

“La recuperación de la historia americana en el arte. Lo prehispánico en las rutas de la contemporaneidad (1880-1930)”. Discurso de ingreso como académico correspondiente a la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 2009. (En prensa).

LA RECUPERACIÓN DE LA HISTORIA AMERICANA EN EL ARTE. LO PREHISPÁNICO EN LAS RUTAS DE LA CONTEMPORANEIDAD (1880-1930).

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

Introducción. Acerca de la pintura de historia

La recuperación del pasado en el presente ha sido, a lo largo de la historia y en cuestiones artísticas, una de las características más salientes en el arte americano, en especial en la edad contemporánea, y a partir de los años de la emancipación. Si bien son conocidos numerosos testimonios en la época colonial, por caso los enconchados con temas de la conquista de México ejecutados en el último cuarto del siglo XVII por Miguel González¹ o varios cuadros de temática vinculada al encuentro entre españoles e indígenas exhibidos en la primera edición (de cuatro) de la serie de exposiciones “Los pinceles de la historia” llevada a cabo en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de México en 1999², por citar solamente dos referencias destacadas, esencialmente la pintura de historia es un fenómeno del siglo XIX, y de manera más específica del último cuarto de dicha centuria y de los primeros años del XX.

Las temáticas de carácter histórico, presentadas de una manera cronológica, pueden clasificarse según los grandes periodos: reconstrucciones del pasado prehispánico, descubrimiento y conquista de América, época colonial e Independencia. A ello deberíamos agregar la construcción visual de hechos presentes, convertidos intencionadamente en historia inmediata a través del arte. Para entender la pintura de historia no solamente debemos pensar en aquellos hechos pretéritos por sí mismos, sino también en la intencionalidad política o en móviles culturales e intelectuales del momento en que se pintan. Fue habitual que los gobiernos apelasen a la pintura de historia para legitimarse a sí mismos.

Respecto de la pintura decimonónica, y echando la mirada sobre los diferentes periodos citados en el párrafo anterior, las representaciones contemporáneas centradas en el periodo prehispánico serán muy frecuentes sobre todo en México, siendo un aspecto repetitivo en sus salones de arte del XIX, recreándose leyendas indígenas o reconstruyéndose imaginarios a partir de testimonios conservados a lo largo del tiempo. Los artistas, amparados por una marcada libertad en la “invención” de escenificaciones, se centraron en mostrar la vida cotidiana de las antiguas civilizaciones americanas, sus actividades, rituales, arquitecturas, generalmente a través de una mirada no en exceso conflictiva, alejándose, por caso, de la idea de mostrar las luchas entre tribus previas a la

¹ . El Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, posee una serie de estas tablas. Cfr. Dujovne, Marta. *La conquista de México por Miguel González*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.

² . Cuadriello, Jaime (coord.). *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*. México, Museo Nacional de Arte, 1999.

llegada de los españoles. En otros países encontraremos también testimonios de relevancia en este sentido.

En cuanto al descubrimiento, la gesta de Cristóbal Colón, a través de la pintura y los monumentos conmemorativos (Pedro Álvares Cabral en el caso del Brasil), será el tema por excelencia³. La conquista sí mostrará un panorama más complejo y con varias caras, según desde dónde se mirase. Por un lado, y esto se apreciará en numerosas obras mexicanas, se mostrarán las atrocidades de la conquista, en escenas cargadas de dramatismo, como ocurre con *Un episodio de la conquista*, pintado por Félix Parra en 1877 (**FIG. 1**). En esta línea transcurrirán las visiones más crueles sobre el periodo, junto con otras también de denuncia pero algo menos “sangrientas” como en el caso del cuadro *Los funerales de Atahualpa* que el peruano Luis Montero pintó en Florencia entre 1864 y 1867, y que llegó a exponerse en Buenos Aires en este último año, antes de arribar a Lima⁴. En el mismo se puede ver la desesperación de un grupo de indígenas por acercarse al féretro del inca, siéndoles impedido el paso por los españoles. Una pintura de estas características es claro prototipo de lo que se dio por denominar como “máquina de persuasión”, es decir una pintura de historia destinada a despertar en el espectador sentimientos, en este caso nacionalistas, que fueran más allá de la simple recreación de un tema histórico. En este sentido, quedan patentizados los fines pedagógicos que encerraban estas evocaciones.

Un segundo aspecto, vinculado al encuentro de los dos mundos, es la temática de las fundaciones de las ciudades, que se representan en escenarios en los cuales convergen armónicamente tanto los españoles (o portugueses en el caso de Brasil) con los indígenas del lugar. Entre los modelos adoptados por los artistas se hallan obras en las que se ve al fundador eligiendo el sitio exacto para llevar a cabo su cometido, aunque el más repetido es el del acto en sí de la instauración, con el fundador, el rollo fundacional en el centro, y las huestes a uno y otro lado del mismo. Este tema, tiene numerosos testimonios en el XIX, como es el caso de *La Fundación de México* (1863) de Luis Coto Maldonado⁵, marcado por el protagonismo de los indígenas inmersos en el paisaje, o *La Fundación de Santiago de Chile* (1889) de Pedro Lira. Ya en el XX, ejemplo de relevancia es el gran lienzo de *La Fundación de Buenos Aires*, del español José Moreno Carbonero, ejecutado entre 1908 y 1910, y exhibido en la Exposición Internacional del Centenario⁶. Cuadros como *La Fundación de Lima* (1944) de Francisco González Gamarra⁷ serían deudores del esquema establecido por Moreno Carbonero.

³ . Cfr.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 389-444.

⁴ . Ver: Amigo, Roberto. *Tras un inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*. Buenos Aires, FIAAR, 2001.

⁵ . Se conserva en el Erzherzog Franz Ferdinand Museum, Artsteten Castle, Austria. Este cuadro obtuvo en el mismo año de su realización premio de pintura de paisaje en la Academia de San Carlos, siendo adquirido por el Emperador Maximiliano.

⁶ . En su primera versión; solicitada su devolución años después por el propio pintor, a fin de corregir algunos errores de carácter histórico, aquél pudo concretar en 1924 la versión definitiva, que es la que hoy se conserva en el Palacio de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Cfr.: Gelly y Obes, Carlos María. *La fundación de la Ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1980; y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Radovanovic, Elisa. “Moreno Carbonero, pintor de la Historia fundacional de Buenos Aires”. *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 1995, Nº 16, pp. 207-224.

⁷ . Fue también autor, en ese mismo año, del óleo de grandes dimensiones sobre *La Fundación Española del Cuzco*.

