



HAL
open science

Juan Vicente Gómez y la arquitectura de su tiempo: aportación de Venezuela al lenguaje neocolonial

Alberto Darías Príncipe

► **To cite this version:**

Alberto Darías Príncipe. Juan Vicente Gómez y la arquitectura de su tiempo: aportación de Venezuela al lenguaje neocolonial. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional, Sep 2010, Santiago de Compostela, España. pp.772-797. halshs-00530488

HAL Id: halshs-00530488

<https://shs.hal.science/halshs-00530488>

Submitted on 29 Oct 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JUAN VICENTE GÓMEZ Y LA ARQUITECTURA DE SU TIEMPO: APORTACIÓN DE VENEZUELA AL LENGUAJE NEOCOLONIAL

Alberto Darías Príncipe
Universidad de La Laguna
España

Después de la Guerra de la Independencia, la desmembración de la Gran Colombia y las luchas internas por la definición del tipo de estado deseado, Venezuela no alcanza una madurez política hasta la llegada al poder de Antonio Guzmán Blanco. Por su parte, la dictadura de Juan Vicente Gómez manipula las obras públicas para, de este modo, confirmar el lema de *Orden y Progreso*. Así, desde el neogótico inicial del renovado Panteón Bolívariano al lenguaje colonial del monumento a la Victoria de Carabobo comprobaremos no solo la confirmación del *buen gobierno*.

El Nuevo orden de Juan Vicente Gómez.-

A diferencia del periodo guzmancista, Venezuela consigue en la época de Gómez una capacidad económica que la dota de recursos más que suficientes para hacer realidad el lema que el General había propuesto como divisa de su gobierno: *Orden y Progreso*. El país estaba cansado de aquellos casi veinte años de guerra civil y predispuesto, a pesar de la oposición cada vez más efímera no solo del expresidente Castro sino de los políticos liberales, amarillos y nacionalistas, a aceptar un nuevo orden que permitiera un desarrollo social y económico equilibrado.

Sin embargo la perspicacia política que Gómez demostró a lo largo de sus veintisiete años de gobierno le hizo comprender la necesidad de que

su programa se reflejara en gestos que repercutieran en la opinión pública y ninguna actitud más convincente que llevar a cabo un vasto programa que pusiera al día a la nación en todas sus necesidades infraestructurales, modernizando el país que desde los tiempos de Guzmán Blanco había quedado anclado en los modelos de progreso decimonónico (cambiando la carretera por el ferrocarril, la electricidad por el gas, etc.). Era pues imprescindible que los ciudadanos identificaran la idea del progreso con el Dictador de modo que aquella ruptura con los regímenes anteriores fuera la seña de identidad del *Buen Gobierno*, la divisa que se había tomado el régimen como emblema. En consecuencia tan importante como la obra en sí era toda la parafernalia de la que debía ir acompañado el acto. Una primicia, una inauguración, una fiesta nacional, etc. no se concebía sin el complemento imprescindible del aparato oficial que debía estar arropado por el complemento de la masa.

Sin embargo, Gómez se distanció desde un principio del lema que los guzmancistas habían hecho suyo en sus años de poder (*Paz y Progreso*). Aquellas dos máximas se completarían transformándose en cuatro axiomas en los que se apoyaría el Nuevo Orden: *Paz, unión, trabajo y progreso*, garantes de una nueva era de prosperidad.

Por eso aunque la realidad era diferente, el Gobierno, sobre todo en el primer periodo de afianzamiento del Dictador (1908 – 1913), dejó bien claro que el desarrollo primaba sobre el ornamento. Por ello, no es extraño que en fecha tan temprana como el año 1911, apareciera en un órgano oficial tan importante como la Memoria de Obras Públicas un texto tan preciso como el siguiente: «*En obras de ornato, muchas de las cuales parecen haber tenido como único objeto el de exhibirnos a un nivel de riqueza y adelanto que realmente no poseemos, como si el desarrollo material de los pueblos se alcanzara por saltos y no estuviera sujeto a las leyes fatales que no es posible violar sino a trueque de desequilibrios y retrocesos lamentables*»¹

Todo esto era consecuencia del sentido eminentemente pragmático con el que el general quiso imbuir la marcha del nuevo régimen. Y así, el texto anterior se completaba con el siguiente párrafo: «*Exigidas (las obras) por la civilización y la cultura no tienen el importante carácter de reproductoras y no son por consiguiente, de tanta urgencia en el periodo de desarrollo que alcanza hoy nuestro país*»². Sin embargo, este sentido positivista termina invirtiéndose, y nuevamente el ornato venció a la necesidad.

Aunque se intentaran distanciar los trabajos y, en general, la producción edilicia del periodo de Guzmán Blanco o del presidente Crespo, con la intención de demostrar que en la nueva arquitectura se

1. *Introducción en Memoria, 1911*. Ministerio de Obras Públicas. Caracas, 1911. Pág. 7. Citado también por CARABALLO PERICHI, Ciro: *Obras Públicas, fiestas y mensajes (Un Puntal del Régimen Gomecista)*. Academia Nacional de la Historia. Caracas, 1981. Pág. 29.

2. *Ibidem*

sustituía la grandilocuencia por la discreción y la utilidad con edificios más medidos, no siempre se consiguió, como tampoco fue posible la idea de dar prioridad a otras ciudades antes que a Caracas (al menos en los inicios). Si repasamos algunas de las construcciones más importantes de la primera etapa de Gómez, comprobaremos que la dicotomía entre deseo y realidad es un hecho probado. Así en Caracas se construye el edificio de Correos y Telégrafos, el Archivo General de la Nación, la reconstrucción del Panteón, la Biblioteca Nacional, la ampliación del Hospital Vargas, etc.

En 1874 Guzmán Blanco había creado el Ministerio de Obras Públicas, pero el interés del «*Conductor de la Causa Rehabilitadora*» (como se llamaba a «Juan Vicente») por establecer unas pautas de acuerdo con las que regían en los países que él consideraba modélicos, supuso que en el decreto oficial del 14 de abril de 1909 se determinara cómo, quién, con qué y cuándo se deberían llevar a cabo las nuevas construcciones. Asimismo se priorizará «*el sistema de contrato y de administración directa mediante un proceso de licitación*»³. Al año siguiente, la ley de Reglamentación de Obras Públicas (cap. II, artículos 26 y 27) establece la obligación de que los proyectos contengan, además de una memoria descriptiva y un detallado presupuesto, un pormenorizado complemento gráfico, mucho más explícito de lo que hasta ese momento se había admitido: planta, fachada y alzados transversales y longitudinales⁴. Más adelante, cuando el hormigón armado sea el material esencial, deberán también diseñarse detalles particulares (es el caso, por ejemplo, de los dibujos que Mújica Millán hubo de realizar sobre ciertas partes del Panteón Nacional).

Lo mismo sucederá con los materiales y técnicas de construcción. Caracas había sufrido fuertes terremotos que la habían arrasado (1778, 1812, etc.), pero en la memoria de todos permanecía, por su efecto especialmente devastador, el de octubre de 1900. Debía pues, no sólo incorporar nuevos materiales sino desechar antiguas formas heredadas de la época colonial, derivadas de la priorización la tierra como material básico: el mampuesto, el tapial o soluciones igualmente frágiles como el tradicional bahareque, e incluso aquel que se reservaba para los edificios de un empaque más sólido, de la época de la Capitanía, a base de la mezcla de tapial y rafa, es decir, de tierra pisada con refuerzos de cal y cantos. Ya Guzmán Blanco había impuesto la costumbre de incorporar materiales prefabricados, especialmente el hierro fundido, importado del Reino Unido, pero ahora se hacían imprescindibles formas de mayor consistencia.

