

“Lo prehispánico en el arte y la arquitectura en América”. En: Schávelzon, Daniel y Tomasi, Jorge (coords.). *La imagen de América. Los dibujos de arqueología americana de Francisco Mújica Díez de Bonilla*. Buenos Aires, FAMSI-Fundación CEPPA-Ediciones El Corregidor, 2005. ISSN 950-05-1612-8

## **LO PREHISPÁNICO EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN AMÉRICA.<sup>1</sup>**

Arq. Ramón Gutiérrez- Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

### **Antecedentes de la arquitectura neoprehispánica en América**

Las primeras reivindicaciones nacionales de unas arquitecturas que expresaran rasgos de los elementos formales de las manifestaciones prehispánicas, se plantearon en rigor en el siglo XIX. En efecto, tanto el monumento a Cuauthémoc, inaugurado en el Paseo de La Reforma de la capital mexicana en 1887, cuanto el pabellón de México para la Exposición de París de 1889, señalaron hitos que mostraban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés<sup>2</sup>. Esta arquitectura neoprehispánica, como la denominó Daniel Schávelzon, tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada para la Exposición de París de 1867, aunque curiosamente no fue costeadada, al menos oficialmente, por México<sup>3</sup>. En estos proyectos 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 haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero!"*<sup>4</sup>. A ello agrega Anda Alanís: *"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"*<sup>5</sup>. 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"*.

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

---

<sup>1</sup>. Hemos abordado estos temas en diversos textos a los cuales remitimos para ampliar aspectos de los mismo. GUTIÉRREZ, Ramón- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Fuentes prehispánicas para la conformación de un nuevo arte en América*. En "Temas de la Academia". Buenos Aires Academia Nacional de Bellas Artes. 2000. Pág. 49-67. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Arte historicista de raíces prehispánicas*. En "Goya" N° 289-290. Madrid. 2002. Pág. 267-286. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *La infancia entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica* En "Artigrama" N° 17. Zaragoza. 2003. Pág. 127-147..

<sup>2</sup>. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1983.

<sup>3</sup>. SCHÁVELZON, Daniel (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

<sup>4</sup>. MAZA, Francisco de la. "La arquitectura nacional", en *Del neoclasicismo al art nouveau*. México, Setseptentas, 1965.

<sup>5</sup>. ANDA ALANÍS, Enrique X. de. "El Déco en México: arte de coyuntura", en *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, INBA, 1998, p. 59.

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 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 1880<sup>6</sup>. 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, 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. 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 Calquetzani<sup>7</sup>, 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...*".

Para ese entonces la propia Ecole des Beaux Arts tomaba parte en el debate que impondría la visión del eclecticismo, aquella corriente que recurría al repertorio de formas prestigiadas provenientes de cualquier momento histórico y de cualquier geografía. El tratadista Barberot en 1891 nos hablaba de un "*style mexicain*" y de un "*style peruvien*" que exponía esta visión arqueologista y romántica, que toleraba todas las historias remotas pero no las realidades próximas<sup>8</sup>. Esa adscripción a lo exótico y arqueologista puede verse en la misma exposición parisina del 89, en que junto a la torre Eiffel, símbolo de la osadía tecnológica, el arquitecto Garnier levantaba unas casas aztecas e incas en una versión bastante folklórica. El pabellón mexicano era a la vez una curiosa mezcla de ornamentos mayas y aztecas, que interactuaban en un contexto variado de pastiches finiseculares.

De todas maneras, la arquitectura veía limitado su campo de acción y sus diseñadores eran ya conscientes de la existencia de una crítica que les sería inflexible en cuanto pensaran 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

---

<sup>6</sup> Cfr.: BRAUN, Barbara *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art.* New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, pp. 139-140.

<sup>7</sup> "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.

<sup>8</sup> GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Arquitectura latinoamericana del siglo XX.* Barcelona, Lunwerg, 1998.

se mostraba dubitativo en atacar directamente el ornamentalismo, adelantándose visionariamente a las polémicas de los años veinte: "*Últimamente hemos visto 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*"<sup>9</sup>.

### **Americanismo e indigenismo ideológico**

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*"<sup>10</sup>. 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*".

Mientras esto sucedía en el centro neurálgico del debate nacionalista, la arquitectura neoprehispánica comenzaba a tener presencia en otras regiones. En Mérida, en 1919, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913, diseñaba y construía con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, 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<sup>11</sup>.

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

---

<sup>9</sup>. Cfr.: ÁLVAREZ, Manuel F. "Creación de una arquitectura nacional", en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282

<sup>10</sup>. GAMIO, Manuel. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.

<sup>11</sup>. "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.

Gobernador de Uxmal<sup>12</sup>. 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.