En lo que a los conquistadores respecta, sus figuras y gestas tardarán mucho tiempo en ser reivindicadas en los países en que actuaron, y esto se puede advertir en la secuencia de monumentos conmemorativos que les serán dedicados tardíamente (y fuera de la época que aquí abarcamos) como es el caso de la estatua ecuestre del fundador de Lima Francisco Pizarro en 1935⁸, obra del norteamericano Charles Cary Rumsey, los dedicados a Sebastián de Belalcázar por el escultor Victorio Macho en Cali (1936) y Popayán (1939), el de Gonzalo Jiménez de Quesada, de Juan de Ávalos, para Bogotá (1960) y el de Pedro de Valdivia, obra de otro español, Enrique Pérez Comendador, inaugurado en Santiago de Chile en 1962. Casos como los de Hernán Cortés en México o Pedro de Alvarado en Guatemala son significativos por la ausencia de sus representaciones en los espacios públicos de ambos países, con escasísimas y discutidas excepciones.

Otras temáticas vinculadas al momento del descubrimiento y conquista, fueron aquellas que tenían como protagonista a la religión y a la evangelización. Es indudable que en sus representaciones decimonónicas está muy presente la intención de la iglesia en separar las mieses, y dejar claro que su papel en la época de la conquista poco tuvo que ver con el lado cruel de la misma. Cuadros como el de *Fray Bartolomé de las Casas* (1875), en su papel de protector de los indios, pintado en México por el ya citado Félix Parra, o la lámina de José Guadalupe Posada que sirvió de cubierta para un ejemplar de la serie “Biblioteca del Niño Mexicano” así lo atestiguan. Lo que se combatió fue la actitud de la iglesia contemporánea de servirse de esos imaginarios para intentar salvaguardar su prestigio, arrogándose la misma “limpieza de espíritu” que la institución había tenido en el pasado; así, periódicos como *El Hijo del Ahuizote*⁹, señalaron al clero como uno de los culpables del atraso de México, pudiéndose mencionar una litografía en la que se contrasta “cómo era Las Casas” y “cómo son nuestros frailes mártires”, mostrándose en este último cuadrante el desprecio de la iglesia por los indígenas contemporáneos: “*Su Ilustrísima Treschiles celebra piadosamente el exterminio de niños, mugeres (sic), ancianos y hombres mayas*”.

Otras obras, como *El último tamoio* (1883), del brasileño Rodolfo Amoedo, nos muestran la presencia de las órdenes religiosas en una escena mítica: la muerte del último indígena de una tribu. Dentro de las temáticas religiosas sobresale también la representación de la “primera misa”, tema presente en distintos lugares del continente como acto fundacional de la evangelización. En este sentido podemos citar *La primera misa en Brasil* (1860) de Vitor Meireles de Lima, o *La primera misa en Chile* (1904) de Pedro Subercaseaux (**FIG. 2**).

En lo que al periodo colonial atañe, es un momento prácticamente olvidado en el ámbito de la pintura de historia del XIX, por motivos evidentes. En contraposición a esto, los cuadros centrados en la Independencia se convertirán en la temática por excelencia en la misma, y en la monumentalización pública. Como tema comenzará su recuperación a finales de la centuria, y en especial en el primer tercio del XX, en torno a

⁸ . Con motivo del IV Centenario de la Fundación, monumento que sería retirado en 2003. Esta estatua es copia de la que Rumsey había realizado para la Towers of Jewels en la The Panama-Pacific International Exposition de 1915 en San Francisco de California, y que en 1929 se erigiría en la plaza principal de la ciudad natal de Pizarro, la extremeña Trujillo, en España. Cfr.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo...*, ob. cit., pp. 451-458.

⁹ . *El Hijo del Ahuizote*, México, año XVI, tomo XVI, N° 758, 12 de mayo de 1901.

las fechas de los Centenarios, en donde veremos concretarse un paulatino y firme acercamiento de España a sus antiguas colonias, ya convertidas en naciones soberanas, en igualdad de condiciones y no bajo el amparo del histórico concepto de Madre Patria. De cualquier manera, será casi nulo (al menos de forma significativa) el rescate pictórico de hechos históricos de los tres siglos de dominación hispánica, como podía ser por caso la coronación de un virrey, dándose mas bien escenas intemporales: representación de templos coloniales, plazas, costumbres, indumentarias.

Es a partir de este marco de referencia en donde queremos situar nuestro discurso, y en concreto, como se afirma en el título, en las recuperaciones del pasado precolombino americano, en el periodo 1880-1930, teniendo como centro temporal a los Centenarios, partiendo de la pintura de historia y los historicismos arquitectónicos hasta llegar a las construcciones identitarias de las primeras décadas del XX, vinculadas a la incipiente modernidad.

La recuperación del pasado prehispánico en el arte del siglo XIX

Citábamos con anterioridad la consolidada intención, en la segunda mitad del siglo XIX y en países como México o Perú, de recuperar visualmente el pasado precolombino. Esto se hizo en parte a través de una serie de obras en las que la imaginación y la “invención” jugaron un papel determinante, supliendo la falta de testimonios fidedignos que permitiera recreaciones más certeras de aquellos tiempos pretéritos. Para entonces, los restos arqueológicos, de los mayas fundamentalmente, habían sido reseñados con frecuencia en la obra de los viajeros europeos¹⁰, como son los casos, entre muchos otros, del conde austríaco Jean Frédéric Waldeck en 1838¹¹ o del inglés Frederick Catherwood, que entre finales de 1839 y mediados del año siguiente, acompañando al viajero John Lloyd Stephens, representaría lugares como Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná o el castillo de Tulum, siendo publicadas estas obras en el libro de Stephens titulado *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841)¹².

Pasado el meridiano de la centuria, serán determinantes nuevas y numerosas expediciones hacia regiones arqueológicas mexicanas, compuestas por historiadores y dibujantes especializados, con la finalidad de estudiar, tomar apuntes y fotografiar los testimonios conservados, el urbanismo, la arquitectura y el repertorio simbólico. Estos itinerarios se complementaron con la posterior publicación de libros y manuales tendentes a difundir los “descubrimientos”. Asimismo, y en cuestiones artísticas, se posibilitaría, a partir de las láminas reproducidas, el acceso a una amplia recopilación de elementos ornamentales plausibles de ser aplicados por arquitectos, escultores y pintores en sus obras. De este tipo de ediciones hay antecedentes sobresalientes en otros ámbitos como ocurrió con la vertiente neoárabe a partir de la publicación, por Owen Jones, de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (Londres, 1842) y *The Grammar of Ornament* (Londres, 1856), que permitieron no solamente la

¹⁰ . Ver: Bernal, Ignacio. “La arqueología de México: historiadores y viajeros entre 1825 y 1880”. En: Daniel Schávelzon (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 88-108.

¹¹ . Quien publicó en París, en 1938, su libro *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan*.

¹² . Ver: Bourbon, Fabio. *Las ciudades perdidas de los mayas. Vida, arte y descubrimientos de Frederick Catherwood*. Barcelona, Ediciones Folio, 1999.

reproducción arqueológica de muchos detalles ornamentales de la Alhambra en edificios de nueva planta, despertando la fantasía de los arquitectos y diseñadores que los reinterpretaron libremente¹³. El agotamiento de las hasta ahora vigentes propuestas clasicistas fue cediendo terreno a un nuevo repertorio ecléctico de fuentes históricas importadas de los países europeos, que incluyeron variables regionales, como el normando, el bávaro, el bretón, el vasco, el alpino, o el goticista lombardo. Se amplió la gama de materiales y colores con posibilidad de ser utilizados en la arquitectura, que viró hacia un recargamiento en la decoración.