Para alcanzar el objetivo, Gómez dispuso que las obras públicas ocuparan el primer lugar en el orden de gastos del presupuesto del Estado. Y así la gráfica del importe de gastos oficiales refleja un ascenso imparable,

3. CARABALLO PERICHI, C.: Ob. cit., pág. 37

4. Ibidem: pags 37 y 38

de modo que si diez años antes de su llegada al poder el computo total del ministerio ascendía a tres millones de bolívares, en los diez años siguientes se acrecentó en un millón y medio más⁵. Para comprender el esfuerzo realizado por Gómez, debemos recordar que esta década se incluyen las catastróficas luchas internas del general Crespo y la recesión de la Primera Guerra Mundial. Es, realmente, en 1920 cuando comienza el vertiginoso ascenso presupuestario. Este hecho coincide, no sólo con el final de la guerra, sino sobre todo con el descubrimiento del petróleo. El cambio fue tan radical que se hizo necesario segregarse este producto del Ministerio de Minas para convertirse en una fuente de producción autónoma. Diez años antes de la muerte de Juan Vicente el presupuesto de Obras Públicas ascendía a sesenta y ocho millones de bolívares⁶. Aun así debemos tener presente que al dinero estatal se debía sumar las aportaciones de los estados federales, las provincias, las ciudades y la propia comunidad ciudadana, entre las que se contaban importantes donaciones particulares.

Como dijimos, los beneficios que obtiene Caracas con esta política, al principio, no se mantendrán. La extraña y ficticia dualidad en la que Gómez dividió la administración de Venezuela (existía un presidente provisional y él, que era el presidente electo pero que no había jurado su cargo) le permitió establecer su propia capital en Maracay, que pasa de ser un pequeño pueblo a una gran ciudad, no sólo por sus construcciones castrenses (Gómez era el jefe supremo del ejército) sino por los edificios administrativos, de uso público, o simplemente privados, estableciendo además un cinturón industrial que cubría un amplio espectro fabril.

En consecuencia, Maracay se convirtió en el arquetipo de las nuevas ciudades donde los espacios públicos constituían el complemento esencial del nuevo Estado. Era imprescindible para el Régimen lograr la plenitud urbana con espacios holgados que sirvieran de escenario donde el pueblo fuera testigo de los logros del Régimen. Las amplias avenidas, las plazas, los monumentos, etc. constituían el marco necesario para que esa liturgia de masas asimilara el mensaje subliminal de las bondades del Estado en su preocupación por el bienestar de los ciudadanos. Toda inauguración debía ser, en consecuencia, una gran fiesta pública; por eso, las efemérides nacionales debían ir acompañadas de la inauguración de alguna obra al servicio de la comunidad.

Al final, la política de obras públicas de Gómez es muy similar a la de Guzmán Blanco. Solo que, mientras el *Ilustre Americano* estaba obsesionado por la asimilación de la cultura francesa como marchamo de civilización y cultura del devastado país que él había recogido, el paternalismo gomecista necesitaba el reconocimiento general para que, a

5. CARABALO PERICHI, C.: Ob.cit. pags 36 y 37

6. Ibidem

través de la sutil administración del fervor popular, pudiera convencer de su permanencia en el poder y lograr el lema de «modernización y belleza» del país.

La búsqueda de una conciencia estética.-

Juan Vicente Gómez no propuso, ni siquiera insinuó, ningún lenguaje arquitectónico para los edificios que debiera erigir la administración pública, solo pidió ponderación y como consecuencia estableció una ruptura con la praxis del llamado *estilo crespista*⁷, una solución que superó los excesos que llegó alcanzar el más enfático de los eclecticismos europeos por su afición a los estucos, yeserías y todo tipo de formas superfluas que veían en el ornamento más un fin que un medio. Por el contrario, a partir de 1908 se dispuso de un amplio espectro en donde para cada función había un estilo. De este modo se dará cabida desde el neogótico romántico a la arquitectura Internacional que marcaría con los años el camino del futuro constructivo de la nación. Aun así no creemos equivocarnos si afirmamos que la apuesta más habitual del periodo gomecista hasta avanzada la década de los años veinte siguió siendo el eclecticismo. Un lenguaje ostentoso pero consecuente, que había aceptado los nuevos materiales pero no el exhibirlos.

La figura clave de esta etapa es Alejandro Chatain, técnico cuya versatilidad le permitió adaptarse desde el pomposo estilo de Crespo a las discretas propuestas de Gómez. Por su parte, la sociedad venezolana, subyugada por el gusto de la burguesía europea solicita del ingeniero-arquitecto los lenguajes más variados a lo que el técnico accede sin ninguna dificultad: neobarroco francés, neoplateresco y neomudéjar español, orientalismos anglosajones, neogóticos y neorrománicos de repertorio e incluso, en menor medida por su tendencia rupturista, el art nouveau. Su arquitectura es de calidad pero eminentemente epitelial. Fueron más de diez años de tanteos y anacronismos que ayudaron a allanar el camino del neocolonial. Sin embargo, queda claro que el monopolio francés se había roto y que el retorno a las raíces hispanas comenzaba a restituirse. Probablemente utilizar el término «retorno» no sea del todo apropiado pues los modelos de referencia eran en gran parte ajenos a las invariantes constructivas coloniales vernáculas, pero el rechazo a lo español comenzaba a tornarse en una atracción que facilitó el reconocimiento de unas raíces comunes, aunque se oyeran voces disidentes como la que concedía a España solo el papel de transmisor de formas, dejando a Italia la virtud de ser la matriz del lenguaje.

7. AA.VV.: *Diccionario de Historia de Venezuela*. Fundación Polar. Caracas, 1988. Vol. I, pag.200.

Consecuencia de los cambios sociales que venía experimentando Venezuela son las nuevas tipologías. No es cuestión de detenerse en los edificios reservados a los servicios públicos pues es un género que hace casi siempre suyos los modelos con un mimetismo bastante considerable, pero sí conviene hacer mención de un modelo clave por lo que significa en el desarrollo de la ciudad: *la quinta*.

Heredera y muy próxima al hotel europeo, pero con una amplitud volumétrica, ornamental y paisajista diferente, la quinta es producto de un fenómeno socioeconómico. En efecto, en el cambio social que se produce con el paso de colonia a república la nueva clase burguesa, como forma de rechazo al antiguo régimen, rehúsa la antigua solución doméstica hispana consolidada, marcada por la casona. Sin embargo, el ciudadano acomodado estaba acostumbrado al inmueble de una sola planta con un gran patio central. Por ello encuentra en este tipo de casa individual la solución de mantener su antigua forma de vida: casa aislada con corredor y jardín. De este modo, Caracas va a crecer hacia el este y el sur, ocupando estos espacios la nueva clase adinerada con el descubrimiento del petróleo, de modo que lo que aparece en los inicios del siglo XX como ejemplos singulares, a partir de los años veinte se convierten en auténticas colonias que conforman los nuevos núcleos urbanos y se añaden a la antigua metrópolis que ha dejado gran parte del casco histórico para una inmigración con posibilidades económicas reducidas.

De cualquier modo, en el desarrollo de este fenómeno debe tenerse en cuenta la renovación que, años antes, experimentara California con sus pautas estilísticas que mencionaremos en el siguiente epígrafe. En Venezuela, las tipologías previas al neocolonial comienzan siendo de lo más variopintas: estilos Tudor, Normando, Georgiano, Vasco... Los años terminarán singularizando este repertorio al final de la época al Neocolonial, combinado con otro estilo que comienza a despuntar, el Racionalismo.

El neocolonial: un lenguaje para una identidad.-

El rechazo de los países de raíz y cultura hispánica hacia la arquitectura de la época de la colonia tuvo un cambio de opinión de forma progresiva desde la segunda década del novecientos, llegando a su pleno desarrollo a partir de los años veinte de la misma centuria. Fue un proceso generalizado en el continente y aunque el término parece haberse acuñado en 1898 en un opúsculo que se dio a conocer en la Academia de San Carlos de la capital azteca, la indefinición sintáctica y morfológica parece lo suficientemente ambigua como para considerarlo un concepto maduro solo algunos años después⁸.

