

“Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”. *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

ARQUITECTURA HISTORICISTA DE RAÍCES PREHISPÁNICAS

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

“Todo revival es un ejercicio contradictorio e insuficiente. Es un gesto burgués por excelencia, pero anida siempre una cierta desconfianza respecto al progreso. A la vez, su recuperación del pasado es sólo posible por la capacidad tecnológica de la arquitectura moderna de simular y producir los pasados que apetezca...” (VIVONI FARAGE, Enrique. “La arquitectura de la identidad puertorriqueña. En *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 239).

Prehispanismo en México. De Porfirio a la Revolución (1877-1910)

El siglo XIX en Iberoamérica está marcado por la ruptura con el mundo colonial y el nacimiento de las nuevas naciones. En cuanto a las artes, el academicismo mantuvo una presencia real, aunque discontinua. Mientras, en Europa, las reacciones contra la rigidez de los patrones de enseñanza se hacían crecientes, siendo el principal responsable de ello el Romanticismo, movimiento que prefirió la recuperación del mundo del medioevo, de vertientes como el románico, el gótico y el islámico, entre otros, en esa apasionada búsqueda del “carácter nacional”. En América, reacciones similares fueron surgiendo durante la segunda mitad de esa centuria. El agotamiento de las propuestas clasicistas fue cediendo terreno a un nuevo repertorio ecléctico de fuentes históricas importadas de los países europeos, que incluyeron variables regionales, como el normando, el bávaro, el bretón, el vasco, el alpino, el goticista lombardo, etcétera. Se amplió la gama de materiales y colores con posibilidad de ser utilizados en la arquitectura, que viró hacia un recargamiento en la decoración.

Dentro de estos lineamientos no tardaría en plantearse un neo-estilo inspirado en las propias raíces americanas, originándose el llamado “neoprehispánico”. Esta vertiente historicista tuvo su origen y desarrollo más importante en México, siendo tempranos los ejemplos allí encontrados, casos que ejemplificaban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés. Esta arquitectura tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por León Méhedín para la Exposición de París de 1867, es decir en el mismo año en que llegaba a su fin el efímero imperio de Maximiliano en México, muestra que fue la primera en cortar con el sistema de pabellón único. Este pabellón fue realizado aparentemente por el gobierno francés a través de la Comisión Científica Francesa¹.

Diez años después de este suceso, en 1877, se produce el ascenso al poder de Porfirio Díaz y el secretario de Fomento, Vicente Riva Palacio, lanza la convocatoria para erigir un monumento a Cuauhtémoc. El vencedor fue el proyecto cuyo lema era “Verdad, Belleza y Utilidad”, síntesis ideológica que Justino Fernández afirmó se trataba de “verdad histórica, belleza artística y utilidad moral, que juntos componían lo que se anhelaba que el arte fuese”². Los autores del monumento fueron el ingeniero Francisco M. Jiménez en lo que a arquitectura respecta, encargándose Miguel Noreña -autor de la estatua de Cuauhtémoc-, Gabriel Guerra, Eпитacio Calvo y Luis Paredes de la parte escultórica.

El monumento se inauguró finalmente en 1887, dentro del período en el que Porfirio, tras retornar al poder en 1884, fomentó lo prehispánico como política cultural nacionalista, al decir

¹ . Daniel Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 165-170.

² . Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, 1953.

de Fausto Ramírez. Este autor basa su aseveración en evidencias como la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República (1885), la promulgación de la Ley de Monumentos Arqueológicos (1896-97), el incremento en presupuesto y colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia y la difusión turística de los sitios precolombinos³. Esta política prehispánica convivió con la, más marcada aun, vertiente afrancesada; Schávelzon habla de la “oscilación de la política artística y cultural oficial del porfiriato, entre dos polos, según mejor conviniera a sus intereses: uno, acentuadamente nacionalista y apoyado en la exaltación de valores históricos específicos: otro, voluntariamente cosmopolita y moderno”⁴.

En lo que al monumento a Cuauhtémoc en sí se refiere, uno de los detalles que más llamaron la atención fueron las columnas situadas en los ángulos del plinto (fig. 1). Las mismas estaban inspiradas en las piernas de los atlantes de Tula, descubiertas por Désiré Charnay en 1850, aunque no directamente sino a través de la visión que dos décadas después diera Howard H. Brancfort, quien las publicó a manera de columnas pero colocándolas al revés. Jiménez se basó en esta interpretación errónea, agregando como detalle propio el hacerlas triples, ya que al ir en los ángulos, se podrían ver dobles desde ambos lados del basamento. Así, se conformaron cuatro haces de tres columnas cada uno⁵.

Uno de los hitos de la arquitectura neoprehispánica se producirá en 1889, con motivo de la Exposición Universal de París, en la cual los pabellones de Ecuador y México fueron realizados en base a formas arquitectónicas precolombinas⁶. El ecuatoriano, proyectado por Chedanne y construido por Paquin, reproducía un templo solar incaico. En cuanto al de México, el edificio habría de generar largas controversias y críticas, que terminaron por ser decisivas en el derrotero del neoestilo. Para la realización del pabellón se llamó a un concurso en el que el proyecto elegido fue el presentado por el ingeniero arquitecto Antonio Anza con asesoramiento del historiador Antonio Peñafiel; las esculturas fueron realizadas por Jesús F. Contreras. Respecto del mismo, señalaba Peñafiel: “no hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional”⁷. De este texto se desprende, por un lado el supuesto respeto milimétrico a la arqueología, la cual en teoría no se reinterpretaba libremente sino que se obedecía al máximo, con el fin de “revivir la genuina civilización nacional”, frase por demás elocuente. Peñafiel publicaría al año siguiente, en 1890, su gran obra “Monumentos de arte antiguo mexicano”.

Los arquitectos Luis Salazar, Vicente Reyes y José María Alva presentaron al concurso otro proyecto basado en la arquitectura prehispánica, pero cuya postura estética difería sensiblemente de la de Anza y Peñafiel, ya que lejos de la “autenticidad” perseguida por estos, se decantaba por una visión totalmente eclectista sustentada en una amalgama de fragmentos de las ruinas, más acorde con el estilo festivo y exótico característico de las Exposiciones Universales, y cercano al carácter de “nota pintoresca destinada a combatir el aburrimiento universal” como diría Reparaz.

En ambos proyectos, y como señala Ramírez, los autores tomaron lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología; “¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas. Para el edificio de la exposición de 1889, en París, confiesan

³ . Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986.

⁴ . Daniel Schávelzon, 1988, p. 139.

⁵ . *Ibidem.*, p. 26.

⁶ . Debe consignarse asimismo que el pabellón de El Salvador, obra del arquitecto Lequeux, recurrió para su ornamentación a un conjunto de signos y jeroglíficos extraídos del idioma náhuatl.

⁷ . *El Monitor Republicano*. México, 9 de junio de 1888. Cit. por Ramírez, 1986.

haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero!”⁸. A ello agrega Anda Alanis: “Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo, de un mundo que destacaba más por su extrañeza, que por sus posibles referencias de identidad nacional”⁹. Sin embargo, en 1895, el propio Luis Salazar proponía que, estando ya “maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se (pasase) al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional”¹⁰.

El pabellón de México de 1889, en el que se fusionaban elementos aztecas y mayas, recibió en París las críticas del arquitecto Charles Garnier, aunque este también se adscribió en dicha ocasión a lo exótico y arqueologista construyendo junto a la torre Eiffel, símbolo de las nuevas tecnologías, unas casas aztecas e incas cuya versión era bastante folklórica. Esta inclinación de Garnier era consecuencia seguramente de los esquemas que Eugène Viollet-Le-Duc había difundido en 1884 sobre la habitación indígena azteca o inca, y tendría una pronta consecución en los motivos ornamentales indígenas que el tratadista E. Barberot incluiría en su manual de 1891.

A la polémica del pabellón de 1889, se sumó pronto otra, en 1891, cuando en la entrada del Paseo de la Reforma, lindantes con el monumento a Carlos IV de Tolsá, se inauguraron las gigantescas esculturas de los héroes aztecas Ahuizotl y Izcóatl, realizados por el escultor Alejandro Casarín, y colocadas sobre unos pedestales de mármol negro, popularmente conocidos como los “indios verdes”. La polémica, como destaca Elisa García Barragán, se produjo “ya que los reyes esculpidos dentro de un pretendido realismo indígena rompían la armonía del afrancesado paseo”¹¹. Dos años después se leía en “El Monitor Republicano”: “Insiste un periódico y con mucha justicia, en pedir al Ayuntamiento que suprima los ridículos y antiestéticos muñecotes colocados a la entrada del Paseo de la Reforma. Los turistas que visitan esta capital creen que esos adifesios son obra de los primitivos pobladores del Anáhuac y que nuestro ayuntamiento los conserva allí como reliquias arqueológicas. Así opinan los que nos juzgan favorablemente. En cuanto a los que sepan que son obras contemporáneas nos calificarán seguro de salvajes”¹².

