

EL HISPANISMO COMO FACTOR DE MESTIZAJE EN EL ARTE AMERICANO (1900-1930)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada

«La unidad de destino hispánica está en su interior fracturada en grandes trozos representativos que contienen diversas expresiones. Acaso el aliento de dominación de la meseta castellana sea el más puro agente constitutivo de lo hispánico; creación de tan heterogéneos componentes que su mensaje ha continuado siendo el de esa sublime impureza racial que, lejos de toda higiene purista, ha gozado asumiendo contenidos de otros paisajes humanos, derramándose por todos los campos de la tierra como superior factor para injertarse en otros troncos y producir vida nueva...»

J. E. CIRLOT¹

Introducción

El presente estudio parte con la intención de ser un complemento a las visiones que se incluyen en el presente libro, referidas al mestizaje étnico, cultural y artístico en América, en especial en los que suceden en el período colonial. Centraremos nuestra atención en las tres primeras décadas del siglo XX, momento crucial para las naciones americanas en la definición de un pensamiento y una praxis tendiente a cristalizar una «identidad nacional», a la vez que sentar las bases para una comprensión identitaria de carácter americano.

El siglo XIX, en lo cultural, había transcurrido para América de una manera intermitente. Las primeras décadas, tras las luchas por la emancipación, se habían caracterizado por las disputas intestinas por hacerse con el poder. En numerosas ocasiones y en determinados sitios pareció el continente sumirse en un sistema casi feudal, donde numerosos caudillos y caudillejos se enfrentaban por parcelas más o menos extensas de poder. La faceta cultural quedaba apartada por lo general en este sistema instaurado sin previa organización, limitándose las manifestaciones artísticas en concreto, al relamido retrato tendente a prestigiar socialmente al modelo, y que fue una de las fascinaciones que por lo general acompañó la acción de estos jefes.

¹ «Hispanismo», en *Diccionario de los Ismos*, Argos (1.ª ed. 1949), Barcelona, 1956, p. 182.

No obstante ello, importantes manifestaciones artísticas se produjeron al margen de «lo oficial», marcando una continuidad, en las capas populares, de pautas establecidas en el mundo virreinal. Dichos ejemplos testimoniaron a la vez la prolongación de la producción gremial, que la Ilustración y la implantación de las fuertemente regladas academias reales había interrumpido forzosamente, desmantelando un sistema que funcionaba a la perfección, dotando a las autoridades políticas y eclesiales de las obras requeridas.

En el XIX, en plena ebullición de los movimientos independentistas, y a posteriori de los mismos, en las capas sociales bajas de la población, aun acusándose en forma paralela la decadencia de las órdenes religiosas, tuvo continuidad la expresión artística devocional. Se caracterizaba ahora por una suerte de selección de cristos, vírgenes y santos, en la que unos eran adoptados y otros marginados. Podríamos señalar la fortuna del *Taytacha Temblores* en el Cuzco (Perú), que se erigió como uno de los cultos más importantes de la región altooperuana. De gran significación, en la misma zona, y marcando la vinculación de lo político con la tradición cristiana, podríamos mencionar la creación de una iconografía inédita como fue el *Santiago Matagodos* (o «Mataespañoles») que venía a suplantar al tradicional «Matamoros» venido de la Península y hasta una variante americana de la época colonial, el «Santiago Mataindios», sincretismo que mostraba la adaptación de las imágenes a coyunturas concretas². Esta mutación de los significados alcanzó inclusive interesantes modelos como el retrato ecuestre de Felipe V convertido en Santiago, del Museo de Arte de La Paz, Bolivia.

Otra vertiente artística vinculada a América en la primera mitad del XIX habría de ser la impronta de los viajeros europeos del romanticismo, encargados de configurar una imagen del continente para ser consumida en una Europa ávida de imágenes exóticas y del conocimiento de pueblos «primitivos» que les ayudaran a comprender sus propios orígenes. Se fue definiendo así una figuración externa de América, muchas veces inventada y exaltada, donde pervivía por momentos el ya por entonces manido carácter de «buen salvaje» que algunos europeos insistían en aplicar a los autóctonos americanos. Basándose en la representación de los tipos humanos, los paisajes y las costumbres urbanas y rurales, aquellos viajeros habrían de fomentar vocaciones locales en este tipo de motivos, propiciando para los estudiosos de esa centuria un material documental invaluable.

Curiosamente, entre estos viajeros es casi una quimera intentar hallar un español (no tenemos en cuenta aquí expediciones del XVIII como las de Ruiz y Pavón, Mutis o Malaspina), quedando configurado un panorama donde los franceses, ale-

² AA.VV., *Santiago y América*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993.

manes e ingleses tuvieron el protagonismo. Se hallaba entonces España sumida en una cierta decadencia cultural y si a esto sumamos la animadversión a que estaba sujeto «lo hispano» tras la independencia americana, no es difícil entender esta ausencia. Los tintes de «leyenda negra» que acompañó la mención del período colonial y que se potenció década tras década, postergarían hasta finales del XIX y principios del XX la posibilidad del reencuentro de la ex metrópoli con sus antiguos territorios ultramarinos.

En 1898 se produjo, por parte de España, la pérdida de las últimas posesiones en América (Cuba y Puerto Rico) y el inicio de una nueva tutela imperial para la zona caribeña, la de Estados Unidos. En la Península, se estaba consolidando una corriente de pensamiento tendente a propiciar una «reconquista espiritual del Nuevo Mundo», es decir, un acercamiento tras el largo paréntesis decimonónico, sustentado en el plano cultural y artístico. Si ya autores como Ángel Ganivet —muerto en situación trágica ese paradigmático año— había hecho hincapié en la necesidad de un acercamiento a América, literatos de la después llamada Generación del 98 en especial Miguel de Unamuno a través de sus columnas en el diario *La Nación* de Buenos Aires, harían factible el deseo. Como sintetizó Federico Ortiz: «El rechazo a los sucesos que tuvieron como beneficiario a los Estados Unidos, a costa de una España empobrecida y materialmente débil se refleja en el “Ariel” de José Enrique Rodó. Una ola de simpatía hacia España inundó a Hispanoamérica y Julio A. Roca, presidente de la Argentina por segunda vez (1898-1904), reglamentó el canto del himno nacional suprimiendo versos que agredían a España. Y en lo que aparece como un acto de espontánea reivindicación, los estilos regionales españoles comienzan a aparecer en el catálogo del eclecticismo»³.