En los demás países esta vertiente indigenista se produjo más que nada como consecuencia de la crisis del modelo europeo originado en la primera guerra mundial, surgiendo en forma paralela a las corrientes americanistas que comenzaron tempranamente a manifestarse en el campo literario. Cuando Ricardo Rojas publicó en 1909 *"La restauración nacionalista"* vino a consolidar una lectura que desde diversas ópticas realizaban Rubén Darío, José Enrique Rodó y, desde una prédica social, Manuel Ugarte. Los primeros textos sobre arquitectura, como los del mexicano Federico Mariscal y el argentino Martín Noel, venían a testimoniar estas preocupaciones aunque con un acento más hispanista que indigenista<sup>13</sup>.

Angel Guido planteaba la necesidad de los nuevos horizontes del mundo indígena y colonial americano, afirmando: *"hoy, que el Arte Americano comienza a cansarse de su eterna imitación europea, y vuelve los ojos hacia lo recónditamente nuestro, tiene en el barroco Indoespañol el ejemplo admirable de cómo un arte europeo puede, con espontánea dignidad, hacerse hondamente americano, mediante una imbricación espiritual profunda con el hombre de la tierra fuertemente unido al paisaje. ¡Ojalá este acendrado y visceral amor por la tierra, se convierta en permanente ideal del arte nuevo de nuestra América Redescubierta!"*<sup>14</sup>.

### **Del pensamiento a la acción**

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 Ángel Pascual, argentino y sevillano respectivamente, presentan al X Salón el proyecto de *"Mausoleo Americano"* 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 prehispánica, 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"*<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup>. Los datos referentes a las obras de estilo "maya" en Estados Unidos fueron extraídos de Bárbara Braun, 2000.

<sup>13</sup>. MARISCAL, Federico. *La Patria y la arquitectura nacional*. México, 1915. GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita, y PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1994.

<sup>14</sup>. GUIDO, Ángel. *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940, p. 96.

<sup>15</sup>. GRESLEBIN, Héctor, y PASCUAL, Ángel. "Un ensayo de arquitectura Americana", en *El Arquitecto*, Buenos Aires, t. I, 1920, pp. 231-244.

Al año siguiente, en 1921, Pascual insiste en la misma senda y presenta al 11º Sal6n Anual de la Sociedad Central de Arquitectos -siendo premiado con Medalla de Oro- el proyecto de "*Mansi6n Neo-Azteca*" hablando de "*la imprescindible necesidad de proyectar seg6n la modalidad del pueblo mejicano antiguo partes de construcci6n, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilizaci6n m6s atrasada, desconocían*". Para alcanzar su objetivo, proyect6 "*primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el m6s com6n entre nosotros y despu6s, respetando en un todo la distribuci6n y casi en la totalidad la silueta exterior, fui mediante anteproyectos intermediarios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que present6 y que, repito no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo pero sí neo-azteca*"<sup>16</sup>. Lo curioso del caso es que ninguno de los motivos utilizados por Pascual eran de procedencia azteca sino que eran elementos mayas de Yucat6n. Cabe seÑalar asimismo que Pascual desconocía las obras que se habían realizado en M6xico en estilo neoprehisp6nico.

Tambi6n en esos aÑos se construy6, 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 Hatunrumiyoc. El conjunto incluía unos pocos nichos trapezoidales e inclusive una r6plica de la famosa "piedra de los doce 6ngulos" de la capital del imperio inca<sup>17</sup>. Este gusto por lo cuzqueÑo fue potenciado en esos aÑos por la actuaci6n en Buenos Aires, de la CompaÑía Peruana de Arte Incaico que pusiera en escena la obra "Ollantay", gran 6xito teatral de 1923 a la que haremos menci6n luego.

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 regi6n diaguita*" en la que a la par de rescatar motivos brindaban pautas para su aplicaci6n moderna. Greslebin continu6 en la misma lnea, manifestando su deseo de "*conseguir para Am6rica un arte nuevo, inspirado en sus motivos aut6ctonos, pero que haga tambi6n 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, qued6ndose solamente en una fase puramente decorativa y epid6rmica; Greslebin hablaba de "*simples entusiasmos desordenados, irreflexivos, que tanto debilitan nuestro car6cter nacional*", lo que "*...hace suponer que este g6nero de artistas tiene una dosis tal de suficiencia, que creen haber logrado la culminaci6n de un arte al transportar a su papel dos lneas torcidas o escalonadas o cuatro gatos americanos...*"<sup>18</sup>.

Estas tendencias decorativistas primaron en los lugares donde no existían realmente antecedentes indígenas culturalmente fuertes. Esto explica el 6xito del "neo-maya" en Estados Unidos, particularmente en Miami y en Los 6ngeles. Sin dudas que la adopci6n de ciertas decoraciones y vol6menes de esta procedencia por parte de Frank Lloyd Wright (en las casas Hollyhock, Willard, Storer, Feedman y Ennis) impuls6 la difusi6n del estilo. Con menos calidad pero con

---

<sup>16</sup>. GUTIÉRREZ, Ramón. "Presencia y continuidad de EspaÑa en la arquitectura rioplatense". En *Hogar y Arquitectura*, Madrid, N° 97, 1971.

