

Paper

Categorías de revival: copia, imposición, transformación, apropiación

Dreifuss-Serrano, Cristina

cristina.dreifuss@upn.edu.pe

Universidad Privada del Norte. Facultad de Arquitectura y Diseño.

Lima, Perú

Línea temática 3. Categorías: consensos y conflictos

Palabras clave

revival, copia, apropiación, identidad, centros históricos

Resumen

La arquitectura cumple un rol de transmisor de mensajes, sea el arquitecto consciente de ello o no. Hay períodos históricos en los que esta transmisión de mensajes responde a un objetivo consciente: la arquitectura se vuelve un medio de comunicación de ideas, ideales o incluso ideologías. Los revivals arquitectónicos han cumplido un rol predominante en la construcción de las identidades latinoamericanas, a través de las remodelaciones de centros históricos y la construcción de edificios emblemáticos.

Mientras que el estudio de estas construcciones suele limitarse al campo de la historia, al repensar nuestra identidad latinoamericana y, por qué no, postcolonial, es relevante un análisis crítico que parta del establecimiento de posturas frente a la arquitectura de nuestro pasado aun reciente. ¿Es correcto hablar de arquitectura latinoamericana cuando esta tiene un fuerte componente europeo en su concepción? ¿Es posible hablar de una

representatividad local, cuando los principales artífices pertenecían a grupos privilegiados? ¿Es legítima la copia de modelos locales o extranjeros? ¿Es el resultado de estas apropiaciones el representante arquitectónico de nuestra identidad local?

Para iniciar este debate, tomamos dos casos de estudio aparentemente opuestos: los centros históricos de Lima (Perú) y Santa Fe, Nuevo México (EEUU). En ambos casos, dichos centros sufrieron modificaciones a inicios del siglo XX, que respondían no sólo a razones funcionales de rehabilitación de estructuras históricas existentes, sino sobre todo a una agenda cultural que buscaba hacer de estos centros históricos lugares representativos a nivel regional e, incluso, nacional. En el caso de Lima, las referencias fueron tomadas del pasado colonial, con reinterpretaciones de balcones de caja y portadas barrocas, en las que la escala local se reemplazaba por monumentalidad. En Santa Fe, los intentos neoclásicos del siglo XIX fueron sustituidos por una arquitectura directamente inspirada en forma y materialidad por la producida por los pueblos prehispánicos, lo que dio origen al estilo Pueblo Revival.

Ambos casos comparten una intención de convertir la arquitectura en medio de referencia y transmisión de identidad. Ambos casos copian, transforman y se apropian. Ambos casos se resisten a una crítica arquitectónica que vaya más allá de descripciones históricas.

La revisión de las categorías de copia y apropiación es fundamental en la agenda contemporánea, para la reflexión sobre nuestras raíces y el rol político y social que nuestra arquitectura juega en la construcción de la identidad, y frente a comunidades que tradicionalmente han sido marginadas.

Introducción

“Podrá definirse entonces, a la historia, como un desarrollo de los significados posibles.”
(Norberg-Shulz, 2004 [1979]: 228)

Los centros históricos poseen un valor simbólico ligado a los hechos del pasado, que sucedieron en ellos, y a lo construido que los conforma. Dentro de la imagen mental de las ciudades son puntos de referencia, no necesariamente geográficos sino más bien ideológicos y, con frecuencia idealizados. Para los habitantes de la ciudad, el centro histórico supone representar la esencia histórica de su espacio; para los visitantes, la imagen condensada de la identidad.

Sin embargo, el carácter histórico es muchas veces susceptible a ser cuestionado. Mientras que en ciudades como Roma los foros imperiales pueden remontarse a milenios, y el Capidoglio a siglos atrás, son muchas las ciudades cuyos centros históricos son de data relativamente reciente, producto de intentos de búsqueda de identidad a inicios del siglo XX.

El presente artículo analiza dos casos en los que los centros históricos no son resultado de restos arquitectónicos mantenidos a lo largo de la historia, sino producto de fabricaciones estilísticas como procesos de búsqueda y consolidación de lo que en su momento se consideró representativo de la identidad local.

Los ejemplos analizados, Lima (Perú) y Santa Fe, Nuevo Mexico (Estados Unidos) son ciudades históricas, de orígenes prehispánicos y posteriores refundaciones coloniales. Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XX, ambos centros históricos vivieron procesos de renovación en los que la arquitectura propuesta copió elementos históricos a modo de revival, con cambios de escala y función.