En el ámbito de las artes plásticas, las mismas aparecen caracterizadas en América en los albores del XX por la huella academicista impuesta con mayor o menor intensidad en los diferentes países desde mediados del XIX. Con el afianzamiento de los gobiernos nacionales fue posibilitándose la creación de escuelas de bellas artes o la consolidación de las que, como la de San Carlos de México, habían sido fundadas hacía varias décadas pero que habían experimentado largos períodos de inacción y falta de influencia real en la vida cultural de sus países. El arte de nuestras naciones respondía pues a los modelos prestigiados en los centros de irradiación cultural, en especial Roma y París. En la faz arquitectónica se había experimentado un primer momento caracterizado por lo italianizante, configurándose más adelante una imagen urbana deudora del París del barón Haussmann.

³ F. F. Ortiz, «La arquitectura argentina (1900-1945)», en *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999, VIII, p. 82.

El paradigma en arquitectura lo determinaron las ideas rectoras de la École des Beaux Arts parisina, en donde se dieron cita y se difundieron los modelos historicistas llamados a potenciar un «carnaval de máscaras» arquitectónico⁴, cuya palpabilidad se concretaba en las sucesivas exposiciones universales celebradas entre Europa y América. A estos eventos concurrían los diferentes países amparados por emblemáticos pabellones cuyo estilo intentaba conjugar una imagen distintiva respecto de las otras naciones, basándose por lo general en rasgos decorativos historicistas. Era una manera de definir ante el mundo una imagen identitaria que ayudara a la vez a consolidar la idea de un estilo nacional en el arte y la arquitectura, una de las premisas que más potenciarían los artistas de entresiglos. En varias ocasiones la regla no fue tomada en cuenta, como ocurrió con el pabellón brasileño en la exposición de Filadelfia de 1876 y con el mexicano en la de Nueva Orleans de 1884, ambos realizados en el exótico estilo *morisco* por Frank Furness y José Ramón Ibarrola respectivamente. O los pabellones construidos por arquitectos franceses, siguiendo los dictámenes academicistas de su propio país, para la mayor parte de las naciones americanas que acudieron a la exposición de París en 1889.

En aquellos años, las ciudades americanas se vieron sujetas a un verdadero mestizaje urbano, en el cual debían convivir estilos exóticos como el ya señalado *morisco*, el *neoindio*, el *neogótico*, el *neorrománico*, las casas de inspiración *tudor*, y todos ellos conviviendo con las *mansardas* francesas, y las *loggias* y *cortiles* italianos. Esta situación no venía sino a agravar esa búsqueda de una identidad propia, aumentando la confusión y el desconcierto. En países como Argentina, donde las corrientes migratorias europeas se convirtieron en un factor social y de mezcla cultural determinante, las alusiones estilísticas de diferentes orígenes fueron comprendidas como una de las maneras de brindar a los recién llegados referencias a través de las cuales se sintieran identificados. En el caso de los españoles, los edificios *neoárabes* (en América se utiliza más el término estilo morisco derivado del anglosajón *moorish style*), los derivados del modernismo catalán (entre ellos el monumento de los españoles de Buenos Aires, proyectado por el catalán Agustín Querol) y otros, como el *neoplateresco*, permitieron a asociaciones oficiales y pertenecientes a colectividades específicas dar una imagen de sí mismas también diferenciada de las de los otros países. Por contrapartida, debe señalarse en España, a principios del XX, la presencia de los indianos, caracterizados en Galicia, Asturias y Cantabria por sus excentricidades y muestrarios de materiales tropicales exhibidores de riqueza. Se experimentaba así el mestizaje cultural en suelo peninsular.

⁴ R. Gutiérrez, «Arquitectura del siglo XIX en Iberoamérica», en *Historia del Arte Iberoamericano*, Lunwerg, Barcelona, 2000, p. 147.

En lo que a la pintura respecta, hacia finales del XIX se activó un interesante mercado para el arte español que fue llevando en forma paulatina a la conformación de colecciones públicas y privadas de notable enjundia. De ello son demostrativos acervos de pintura española fundamentales como los que poseen los museos nacionales de Bellas Artes de La Habana, Buenos Aires, Santiago de Chile y, en menor escala, los de Río de Janeiro y Montevideo, sin contar las colecciones reunidas por el magnate Archer M. Huntington en la Hispanic Society of America de Nueva York y que en fechas recientes pudieron ser admiradas en España⁵. Esto habría de ser uno de los basamentos para la recuperación de las vinculaciones entre España y América en la faz artística, sembrando una semilla que habría de dar muy pronto sus frutos.

Los albores del siglo XX. El hispanismo en la pintura y la arquitectura americanas, factor de identidad propia

El año 1898 marcó, como se señaló, el fin del imperio español de ultramar y una fecha clave para entender los debates sobre la identidad española que plantearon en la Península numerosos pensadores, filósofos, literatos y artistas, que pronto encontrarían eco en sus pares americanos. Un año antes, en Buenos Aires, el marchante José Artal iniciaba su andadura como mercader de pintura española en aquella capital, con un suceso de público y ventas inusitado, potenciado año tras año. Más adelante imitarían el modelo otros como José Pinelo y Justo Bou. Este éxito comercial sin precedentes, que tendría reflejo en otras capitales americanas, aunque sin alcanzar el éxito argentino, sentaría las bases de un sólido coleccionismo de arte de tinte hispánico, primero en el ámbito privado pero luego con huella decisiva en las colecciones públicas.

La fortuna de la pintura española tendría pronto influencia directa en la labor pictórica de los artistas locales que, por lo general impedidos de hacer buenas transacciones con el repetido paisaje o escena costumbrista rioplatense, se vieron obligados a veces a copiar el modelo peninsular recurriendo a una pintura donde las majas con sus mantones de Manila, escenas de flamenco, toreros y bandoleros fueron vías de representación para tentar a los coleccionistas.