<sup>17</sup>. GUILLÉN, Víctor M. "El Cuzco en una mansi6n argentina". *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, Cuzco, N° 3, 1944. Esta residencia fue lamentablemente demolida hacia 1966.

<sup>18</sup>. GRESLEBIN, Héctor, *La enseÑanza del arte americano prehispanico y su aplicaci6n moderna*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1934, pp. 12 y 14.

vigor expresivo se haría en 1926 el Hotel Monrovia Community con relieves cercanos a los de Chichén Itzá y el Teatro Maya (1927) inspirado en Uxmal<sup>19</sup>.

Esta corriente llegó también a Cuba donde los eclécticos arquitectos Govantes y Cabarrocas realizaron el Teatro "Lutgardita", expresión del *"arte maya moderno"* según afirmaba Enrique Luis Varela. En la misma línea podemos encuadrar el proyecto neo-maya del cubano César Guerra Massaguer para el Faro de Colón (1927)<sup>20</sup>. Pero, sorpresivamente, se configuró en la misma década de los 20 un cuerpo de teoría que trataba de demostrar que la modernidad de los rascacielos era sin embargo tributaria de la arquitectura prehispánica. El mexicano Francisco Mujica y Díez de Bonilla, vinculado originariamente a Gamio, fue quien impulsó estas ideas en Europa y Estados Unidos, comenzando con su libro sobre los Rascacielos (1925) y continuando con la Exposición de obras americanistas que hizo en París en 1927<sup>21</sup>. La importancia de este aporte es que por primera vez se trataba de introducir una visión americana historicista para integrarla a la arquitectura de vanguardia como señalaremos más adelante al hablar de su obra.

En el Perú el escultor español Manuel Piqueras Cotelí, radicado en Lima en 1919, abordaría la creación de un nuevo estilo "neoperuano" con una visión de síntesis racial. Piqueras Cotelí afirmaba que *"Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e indias y, al cruzarse los estilos español y aborigen deben combinarse como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza"*<sup>22</sup>. Sus obras más sobresalientes dentro de esta propuesta serían la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924), el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y el proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima que dejó inconcluso a su fallecimiento en 1937. Esta última obra fue completada en sus aspectos de diseño por el arquitecto Héctor Velarde y presentada en el Congreso Internacional de Arquitectos que se realizó en Washington en 1939<sup>23</sup>. Allí Velarde explicaba que la idea de Piqueras Cotelí *"expone una estilización y fusión de elementos de índole incaica con composiciones y motivos coloniales, dándole al conjunto un sello de modernidad actual y un significado profundamente nacional"*<sup>24</sup>.

Piqueras Cotelí hizo un Plan de Estudios para Bellas Artes diciendo que *"sólo cuando un pueblo se reconcentra en su yo, lo afirma, lo define, se repliega sobre sí mismo: solo en ese momento llega el momento de la expansión, estalla, no cabe dentro de él"*<sup>25</sup>. En su obra cumbre, el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, defendió su criterio diciendo que no era

---

<sup>19</sup>. BRADFORD BURNS, E.. "La huella maya en Los Ángeles", en *Revista Américas*, Washington, noviembre de 1981.

<sup>20</sup>. En *Revista El Arquitecto*, La Habana, N° 38, mayo de 1929.

<sup>21</sup>. PINEDA, Pedro Simón. "Los monumentos precolombinos de América orientarán el arte moderno. La arquitectura de los rascacielos", en *Los Andes*, Mendoza, 14 de agosto de 1927.

<sup>22</sup>. SOLARI SWAYNE, Manuel. "Un documento interesante. Definición del arte neoperuano por Manuel Piqueras Cotelí", en *El Comercio*, Lima, 1939.

<sup>23</sup>. GUTIÉRREZ, Ramón. *Héctor Velarde y la arquitectura de su tiempo*. Lima, Ed. Epígrafe, 2002.

<sup>24</sup>. VELARDE, Héctor. "Ante-Proyecto del Monumento- Basílica a Santa Rosa de Lima. Patrona de las Américas", en UIA, *The Fifteenth International Congress of Architects*, Washington, 1939, report I, p. 240.

<sup>25</sup>. MUSEO DE ARTE DE LIMA. Manuscritos de Manuel Piqueras Cotelí. "Plan de reorganización de la Escuela de Artes y Oficios del Perú". Agradecemos a Natalia Majluf y Rosanna Kuon las facilidades que nos dieron para consultar esta documentación en el Museo. Ver también: WUFFARDEN, L. E.. (ed.). *Manuel Piqueras Cotelí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

"pintoresco, sino monumental". Y agregaba: "es una palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas"<sup>26</sup>.

En el Perú esta idea de la "Fusión hispano indígena" como la llamara Angel Guido en 1924, tuvo realmente mucho eco<sup>27</sup>. Por una parte Emilio Harth Terré mezcló elementos en varias de sus obras y hasta Malachowski propondría una alternativa indigenista para el Museo Arqueológico Larco Herrera (hoy de la Cultura Peruana)<sup>28</sup>. En el llamado Parque de la Reserva, diseñado por el ecléctico arquitecto francés Sahut hacia 1929, se construyó la Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la "Huaca" del pintor José Sabogal. 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.

También Bolivia habría de producir una serie de obras inspiradas en las propias tradiciones de su pasado prehispánico. El arqueólogo Arthur Posnansky hizo su residencia, luego Museo Nacional, inspirada en la arquitectura y la cerámica tiawanacota, con una decoración saturada que se proyecta hasta las rejas del edificio<sup>29</sup>. Fue sin embargo el paladín del movimiento moderno en Bolivia, el arquitecto Emilio Villanueva, formado en París, quien en 1928 proyectó la obra más famosa de esta corriente indigenista, el Estadio Hernando Siles. En general el partido arquitectónico responde a la formación académica de Villanueva pero la decoración recurre a la réplica mimética de motivos de la llamada "Puerta del Sol", los signos escalonados y los frisos de formas quebradas. El Estadio fue lamentablemente demolido en 1974.

Contemporánea a estas obras, el Concurso de anteproyectos para "El Monumento a la Independencia en Humahuaca" realizado en 1928 daría paso a una serie de propuestas indigenistas realizadas por autores argentinos. Particularmente el que se presentó bajo el lema "Humahuaca" mostraba una curiosa estilización de una Esfinge con motivos tiawanacotas<sup>30</sup>. La obra ganadora, presentada bajo el lema "Tupac Amaru", y que correspondió a Ernesto Soto Avendaño, fue de las pocas que no recurrió en forma masiva a los lenguajes y formas precolombinas para definir su estética<sup>31</sup>. Para ese entonces las artes decorativas y aplicadas, y las referencias al pasado prehispánico en la estética contemporánea encontraban ya firmes detractores. Daniel Marcos Agrelo, refiriéndose al citado concurso, apuntaba: "*salvo honrosísimas excepciones, los bocetos presentados están todos fuera de tema. Efectivamente, pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación*

---

<sup>26</sup>. "Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano", en *Diario ABC*, Madrid, 15 de junio de 1929.

<sup>27</sup>. GUIDO, Ángel. *Fusión Hispano Indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1925.

<sup>28</sup>. GARCÍA BRYCE, José. "La arquitectura en el Virreinato y la República", en *Historia del Perú*, Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1980, t. IX.

<sup>29</sup>. MESA, Carlos de. "Emilio Villanueva, el arquitecto más importante del siglo XX en Bolivia", en *100 años de arquitectura paceña*, La Paz, Colegio de Arquitectos de La Paz, 1989.

<sup>30</sup>. Véase Suplemento de *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928.

<sup>31</sup>. Concretada según Ley 11383, la obra de Soto Avendaño, bautizada popularmente como el "Monumento al Indio", fue inaugurado recién en 1950, al conmemorarse el primer centenario del fallecimiento del General San Martín.

*del elemento aborigen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión"*<sup>32</sup>.

No obstante estas reticencias, esta vertiente ideológica y estética tuvo continuidad, tanto que no sorprende el hecho de que en 1939 se editara en la Argentina el periódico titulado "*Indo-Argentina*", dirigido por el Dr. Pizarro Crespo que reivindicaba la "*indigenización*" del país para liberarse del "*postizo aparato intelectualista europeizante*"<sup>33</sup>.

### **Culminación de los intentos**

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", 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 indigenistas<sup>34</sup>. El arquitecto mexicano Manuel Amábilis recurrió a las decoraciones mayas en numerosas 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). 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*"<sup>35</sup>, lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica, como vimos desde finales del XIX. 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 aquel<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup>. D.M.A. (Daniel Marcos AGRELO). "El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 11-12, marzo-abril de 1928, p. 5.

<sup>33</sup>. "Argentinismo e indianismo", en *Indo-Argentina*, Buenos Aires, N° 1, 1 de julio de 1939.

<sup>34</sup>. Era una modesta alternativa al que se había planeado, como destaca Schávelzon, tras la muerte de Carrillo, proyecto postergado hasta 1930 en que se aprobó la realización de un gigantesco monumento, de cien metros de alto.

<sup>35</sup>. AMÁBILIS, Manuel, *El pabellón de México en Sevilla*. México, Edición del autor, 1930.

<sup>36</sup>. MOYA, Juan. "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, N° 96, 31 de diciembre de 1930. Cit. por Manuel AMÁBILIS, *La arquitectura precolombina en México*. México, Orion, 1956, pp. 11-20.



## Avance sobre las artes plásticas iberoamericanas del costumbrismo al indigenismo

La huella que los debates nacionalistas y americanistas fueron dejando en el arte del continente comenzaron a vislumbrarse durante la primera década del XX, con la paulatina consolidación de las dos tendencias temáticas más representativas como fueron el paisaje y la pintura de costumbres. En la Argentina, artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós o Carlos Ripamonte hicieron del gaucho su *leit motiv* pictórico, mientras Fernando Fader convirtió a las sierras de Córdoba en paisaje nacional por antonomasia. Los tres nombrados más otros artistas estuvieron en sus inicios ligados al grupo “Nexus”, cuya exposición de 1908 fue en cierta medida un anticipo de lo que después sería el Salón Nacional a partir de 1911<sup>37</sup>.

La exposición del centenario en 1910, en Buenos Aires, había señalado el éxito del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, pintor al que a partir del año siguiente habrían de rodear jóvenes artistas argentinos como Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Alfredo González Garaño, Aníbal Nocetti y Jorge Bermúdez. También formaron parte de este contingente los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, inclusive el primero intentó consustanciarse con el aprendizaje del dibujo. Acorde con su línea decorativista, Anglada inculcó a sus discípulos el interés por las decoraciones escenográficas de los ballets rusos, cuyo impacto en París, a partir del estreno en 1909 de *"El Príncipe Igor"* de Sergei Diaghilev, fue de notoria importancia. La huella que ellos dejaron directamente en artistas como Franco, López Naguil o el mexicano Montenegro, o indirectamente en el argentino Jorge Larco, reconocido discípulo del mexicano, es evidente. No en vano estos nombres habrían de ser a partir de los años veinte los escenógrafos artísticos más reconocidos de la Argentina. A ellos habría que sumar a Héctor Basaldúa, de generación posterior ya que su formación parisina data justamente de los veinte, pero que prestó una atención primordial a las escenografías de los rusos y a las de Picasso, también volcado con fuerza a este tipo de expresión. Uno de los compañeros de Basaldúa en París fue el escultor Pablo Curatella Manes quien ilustró con grabados al boj, una edición limitada y muy poco conocida de la obra de teatro *"Ollantay"*<sup>38</sup>.

En la misma línea escenográfica, mencionamos antes que en 1923 se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires, patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes que dirigía Martín Noel, la Compañía Peruana de Arte Incaico que puso en escena la obra *"Ollantay"*. Luis Valcarcel, catedrático del Cuzco, realizó una disertación con vistas cinematográficas y música ejecutada al piano para explicar los contenidos de estas obras. El pintor Rodolfo Franco realizó un cartel muy ponderado, mientras que los pintores Jorge Bermúdez y Pío Collivadino realizaron las decoraciones. Los músicos López Buchardo y Calusio colaboraron en la instrumentación de las páginas sinfónicas. El espectáculo alcanzó gran resonancia y el crítico de música Julián Aguirre escribió entonces: *"Su novedad o rareza en el sistema tonal consiste en que no emplean la*

---

<sup>37</sup> Cfr.: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (Granada)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 95-101.

<sup>38</sup>. *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. Trad. De Miguel A. Mossi, Prólogo de Ventura García Calderón e ilustraciones con grabados al boj de Pablo Curatella Manes. Más adelante, en 1938, Ricardo Rojas formularía a su vez una versión propia de "Ollantay", siendo presentada en el Teatro Nacional de Comedia, dirigido por Antonio Cunil Cabanellas, con el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura. Rojas presentó unos "estudios sobre Ollantay" en el diario *La Nación* en mayo de 1937 y la obra fue finalmente editada por Editorial Losada en Buenos Aires en 1939.

*sensible alterada y en que oscilan constantemente entre los dos modos mayor y menor, que en la música universal se define por uno o por otro totalmente. La estructura de estas obras es idéntica en la música a lo que es el arabesco en la pintura: un dibujo repetido geoméricamente y decorado de diversas maneras"*<sup>39</sup>.

Alfredo Guido fue posiblemente el artista argentino que testimonió más fielmente en el primer cuarto de siglo el intento de integración de las artes. Su papel fue de notoria importancia no sólo en la pintura (fue premiado en el Salón Nacional de 1924 por su "*Chola desnuda*") o en los muebles decorativos, sino también en otras facetas como el grabado, donde descolló y alcanzó reconocimiento internacional<sup>40</sup>. Su papel rector se prolongó en las páginas de la revista editada por el Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono. Allí se podía leer: "*Geográficamente, Rosario, es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio -entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna, y sin estilo, y el interior nativo, poemático, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona- le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de EURINDIA que forjó Ricardo Rojas, antípoda de maese Alberto Gerchunoff*"<sup>41</sup>.

Además de Guido, Gerbino y Pardo de Tavera, destacaron en la creación de mobiliario "neoprehispánico" el ministro argentino en Bolivia, doctor Horacio Carrillo, quien dirigió la fabricación de los muebles de "estilo incaico" para la Legación Argentina en La Paz, y los artistas Alfredo Corengia y Emilio Mauri, de destacada presencia en la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales celebrada en Buenos Aires entre 1927 y 1928. En la revista *Áurea* se hace referencia a los dos stands presentados por Corengia, en los que exhibió desde proyectos de palacios renacentistas hasta decoraciones de interior "precolombianos". "*El proyectista Corengia, teniendo en cuenta todos los pormenores del arte precolombiano, se ha esmerado en la distribución general del ornato escultórico, tanto en los muebles como en los detalles arquitectónicos, obteniendo del arte incásico, duro y pesado en su origen primitivo, una forma noble y hasta armónica para un interior imponente*"<sup>42</sup>.

La aplicación de lo autóctono a las artes fue también apoyado por figuras como Ricardo Rojas. En 1930 contrapuso las posibilidades de los artistas americanos en este sentido con las realizaciones que se estaban llevando a cabo en Europa. "*La última Exposición de Artes Industriales realizada en París -escribió-, la cual ha provocado el comentario de estetas como Camille Mauclair, de la generación anterior, y de la nueva, como Paul Gerald, ha comprobado que en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las*

---

<sup>39</sup>. Cfr.: GARCÍA MUÑOZ, Carmen. *Julián Aguirre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación. Nota del 16 de noviembre de 1923, reproducido en p. 123. Aguirre decía también que: "*La escena dramática de Ollantay que los actores declamaron en quichua, fue comprendida por muy escasos iniciados. Nosotros no apaludimos, siguiendo el consejo de un médico amigo, que dice que en ayunas no se debe aplaudir*".

<sup>40</sup>. Extensa referencia a la labor artística de Alfredo Guido puede encontrarse en: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "España y la Argentina a principios del siglo XX. Entre la tradición y la modernidad", en PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio. *Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 9-71.

<sup>41</sup>. LA DIRECCIÓN. "Pórtico. Rosario granero", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 4.

<sup>42</sup>. "Corengia", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 82.

*adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo"*<sup>43</sup>

### **Modernidad internacional y decadencia de la arquitectura neoprehispánica**

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 colombiano Rómulo Rozo, que se radicaría en México en 1931. Entre sus obras más significativas debemos señalar las decoraciones de la Escuela "Belisario Domínguez" 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).

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. 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 Oxcutzab. En esta última localidad sobresale la estación del ferrocarril iniciada a comienzos de los cuarenta.

En los años 40 va a ser el peruano Enrique Seoane Ros, un precursor de la modernidad arquitectónica, quien tome la última posta de los intentos, 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 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"*, esta vertiente decorativa no sería abandonada por Seoane, bajo el convencimiento de que *"a la arquitectura hay que adornarla"*<sup>44</sup>.

### **El arte precolombino y la formación educativa para un arte nuevo americano**

La colección de dibujos que Francisco Mujica Diez de Bonilla realizó desde 1917 y que fue difundiendo en América, Estados Unidos y Europa, actuó como movilizadora de una política de aprendizaje, no solamente de destrezas de dibujo sino también de desarrollo de un gusto artístico y decorativo. Ya podemos recordar como los trabajos de los arqueólogos Wagner sobre la cerámica chaco-santiagueña en Argentina había influido en las estilizaciones geometristas del "art déco" regional. Por ello una de las facetas que nos merece una especial atención es la referida a la repercusión que el rescate de las formas y los lenguajes de las artes prehispánicas tuvieron en el ámbito de la educación artística, como medio para orientar la docencia en las escuelas primarias. En la Argentina, donde Martín Malharro había mostrado su preocupación por

---

<sup>43</sup>. ROJAS, Ricardo. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, "La Facultad", 1930, p. 16.

<sup>44</sup>. BENTÍN DIEZ CANSECO, José. *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, 1989, pp. 127-128.

la formación de base firmando en enero de 1910 *"El dibujo en la enseñanza primaria"*, para cuya redacción contó con la colaboración de su amigo Carlos de Soussens y que le valió a Malharro el nombramiento como profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue también Ricardo Rojas quien mostró un particular y temprano interés por integrar las tradiciones indígenas a la educación artística. Así, en 1914, proyectó la fundación de una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán, sosteniendo que *"...en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilizamiento de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas"*<sup>45</sup>.

Unos diez años después, en 1924, publicaría Rojas una de sus obras paradigmáticas: *"Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)"* en la que propendía a conciliar la emoción indígena con la técnica europea, mostrando, como él decía, la unidad cíclica de todas las artes, y extendiendo nuestra nacionalidad artística a todo lo americano. En la práctica, la construcción de su casa (hoy Museo "Casa de Ricardo Rojas") en la calle Charcas por parte de Ángel Guido, obra comenzada en 1927, puede signarse como el ejemplo que sintetizó la doctrina "euríndica" del propietario de la residencia. Guido planteó allí una fusión de estilos, desde los lenguajes tomados de la Puerta del Sol de Tiahuanaco hasta los inspirados en el frontis de la Casa del Moral y la portada lateral de la Compañía de Jesús, ambas de Arequipa, o la histórica Casa de Tucumán, haciendo a la vez visible homenaje a aquella *"Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial"* a la que había dedicado dos años antes, en 1925, una de sus obras más representativas<sup>46</sup>.

El interés que habían suscitado proyectos escolares como el reseñado párrafos atrás de Ricardo Rojas, había impulsado que otros artistas pusieran interés en el asunto. Un año antes de la publicación de *"Eurindia"*, en 1923, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal -de quien recordamos su presencia en París en torno de Anglada- junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo, lanzaron los cuadernos *"Viracocha"* con la finalidad de orientar la enseñanza del arte decorativo en la Argentina. Lo hicieron tomando motivos de la región diaguita-calchaquí, considerados por ellos *"de fácil adaptación en la decoración moderna"*. Parte de la crítica valoró positivamente el aporte de ambos, considerando importante *"Poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración"*, y ponderando *"al mismo tiempo el carácter primitivo, lógico de esas estilizaciones y adornos"* que *"hállanse en consonancia con la mente de los niños"*<sup>47</sup>.

Años después, en 1935, el español radicado en la Argentina Vicente Nadal Mora publicó su *"Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono"*, donde clasificó los ornamentos prehispánicos. Refiriéndose a las figuras zoológicas, indicó que las mismas poseían *"dos características bien marcadas: idealista y realista. La primera responde a la estilización llevada al grado máximo, llegando, en ocasiones, a convertirse en las figuras en motivos geométricos ornamentales, en los cuales sólo una aguda observación llega a adivinar la primitiva forma inspiradora"*. *"La otra tendencia realista, que se ha mencionado, y en la cual los artistas americanos han dejado bien demostrado su gran amor a la belleza de los seres vivientes, cuenta*

---

<sup>45</sup>. ROJAS, Ricardo. *Silabario...*, p. 13.

<sup>46</sup>. Cfr.: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", en *Revista de Museología*, Madrid, N° 14, junio de 1998, pp. 82-83.

<sup>47</sup>. DEL SANZ, Eduardo. "Viracocha", en *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 90, octubre de 1923.

*con admirables especímenes*<sup>48</sup>. Por su parte, Ángel Guido optaba por subrayar *"los ritmos ornamentales más familiares al arte indígena en el arte incaico que eran: serie, alternancia, contraposición. Es decir, ritmos rectilíneos"*<sup>49</sup>.

Mientras esto sucedía en la Argentina, en otros países americanos se iban manifestando actitudes similares. Para Elena Izcue, precursora de esta tendencia en el Perú, el arte de los antiguos peruanos representaba *"la verdadera infancia del Arte autóctono del Perú"*, y en consecuencia era *"fácilmente comprensible para las imaginaciones infantiles, debido a la sencillez de sus elementos"*<sup>50</sup>. En México, en la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales del Departamento de Bellas Artes que había implementado José Vasconcelos, se dio especial énfasis a la disciplina del dibujo. Se afirmaba entonces que *"es de llamar la atención la forma en que los niños, sin los prejuicios que la vida da más tarde, transportan al papel la visión que cerebralmente han concebido, sin que pierda, en lo absoluto, su relación plástica pasando por encima de las reglas de perspectiva, proporción, etc., realizando, en esta forma, dibujos en los que la expresión es lo único que les preocupa"*<sup>51</sup>.

En Brasil surgieron figuras como la del ceramista y caricaturista Antônio Paim, autor de un conjunto de obras basadas en los motivos aborígenes de la isla de Marajó, en el Amazonas, que expuso con señalado éxito en Sao Paulo en 1928<sup>52</sup>. En Chile podemos hallar obras como el mausoleo de Nazario Elguin y Familia (1893) en el Cementerio Central de Santiago, realizado en estilo "neoazteca" y rematado con la figura de Coatlicue. Que esto se diera en un país tan distante de México pone en evidencia el gusto por las tendencias historicistas de raíz americana a nivel continental.

En el año 1920, Rafael Larco Herrera donó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid una importante colección de 600 piezas precolombinas del Perú e impulsó la documentación de los motivos decorativos de la cerámica y tejidos prehispánicos de ese país que se encontraban en los Museos europeos y americanos. La tarea de reproducción de los dibujos fue realizada por Elena Izcue, y ordenados según semejanzas de motivos por Larco Herrera, tratando de crear una *"Gramática de ornamentación modernista"*. En el prólogo del primer cuaderno preparado para la enseñanza escolar, editado en Francia, Ventura García Calderón se refería al principal destinatario del mismo: *"este niño no sufrirá, sin duda, la influencia de la última moda de pintura parisiense, y me lo imagino dibujando atrevidamente con algunos trazos, una llama que*

---

<sup>48</sup>. NADAL MORA, Vicente. *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1935, s/p.

<sup>49</sup>. GUIDO, Ángel. *Redescubrimiento...*, p. 90.

<sup>50</sup>. IZCUE, Elena. *El arte peruano en la escuela-II*. París, Ediciones Excelsior, 1927. Cit.: MAJLUF, Natalia. "El indigenismo en México y Perú. Hacia una visión comparativa", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética, vol. II, México, UNAM, 1994.

<sup>51</sup>. "El Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales", en *Forma. Revista de Artes Plásticas*, México, N° 2, noviembre-diciembre de 1926, p. 28.

<sup>52</sup>. NAVARRO, Saúl de. "Los motivos indígenas en la cerámica brasileña", en *Orientación*, Buenos Aires, N° 12, marzo de 1929.

*ramonea la hierba amarilla de la Puna o un cóndor que acecha, en pie, sobre un calvario de los Andes, a la mula que se ha rodado al abismo*"<sup>53</sup>.

Eran aquellos los años en que José Sabogal, regresado al Perú tras su larga estancia en el noroeste argentino, en donde estuvo vinculado a artistas de la talla de Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, con cuyas estéticas derivadas de la pintura regionalista española se consustanció, inició su consolidación como principal pintor indigenista de su país. Sabogal, quien contó con el apoyo de personalidades como José Carlos Mariátegui, viajó a México en los años 1922 y 1923, tomando contacto entre otros con Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano. En México dejó Sabogal una notable influencia en cuanto a la implantación del interés por la xilografía. Para decorar el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, realizó pinturas basadas en "*diseños de keros coloniales y las xilografías imitaban las simplificaciones estilísticas de los mates burilados*"<sup>54</sup>.

La influencia de las escuelas de pintura al aire libre impulsadas por Vasconcelos en México fue notable y la exposición de los alumnos realizada en Madrid en 1926 fue elogiada por Ramón del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Jacinto Benavente. En 1927 profesores de Chile recorrieron América y Europa, y advirtieron la importancia de esta experiencia que llevaría a uno de ellos, Abel Gutiérrez A., a escribir un texto para la enseñanza del dibujo en Chile. En el prólogo, el director del Museo Nacional R.E. Latcham decía: "*En el caso de Chile no cabe duda de que el institnto artístico del pueblo reside en la antigua y hereditaria técnica indígena, que aun sobrevive en el arte y en la industria populares, degenerada y modificada quizá por contactos con influencias extrañas, pero latente aun en el alma del pueblo. Es este el arte que conviene fomentar, porque expresa mejor que cualquier otro la idiosincracia nacional y la expresión natural del sentimiento artñístico innato*"<sup>55</sup>.

Probablemente el texto de mayor imopacto en México fue el "*Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*" de Best Maugard (1923), propiciando un sistema de educación artística cuyas directrices estaban implantadas desde 1921 en las escuelas primarias, normales e industriales del país<sup>56</sup>. En el prólogo del mismo José Juan Tablada reflexionaba: "*...Como todo este preliminar tiene como fin afirmar por la razón y los hechos la autoridad merecida que este libro debe tener para el pueblo a quien está dedicado, para los maestros y los estudiantes que en él van a encontrar los medios económicos para conseguir la expresión plástica, los más propicios y adecuados para nuestro pueblo, entre todos los que existen en el mundo, por la obvia razón de que son los que naturalmente produjo en el medio en que vivimos el espíritu ancestral*"<sup>57</sup>. El propio Best Maugard sostenía: "*...como quiera que el arte actual de*

<sup>53</sup>. GARCIA CALDERON, Ventura. "Prólogo", en IZCUE, Elena. *El arte peruano en la escuela-I*. París, Editorial Excelsior, 1925. Consultar asimismo: MAJLUF, Natalia, y WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*, Lima, Museo de Arte, 1999.

<sup>54</sup>. MAJLUF, Natalia, ob. cit.

<sup>55</sup>. GUTIÉRREZ, Abel. *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos, que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América*. Santiago de Chile, c.1928.

<sup>56</sup>. Al respecto recomendamos la lectura de ARTUNDO, Patricia M.. "Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El "Método Best Maugard" en Buenos Aires", en *Segundas Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 1996, pp. 73-85.

<sup>57</sup>. TABLADA, José Juan. "La Función Social del Arte", en BEST MAUGARD, Adolfo. *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923, p. XXV.

*cualquier pueblo no es sino la última palabra, la última modalidad de todos los esfuerzos anteriores, es lógico afirmar que un pueblo determinado, conociendo la tradición que le corresponde y continuando ésta, podrá avanzar en su evolución artística y llegar a producir arte actual con todas las características y modalidades de su arte tradicional, y continuar su evolución*"<sup>58</sup>.

Un conjunto de 78 obras, entre dibujos y pinturas, producidas en las escuelas mexicanas según el "Método Best Maugard", fueron llevadas a Buenos Aires en 1925 por los artistas Manuel Rodríguez Lozano -quien había suplantado a Best Maugard en la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales- y Julio Castellanos, siendo expuestas en Amigos del Arte. Esa misma institución que en 1941 acogía a Francisco Mujica Diez de Bonilla y que había abierto las puertas a Le Corbusier en 1929, es decir un espacio receptivo para para saciar la curiosidad y contribuir a buscar caminos innovadores para el arte americano.

---

<sup>58</sup>. BEST MAUGARD, Adolfo, ob. cit., p. 3.