Esta última característica fue moneda corriente en las exposiciones universales, que tuvieron su comienzo con la de Londres en 1851. En estos certámenes los diferentes países acudían para mostrar ante sus pares los adelantos científicos e industriales, la cultura, las bellas artes, los tipos humanos, sus costumbres, indumentarias y atractivos monumentales, entre otros aspectos. Prevalcía la idea no solamente de exhibir estos elementos, sino de mostrar las distinciones que los convirtiera, a la vista del mundo, en naciones singulares¹⁴. En este sentido, los pabellones debían convertirse en la primera referencia visual. En el caso de los países latinoamericanos, sus alusiones y participaciones fueron bastante tardías, destacando la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por León Mehedín para la Exposición de París de 1867, o la comparecencia de Perú en la exposición de París de 1878, con un pabellón neoprehispanista (**FIG. 3**). En estos primeros ejemplos ya se advertía la utilización de fotografías y grabados de los restos arqueológicos previamente circulados a través de libros y revistas ilustrados. La fascinación por estas representaciones alcanzaría otras cotas de relevancia, como puede apreciarse en uno de los proyectos que el escultor francés Frédéric Bartholdi realizó para su obra cumbre, la Estatua de la Libertad de Nueva York, que se inauguraría en 1886 habiéndose descartado una posibilidad cierta de que la misma fuera colocada sobre un pedestal inspirado en una pirámide maya¹⁵.

Estas tipologías neoprehispánicas que se contemplaban con asiduidad en el exterior comenzaron de forma paulatina a plantearse en los lugares de origen, aunque este fenómeno llegó algo tardíamente respecto de aquellos. Fue el monumento conmemorativo el que se anticiparía, no solamente el de tinte indigenista como lo supusieron las tempranas estatuas de Cuauhtémoc (1869) en el Paseo de la Viga, en México¹⁶, o del inca Pachacutec en la plaza a la que daría su nombre en el Cuzco (hacia 1880), sino aquellos en cuyos pedestales se dejó constancia de los lenguajes del arte precolombino, como sucedió con el paradigmático Monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma que fue inaugurado en 1887 (**FIG. 4**), dentro del período en el que el presidente Porfirio Díaz, tras retornar al poder en 1884, fomentó lo prehispánico como política cultural nacionalista¹⁷. Esta obra fue realizada por el Ing. Francisco M. Jiménez, siendo la estatua principal del escultor Miguel Noreña.

¹³ . Para el caso americano véase nuestro trabajo: “El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e Identidad”. En: González Alcántud, José A. (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Sevilla, Anthropos, 2006, pp. 231-259.

¹⁴ . Ver: Calvo Teixeira, Luis. *Exposiciones universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona, Labor, 1992.

¹⁵ . AA.VV. *Liberty. The French-American Statue in Art and History*. New York, The New York Public Library, 1986.

¹⁶ . Trasladada en 1922 al atrio de la Catedral Metropolitana.

¹⁷ . Ramírez, Fausto. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”. En: *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986.

En 1889, con motivo de la Exposición Universal de París¹⁸, tanto el pabellón ecuatoriano como el mexicano recurrirían a las referencias prehispánicas para dejar establecida su imagen representativa. El primero, proyectado por Chedanne y construido por Paquin, reproducía un templo solar incaico. En cuanto al segundo, quedó a cargo del historiador Antonio Peñafiel¹⁹ y el arquitecto Antonio Anza, con la colaboración escultórica de Jesús F. Contreras, resumiendo en sus muros elementos diversos de las culturas azteca y maya que los propios autores confesaron haber tomado de los libros de los viajeros como lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero²⁰. A esto podemos agregar, siguiendo a Anda Alanis: “*Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo, de un mundo que destacaba más por su extrañeza, que por sus posibles referencias de identidad nacional*”²¹. Dos años después, en el Paseo de la Reforma, se instalarían²² las estatuas de los indios Ahuízotl y Izcóatl, conocidas como los “indios verdes”, realizadas por el escultor Alejandro Casarín. En 1894, en Oaxaca, obra del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha, el monumento a Benito Juárez sería colocado sobre un gran pedestal neoprehispánico, con la clara intención de ligar a una figura del pasado inmediato como era Juárez, de sangre indígena, con el pasado precolombino²³.

Las obras señaladas en el párrafo anterior, y otras que fueron emplazadas en los años finales del XIX marcan un interés palpable por la recuperación del pasado precolombino en el arte y la arquitectura de entonces. Como afirmábamos en los primeros párrafos del discurso, no quedaría al margen la pintura, en la que siguieron propiciándose, sobre todo en México, imaginarios vinculados al período precolombino como es el caso de cuadros como *El descubrimiento del pulque* (1869) de José Obregón, o el *Senado de Tlaxcala* (1875) de Rodrigo Gutiérrez²⁴. Al decir de Ida Rodríguez Prampolini, “*El lastre que significó el indio en la primera mitad del siglo XIX se convierte en un elemento conformador y necesario para la nueva clase mestiza que representa la punta de lanza de la sociedad en la segunda mitad del mismo siglo*”²⁵. En el ámbito de la historia indígena coincidente con la llegada de los españoles, *El suplicio de Cuauhtémoc*, óleo pintado por Leandro Izaguirre en 1893²⁶ (FIG. 5), mantendría de

¹⁸ . En una de las atracciones de la misma, la “Historia de la habitación humana”, ubicada junto a la Torre Eiffel, Charles Garnier haría construir una “casa de los aztecas” y una “casa de los incas”, señal del interés que esta arquitectura venía despertando en este tipo de eventos.

¹⁹ . Al año siguiente publicaría *Monumentos del arte mexicano antiguo*. Berlín, A. Asher and Co., 1890. 3 vols.

²⁰ . De la Maza, Francisco. “La arquitectura nacional”. En: *Del neoclasicismo al art nouveau*. México, Sepsetentas, 1965.

²¹ . Anda Alanis, Enrique X. de. “El Déco en México: arte de coyuntura”. En: *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, INBA, 1998, p. 59.

²² . De manera efímera, ya que fueron desplazados al Paseo de la Viga en 1901 ante el surgimiento de cuestionamientos estéticos.

²³ . Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”. *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

²⁴ . Cuya significación dentro de un amplio panorama fue estudiado con precisión por Fausto Ramírez en: “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”. En: Acevedo, Esther (coord.). *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*. México, Museo Nacional de Arte, 2003, pp. 54-89.

²⁵ . Rodríguez Prampolini, Ida. “La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico”. En: *INI treinta años después*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.