Las primeras exposiciones traídas por Artal y Pinelo tenían la impronta decimonónica, marcada en especial por el *preciosismo fortunysta*, el paisaje veneciano a lo Martín Rico, la escena costumbrista andaluza a lo Jiménez Aranda, y los efluvios

⁵ En las exposiciones *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1998; y *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Sala de exposiciones del BBVA, Madrid, 2000.

orientalistas de Pérez Villaamil, cuya obra constituía una de las secciones más sobresalientes de una de las mejores colecciones porteñas, la de Manuel José de Guerrico⁶. Iniciado el siglo XX, se irían incorporando en forma paulatina el imaginario producido por las primeras vertientes del regionalismo español y obras, por lo general menores, de artistas consagrados como Joaquín Sorolla. Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa, que completarían junto al valenciano una trilogía a través de la cual puede entenderse el arte español en tierras americanas, recién aparecerían en la escena de Buenos Aires con la Exposición Internacional del Centenario en 1910, en donde fueron dos de los artistas más representados y premiados. Para dicha muestra España se esmeró en tener una presencia meritoria, certificada con la estancia en la capital argentina de la infanta Isabel de Borbón, y, en el campo de las artes, con una muestra artística de indudable valor que además propició que quedaran definitivamente en el país del sur lienzos como *Las brujas de San Millán* de Zuloaga. La calidad de las obras presentadas entonces abrió los ojos a muchos coleccionistas, advirtiéndoles que mucho de lo que habían adquirido en los últimos años no eran cuadros de primera línea, sino los remanentes de los talleres de los artistas españoles o las obras que no habían tenido comprador en España. A partir de ese momento, los marchantes se vieron en la obligación de presentar conjuntos de mayor calidad o de bajar el precio de aquellas que como se vio no eran obras maestras.

El pabellón español de 1910 en Buenos Aires fue construido siguiendo las pautas del modernismo catalán por Julián García Núñez, arquitecto formado a la sombra de Lluís Domènech y Montaner en Barcelona. En el conjunto se incluyeron pequeños pabellones, como el de la empresa Lérez, que recurrieron, en lo decorativo, al *neoárabe*. La referencia al pasado musulmán fue utilizada repetidamente para expresar la imagen de España en el exterior; lo había sido en la ya lejana exposición universal de Viena en 1873, con el pabellón *neomudéjar* diseñado por el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra, quien al año siguiente, junto a Emilio Rodríguez Ayuso, construiría la Plaza Nueva de Toros de Madrid (hoy desaparecida) bajo lineamientos similares. Con posterioridad los españoles intentaron apartar el modelo de raíz islámica como emblema para el consumo internacional, debido a su filiación a una imagen tópica, andaluza y de tintes orientalistas que se quiso evitar, con la intención de mostrarse como un país más culto y europeo. De allí, entre otros aspectos, la comparación en la exposición parisina de 1900 y en la de Roma de 1911 con sendos pabellones neoplatrescos. En 1900 fue inevitable que los propios franceses crearan, como parte del circo, lo que llamaron «L'Andalousie au temps des maures»: «El

⁶ Ver R. Gutiérrez Viñuales, «Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo», en *Goya*, 273, Madrid, 1999, pp. 353-360.

Club Español, Buenos Aires. Vista general del Salón Alhambra, obra del arquitecto Enrique Folkers, 1912



arquitecto francés Dernaz diseñó, en un recinto de 5.000 metros situado en el Trocadero, una peculiar Andalucía que comprendía: unas casas de la provincia de Toledo; un *trompe-l'oeil* de la Alhambra y el Sacromonte; unos barrios tangerinos; una Giralda de Sevilla de 65 metros de altura, dorada en sus cuatro costados y a la que se podía subir en burro; un patio llamado de los Leones, pero que reproducía el de las Doncellas en su primer piso y el de las Muñecas en su segundo, aunque, eso sí, había una fuente con leones; por último, se construyó una pista de torneos donde se celebraron guerras entre moros y cristianos, asaltos a caravanas, cacerías y casamientos gitanos. Animaban el conjunto grupos flamencos y de bailarinas españolas. Como podemos comprobar, el tópico no era tan fácil de desmontar⁷.

Aun con las reticencias señaladas, en América continuó aplicándose el neostilo vinculado a lo español; esto puede comprobarse en la construcción de edificios como el Club Español de Iquique, en Chile, obra diseñada por Miguel Retornano (1904), o el Salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires, de Enrique Faulkers (1912), completada con una gran pintura mural realizada por el matrimonio compuesto por el pintor argentino Francisco Villar y la francesa Léonie Matthis, que se habían conocido en Granada dos años antes. Lo hispánico, por diversos caminos, iba filtrándose en las expresiones artísticas americanas.

En el ámbito de la literatura, la llamada Generación del 98 hallaría en el argentino Enrique Larreta un *alter ego* en América, alcanzando un punto culminante con la publicación de la novela *La gloria de don Ramiro* (1908), cuya narración transcurre

⁷ M. J. Bueno, «Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales», en *Fragments*, 15-16, Madrid, 1989, pp. 68-69.

en Ávila durante la época de Felipe II; con obras como ésta se incorporaba el tema hispano a la literatura argentina. Larreta tentaría, poco más de una década después, junto a Ignacio Zuloaga —quien le retrató en París en 1912— y al músico Manuel de Falla, realizar una ópera basada en *La gloria*, que nunca llegó a concretarse. El escritor argentino habría de definir los perfiles de sus residencias privadas, la ubicada en el porteño barrio de Belgrano y la estancia El Acelain en Tandil (provincia de Buenos Aires), siguiendo pautas vinculadas al Hispanismo: en la primera —hoy Museo de Arte Español Enrique Larreta— destacan sus interiores de inspiración barroca, el baño *neoárabe* con sus arcos de herradura, la profusa decoración con obras y objetos traídos personalmente de la Península y su jardín de inspiración andaluza⁸. Casi lo mismo puede decirse de El Acelain, obra del arquitecto argentino Martín Noel, la figura más prominente del estilo *neocolonial* en la Argentina, que incluye también un jardín inspirado en el Generalife granadino⁹.