8. FIERRO GUZMÁN, Rafael: *La gran corriente ornamental del siglo XX. Una revi-*

No es una solución formal, unánime, ni singular. Simplificando sus fundamentos teóricos, distinguiremos tres focos individualizados, de donde después cada país iberoamericano conformara sus propias fuentes. Nos referimos a

- El Eje California – México.
- El Eje Argentina – Perú.
- La aportación del propio arte español.

El eje California – México.

Como en todo fenómeno artístico que se inicia, la eclosión de un lenguaje no es ni sincrónico ni singular, y esta afirmación debe ser aplicada también al neocolonial. Pero sí es cierto que el lugar de origen está en California. La unanimidad y la sorpresa de los norteamericanos son completas al encontrar una cultura tan próxima y tan desconocida. Los cauces de entrada fueron varios: la ocupación de las tropas yanquis en 1914 en Veracruz; los desplazamientos que con motivo de la ley seca de 1919 movilizó a miles de vecinos del norte a pueblos fronterizos del otro lado como Tijuana o, de modo aún más masivo, con la filmografía mexicana, cuya ambientación en casonas coloniales produjeron un auténtico impacto en la concurrencia, al otro lado de Río Grande⁹. Y ya, dentro de unos parámetros más intelectuales, la trascendencia que tendrá entre los estudiosos norteamericanos el libro que, sobre el tema, George Baum publicó en 1919, haciendo caer en la cuenta de que la frontera era un hecho ficticio y posterior. Se confirma así que la herencia cultural es la misma; las misiones californianas son, por tanto, un apéndice hispano que conforma un capítulo dentro de las tantas manifestaciones artísticas de la nación, cuya cultura no puede desgajarse de la etapa virreinal novohispana¹⁰ y no es un coto cerrado anglosajón. Había nacido, pues, el *Spanish misión style*.

La aceptación del nuevo lenguaje tuvo como consecuencia una abundante actividad constructiva donde se mezclaba las invariantes más castizas del estilo *misiones* (anchos muros, paredes blancas, albardillas...) con fantasías ornamentales, consistentes en adornos donde la imaginación no tenía límite en torno a los huecos, coronamientos con tejas árabes, rejería batida, etc. En 1920 Phillipp Staats cuenta con el suficiente número de construcciones como para hacer una recopilación de edificios levantados

sión de la arquitectura Nacional en la ciudad de México. Universidad Iberoamericana. México, 1998. Pags. 57 y 58.

9. Ibidem pags. 78 y 79

10. BAUM, George C.: *The Spanish Mission Type-Arcitectoral Style for Country Houses*. Nueva York, 1919.

según el nuevo gusto¹¹. Estudios americanos de reconocido prestigio se dejan influir por esta corriente que levantaba pasiones entre la adinerada concurrencia de Los Ángeles o San Francisco. Por ello no es extraño que cuando jóvenes técnicos mejicanos (Rodolfo M. Fernández) regresen a su país después de trabajar en estudios norteamericanos introduzcan el *estilo misiones*.

Cuando en 1915 se celebró la apertura del Canal de Panamá, San Francisco y San Diego se unieron a estas conmemoraciones celebrando sendas exposiciones. San Francisco se mantiene dentro de la línea tradicional clasicista que habían impuesto las muestras de finales del ochocientos. San Diego, por el contrario, renovó el repertorio con todo un rico muestrario de *spanish colonial revival*. No importó que el pabellón de California tomara como modelo una iglesia colonial de México¹², la novedad había conseguido que la forma arrastrase a la función. Pero no todo era tan simple, observada desde una perspectiva más crítica, casi de manera subliminal, la presencia de lo sevillano también era perceptible.

A pesar de la euforia reinante en esta década, en donde el *estilo misiones* llegó a permitir cualquier licencia imaginativa, hubo posturas más responsables que abogaban por un estudio más respetuoso con cada uno de los diferentes caminos de lo *spanish colonial*. El arquitecto español Modesto López Otero defiende el *estilo misiones* en su purismo primigenio, describiéndolo como realmente era: construcciones sencillas, de volúmenes simples, escasa decoración y paramentos blancos¹³.

Todo fue inútil y la arquitectura de raíz hispana en California fue recogiendo, como en un cajón de sastre, todo tipo de corrientes hispanistas que abarcarían desde las escuetas misiones franciscanas a la rica arquitectura dieciochesca novohispana y no pocas soluciones españolas ya que, en la década de los años veinte, todo lo referente a lo español había alcanzado una exagerada sobreestimación. Se probaron distintos patrones: mudéjar, plateresco... al final se impuso el barroco por ser un estilo «flexible, imaginativo, fuertemente ornamental y que además permitía grandes libertades compositivas»¹⁴.

11. STAATS, Philip H.: *Californian Architecture in Santa Barbara*, Architectural book Publishing Company. Nueva York, 1929.

12. TEJEIRA DAVIS, Eduardo: *Raíces novohispanas de la arquitectura en los Estados Unidos a principios del siglo XX*, en Von Staat, *Wirtschaft und Gesellschaft, Jahrbush für Geschichte, Latin Amerikas, Band 20*. Böhlman Verlag Köln Wien, 1983. Pags. 469 y 470.

13. LOPEZ OTERO, Modesto: *Influencia española en la arquitectura norteamericana*, en *Arquitectura*, nº 86. Madrid, junio de 1926. Pags. 243-241.

14. VILLAR MOVELLAN Alberto: *Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispana en La Rábida*, s/f. Pag. 42.

Méjico reaccionó mas tardíamente pero con una pujanza que superó cualquier expectativa. Mientras que en California la fuerza del nuevo estilo provenía del descubrimiento de unas raíces desconocidas, para México formó parte de aquel nacionalismo requerido por la Revolución. La arquitectura del *porfiriato* no era sino el resultado de la emulación de Europa, pero el neocolonial es, por encima de todo, un estilo de identificación nacionalista que, si bien tuvo una breve duración en la etapa de exaltación patria que exigía la Revolución, siguió convirtiéndose entonces en la reivindicación del nacionalismo. Un nacionalismo que por la calidad de su propia tradición conseguiría liberarse del complejo de inferioridad, siempre patente, con respecto al arte europeo. Nacía una nueva arquitectura para una nueva sociedad. No existía preocupación alguna ante la veracidad porque lo que realmente importaba era la belleza y la calidad de la obra.

El eje Argentina – Perú.

Cuando se hace referencia a este segundo país, debemos conferirle una mayor extensión que al actual territorio. Así lo entendieron los teóricos de este segundo eje, remitiéndose al antiguo Virreinato del Perú.

Este segundo modelo es algo más tardío que el núcleo californiano pero, a diferencia de éste, contó desde un principio con unos fundamentos teóricos más profundos y académicos que la corriente del Norte. Y aunque las primeras sistematizaciones teóricas se reparten entre diferentes autores de la zona, fueron dos argentinos los que sentaron los nuevos cimientos de esta concepción netamente americanista: Ángel Guido y Martín Noel.

El primero comienza por intentar una sintetización básica en la nueva estética arquitectónica; Guido teoriza desde 1925, pidiendo la fusión de lo «*hispanoindígena en la arquitectura colonial*» pero dándole al tema una visión cosmopolita. En consecuencia, rechazó la arquitectura racionalista por su concepción internacionalista en un momento que, hacía poco, había rechazado la arquitectura beauxartista por su falta de identificación con las peculiaridades americanas. Como contrapartida, da su propia diagnosis basando el futuro de la arquitectura americana en cuatro premisas:

- «1º) Reducir la acción de la arquitectura ecléctica en América.
- 2º) Profundizar las formas de origen americano.
- 3º) Depurar y enfocar con mayor precisión los valores del paisaje americano como motivo de inspiración.
- 4º) Recoger «valientemente la orientación espiritual y estética más rotunda de Europa» pero readaptada a nuestras formas»¹⁵.