²⁶ . Siguiendo el esquema establecido por el escultor Gabriel Guerra en uno de los relieves laterales del Monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, y que después inspiraría a José Guadalupe Posada

forma vehemente la vigencia de la mirada trágica hacia los sucesos de la conquista, lo que se prolongaría durante todo el siglo XX en la obra de los muralistas mexicanos. En este sentido, y aunque quede fuera de nuestro periodo de estudio, podemos señalar murales como los pintados en 1938 por José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas, en Guadalajara, o los de Diego Rivera en el Palacio Nacional, en México (1945).

Retornando a la arquitectura neoprehispánica, si bien fue México el país americano donde se concentraron la mayor parte de los ejemplos conocidos antes de que el XIX tocara a su fin, existen hechos singulares como la construcción de un panteón neoazteca en Santiago de Chile, realizado en 1893, para la familia de Nazario Elguin, por el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoli (FIG. 6). En ese mismo año, en la World's Columbian Exposition en Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam propició que el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de ruinas mayas, las que llevó a cabo Edward Thompson, cónsul estadounidense en Mérida y quien había realizado varias exploraciones y participado en excavaciones. Así quedaba sentado otro antecedente para una fascinación que, como bien recogió la norteamericana Marjorie Ingle²⁷, multiplicaría los ejemplos neoprehispánicos en Estados Unidos durante la primera mitad del XX, en estrecha vinculación con escenografías cinematográficas de Hollywood con las que se influyeron mutuamente, como ocurrió también con las arquitecturas egipcias, islámicas o de raíz española. Arquitectos de la modernidad como el propio Frank Lloyd Wright infundirán a varias de sus obras significativas de esos años la impronta de los restos arqueológicos²⁸, como puede apreciarse en la Hollyhock House (1920) en Hollywood, inspirada claramente en el templo de Palenque²⁹.

Para este entonces, la arquitectura neoprehispánica estaba asistiendo a una segunda juventud en los países latinoamericanos, que referiremos más adelante, vinculadas a otras manifestaciones artísticas. La fortuna alcanzada desde finales del XIX declinaría hasta producirse un corte en torno a 1910, año no solamente del Centenario para México, sino de la Revolución. Con respecto al tema que nos ocupa, se había instaurado un vivo debate acerca de la conveniencia o no de construir edificios contemporáneos siguiendo las pautas de la arquitectura precolombina. La palabra de algunos detractores impondría en parte su ley, pugnando por que se abandonasen estas iniciativas, sosteniendo que las necesidades del momento no podían someterse a una tipología arquitectónica del pasado, aunque se aceptaba la posibilidad de que se destinase la ornamentación prehispánica a ciertos edificios no utilitarios como podían

para una de las cubiertas de la "Biblioteca del Niño Mexicano", o a David Alfaro Siqueiros, en su mural *El tormento de Cuauhtémoc* (1951), situado en el Palacio de Bellas Artes de México.

²⁷ . Ingle, Marjorie. *The Mayan revival style. Art Deco mayan fantasy*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984.

²⁸ . Para ese entonces Frank Lloyd Wright había construido ya la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin (1912), utilizando motivos precolombinos; su obra más importante en esta línea habría de ser el complejo residencial de Aline Barnsdall en Hollywood, California, para cuya realización se basa en el libro de Herbert Spinden "A study of Maya Art" publicado en 1913 por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard. Tras regresar del Japón, Wright realiza en los años veinte otras residencias en California basadas en motivos precolombinos. En 1925 proyecta el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichén Itzá.

²⁹ . Braun, Barbara. *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, pp. 151-167.

ser los monumentos conmemorativos³⁰. Un nuevo golpe lo asestaría en 1900 el trascendental libro *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* de Manuel F. Álvarez, quien no dudaba 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”³¹.

El arte prehispánico como emblema de americanismo y modernidad

Cuando la arquitectura neoprehispánica en México parecía haber llegado a este callejón sin salida en torno a los años de la Revolución, en centros ajenos a Latinoamérica se estaban gestando con fuerza la recuperación de las formas y lenguajes del arte precolombino para conformar un arte nuevo. Ya comentamos en párrafos precedentes el papel de los Estados Unidos en esta línea, en especial a partir de los años 20. Pero con anterioridad, otro momento emblemático se había fraguado en el centro del arte por excelencia en los albores del XX, París. En esta ciudad se estaban produciendo numerosas renovaciones en el ámbito de las artes, sustentadas en muchos casos en el sello de culturas lejanas y primitivas. Ya desde el XIX, la presencia de la estampa japonesa en las obras de artistas como Vincent Van Gogh o Paul Gauguin, o más adelante la de las máscaras africanas en las de Maurice Vlaminck o Pablo Picasso y sus *Señoritas de Avignon* (1907), marcaban otros caminos para el arte contemporáneo³². En 1909, los ballets rusos de Serge Diaghilev, a través de sus escenografías, vestuarios, música y danza, de carácter exotista, sirvieron para reafirmar en el centro la idea de la integración de las artes como obra totalizadora.

En este escenario, hacia 1911, se daría impulso a un ensayo decisivo para la revalorización de las artes precolombinas y su reinterpretación en el presente. Tras alcanzar reconocimiento en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires, en 1910, el artista catalán Hermen Anglada Camarasa habría de recibir en su taller de París a un amplio grupo de artistas argentinos en formación, que, deseosos de transitar caminos de modernidad, habían admirado en aquella muestra las obras de Anglada. Otros se irían agregando en los años siguientes, antes de la partida del catalán en 1913, en vísperas de la primera guerra mundial, hacia Mallorca. Entre estos nombres sobresalen los de Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, y otros

³⁰ . Tepoztecaconetzin Calquetzani. “Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas”. En: *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr.: Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 2ª ed.. México, UNAM, 1997, tomo III, pp. 377-380.

³¹ . Cfr.: Álvarez, Manuel F.. “Creación de una arquitectura nacional”. En: *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282.

³² . Ver: Rubin, William S.. “Primitivism” in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, Museum of Modern Art, 1984. 2 vols.

activos en aquel momento en la capital francesa como los escultores Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Lagos, o los pintores Alfredo González Garaño y Jorge Bermúdez. A ellos se sumaría un plantel de destacados artistas mexicanos de la misma generación como Roberto Montenegro, Dr. Atl, Adolfo Best Maugard o Jorge Enciso.