Nos cuestionamos hasta qué punto la copia, o la copia adaptada, es un elemento eficaz de construcción de identidad, y puede permitir consolidar referencias culturales a través de una arquitectura que evoca pasados idealizados. Argumentamos que dichos pasados, es decir, los elementos seleccionados para ser copiados y reinterpretados, son un discurso político y se vuelven elementos determinantes de la forma en como locales y visitantes viven y entienden las ciudades.

La copia en la historia de la arquitectura: los revivals

Los revivals arquitectónicos fueron fomentados en parte por las campañas expansionistas de Napoleón Bonaparte y en parte por las demandas económicas de la revolución industrial. Mientras que las primeras buscaban una arquitectura universal que pudiera representar una nueva unidad, las segundas buscaban sistemas replicables que pudieran abaratar costos y ser rápidamente ensamblados (Ingersoll, 2018).

La copia arquitectónica es, por supuesto, una práctica que puede remontarse a las culturas de la antigüedad, reinterpretando formas, o a los ejemplos concretos de Roma frente a Grecia, o del Renacimiento frente a la cultura clásica. La diferencia que plantea el neoclásico es que la emulación arquitectónica de otro lugar y otro tiempo histórico no solo tiene como objetivo mostrar un aprecio por la tradición pasada, sino que además es un intento consciente de asociación con los “valores espirituales que pensamos fueron prevalentes en ese lugar y en ese momento” (Kostof, 1995 [1985]: 18). La motivación detrás de estas imitaciones “no consistía simplemente en copiar a los antiguos, sino en acatar los principios sobre los que su trabajo se había basado” (Frampton, 2009 [1980]: 12).

Con la necesidad de creación de nuevas instituciones, producto de la caída de la monarquía en Francia y de las independencias americanas, nuevas tipologías surgen como respuesta no sólo a necesidades funcionales, sino también a la construcción de identidades que representen los valores de las sociedades.

La combinación de estilos del pasado dio paso al eclecticismo, un término tomado prestado de la filosofía griega, que se refiere a la síntesis de selecciones de todo lo que se consideraba valioso en un sistema determinado (Tadgell, 2015). Es así que la arquitectura ecléctica toma prestadas formas y procedimientos de fuentes variadas, en combinaciones que responden a criterios formales o funcionales. El resultado final es, inevitablemente, una combinación entre las elecciones de elementos pasado y la situación contemporánea de diseñadores y promotores, en una suerte de reinterpretación creativa.

La copia arquitectónica y sus significados

El significado de la arquitectura se encuentra no solo en la forma final y en sus propiedades, sino también en los agentes que intervienen en la creación de los edificios y, por lo tanto, el mundo en el que se concibe la arquitectura: conceptual, temporal y discursivo (Psarra, 244).

Hay proyectos arquitectónicos en los que la intención fundamental no es la de proveer un espacio para cumplir una determinada función, sino que su organización parte de la necesidad o el deseo de comunicar algo, de transmitir un mensaje. Este es el caso de muchos edificios públicos o de gobierno, en los que la imagen que proyectan al exterior debe ser capaz de reflejar valores reales o imaginados, e incluso la identidad de su función y de sus usuarios.

Esta representación de valores por medio de la arquitectura implica que los edificios poseen una carga semántica que, interpretada por las personas que los habitan y los recorren, produce un significado. Norberg-Schulz (2005:127) añade que:

(...) la institución representa propiedades generales del mundo; también podría decirse que ofrece una 'explicación' que permite una identificación participativa. [...] cuando una institución se pone en marcha en forma de edificio público, el hombre experimenta un entendimiento en el sentido de la participación y la pertenencia.

Luego de su creación, es a través del uso que se consolida el significado o, más precisamente, los significados derivados de la pluralidad de lecturas percibidas por los usuarios. Esto es especialmente relevante cuando el edificio toma elementos de otros momentos históricos: lo que para unos grupos puede representar tradición, para otros puede significar opresión; lo que algunos encuentran pintoresco, otros pueden leer como pobre o viejo. Estos significados pueden cambiar (Waisman, 1990: 108), dependiendo de nuevas circunstancias históricas entre las que se encuentran no sólo eventos puntuales, sino cambios de uso en el tiempo.

Es posible, también, que el significado que se atribuye a las formas arquitectónicas adoptadas no tenga un trasfondo histórico real, "sino en aspiraciones no muy bien clarificadas, o simplemente no explicitadas: tal es lo que ocurre con los neo-colonialismos que aparecen vuelta a vuelta en América Latina, a veces inspirados en estilo que nunca existieron en el lugar en el que se 'reviven'" (Waisman, 1990: 109). Este escenario es aún más interesante pues demuestra que muchas veces la idea que carga un elemento arquitectónico trasciende sus condiciones físicas e históricas reales. El énfasis en el simbolismo y en la capacidad de la arquitectura de comunicar significados se hace más evidente; el edificio se vuelve un elemento cultural que puede legitimar la pertenencia a la historia o la tenencia de raíces y orígenes claros, en lugar de la complejidad de hechos que son frecuentemente dolorosos.

Dos ejemplos: Lima y Santa Fe

Si nos guiamos sólo por la apariencia formal, la Plaza Mayor de Lima y la Plaza de Santa Fe parecen corresponder a dos períodos de la historia distintos, y haber sido producto de circunstancias muy diversas. Se trata de dos ejemplos de centros históricos aparentemente extremos: los edificios que las rodean, la proporción entre estos y el vacío de la plaza, y las actividades que actualmente se desarrollan alrededor son, evidentemente distintas.

Sin embargo, en el estudio de ambos procesos detrás de la imagen arquitectónica urbana encontramos motivaciones similares y consecuencias ligadas al poder de la copia dentro de los procesos de apropiación y construcción de la identidad.

Figura 1: Línea de tiempo comparativa de los edificios alrededor de la Plaza Mayor de Lima y la Plaza de Santa Fe

LIMA	SANTA FE
191	
0	
191	Restauración Palacio del Gobernador
2	
191	
4	
Palacio Arzobispal	Museo de Arte de NM
191	
6	
191	Cassell Building
8	
192	
0	
192	
2	
192	
4	
Palacio de Gobierno	
192	
6	
192	
8	
193	Kahn Bld
0	
193	
2	
193	
4	
193	
6	
193	Ifeld Blds (Five and Dime)
8	
194	
0	
Palacio Municipal	
194	
2	
Remodelación de los Portales	
194	
4	
194	
6	
194	Delgado Bld (La Galería)
8	
195	
0	
195	Masonic Lodge
2	

195 First National Bank
4
195
6
195
8
196
0

La Plaza Mayor de Lima fue trazada por los conquistadores españoles el día de la fundación de la ciudad en 1535. Ocupa el lugar de una cancha (plaza ceremonial prehispánica) existente, adyacente a la casa del cacique local; sobre la base del antiguo templo se construyó la primera versión de la Catedral, poco tiempo después. Durante los primeros años del establecimiento de la colonia, los antiguos edificios prehispánicos fueron reemplazados por edificios de gobierno, que sufrieron sucesivas remodelaciones como respuesta a las necesidades cambiantes y a las destrucciones producidas por los terremotos. Actualmente, el edificio más antiguo de la Plaza es la Casa del Oidor, construida poco tiempo después del terremoto de 1746.

El resto de edificios son de construcción relativamente reciente (Figura 1).

Hacia fines del siglo XIX, la influencia arquitectónica europea se manifestaba en Latinoamérica bajo la forma de los revivals. Es así que la producción local copió y reinterpretó neobarrocos y neoclásicos, llegando incluso a construirse proyectos completamente diseñados en Europa.

Nos convertimos en especialistas de los diversos estilos de los “Luisés”, las “Regencias” y los “Imperios”, con unos complejos códigos que los patrones de buen gusto finalmente habrían de confundir intencionadamente en el carnaval del eclecticismo. (Gutiérrez, 1998: 18)

Sin embargo, las primeras décadas del siglo XX van a plantear cambios. De cara al centenario de la independencia, parte de la reflexión se va a centrar en la arquitectura como un medio de representación de la identidad local. Dicha identidad debía estar apoyada en los orígenes históricos locales, en lugar de construirse con la importación de modelos extranjeros. Producto de esta reflexión surgen dos estilos arquitectónicos: el neocolonial y el neoperuano. El primero se basa en una reinterpretación de modelos barrocos adoptados por los conquistadores, mientras que el segundo realiza una libre interpretación, en clave academicista, de íconos e imágenes extraídos de las iniciales excavaciones arqueológicas.

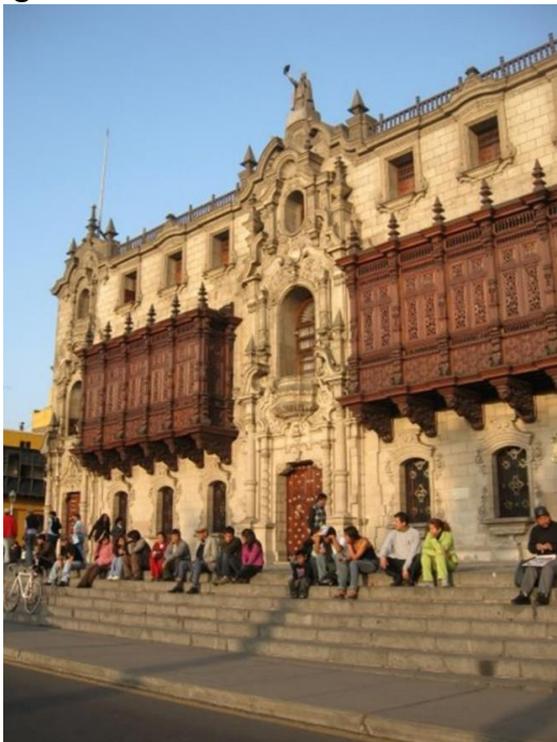
Curiosamente, es el neocolonial, y no el neoperuano, el estilo escogido para las reconstrucciones alrededor de la Plaza Mayor. El Palacio Arzobispal, construido entre 1916 y 1924, fue el primer proyecto de este tipo (Figura 2).

Diseñado por el polaco Ricardo de la Jaxa Malachowski, el edificio fue ganador de un concurso público, lo que contribuyó, junto con el proyecto en sí, a la difusión y consolidación del estilo neocolonial.

El diseño del Palacio Arzobispal está basado en el Palacio de Torre Tagle, edificio del siglo XVIII cercano a la Plaza Mayor. La composición de fachada de ambos es simétrica, con una portada central y dos balcones cerrados a los lados. La principal diferencia es el cambio de escala del Palacio. A diferencia del edificio que lo precedió, el proyecto de Malachowski fue pensado para tener una relación monumental tanto con la plaza como con la vecina Catedral.

Para el diseño del Palacio de Gobierno, cuya construcción se inició dos años después (1926-1938), Claudio Sahun y Malachowsky optaron por un neocolonial más cercano al neobarroco. Esta aparente europeización es similar en portadas y detalles arquitectónicos a las iglesias y edificios alrededor de la plaza mayor y, por lo tanto, no menos representativa del pasado colonial. El terremoto de 1940 propició una completa renovación de los lados restantes de la plaza.

Figura 2: Fachada del Palacio Arzobispal



Fotografía: Cristina Dreifuss-Serrano

Figura 3: Casa del Oidor



Fotografía tomada por Felipe Restrepo

Actualmente, dentro del conjunto, el antiguo edificio de la Casa del Oidor (Figura 3), de mucha menor altura y distinta proporción, casi pasa desapercibido.

Es así que los siguientes edificios alrededor, el Palacio Municipal (1943-44) y los portales (1944) van a retomar los balcones de caja como motivo compositivo y decorativo principal, manteniendo la escala monumental en relación con el espacio vacío.

El caso de Santa Fe en Nuevo México tiene un origen fundacional similar, aunque a una escala menor. La ciudad fue establecida en 1610 por el español Pedro de Peralta, como parte de Nueva España. El territorio estaba ocupado por las poblaciones tanoas, quienes habían establecido una serie de asentamientos a lo largo de Río Grande. Luego de la guerra con Estados Unidos en 1848, Nuevo México pasó a ser un territorio de ese país hasta 1912, cuando se convirtió en un estado, con Santa Fe como su capital.

Es en ese año en el que se coordinan esfuerzos que buscan darle al pequeño pueblo una imagen pintoresca que pueda atraer al turismo (Weiderman, 2018). La ciudad se encontraba en declive desde fines del siglo XIX, al no haber sido considerada como paso de las líneas férreas principales. Las iniciativas

partieron del desarrollo de la Plaza. Con los años, los edificios aledaños habían sido remodelados con estilos historicistas de influencia europea; la propuesta de 1912 partió del objetivo de desprenderse de dichas influencias en busca de un estilo local, inspirado por los asentamientos aledaños. La combinación resultante enfatiza en el uso del adobe y vigas y columnas de madera y en las formas sobrias y de apariencia maciza resultantes, y se conoce como Pueblo Revival, Spanish Pueblo, o Santa Fe Style (Özen, 1990: 6).

Figura 4: Palacio del Gobernador, Santa Fe



Fotografía: Cristina Dreifuss-Serrano

El primer proyecto que sigue estas premisas es la renovación y restauración del Palacio del Gobernador (Palace of the Governors) (Figura 4). Se cree que el diseño original, del siglo XVII, era una estructura cerrada de adobe, pensada como un edificio de defensa, muy probablemente sin pórticos (Society of Architectural Historians, 2022a). Durante el siglo XIX, el Palacio sufrió transformaciones en sus dimensiones y en la fachada hacia la plaza, en la que se construyó un pórtico de madera rematado con una balaustrada de estilo francés. La más reciente remodelación fue iniciada en 1909 como un proyecto de restauración a cargo de del antropólogo Edgar Lee Hewett y el arqueólogo Jesse L. Nusbaum. Durante las remodelaciones y como parte de la adopción del estilo Pueblo, el pórtico es reemplazado por uno de madera. En 1912 el edificio es reinaugurado como el Museo de Nuevo México (Society of Architectural Historians, 2022b).

Figura 5: Museo de Arte de Nuevo Mexico, detalles constructivos del patio interior



Fotografía: Cristina Dreifuss-Serrano

La posterior construcción e inauguración del Museo de Arte de Nuevo México (Figura 5) en 1916, por Rapp, Rapp y Hendrickson, consolidó el estilo como una reinterpretación formal y constructiva de la arquitectura vernácula tradicional, pero considerando las funciones contemporáneas. A diferencia del Palacio del Gobernador, un edificio de un solo piso con una distribución rígida, el Museo reinterpreta la tipología del patio central, y trabaja una volumetría que utiliza dobles alturas y cambios de circulación más relacionados a la arquitectura moderna, sin dejar de lado los sistemas constructivos tradicionales de adobe.

La creación del Museo fue parte de una iniciativa mayor fomentada por artistas locales y foráneos, que desde la primera década de 1900 establecieron colonias en Taos y Santa Fe, y fueron promotores de un indigenismo local como búsqueda de identidad y a la vez inspiración para su arte. Uno de los grandes promotores del estilo pueblo fue el arquitecto brasileño John Gaw Meem, quien intentaría fomentar su uso y difusión, no sólo en Santa Fe, sino en otras ciudades de Nuevo Mexico y Arizona. A diferencia de otros Revival de la época, el trabajo de Meem no sólo consideraba los aspectos formales o estilísticos, sino que tenía aspiraciones de autenticidad (Cardinal-Pett, 2016: 422).

En un mundo que tiende cada vez más a pensar igual y a verse igual, es importante valorar y preservar aquellos elementos en nuestra cultura que nos pertenecen y nos ayudan a diferenciarnos. Somos afortunados en esta región de tener un estilo de arquitectura que pertenece sólo a

nosotros y visualmente evoca memorias de nuestra historia y de nuestra misma tierra. (Meem, 1966)

La arquitectura Pueblo, desde su punto de vista, debía contrarrestar la generalización estilística presente en la mayoría de ciudades de Estados Unidos, y buscaba conscientemente la reafirmación de la identidad local (Shacklette, 2011: 648).

Durante las décadas posteriores, los edificios alrededor de la Plaza fueron reemplazados o remodelados por variaciones de los mismos desde un punto de vista funcional (locales comerciales, en su mayoría), pero respetando el estilo Pueblo y los materiales y técnicas constructivas tradicionales. Esta iniciativa se expandiría alrededor de la plaza y hacia otros barrios de Santa Fe, y se consolidaría con una ordenanza de 1957, que señala que todos los edificios del centro histórico deben usar el "Old Santa Fe Style" (viejo estilo Santa Fe) (Wilson, 1997). Dicha ordenanza sigue siendo vigente.

La autenticidad de la copia

En las Américas, los inicios del siglo XX son testigos de un creciente interés por la población indígena. El movimiento indigenista presenta una serie de variables y, dependiendo de factores geográficos, culturales, económicos, y por sobre todo políticos, se manifestará a través de diferentes corrientes artísticas. Este movimiento, en la arquitectura, tiene sus bases en la teoría de los Revival: la copia y adaptación de elementos históricos a nuevos contextos y necesidades. Esta copia, como se ha señalado, no consiste sólo en una imitación formal, sino que busca ser además un elemento de evocación de valores históricos idealizados.

Proyectos neoperuanos como el Museo de Antropología de Malachowski o la portada de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Piqueras Cotoquí (Figura 6) nos muestran combinaciones aparentemente aleatorias de imágenes extraídas de reportes de excavaciones arqueológicas. Las lógicas compositivas no se diferencian de las utilizadas en otros Revivals como el neobarroco o el neoclásico. Lo mismo puede decirse del neocolonial, que reinterpreta elementos propios de la arquitectura local de los siglos XVII, XVIII y XIX, como las portadas barrocas y los balcones de caja. En este caso la transformación es más compleja, puesto que se trata de una doble reinterpretación que tiene origen en estilos europeos traídos al Perú durante la colonia.

Figura 6: Portada de la Escuela Nacional de Bellas Artes



Fotografía: Cristina Dreifuss-Serrano

Tanto en el neoperuano como en el neocolonial, la copia y adecuación de elementos históricos es formal: las técnicas constructivas y los materiales utilizados no buscan recrear el pasado al que se hace referencia, sino que incorporan materiales modernos (Ramón, 2010 [2002]: 186-187). El sobredimensionamiento de los edificios y balcones alrededor de la Plaza Mayor de Lima, de hecho, hubiera sido imposible de lograr con las técnicas constructivas tradicionales de adobe y quincha. En este aspecto se da una de las diferencias más notables con lo sucedido en Santa Fe, en donde los sistemas y materiales constructivos tradicionales son esenciales para la configuración de los edificios de la plaza, al punto que, con el paso de los años, serán adoptados en otros barrios de la ciudad, en viviendas particulares o edificios comerciales.

Otro aspecto que cabe resaltar es que, al momento de reconfigurar la Plaza Mayor de Lima, la elección formal no tiene que ver con la reinterpretación del pasado local (neoperuano o indigenista), sino con la reafirmación de los estilos coloniales, ejecutados además por arquitectos europeos o con formación europea. Manuel Cuadra señala que no es un detalle menor el origen europeo del arquitecto; su elección de motivos coloniales, aplicados al edificio siguiendo las lógicas del academicismo pudo haber sido considerada como “una puesta en valor de la propia arquitectura histórica” (Cuadra, 2010: 66). Una suerte de legitimación. Al momento de decidir qué copiar como imagen representativa para los edificios de gobierno, es el pasado colonial el que cobra relevancia frente al prehispánico. Esto, por supuesto, es respuesta a una agenda política (Cardinal-Pett, 2016: 422). Los movimientos campesinos existentes carecían de la fuerza que tendrían en décadas posteriores, y el gobierno aún estaba en manos de una oligarquía con una fuerte tradición europea (Martuccelli, 2017). El contemporáneo indigenismo, manifiesto sobre todo en la pintura y en la literatura, buscará acompañar el discurso del campesinado, pero sin la suficiente fuerza ni presencia en el poder central.

Y sin embargo es en esta copia formal que se consolida la imagen actual de la Plaza Mayor, como un elemento de referencia tanto para los limeños como para quienes vienen de otras partes del país o del mundo.

Por el contrario, los referentes en Santa Fe, y en otras ciudades de Nuevo Mexico y Arizona, son los edificios vernáculos de los pueblos alrededor, especialmente Chaco Canyon, Taos Pueblo y Acoma Pueblo, de cerca de mil años de antigüedad. La construcción de la nueva identidad de la ciudad, que debía atraer al turismo a través de diferenciarse de las ciudades “típicas” estadounidenses no se asienta, entonces, en revivals estilísticos con influencia europea, sino exactamente en lo opuesto, al punto de remodelar o destruir edificios neoclásicos existentes para reemplazarlos por el estilo Pueblo. Sin embargo, los promotores de estas iniciativas no son oriundos de los pueblos a los que intentan imitar; resulta curioso que, en ambos casos, la reinterpretación arquitectónica se dé por parte de personas al exterior de quienes produjeron los símbolos.

Tanto en Lima como en Santa Fe el objetivo es el mismo: la construcción de una identidad basada en la herencia histórica. Dicha construcción puede leerse como una reacción a la modernidad, cuyas formas simplificadas y carentes de ornamentación se ignoran en favor de la elección cuidadosa de elementos a ser copiados.

En la actualidad, ambos centros históricos atraen visitas locales y extranjeras, y son percibidos por la mayoría como “auténticos”. ¿Hasta qué punto esta percepción es errada?

Podríamos argumentar que la percepción de autenticidad parte de una confusión histórica no intencional: ante la falta de información, al momento de

observar estos ejemplos de arquitectura el lego puede fácilmente creer que se encuentra frente a edificios “antiguos”, cuyo valor reside precisamente en esta característica. Es para los profesionales para quienes esta distinción parece cobrar enorme relevancia.

Sin embargo, si partimos de la que el carácter regional está dado por un aquí y un ahora concretos (Norberg-Schulz, 2005: 185), la idea de la copia como un elemento no auténtico pierde valor. En los procesos de selección de la copia, de adaptación a nuevos usos, escalas y materiales, y en el cambio de significados, forzado o paulatino, vemos una imagen especialmente nítida del sentir de un tiempo, y de las manifestaciones de una cultura. Se trata no sólo de un edificio con valor arquitectónico, cosa que no está en discusión, sino de una muestra de una autenticidad específica, cuya construcción no se da a través de la incorporación de elementos singulares, sino a través de la reinterpretación de capas de la propia historia.

Bibliografía

Álvarez, S. (2000). La formación profesional del arquitecto: antecedentes, inicios e evolución hasta 1930. En *Constuyendo el Perú: Aportes de ingenieros y arquitectos* (pp. 95-101). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

Cardinal-Pett, C. (2016). *A History of Architecture and Urbanism in the Americas*. New York: Routledge.

Cuadra, M. (2010). *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería.

Frampton, K. (2009 [1980]). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gutiérrez, R. (1998). Arquitectura Latinoamericana. Haciendo camino al andar. En: *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX* (pp. 17-40). Barcelona: Lunweg Editores.

Ingersoll, R. (2018). *World Architecture: A Cross-cultural History*. Oxford: Oxford University Press.

Kostof, S. (1995 [1985]). *A History of Architecture. Settings and Rituals*. New York: Oxford University Press.

Martuccelli, E. (2017 [2000]). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Meem, J. G. (1966). Development of Spanish Pueblo Architecture in the Southwest. En: *New Mexico Architecture*.
- Norberg-Schulz, C. (2004 [1979]). *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Özen, H. (1990). *Residential adobe architecture around Santa Fe and Taos from 1900 to the present*. Lubbock, TX: Texas Tech University, Master of Architecture Thesis.
- Psarra, S. (2009). *Architecture and Narrative: The structure of space and cultural meaning in buildings*. Routledge: New York.
- Ramón, G. (2010 [2002]). The Script of Urban Surgery: Lima, 1850-1940. En: *Planning Latin Marica's Capital Cities 1980-1950* (pp. 170-192). New York: Routledge.
- Shacklette, B. K. (2011). Syncretistic Vernacular Architecture. Santa Fe, New Mexico. En: *ARCC 2011 | Considering Research: Reflecting upon current themes in Architecture Research* (pp. 645-659). Southfield: ARCC.
- Society of Architectural Historians (2022a). *SAH Archipedia*. Recuperado el 30 de marzo de 2022 de Palace of the Governors: <https://sah-archipedia.org/buildings/NM-01-049-0169>
- Society of Architectural Historians. (2022b). *SAH Archipedia*. Recuperado el 30 de marzo de 2022 de Santa Fe Plaza: <https://sah-archipedia.org/buildings/NM-01-049-0167>
- Tadgell, C. (2015). *Modernity. Enlightenment and Revolution - ideal and unforeseen consequence (Architecture in context VII)*. New York: Routledge.
- Waisman, M. (1990). *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uno de latinoamericanos*. Bogotá: Escala.
- Weiderman, P. (2018). Historic architecture of the future: Santa Fe Style, then and now. Recuperado el 30 de Marzo de 2022 de *Pasatiempo*: https://www.santafenewmexican.com/pasatiempo/columns/art_of_space/historic-architecture-of-the-future-santa-fe-style-then-and/article_c476e0c6-33a0-11e8-ab0f-2fa2c829e864.html
- Wilson, C. (1997). *The Myth of Santa Fe*. New Mexico: University of New Mexico Press.