15. GUTIÉRREZ, Ramón: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Cátedra. Madrid, 1984. Págs. 555 y 556.

En su afán de encuadrar la matriz americana llega a invertir el fenómeno, afirmando incluso que en la Cartuja de Granada está presente el «*más puro estilo mestizo mexicano*»¹⁶.

En Martín Noel se unieron varias capacidades que lo convirtieron en el gran divulgador del estilo neocolonial del Sur. Excelente técnico (Pabellón argentino en la Exposición iberoamericana de Sevilla), buen comunicador, riguroso polemista, etc. hacen de él el perfecto embajador del nuevo lenguaje. A pesar de su formación francesa, sus vinculaciones familiares con España lo animan a conocer el país y, a partir de ese momento, los lazos que establece tanto a nivel profesional como académico lo mantendrían unido a las raíces hispanas.

A pesar del uso de una retórica enfática, sus ideas fueron claras, precisas y constantes. En una de sus primeras charlas, dada en 1922, con motivo de la celebración de la Fiesta de la Raza en la Acción Patriótica española de Buenos Aires, ya ve en España uno de los orígenes de la nueva estética «*Era más bien la tierra andaluza donde habiéndose hermanado (...) los estilos venidos a La Península; llegando a crear un arquetipo perfectamente definido y que era casualmente aquel emigrado hasta nosotros*»¹⁷. Pero ya en América decide conocer las tierras del Altiplano, viendo también en ellas otro de los pilares del nuevo lenguaje «*Pues si ya torturado por la idea de un renacimiento hispanoamericano en el suelo argentino, no había de experimentar también nuevas y cavilosas confusiones al enredarme en una expedición arqueológica por el corazón de los Andes (...) Desde Lima a Potosí (...) ciudades, monasterios y villorrios (...) (que recordaban a) Andalucía y Extremadura*», viendo con total lucidez la fusión de lo español con lo americano¹⁸. Para Noel, detrás de cualquier obra siempre está la tradición puesto que el pasado da calidad al porvenir al que se «*enaltece con nuevas ideas y esperanzas*»¹⁹. Por eso, para él, el futuro está en la unión con lo andino para hacer prevalecer el concepto hispanolatino en los siglos venideros.

Pero Noel y Guido no serán los únicos que pensaban así; Alfredo Copola también pedía un «*lento proceso evolutivo que fusione y transforme*», y añade, «*debemos meditar sobre el pasado para crear el porvenir*». Como todos ellos, no deseaba en este proceso hacer de menos a Europa sino apoyarse en su experiencia y praxis para «*superarla en grandeza*»²⁰.

16. Ibídem.

17. NOEL, Martín S.: *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura Hispanoamericana*. Buenos Aires, 1926. Pág. 16.

18. Ibídem.

19. Idem, pág. 18.

20. GUTIÉRREZ, Ramón: *Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor*, en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía. Sevilla, 1995. Pág. 27.

Sin embargo, al igual que en México, el afán de primar la nueva arquitectura le lleva a destruir lo realmente colonial para colocar en su lugar un revival que identifique con más nitidez la nueva arquitectura colonial.

El resurgimiento de lo Hispano en Iberoamérica.-

Si en epígrafes anteriores hemos comentado cómo surge en California el gusto por lo hispano, debemos señalar que desde finales del ochocientos la tradición autóctona inicia unos primeros escauceos para desbancar el omnipresente eclecticismo francés postcolonial. De hecho, en la exposición de 1889 de París no hubo unanimidad en la elección del lenguaje de los pabellones; los países americanos alternaron sus definiciones estéticas entre las raíces precolombinas (México o Ecuador) y la vuelta a las raíces hispánicas (Argentina, Perú o Bolivia).

Venezuela representa la excepción, pues el proyecto fue encargado a un arquitecto francés, M. Paulin, quien llegó a definir su obra como un modelo «*Barroco de estilo Luis XV*». La realidad era bastante distinta, el pabellón era un popurrí entre el que destacaban cúpulas bulbosas del barroco germano, ventanas manuelinas e incluso el pórtico semejaba a un pabellón de tradición hindú (a lo que debemos añadir una pigmentación tricolor propia de la enseña nacional)²¹. Todo este dislate no fue sino consecuencia de la paranoia de Guzmán Blanco, derrocado poco antes, por todo lo francés.

La obsesión por el ornamento de la arquitectura en tiempos del presidente Crespo mantuvo una línea continuista, pero quizá el hecho de que la administración de Caracas, del recién estrenado periodo gomecista, encargara el diseño de los pabellones de las exposiciones californianas de 1915 a unos arquitectos norteamericanos, fue lo que permitió el retorno a los modelos hispanos.

No conocemos el proyecto realizado, pero sí los diferentes bocetos que concursaron: uno colonial, otro renacentista y el tercero barroco, siempre pasándolos por el acostumbrado tamiz ecléctico de las exposiciones universales.

El arquitecto Alber Farr diseñó el primero, presentado por la Exhibitor Construction Co. con sede en San Francisco y fechable en 1914. Es una obra de inspiración algo corta, con una resolución formal escasa. Se inspira (o casi reproduce) el palacio de Cortes en Cuernavaca, muestra inequívoca de cómo la arquitectura colonial mejicana estaba haciendo mella en la costa americana del Pacífico. El resultado es discreto ya que el

21. AA.VV.: *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*. Montaner y Simón. Barcelona 1889. Pags. 517 y 518.

técnico intentó aligerar la densidad volumétrica que el original posee con algunas ideas sacadas de otros palacios barrocos mejicanos²².

Willis Polk firmó el 6 de mayo de 1914 la segunda propuesta, una elegante y culta solución historicista, resuelta dentro de los parámetros arqueologistas. El conjunto se puede desdoblar en dos secuencias; el exterior, tomado del Hospital del Rey, en Burgos, y el interior, una reproducción del patio del palacio Zaporta de Zaragoza, desmontado y vendido en París en 1903. Al año siguiente el arquitecto que llevó a cabo su despiece editó su imagen, de donde pudo conocer el arquitecto norteamericano la obra. El conjunto tiene pues una coherencia y una plasticidad de la que carecía el primero.

En cuanto al tercero no nos detenemos en su estudio al ser un modelo francés de repertorio. En consecuencia el clima hispanista que invadió la exposición nos hace pensar en la posibilidad del triunfo de uno de los dos primeros.

Inicios de la arquitectura neocolonial en Venezuela.-

Al año siguiente de las exposiciones californianas, el gobierno venezolano decide restaurar la casa natal de Simón Bolívar, obra en la que se emplearán cuatro años (1916-1920). El trabajo se encarga a una serie de intelectuales dirigidos por Luis Malaussena. Con este motivo comienza a estudiar la arquitectura colonial venezolana para conocer a fondo las necesidades del edificio²³. Con él formaban equipo su hermano Antonio, encargado del proyecto y del asesoramiento de los trabajos en mármol, el arquitecto Chataig, el pintor Tito Salas y el ingeniero Vicente Lecuona, organizador del archivo del Libertador y experto Bolivariano, director del equipo. Sin embargo a pesar de la preocupación arqueologista de Malaussena y de los conocimientos que sobre la vida y entorno social tenía Lecuona, el resultado fue un fracaso, pues muy pronto los autores comprendieron que por encima de sus investigaciones en la búsqueda de una correcta estética neocolonial, al Estado le interesaba convertir aquel discreto edificio ruinoso en un «monumento»²⁴, enriqueciéndolo

22. BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA: Planoteca; paquete I, n° 35. Esta catalogación era provisional cuando fue consultada por el autor, pues el archivo proveniente del MINDUR, estaba en ese momento en vías de colocación en su nuevo destino.

23. *Memoria que presenta el Ministerio de Obras Públicas a las Cámaras Legislativas.*: Caracas, 1918. Pag. 315. En adelante se citará como M. O. P.

24. HERNANDEZ LOSADA, Silvia: *Malausena. Arquitectura académica en la Venezuela moderna*. Fundación Pampero. Caracas, 1990. Pags. 83 a88.

con una finalidad eminentemente política de manera que, tanto el afán arqueologista como el lingüístico y creativo, quedaron en un lugar secundario. En consecuencia, se frustró una oportunidad que pudo ser señera para el comienzo de una nueva estética arquitectónica y el resultado fue un pastiche.

Sin embargo hubo una nueva oportunidad para recomenzar. Se trata del proyecto y ejecución, a cargo del arquitecto norteamericano Wendehack, del Country Club de Caracas. El técnico mostró las posibilidades que el estilo Misiones podía llegar a alcanzar y, a partir de este momento, se despierta la fiebre por lo neocolonial y, en un sentido más laxo, por lo hispano. Como escribiera Ciro Caraballo Perichi *«Una lectura de corte esteticista de esta arquitectura pudiera ser útil a los fines de iniciar una revisión de la producción arquitectónica de nuestro continente, añadiendo más adelante, buena parte de la cual ha sido hasta ahora ignorada por la ortodoxa lectura del esteticismo de la modernidad. El «neocolonial» sería, de esta manera, aquella etapa donde se tomó en calidad de préstamo directo (o con nuevas reelaboraciones) elementos formales, constructivos y volumétricos del pasado propio, o de un anhelado pasado ajeno, gracias a lo cual se lograron algunas edificaciones con valores formales de interés, además de unos pastillajes de torta de boda»*²⁵.

Es también el momento en el que llega a Venezuela el arquitecto vasco-catalán, Manuel Mújica Millán, a quien le corresponde el mérito de haber divulgado el gusto por el neocolonial y haber colocado a Venezuela en el capítulo de este lenguaje, con toda dignidad.

Una nueva contribución a la arquitectura neocolonial: la recreación de lo hispano.-

Vasco de nacimiento, Manuel Mújica estudió en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, ciudad donde comenzó su carrera profesional; al poco tiempo logró hacerse un nombre, gracias a obras de la calidad de la capilla del Palacio de Pedralbes o el proyecto de reforma interior del barrio de Las Atarazanas, todo ello dentro de las nuevas teorías estéticas del *«neuentisme»*. La brillante carrera que se abría ante él, se vio amenazada por las envidias ante la posibilidad, bastante probable, de que tomara parte activa en la Exposición de 1929 en Barcelona. En ese momento, Eloy Pérez solicitó de Mújica Millán su traslado a Venezuela.

Este personaje era un conocido hombre de negocios venezolano, muy vinculado a la esfera de Juan Vicente Gómez que, poco antes, había

25. CARABALLO PERICHI, Ciro: *Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia*, en *Arquitectura neocolonial, América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Fundación Memorial de América Latina. Sao Paulo, 1984. Pag. 129

propuesto a Marcelino Mari la construcción del que sería el Hotel Majestic. Avanzadas las obras, falló la cimentación y la fábrica comenzó a amenazar ruina. Pérez tuvo que marchar a España y allí conoció a Mújica, a quien de inmediato solicitó el encargo de reforzar la cimentación de la fábrica. El técnico llegó a Caracas el 12 de octubre de 1927; su labor, en principio muy concreta, fue complicándose hasta terminar por renovar prácticamente todo el edificio. Es aquí donde la versatilidad de Mújica se hace patente. La Compañía poseedora del inmueble se había propuesto basar el éxito del hotel en el lujo de sus dependencias («verdadero y suntuoso palacio (...) confort moderno norte americano – ambiente de distinción europeo – pomposidad asiática...»), y para ello nada mejor que un variopinto popurrí de ambientes exóticos y de moda. Aprovechando las excavaciones de los cimientos, realizó una tasca de ambiente español. Después redistribuiría los espacios del inmueble y la decoración de las diferentes piezas: terrazas, comedor, recepción y salón de baile²⁶. Basándose en el lujo exigido por los promotores, Mújica se desenvuelve con toda soltura, mostrando un conjunto de ambientes exóticos o de moda: *Café Parisino*, «estilo Montmartre»; el *Comedor* «clásico francés»; el *Salón de Baile* «Luis XV»; el *Patio Español*, *la Taberna*, *la Terraza Andaluza*, *el Salón Japonés...*²⁷.

El técnico aprovecharía los años de trabajo efectuados en Cataluña para solventar una cuestión que no era tanto de léxico como de uso correcto del lenguaje. Poco tiempo después, cuando interviene en el Panteón Nacional, este ejercicio le fue de gran utilidad para, partiendo de una búsqueda nueva en un vocabulario formal, recurrir a las sintaxis que las corrientes europeas posteriores a la Primera Guerra Mundial habían introducido en sus años de formación. Por supuesto, ahora no era un ejercicio académico, pero la madurez y sus dotes personales hicieron el resto.

Las obras del Majestic terminaron en 1930. El conocimiento de Mújica que a través de esta obra fue teniendo la burguesía caraqueña y la fresca del nuevo lenguaje utilizado por él, lo convirtieron en uno de los arquitectos favoritos de la clase adinerada de un país que, de la noche a la mañana, había entrado en la opulencia con el descubrimiento del petróleo. Mújica aportaba además otra innovación, dar a conocer al cliente sus ideas a través de múltiples y atractivos dibujos y aguadas; bocetos donde los detalles abundaban lo que hacían más sugestiva la oferta solicitada.

La última obra que Mújica hizo en España fue el chalet para Marcos Alonso²⁸, un proyecto sin mayor trascendencia pero que sirvió al técnico

26. GUTIERREZ, Jorge.: *El Hotel Majestic nos recibe en una casa country*, en *Panorama*, nº 68. Caracas, 1 de octubre de 1983. Pags 22 a 24.

27. CARABALLO PERICHE, C.: *Hostelería y turismo en la Venezuela Gomecista*. Corporación de Turismo de Venezuela. Caracas, 1993. Pags. 172 a 177.

28. Archivo Catedral Gaudí: Caja de Manuel Mújica Millán. Proyecto de casa para

para introducirse en la práctica del lenguaje regionalista, y así dar a conocer esta fórmula que en Caracas entusiasmó, rebautizándola con el nombre de *Estilo Vasco*. Así salieron de su estudio la residencia de Los Chorros, de Rotundo Mendoza, la reforma de la casa de Carolina Herrera Uslar, el oratorio de Matilde de Salas, el proyecto para el Country Club de Caracas²⁹... El bagaje regionalista de Mújica, diferente y novedoso, se podía fusionar perfectamente con lo neocolonial, como un capítulo más de este lenguaje que buscaba sus raíces en lo autóctono. Tal vez uno de los proyectos (no realizado) de ese momento permita comprender esta relación entre el antes y el después. Nos referimos a la urbanización de la plaza Bolívar de Caracas. En realidad en sus dibujos estaba utilizando el mismo lenguaje que en 1926 presentara para el plan de las Atarazanas. Con las diferencias consiguientes que aportaban el lugar y el tiempo, los esquemas eran similares.

Un hito a posteriori: el Panteón Nacional.-

Los inicios de la tercera reconstrucción del Panteón son semejantes a la precedente de 1911. La causa, el centenario de un acontecimiento nacional; el motivo, el estado decrepito del edificio. Sin embargo, ahora habrá una ruptura en el lenguaje utilizado que en realidad supone la confirmación de las constantes políticas de la dictadura gomecista. Ésta se apoya en dos principios inmutables para el nuevo régimen: la devoción a los héroes patrios y el culto a la imagen pública de progreso y prosperidad del gobierno del que, como ya hemos hablado al principio de este texto, su mejor exponente queda expresado en las obras públicas y de manera más concreta en los grandes edificios oficiales. La primera, porque *los ideales rehabilitadores se identificaron con los independentistas* y en consecuencia, el gobierno intentara siempre convencer de que sus arquetipos son idénticos a los programados por los fundadores de la Nación³⁰, reforzando de este modo la imagen pública que otros aspectos de la dictadura (en especial las libertades individuales) tendían a deteriorar.

El 18 de diciembre de 1929, el copresidente (conjuntamente con Gómez) de la república de Venezuela dictamina: «*Considerando que el actual edificio del Panteón Nacional donde reposan los restos del Libertador no reúne las condiciones de suntuosidad y belleza que corresponden a*

Marcos Alonso en Tiana

29. Anónimo: *Cronología de Manuel Mújica Millán*, en *Manuel Mújica Millán Arquitecto. Aproximación crítica a su obra (selección de textos)*. Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Museo de Arquitectura. Caracas, julio – septiembre 1991. S.p.

30. CABALLERO PERICHI, C.: *Obras Públicas...* Pags. 72 y 73.

la gloriosa epopeya del Padre de la Patria y a la actual prosperidad de la República, Decreta: Procédase a ejecutar en el edificio del Panteón Nacional las modificaciones indicadas, en la fecha de aquel clásico acontecimiento». Trece días después, el Ejecutivo Federal nombra al ingeniero Guillermo A. Salas director técnico de los trabajos con el encargo de que elaborara el consiguiente presupuesto³¹. Al mismo tiempo, el encargado del Ministerio de Obras Públicas, Federico Álvarez Feo, solicita un proyecto a Manuel Mújica Millán que, al ser entregado y estudiado por el personal de dicho centro, causa plena satisfacción. El 21 de febrero de 1930 ambas partes firman el contrato para la ejecución de la obra³².

En un principio sólo se pensó en la reforma de la fachada principal donde iría emplazado el elemento emblemático del edificio, la torre central de cuarenta y cinco metros de altura, con un pórtico por basamento, y la transformación de las dos torres primitivas, todo ello en hormigón armado y yuxtapuesto al primer frontis que quedaría totalmente oculto. Más tarde se renovó el resto del exterior, siguiendo igualmente la ideología plástica neocolonial; en el interior, a pesar del interés por que todo continuara sin cambios, fue necesario reformar el presbiterio y añadir las pinturas de Tito Salas, además de los sucesivos cenotafios que se habían ido añadiendo.

Hasta ese momento, el Panteón había tenido dos fachadas neogóticas, obras de repertorio, sin ninguna trascendencia artística. Ahora se exige el lenguaje neocolonial al que, en algunas partes, se le recubriría de ladrillo, aditamento que en opinión de los historiadores de ese momento viene a darle más veracidad a la tradición colonial. Esta acción renovadora se ve reforzada por la literatura oficial en términos como el «*Símbolo de la trascendencia patriótica que ha evidenciado una vez más el arraigado espíritu bolivariano del Gobierno rehabilitador de Venezuela*»³³.

No vamos a detenernos en glosar los incidentes de la edificación, pero sí comentar que, después de unos problemas iniciales, que obligaron a rehacer el contrato con el arquitecto e imponerle un personal de confianza de la administración, los ingenieros Hernán Ayala y Edgar Pardo Sotlk (este último como auxiliar del primero), se recortaron bastante sus primitivas atribuciones y la obra pasó a ser regentada a su vez por el Estado³⁴. A pesar de todo, la obra no se alejó del concepto estético trazado por su autor. Él mismo lo confesó: «*Mis proyectos han sido llevados a cabo con una inteligencia perfecta por parte de los ingenieros encargados de la realización de la obra. Ellos han interpretado maravillosamente la arquitectura de la obra, pudiendo decirle que mi proyecto está íntegramente realizado, no solo*

31. M. O. P. : 1930. Tomo IPags 909 y 910.

32. M. O. P. : 1931. Tomo II. Pags. 1160 a 1164.

33. M. O. P. : 1930. Tomo I. Pag. CLVII.

34. M. O. P. : 1931. Tomo II. Pags 156 y 157.

en materia de seguridad y solidez, sino en la ideología que me guio a trazar los planos»³⁵.

El pensamiento estético de Mújica Millán.-

Manuel Mújica defendió siempre un lenguaje que se inspirara en las claves de la arquitectura histórica venezolana, para lo cual sostuvo en todo momento la originalidad del estilo colonial de este país, estilo que tenía su origen en el arte español, pero que con el paso de los años adquiere un sello propio e indeleble. Esta peculiaridad la basaba no sólo en aspectos formales, sino también técnicos y matéricos. Todas sus cualidades quedaron, durante algún tiempo, ocultas por alternativas de carácter internacionalista, inadecuadas por constituir un trasvase a zonas de diferente clima, luz, etc, en contraposición con la arquitectura colonial que sufre un proceso de adaptación que dura tres siglos³⁶.

Esta idea fue completada cuando aclara, años después, que su estilo no era netamente colonial. Mújica confesó inspirarse en los fundamentos coloniales pero «*evolucionando con caracteres locales propios*», afirmando también que nunca se guiaba por escuelas foráneas;»*Yo me guio por el ambiente, tradición y cultura de los pueblos*»³⁷. En su concepto de la arquitectura, el fin era primordial a la hora de concebir la obra, dentro siempre de «*un arte eterno y dúctil a la vez*»³⁸.

Pero cuando se enfrentó con la praxis el resultado fue otro. En el Panteón se funden tres caminos: el neobarroco californiano, el eclecticismo regionalista español con un gran contenido clásico, heredado de sus años de formación, y las tradiciones arquitectónicas venezolanas. Esta fusión lleva a un lenguaje nuevo, pero sin el matiz nacional que da a entender a través de ciertos monumentos representativos. No creemos que el hecho de haberse inspirado en las torres de la catedral de Coro o en aspectos ornamentales de la catedral antigua de Mérida permitan hablar de una renovación de la arquitectura venezolana.

Estimamos, a pesar de ello, que el Panteón es hoy un símbolo de la arquitectura vernácula, pero por un fenómeno inverso; es la función la que ha convertido a la forma en un hito, y en ese sentido el resultado ha sido consecuente con la opinión

35. RITZ, C. y Erwin, R.: *Resumen de la obras de nuestro Panteón Nacional*. Inédito. Pag. 21. Archivo Cátedra de Gaudí: Caja de Manuel Mújica Millán

36. RIVAS, Víctor Manuel: *Conversaciones con el Sr. Mújica*, en *El Universal*. Caracas, 12 de noviembre de 1930. Citado por POSANI, Juan Pedro en *Caracas a través de su arquitectura*. Fundación Fina Gómez. Caracas, 1969. Pag.305.

37. *Ibidem*, pag. 306.

38. BITNAR DA ROZA, Oldrich: *Aproximación a la obra del arquitecto Manuel Mújica Millán*. Inédito. Pag. 14. Archivo Cátedra Gaudí. Caja Manuel Mujica Millán

de Mújica. Él, que nunca creyó en las modas arquitectónicas, creo una nueva pauta porque a través de ese arte dúctil del que hablaba engendró la más personal de las soluciones neocoloniales venezolanas.

La personalidad de Mújica Millán logró que las constantes neocoloniales de Venezuela fueran más permeables que las del resto del continente. Dejando a un lado el Panteón, Mújica llevaría a cabo toda una serie de experiencias en viviendas individuales y urbanizaciones residenciales como Campo Alegre, el Paraíso o la Florida. En todas ellas están presentes las diferentes escuelas regionalistas con una total desinhibición. Tipologías constructivas vascas, catalanas, montañesas, etc se verán exornadas con complementos ornamentales coloniales que, aunque se incluyen habitualmente dentro de este fenómeno típicamente iberoamericano, deberían estar incluidas en un apéndice propio que podríamos llamar *recreaciones hispanas*. El ejemplo más nítido es la colonia del Carmen, en Campo Alegre, cuyo edificio representativo por excelencia, la iglesia, remite al neobarroco andaluz con adiciones coloniales.

Al final de su vida, Mújica dejó un auténtico testamento neocolonial. Después de demostrar su calidad de diseño en las construcciones que levantó con un modélico y depurado estilo internacional y lejos ya del periodo gomecista pero que lo complementa, realizó en la ciudad de Mérida un conjunto de grandes edificios públicos donde dio rienda suelta a una fecunda imaginación, convirtiendo algunos elementos coloniales en auténticas recreaciones personales que enriquecen el repertorio barroco iniciado treinta años antes, gracias a la libertad que da la experiencia, una imaginación en constante búsqueda y un prestigio que lo libera de cualquier atadura. Nos referimos a la Universidad (1953-1955), la Catedral (1958) y el Palacio del Gobierno (1958).

El Neocolonial después de Gómez.-

No podemos finalizar el estudio de este lenguaje con la desaparición del General Gómez; al neocolonial le ocurre, como a unos pocos estilos congénitos con la estética arraigada subliminalmente en los pueblos, que sigue perviviendo al margen de los gustos y las modas cambiantes. En Venezuela tuvo el colofón más codiciable que se puede desear: servir de puente a la culminación de un ciclo prominente con el que se cierra el momento álgido de la arquitectura del país.

Leopoldo Castelo hace un breve inventario de las soluciones determinantes del neocolonial que permiten establecer las pautas para su reconocimiento inmediato: La celosía, ahora en cemento y más compacta que la tradicional; el tejado ocre, y el complemento del jardín con toda la exuberancia de la vegetación tropical. Sin embargo, no estamos de acuerdo con la afirmación del empleo de colores vivos, pues la base cromática de los paramentos sigue siendo el blanco y sólo se combina con ellos en las zonas ornamentadas. Además, a todo ello aún añadiríamos dos componentes: la columna panzuda y la rejería que, con una excelente labor de forja, cierra los vanos.

Luis Malaussena regresó a Venezuela con su título de l'Ecole Spéciale d'Architecture de Paris al año siguiente de que lo hiciera Mújica Millán (1928) y sin embargo sus caminos fueron divergentes hasta en la interpretación que cada uno hace del neocolonial, pues aquel consigue llevar a cabo la síntesis perfecta entre el respeto historicista y la libertad creativa³⁹. Malaussena buscó una línea más autóctona; rechazó algunas de las soluciones aportadas por Mújica, provenientes del regionalismo español para, en su lugar, recurrir a fórmulas indigenistas, tanto en su vertiente histórica, precolombina, como contemporánea (procedente de los estudios que años antes había comenzado a hacer de las tribus indígenas). Probablemente, su mejor obra sea, dentro del ámbito neocolonial, la sede del Instituto Nacional de Malariología en Maracay, pero no es más que la consecuencia de una serie de postulados presentados antes, en el pabellón venezolano de la Exposición Mundial de París, en 1937, ejecutado en colaboración con el también arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

Este edificio es una combinación de las dos tendencias que convivieron en la arquitectura neohispana del occidente americano. Malaussena funde soluciones del estilo «misiones», con sus volúmenes rotundos, el color blanco de los paramentos, la combinación de teja árabe con las cubiertas de terraza, el expresionismo de los materiales, las estructuras elementales,

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

etc, con pautas que los californianos denominaron *spanish colonial revival*, marcado por una fuerte influencia de la arquitectura colonial mexicana: decoración rica y localizada en lugares muy concretos, composiciones frontales, el uso de la cúpula pueblana (de escasa altura y sin tambor) que el arquitecto transforma ahora en un lucernario cónico, etc. Malaussena añade además un sentido clasicista, inexistente en los modelos hispanos: la axialidad y el equilibrio, formas que impone a la construcción, alejan a este pabellón de la simple mimesis para adentrarnos en un nuevo concepto de la arquitectura, híbrido de viejas fórmulas coloniales y aportaciones personales.

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

Con el complejo de Malariología de Maracay (1942), el estilo alcanzó plena madurez. La simbiosis de lo colonial, al que ahora ha añadido un nuevo elemento tan característico como la columna panzuda, con formulas más racionales como la volumetría y la axialidad, consiguen como resultado un equilibrio ideal.

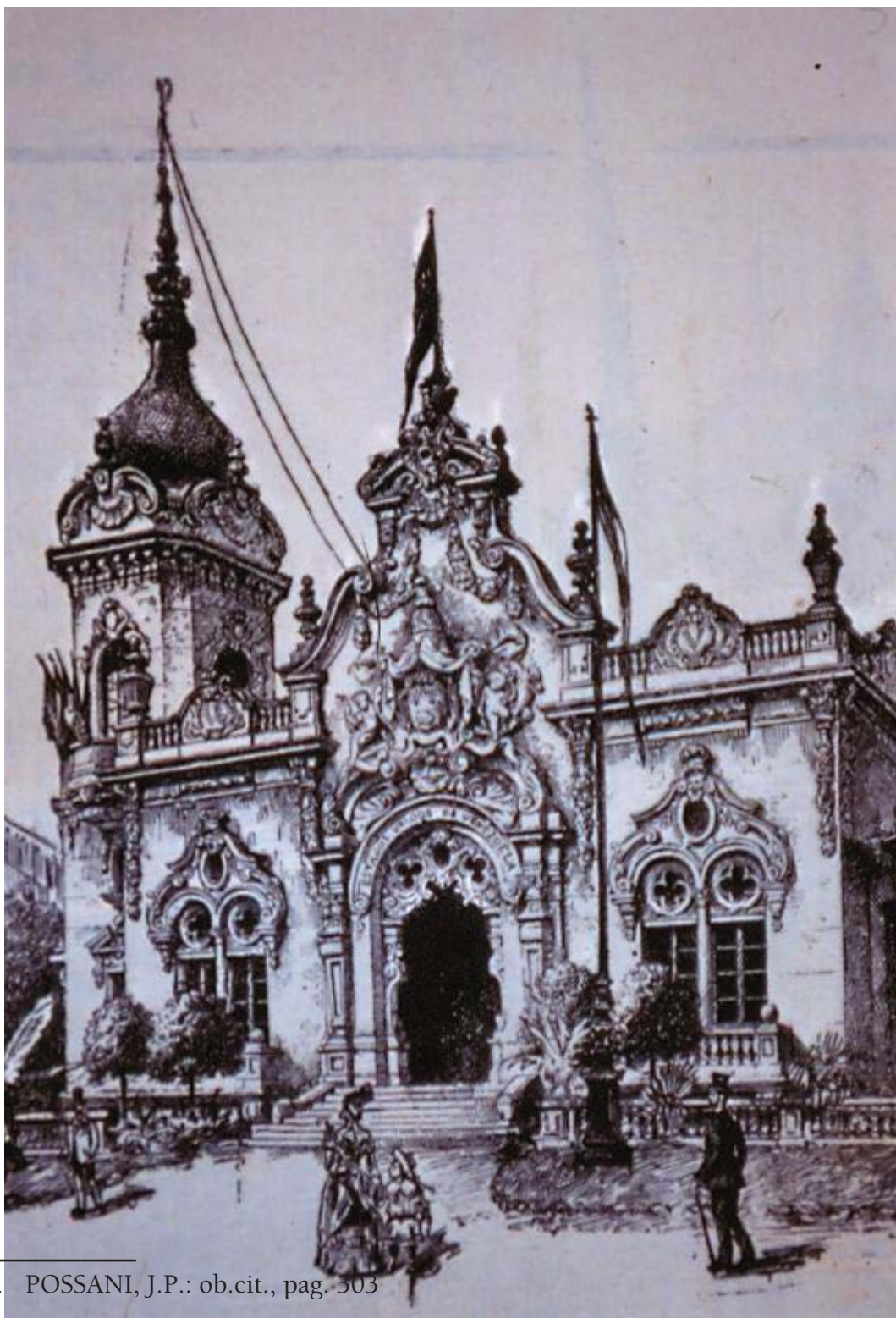
También Carlos Raúl Villanueva buscó una fórmula que personalizara la arquitectura, pero desde otra perspectiva. Juan Pedro Posani⁴⁰ ve la labor de este técnico en la arquitectura neocolonial desde una doble perspectiva: en su primera etapa, dentro del marco conservador propio del periodo gomecista, como un compás de espera necesario, no sólo para difundir su calidad de profesional, sino para que el gusto provinciano de la burguesía tuviera ocasión de conocer otros horizontes. Esta es la razón por la que echa mano del eclecticismo como una solución formal que le permita una mayor libertad de acción.

Pero Villanueva es un arquitecto que sigue la línea internacionalista. Sus elaboraciones neocoloniales, pasada su primera etapa ecléctica, tienen una finalidad secundaria. En una de sus mejores obras, el Barrio del Silencio, añade a la arquitectura internacional elementos coloniales con una finalidad eminentemente tamizadora. Él mismo lo explica al declarar que *«en lo que concierne al estilo propiamente dicho, considero que era necesario hallar un enlace con la ciudad colonial, la cual tiende a perder cada día más su típico carácter antiguo y recordar algunos elementos de su*

40. POSSANI, Juan Pedro: *Segunda parte: 1900 - 1967*, en *Caracas a través de su arquitectura*. Fundación Fina Gómez. Caracas 1969. Pags. 381 a 441.

arquitectura básica»⁴¹. Es pues algo testimonial, sin afán de continuidad, pero que abre una vía para los que preferían seguir el derrotero del camino singularizador.

Figura 1: Pabellón de Venezuela en la exposición de 1889 de París.



41. POSSANI, J.P.: ob.cit., pag. 303

Figura 2: Modesto López Otero: Recreación de un modelo “Estilo Misiones”.



Figura 3: Willis Polk: Pabellón de Venezuela en la feria de 1915 en California.

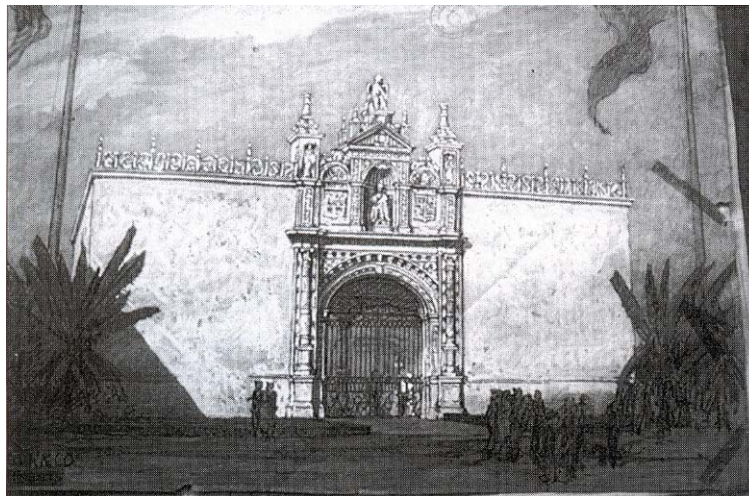


Figura 4: Wendehack Country Club de Caracas.



Figura 5: Bocetos de Mújica Millán para el hotel Majestic.

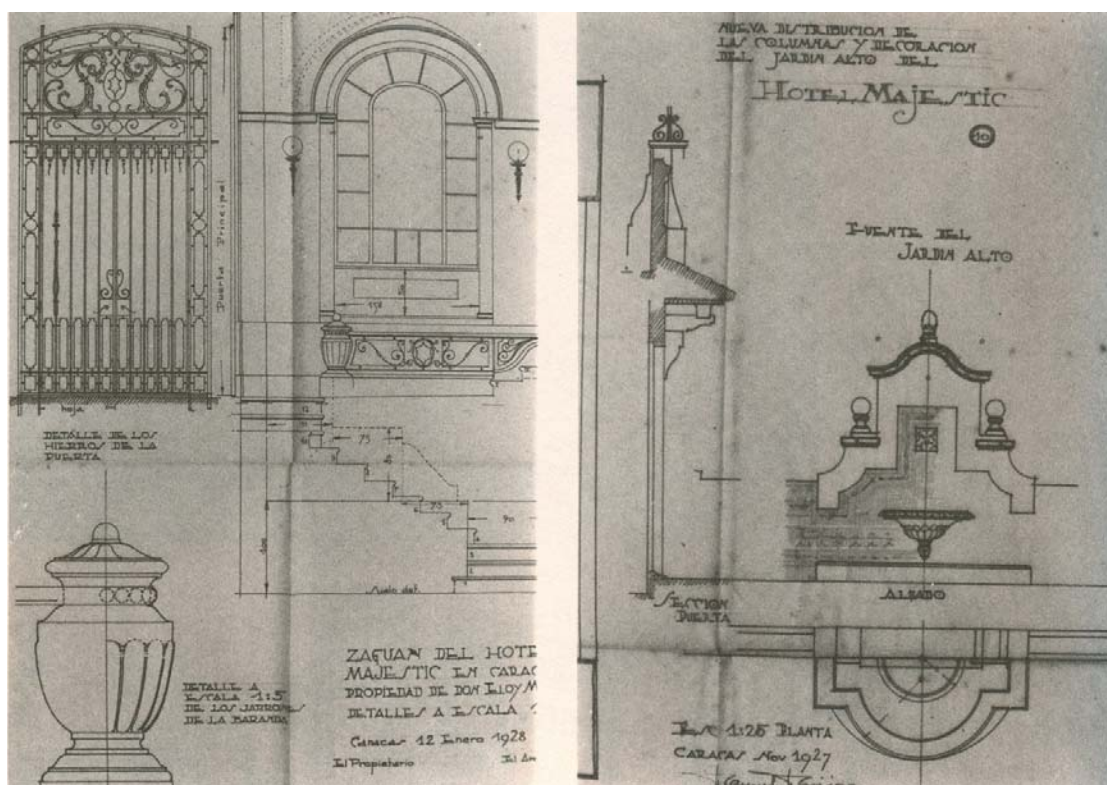


Figura 6: Uno de los primeros proyectos de Mújica Millán recién llegado a Caracas.

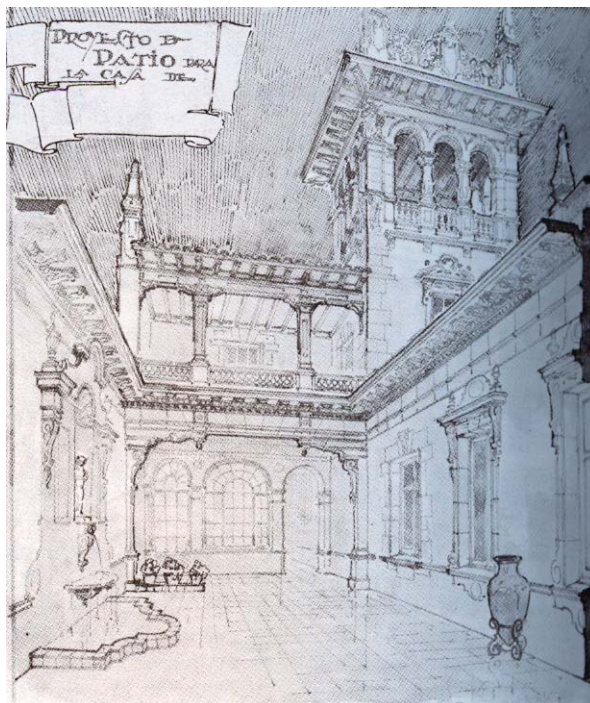


Figura 7: Mújica Millán: Plano del Panteón Nacional.



Figura 8: Mújica Millán: Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Campo-Alegre.



Figura 9: Mújica Millán: Catedral nueva de Mérida.



Figura 10: Luis Malaussena: Pabellón de Venezuela en la Exposición internacional de Paris de 1937.



Figura 11: Luis Malaussena: Patio Principal del complejo de la Malariología de Maracay.



Figura 12: Carlos Raúl Villanueva: Barrio del silencio.