Será Anglada quien en buena medida despierte en ellos ese interés por la realización de un arte contemporáneo a partir de fuentes primitivas, instándoles a hacer un “arte nuevo” americano basado en los elementos de las antiguas civilizaciones del continente, es decir de testimonios de una cultura que les era propia y no ajena, como sí les ocurría a los europeos con respecto a lo africano o a lo oriental. El Musée d’Ethnographie du Trocadéro sería a partir de entonces un lugar de habitual concurrencia y una fuente inagotable para esos jóvenes americanos que complementarían años después, regresados a sus países, con el conocimiento directo de lo que en ellos se conservaba³³. La esencia y significación de los ballets rusos, que conocieron también de la mano de Anglada, llevará a que algunos de ellos realicen, tras su retorno, escenografías y decoraciones para ballets de tinte indigenista, como fue el caso de González Garaño con respecto al ballet *Caaporá*, obra literaria de Ricardo Güiraldes³⁴, o la labor de Franco en la representación de *Ollantay*, en versión de Constantino Gaito, en el Teatro Colón en 1926 (FIG. 7).

Otra senda que transitarán algunos de estos artistas sería la confección de manuales y métodos para enseñar dibujo en las escuelas primarias a partir tanto del arte precolombino como del arte popular³⁵. Esto ocurrió, coincidentemente, con los ya citados Best Maugard en México, a través de su *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, y Leguizamón Pondal (junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo) en la Argentina, en 1923, estos últimos con sus recordados cuadernos *Viracocha*. En este último caso, sus autores los 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”³⁶.

Otras iniciativas similares se darán en esos años en otras partes del continente, como es el caso de Elena Izcue en Perú (1926)³⁷ (FIG. 8), o Abel Gutiérrez en Chile (1928). En forma paralela, y vinculado a algo que ya ha sido citado, se producirá una valoración decidida de las artes populares, que es patente en el caso mexicano a través de una recordada exposición organizada por Roberto Montenegro en 1921, o la publicación en dos tomos de *Las artes populares en México* de Dr. Atl al año siguiente.

³³ . Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”. En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.

³⁴ . Babino, María Elena. *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, 2007.

³⁵ . Al respecto, ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)”. *Artígrama*, Zaragoza, Nº 17, 2003, pp. 127-147.

³⁶ . Del Sanz, Eduardo. “Viracocha”. En: *Plus Ultra*, Buenos Aires, Nº 90, octubre de 1923.

³⁷ . Cfr.: Majluf, Natalia, y Wuffarden, Luis Eduardo. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima, Museo de Arte, 1999.

También la presencia de estos temas en revistas de la trascendencia de *Forma* (1926-1928) o *Mexican Folkways* (1925-1937) o acciones como la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre para niños indígenas, incorporando al pueblo al devenir del arte y la cultura. La arquitectura popular y las tradiciones vernáculas, conjuntadas con elementos de la modernidad como el coche, el ferrocarril, los puentes de hierro o la iluminación eléctrica, como se ve en los cuadros vanguardistas de la brasileña Tarsila do Amaral³⁸, en los años 20, serán claros ejemplos de la construcción de una modernidad con tradición.

Retornando las miradas sobre la publicación de manuales de dibujos referidas en los párrafos anteriores u otras de similar tenor, puede apreciarse en ellas el hecho de estar situadas en las propias bases de la nueva educación escolar de nuestros países. No se trataba únicamente de una realidad vinculada de forma exclusiva a una élite intelectual, sino de una acción decisiva para instalar los lenguajes prehispánicos en todos los ámbitos de la sociedad. Así, y en consonancia con las ideas que habían tomado forma en Europa ya en el XIX, en contraposición al mimetismo y al reemplazo del hombre por la máquina que había propiciado la Revolución Industrial, de recuperación de las tradiciones artesanales y las tareas manuales, con experiencias como la de William Morris y los pintores prerrafaelistas en Inglaterra, abocados a la puesta en valor y preservación del arte y los oficios medievales, iniciativa que influyó en la tarea de los artistas del *art nouveau* y sus diferentes variantes nacionales³⁹, se fue afirmando en América un interés por la producción de artes decorativas centradas en los lenguajes de las culturas indígenas, prehispánicas en la mayoría de los casos, pero también de las vigentes.

En el Uruguay quien desarrollará un papel esencial será el abogado y pintor Pedro Figari. En 1915 había logrado concretar su anhelo de abrir una Escuela de Artes y Oficios, en la cual desempeñará papel rector hasta su renuncia en 1918. En el tiempo que ocupó la dirección logró dar a la institución un sello propio, siendo de relevancia el viaje realizado a la Argentina, junto a un grupo de docentes y alumnos, para visitar el Museo Etnográfico en Buenos Aires y el Museo de Ciencias Naturales en La Plata. En esas visitas se tomaron numerosos apuntes de objetos y diseños indígenas que luego serían aplicados, al retornar a Montevideo, a obras de nuevo cuño⁴⁰. En tal sentido podemos señalar como obra sobresaliente el cielorraso de la residencia del filósofo Carlos Vaz Ferreyra, pintado por Milo Beretta con elementos indígenas⁴¹. A principios de 1917 Figari publicó, por encargo del gobierno uruguayo, el Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, titulado uno de sus capítulos “Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro”. En 1919, habiéndose ya Figari apartado de la dirección de la Escuela, un grupo de estudiantes de la Escuela Industrial de Montevideo, bajo la dirección de Guillermo Rodríguez, llevaría a cabo un nuevo viaje a la capital argentina, repitiendo visita a los dos museos citados, aunque añadiendo al itinerario la asistencia al Segundo Salón Anual de Artes Decorativas, en la

³⁸ . Bonet, Juan Manuel (coord.). *Tarsila do Amaral*. Madrid, Fundación Juan March, 2009.

³⁹ . Modernismo catalán, liberty italiano o jugendstil alemán.

⁴⁰ . Recomendamos la lectura de: Rocca, Pablo Thiago. “Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari”. En: *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006, pp. 17-26.

⁴¹ . Ver: Peluffo, Gabriel. “Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)”. En: *Pedro Figari, 1861-1938*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, pp. 26-27.

que llamó poderosamente su atención el mobiliario calchaquí y diaguita, que tendría influencia en las labores decorativas del grupo⁴².

En la Argentina, en el arte de raíz indígena, ya fuera en la pintura o en las artes ornamentales, prevaleció una mirada continentalista, “americana” sobre todo, y en donde se convertirán en nacionales e identitarios algunos imaginarios ajenos: el caso más evidente es que en el Salón Nacional de 1924 fue premiado un cuadro que, bajo el título de *Chola desnuda*, presentó el rosarino Alfredo Guido. Un tema cuzqueño premiado en un salón “nacional” argentino.

Alfredo, hermano del conocido arquitecto neocolonial Ángel Guido, es una figura capital en este derrotero. Convertido en uno de los “damnificados” por el estallido de la primera guerra mundial en 1914, que le impidió cumplir el sueño de perfeccionarse en Europa, tomó la decisión, al igual que lo hicieron otros, de recorrer algunos países del continente, en especial los del Altiplano, que marcarían su andadura. En 1918, junto a José Gerbino, había recibido el primer premio en el Primer Salón de Artes Decorativas por un *Cofre calchaquí*, que definía su interés por la reinterpretación contemporánea de los lenguajes estéticos de las culturas aborígenes argentinas, lo que luego ampliaría en su obra pictórica, los murales, el grabado, y hasta la cerámica, haciendo suya la idea de la integración de las artes. En esos salones otros artistas como Irene Henkel, Félix Pardo de Tavera, Cayetano Donniss, Esilda Olivé (**FIG. 9**), Adolfo Travascio o Clemente Onelli, a través de vajillas, mesas, escritorios, biombos, textiles y múltiples elementos, harían su aporte para introducir la ornamentación del arte prehispánico a la vida cotidiana moderna⁴³.