Las respuestas a ambas obras tan polémicas, el Pabellón del 89 y los “indios verdes”, se produjeron casi una década después: para la exposición de París de 1900 se descartó por completo el estilo indígena para el pabellón mexicano optándose, en una clara muestra de que se preferían los historicismos de historias ajenas, por uno de estilo morisco, y al año siguiente, en 1901, los “indios verdes” fueron trasladados al más adecuado Paseo de la Viga, donde se colocaron en nuevos pedestales en “estilo maya”, hecho por el arquitecto Guillermo de Heredia.

Mientras en los noventa se daban en México estas discusiones en torno a la validez del estilo neoprehispánico en la arquitectura, en otras latitudes americanas se estaban construyendo obras que seguían esa línea. En 1893, durante la World's Columbian Exposition en Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam, director asimismo del Harvard's Peabody Museum, se inclinó porque el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de ruinas mayas. Edward Thompson, cónsul estadounidense en Mérida y quien había realizado

⁸ . Francisco de la Maza, “La arquitectura nacional”, en *Del neoclasicismo al art nouveau*. México, Sepsetentas, 1965.

⁹ . Enrique X. de Anda Alanis, “El Déco en México: arte de coyuntura”, en *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, INBA, 1998, p. 59.

¹⁰ . Luis Salazar, “La arqueología y la arquitectura”, en *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas*. México, 1895, p. 151.

¹¹ . Elisa García Barragán, “Escultura y arquitectura neoindígena”, en Schávelzon, 1988, p. 181.

¹² . *El Monitor Republicano*. México, 2 de abril de 1893.

varias exploraciones y participado en excavaciones, fue el encargado de llevarlas a cabo. Este edificio presentó una colección de artefactos y relieves mayas, además de una colección de 162 fotografías tomadas en sus expediciones por Alfred Percival Maudslay y Teobert Maler a partir de 1880¹³. Estas realizaciones tenían un antecedente en Estados Unidos en la residencia Tuxedo para Pierre Lorillard, que el arquitecto Bruce Price construyó en Nueva York en 1885, con referencias a formas precolombinas.

En el extremo sur del continente, y casualmente también en 1893, el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoli construía el mausoleo de Nazario Elguin y familia en el Cementerio Central de Santiago de Chile (fig. 2), en estilo “neoazteca”, coronando su obra con una figura de la diosa Coatlicue que venía a ocupar el sitio que habitualmente se destinaba a la cruz. Brugnoli completaría sus realizaciones historicistas con los mausoleos de las familias de Claudio Vicuña Guerrero, en estilo “morisco”¹⁴, en 1896, y Domingo Matte con forma de pirámide egipcia y que incluye una esfinge y la figura de una egipcia en mármol de Carrara, hacia 1905. También en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, se halla un mausoleo concebido con referencias prehispánicas, el de la familia Aldao (fig. 3).

Así pues, sin saberlo, Brugnoli se ceñía a una de las escasas tipologías que los más severos críticos del estilo neoprehispánico en México aceptaban como válidas. En efecto, un conocido artículo firmado en 1899 bajo el seudónimo Tepoztecaconetzin Calquetzani¹⁵, a la vez que atacaba la incorporación de elementos precolombinos en los edificios contemporáneos, lo que tildaba de “inútil y quimérica empresa”, afirmando a la vez que la disposición general de la arquitectura mexicana antigua pugnaban “por completo con nuestras necesidades”, convalidaba la utilización del estilo en monumentos públicos y funerarios: “Hay una clase de edificios que por su misma índole pueden exceptuarse de las consideraciones que dejo apuntadas; edificios que tienen carácter histórico por excelencia, que no deben satisfacer a condiciones utilitarias y que siempre que haya motivos especiales pueden representar, sin menoscabo de las leyes del arte, cualquiera de las arquitecturas de los aborígenes de México: me refiero a los monumentos conmemorativos...”.

Bajo este prisma quedaban validadas obras de inspiración prehispánica como el monumento a Benito Juárez en Oaxaca, obra del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha (1894), y varios proyectos de monumento no concretados, uno “en azteca puro”, el que el arquitecto Francisco Rodríguez -probablemente el misterioso Calquetzani del párrafo precedente- proyectó para el ayuntamiento de Tepoztlán (Morelos) en homenaje al descubrimiento de la pirámide de Tepozteco y la inauguración del Museo de antigüedades de esa ciudad (1895), otro en homenaje a Porfirio Díaz, combinando elementos indígenas y clasicistas (1900), otro a Benito Juárez para el Paseo de la Reforma, concebido en estilo zapoteca y de enormes dimensiones (1906), y un cuarto a Xicotécatl, proyectado por Carlos Noriega (1907).

De esta manera, la arquitectura veía limitado su campo de acción y sus representantes eran ya conscientes de la existencia de una crítica que les sería inflexible en cuanto pensarán en proyectar valiéndose de los elementos precolombinos. Un nuevo golpe de gracia lo produciría en 1900 el trascendental libro “Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional” de Manuel F. Alvarez, quien no se mostraba dubitativo en atacar directamente el ornamentalismo, adelantándose visionariamente a las polémicas de los años veinte: “Últimamente hemos visto

¹³ . Cfr.: Barbara Braun, *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, pp. 139-140.

¹⁴ . El “neoárabe”, más conocido en América como “estilo morisco”, tuvo una interesante difusión en los países iberoamericanos donde se hallan numerosos ejemplos; al respecto puede consultarse nuestro trabajo “Alhambras americanas: memoria de una fascinación”. *Artes de México*, México, 2001, N° 54, pp. 60-67.

¹⁵ . “Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas”, en *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr. en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 2ª ed.. México, UNAM, 1997, tomo III, pp. 377-380.

aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Jones. También hemos visto un piano zapoteca, como si en aquella época hubiera sido conocido el piano, y en el que, prescindiendo de la forma propia, conveniente y elegante, se ha hecho un mueble tosco y pesado con unas grecas grabadas en los frentes, como si pudiéramos llamarnos aztecas por llevar un dije azteca en la cadena del reloj. No será difícil que veamos aparecer un vagón eléctrico azteca, porque en la caja se pinten unas grecas indias. Basta de empleos impropios y hasta ridículos, y dediquémonos mejor a vulgarizar el arte del dibujo, para conocer y apreciar la belleza de una obra de arte, para tratar con acierto y procurar el desarrollo del arte, y alcanzar con éxito el ideal de lo útil, lo verdadero y lo bello, esa trinidad del arte”¹⁶.

Cerrados cada vez más los caminos, el movimiento en México parecía tener agotado su repertorio en sólo dos décadas de andadura, y, ante la inminencia de la Exposición Universal de París de 1900, daba la impresión de que no había un “estilo nacional” digno de representar al país en el evento, tal como lo habían solicitado los organizadores a los países participantes; en México se llegó a decir que, al carecer el país de “una arquitectura que lo caracterice... debía adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que rige su destino y el estilo Neo-Greco, que satisfacía estas condiciones, fue el adoptado”¹⁷. Así como España encontró en el pabellón neoplateresco de José Urioste una manera de mostrar su cara más “seria y culta”¹⁸, lejos del exotismo folklórico orientalizante que había caracterizado anteriores pabellones, México, desconcertado y confundido, se refugiaba en un pabellón de estilo “morisco” -esto parece ser que era el “neo-greco” !-, carente de raíces propias. Este pabellón, que tenía como antecedente el que José Ramón Ibarrola había realizado en hierro fundido para la Exposición Mundial de la Industria y el Algodón, en Nueva Orleans (1884-1885) y que hoy luce en Santa María de la Ribera, en la capital mexicana, era la prueba de cómo un historicismo ajeno era plausible de erigirse en imagen externa de una nación. Curiosamente este pabellón tuvo menos críticas que su predecesor de 1889.

En la primera década del siglo XX se manifestó claramente un retroceso en las construcciones neoprehispánicas, aunque encontramos algunos casos de arquitectura efímera neomayista como los arcos erigidos en Mérida (Yucatán) en honor al presidente Porfirio Díaz en 1906 (fig. 4), que tenía como antecedente uno similar emplazado en la ciudad de México en 1899, fabricado en la esquina de Patoni, hoy avenida Juárez y Humboldt, por el ingeniero Leopoldo Batres con algunos trabajos del escultor italiano Enrique Alciati¹⁹. Poco después, en las fiestas del centenario de 1910, Porfirio fomentaba el desfile de carruajes y comparsas indígenas precedidas por sus caciques, sin imaginar que a punto estaba de comenzar con violencia la Revolución Mexicana con su sustanciosa cuota de indigenismo y agrarismo. Los nuevos tiempos de la Revolución provocarían un paréntesis en la arquitectura neoprehispánica, que retomaría su andadura en los años veinte, conviviendo con la consolidación de la arquitectura neocolonial.