La cita a Noel nos brinda la posibilidad de abrir nuestra atención a la recuperación historicista, en la arquitectura, de los lenguajes del pasado colonial americano. Sepultados en buena medida los resquemores surgidos tras la independencia, lo cual podría simbolizar un conocido grabado del mexicano José Guadalupe Posada, titulado *Después de un siglo*, en donde aparecen dándose la mano, bajo el gorro frigio de la Libertad y la mirada protectora del cura Hidalgo, las alegorías femeninas de México y España, estaba abierto el camino para el reencuentro y por ende a la incorporación de las vertientes del arte y las expresiones hispánicas al arte americano.

El estilo *neocolonial*¹⁰, que podríamos signar junto al llamado *neoprehispánico* y del cual hablaremos más adelante, como los dos neoestilos de raíz americana, había tenido, al igual que este último, una especial potenciación en los Estados Unidos. En efecto, en la segunda década del siglo XX comenzó a ponerse de moda en el país del norte el llamado *mission style* que recuperaba para obras contemporáneas las líneas decorativas de las arquitecturas californianas de antaño. El cinematógrafo de Hollywood, en los años veinte, difundiría aún más el gusto por estas expresiones, sembrando regiones, como ocurrió en la península de Florida, de residencias particulares y edificios públicos siguiendo estas pautas.

En forma paralela, este nuevo gusto por lo hispano, consagrado definitivamente en las exposiciones de San Diego y de San Francisco de California en 1915, fue extendiéndose al Caribe y, en concreto, a Puerto Rico dándose inicio a una corriente intelectual y artística que ha sido caratulada de Hispanofilia¹¹. En esta nueva imagen que afectó sensiblemente a las ciudades más destacadas de la isla, como San Juan y Ponce,

⁸ Ver R. Gutiérrez Viñuales, «El hispanismo en el río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial», en *Revista de Museología*, 14, Madrid, 1998, pp. 74-87.

⁹ Ver AA. VV., *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

¹⁰ Recomendamos la lectura de A. Amaral (coord.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1994.

¹¹ AA. VV., *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998.

buena labor les cupo a arquitectos locales como Pedro Adolfo de Castro y Rafael Carmoega, ambos formados en los Estados Unidos y en contacto permanente con los nuevos lineamientos de la arquitectura que se propiciaba desde las academias norteamericanas. No se margina, dentro de la concepción de lo hispánico, lo *neoárabe* como demuestra por caso el Mercado Central de las Carnes de Ponce (1926), más conocido como la «Plaza de los Perros», realizado por Carmoega.

En el caso cubano, también los años veinte mostrarían con fuerza la consolidación del *neocolonial*, sobresaliendo en este sentido la obra de dos de los arquitectos más reputados de la isla, como son Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Ambos fueron responsables, entre otras obras, del pabellón cubano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 y, tras ella, de un interesante conjunto arquitectónico en Rancho Boyeros donde se incluyeron el Instituto Técnico Industrial en estilo *neocolonial*, un sector residencial de la urbanización Lutgardita con tintes *neoárabes*, y el teatro de la misma, con profusa decoración *neoprehispánica*. Estas dos últimas tendencias las habían importado del evento sevillano, en especial la de inspiración maya que habían tomado tras la contemplación del pabellón mexicano realizado por Manuel Amábilis.

En México, el *neocolonial* tuvo como exponente de excelencia a Federico Mariscal, quien había sido uno de los principales motores en los debates acerca de una «arquitectura nacional». El *neoprehispánico*, por su parte, sufrió diversas vicisitudes, desde su aceptación en obras no funcionales, como el monumento a Cuauhtémoc realizado por el ingeniero Francisco M. Jiménez (la estatua principal es de Miguel Noreña) e inaugurado en 1887 en el Paseo de la Reforma en México, hasta su reprobación pública, como sucedió con el pabellón mexicano de la exposición parisina de 1889, obra de Antonio Anza y Antonio Peñafiel, que encontró encendidos detractores. Tras la Revolución, y motivado también por su fortuna en los Estados Unidos, el *neoprehispánico* se recuperaría como posible imagen nacional hacia mediada la segunda década del XX, en especial con la obra de Amábilis en Yucatán¹².

De cualquier manera, el pasado indígena y su aplicación a la arquitectura se fue diluyendo como posibilidad identitaria en México; en las otras naciones, aunque existieron ejemplos destacados, no tuvieron la suficiente fuerza como para plantearse un estilo nacional a través de ellos. En el país del norte, el ministro José Vasconcelos, promotor principal del movimiento muralista a partir de la década de los veinte, si bien en esta vertiente potenció la mirada indigenista, en lo que a arquitectura se refiere se manifestó partidario del *neocolonial*. Esto se aprecia en obras paradigmáticas de la

¹² Al tema de la arquitectura *neoprehispánica* en América hemos dedicado el estudio R. Gutiérrez Viñuales, «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas», en *Goya*, 289-290, Madrid, 2002, pp. 267-286.

Casa-Museo Ricardo Rojas, Buenos Aires, obra del arquitecto Ángel Guido, 1927. Vista del patio-claustro abarcando el frontispicio y parte de la columnata



talla del pabellón mexicano de la exposición del centenario de la independencia brasileña, en Río de Janeiro (1922), y la larga serie de edificios *neocoloniales* construidos en esos años para las familias pudientes de las colonias Polanco y Lomas de Chapultepec¹³. El citado pabellón de 1922 fue realizado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, una de las figuras más señeras del neostilo en el país.

En Perú, fue Héctor Velarde¹⁴ quien ostentó la antorcha del *neocolonial*, mientras en la Argentina actuaban como teóricos y practicantes el ya señalado Martín Noel y Ángel Guido, con quien el mestizaje arquitectónico alcanzaría obras cumbres que comentaremos más adelante, tal el caso de la residencia del literato Ricardo Rojas en 1927, uno de los ideólogos principales de la fusión de estilos en la definición de un arte nacional y americano; Héctor Greslebin, otro de los arquitectos seducidos por los historicismos, tuvo filiación a las corrientes indigenistas e hispanistas. Noel fue el autor del pabellón argentino de la exposición de Sevilla de 1929, su obra máxima dentro del *neocolonial*, en donde incluía desde la portada mestizada tomada de la arquitectura arequipeña, hasta el balcón limeño de raigambre mudéjar. Éste aparece también en el pabellón peruano de la misma exposición, obra del español Manuel Piqueras Cotoí, quien residía en el país andino desempeñándose como profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes; este pabellón sintetiza de una manera historicista el pasado precolombino y el virreinal, en una verdadera expresión de mestizaje.

¹³ AA. VV., *El Neobarroco en la Ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

¹⁴ Ver R. Gutiérrez, *Héctor Velarde*, Epígrafe Editores, Lima, 2002.



Arturo Gordon, *En la iglesia*, Galería Jorge Carroza

En lo que a la pintura respecta, señalamos ya como una de las vías de penetración las continuas presentaciones de conjuntos de pintura española que fueron potenciando un coleccionismo dentro de esta línea y la recurrencia de artistas americanos a representar temas similares a los que se exponían y vendían. Debe señalarse también aquí la realización de exposiciones individuales por parte de artistas peninsulares que no solamente asistían personalmente a esas puestas en escena, sino que también decidieron radicarse temporal o definitivamente en esos países. Debe hacerse referencia aquí nuevamente a la Argentina, que fue la nación que, por su prosperidad y apertura, se convirtió en la piedra angular del Hispanismo propiciado desde España. Entre esos artistas españoles puede citarse a los pinto-

res Julio Vila i Prades, Gustavo Bacarissas, Ernesto Valls, Anselmo Miguel Nieto, Antonio Ortiz Echagüe o los escultores Torcuato Tasso y José Cardona. Se propició así una influencia directa ejercida por éstos en el ámbito argentino.

Indudablemente el ejemplo más destacado en este sentido lo tenemos en Chile, donde el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor fue contratado para activar la enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes haciéndolo entre 1908 y 1915, fecha en que retornó a España. En ese lapso se produjo la exposición del centenario chileno (1910) que, al igual que la homónima argentina, contó con una importante presencia del arte español¹⁵, como ocurrió asimismo en la *Exposición de arte español e industrias decorativas* realizada en México ese mismo año. Junto a Sotomayor se formó un conjunto de artistas jóvenes como Arturo Gordon, Alfredo Lobos o Alfredo Helsby que siguieron las pautas del «regionalismo» español señaladas por el maestro, que cristalizaron la huella de lo peninsular en una parcela importante del arte chileno. En Chile surgió asimismo la figura de Benito Rebolledo Correa, posiblemente el máximo exponente del «sorollismo» en el continente. La influencia de Sotomayor logró eclipsar la tradición francesa que el arte chileno tenía como paradigma: «La nostalgia de un mundo más desarrollado, la necesidad de organizar la vida social y cultural de la joven nación, una cierta reacción hacia España después de casi tres siglos de dominio colonial, y la fascinación cultural que produce Francia»¹⁶ habían propiciado esa mirada.

¹⁵ G. Cortés Aliaga, «Modernismo en Chile: la pintura española en la Exposición Internacional de 1910», en *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*, Ril Editores, Santiago de Chile, 2003, pp. 161-171.

¹⁶ P. E. Zamorano Pérez y C. Cortés López, «Pintura chilena a comienzos del siglo XX: entre la presencia de lo hispano y lo francés», en *Goya*, Numero 282, Madrid, 2001, p. 162.

Por contrapartida, muchos artistas americanos completaron su formación en España, en especial en la revitalizada Academia de San Fernando de Madrid, ganando en tal sentido un terreno que había sido abonado primordialmente por las escuelas italianas y francesas. Este factor permitió potenciar la semilla del hispanismo en las nuevas generaciones de artistas americanos, con mayor o menor fortuna y prolongación en el tiempo. Entre los mexicanos podemos señalar, en la primera década del siglo XX, la presencia en Madrid de Diego Rivera, Ángel Zárraga y Roberto Montenegro, vinculados a profesores como Eduardo Chicharro o el grabador Ricardo Baroja en la citada Academia.

Los mexicanos habían sido discípulos, en la Academia de San Carlos de México, del catalán Antonio Fabrés, uno de los máximos exponentes de la pintura orientalista española, pero cuya huella en ese sentido apenas se dejó sentir. Rivera y Zárraga, tras un primer momento de filiación al arte de Zuloaga y, en el caso del segundo, al simbolismo del cordobés Julio Romero de Torres, pasaron a París donde pronto les encandilaron el cubismo y otras tendencias de vanguardia. De su paso por España quedaron obras de la calidad de *La dádiva* (1909) de Zárraga, en donde la huella de Zuloaga y de Romero de Torres, premiado en el Salón Nacional de 1908 por su *Musa gitana*, es evidente, conformando una de las mayores expresiones del Hispanismo en el arte americano. Montenegro, quien también pasó a la capital francesa, se inclinó por el decadentismo a lo Aubrey Beardsley y por el magisterio del catalán Hermen Anglada Camarasa, bajo la esfera del cual, instalado en Mallorca entre 1914 y 1919, produjo una serie de obras de temática españolizante. Indirectamente, ya que nunca viajó a Europa, el influjo español llegó a otro mexicano, Saturnino Herrán, autor del inconcluso tríptico *Nuestros dioses* (1918), poco antes de su muerte ese mismo año.

Numerosos artistas de otros países americanos surcaron el territorio español poniéndose en contacto con las escuelas regionalistas de pintura y realizando obras donde los paisajes y tipos costumbristas fueron la nota saliente. En este sentido Andalucía fue la región que más inspiraciones forjó, y en donde edificios emblemáticos como la Alhambra o las figuras de majas, toreros y gitanas del Sacromonte habrían de ser motivo recurrente. Esto se vio favorecido por la tradición que estos temas tenían en París desde la publicación de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée en 1846 hasta el éxito de los cafés flamencos a finales del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, pasando por obras pictóricas, como *Lola de Valencia* (1862) y otras realizadas por Edouard Manet en torno a 1865, año en el que viajó a España¹⁷, o *El jaleo* (1882) del norteamericano John Singer Sargent. Podríamos aquí ini-

¹⁷ AA. VV., *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, Musée d'Orsay, París, 2002.

Tito Salas, *El milagro*, 1912, Galería de Arte Nacional, Caracas



ciar una lista interminable de artistas de todas las latitudes americanas que incorporaron las temáticas españolas como parte de su trayectoria artística, desde los mexicanos ya mencionados, hasta los argentinos Jorge Soto Acebal y Rodolfo Franco, los chilenos Alberto Orrego Luco y Alfredo Lobos, el colombiano Miguel Díaz Vargas, el venezolano Tito Salas, o inclusive el joven cubano Wifredo Lam, de padre chino y madre mulata (descendiente de españoles y africanos) y que habría de alcanzar su consagración como intérprete contemporáneo de la cultura afrocubana, en la misma senda del mestizaje.

Las pautas estéticas aprehendidas en la Península, a la par que estos pintores regresaban a sus naciones de origen¹⁸, en muchos casos fueron el basamento artístico para abordar temas propios de sus países. El ciclo del mestizaje artístico se completaba con esta nueva realidad, que mostraba una franja del arte de América como si ésta fuera una región estética vinculada al regionalismo español. Si en 1929 el ya citado Díaz Vargas realizaba en Granada un lienzo de importantes dimensiones cuyo motivo eran las gitanas sacromontanas, años después, ya en Colombia, pintaba un conjunto de *Ceramistas de Ráquira* cuyo color local mucho debía al rojizo y amarroado cromatismo que había marcado a artistas como Zuloaga, Ortiz Echagüe, Sotomayor, López Mezquita o Rodríguez Acosta. La cuestión podría sintetizarse en la confluencia de tema americano con estética española.

¹⁸ No sin antes exponer sus adelantos en los salones peninsulares, donde destacaron las exposiciones realizadas por varios de ellos en el Círculo de Bellas Artes madrileño e inclusive las presentaciones en la Exposición Nacional de Bellas Artes a partir de 1924, año en que se dio vía libre a la participación de los americanos en la misma.



José Sabogal, *Cuzqueña saliendo de misa*, 1919, Museo de Arte de Lima

A la vez, en la faz temática, algunos artistas se dedicaron a representar temas vinculados al pasado colonial, virreinal y criollo. En algunos casos lo hicieron bajo pautas estéticas netamente hispánicas, como en el caso del peruano José Sabogal, figura principal del indigenismo en el Perú, quien en 1919 realizó la obra *Cuzqueña saliendo de misa* (Museo Nacional de Lima), en la que se ve a una dama limeña, con mantilla negra, siendo acompañada por su criado indígena en una mañana de domingo, con un entorno arquitectónico colonial donde destaca el típico balcón. En la misma línea, Juan Carlos Alonso, artista gallego radicado tempranamente en la Argentina, que fue director de las dos revistas de difusión hispanista más importantes de la Argentina, *Caras y Caretas* y sobre todo *Plus Ultra*, realizó para esta última el *gouache* titulado *A la salida del tedéum*, que muestra en primer plano a una dama ataviada con la repetitiva mantilla, y su dama de compañía.

Este tipo de representaciones, desde un punto de vista ideológico, tiene parangón con la consolidación de la arquitectura neocolonial ya comentada, en el sentido de la recuperación iconográfica del pasado de dominación hispánica que hicieron arquitectos como los ya citados Noel, Guido o Velarde, o el húngaro Juan Kronfuss en la Argentina, a través de la publicación de libros por él ilustrados con monumentos coloniales destacados del país. La francesa Léonie Matthis, a través de sus continuas series de *gouaches*, realizó reconstrucciones históricas del pasado colonial de Buenos Aires, las misiones jesuíticas y los pueblos del Alto Perú, de gran influencia y presencia en los libros escolares; la educación primaria fue determinante en la difusión de una historia donde el pasado colonial y las tradiciones hispánicas fueron puestas positivamente en valor. El uruguayo Pedro Figari realizó también recreaciones del pasado criollo rioplatense, siguiendo pautas estéticas de Anglada Camarasa y de Kees van Dongen.

El tema de la religiosidad popular, latente en América y con destacada presencia en la pintura regionalista española, fue otra de las facetas que se incorporó al arte americano contemporáneo como elemento de Hispanismo. El tema de los «santeros», que fue objeto de inspiración de importantes artistas españoles como Eduardo Chicharro, aparece a lo largo y ancho del continente representado bajo pautas estéticas hispanizantes como se ve en *La santera* del puertorriqueño Miguel Pou Becerra (1928) o los imagineros que pocos años antes habían pintado en la Argentina Jorge Bermúdez y Emilio Centurión.

El retrato femenino, uno de los géneros más en boga en esos años, mostraría la impronta hispánica a través de la exigencia de las retratadas en ser representadas

como genuinas damas españolas, con sus mantones, peinetas y abanicos adornados con motivos que iban desde lo galante a las escenas de toreo e inclusive las *chinoiseries* de moda en París. Dentro del concepto de mestizaje artístico, podríamos señalar como paradigmático el retrato que realiza el argentino Jorge Larco titulado *Mi prima Julia* en la que se ve a la modelo vestida «a la española», pero recordada sobre un clarísimo paisaje argentino posiblemente de la provincia de Córdoba que por entonces (1915-1920) comenzaba a erigirse en uno de los «reservorios del alma nacional» argentina, jugando un papel similar al de Castilla en la España del regeneracionismo. Los estudios fotográficos se vieron asimismo obligados a importar desde la Península la indumentaria específica, necesaria para que la clientela pudiera satisfacer su deseo de verse en la imagen como señoras o caballeros españoles.

Hispanismo y mestizaje estético. Un arte nacional y americano que recupera y fusiona sus pasados históricos

En 1916, en México, Manuel Gamio publicó el trascendental libro titulado *Forjando patria*, en donde acometía una vez más el tema de la identidad nacional mexicana. En su caso, no dudaba en entroncar en ella tanto el elemento indígena como el europeo, con connotaciones no solamente estéticas sino eminentemente sociales; «forjar patria» a través de la unión del «bronce y el hierro de razas viriles». En cuanto al arte afirmaba: «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»¹⁹. Gamio proponía como medio para alcanzar un «arte nacional» el «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»²⁰. Lo que en definitiva planteaba Gamio, y que más adelante se vería en los postulados de Vasconcelos, era la imposibilidad de mantener separados y enfrentados ambos elementos. Vasconcelos, en *La raza cósmica* (1925), teorizaría acerca del mestizaje como necesario crisol superador de razas, que debería conseguirse con la unión social y política del continente.

¹⁹ M. Gamio, *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, Librería de Porrúa Hermanos, México, 1916, p. 66.

²⁰ *Ibidem*, p. 67.

En la Argentina, el escritor Ricardo Rojas se había movido indistintamente en ambos terrenos culturales, el del Hispanismo y el Indigenismo. En cuanto al primero, se vio animado por su viaje a España en 1907, que traería como consecuencias el inicio de una fructífera amistad con Miguel de Unamuno y la tardía publicación del libro *Retablo español* (1938), entre otras. En cuanto al Indigenismo, desarrolló acciones como el proyecto de una Escuela de artes indígenas (1914) en la Universidad de Tucumán. En la evolución del pensamiento de Rojas ambas vertientes irían acercándose hasta brindar al autor una nueva visión acerca de la posible definición de una identidad y la consolidación de un arte argentino y americano, basándose en la fusión de ambos elementos. Publicó entonces su teoría titulada *Eurindia* (1924), consistente en entender al arte de nuestro continente como una fusión de «técnica europea con emoción americana».

En ese mismo año el artista rosarino Alfredo Guido, quien había sido premiado en 1918 junto a José Gerbino en el primer Salón Nacional de Artes Decorativas por diseñar un «cofre de estilo incaico», era condecorado en el Salón Nacional argentino por su lienzo *Chola desnuda* (Museo Juan B. Castagnino, Rosario), posiblemente uno de los emblemas más sobresalientes dentro de la idea del mestizaje estético que caracterizó al arte americano de las primeras décadas del siglo XX. En el mismo se ve a una cuzqueña, exhibiéndose a la manera de las tradicionales venus del arte occidental. No debe pasar desapercibido el hecho de que un lienzo de temática peruana fuera premiado en un salón nacional argentino, lo cual evidencia que el concepto de americanismo iba en vías de consolidación dentro de lo que venía a considerarse la identidad nacional. En el arte español de la época los ejemplos de venus eran abundantes pudiendo destacarse entre otros *La dama del papagayo* (1913) de Zuloaga, el *Desnudo* pintado hacia 1920 por Anselmo Miguel Nieto²¹ siguiendo ciertas pautas estructurales marcadas por Manet en su famosa *Olimpia*, y la *Musa gitana* (1906-1908) de Julio Romero de Torres, desnudo femenino que provoca las notas de una guitarra flamenca, siendo recreada la escena sobre un paisaje cordobés.

Obras como esta de Romero de Torres inspirarían a artistas como el argentino José Antonio Terry para su *Venus criolla* (1933), en la que la dama desnuda aparece, mate en mano, sobre un fondo pampeano, atendiendo sonriente a las notas musicales que un gaucho extrae de su guitarra. Jorge Larco había trasladado el tema, a su vez, a un ámbito urbano, al pintar la *Venus porteña* que presentó al Salón de Rosario en 1924; aquí el desnudo femenino se enmarca con una vista de Buenos Aires. Gregorio López Naguil había hecho lo propio en 1918 al ejecutar su *Laca china* en la que

²¹ Perteneciente a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, actualmente depositado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén.

el ámbito que rodea a la venus lo componen mantones de Manila y decoraciones chinas. Años después de la *Chola desnuda* de Guido, el introductor del indigenismo pictórico en Bolivia, Cecilio Guzmán de Rojas, discípulo directo de Romero de Torres en Madrid, pintaría otro lienzo paradigmático titulado *América y Europa* (hacia 1929), basado en dos alegorías: Europa es una mujer rubia, desnuda, que aparece junto a la figura de un indígena (*América*), ambos sobre una barca de totora en el lago Titicaca. Como gesto de atrevimiento, el indígena osa colocar su mano sobre la pierna de la dama, simbolizando el tratamiento de «igual a igual» que debería existir entre los dos continentes.

Retornando nuestras miradas sobre Ricardo Rojas, hacia 1927 comenzó la construcción de su residencia en una céntrica calle de la ciudad de Buenos Aires, diseñada por el arquitecto Ángel Guido, hermano del citado Alfredo. Guido, señalado como uno de los principales ideólogos del *neocolonial*, había publicado en 1925 el libro titulado *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, sentando una verdadera posición al respecto, rescatando las arquitecturas arequipeñas y potosinas como las más genuinamente americanas, nacidas de la confluencia de las técnicas y estructuras constructivas traídas desde España en la colonia y los elementos decorativos que la mano de obra indígena había incorporado. Para Guido aquí estaba una de las bases para la creación de un arte nuevo en América.

Esta idea de la fusión, que respondía claramente al concepto *euríndico* de Ricardo Rojas, sentaría las bases teórico-prácticas de la casa de éste, la cual manifiesta las tres variables que venimos manejando: la Precolombina, la Hispánica, y, finalmente, la Euríndica, es decir la fusión de ambas. Trasponiendo la portada casi calcada de la fachada colonial de la Casa de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816, se accede a un patio-claustro inspirado en la decoración mestiza del de los jesuitas de Arequipa, con un frontispicio propio de esa ciudad o de los de Potosí. La biblioteca está decorada con elementos de la cultura tiahuanacota. Para los mismos años, en São Paulo, Oswald de Andrade publicaba su *Manifiesto antropófago* (1928) en el que sentaba pautas para resolver el dilema nacional frente a cosmopolita, a través del «contacto con las revoluciones técnicas de la vanguardia europea, y por la percepción de la obligación de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno. Oswald transforma al buen salvaje de Rousseau en un mal salvaje, devorador del europeo, capaz de asimilar al otro para dar vuelta a la tradicional relación colonizador/colonizado»²².

²² J. Schwarz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 142.

Todas estas obras que hemos venido analizando a lo largo del presente estudio, que no es más que una síntesis de un momento mucho más rico en ejemplos,

abundante en artistas y complejo en lo ideológico, nos permiten entender un momento crucial para el arte y la cultura americanos, marcado por una mirada introspectiva que buceaba en las raíces históricas para definir una identidad basada en el pasado y proyectable hacia el futuro, potenciada por hechos como el estallido de la primera guerra mundial que vino a poner en tela de juicio al modelo cultural europeo como paradigma casi intocable. Superados los conflictos y resquemores de antaño, España encontró en América un espejo cultural donde mirarse y encontrar razones para su propia identidad, mientras que América halló en la tradición hispánica elementos plausibles de ser revividos y entroncados con su propia historia, su cultura y por ende su arte, confirmándose pues como sustento de la nacionalidad. La consolidación de estas ideas no fue fácil, como recalcaría Luis Araquistáin en 1927: «El hispanoamericanismo es un concepto desprestigiado en América, como he podido comprobar en mis recientes correrías por varios países de su hemisferio norte; es, si no una moneda falsa, por lo menos una moneda que ha perdido su cuño y que difícilmente se la admite en la circulación de las ideas»²³. El pasado indígena, planteado por momentos en confrontación con lo hispano, viraría hacia una posición más amable que iría llevando de forma paulatina a entenderse, como vimos en casos como los de Gamio y Rojas, desde un punto de vista de fusión. Esta idea de mestizaje cultural y artístico, de largos y encendidos debates en aquellos años, marcaría uno de los ejes de comprensión de la sociedad americana a partir de entonces, siguiendo la idea planteada por Ticio Escobar de asumir las identidades como un factor en permanente tránsito.

²³ L. Araquistáin, «¿Es posible el Hispano Americanismo?», en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1927.

Bibliografía

- Altamira, R., *España y el programa americanista*, Editorial América, Madrid, 1917.
- Amaral, A. (coord.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1994.
- Babino, M. E., «Historiografía del arte español en la Argentina (1910-1930). Consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires», en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, CSIC, Madrid, 1995, pp. 439-448.
- Brasas Egido, J. C., «Notas sobre la actividad de artistas americanos en España y de españoles en América en el primer tercio del siglo XX», en *Actas del V Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte, «Relaciones artísticas entre la península ibérica y América»*, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 47-52.
- Carbajal, M., y Moreno Tonelli, J., *La influencia española en las artes visuales del Uruguay*, Edición Galería Latina, Montevideo, 1992.
- Fernández García, A. M., *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Universidad de Oviedo, 1997, 2 vols.
- Gálvez, M., *El Solar de la Raza*, Nosotros, Buenos Aires, 1913.
- Gamio, M., *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, Librería de Porrúa Hermanos, México, 1916.
- García-Rama, R., «Historia de una emigración artística», en *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Caja de Madrid, Madrid, 1994, pp. 17-45.
- Gebhard, D., «The spanish colonial revival in Southern California (1895-1930)», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Chicago, 1967, pp. 131-147.
- Guido, A., *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, La Casa del Libro, Rosario, 1925.
- Gutiérrez, R., «Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense», en *Hogar y Arquitectura*, 97, Madrid, 1971, pp. 19-92.
- Gutiérrez Viñuales, R., «Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura (1920-1930)», en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. «Las Artes en el debate del Quinto Centenario»*, C.A.I.A., Buenos Aires, 1992, pp. 120-127.
- Gutiérrez Viñuales, R., «El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial», en *Revista de Museología*, 14, Madrid, 1998, pp. 74-87.
- Gutiérrez Viñuales, R., «La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)», en *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, 2, Zumaia, 2000, pp. 27-46.
- Gutiérrez Viñuales, R., «España y Argentina, entre la tradición y la modernidad», en A. Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor*, Editorial Comares, Granada, 2000, pp. 9-73.
- Gutiérrez Viñuales, R., *La pintura argentina (1900-1930). Identidad Nacional e Hispanismo*, Universidad de Granada, 2003.
- Gutiérrez Viñuales, R., *España y Argentina. Diálogos en el arte (1900-1930)*, CEDODAL, Buenos Aires, 2003.
- Gutman, M., «Neocolonial: un tema olvidado», en *Revista de Arquitectura*, 140, Buenos Aires, 1988, pp. 48-55.
- Harmon, R. B., *The mission style in American architecture: A Brief Style Guide*, Vance Bibliographies, Monticello, 1983.
- Laroche, W. E., *Pintores uruguayos en España. 1900-1930*, Galería de la Matriz Editor, Montevideo, 1992.
- Larreta, E., *La gloria de Don Ramiro. (Una vida en tiempos de Felipe Segundo)*, Victoriano Suárez, Madrid, 1908.
- Mariscal, F., *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephen y Torres, México, 1915.
- Noel, M., *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*, Talleres de Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926.
- Noel, M., *España vista otra vez*, Editorial España, Madrid, 1929.
- Rojas, R., *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1924.
- Rojas, R., *Retablo Español*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires.
- Salaverría, J. M., *A lo lejos. España vista desde América*, Renacimiento, Madrid.
- Tejeira Davis, E., «Raíces novohispánicas de la arquitectura en los Estados Unidos a principios del siglo XX», en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, Colonia-Viena, 1983, pp. 459-491.
- VV. AA., *Relaciones artísticas entre España y América*, C.S.I.C., Madrid, 1990.
- VV. AA., *El Neobarroco en la Ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- VV. AA., *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.
- VV. AA., *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998.
- Vasconcelos, J., *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, Agencia Mundial de Librería, París-Madrid-Lisboa, 1925.
- Zamorano Pérez, P. E., *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*, Universidade, A Coruña, 1994.