El diseño de revistas, y dentro de ellas de publicidades, viñetas y otros recursos ornamentales⁴⁴, como asimismo la ilustración de libros, se convertirán en otros medios de difusión de estos elementos, tanto desde una perspectiva arqueologista como de una apariencia idealizada en el caso de los personajes, alcanzando inclusive visiones modernizadas que pueden tener el culmen en obras como la de nuestros compatriotas Guillermo Buitrago, Raúl M. Rosarivo o Pablo Curatella Manes.

En cuanto a Alfredo Guido, tras su éxito en el Salón Nacional de 1924 consolidará su labor vernacular con la realización de varios murales en los que dejó patentizada su visión sobre los indígenas altoperuanos, cuyas actividades laborales, festivas y religiosas trascienden la vigencia de un pasado glorioso. Entre estas obras mencionamos los murales de la residencia de José Pedro Majorel, en Los Cocos, Córdoba (1924), de la residencia de la familia Fracassi en Rosario (1927) y los que realizó en 1928 para ser exhibidos al año siguiente en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, y que hoy se conservan en la Escuela Normal N° 2 de Rosario. En forma paralela, su labor como aguafortista le situó como una de las principales figuras en este género en el continente.

⁴² . Peluffo Linari, Gabriel. “Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay en los veinte”. En: *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, p. 41.

⁴³ . Kuon, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón, y Viñuales, Graciela María. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, USMP, 2009, pp. 286-291.

⁴⁴ . Destacamos por su significación a Plus Ultra, y a la Revista de “El Círculo”, de Rosario, cristalizada fundamentalmente por los hermanos Guido.

En arquitectura, proyectos como el *Mausoleo americano* (1920) de Héctor Greslebin y Ángel Pascual⁴⁵ (**FIG. 10**), y sobre todo los de este último acerca de una *mansión neo-azteca* (1921) y un *dormitorio neo-azteca* (1922) -curiosamente diseñado con mayoría de elementos mayas-⁴⁶, reflejan la obsesión por continuar en estas sendas. Para esas fechas, en Perú, se aprobaba el proyecto de Monumento a Manco Capac que realizaría, con pedestal neoprehispánico, el escultor David Lozano, inaugurándose en 1926, habiendo sido donado por la colonia japonesa residente en el país, con motivo del centenario de la Independencia peruana. Arquitectos como Manuel Piqueras Cotelí, Ricardo de Jaxa Malachowski, Héctor Velarde, Emilio Harth-Terré o Enrique Seoane Ros serán también conspicuos representantes de esa tendencia. Asimismo en Bolivia tenemos obras notables como el pabellón boliviano en la exposición de Gante (1913), o el Museo Tiawanaku de La Paz (c.1920), en estilo neotiahuanaco, obra del arquitecto Arturo Posnansky (**FIG. 11**). Figura esencial será Emilio Villanueva, autor en 1928 del Estadio Hernando Siles, con estructura arquitectónica que respondía a su formación académica pero con un repertorio decorativo basado en motivos de la “Puerta del Sol” de Tiahuanaco, los signos escalonados y los frisos de formas quebradas⁴⁷.

En México, sea por la influencia llegada desde el norte a través de las revistas de arquitectura, sea por estar en el epicentro de la cultura maya, el arquitecto mexicano Manuel Amábilis estaba haciendo renacer la arquitectura neomaya en Yucatán, y específicamente en su capital, Mérida. Después del prolongado paréntesis determinado por la Revolución, el neostilo viviría un renacer en edificios como la fachada de una logia masónica (c.1915-1920) en el antiguo templo de “Dulce nombre de Jesús” o de “Jesús María”, o el Sanatorio Rendón Peniche (1919). En aquel ya se introducía como elemento saliente la representación de las serpientes emplumadas tomadas de la arquitectura maya (como las del templo de los guerreros de Chichén Itzá), y que sería emblemática en muchos de los edificios neomayas a partir de entonces, allí, en Estados Unidos y en otras latitudes. De todos ellos, sobresalen la Casa del Pueblo, en Mérida, obra realizada en 1928 por Ángel Bachini (**FIG. 12**), que muestra un amplísimo repertorio de elementos indígenas tanto en el exterior como en el interior, aprovechando hasta los propios mosaicos del hall de entrada decorados con geometrizadas máscaras, y al año siguiente el pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de “estilo tolteca”, según palabras de su autor, el citado Amábilis.

Epílogo. La fusión hispano-indígena

⁴⁵ . 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*”. Greslebin, Héctor, y Pascual, Ángel. “Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, Nº 12, noviembre de 1920, p. 236.

⁴⁶ . Realizado junto a E. Schmidt-Klugkist, y que recibió Diploma de Honor en el Salón de Decoración de Buenos Aires de ese año.

⁴⁷ . Querejazu, Pedro. “El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo”. En: AA.VV. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*. La Paz, Ed. Harvard Club de Bolivia, 1999, pp. 553-583.

El año de 1910 marcará la celebración de los Centenarios en distintos países del continente americano. México, Colombia, Venezuela, Argentina o Chile llevarán a cabo numerosos actos conmemorativos y exposiciones, a los que se acompañará con reformas urbanas y edilicias que sirvieron para remozar las ciudades convertidas en escenarios de los festejos. En el ámbito cultural, un hecho de significación será el “reencuentro” con España, que no hacía mucho, en 1898, había perdido sus últimas colonias de ultramar, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, y que se disponía a acercarse a las naciones que antiguamente habían formado parte de su imperio, superados los resquemores pos-independentistas. Esto tendrá repercusiones notables en el ámbito de la literatura, la arquitectura y las artes en general: podemos citar por casos la huella del siglo de oro en la obra del argentino Enrique Larreta, autor de *La Gloria de Don Ramiro (Una vida en época de Felipe Segundo)*, de 1908, el surgimiento y consolidación de la arquitectura neocolonial, o el notorio hispanismo que caracterizó un buen porcentaje de las artes de los países americanos en el primer tercio del XX, siguiendo los dictámenes estéticos e ideológicos del regionalismo español.

En lo que a la arquitectura respecta, y al igual que habíamos señalado en el caso del neoprehispanismo, un papel importante en la difusión del neocolonial le cabrá a Estados Unidos. Fecha señera será, en este sentido, el año de 1915, en el que se celebrarán allí dos recordadas exposiciones internacionales, la de San Diego y la de San Francisco de California. En ambas, sobre todo en la primera, sobresaldrá el llamado “Spanish Colonial Revival”. En 1916 Redford Newcomb publicó el libro *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*, en el que incidía en el valor patrimonial de los edificios de las misiones californianas, y que sería un punto de inflexión en lo que se denominó el “mission style”, de gran fortuna en zonas residenciales y de esparcimiento del sur del país (especialmente en Florida).

