

ARQUITECTURA DE RAÍCES HISPANAS: ENTRE LOS «ESTILOS CALIFORNIANOS» Y EL NEOCOLONIAL (1880-1940)

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La arquitectura de raíz «hispana», como lo fue asimismo la precolombina, debe en buena medida su revalorización a profesionales vinculados a universidades y otras instituciones de los Estados Unidos. Es evidente que la mayor apertura y las posibilidades del país del norte, y su vinculación directa con Europa, entre otras vías a través de las periódicas exposiciones universales a las que asistieron y de las que fueron sede, les permitió un contacto más efectivo con la teoría y la praxis de la arquitectura que se imponía al otro lado del Atlántico. Los historicismos de corte medievalista, o los exotismos como el *moorish style* o neoárabe (Gutiérrez Viñuales, 2006: 231-259; 2008: 95-122; 2010: 285-307), potenciado inicialmente en las islas británicas, se impondrían rápidamente en Estados Unidos, despertando y consolidando una conciencia de revalorización del pasado que les hizo volcar las miradas hacia los vestigios pretéritos del continente.

Al proceso de recuperación de la arquitectura precolombina y colonial, basado en campañas de investigación efectuadas sobre todo en México, seguiría la atención puesta por los arquitectos en utilizar a aquellas como modelo para la construcción de edificios modernos en los que se combinaran los lenguajes ornamentales de dichas culturas con las tecnologías constructivas del presente. El eclecticismo de formas y materiales fue la nota saliente en las mismas, ganando en importancia las referencias decorativas y potenciando el *fachadismo* sobre las aplicaciones prácticas y la funcionalidad de la arquitectura. El *Spanish Colonial Revival* desarrollado en los Estados Unidos encontraría su reflejo en la arquitectura «neocolonial», tal la terminología impuesta al sur de Río Grande.

En lo que respecta a las naciones de Iberoamérica, en los albores del siglo XX, la mayor parte de ellas se aprestaba a conmemorar los centenarios de sus respectivas independencias. Fue un tiempo de reflexión, más o menos profunda según los países, acerca de la necesidad de conformar y de interpretar una «identidad nacional», y sus posibles elementos determinantes. Esta situación tuvo ingredientes singulares en algunos países que en las últimas décadas del XIX habían asistido a la llegada masiva de contingentes inmigratorios de origen europeo; esto motivó que uno de los ámbitos de las discusiones fuera la supuesta pérdida de «identidad», contaminada o diluida por la confluencia de diferentes lenguas y culturas.

En los debates sobre el nacionalismo dados en América, uno de los elementos que se elevó no sin ciertas reticencias fue el legado hispánico, que vino a conformarse, hasta su consolidación entrado ya el XX, como uno de los factores ineludibles del «ser nacional». Pero se quería no la España imperialista sino su lengua, su cultura y, en la medida que fuera posible, su progreso. En definitiva, una mirada al pasado para extraer lo mejor, proyectada al presente y al futuro. Otro factor determinante fue el periodo prehispánico (Gutiérrez Viñuales, 2002: 267-286): si en países como Argentina, Uruguay o Chile caló hondo fue en parte por las tradiciones propias de su suelo en ese sentido, pero más aun se debió a la irrupción de un factor identitario de nivel continental. Países como México, Perú, Bolivia o Ecuador hicieron del elemento indígena un ingrediente necesario para la comprensión de su nacionalidad.

Lo hispánico fue incorporándose paulatinamente, y como apuntamos líneas atrás, no sin conflictos y ciertos recelos. Arquitectos como Federico Mariscal y Manuel Jesús de Acevedo en México, Martín Noel y Ángel Guido en Argentina, Héctor Velarde en Perú, Roberto Dávila Carson en Chile, o

Evelio Govantes y Félix Cabarrocas en Cuba plantearon una comprensión de la arquitectura colonial y su adaptación como modelo para sus propuestas edilicias. En rigor, se mantuvo el sistema de composición arquitectónica pero las formas externas recuperaron la dimensión historicista, acorde indudablemente con los postulados ideológicos de la *École des Beaux Arts*. El hispanismo en general (Gutiérrez Viñuales, 2003: 167-185), y la arquitectura neocolonial en particular representaron notas esenciales en torno a la ideología nacionalista y americanista, vinculándose a la literatura —obras como *La Restauración Nacionalista* (1909) del escritor argentino Ricardo Rojas son paradigmáticas en este sentido— y a movimientos pictóricos y escultóricos como el costumbrismo y el indigenismo.

LOS «ESTILOS CALIFORNIANOS»: EL *MISSION STYLE* Y EL *SPANISH REVIVAL*

Dentro de la arquitectura de filiación hispánica, las alternativas que se impondrían con mayor éxito en el norte serían las vinculadas al llamado «estilo californiano» (McMillian, 2002)¹, que suele dividirse genéricamente en dos vertientes, una primera y de inspiración popular conocida como *mission style*, potenciada desde los últimos lustros del siglo XIX e inspirada en la arquitectura de las 21 misiones californianas, y otra conocida como «renacimiento español», que toma como referencia el barroco español con sus cargas ornamentales, que tuvo su culmen en San Diego en 1915, con la celebración de la Panama-California Exposition. En ambos casos se trata de testimonios eclécticos, es decir carentes de homogeneidad, en los cuáles entraron a tallar aspectos inspirados en la arquitectura de los indios Pueblo, rasgos victorianos, mediterraneístas italianos, neoárabes o mexicanos (Ingle, 1984)², entre otros aspectos (Keaton, 2007; y McMillian, 1996: 18)³. El éxito de estas arquitecturas se centró fundamentalmente

1. Se trata de un completo libro sobre estas variables arquitectónicas.
2. No solamente el revival colonial, sino también el prehispánico, sobre todo maya.
3. Dada esta heterogeneidad, autores como D. J. Waldie mencionaban como dos fases del proceso, por un lado el *mission style*, pero por otro el *California style*, capaz de contener en sí al «renacimiento español» y a las otras vertientes «mediterráneas», desarrolladas sobre todo en los años 20. El término *California style* comenzará a utilizarse a finales de

en California y Florida, zonas de marcado influjo turístico, alcanzando notoria fortuna en las décadas de 1920 y 1930, con extensiones directas hacia México (Piñera Ramírez y Bejarano Suárez, 2011: 159-184).

Empezando con las misiones californianas, debemos iniciar diciendo que de su rescate patrimonial participaron numerosos historiadores y arquitectos. Tras la guerra mexicano-estadounidense de 1846-1848 había comenzado el adueñamiento y transformación continua de esos espacios por parte de los angloamericanos, y ese «estilo misionero» no sería otra cosa que «la apropiación de los vencedores de las formas urbanísticas y arquitectónicas de los vencidos, pero vaciados de los significados sociales que les dieron origen. Han dejado de ser la expresión material de un modo de vivir, para ser meros símbolos de una identidad regional inventada. Y como símbolos repercuten en los modos de vivir de otras partes de Hispanoamérica» (Torre, 1994: 48).

En la década de 1880, el ingente desarrollo poblacional de California que se había producido como consecuencia de las migraciones desde mediados de siglo a causa del descubrimiento de yacimientos de oro en la región, determinaría que varios de los asentamientos misioneros dieran lugar a metrópolis del calado de San Diego, Los Ángeles, San Francisco y Monterrey (Torre, 1994: 48). En forma paralela, como señaló Arrol Gellner, dará comienzo a un creciente proceso de valorización de los restos arquitectónicos de raíces hispanas, siendo un hecho basamental la adquisición, por parte del estado de Texas, en 1883, de «El Álamo», en tanto sitio histórico. A ello le sucederá la restauración, al año siguiente, de la misión de San Carlos Borromeo del Carmelo, y el naciente entusiasmo por recuperar el resto de las misiones californianas, en ruinas desde hacía décadas (Gellner, 2002: 8-10), coincidiendo con la publicación de la novela *Ramona*, de Helen Hunt Jackson, escenificada en las antiguas misiones, que alcanzaría un rotundo éxito comercial en los siguientes lustros.

En 1885 el senador Leland Stanford daría la orden de que la construcción de la Universidad que llevaría su nombre en Palo Alto, adoptara un modelo inspirado en los edificios de adobe de los pueblos de indios, inspirando así un nuevo estilo regional. El diseño del campus recayó en el paisajista Frederick

esa década, englobando a los términos *Mission*, *Spanish* o *Mediterranean*, habituales hasta entonces.

Law Olmsted y las edificaciones en Charles Coolidge Allerton quien plasmó sus obras tanto en el ya prestigiado *mission style* como en la vertiente conocida como «románico richardsoniano», potenciado por su mentor Henry Hobson Richardson. Buena parte de las mismas se destruyó en el terremoto de 1906, pero en la reconstrucción se respetaron de manera bastante coherente las pautas estéticas originales.

En 1890 el arquitecto Willis Polk, de San Francisco, creó la revista *Architecture News*, de corta pero influyente existencia, en la que se publicaron dibujos y escritos sobre las misiones californianas; esta difusión de grabados primero, y mas aun de fotografías de pueblos indios californianos y mexicanos, se convertirá en parte imprescindible de este proceso. Dos años después, Tessa Kelso, directora de Los Angeles Public Library, funda la Association for the Preservation of the Missions, embrión del Landmarks Club que el periodista y fotógrafo Charles Lummis crearía en 1895.

Lummis, formado en Harvard, residiría durante varios años en Nueva México entre los indios pueblo, y hacia 1895 sería editor del mensuario ilustrado *Land of Sunshine*, que utilizaría como plataforma para llevar a cabo una verdadera cruzada por la arquitectura californiana nativa, que entendía debía basarse en raíces hispanas. Pero no la arquitectura propiamente española, sino la arquitectura colonial, en la que predominaban materiales como el adobe, no habitual en las construcciones peninsulares.

Pero no era lo puramente arquitectónico la prioridad final de Lummis: su ideal se sustentaba en propulsar una suerte de retorno espiritual al estilo de vida de la época colonial española, con claros tintes romanticistas, en los que destacaran como rasgos modos sencillos de vida y construcción con materiales locales; se muestra claro el paralelismo con las premisas del movimiento *Arts and Crafts* europeo. Entendido esto, no sorprende que Lummis, al proyectar su propia casa «El Alisal» (1897-1910), se aleje de los postulados propios del *mission style*, aun cuando tenga guiños como la construcción de un campanario, para mostrarse más cercano a sus experiencias entre los indios Pueblo y a un sentido artesanal. El adobe y el estuco están ausentes, recurriéndose al hormigón revestido de piedras del cercano Arroyo Seco. Espadañas, torrescampanarios, tejas, serán todos elementos que se comenzarán a utilizarse de manera combinada y ecléctica en este tipo de construcciones, entre los que destacan no solamente residencias privadas sino también varios hoteles, teatros, bibliotecas y estaciones de ferrocarril.



Figura 1.—Arthur Page Brown. Pabellón de California,
Exposición Universal de Chicago, 1893.

Uno de los ejemplos más relevantes de esta arquitectura sería un edificio erigido con motivo de una exposición universal, la de Chicago en 1893, llevada a cabo con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América: el Pabellón de California diseñado por Arthur Page Brown, en el que su autor combinó eclécticamente motivos formales y ornamentales procedentes de aquellas misiones. La dotación de mobiliario, necesario para dar completo sentido a este tipo de edificios, tuvo también sus derroteros: «De las réplicas a la compra directa del patrimonio arquitectónico español, había un pequeño paso que se dio rápidamente. En las primeras décadas del siglo XX miles de objetos de arquitectura fueron extraídos de las obras renacentistas, manieristas y barrocas españolas. Desde claustros enteros que se llevaron desarmados para montarlos en Estados Unidos hasta puertas, rejas, cielorrasos, torres, paneles de azulejos, etc. que se incorporaron a museos públicos y privados y a muchas residencias particulares» (Gutiérrez y Tartarini, 1997: 66).

Hacia el final de la primera década del XX el *mission style* comenzará a mostrar ciertos puntos de agotamiento. No obstante ello, sobresaldrán nombres como el de la arquitecta Julia Morgan, nacida en San Francisco, y que en 1898 se convertirá en la primera mujer en ser admitida en la École des Beaux-Arts de París, en donde se graduará en 1902. Tras ello, retorna a California, abriendo estudio propio en su ciudad natal en 1904. Además de numerosos encargos que recibirá durante el proceso de reconstrucción tras el terremoto de 1906, su encuentro con Phoebe Apperson Hearst, viuda del magnate George Hearst y principal mecenas de la universidad de California en Berkeley, marcará decisivamente su trayectoria, tanto por el encargo que de esta recibirá para continuar y finalizar su mansión «Hacienda del Pozo de Verona» en Pleasanton, como los encargos que recibirá de su hijo William Randolph Hearst (Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, 2012)⁴, convirtiéndose en una suerte de arquitecta de la familia. En el primero de los casos, la «Hacienda» era obra que había iniciado en 1895 el arquitecto A. C. (Albert Cicero) Schweinfurth, fallecido en 1900, y que demandó siete años de trabajo por parte de Morgan, hasta 1910, para culminar las 92 habitaciones de la residencia y otras dependencias, recurriendo al estilo indio Pueblo (*puebloesque style*) y, como dice Gellner, luchando con fuerza para ocultar su racionalismo *beaux-arts* (Gellner, 2002: 12).

Julia Morgan, que a lo largo de su carrera llegaría a proyectar más de 700 edificios en California, tendría varias de sus obras paradigmáticas vinculadas a los Hearst. Para William Randolph, editor de *Los Angeles Examiner*, realizaría

4. La reseña editorial, que recuerda que Hearst inspiró a Orson Welles la película *Citizen Kane* (1941), reza: «Hearst fue el mayor comprador de arte español de su tiempo, un comprador compulsivo que, a través de turbias maniobras, no dudó en vulnerar todo tipo de obstáculos legales a fin de satisfacer su insaciable apetito como coleccionista. Para ello, a golpe de talonario, contó con cooperadores en todos los estamentos sociales, desde modestos operarios, hasta dignísimos intelectuales, clérigos y políticos, quienes, por su condición, más obligados estaban a la defensa del legado artístico. A su lado estuvieron Arthur Byne y su esposa, Mildred Stapley; cultos, ricos y bien posicionados socialmente, ellos fueron sus principales agentes en España y protagonistas fundamentales del negocio clandestino de venta y exportación de tesoros artísticos del país. Autores de importantes estudios sobre arte, mobiliario y arquitectura españoles, los Byne utilizaron dichas publicaciones como catálogos de las piezas que ofrecían a museos y coleccionistas americanos».



Figura 2.—Julia Morgan. Sede de *Los Ángeles Examiner*, Los Ángeles, 1913-1915.

entre 1913 y 1915 el edificio del periódico en *mission style*; para esta obra se valió de la colaboración de otros arquitectos, William J. Dodd y J. Martyn Haenkel. Pero indudablemente la obra más sobresaliente de todas, y que le demandaría alrededor de dos décadas de trabajo, sería «La Casa Encantada», más conocida como *Hearst Castle* (1919-1947), ubicada en San Simeon, iniciada a finales de la segunda década de siglo, cuando el estilo «renacimiento

español», impuesto desde la exposición de San Diego de 1915, venía gozando de prédica creciente. Al *Hearst Castle*, considerado por Gellner como una «fantasía mediterránea», sumaría Morgan otras muchas arquitecturas, en un momento de desarrollo de apartamentos y bungalows en zonas residenciales y vacacionales, a las que se siguió aplicando estéticas populares, no ya solamente misioneras, sino también andaluzas —enmarcadas en ese «redescubrimiento» de lo español peninsular—, e inclusive norteafricanas, dando lugar a una verdadera «fiebre hispana», que dejó, sobre todo a California y a Florida, con varias poblaciones *españolas*.

La Panama-California Exposition de San Diego de 1915, coincidente en tiempo con la Panama-Pacific Exposition de San Francisco, nació con el objetivo de conmemorar la apertura del Canal de Panamá, y fue elegida aquella ciudad por ser el puerto de mayor proximidad al Canal dentro de territorio estadounidense, además de un símbolo de la California moderna. El arquitecto elegido para el evento fue Bertram Grosvenor Goodhue, quien ostentaba como antecedentes una serie de viajes a México a partir de inicios de 1892⁵ y el haber trabajado junto a Sylvester Baxter como realizador de planos para los tomos de *Spanish Colonial Architecture in Mexico*, obra publicada a partir de 1901. Goodhue fue opción que se impuso a la propuesta de que fuera Irving Gill, originario de Tully, cerca de Syracuse (New York), aunque radicado en California desde 1893, con un perfil en el que el *mission style* se erigía como uno de sus principales puntos de partida, a quien no obstante se le encargará la construcción del puente que conectaría la ciudad con el Parque Balboa, sede física de la exposición.

La presencia de Goodhue será decisiva para determinar como estética predominante de las construcciones en el Parque Balboa (Hudson, 2000)⁶, sede del evento, lo que se dará por llamar «renacimiento español», alejado de la modestia del *mission style*, que encerraba como uno de sus problemas el adaptarse a edificios de gran escala como los que se precisaba construir. El «renacimiento

5. Algunas de estas experiencias, y una serie de dibujos, los recogió en su libro *Mexican memories*. New York, G. M. Allen Co., 1892.

6. Una síntesis con muy buen repertorio fotográfico puede verse en: Hudson, Andrew. *The magic of Balboa Park*. La Jolla, PhotoSecrets Publishing, 2000.



Figura 3.—Carleton Monroe Winslow. Reconstrucción de Santa Bárbara en estilo «renacimiento español», 1925.

español», ajeno ya a cualquier implicación imperialista, estaba basado en una mirada ecléctica sobre el barroco peninsular, y sesgo bajo el cual se dotaría a las construcciones de una serie de elementos particularizados, entre ellos arcadas, porches, balcones, ventanas con celosías, rejas de hierro forjado, toldos de lona, patios con fuentes y abundante uso de la azulejería sevillana importada o de inspiración hispalense, entre otros⁷.

Junto a Goodhue, autor del edificio más relevante de la exposición de San Diego, el pabellón de California —imitando las iglesias parroquiales mexi-

7. Del material consultado acerca de este tipo de construcciones en el primer tercio del siglo XX, destaca por textos e imágenes el ya citado: Gellner, Arrol. *Red tyle style. America's spanish revival architecture*. New York, Viking Studio, 2002. Incluye asimismo ejemplos más recientes.

canas del XVIII como recuerda Susana Torre—, trabajaría Carleton Monroe Winslow, quien sería responsable una década después de convencer a los ciudadanos de Santa Barbara, tras el terremoto de 1925, de adoptar en la reconstrucción de la misma en estilo «renacimiento español». También podemos mencionar aquí, aunque como continuador, a William Templeton Johnson, nacido en San Diego y uno de los principales discípulos de Goodhue, autor de numerosos edificios en esa línea, entre ellos los tres pabellones de Estados Unidos que realizó en Sevilla en 1929 para la Exposición Iberoamericana (Graciani, 2010: 372-381).

Como uno de los antecedentes de esta vertiente suele mencionarse una serie de obras ejecutadas en la década de 1880 en St. Augustine (Florida), y concretamente los hoteles Ponce de León (1882) y Alcázar (1887), realizados por los arquitectos neoyorquinos John Carrère y Thomas Hastings, o el Casa Monica Hotel (1888), del bostoniano Franklin W. Smith, mezclando rasgos españoles y mediterráneos, y en los que no faltan las notas moriscas. Estas obras pioneras enlazan con otras también construidas en Florida durante la segunda década del XX, entre ellas numerosas viviendas y edificios comerciales de la localidad de St. Cloud, varios diseñados por las arquitectas Annah Ryan e Isabel Roberts, y que se caracterizan por sus reminiscencias del periodo virreinal mexicano, dotando así de un sabor particular a dicha población. El propio Bertram Goodhue había experimentado con el barroco español en la catedral de la Santísima Trinidad en la Habana (Cuba) en 1905, y en el Hotel Washington de Colón (Panamá) en 1913.

Para la exposición de San Diego, Goodhue planeó la mayor parte de los edificios como construcciones provisionarias, con la idea de que, tras el evento—cuyo éxito determinó que se extendiera casi por dos años—, los mismos se destruyeran para dar sitio a un gran jardín. Como reflexiona Arrol Gellner, «Irónicamente, sólo uno de los imponentes edificios de Goodhue fue construido con materiales permanentes; el resto eran meras escenografías, como las conchas de estuco y malla destinadas a ser destruidas una vez clausurada la exposición. A pesar de su construcción efímera, la ilusión de la masa y la permanencia transmitida por el acabado de estuco cuidadosamente detallado terminó por ser increíblemente convincente. Tan valorados fueron esos palacios de yeso que la mayoría se han conservado en última instancia, y algunos han sido reconstruidos con materiales permanentes» (Gellner, 2002: 16).

En 1916 se publicó la obra de Rexford Newcomb titulada *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*, cuya notable difusión marcó un nuevo punto de inflexión para el proceso historicista en el norte y la posibilidad de que en el resto del continente se tomara conciencia de lo que allí se venía gestando, proceso al que acompañó la profusa circulación de revistas de arquitectura norteamericanas que reflejaban el gusto por la arquitectura de raíces hispanas. Publicitado en las revistas de arquitectura latinoamericanas como *El Arquitecto* de Buenos Aires, en su prefacio Newcomb afirmaba que «El propósito del escritor al hacer la presente serie de estudios es la de ayudar, de una manera práctica, a la causa de la arquitectura recogiendo a través de apuntes, notas y fotografías, el espíritu real y el detalle de esos edificios, tan bien adaptados y apropiados a la tierra de origen, antes de que el último vestigio de dichos edificios haya desaparecido de la tierra. El escritor está convencido de que muchos arquitectos que están diseñando en estilo (misionero) nunca han visto una misión, y que muchos otros, si han visto alguna vez los viejos edificios, están haciendo pobres interpretaciones del espíritu en el cual ellos están erigidos» (Newcomb [1916], 1973). Al mismo se sumaría, casi una década después, otro libro de notoria difusión, *Spanish homes of California*⁸, que incluía numerosos modelos de construcción, y que sería muy utilizado por los arquitectos de la época como leído por los comitentes.

En los años veinte, el cinematógrafo de Hollywood difundiría aun más el gusto por estas expresiones, sembrando regiones, como ocurrió en la península de Florida, de residencias particulares y edificios públicos siguiendo estas pautas (Skinner y Cook, 2006)⁹. La proliferación de películas ambientadas incluían escenografías con arquitecturas remedando la colonial, las que también gozarían de gran difusión y éxito en países como México: «...Una vez que la industria cinematográfica norteamericana se mudó de Nueva York a California, tras la Primera Guerra Mundial, la fuerza cultural del medio se acentuó. La nueva localización reforzó el exotismo; en particular puso de moda temas

8. *Spanish homes of California*. Long Beach, Roy A. Hilton C., Publishers, 1925.

9. Muchas de ellas encargadas por renombrados actores de cine, y otros personajes de la época, tanto del mundo del arte como del de los negocios.

**FRANCISCAN MISSION ARCHITECTURE OF
ALTA CALIFORNIA**



Fotografías, relevamientos y reconstrucciones de las 21 Misiones Jesuíticas a la costa Californiana.
desde 1769 a 1823. Formato de 31 x 40 ctms.

Precio: \$ 65

Dirigir pedidos a:
"EL ARQUITECTO" - Casilla de Correo 1885
Buenos Aires

En los pedidos del interior
debe acompañarse el importe
en giro postal.

Figura 4.—Publicidad del libro de Rexford Newcomb *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*, aparecida en la revista *El Arquitecto*, Buenos Aires, 1916.

asociados con la herencia española y árabe...» (Álvarez Curbelo y Vivoni Farage, 1998: 229).

Una de las películas más recordadas de esta época fue *La mexicana*, cuya actriz principal fue Adriana Gálvez, conocida como «La novia de México». Como escenario para la misma se utilizó el Hotel-Casino Agua Caliente, en Tijuana (1928), cuyo esplendor estuvo vinculado a las visitas de los californianos tras la prohibición de bebidas alcohólicas en 1919, que «obligó» a aquellos a desplazarse al sur, teniendo su primer encuentro con el territorio mexicano. Fierro Gossman destaca que dicho hotel «se parecía, en su ambiente y características arquitectónicas, más a los patios andaluces que a los palacios virreinales de México, en una interpretación de lo que los pobladores de California habían decidido que era México» (Fierro Gossman, 1998: 79).

En los años 30, y en especial tras la Depresión, las raíces «hispanas» en la arquitectura serían en buena medida absorbidas y superadas por un nuevo

interés, el llamado *Anglo style*, que se hizo muy popular en California. Esta situación daría origen a lo que se conoció con el nombre de *Monterey style*, o estilo rancho (*California ranch houses*), vías por las que seguirían discurriendo aquellas vertientes en las siguientes décadas (Gebhard, 1996: 7-11). No obstante ello, tanto lo *misionero*, como lo *renacentista español*, más allá de su declive numérico respecto de anteriores décadas, seguirían aportando edificios de calidad. La irradiación continental de sus pautas determinaría la construcción de numerosos edificios «californianos» en Latinoamérica en los decenios centrales de la centuria, entre ellos un largo listado de hoteles llamados «La misión» que, siguiendo aquellas pautas, estaban destinados a que los viajeros extranjeros, estadounidense sobre todo, se sintieran como en casa.

EL NEOCOLONIAL EN EL ÁMBITO LATINOAMERICANO

En Latinoamérica, la recuperación de «lo hispano» comenzó a tallar con fuerza a principios del siglo XIX. Este proceso se vivió tanto en el ámbito de las artes como en la literatura, dándose renovada visibilidad al pasado colonial. Para el caso que nos compete aquí, se potenció una puesta en valor de los monumentos religiosos (fundamentalmente) y civiles de aquel periodo histórico. Para México, gran obra de difusión será la de un estadounidense, Sylvester Baxter, autor de diez tomos publicados a partir de 1901 bajo el título de *Spanish Colonial Architecture in Mexico*, con fotos de Henry Greenwood Peabody y planos de Bertram Grosvenor Goodhue. Poco después, la Dirección General de Monumentos encargó al fotógrafo Guillermo Kahlo (padre de la conocida artista Frida Kahlo) la documentación gráfica de las iglesias del país, mientras el arquitecto Federico Mariscal saltaba a la palestra con sus reflexiones presentadas bajo el título *La Patria y la arquitectura nacional* (1915) en donde el factor hispánico se rescataba de forma decidida, manifestándose la necesidad de acentuar el rescate de la arquitectura colonial mexicana. Se dio allí lo que Carlos Tur Donatti denominó «nacionalismo colonialista», ubicándolo como última etapa cultural del porfiriato y primera de la Revolución, y cuya utopía estaba prefigurada por la «desconfianza en el progreso», un «acercamiento a la religión», y la revalorización del pasado colonial «como tabla de salvación» (Tur Donati, 2000: 126). En 1917 se llegaría al punto en que el gobierno de Venustiano Carranza eximiría de impuestos a quienes construyesen en estilo colonial.

El debate sobre la «arquitectura nacional» fue tomando ribetes diferentes a los del porfiriato, donde la predilección por lo prehispánico había mantenido oculto casi por completo las riquezas del pasado colonial. Se llegaba ahora a un punto en el que comenzaba a plantearse en México una «fusión» de ambos estilos para definir esa identidad «nacional», proceso que tendría su culminación en la obra de José Vasconcelos pero que ya anticipaban obras como las del pintor Saturnino Herrán, de clara raigambre estética hispanista, que en su tríptico *Nuestros dioses* (inconcluso a su muerte en 1918) representaba, fusionados y confundidos, a la diosa Coatlicue y a un Cristo crucificado, simbolizando el mestizaje cultural, en este caso desde un punto de vista religioso.

De cualquier manera, el pasado indígena y su aplicación a la arquitectura se fue diluyendo como posibilidad identitaria en México; en las otras naciones, aunque existieron ejemplos destacados, no tuvieron la suficiente fuerza como para plantearse un estilo nacional a través de ellos. Vasconcelos, promotor principal del movimiento muralista a partir de la década de los 20, si bien en esta vertiente potenció la mirada indigenista, en lo que a arquitectura se refiere se manifestó partidario del neocolonial. Esto se aprecia en obras paradigmáticas como el pabellón mexicano de la exposición del centenario de la Independencia brasileña, en Río de Janeiro (1922) y se acompañó de la larga serie de edificios neocoloniales construidos en esos años para las familias pudientes de las Colonias Polanco y Lomas de Chapultepec (AA.VV., 1992). El citado pabellón fue realizado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, una de las figuras más notables de la arquitectura mexicana.

El devenir del neocolonial en México¹⁰ tuvo también sus piedras en el camino. Mientras la teoría y la praxis aparentaban tener ya una cierta solidez, la difusión de aquellas películas de Hollywood con referencias al país, seguían mostrando por lo general una escenificación que poco o nada tenía que ver con la realidad, lo cual producía desorientación en la formación de los jóvenes arquitectos mexicanos que trataban de imitar lo que venía de fuera. Estas escenografías correspondían al concepto de lo que el público estadounidense llamaba el «spanish of Mexico» que no era otra cosa que «un falseamiento

10. El estudio más completo sobre este tema, y al que remitimos, es: Fierro Gossman, ob. cit.

de interpretación convencional» que buscaban resaltar lo exterior exótico; «El arte serio sufre una derrota ante el juego de bolsa de los mercaderes que transforman por la virtud del dólar, la respetabilidad del arte egipcio o chino, en confituras arquitectónicas de cabaret. Tomando lo que ellos juzgan ‘pintoresco’ de los estilos hacen un revoltijo, sin unidad y sin criterio...»¹¹.

En este sentido, una de las posturas más críticas con el neocolonial la sostuvo el pintor Diego Rivera, cuya incisiva pluma no tuvo compasión ninguna con el estilo: «Después de la nauseabunda imitación porfiriana, acrecentada por ilustres y viejos barrigones, ‘pompiers’ franceses, por fabricantes de pastas y bombones y dibujantuelos francmasones, tejedores de olanes de enagua en mármol, italianos y secuela de nacionales falsificadores de los ‘Luises’ XIV, XV y XVI, ahora el arquitecto mexicano —no el arquitecto, que existe también— elogia su instalación de excusados o el color nauseabundo de cajeta de leche rancia y desteñida con que envilece un muro o un patio «misión» de decoración de cine, que él da por «colonial» diciendo: ‘Así se hace en los Estados Unidos’...» (Rivera, 1924).

No quedarían apartados de la consideración otros géneros vinculados al pasado colonial que determinarán una integración artística en pos de la recreación de la imagen pretérita; así, la recuperación del mobiliario colonial, la fabricación manual o seriada de comedores enteros inspirados en el barroco, o la reivindicación de la azulejería de Talavera de Puebla, por caso, utilizada para bancos de patios, fuentes y otros motivos, es evidente. Veremos descollar a artífices como Abraham López, presentado como «creador de maravillas», que con su «humildad indígena» y siendo «descendiente de una familia de artistas... ha continuado y superado dignamente el abolengo racial». Este «maestro de la ebanistería» realizaría numerosos muebles de «estilo colonial», como los de la escuela de Chapingo (bancas, sillas, escritorios, arbotantes y puertas), arcones coloniales, cómodas y sillones para residencias privadas o varios biombo para particulares e instituciones como el Casino del Colegio Militar¹².

11. «Antonio Ruiz». *Forma*, México, 1927, N° 4, pág. 40.

12. «Abraham López, creador de maravillas». *Revista de Revistas*, México, 13 de mayo de 1934. Repr.: Fierro Gossman, ob. cit., págs. 104-107.

En la Argentina asistiremos a la realización de «concursos de muebles coloniales» como el organizado en 1923 por la Nordiska Kompaniet, especificando en las bases que los mismos, destinados a comedor, living room y dormitorio, debían «inspirarse en la tradición nacional de la época, desde el Virreinato hasta la caída de Rosas (1776-1852). Los concurrentes estudiarán los tipos de muebles de la época indicada, y procediendo con libertad de su inspiración los adaptarán a los usos y costumbres actuales»¹³. El espíritu eclectista de mezclar tradición formal con funcionalidad moderna se evidencia con rotundidad absoluta. Aún dos décadas después encontramos concursos como el organizado en São Paulo por Luis Saia, para pintores, cuyo objetivo era el que estos «se inspirasen en las imágenes antiguas del patrimonio existente en las capillas y retablos de la ciudad y de sus alrededores» (Amaral, 1994: 15).

En la región caribeña, el nuevo gusto por lo «hispano», consagrado definitivamente en las exposiciones de San Diego y de San Francisco de California en 1915, se había extendido a Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico. En este último país se dio inicio a una corriente intelectual y artística que ha sido definida como «Hispanofilia» (AA.VV., 1998). En esta nueva imagen que afectó sensiblemente a las ciudades más destacadas de la isla como San Juan y Ponce, buena labor les cupo a arquitectos locales como Pedro Adolfo de Castro y Rafael Carmoega, ambos formados en los Estados Unidos y en contacto permanente con los nuevos lineamientos de la arquitectura que se propiciaba desde las academias norteamericanas. No se margina, dentro de la concepción de «lo hispanico» el neoárabe como demuestra por caso el Mercado Central de las Carnes de Ponce (1926), más conocido como la «Plaza de los Perros», realizado por Carmoega.

En el caso cubano, también los años veinte mostrarían con fuerza la consolidación del neocolonial sobresaliendo en este sentido la obra de dos de los arquitectos más reputados de la isla, Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Ambos fueron responsables, entre otras obras, del pabellón cubano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 y, tras ella, de un interesante conjunto arquitectónico en Rancho Boyeros donde se incluyeron el Instituto

13. «Bases del concurso de muebles coloniales». *El Arquitecto*, Buenos Aires, agosto de 1923, N° 37, pág. 28.

Técnico Industrial en estilo neocolonial, un sector residencial de la urbanización Lutgardita con tintes neoárabes y el teatro de la misma con profusa decoración neoprehispánica. Estas dos últimas tendencias las habían importado del evento sevillano, en especial la de inspiración maya que habían tomado tras la contemplación del pabellón mexicano realizado por Manuel Amábilis.

Pasando a Sudamérica, en Perú, Héctor Velarde ostentó la antorcha del neocolonial, aunque de una manera anacrónica ya que esta variante en su arquitectura se manifestó en una etapa posterior a su incursión en el «estilo internacional». Si bien tempranos anteproyectos suyos como la residencia arequipeña en Washington (1924) recuperan lenguajes del pasado colonial en consonancia con los lineamientos que la obra de arquitectos-críticos como Martín Noel o Ángel Guido, las obras limeñas de su primera fase, en los años treinta, se caracterizan por la praxis racionalista, de gran calidad por cierto, como se aprecia en los Baños de Miraflores (1934-1936), el Club de Regatas de Lima (1935-1940) o la Casa Ulloa en la Punta (1936). La construcción de la Universidad Mayor de San Agustín de Arequipa (1936-1940), de la Nunciatura Apostólica de Lima (1940-1942) o más aun, el diseño para culminar el Santuario de Santa Rosa de Lima (1939), que Velarde tomó a su cargo tras el fallecimiento del escultor español Manuel Piqueras Cotoí, muestran una esencia neocolonialista que, en casos como este último, integra elementos del pasado precolombino siguiendo los dictámenes potenciados por Piqueras (Gutiérrez, 2002).

En el Brasil uno de los puntos de partida del neocolonial fue la conferencia dictada por Ricardo Severo en 1914, en la Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, sobre la arquitectura tradicionalista y la necesidad de practicar una nueva arquitectura mirando al pasado colonial. Severo financió los viajes a las ciudades coloniales de Minas Gerais del pintor José Wash Rodrigues, para que investigase los motivos arquitectónicos y ornamentales de la región. Desde Río de Janeiro los estudios fueron potenciados por José Marianno Filho, quien a su vez subsidió las campañas de Lúcio Costa y otros estudiantes a la región *mineira*, trayecto que seguiría también Georg Przyrembel desde la ciudad paulista. A partir de 1920, en la *Revista do Brasil*, el modernista Mário de Andrade publicaría una serie de artículos sobre la arquitectura colonial de Minas Gerais apuntalando el interés por los monumentos de dicha región (Amaral, 1994: 16).

El mencionado Marianno Filho tendría gran influencia en los círculos oficiales durante los años veinte, logrando que el neocolonial se impusiese y



Figura 5.—Héctor Velarde. Diseño para el Santuario de Santa Rosa de Lima, Perú, 1939.

llegase a ser casi una norma obligatoria en los concursos para los pabellones del Brasil en las exposiciones de Filadelfia (1925) y Sevilla (1929) (Lemos, 1994: 159). En junio de 1930 se realizó en Río de Janeiro el IV Congreso Panamericano de Arquitectura (Gutiérrez, 2007), en el cual las teorías neocolonialistas de Marianno Filho alcanzarían un sonado triunfo, pero pocos meses después, al final de ese mismo año, sufrirían un serio revés: tras la victoria de la Revolución, el ministro Francisco Campos invitó a Lúcio Costa a hacerse cargo de la dirección de la Escola Nacional de Belas Artes. Quien había sido discípulo de Marianno Filho ahora estaba imbuído del «esprit nouveau» de Le Corbusier, tras asistir a algunas de las conferencias que éste había pronunciado en Brasil en 1929. Al asumir pues la dirección de la Escuela, una de las primeras decisiones de Costa fue la de reformular la enseñanza de la arquitectura y las artes, *aggiornándola* a las nuevas corrientes de pensamiento que se imponían desde Europa (Da Silva Telles, 1994: 240-241).

Más al sur, en la Argentina, entre 1913 y 1914 los arquitectos Alejandro Christophersen y Martín Noel habían pronunciado sendas conferencias po-

niendo en evidencia los valores de la arquitectura colonial. En el caso del primero, no dudaba en lamentar «¡Qué lejos estamos de la modesta y tranquila arquitectura colonial, de la cual pocos recuerdos quedan!», para sentenciar más adelante: «La piqueta del progreso borra para siempre estos recuerdos y los sustituye por edificios altos, muy altos, a menudo feos, porque así lo exige el sentido práctico y especulativo de una raza nueva» (Bufano, 1923: 78-79).

Por su parte, Noel, que se convertiría en el principal artífice de la arquitectura neocolonial en el país, dictaba en septiembre de 1914 la conferencia sobre *Arquitectura virreinal*, en la que consolidaba una apertura hacia nuevos horizontes de debate cultural. Si pensamos que el año anterior había egresado de la École des Beaux Arts parisina, no deja de ser sorprendente un giro radical en cuanto a fijar la mirada en el pasado colonial americano, en especial en Perú y Bolivia (Kuon Arce y otros, 2009). Las razones pueden encontrarse en su «descubrimiento» de las arquitecturas vernaculares del país vasco francés y de varias regiones de España, tanto que pocos años después, en 1921, sus reflexiones irán encaminadas a vincular la arquitectura popular de Andalucía con la de América, tal como queda plasmado en su obra *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* con la que obtiene en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, el «Premio de la Raza». En dicha obra reflexionaba: «En Arquitectura, el estilo llamado vulgarmente, y quizá con alguna impropiedad, «colonial», no debe de ser considerado como un síntoma absoluto; sus caracteres escogidos con discernimiento y despojados de inútiles impurezas, podrán delinear un síntoma de simpatía encargado de afianzar un común vínculo histórico y social. Abdicar ciegamente de un pasado venerable implicaría un suicidio artístico» (Noel, 1921: 235). Noel sería el autor del pabellón argentino de la exposición de Sevilla de 1929, su obra máxima dentro del neocolonial, en donde incluía desde la portada mestizada tomada de la arquitectura arequipeña hasta el balcón limeño de raigambre mudéjar.

Otros arquitectos y ensayistas como Ángel Guido y Héctor Greslebin, que había sido discípulo de uno de los más notables impulsores de los estudios de arquitectura colonial en la Argentina, el húngaro Juan Kronfuss, fueron autores de textos en esta línea. Greslebin publicó *Renacimiento Colonial* en 1924 mientras que Guido publicaría al año siguiente *Fusión Hispano-indígena en la arquitectura colonial*; ambos ejercieron un papel determinante en la confor-

mación de un corpus teórico tendente a consolidar el pasado colonial como opción historiográfica y patrimonial de fuste. Mientras Greslebin mostró una decidida filiación a las corrientes indigenistas e hispanistas, con Guido, el «mestizaje» arquitectónico alcanzaría obras cumbres que comentaremos más adelante, tal el caso de la construcción de la residencia del literato Ricardo Rojas en 1927, uno de los ideólogos principales de la fusión de estilos en la definición de un arte nacional y americano como ya vimos. En ese mismo año, ante el avance incontenible del «estilo internacional», Guido tildaría Le Corbusier de confuso, caprichoso y superficial afirmando que «la estandarización hace de la arquitectura una industria innoble y no un arte, o lo que es lo mismo, convierte al arquitecto en traficante o comisionista en lugar de hacerlo un artista» (Gutiérrez, 1978).

A la teoría escrita y expuesta a viva voz en los estrados, habría de acompañar la importancia gradual que iba ganando la imagen gráfica en esta concientización sobre los monumentos del pasado virreinal. Si en México la labor de Guillermo Kahlo auspiciado por el Estado fue determinante en este proceso, en Sudamérica nombres como los de Martín Chambi en la región del Cuzco, los hermanos Vargas en Arequipa, Mancilla en la región altopereña o el italiano Luis D. Gismondi en La Paz ejercieron un papel similar. Todos ellos, con sus particularidades, educaron el ojo para la captación no solamente de las escenas y los personajes costumbristas, las fiestas y las tradiciones, que en la actualidad suponen la vertiente de su fotografía que más difusión y valorización mercantil ha alcanzado, sino también de la arquitectura tanto prehispánica como colonial. Sus fotos se difundieron masivamente a través de la tarjeta postal, del libro y de las publicaciones periódicas, desde los años veinte hasta entrada la segunda mitad de la centuria.

Citada con anterioridad, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 confluyeron las naciones americanas y las regiones españolas convirtiéndose, a través de los pabellones, en un muestrario de las arquitecturas regionales peninsulares, que tanta revalorización habían experimentado en los lustros anteriores, y en un abanico de ejemplos historicistas de raíz americana. En la actualidad, si bien carente de una adecuada promoción que los convierta en visita turística de interés, permanecen los pabellones americanos de Sevilla, muchos de ellos reutilizados con funciones de oficina. Lo que más nos interesa es destacar la calidad que en sí mismos y como conjunto tienen, fortaleciendo la idea de encontrarnos ante un «museo al aire libre» de las arquitecturas his-



Figura 6.—Martín Noel. Pabellón de Argentina. Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Detalle de la fachada. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).

toricistas americanas en sus tres vertientes fundamentales: el neoprehispánico, el neocolonial y la fusión de ambas culturas estéticas. Indudablemente en la primera destaca el de México, realizado por Manuel Amábilis, en el segundo el de la Argentina, obra de Martín Noel, y, en el caso de la «fusión» el del Perú, realizado por Manuel Piqueras Cotoí.

Noel llevaría a la práctica en el pabellón argentino sus reflexiones teóricas como ya lo había hecho en obras anteriores de la enjundia de su propia residencia en Buenos Aires (1922) o el Palacio de la Embajada Argentina en Lima (1927-1928). En el caso del pabellón en Sevilla, había tomado como referencia fachadas arequipeñas, dando lugar destacado al balcón de madera, seña de identidad urbana de Lima, que también había incorporado a otras obras suyas como su casa porteña o la estancia «El Acelain» (1920) que realizó para el escritor Enrique Larreta en Tandil (provincia de Buenos Aires). En Sevilla, diría el autor, «He querido hacer algo que recuerde la arquitectura de la época virreinal, más lograda que la del período colonial. Me he propuesto también levantar algo más que un pabellón transitorio. Trátase de que luego de cumplido su fin en la exposición, el edificio quede con carácter permanente, para que en él se instale el Instituto de Investigación Histórica y Educación Artística, donde puedan recibir enseñanza y alojamiento estudiantes argentinos que nuestro gobierno pensione»¹⁴.

Con la exposición sevillana del 29 el proceso historicista en la arquitectura americana llegaba a un punto de inflexión, alcanzando una de sus más altas cotas pero asumiendo de manera paralela su defensa ante los embates de la modernidad. El terreno para la imposición de esta no era, por lo general, demasiado favorable en el continente, ni siquiera en la propia España, donde uno de los ejemplos más señeros de los nuevos lenguajes, el pabellón alemán diseñado por Mies Van der Rohe para la Exposición de Barcelona, en el mismo año de 1929, pasó sin pena ni gloria.

El declive del neocolonial, que tardaría en producirse, lo cual queda evidenciado en la fortuna que aun manifiesta en los países americanos hasta bien

14. *La Razón*, Buenos Aires, 26 de marzo de 1926. Cabe destacar aquí que este deseo de Noel nunca se cumplió: el Pabellón quedó convertido en un Instituto de Segunda Enseñanza pero para Españoles.



Figura 7.—José Granados de la Vega y Rómulo Rozo. Pabellón de Colombia.
Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Detalle de una de las torres.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).

entrados los años cuarenta, tendría una de sus causas en el costo que significaba asumir construcciones bajo estos lineamientos. El neocolonial, como antes lo había sido el neoclásico en el continente, fue un medio utilizado por muchas familias para insertarse en la sociedad y adquirir una identidad dentro de la misma (por eso fueron muy recurridos por los inmigrantes), pero construir en dicho estilo era caro pues se requería mano de obra especializada y el concurso de artesanos, algo que antes era innecesario. Señala Jorge Alberto Manrique que en México, cuando Juan O’Gorman ingresó en el Departamento de Construcción de Escuelas tras ser llamado por el secretario Narciso Bassois, prometió hacer y realizó cinco escuelas funcionales con el dinero que se necesitaba para hacer una escuela neocolonial (Manrique, 1994: 39).

Como afirma el citado Manrique, «La arquitectura neocolonial sería derrotada como arquitectura oficial a finales de la década de los años 20. Por una parte las nuevas tendencias de la arquitectura mundial, el art déco y sobre todo el funcionalismo de Le Corbusier ejercían sobre los jóvenes arquitectos un atractivo inevitable. La revolución quería ser nacionalista pero también moderna: la necesidad de modernidad le era inherente. Y el neocolonialismo, pese a los esfuerzos teóricos de los primeros años del siglo, para 1930 resultaba una arquitectura desfasada y sin futuro, sobre todo cuando la modernidad racionalista se apoderaba del mundo» (Manrique, 1994: 39).

Las obras, los conceptos, los estudios críticos, y los personajes que hemos venido analizando a lo largo del presente apartado, no representan más que una síntesis de un momento mucho más rico en ejemplos, abundante en artistas y complejo en lo ideológico. Todo ello nos permite entender un momento crucial para el arte y la cultura americanos, marcado por una mirada introspectiva que buceaba en las raíces históricas para definir una identidad basada en el pasado y proyectable hacia el futuro. Superados los conflictos y resquemores de antaño, España encontró en América un espejo cultural donde mirarse y encontrar razones para su propia identidad, mientras que América halló en la tradición hispánica elementos plausibles de ser revividos y entroncados con su propia historia, su cultura y, por ende, su arte, confirmandose pues como sustento de la nacionalidad.



Figura 8.—Municipalidad de Humahuaca, Argentina, 1940. Ejemplo de la influencia del estilo californiano en Sudamérica. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV.. *El Neobarroco en la Ciudad de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- AA.VV.. *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Álvarez Curbelo, Silvia; Vivoni Farage, Enrique. «Crónica de una casa hispanófila: la Casa Cabassa en Ponce». En: *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Bufano, Alfredo. «Arquitectura colonial». *El Arquitecto*, Buenos Aires, octubre de 1923, N° 39, págs. 78-79.
- Da Silva Telles, Augusto. «Neocolonial: la polémica de José Marianno». En: Amaral, Aracy (comp.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Fierro Gossman, Rafael R.. *La gran corriente ornamental del siglo XX: Una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*. México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Gebhard, David. «Foreword». En: McMillian, Elizabeth. *Casa California. Spanish style houses from Santa Barbara to San Clemente*. New York, Rizzoli, 1996, págs. 7-11.
- Gellner, Arrol. *Red tyle style. America's spanish revival architecture*. New York, Viking Studio, 2002.
- Graciani García, Amparo. *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- Gutiérrez, Ramón; Tartarini, Jorge. *El Banco de Boston. La Casa Central en la Argentina, 1917-1997*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1997.
- Gutiérrez, Ramón. «Una nueva propuesta: el renacimiento colonial». En: Waisman, Marina (coord.). *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Summa, 1978.
- Héctor Velarde. Lima, Epígrafe Editores, 2002.
- Gutiérrez, Ramón y otros. *Congresos panamericanos de arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2007.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e Identidad». En: González Alcantud, José A. (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Sevilla, Anthropos, 2006, págs. 231-259.
- «La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica». En: González Alcantud, José Antonio y Akmir, Abdellouahed (coords.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada, Comares Editorial, 2008, págs. 95-122.
- «Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento». González Alcantud, José Antonio (ed.). *La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado*. Rubí (Barcelona), Anthropos, 2010, págs. 285-307.
- «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas». *Goya*, Madrid, Nº 289-290, julio-octubre de 2002, págs. 267-286.
- «El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)». En: *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, págs. 167-185.
- Hudson, Andrew. *The magic of Balboa Park*. La Jolla, PhotoSecrets Publishing, 2000.
- Ingle, Marjorie. *Mayan revival style. Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984.
- Keaton, Diane; Waldie, D. J. *California romántica*. New York, Rizzoli, 2007.
- Kuon Arce, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón, y Viñuales, Graciela. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.
- Lemos, Carlos A. C.. «El estilo que nunca existió». En: Amaral, Aracy (comp.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Manrique, Jorge Alberto. «México se quiere otra vez barroco». En: Amaral, Aracy (comp.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2012.

- McMillian, Elizabeth. *Casa California. Spanish style houses from Santa Barbara to San Clemente*. New York, Rizzoli, 1996.
- *California Colonial. The Spanish and Rancho Revival Styles*. Atglen, Schiffer Publishing, 2002.
- Newcomb, Rexford. *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*. New York, The Architectural Book Publishing Company, 1916. (Reeditado en la misma ciudad, por Dover Publications, Inc., en 1973).
- Noel, Martín S. *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser, 1921.
- Piñera Ramírez, David; Bejarano Suárez, Alma Sonia. «Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California». *Culturales*, Mexicali, vol. VII, N° 14, julio-diciembre de 2011, págs. 159-184.
- Rivera, Diego. «Sobre arquitectura». *El Universal*, México, 28 de abril de 1924.
- Skinner, Tina; Cook III, S.F. «Jerry». *California colonial homes. Case studies with prominent architects*. Atglen, Schiffer Publishing, 2006.
- Torre, Susana. «En busca de una identidad regional: evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930». En: Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Tur Donatti, Carlos M.. «La literatura de la Arcadia novohispana, 1916-1927». *Cuadernos Americanos*, México, año XIV, vol. 4, N° 82, julio-agosto de 2000.