La arquitectura neoprehispánica, entre el neocolonial y las corrientes modernas (1911-1930)

¹⁶. Cfr.: Manuel F. Alvarez, “Creación de una arquitectura nacional”, en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282

¹⁷. Cfr.: Ida Rodríguez Prampolini, ob. cit., tomo III, pp. 581-582.

¹⁸. María José Bueno, “Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales”. *Fragmentos*, Madrid, 1989, Nº 15-16, p. 67.

¹⁹. Ver: “La arquitectura neoindigenista del siglo XX en Yucatán”.

http://mexicodesconocido.com.mx/mex_tiem/mt970902.htm. Ver también:

<http://www.chichen.com.mx/merida/historia/avcolon1.html>

El año de 1910, además de marcar en México el estallido de la Revolución, para este y otros países como Argentina y Chile significó la celebración de los centenarios de sus independencias políticas. Este momento histórico selló también el reencuentro con España tras un siglo XIX de distanciamiento, que sucedió a las luchas por la emancipación. España, habiendo perdido las últimas colonias americanas en 1898, potenciaba un acercamiento con las naciones americanas en lo que lo cultural habría de jugar un papel decisivo. En la arquitectura, la manifestación más palpable de que los viejos resquemores querían ser sepultados definitivamente, la testimoniaba el estilo neocolonial cuyos momentos más álgidos en cuanto a debate y a obras se produjeron en el período 1915-1930.

En el caso de México, se dio lo que Carlos Tur Donatti llama “nacionalismo colonialista”, que ubica como última etapa cultural del porfiriato y primera de la Revolución, y cuya utopía estaba prefigurada por la “desconfianza en el progreso, acercamiento a la religión, el pasado colonial como tabla de salvación”²⁰. Dentro de este contexto, en 1913 y 1914, Federico Mariscal dictaba una serie de conferencias, publicadas en 1915 bajo el título de “La Patria y la arquitectura nacional”, en las cuales manifestaba la necesidad de acentuar el rescate de la arquitectura colonial mexicana. En 1917 se llegaría al punto en que el gobierno de Venustiano Carranza eximiría de impuestos a quienes construyesen en estilo colonial.

Así, el debate sobre la “arquitectura nacional” fue tomando ribetes diferentes a los que habíamos visto en el período 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.

En 1916 Manuel Gamio, Inspector General de Monumentos Arqueológicos de la República y Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, publicaba “Forjando Patria” donde teorizaba acerca de los derroteros más convenientes para alcanzar un “arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”. Reflexionaba sobre el pasado refiriéndose a un arte creado a partir de la invasión mutua de lo español y lo prehispánico, el cual había pervivido hasta entonces en la sociedad: “...La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico reformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro. Dejemos a esta última en su discutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a las dos anteriores”²¹. Gamio propone como solución para alcanzar un “arte nacional”: “acercar el criterio estético del primero hacia el arte de aspecto europeo e impulsar al segundo hacia el arte indígena. (...). Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos”²².

Mientras esto sucedía en el centro neurálgico del debate nacionalista, la arquitectura neoprehispánica comenzaba a tener presencia en otras regiones. En Mérida, en 1915, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913, diseñaba y construía la fachada de una logia masónica en el antiguo templo de “Dulce nombre de Jesús” o de “Jesús María”; la misma desaparecería hacia los años cincuenta o

²⁰. Carlos M. Tur Donatti, “La literatura de la Arcadia novohispana, 1916-1927”. *Cuadernos Americanos*, México, año XIV, vol. 4, N° 82, julio-agosto de 2000, p. 126.

²¹. Manuel Gamio, *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.

²². *Ibidem.*, p. 67.

sesenta. En 1919 el propio Amábilis, con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, edificaba el Sanatorio Rendón Peniche, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas, en especial del estilo Puuc. Construido para dar servicio sanitario a los trabajadores del Ferrocarriles Unidos del Sureste, el conjunto se halla actualmente casi en ruinas²³.

En los Estados Unidos, en especial al sur de California, se consolidaba el llamado “Maya Revival”. Una de las primeras muestras de ello se dio en 1915 con motivo de la Panama-California International Exposition en San Diego; allí, los diseñadores locales Francisco Cornejo y Henry Lovins incorporaron el estilo a sus trabajos de decoración de interiores, muebles, azulejos y diseño gráfico, junto al egipcio y morisco. Para ese entonces Frank Lloyd Wright había construido ya la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin (1912), utilizando motivos precolombinos; su obra más importante en esta línea habría de ser el complejo residencial de Aline Barnsdall en Hollywood, California, para cuya realización se basa en el libro de Herbert Spinden “A study of Maya Art” publicado en 1913 por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard. Tras regresar del Japón, Wright realiza en los años veinte otras residencias en California basadas en motivos precolombinos. En 1925 proyecta el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichén Itzá.

En los años treinta hubo una suerte de furor por el estilo maya, con edificios tan paradigmáticos como el “Maya Building” de Frans Blom en la Chicago Century of Progress World's Fair (1933), inspirado en una porción del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, y el “Federal Building” de la California Pacific International Exposition en San Diego (1935) reconstrucción del Palacio del Gobernador de Uxmal²⁴. Esto se puede ligar al interés que surge en los Estados Unidos en esa época por la obra de los muralistas mexicanos, a lo que podríamos añadir la larga lista de exposiciones de arte prehispánico realizadas en distintas ciudades, potenciadas en varias ocasiones por el Panamericanismo que emanaba del gobierno norteamericano, o a la formación de importantes colecciones de arte precolombino como la del propio Nelson Rockefeller.

La anteriormente citada exposición de San Diego de 1915 marcó también la promoción del “Spanish Colonial Revival” -lo que más al sur se llamaba “neocolonial”- cuya presencia en Estados Unidos tuvo aun mucha mayor fuerza que el “Maya Revival”. En 1916 se publicaba la obra de Newcomb titulada “The Franciscan Mission Architecture of Alta California”, de notable difusión. En todo esto mucho tuvo que ver también el cinematógrafo, con la proliferación de películas ambientadas que incluían escenografías con arquitecturas remedando la colonial, que además habría de tener 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 asociados con la herencia española y árabe...”²⁵.

Mientras, en la Argentina, se producía una reflexión similar sobre el arte y la arquitectura nacional. Dentro de ella tenía cabida el neocolonial, que tendría en Martín Noel a

²³ . “La arquitectura neoindigenista del siglo XX en Yucatán”, ob. cit. Para este tema pueden también consultarse los trabajos de J. Antonio Siller “La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán”, y de Antonio Toca Fernández “Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana”, ambos en *Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, N° 9, 1987.

²⁴ . Los datos referentes a las obras de estilo “maya” en Estados Unidos fueron extraídos de Barbara Braun, 2000.

²⁵ . Silvia Alvarez Curbelo y Enrique Vivoni Farage, “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, p. 229.

su figura más señera, pero que con una clara conciencia americanista, incorporaba la posibilidad de construir en estilo neoprehispánico. En el sur del continente la cultura incaica era la llamada a proporcionar lenguajes ornamentales válidos para estas obras, fenómeno que había sido potenciado por sucesos como el descubrimiento en 1911 de las ruinas de Machu Picchu. Sin embargo el paradigma habría de ser fundamentalmente Tiahuanaco, en Bolivia.

Temprana expresión del interés prehispanista en la Argentina fue el “Proyecto de sala de música decorada con elementos americanos” que el pintor catalán Lorenzo Piqué, radicado en Buenos Aires, presentó al V Salón Nacional de Bellas Artes en 1915, inspirándose en sus estudios sobre el arte precolombino. En 1920 los arquitectos Héctor Greslebin y Angel Pascual, argentino y sevillano respectivamente, presentan al X Salón el proyecto de “Mausoleo Americano” (fig. 5), que fue galardonado con el premio Americano “ante la evidencia de una estilización autóctona modernizada”, según se dijo. Este proyecto singular y ecléctico combinaba elementos provenientes de México, Yucatán y Tiahuanaco, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción prehispanica, entre lo azteca, maya e inca, que aspiraba a crear un “Renacimiento Americano” al decir de sus autores. “La elección del asunto recayó sobre un motivo funerario, 'un mausoleo', por ser este el tema tratado con más profusión en la bibliografía usada... El mausoleo no debía tampoco de ser ni una *chulpa* ni una *huaca*, sino un enterratorio moderno, situado en un recinto cuyas líneas fueran concordantes con las suyas y así la uniformidad de los monumentos que le rodeasen haría, a lo lejos, resaltar su característica silueta”²⁶.

Al año siguiente, en 1921, Pascual insiste en la misma senda y presenta al 11º Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos -siendo premiado con Medalla de Oro- el proyecto de “Mansión Neo-Azteca” (fig. 6) hablando de “la imprescindible necesidad de proyectar según la modalidad del pueblo mejicano antiguo partes de construcción, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilización más atrasada, desconocían”. Para alcanzar su objetivo, proyectó “primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el más común entre nosotros y después, respetando en un todo la distribución y casi en la totalidad la silueta exterior, fui mediante anteproyectos intermediarios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté y que, repito no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo pero sí neo-azteca”²⁷. Lo curioso del caso es que ninguno de los motivos utilizados por Pascual eran de procedencia azteca sino que eran elementos mayas de Yucatán. Cabe señalar asimismo que Pascual desconocía las obras que se habían realizado en México en estilo neoprehispánico.

Un tercer proyecto de Pascual, realizado junto al arquitecto E. Schmidt-Klugkist, fue el de “Dormitorio neo-azteca”, que fue premiado con Diploma de Honor en el Salón de Decoración, en Buenos Aires, en 1922. También tenemos datos de que en esos años se construyó, en la residencia de los señores Enrique Saint y Andrea Manceaux, sita en la calle Arenales de Buenos Aires, una sala de estar familiar con paredes cuyo revoque simulaba piedras incaicas, reproduciendo el muro externo del Hatunrrumiyoc. El conjunto incluía unos pocos nichos trapezoidales e inclusive una réplica de la famosa “piedra de los doce ángulos” de la capital del imperio inca²⁸. Este gusto por lo cuzqueño fue potenciado en esos años por la actuación en el Teatro Colón de Buenos Aires, de la Compañía Peruana de Arte Incaico que pusiera en escena la obra “Ollantay”, gran éxito teatral de 1923.

²⁶ . Héctor Greslebin y Angel Pascual, “Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, N° 12, noviembre de 1920, p. 236.

²⁷ . Angel Pascual, “Mansión Neo-Azteca”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo de 1922, p. 25.

²⁸ . Víctor M. Guillén, “El Cuzco en una mansión argentina”. *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, Cuzco, N° 3, 1944. Esta residencia fue lamentablemente demolida hacia 1966.

Para ese entonces el ámbito de la arquitectura y el arte, desde la mirada nacionalista, se hallaba convulsionada en varios de los países del continente y se sucedían hechos de probada importancia histórica. Si tomamos como referencia el año 1921 en Perú, tenemos allí la publicación por parte del arqueólogo Julio C. Tello, descubridor de Chavín de Huántar, de su trascendente libro “Introducción a la historia del antiguo Perú”. Asimismo, se aprueba entonces el proyecto de erección de un monumento a Manco Capac que presentan los escultores David Lozano y Benjamín Mendizábal. Donado por la colonia japonesa en el Perú, con motivo del Centenario de la Independencia peruana, este monumento sería ejecutado por Lozano, inaugurándose en 1926, siendo el primer monumento en el Perú con elementos y ornamentación “incaísta” y al que podemos emparentar en cierta medida con el monumento a Cuauhtémoc de México en cuanto a concepción ideológica y estética. Dice Castrillón Vizcarra que “El hecho de haber escogido al héroe fundador del Tawantinsuyu tiene que ver sin duda con las ideas en boga acerca de nuestro origen asiático y nuestra filiación con el Imperio del Sol”²⁹.

Siguiendo con los sucesos de 1921, pero pasando a México, encontramos hechos como el iniciático viaje que realizan a Uxmal y Chichén Itzá, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y José Vasconcelos que derivaría en acontecimientos como la primera exposición dedicada al arte popular mexicano organizada por Montenegro, Best Maugard, Francisco Cornejo y Jorge Enciso; poco después, el Dr. Atl publicaba el libro “Las artes populares en México”. Se da inicio a una promoción del arte popular desde el Estado que tendría su máxima expresión en la obra de los muralistas. También en 1921, pero en Barcelona, David Alfaro Siqueiros publicaba en “Vida Americana” su “Manifiesto” “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en el que rechazaba la utilización de motivos tomados de las culturas prehispánicas en obras modernas, proponiendo a la par estudiar seriamente aquellas obras del pasado, evitando simples reconstrucciones arqueológicas. En ese mismo año viaja también por México el arquitecto británico Bossom, conocido por su aplicación de motivos precolombinos en rascacielos de estilo art decó en Estados Unidos.

Dentro de esta sensibilidad, otra de las manifestaciones más interesantes fue la realización y publicación de manuales de ornamentación y métodos de dibujo basados en motivos precolombinos³⁰. El tema pedagógico, en este sentido, tuvo en 1923 un año paradigmático. En México se publicó el “Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano”, de Adolfo Best Maugard, método que tuvo sus orígenes hacia 1918 y se utilizó en las escuelas primarias y normales del país entre 1921 y 1925 en que fue suprimido. Su autor había sido estimulado en el estudio de las culturas precolombinas por Manuel Gamio, quien también en 1923 culminó su estudio integral de Teotihuacán con la publicación de “La población del Valle de Teotihuacán”, donde “propuso y llevó a cabo la instalación de talleres de trabajo en barro en donde manos *teotihuacanas*, con tierra *teotihuacana*, empezaron a moldear figuras plásticamente compuestas a partir de la escultura *teotihuacana*”³¹.

También en 1923 pero en Argentina, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo comenzaban a publicar los cuadernos “Viracocha” de “dibujos ornamentales americanos”. Entre los más entusiastas críticos destacó Clemente Onelli quien no dudaba en afirmar que “...sería una verdadera ceguera que este ambiente,

²⁹ . Alfonso Castrillón-Vizcarra, “Escultura monumental y funeraria en Lima”, en *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 352.

³⁰ . A este tema hemos dedicado el estudio “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”. *Temas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67. (En colaboración con Ramón Gutiérrez).

³¹ . Enrique X. de Anda Alanis, 1998, p. 39.

sensible tan sólo a las crisis y al bienestar materiales, no comprendieran que es el momento preciso de lanzar este nuevo arte decorativo, ahora que la civilización, sacudida de todas maneras, busca, tantea, trata de innovar y de irse a los orígenes y recurre a la tumba de Tutankamón, al cubismo, a la aglomeración de colorinches del bizantinismo, persianismo y eslavo mezclados, y, en el deseo de lo nuevo y desconocido, llega a la fantastiquería de supremo mal gusto, hasta las monstruosas flores artificiales y a adornar los boudoirs de las señoras con zapallitos amarillos llenos de verrugas, con los otros llamados coloquintos, y con los ajíes y los pepinos moldeados en cera. Modas éstas que no se afirman, que desaparecen al poco tiempo, porque no responden a criterio artístico ninguno”³².

En el mismo año, Eric Boman y su discípulo, el arquitecto Greslebin a quien referimos anteriormente, editaron la obra “Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita” en la que a la par de rescatar motivos brindaban pautas para su aplicación moderna. Greslebin continuó en la misma línea, manifestando su deseo de “conseguir para América un arte nuevo, inspirado en sus motivos autóctonos, pero que haga también honor a los antecedentes que lo inspiran”, con lo cual quedaba clara su postura de combatir las realizaciones de tinte prehispanista que no iban a la raíz del asunto, quedándose solamente en una fase puramente decorativa y epidérmica; Greslebin hablaba de “simples entusiasmos desordenados, irreflexivos, que tanto debilitan nuestro carácter nacional, lo que “...hace suponer que este género de artistas tiene una dosis tal de suficiencia, que creen haber logrado la culminación de un arte al transportar a su papel dos líneas torcidas o escalonadas o cuatro gatos americanos...”³³.

En México, no obstante el furor renaciente por lo prehispánico, el estilo arquitectónico apoyado desde el Estado por José Vasconcelos fue indiscutiblemente el neocolonial, que se veía como camino necesario para el fortalecimiento del nacionalismo frente a los restos del eclecticismo académico, como bien señala Anda Alanis³⁴, quien también apunta que la tradición indígena “no (era) bien vista por el Estado revolucionario, entre otras razones por la desconfianza que el ministro Vasconcelos sentía hacia el pasado prehispánico...”³⁵. El estilo se consolidaría en el período 1922-1925, teniendo como primer edificio patrocinado por el gobierno de México el pabellón de México construido en 1922 en la Feria Interamericana de Río de Janeiro, Brasil, evento en el que se entregó como contribución mexicana a Brasil una réplica de la estatua de Cuauhtémoc de Miguel Noreña, sostenida por un pedestal de Carlos Obregón Santacilia y Tarditi. En la base del mismo destacaban en los cuatro vértices, las cabezas de serpiente tomadas del Palacio de Quetzalcóatl de Teotihuacán.

Sin embargo el devenir del neocolonial tuvo también sus piedras en el camino. En México, donde la teoría y la praxis aparentaban tener ya una cierta solidez, la difusión de varias películas de Hollywood con referencias al país, mostraban 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

³² . Clemente Onelli, “Hacia el arte nacional”. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1923.

³³ . Héctor Greslebin, *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1934, pp. 12 y 14.

³⁴ . Enrique Xavier de Anda Alanis, “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”, en Aracy Amaral (coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 261.

³⁵ . Enrique X de Anda Alanis, 1998, p. 38. Razones como la señalada justificarían que anteproyectos como el del propio Adolf Loos para el Palacio de Gobierno de la Ciudad de México (1923) vieran mermadas sus posibilidades de imponerse en concurso; este anteproyecto, sustentado en estudios de Loos sobre arquitectura prehispánica mexicana, presentaba en su diseño la forma de una pirámide escalonada y truncada. (Cfr.: Ernesto Alva Martínez, “La búsqueda de una identidad”, en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México, Conaculta, 1996, p. 59).

llamaba el “spanish of Mexico” que no era otra cosa que “un falseamiento 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...”³⁶.

En este sentido, una de las posturas más críticas con el neocolonial la ejemplificó 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 'Luisen' 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'...”³⁷.

Para entonces, Vasconcelos planteaba, como ya lo había hecho Gamio, un arte que resultase del equilibrio entre las distintas clases sociales. En “La raza cósmica” profetizaba respecto de que “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas...”³⁸. En efecto, durante el primer lustro de la década del veinte se consolidó tanto en México como en otros países, una línea ideológica basada en que el “estilo nacional” en el arte habría de salir de una “fusión” entre lo indígena y lo hispánico. Esta última vertiente había alcanzado un posicionamiento de relevancia en la mentalidad mexicana, y sólo poco más de treinta años habían transcurrido desde aquella frase de 1890 de que “Los historiadores sensatos, en las páginas que consagren a México civilizado, abrirán un paréntesis en 1521 para cerrarlo en 1810. Porque la esclavitud, el embrutecimiento y la degradación, llenaron el hueco que existe entre esas dos fechas”³⁹, hasta que Vasconcelos se refiriera a la destrucción de la ideología indígena y a su reemplazo por la europea, afirmando que “no creo que nadie niegue, en serio, que se la reemplazó con ventaja...”⁴⁰.

Si bien ambas vertientes fueron estudiadas por separado, surgiendo manifestaciones artísticas que llevaron a la práctica sus postulados, ahora llegaba el turno de intentar esa mezcla, pero que, lejos de ceñirse a una mera interpretación arquitectónica, guardaba detrás importantes connotaciones sociales. En tal sentido, referimos ya a la postura de Vasconcelos, y aun más allá en el tiempo a la de Gamio cuando afirmaba que la clase indígena cobijaba al arte prehispánico y la clase media al arte europeo, y que era necesario un acercamiento entre ambos, de tal manera que se llegase a un “arte nacional” basado en un mismo criterio, con la participación de ambas clases. Análisis sociológicos de esta envergadura se llevaron a cabo en otros países como Perú y Bolivia. En Perú, y tal como apunta Pedro Belaúnde, convivieron dos corrientes radicalmente opuestas, por un lado los conservadores, pertenecientes a la oligarquía y las élites de poder, hispanistas que optaron por la corriente “neocolonial” en su sentido de “renovar conservando”, y por otro los progresistas, indigenistas, que sostenían la necesidad de una sociedad basada en el indio y que rechazaban todas las formas del pasado colonial; “Esto

³⁶ . “Antonio Ruiz”. *Forma*, México, 1927, N° 4, p. 40.

³⁷ . Diego Rivera, “Sobre arquitectura”. *El Universal*, México, 28 de abril de 1924. Cit. por Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1996, p. 15.

³⁸ . José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1925, p. 13.

³⁹ . Pick-Nick, “Cuauhtémoc y sus enemigos”, 27 de agosto de 1890. Cit. por Ramírez, 1986, p. 159.

⁴⁰ . José Vasconcelos, *Indología. Una interpretación de la cultura ibero-americana*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería, c.1925.

conllevó la aparición de una corriente conciliatoria: símbolo de la fusión de la arquitectura colonial e indígena, es una actitud nacionalista orientada a la búsqueda de una “auténtica nacionalidad integral”⁴¹. En la faz artística esta fusión tendría en el español Manuel Piqueras Cotoí su más conspicua expresión.

Discípulo del escultor Miguel Blay, Piqueras Cotoí fue contratado en 1919 como profesor de escultura para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, inaugurada ese mismo año. En 1922, al publicarse la primera monografía histórica sobre la Escuela, se manifestaba de forma abierta la intención de crear un arte nuevo a partir de todo el conjunto de herencias del pasado: “El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional”⁴². Piqueras habría de cultivar esta línea siendo su primer obra la fachada de la propia Escuela (1920-1924) en donde fusiona elementos de origen colonial y prehispánico. Su obra cumbre sería el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, época en la que consolidó su postura teórica afirmando que sería “posible ensayar o resucitar una arquitectura netamente peruana, moderna, en la cual estuvieran reflejados el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por esta tierra. Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú en su mayor parte es reflejo de esa unión (pese a algunos grupos que intentan y luchan por separarla) así su arte debiera ser; la unión misma, la “fusión”, no la superposición de aquellos temas...”⁴³.

Esta fusión tuvo marcado eco en el Perú no solamente en las obras de Piqueras Cotoí sino en la de otros arquitectos como Emilio Harth-Terré. Sin embargo tuvieron aun raigambre las obras neoprehispánicas por caso la alternativa que el arquitecto de origen polaco Ricardo Jara Malachowski propuso para el Museo Arqueológico Larco Herrera (fig. 7), actual Museo de la Cultura Peruana (concurso convocado en 1924), el edificio de la Exposición Minera en Lima (1924) de Héctor Velarde, la Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la “Huaca” del pintor José Sabogal emplazadas en el llamado Parque de la Reserva, diseñado por el ecléctico arquitecto francés Claudio Sahut en 1928⁴⁴, o el monumento a Fermín Tanguis (1930) en el que la estatua ecuestre realizada por Piqueras Cotoí se apoyó en un basamento con motivos prehispánicos realizado por Velarde. El Museo de Antropología en Magdalena Vieja mostraba también los códigos de las decoraciones neoincaicas que se prolongarían en el Pabellón peruano de la Exposición de París de 1937 y en interesantes obras del arquitecto Enrique Seoane Ros como veremos más adelante.

De la misma manera, en Bolivia también se daría un cúmulo de obras inspiradas en las tradiciones del pasado prehispánico. Las primeras expresiones de importancia fueron el pabellón boliviano en la exposición de Gante (1913) y la Casa Posnansky (1917), en estilo neotiahuanaco, actual sede del Museo Nacional de Arqueología, obra del arquitecto Arturo Posnansky. La figura más destacada dentro de esta corriente indigenista y paladín de la modernidad fue Emilio Villanueva, formado en París, y que en 1928 proyectó la obra

⁴¹ . Pedro A. Belaúnde, “Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales”, en Aracy Amaral (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 81.

⁴² . *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, 1922, p. II.

⁴³ . Manuel Piqueras Cotoí, “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano”, en *Perú (1930) Antología*. Lima, 1930.

⁴⁴ . Sahut había realizado en estilo neocolonial, junto a Malachowski, el Palacio Arzobispal de Lima (1919); realizó también, pero en lenguaje “neoincaico”, la decoración provisional del Salón de Recepciones del Palacio de Gobierno, con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho (1924) y, en el mismo edificio, la remodelación del Salón Perú junto a Héctor Velarde (1925). Para más información sobre estas obras, remitimos a Belaúnde, 1994.

neoprehispánica más famosa de Bolivia, el Estadio Hernando Siles. Si bien la estructura arquitectónica respondió a la formación académica de Villanueva, en la decoración recurrió a la réplica mimética de motivos de la “Puerta del Sol” de Tiahuanaco, los signos escalonados y los frisos de formas quebradas. El estadio fue lamentablemente demolido en 1974. Más complejo aun como proyecto fue el de la Universidad Mayor de San Andrés (1940-1948), cuyo conjunto fue diseñado enteramente en estilo neoprehispánico aunque únicamente se llegó a construir el primer módulo; el edificio principal fue planteado siguiendo un concepto escultórico de estela monolítica⁴⁵.

Más al sur, en la Argentina, la idea de la “fusión” hallaría importantes teóricos y practicantes. Lo curioso del caso era que aquel país no conservaba una herencia indígena de suficiente magnitud como para justificar un movimiento de tanta importancia en pro de lo prehispánico, pero supo encontrar sus fuentes en la arquitectura virreinal del Perú, potenciando su carácter mestizo. Si el gran ideólogo en México fue Vasconcelos, en la Argentina lo habría de ser el escritor Ricardo Rojas, autor de “Eurindia”, obra en la que proponía un arte nacional y americano basado en una “conciliación de la técnica europea con la emoción americana”. Afirmaba Rojas que “La experiencia histórica nos ha probado que, separadamente, ambas tradiciones se esterilizan. El exotismo pedante sólo nos ha dado efímeros remedos, progresos aparentes, vanidad de nuevos ricos y de trasplantados”⁴⁶.

Así como en el Perú Piqueras Cotoquí había señalado a la arquitectura arequipeña como paradigma de la fusión, en la Argentina tanto Angel Guido como Martín Noel reconocieron ese papel rector; según Guido, Arequipa escondía “el injerto anímico de nuestra fusión”. Entre 1927 y 1930 Martín Noel editó y dirigió la revista “Síntesis”, cuyo título era toda una declaración de principios; una de sus obras más representativas, el pabellón argentino de la Exposición de Sevilla de 1929, habría de ser una de las cumbres de la arquitectura neocolonial⁴⁷.

En cuanto a Guido, quien en 1920 había presentado al Salón Nacional argentino su proyecto “Ensayo hacia el Renacimiento Colonial”, en 1924 salía en defensa de la teoría *euríndica* de Rojas y se preguntaba si era aventurada la tesis que sostenía que la fusión europeo-indígena habría de ser el primer paso a “nuestra estética americanista verdadera”⁴⁸, en definitiva a un “arte nacional y americano”, netamente mestizo, un arte “que no es ni español, ni indígena... porque al formarse concurren por igual la rebelión y la dominación”⁴⁹. En este sentido podemos entroncarlo con otras búsquedas similares, por ejemplo con la de José Amador de los Ríos en España, quien con mirada erudita y arqueológica, había propuesto al mudéjar, en su carácter de síntesis de lo musulmán, judío y cristiano, como estilo “nacional”, pasando así lo árabe, exótico y andaluz, por el filtro castellano. De la misma manera, en América lo indígena, paradigma de lo “exótico” y “primitivo” habría de pasar por el filtro colonial, conformándose esa “fusión hispano-indígena”.

Justamente, en 1925, Guido publicaba su obra “Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial”, dos años antes de comenzar la construcción de la residencia de Ricardo

⁴⁵ . Agradecemos la colaboración de Pedro Querejazu, y remitimos a su texto “El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo”, en AA.VV. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*. La Paz, Ed. Harvard Club de Bolivia, 1999, pp. 553-583.

⁴⁶ . Ricardo Rojas, *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires, Losada, 1951, p. 152. (Primera edición: 1924).

⁴⁷ . Ver: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

⁴⁸ . Angel Guido, “En defensa de Eurindia”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 37.

⁴⁹ . Angel Guido, “Sobre el descubrimiento del arte mestizo”. *La Razón*, La Paz, 28 de mayo de 1944. Cit. por Osvaldo Tapia Claire, *Los estudios de arte en Bolivia*. La Paz, Instituto de Investigaciones Artísticas, 1966, pp. 61-62.

Rojas, edificio emblemático llamado a representar en la práctica ornamental la síntesis artística de “Eurindia”. En ella se advierte la presencia de la simbología prehispánica y claros esquemas compositivos tomados de la arquitectura altoperuana, como asimismo elementos de la arquitectura argentina que se hacen evidentes en la fachada principal, inspirada en la histórica Casa de Tucumán donde se firmó el Acta de la Independencia en 1816. La síntesis “*euríndica*” de los interiores de la residencia, dentro de la que ya aludimos a la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco (fig. 8). Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas. En este sentido decorativo podríamos señalar como antecedente en Montevideo (Uruguay), la casa del escritor Carlos Vaz Ferreyra (1920) en la que el pintor Milo Beretta pintó un cielorraso con motivos prehispánicos.

En el año en que se dio inicio a la construcción de la residencia de Rojas (1927), Ángel Guido publicó su obra “Orientación espiritual de la arquitectura en América”. En ella reafirmaba la necesidad de estudiar la arquitectura hispanoamericana, de estudiar sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; “ésta arquitectura -dice- constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna”. La evolución teórica de Guido durante los años treinta se condensaría en la obra titulada “Redescubrimiento de América en el Arte”⁵⁰. Al año siguiente de estar instalado en su flamante residencia, Ricardo Rojas publicó su obra “Silabario de la decoración americana”, la cual estaba dedicada “A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”.

En la época en que se construye la residencia de Rojas, el neoprehispánico va a tener un nuevo momento de auge con motivo de la convocatoria de varios concursos, a los cuales concurren varios proyectos realizados siguiendo el estilo, venciendo inclusive algunos de ellos. Uno de los concursos más publicitados de ese tiempo fue el convocado en 1927 para construir el Faro de Colón en Santo Domingo. Entre los proyectos presentados a la sazón hubo uno de estilo “neo-maya” presentado por el cubano César Guerra Massaguer, aunque más interesante aun, por su eclecticismo, resulta el presentado por el brasileño Flávio de Carvalho. En lo que hace a la estructura, el mismo estuvo inspirado en un proyecto propio, el Palacio del Gobernador para Sao Paulo (1927), aunque para el faro, diseñó el interior combinando paneles, grupos de esculturas y diseños decorativos tomados de las cerámicas precolombinas. Utilizó motivos guaraní y aztecas, y también de la cerámica marajoara reproducidos en las cerámicas para el piso⁵¹.

En el párrafo anterior se hace referencia a lo *marajoara*, que podría signarse como una variante brasileña del indigenismo, estilo propiciado por el sostenido interés que había suscitado el Amazonas y que había sido potenciado entre otros aspectos por el deseo y la nostalgia que Europa sentía por la jungla. Como señala Herkenhoff, “Los estudios arqueológicos y veredictos aportados por el Museo Paraense (futuro Museo Goeldi) fueron estableciendo estándares y reglas de historicidad con las cerámicas de Marajó y del Río Tapajós”, rescates que se fueron ligando, en cuanto al diseño, al art nouveau, valorando desde una visión moderna la cultura material de los habitantes del Amazonas, conocidos como

⁵⁰ . Angel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad del Litoral, 1940.

⁵¹ . Para más información consultar las obras de Albert Kelsey, “Programas y reglas de la segunda etapa del concurso para la selección del arquitecto que construirá el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón”. Nueva York, Union Panamericana-Stillson Press, 1931; y Rui Moreira Leite, “Flávio de Carvalho: modernism and the Avant-Garde in Sao Paulo, 1927-1939”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, Miami, 1995, N° 21.

marajoaras. En la arquitectura modernista brasileña hubo una tendencia a incorporar elementos marajoaras en la decoración; en ese sentido, podemos contar obras como la piscina de la residencia de Guilherme Guinle en Río de Janeiro, diseñada por Fernando Correia Dias en 1930 (fig. 9) en la que los elementos vegetales adquieren protagonismo, recordándonos a algunas obras de las obras de Wright de los años veinte. En Sao Paulo, también en 1930, Theodoro Braga construyó su “Retiro Marajoara” proyectado por el arquitecto Eduardo Kneese de Mello. Braga ejecutó numerosos motivos decorativos marajoaras tanto en el exterior como en el interior de la vivienda⁵².

Habíamos hecho anteriormente referencia al concurso del Faro de Colón; contemporáneo a éste, en 1928, se convocó en la Argentina el Concurso de Anteproyectos para el “Monumento a la Independencia en Humahuaca”. Los diseños presentados recurrieron en forma masiva a los lenguajes y formas precolombinas para definir su estética; particularmente, el que se presentó bajo el lema “Humahuaca”, que obtuvo el segundo premio, mostraba una curiosa estilización de una esfinge con motivos tiahuanacotas, siendo obra conjunta de Héctor Greslebin y el escultor Luis Perlotti⁵³. La obra ganadora, presentada bajo el lema “Tupac Amaru”, y que correspondió a Ernesto Soto Avendaño, fue de las pocas que no se basó en referencias a lo prehispánico, alternativa que ya encontraba firmes detractores como Daniel Marcos Agrelo, quien refiriéndose al citado concurso, hablaba “de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América...”⁵⁴.

Mientras esto ocurría en la Argentina en 1928, al mismo tiempo en México se construía una de las obras más significativas de cuantas se realizaron en estilo neoprehispánico. Se trataba de “La Casa del Pueblo” (fig. 10), de estilo neomaya, ubicada en el barrio de La Mejorada, en Mérida, obra del arquitecto italiano Angel Bachini, quien en 1926 había ganado el concurso organizado por el gobernador Alvaro Torre Díaz, para tal efecto. Frente a él se ubica el monumento a Felipe Carrillo Puerto con pedestal que incorpora algunas decoraciones indigenistas⁵⁵.

Uno de los elementos decorativos más sobresalientes de la Casa del Pueblo son sin duda las serpientes mayas, que se constituyeron en uno de los motivos que más fortuna tuvieron en la recuperación de modelos prehispánicos que se dio en la arquitectura del siglo XX. La lista de obras que las incorporaron es amplia pero podemos destacar su utilización en los proyectos de Angel Pascual en Buenos Aires, en la mansión Neo-Azteca (1921) y el Dormitorio Neo-Azteca (1922). El arquitecto mexicano Manuel Amábilis recurrió a ellas en numerosas de sus obras como la fuente con columnas en forma de serpientes emplumadas que levantó en la desaparecida glorieta Riviera en la ciudad de México (1926), el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), tanto en la fachada principal como en la fuente localizada en la parte posterior, y en la fuente del Parque de las Américas de Mérida (1946).

⁵² . Cfr.: Paulo Herkenhoff, “The jungle in brazilian modern design”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, Miami, 1995, Nº 21, p. 241.

⁵³ . Acerca del concurso, véase el suplemento de *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928. En lo que respecta al estilo tiahuanacota, el mismo sirvió también de base para otra de las obras de Greslebin, el Petit-Hotel que él mismo reconoció de estilo “euríndico”, propiedad de Alberto Colombo, en el Barrio Parque de Buenos Aires, siendo el constructor ingeniero César Greslebin (Héctor Greslebin, *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1934).

⁵⁴ . Daniel Marcos Agrelo, “El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca”. *Áurea*, Buenos Aires, año II, Nº 11-12, marzo-abril de 1928.

⁵⁵ . Era una modesta alternativa al que se había planeado, como destaca Schávelzon, tras la muerte del Carrillo, proyecto postergado hasta 1930 en que se aprobó la realización de un gigantesco monumento, de cien metros de alto. Iba a ser tan alto como el mausoleo de Lenin, combinando estilos neoprehispánico y art déco, y sin duda hubiera sido el más alto del continente.

También las utiliza, en California, quien es considerado máximo exponente del “Maya Revival”, Robert B. Stacy Judd, quien lo hace en el Monrovia Community Hotel (1925), que él llamó Hotel Azteca aun cuando la decoración tanto interna y externa proviniese de los mayas. Esta transmutación de significados lo emparenta con el ya desaparecido Cine Azteca de Río de Janeiro, cuya decoración más destacada eran también las serpientes tomadas de Chichén Itzá. De Stacy Judd es también el proyecto para el *recreation room* de la residencia de T.A. Willard, en Beverly Hills (1929), donde insiste con las serpientes. Otros ejemplos son el Teatro Lutgardita en Rancho Boyeros, Cuba (1932), el Palacio Maya de Guatemala (1939-1943) y el Teatro al Aire Libre que realiza el escultor Luis Ortiz Monasterio en la plaza cívica de la Unidad Independencia, en México (1960). Modelo con fortuna, las serpientes como motivo inspirador llegan hasta fechas recientes como se puede apreciar en la fuente ubicada a la entrada del *downtown* de la turística Cancún.

Mientras en Mérida Bachini culminaba la Casa del Pueblo, en Sevilla, Amábilis finalizaba el pabellón mexicano de la exposición del 29 en estilo “tolteca”, según sus propias palabras (fig. 11). Con él colaboraron otros dos artistas de Yucatán, el escultor Leopoldo Tommasi López y el pintor Víctor M. Reyes, y entre sus rivales en el concurso había tenido a Carlos Obregón Santacilia, que en su proyecto había incorporado elementos aztecas. El propio Amábilis afirmaría que su proyecto de pabellón respondía al propósito de “demostrar que nuestro arte arcaico nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno”⁵⁶, lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica, como vimos desde finales del XIX.

Hacia las mismas fechas Amábilis había tenido otro estímulo al serle otorgado en Madrid, por la Real Academia de San Fernando, el Premio de la Raza en el IX Concurso Anual. El mismo había sido convocado en 1927, siendo el tema del mismo la arquitectura precolombina. De los siete trabajos presentados, cinco correspondían a la arquitectura prehispánica de México, siendo sus autores el citado Marquina, Amábilis, Antonio Vidal Isern y dos anónimos, presentados bajo los lemas “Hispano-Americano” y “Anáhuac”. Del Perú, Luis A. Pardo presentó una tesis doctoral sobre el Cuzco de la era megalítica. El conjunto se completaba con un trabajo llegado desde Buenos Aires, enviado por Manuel Torres Armengol, titulado “Proyecto de arquitectura precolombina adaptada a monumento moderno”. El de Amábilis recibió el primero y único premio, consistente en su aceptación como Miembro Correspondiente de la Academia y una Medalla de Oro, reconociendo no obstante el jurado que el de Marquina reunía méritos equivalentes al de aquel⁵⁷.

En lo que respecta a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se constituyó en uno de los mayores muestrarios de arquitectura historicista española y americana, conservándose en la actualidad la mayor parte de los pabellones de los países de aquel continente. Piqueras Cotoí, como ya señalamos, realizó el de Perú en estilo neoperuano (fig. 12), y Martín Noel el argentino en estilo neocolonial. Otro de los pabellones “indigenistas” fue el de Guatemala, construido por el sevillano José Granados de la Vega, cubierto por revestimientos cerámicos de la Fábrica de Ramos Rejano; en el caso de Colombia, también fue construido por Granados de la Vega pero inspirándose en la arquitectura religiosa de ese país, limitándose lo “indígena” a lo puramente decorativo, destacando la presencia de las esculturas de la diosa “Bachué”, iconografía creada por el escultor colombiano Rómulo Rozo.

⁵⁶ . Manuel Amábilis, *El pabellón de México en Sevilla*. México, Edición del autor, 1930.

⁵⁷ . Juan Moya, “Concurso de la Fiesta de la Raza. Ponencia del concurso”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2ª época, año XXIV, Nº 96, 31 de diciembre de 1930. Cit. por Manuel Amábilis Domínguez, *La arquitectura precolombina en México*. México, Orion, 1956, pp. 11-20.

El pabellón de Cuba fue realizado por los arquitectos Evelio Govantes y Felix Cabarrocas, quienes llegaban respaldados por obras como la residencia del empresario azucarero Juan Pedro Baró en El Vedado, una de las primeras expresiones del art déco cubano, que data de 1926. Lo importante de su presencia en Sevilla fue la fascinación que les produjo entonces el pabellón mexicano, tanto que a su regreso a Cuba utilizaron el estilo “maya” para la construcción y decoración del Teatro Lutgardita (fig. 13), en Rancho Boyeros (1932). En el mismo destacan los cortinados del escenario, decorados con temas de la roca circular de Tikal y las columnas laterales reproduciendo en gran escala las estelas de Quiriguá (Guatemala). Estos motivos continúan con los dos templos laterales, inspirados uno en el Palacio del Gobernador de Uxmal, y otro en el templo de los Guerreros de Chichén Itzá, destacando las serpientes, todo ejecutado por Cabarrocas. En las paredes de los costados destacan dos murales de Fernando Tarazona representando paisajes de Centroamérica⁵⁸.

Culminación y decadencia de la arquitectura neoprehispánica (1930-1945).

Inmersos ya en los años treinta, otro artista vinculado a la exposición sevillana iba a realizar una destacada labor dentro de la arquitectura neoprehispánica, en especial en lo que a la faz decorativa respecta. Se trataba del ya citado Rómulo Rozo, que se radicaría en México en 1931. Entre sus obras más significativas debemos señalar las decoraciones de la Escuela “Belisario Domínguez” (fig. 14) y el Hospital Morelos, en Chetumal (Quintana Roo), construidos entre 1937 y 1938 a iniciativa del Gobierno Revolucionario de Lázaro Cárdenas, y la ornamentación de un arco maya en Ticul, para la Secretaría de Recursos Hidráulicos, aunque estos trabajos habrían de ser superados por el Monumento a la Patria en Mérida (1944-1956), concluido por Rozo sobre diseño de Amábilis. La colaboración entre ambos artistas se extendería a la fachada del edificio del Diario del Sureste en la misma ciudad (1946).

Los años treinta y cuarenta fueron los más interesantes en cuanto a arquitectura neoprehispánica en la ciudad de Mérida. A las obras señaladas hay que agregar otras de menor relevancia como el edificio del Diario de Yucatán (1933) en el que el ingeniero Francisco Rubio Ibarra construyó una fachada de reminiscencias mayas; una residencia ubicada en el cruce de la calle 43 con el Paseo de Montejo; la fachada del antiguo mercado municipal del barrio de Santiago; el Cine Maya, en la colonia Alemán, construido hacia los cuarenta por Gaetano Maglioni, obra lamentablemente destruida por un incendio; y los pilastrones de acceso al Cementerio General de Mérida y las tumbas de Felipe Carrillo Puerto y de Alma Reed⁵⁹. La obra neomaya más importante sería, sin embargo, el parque “de Las Américas”, obra de Manuel Amábilis y su hijo Max, que fue inaugurado en 1946 (figs. 15 y 16). En el interior de Yucatán encontramos otras obras significativas en estilo neomaya, como el mercado municipal de Tekit o los palacios municipales de Hunucm y Oxcutzcab. En esta última localidad sobresale la estación del ferrocarril iniciada a comienzos de los cuarenta (fig. 17).

Mientras en Yucatán veíamos surgir una importante cantidad de edificios neoprehispánicos, en México el furor había decrecido y son relativamente pocas las obras constatadas en ese sentido. Dentro de la recreación formal hay que señalar detalles en edificios como el de la Asociación Cristiana Femenina (1923-33) del arquitecto escultor J. L. Cordero, el de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (1926) de Carlos Obregón Santacilia, el de Policía y Bomberos de los arquitectos Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga (1928) y

⁵⁸ . Cfr.: Eduardo Luis Rodríguez, “The architectural avant-garde: form art deco to modern regionalism”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, Miami, 1996, N° 22, pp. 254-277.

⁵⁹ . Cfr.: “La arquitectura neoindigenista del siglo XX en Yucatán”, ob. cit.

finalmente el Palacio de Bellas Artes (antes Teatro Nacional), en cuyo interior Federico Mariscal introduce elementos aztecas y mayas entre 1932 y 1934. En 1942 fue Amábilis quien realizó, en la calle Campeche 138, un edificio que decoró por fuera con motivos de Uxmal y por dentro con temas moriscos, en un alarde de eclecticismo inusual. De mayor envergadura, entre 1943 y 1957 Diego Rivera construye su gigantesco estudio, el Anahuacalli, con la finalidad de conservar su colección de piezas prehispánicas; en él manifiesta una clara intención desornamentalista. Este edificio serviría de inspiración al arquitecto Juan Hurtado y Olín para realizar el mausoleo de Rivera en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Cementerio Civil de Dolores, donde Salvador Mateos incluye varios jeroglíficos (fig. 18).

Más al sur, en Guatemala, el tránsito de los treinta a los cuarenta está signado por la construcción del edificio de la Gobernación de San Marcos, más conocido como Palacio Maya (1941), cuyo arquitecto fue Carlos A. Malau. Aunque participaron de su erección numerosos artistas, quizá el papel más destacado le cupo al escultor guatemalteco Rodolfo Galeotti Torres, autor de los motivos escultóricos prehispánicos que recubren la fachada principal del edificio, siendo éste su sello más distinguido. Carlos Ayala⁶⁰ refiere que el ingreso principal se realiza “a través de un arco maya, al pie del cual se encuentra una amplia escalinata, a sus lados Quetzalcóatl... Toda la fachada fue revestida de decoraciones, donde se recrearon los motivos y figuraciones prehispánicas del área de la península yucateca de México, y no así del área maya en Guatemala; esto puede deberse a la influencia de la escultura mexicana y al entonces casi desconocimiento de las ciudades mayas del Petén”. Realizado en su totalidad con material guatemalteco, se ha caratulado al edificio como “Renacimiento Hispano-Guatemalteco”. Otra obra neoindígena en Guatemala es un panteón funerario del cementerio de San Marcos, atribuida al arquitecto masón de origen italiano Enrique Menaldo (1943).

Finalmente, el otro centro importante de la arquitectura neoprehispánica en aquellas décadas fue Perú, aun cuando veamos obras puntuales en otros países sudamericanos como Argentina, en donde en 1935 el arquitecto Martín Noel construye la pirámide en homenaje a los arqueólogos Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti en el Pucará de Tilcara, en Jujuy (fig. 19). En Perú, una de las notas salientes fue la irradiación de esta arquitectura hacia el interior del país, que había tenido una de sus primeras expresiones en las propuestas de viviendas publicadas por Harth-Terré en la revista “Ciudad y Campo” (1928) bajo la denominación “Modelos de arquitectura peruana”; cada una de dichas propuestas correspondió a una ciudad distinta del país (Cuzco, Puno, Huancayo, Lima, Trujillo y Cañete), “notándose una clara asociación entre las regiones y las variantes del estilo”, al decir de Belaúnde. En una publicación posterior, “Cadelp” (1933), se presentan bajo el título “Los hoteles y el turismo peruano”, proyectos de hoteles para turistas en el Lago Titicaca y en Machu Picchu, comentándose acerca de este último que “el edificio exhibirá la arquitectura incaica amoldada a nuestras necesidades para decorar tanto la fachada como sus interiores, logrando imprimir hasta en sus menores detalles el sello característico de la ornamentación incaica”⁶¹.

Con posterioridad se realizaron otras obras significativas como la reforma del Museo de Antropología de Magdalena, en Lima, realizada por Héctor Velarde en 1935, utilizando en la fachada elementos formales de Tiahuanaco. El propio Velarde habría de culminar en 1939 la Basílica de Santa Rosa de Lima que Piqueras Cotolí había proyectado en estilo neoperuano, tras la muerte de este en 1938, destacando la portada que recordaba a la Puerta del Sol de Tiahuanaco y los espacios interiores con taludes geométricos de raigambre incaica pero

⁶⁰ . Carlos Ayala R., “La Arquitectura Neoindígena y Neocolonial”. *Boletín CIFA*, Guatemala, Universidad de San Carlos, N° 2, 1990.

⁶¹ . Belaúnde, 1994, p. 83.

realizados en cemento armado. Velarde afirmó que “en este monumento se ha querido fusionar en una sola armonía los elementos y signos básicos de la arquitectura indígena de Perú con la arquitectura abundante y lujosa de la colonia española”⁶². De 1937 data uno de los ejemplos más singulares, el pabellón de Perú en la Exposición Internacional de París. El mismo fue proyectado por Roberto Haaker, constituyendo un edificio racionalista en el que se incorporan motivos decorativos peruanos, como los “ornamentos Chavín” de la fachada o los murales que realiza el pintor Alejandro Gonzales “Apurímak” para el interior, e inclusive unos atlantes de la cultura Tiahuanaco. Otro edificio, del mismo año, que mezcla racionalismo con elementos indigenistas, fue la casa de Harth-Terré.

En los años 40 va a ser Enrique Seoane Ros quien tome la posta de los pioneros, realizando varios proyectos arquitectónicos en los que introduce lenguajes neoperuanos. En su producción destaca el edificio Wilson (1945-1946) en la avenida Garcilaso de la Vega (antes Wilson) en Lima. “La coronación del volumen está formada, esta vez, por el sexto y séptimo nivel, ornamentados con dibujos estilizados que recuerdan a la cultura Chimú” (fig. 20); esta vertiente decorativa no sería abandonada por Seoane, bajo el convencimiento de que “a la arquitectura hay que adornarla”⁶³.

En las décadas posteriores continuaron construyéndose obras arquitectónicas inspiradas en las formas y lenguajes precolombinos, caracterizándose en su mayoría por una concepción y confección más cercana al kitsch, como puede observarse en algunas ciudades en especial destinadas al turismo como Cancún, en donde, parafraseando a Schávelzon, se trata de un neoprehispánico tardío, vacío ya de contenido ideológico, que fue llevando a un triste y solitario final de unas búsquedas que tuvieron durante más de medio siglo un campo de acción y de debate en el ámbito del arte iberoamericano.

⁶² . Héctor Velarde, “Anteproyecto de monumento Basílica a Santa Rosa de Lima”, en *The fifteenth International Congress of Architects. Report*. Washington, 1939, vol. I.

⁶³ . José Bentín Díaz Canseco, *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, 1989, pp. 127-128.

ILUSTRACIONES

1. Francisco M. Jiménez. Detalle del monumento a Cuauhtémoc (1887). México D.F.
2. Tebaldo Brugnoli. Mausoleo de Nazario Elguin y familia (1893). Cementerio Central, Santiago de Chile.
3. Mausoleo Aldao. Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Argentina).
4. Arco maya en honor a Porfirio Díaz (1906). Mérida, Yucatán (México). (Col. CEDODAL, Buenos Aires).
5. Héctor Greslebin y Angel Pascual. Perspectiva aérea del “Mausoleo Americano” (1920). Buenos Aires (Argentina).
6. Angel Pascual. Perspectiva de la “Mansión Neo-Azteca” (1921). Buenos Aires (Argentina).
7. Ricardo Jara Malachowski. Museo Arqueológico Larco Herrera (1924). Lima (Perú).
8. Angel Guido. Detalle de la Biblioteca de la casa de Ricardo Rojas (1927). Buenos Aires (Argentina).
9. Fernando Correia Dias. Piscina decorada con cerámicas “marajoaras”. Casa de Guilherme Guinle (1930). Río de Janeiro (Brasil).
10. Angel Bachini. Casa del Pueblo (1928). Mérida, Yucatán (México).
11. Manuel Amábilis. Pabellón de México (1929). Sevilla (España).
12. Manuel Piqueras Cotolí. Interior del Pabellón de Perú (1929). Sevilla (España).
13. Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Interior del Teatro Lutgardita (1932). Rancho Boyeros (Cuba).
14. Rómulo Rozo. Decoración de la Escuela “Belisario Domínguez” (1937-1938). Chetumal, Yucatán (México).
15. Manuel y Max Amábilis. Biblioteca del Parque de las Américas (1946). Mérida, Yucatán (México).
16. Manuel y Max Amábilis. Fuente del Parque de las Américas (1946). Mérida, Yucatán (México).
17. Estación del ferrocarril. Oxcutzcab, Yucatán (México).
18. Juan Hurtado y Olín. Mausoleo de Diego Rivera. Cementerio Civil de Dolores, México D.F.
19. Martín Noel. Pirámide en homenaje a Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti (1935). Pucará de Tilcara, Jujuy (Argentina).
20. Enrique Seoane Ros. Detalle del Edificio Wilson (1945-46). Lima (Perú).