A ello debemos añadir la proliferación de películas ambientadas que incluían arquitecturas efímeras remedando la colonial: “...Una vez que la industria cinematográfica norteamericana se mudó de Nueva York a California, tras la Primera Guerra Mundial, la fuerza cultural del medio se acentuó. La nueva localización reforzó el exotismo; en particular puso de moda temas asociados con la herencia española y árabe...”⁴⁸. Esta situación tendría notoria influencia en el avance del “estilo colonial” en territorio mexicano, durante los años 20, aunque con el aspecto negativo de que los jóvenes arquitectos de ese país se dedicaron a imitar estas escenificaciones llegadas desde fuera, que poco y nada tenían que ver con la realidad, y que no eran más que un falseamiento que se centraba en resaltar lo externo y lo exótico: “El arte serio sufre una derrota ante el juego de bolsa de los mercaderes que transforman por la virtud del dólar, la respetabilidad del arte egipcio o chino, en confituras arquitectónicas de cabaret. Tomando lo que ellos juzgan 'pintoresco' de los estilos hacen un revoltijo, sin unidad y sin criterio...”⁴⁹.

En México, desde varios años antes, venía dándose lo que Carlos Tur Donatti denominaría “nacionalismo colonialista”, entendido como última etapa cultural del porfiriato y primera de la Revolución, y cuya utopía estaba prefigurada por la

⁴⁸ . Álvarez Curbelo, Silvia, y Vivoni Farage, Enrique. “Crónica de una casa hispanófila: la Casa Cabassa en Ponce”. En: *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 229.

⁴⁹ . “Antonio Ruiz”. *Forma*, México, 1927, N° 4, p. 40.

“desconfianza en el progreso, acercamiento a la religión, el pasado colonial como tabla de salvación”⁵⁰. Campañas fotográficas como las que el gobierno mexicano encomendó a Guillermo Kahlo para documentar los testimonios del pasado colonial en el interior del país (entre 1904 y 1908), son demostrativas del naciente interés por una época que hasta no hacía mucho había sido marginada en la consideración⁵¹.

Tras el estallido de la Revolución y la caída de Porfirio Díaz, en 1913 y 1914 el arquitecto Federico Mariscal dictó una serie de conferencias, publicadas en 1915 bajo el título de *La Patria y la arquitectura nacional*, en las cuales manifestaba la necesidad de potenciar el rescate de la arquitectura colonial mexicana. Dos años después, bajo el mandato de Venustiano Carranza, se determinaría la exención de impuestos a quienes construyesen en estilo colonial. Entre 1922 y 1925, se acentuaría aun más este interés, con el secretario de cultura José Vasconcelos convirtiendo al neocolonial en uno de sus referentes en cuestiones arquitectónicas y dándole su apoyo desde el Estado, como pudo apreciarse en los lineamientos del pabellón mexicano construido por Carlos Obregón Santacilia y Tarditi en la Feria Interamericana de Río de Janeiro, con motivo del centenario brasileño en 1922. No todo fueron rosas en el camino: el neocolonial se encontró con encendidos detractores como el pintor Diego Rivera: “Después de la nauseabunda imitación porfiriana, acrecentada por ilustres y viejos barrigones, 'pompieri' franceses, por fabricantes de pastas y bombones y dibujantuelos francmasones, tejedores de olanes de enagua en mármol, italianos y secuela de nacionales falsificadores de los 'Luises' XIV, XV y XVI, ahora el arquitecto mexicano - no el arquitecto, que existe también- elogia su instalación de excusados o el color nauseabundo de cajeta de leche rancia y desteñida con que envilece un muro o un patio “misión” de decoración de cine, que él da por “colonial” diciendo: 'Así se hace en los Estados Unidos'...”⁵².

Para este entonces, y como comentamos en puntos precedentes, se estaba revitalizando la recuperación de lo prehispánico. Éste periodo histórico, y el virreinal, comenzaron a establecerse con firmeza como sustentos ideológicos de la nacionalidad, y no solamente por separado, sino propiciándose una fusión de ambos, para dar una unidad a esa identidad. En cuestiones artísticas, esto se pueda ejemplificar con una de las creaciones del pintor Saturnino Herrán vinculada a su serie *Nuestros Dioses* (1918), en la que representa, amalgamados, a la diosa Coatlicue y a un Cristo crucificado.

Poco antes, Manuel Gamio, Inspector General de Monumentos Arqueológicos de la República y Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, había publicado en 1916 una obra paradigmática, *Forjando Patria*, en la que teorizaba acerca de los caminos necesarios para alcanzar un “arte nacional”, que consideraba debía ser el producto de una mutua invasión de lo español y lo prehispánico, algo que sí había pervivido 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*

⁵⁰. Tur Donatti, Carlos M. “La literatura de la Arcadia novohispana, 1916-1927”. *Cuadernos Americanos*, México, año XIV, vol. 4, N° 82, julio-agosto de 2000, p. 126.

⁵¹. Dr. Atl y Kahlo, Guillermo. *Iglesias de México*. México, Secretaría de Hacienda, 1924-1927. 6 vols.

⁵². Rivera, Diego. “Sobre arquitectura”. *El Universal*, México, 28 de abril de 1924. Cit. por López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1996, p. 15.

*discutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a las dos anteriores*⁵³. Gamio proponía como ruta 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*”⁵⁴. También Vasconcelos plantearía, en esa misma línea, la posibilidad de un arte que resultase del equilibrio entre las distintas clases sociales. En *La raza cósmica* escribía: “*El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas...*”⁵⁵.

La propuesta de un “arte nuevo” a partir de la simbiosis de ambos componentes pretéritos, prehispánico y colonial, habría de tener presencia, de una manera u otra, en el resto del continente, en esa inquebrantable búsqueda de la “identidad nacional”, que propendía a tener una firme implicancia en la sociedad. Análisis sociológicos de la envergadura de los establecidos en México por intelectuales como los citados Gamio o Vasconcelos, se darían en países como Perú, Ecuador y Bolivia. En el caso del primero, siguiendo a Pedro Belaúnde, convivieron dos corrientes radicalmente opuestas, por un lado los conservadores, pertenecientes a la oligarquía y las élites de poder, hispanistas que optaron por la corriente “neocolonial” en su sentido de “renovar conservando”, y por otro los progresistas, indigenistas, que sostenían la necesidad de una sociedad basada en el indio y que rechazaban todas las formas del pasado colonial; “*Esto conllevó la aparición de una corriente conciliatoria: símbolo de la fusión de la arquitectura colonial e indígena, es una actitud nacionalista orientada a la búsqueda de una “auténtica nacionalidad integral*”⁵⁶. En este contexto, figura destacada fue el español Manuel Piqueras Cotelí, arribado al Perú en 1919 para impartir clases de escultura en la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, y que se pronunciará a favor de estas ideas: “*El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional*”⁵⁷. Su obra cumbre en esta línea sería el pabellón peruano para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 (FIG. 13).

En el sur del continente, en la Argentina, se producían reflexiones similares sobre el arte y la arquitectura nacional. Dentro de ella cabía el neocolonial, que tendría en Martín Noel⁵⁸, quien fuera miembro de esta Academia, a una de sus figuras más señeras, y que con una clara conciencia americanista, incorporaba la posibilidad de construir en estilo neoprehispánico, siendo paradigma fundamental la cultura Tiahuanaco, en Bolivia. La arquitectura neocolonial encontró sus fuentes en el legado

⁵³ . Gamio, Manuel. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.

⁵⁴ . *Ibidem.*, p. 67.

⁵⁵ . Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1925, p. 13.

⁵⁶ . Belaúnde, Pedro A.. “Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales”. En: Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 81.

⁵⁷ . *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, 1922, p. II.

⁵⁸ . Ver: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

virreinal altoperuano, destacándose su carácter mestizo. Ángel Guido afirmaría que Arequipa escondía “el injerto anímico de nuestra fusión”. Notable ideólogo al respecto fue el escritor Ricardo Rojas, figura esencial en este devenir, que en su obra *Eurindia* (1924) proponía el establecimiento de un arte nacional surgido de una “conciliación de la técnica europea con la emoción americana”. Afirmaba Rojas que “*La experiencia histórica nos ha probado que, separadamente, ambas tradiciones se esterilizan. El exotismo pedante sólo nos ha dado efímeros remedos, progresos aparentes, vanidad de nuevos ricos y de trasplantados*”⁵⁹.

Los destinos de Guido y Rojas quedarían muy pronto unidos. El primero de ellos había establecido uno de sus primeros testimonios al presentar al Salón Nacional de 1920, su proyecto “Ensayo hacia el Renacimiento Colonial”, y apoyaría cuatro años después la teoría *euríndica* de Rojas⁶⁰ y su propuesta de mestizaje estético. En 1925, Guido publicó *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, libro en el que planteaba como necesidad “*buscar nuestra intimidad formal en América por lo que es imprescindible acudir a la fuente indígena para nuestra emancipación arquitectónica*”; insistiendo a la vez que la realidad de “*nuestra cultura europeizante requiere igualmente su intervención, por lo que lo precolombino no debe llegar hasta nosotros sin torcedura europea*”⁶¹. Dos años después Guido comenzaba la construcción de la residencia de Ricardo Rojas, en la que llevaría a la práctica, sobre todo en la ornamentación, la síntesis de *Eurindia*, con alusión a elementos prehispánicos y coloniales. El claustro (FIG. 14), inspirado en la Compañía de Jesús de Arequipa fundamentalmente, ponía en evidencia la postura de Guido de la “fusión hispano-indígena”⁶². También en 1927, vio la luz *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, en la que Guido reafirmaba su ideario. En 1930 Ricardo Rojas publicó *Silabario de la decoración americana*, la cual estaba dedicada “A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, trascendente en este recorrido histórico, se convirtió en amplio y perfecto escenario para albergar edificios neoprehispánicos, neocoloniales y otros que fusionaron ambas vertientes, convirtiendo a ese espacio en el mayor muestrario de arquitectura historicista americana existente, compuesto además por ejemplos paradigmáticos. España devolvía así, simbólicamente, la hospitalidad recibida casi dos décadas antes en los Centenarios americanos. Pero así como este evento fue el punto culminante de una época de esplendor cultural y convicción identitaria basada en la realización de un arte inspirado en el pasado americano, también iba a ser el canto del cisne de la misma, en lo económico por obra y gracia de los efectos del *crack* de la bolsa de Nueva York en ese mismo año de 1929, y, en cuestiones artísticas, por el advenimiento de nuevas líneas ideológicas y estéticas que habían combatido con firmeza el ornamentalismo al que estaban apegadas estas propuestas historicistas. En las décadas posteriores continuarían construyéndose obras inspiradas en las formas y lenguajes precolombinos y coloniales, aunque vaciadas, cada vez más, de contenidos ideológicos, lo que fue llevando a un triste y solitario final

⁵⁹ . Rojas, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires, Losada, 1951, p. 152. (Primera edición: 1924).

⁶⁰ . Guido, Ángel. “En defensa de Eurindia”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 37.

⁶¹ . Guido, Ángel. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Ed. La Casa del Libro, 1925.

⁶² . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 14, junio de 1998, pp. 74-87.

a unas búsquedas que tuvieron durante más de medio siglo un campo de acción y de debate en el ámbito latinoamericano.

ILUSTRACIONES

1. Félix Parra. *Un episodio de la conquista* (1877). Óleo sobre lienzo, 65 x 106 cms. Museo Nacional de Arte-INBA, México.
2. Pedro Subercaseaux. *Primera misa en Chile* (1904). Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cms. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.
3. G. Dupre. Pabellón del Perú en la Exposición Universal de París (1878). Litografía, 12.5 x 19 cms. (Repr.: *Los Andes*, Bogotá, N° 4, 1878, p. 43). CEDODAL, Buenos Aires.
4. Francisco M. Jiménez (ing.), Miguel Noreña y otros (esc.). Monumento a Cuauhtémoc (inaugurado en 1887), México.
5. Leandro Izaguirre. *El suplicio de Cuauhtémoc* (1893). Óleo sobre lienzo, 294.5 x 454 cms. Museo Nacional de Arte-INBA, México.
6. Tebaldo Brugnoli (arq.). Mausoleo de Nazario Elguin y Familia (1893). Cementerio General, Santiago de Chile.
7. Rodolfo Franco. Escenografía para *Ollantay* (1926), versión de Constantino Gaito. Teatro Colón, Buenos Aires.
8. Elena Izcue. Diseño incluido en su obra *El arte peruano en la Escuela* (París, 1925). Colección privada.
9. Esilda Olivé. *Biombo estilo calchaquí* (1920). Obra presentada ese año al III Salón Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires.
10. Héctor Greslebin y Ángel Pascual. Perspectiva aérea del “Mausoleo Americano” (1920). Proyecto. Buenos Aires.
11. Arturo Posnansky. Puerta de acceso al edificio del Museo Tiwanaku de La Paz, Bolivia (c.1920). Hierro forjado y relieves en bronce (Foto: Elizabeth Kuon).
12. Ángel Bachini. Casa del Pueblo (1928). Mérida, Yucatán, México.
13. Manuel Piqueras Cotoí. Detalle de la fachada principal del Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Sevilla, España.
14. Ángel Guido. Detalle de un pilar del claustro, en la residencia del escritor Ricardo Rojas (1927), hoy Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires.