

“Horizontes historicistas en Iberoamérica. El Neoprehispánico y el Neoárabe, exotismo e identidad”. En: Lozoya, Johanna y Pérez Vejo, Tomás (coord.). *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, México, INAH, 2009, pp. 87-99. ISBN: 978-607-484-038-4.

HORIZONTES HISTORICISTAS EN IBEROAMÉRICA. EL NEOPREHISPÁNICO Y EL NEOÁRABE, EXOTISMO E IDENTIDAD.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada (España)

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo abordar, dentro del marco de lo identitario, las manifestaciones historicistas en el continente americano, concretamente las de raíz prehispánica e islámica, verificando a la vez su fortuna pretérita y su proyección dentro de la historiografía de la arquitectura. Deseamos potenciar una mirada con amplitud geográfica, que nos permita una mayor comprensión del universo de estudio. Situaremos el análisis a partir del concepto del eclecticismos en boga a finales del siglo XIX, potenciado desde los centros más prestigiados, por caso la École des Beaux Arts de París, verificando los caminos a través de los que se fue imponiendo el gusto por el neoárabe, con su alta carga de exotismo, y por el neoprehispánico, vinculado a un pasado que se veía con nostalgia distorsionada y como raíz posible de identidad.

Es sabido que en la arquitectura americana, al igual que sucedió en Europa, durante la segunda mitad del XIX se fue produciendo una reacción contra las normas de la academia. Las propuestas clasicistas se fueron agotando y se abrió paso a un nuevo repertorio de estilos históricos importados de los países europeos, que incluyeron variables regionales como el normando, bávaro, bretón, vasco, alpino, el goticista lombardo, entre otros. Se amplió la gama de materiales y colores con posibilidad de ser utilizados en la arquitectura, que viró hacia un recargamiento en la decoración. Además de esos estilos de raigambre europea, pasaron a América otros pertenecientes a culturas más distantes como el babilónico, de carácter arqueologista al igual que el propio americano precolombinista.

A la vez se fue imponiendo el eclecticismos, que permitió la mezcla de estos estilos y la aparición de lenguajes historicistas de notable hibridez, destruyendo las bases de coherencia y homogeneidad que había sostenido el clasicismo. El gusto de los comitentes, muchas veces alejado de las normas académicas, había logrado imponer sus caprichos. Los *cortiles* y las *loggias* italianas, como asimismo las *mansardas* francesas mostraron sus posibilidades de ser mezcladas con decoraciones de origen muy variado. Los *revivals* medievalistas que planteaba el romanticismo europeo tuvieron así un eco insospechado en tierras americanas. El gótico y el románico se aceptaron como adecuados para el diseño de nuevos templos; los castillos medievales para edificios que tuvieran que dar una imagen de solidez y seguridad como cárceles, cuarteles militares y aduanas; en varios jardines botánicos se distribuyeron bucólicas ruinas romanas; otros estilos exóticos como el neogipcio en los cementerios y el neohindú en parques zoológicos también gozaron de fortuna. El islámico o neoárabe tuvo gran arraigo en los edificios cívicos, en especial de recreo como baños públicos o residencias privadas de gran exotismo.

Este “carnaval de estilos” que signó buena parte de la configuración del imaginario urbano desde aquellos tiempos hasta bien entrado el siglo XX, fue potenciado por las arquitecturas efímeras que se daban cita en las exposiciones universales, donde los países acudían con pabellones caracterizados, en muchas de ellas, por una mirada diferenciadora, basada en la interpretación historicista. En el presente ensayo será justamente este tema uno de los ejes fundamentales para desarrollar el discurso. Como se verá, el diseño de los pabellones no solamente recurrirá a condimentos locales sino que también tomará prestados los de pasados por

completo ajenos. El caso de los pabellones “moriscos” con los que acudieron Brasil a la exposición de Filadelfia en 1876 y México a la de Nueva Orleans en 1884 (el conocido kiosco de Santa María de La Ribera), marcan un derrotero que navega entre la extravagancia y la desorientación de autoridades políticas y constructores que no logran resolver el problema que plantean los debates en torno a la identidad nacional y su posible imagen externa.

La historia se convirtió en una, a priori, inagotable cantera adonde recurrir en busca de una percepción contemporánea basada en la tradición, como decíamos no solamente propia sino también extraña. El hallar un perfil de singularidad a través de estos neoestilos será una de las claves para entender el porqué de las mismas. Mientras en América, en los primeros decenios del XX, unos potenciaban el rescate del pasado hispánico a través del neocolonial, propio de todo el continente, otros perseguían la singularidad a través de pautas decorativas tomadas del mundo precolombino, en especial mayas, aztecas y tiahuanacotas.

España debatía, a su vez, la imagen que quería dar a su identidad, buscando dibujar un perfil propio basado en definir un momento singular que la diferenciara de las demás naciones: si en la exposición de Viena en 1873 y en la de París de 1878 asistió con pabellones neoárabes, en la de la capital francesa de 1900 optó por repudiar esa imagen tópica vinculada a lo musulmán y concurrió con un pabellón neoplateresco. Sin embargo, en América, proliferaban las instituciones hispanistas que apelaban a los arcos de herradura y a las profusas y eclécticas decoraciones inspiradas en la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba para dar esa figuración distintiva de “lo español”, como otras lo hacían echando mano al modernismo catalán. Quizá hubiera sido lógico que la arquitectura colonial se hubiese convertido en la imagen americana del país ibérico, pero para ese entonces podía más la imagen “islámica” que habían difundido las corrientes romanticistas a través de aquellas exposiciones, los grabados de libros, las revistas ilustradas de gran circulación, las tarjetas postales e inclusive las obras pictóricas de artistas como Genaro Pérez de Villaamil y Mariano Fortuny que iban ampliando notoriamente su mercado en las capitales americanas.

En forma paralela, el neoprehispánico fue experimentando diversas vicisitudes desde su irrupción en México, y una sucesión de ejemplos trascendentes en un lapso muy reducido (1887-1894) propició el surgimiento de un debate en torno a la legitimidad del neoestilo en la consolidación de una identidad arquitectónica. Así, en el citado periodo se inauguró el monumento a Cuauhtémoc (1887), se acudió a París con un pabellón neoprehispánico (1889), se instalaron las estatuas de los héroes aztecas Ahuizotl y Izcóatl en el Paseo de la Reforma (1891) y se emplazó el monumento a Benito Juárez en Oaxaca (1894), con pedestal de inspiración precolombina. Si bien se dieron otros ejemplos en los años siguientes, el estilo encontró férreos detractores y cayó en desgracia, reduciéndose su utilización. En un segundo momento, en torno a 1915-20, se daría una recuperación potenciada desde varios frentes: en Estados Unidos se convirtió en referencia para arquitectos de la talla de Frank Lloyd Wright; desde Mérida, Manuel Amabilis comenzaba su andadura neoprehispánica que tendría como puntos culminantes el pabellón mexicano de Sevilla (1929) y el Parque de las Américas, en la ciudad yucateca (1946). Asimismo, el neoestilo dejó de ser casi una exclusividad mexicana para difundirse y consolidarse a través de numerosos ejemplos en el resto del continente, con características propias como el tiahuanacota en Perú, Bolivia y la Argentina, o el “marajoara” en Brasil.

Esta visión continentalista de ambos fenómenos historicistas, neoárabe y neoprehispánico, es la que ha guiado algunos trabajos que hemos realizado con anterioridad. En cuanto a lo “morisco”, una primera aproximación fue publicada en México bajo el título de *Alhambras americanas* (2000)¹, siendo ampliada notoriamente y siguiendo una estructura de análisis tipológico en fechas recientes en el estudio *El orientalismo en el imaginario urbano de Iberoamérica*.

¹ . Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Geometría Reinventada. Alhambras americanas: memoria de una fascinación”, México, *Artes de México*, N° 54, 2001, pp. 61-67.

Exotismo, fascinación e identidad (2003)². En lo que respecta al neoprehispánico, queremos también hacer referencia a dos textos, *Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América* (2000)³ y *Arquitectura historicista de raíces prehispánicas* (2002)⁴. En el primero de ellos, realizado junto a Ramón Gutiérrez, centrábamos la atención en temas diversos, la arquitectura, las artes plásticas y decorativas, y la enseñanza industrial y escolar basada en la recuperación de los lenguajes y formas del arte precolombino; en el segundo, centramos la atención exclusivamente en la faz arquitectónica, organizando el discurso desde un punto de vista cronológico, dentro del que proponíamos una confrontación de ideas y ejemplos. En el presente texto pretendemos sintetizar conceptos ya vertidos en los mencionados estudios, incluyendo nuevos aportes y brindando una visión más orientada a lo historiográfico, acorde con el evento en el que se circunscribe.

2. Fortuna artística e historiográfica del Neoárabe en América

Como bien sintetiza Antonio Bonet Correa, uno de los pioneros en la mención de ejemplos de arquitectura neoárabe en México⁵, *“La difusión en Europa, durante la época romántica, de los estilos neo-orientales a la hora de construir villas de recreo, kioskos, teatros, casinos, cafés, baños públicos y otros lugares de reunión social y ocio, históricamente esta ligada al contexto de la burguesía triunfante, deseosa de placeres aristocráticos y refinados. El gusto por lo pintoresco, lo raro y lo sublime fue fundamental para la creación de unas arquitecturas que rompían con la monotonía y seriedad de las edificaciones utilitarias de la ciudad industrial. Los estilos exóticos... nacieron como pequeños paraísos artificiales fuera de la vulgaridad ambiente. De ahí el carácter entre privado y exclusivo, mágico y un tanto pecaminoso y voluptuoso de lo neo-árabe”*⁶. Estas características, lógicamente, se manifestaban también en las exposiciones universales.

Antes de entrar de lleno al análisis de los ejemplos, resulta necesario apuntar algunas cuestiones de tipo terminológico. Es usual que en España las denominaciones más recurridas para referirse a estas manifestaciones arquitectónicas sean la de “neoárabe” y la de “neomudéjar”; la diferencia entre ambas, al decir del propio Bonet Correa, es *“la que existe entre la copia y mera imitación de un modelo histórico y prestigioso y la creación de un estilo capaz de ser aplicado a las distintas tipologías edificatorias modernas. Lo neo-árabe pertenece al mundo del “pastiche”, al capricho y al gusto por lo singular, propio para crear un ambiente virtual, de sugestivas apariencias, próximas a la escenografía. Frente al neo-mudéjar, de vocación estructural y racional, con una fuerte carga tectónica, las obras neo-árabes son mas bien decorativas, una especie de tramoya, un artificio teatral...”*⁷.

En el caso americano, los ejemplos que se conservan son mayoritariamente los que podríamos clasificar bajo el término español de “neoárabe”, aunque algunas construcciones, en especial plazas de toros, podrían entenderse bajo el rótulo de “neomudéjar” según lo expuesto en los párrafos precedentes. De cualquier manera, no es habitual la utilización de estos términos

² . Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad”, En: *El orientalismo desde el sur*, Granada, Diputación, 2003. (En prensa).

³ . Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”, En: “Arte Prehispánico: creación, desarrollo y persistencia”, *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67.

⁴ . Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”, Madrid, *Goya*, Nº 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

⁵ . Antonio Bonet Correa, “La arquitectura de la época porfiriana en México”, Murcia, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXIV, Nº 1-2, 1965-66.

⁶ . Antonio Bonet Correa, *El estilo Neo-árabe en España*, Madrid, 2003.

⁷ . *Ibidem*.

sino del de “estilo morisco”, claramente derivado del anglosajón “moorish style”, término que utilizaría Miles Danby (1995) para titular uno de los libros más completos que se han publicado sobre este neoestilo⁸. Téngase en cuenta que estas festivas arquitecturas alcanzaron su consagración en Inglaterra a partir de la primera mitad del siglo XIX, como testimonia con rotundidad el precursor libro de Tonia Raquejo titulado *El palacio encantado* (1989)⁹, y que la presencia de las mismas tanto en los Estados Unidos como en la región caribeña deben buena parte de sus concreciones al contacto con Gran Bretaña; de allí que lo de “morisco” calase con tanta fuerza, algo que se mantiene en la actualidad tanto para definir las arquitecturas del eclecticismo de entresiglos como las fantasías de los burgueses americanos. En esta valoración siempre tenemos que tener en cuenta algo señalado por la citada Raquejo, en cuanto a que “*la ficción por la Alhambra llegó a ser incluso más popular que la propia fisonomía real del edificio*”¹⁰, con lo que se da cuenta de que el edificio granadino, más que un modelo a ser copiado, fue una fuente de inspiración para libres y fantasiosas interpretaciones.

Además de la británica, existieron otras vías de penetración de lo neoárabe o morisco en América, como las derivadas de la comparecencia de las naciones de este continente en las Exposiciones Universales realizadas a partir de la de Londres de 1851, y muchas de ellas llevadas a cabo en Estados Unidos. El contacto directo de arquitectos americanos con los pabellones historicistas en estas ferias mundiales, o el conocimiento de los mismos a través de las revistas y libros ilustrados con grabados, permitirá potenciar el gusto por estas realizaciones; en tal sentido, además de Estados Unidos, será Francia, sobre todo con las exposiciones parisinas de 1867, 1878, 1889 y 1900 uno de los centros neurálgicos de difusión del neoestilo. Debe asimismo tenerse en cuenta a España como país difusor de este exótico gusto, vinculado a su interés por mostrar aquella imagen nacional distintiva a través de lo islámico, situación que sufrió distintas vicisitudes.

Comenzaremos la mención a los pabellones “moriscos” presentados en las exposiciones universales aludiendo a la existencia de una excelente compilación de ejemplos, publicada por Zeynep Çelik bajo el elocuente título *Displaying the Orient* (1992)¹¹, es decir “Exhibiendo el Oriente”, libro en el que este autor analiza la vinculación entre estas arquitecturas y la búsqueda de una identidad de consumo exterior. En prácticamente todos los estudios referentes a este tema se hace referencia como ejemplo pionero al Crystal Palace de Joseph Paxton, de la Exposición Universal de Londres de 1851, en el que el arquitecto Owen Jones, superintendente en la misma, construyó el “Alhambra Court” en el que los elementos decorativos quedaban subordinados a la aplicación de nuevas tecnologías constructivas y a sus teorías acerca del color. Jones había estado en Granada en dos ocasiones, la primera en 1834, junto a Jules Goury con quien realizó la primera serie de dibujos de la Alhambra. Goury falleció en la ciudad andaluza en agosto de ese año, víctima del cólera. Jones retornó a Granada en 1837. Producto de estos viajes fue la monumental obra *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (Londres, 1842), que incluye dibujos de ambos estudiosos¹². Pocos años después, Jones publicaría *The Grammar of Ornament* (Londres, 1856), manual de enorme difusión que sería basamento estético fundamental para la ornamentación de buena parte de los edificios neoárabes en Europa y América.

⁸ . Miles Danby, *Moorish Style*, Londres, Phaidon, 1995.

⁹ . Tonia Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1989.

¹⁰ . RAQUEJO, Tonia, “El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna”, En: *La imagen romántica del Legado Andaluzí*, Barcelona, Lunwerg, 1995, p. 29.

¹¹ . Zeynep Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley & Los Ángeles, University of California Press, 1992.

¹² . Ver: Owen Jones, y Jules Goury, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Ed. de María Ángeles Campos Romero, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

La presencia de las naciones americanas no fue habitual en las primeras exhibiciones de carácter internacional, aunque hubo asistencias aisladas y recordadas. En la línea de lo morisco, debe señalarse el pabellón con el que Brasil concurre a la Exposición de Filadelfia en 1876, obra realizada por el arquitecto norteamericano Frank Furness¹³. México fue otro de los países que recurrió a la impronta islámica para exhibirse en las ferias mundiales. En tal sentido, el ejemplo más destacado fue el pabellón con el que compareció en la Exposición Mundial de la Industria y el Algodón de Nueva Orleans en 1884-1885, una suerte de kiosco realizado completamente en hierro por la compañía Keystone Bridge de Pittsburgh, Pennsylvania, diseño del mexicano José Ramón Ibarrola. La explicación que se ha dado a esta “fantasía” de Ibarrola, está vinculada a su contacto con el arquitecto Eduardo Tamariz y Almendaro, autor de numerosas obras en la ciudad de Puebla en las que incluyó elementos decorativos neoárabes¹⁴.

Elisa García Barragán es quien ha estudiado más a fondo este pabellón de 1884, en el cual destaca que esta “Alhambra mexicana”, “*más allá de falsos nacionalismos*”, tenía como objetivo “*producir un impacto universal*”¹⁵. Tras la muestra fue desarmado y a principios del XX fue reutilizado en la exposición de St. Louis de 1904; ubicado como sede de los sorteos de lotería en la Alameda de México, fue removido de allí en 1908 para dejar lugar al Hemiciclo de Benito Juárez. A partir de ese momento fue trasladado a Santa María de la Ribera¹⁶ donde luce desde entonces como uno de los símbolos de la ciudad, habiendo sido restaurado por el arquitecto Ramón Bonfil hacia 1986¹⁷. Entre las terminologías que le han sido aplicadas, sobresale por su rareza la de “pabellón mahometano” utilizada por Israel Katzman en 1973¹⁸ y que retomó más recientemente Juan Antonio Siller¹⁹.

A este pabellón hizo también referencia Mauricio Tenorio Trillo en su libro *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (1998)²⁰, aunque su análisis se centró no solamente en lo puramente arquitectónico sino también en el contenido del mismo. Este autor rescata asimismo los pabellones mexicanos de la Exposición Universal de París en 1900 y de la feria mundial de Buffalo en 1901, ambos con detalles moriscos pero incorporados a diseños eclecticismos; debe señalarse como antecedente más próximo el proyecto de edificio de la administración para la Exposición Nacional Mexicana de 1896 llevado a cabo por el arquitecto W. Mosser²¹. Se dan así casos de un historicismo ajeno que se adapta como imagen de una nación, aumentando el desconcierto identitario. Curiosamente, el pabellón de 1900 tuvo menos críticas que su predecesor de 1889, realizado en estilo neoprehispánico por Antonio Anza y Antonio Peñafiel. Se continúa el enraizamiento en lo exótico pero ahora en una estética sin raíces propias, dicho esto sin olvidar las tradiciones mudéjares que se habían integrado a la arquitectura colonial, pero de las que aun no se era del todo consciente en México

¹³ . Ver: George E. Thomas, Jeffrey A. Cohen y Michael J. Lewis, *Frank Furness. The complete works*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996.

¹⁴ . Ver: Mónica Martínez y Héctor Erasmo Rojas, “El neoárabe de Eduardo Tamariz”, México, *Artes de México*, N° 54, 2000, pp. 69-73.

¹⁵ . Elisa García Barragán, “Kiosco morisco: evocación de universalidad”, México, *Artes de México*, N° 55, 2001, p. 78.

¹⁶ . Berta E. Tello Peón, *Santa María la Ribera*, México, Clió, 1998.

¹⁷ . Elisa García Barragán, “Kiosco...”, ob. cit.

¹⁸ . Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, t. I, p. 192.

¹⁹ . *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, N° 9, enero de 1987, p. 45.

²⁰ . Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

²¹ . Remitimos al sistemático y pionero estudio de Elisa García Barragán, “Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 45, 1976, pp. 137-146, que reproduce dicho proyecto, como anteriormente lo había hecho Israel Katzman en *Arquitectura...*, ob. cit., t. I, p. 197.

para esa época; por lo tanto poco y nada tenía que ver el pabellón morisco con el arte mexicano ni su cultura.

Justamente un punto de inflexión de “lo morisco” en exposiciones universales, al menos en lo que a España respecta, fue la Exposición Universal de París de 1900, en la que el arquitecto francés Dernaz diseñó un montaje escenográfico llamado *L'Andalousie au temps des maures*, que perpetuaba una imagen española vinculada a una serie de tópicos árabes que ya empezaba a ser demasiado remanida. El conjunto incluía, entre otras “atracciones”, una Giralda de Sevilla de 65 metros de altura, dorada en sus cuatro costados y a la que se podía subir en burro (!)²². Hasta entonces el neoárabe había cumplido con la doble función de simbolizar a España y de ser el estilo festivo y exótico que se requería en estas exposiciones. La intención de los españoles era ahora mostrar una nación más seria, culta y ligada a “lo castellano”, siguiendo la tónica marcada por el regeneracionismo *noventayochista*, lo que cristalizó en el pabellón neoplateresco de José Urioste y Velada²³, aunque el neoárabe no estuvo del todo apartado en el evento de 1900: Urioste construyó un templete “alhambrista” para la sección española en el Palacio de la Alimentación, como rescata María José Bueno, autora del sobresaliente estudio *Arquitectura y Nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX* (1987), que dedica amplios capítulos al neoárabe y al neomodéjar²⁴.

De cualquier manera, y a pesar de lo señalado, el neoárabe se recuperaría como imagen emblemática de España en eventos internacionales como en la exposición de Bruselas de 1910²⁵ y, para el caso que nos incumbe, de clubes y edificios de colectividades españoles en América. En este sentido podríamos mencionar el Club Español de Iquique (Chile), diseñado y construido en 1904 por Miguel Retornano en estilo morisco, que incluye en su interior, además de una recargada y cromática decoración, dos series de lienzos, una sobre la vida del Quijote ejecutada por Vicente Tordesillas en 1908, seguramente inspirados en las series realizadas en España por José Moreno Carbonero, y otra de damas y pasajes de la historia de España realizadas en 1931 por el chileno Sixto Rojas.

Para la misma época, en la Argentina, se construía el ecléctico edificio del Centro Español en Paraná, provincia de Entre Ríos, notable ejemplo de historicismo de raíz islámica. En 1912, en Buenos Aires, el arquitecto Enrique Faulkers construyó el Club Español incluyendo en el sótano el conocido “Salón Alhambra”, hoy destinado a fiestas y banquetes, cuyas paredes fueron pintadas por el matrimonio de artistas compuesto por el argentino Francisco Villar y la francesa Léonie Matthis, quienes se habían conocido dos años antes en Granada. Se trataba de una visión panorámica de esta ciudad, desde el mirador de San Nicolás, que abarcaba un radio de 360°; en la actualidad esos murales fueron repintados, perdiéndose su calidad original aunque se conservan los motivos pictóricos.

Otra referencia acerca de la vinculación de “lo español” al estilo neoárabe la constituye el pabellón morisco donado por la colectividad española al Perú en 1921, con motivo de su Centenario y que se exhibió en el Parque de la Exposición. Él mismo, destacado por un enorme

²² . María José Bueno, “Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales”, Madrid, *Fragmentos*, N° 15-16, 1989, pp. 68-69.

²³ . La fortuna de este pabellón a partir de entonces sería notable en España, destacando entre otros edificios que siguieron la vertiente neoplateresca el Teatro Victoria Eugenia, en San Sebastián (1912), obra de Francisco Urkola.

²⁴ . María José Bueno Fidel, *Arquitectura y Nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Málaga, Universidad, 1987.

²⁵ . Ver: José Manuel Rodríguez Domingo, “La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)”, Granada, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N° 28, 1997, pp. 125-139. La tesis doctoral de Rodríguez Domingo versó sobre *La arquitectura "neoárabe" en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, Universidad, 1997. También profesor en Granada, Salvador Gallego Aranda realizó ensayos de inventario de arquitectura neomusulmana melillense entre 1904 y 1945 (Cfr.: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 30, pp. 147-163, y N° 31, pp. 177-189).

arco de herradura con decoración bicroma a la manera de los arcos de la Mezquita de Córdoba, fue reconstruido en 2000 dotándose de un atrio perimetral. En 1923, año del centenario de la ciudad de Tandil, en la provincia de Buenos Aires (Argentina), la colectividad española donaría a la ciudad un castillo morisco que fue ubicado en la cima del Parque Independencia, a un kilómetro del fuerte donde había sido fundada la ciudad.

Hicimos alusión a las vías de penetración del estilo morisco en América, en especial la influencia de las exposiciones universales. Señalamos que otra ruta fue la proveniente de España, caracterizada por la arquitectura eclectista allí desarrollada, aunque esta huella fue menor que las citadas exhibiciones. En cualquier caso, donde el influjo se manifestó con más fuerza fue en la construcción de las plazas de toros, en las que, al igual que ocurrió con otras plazas españolas, la referencia pionera fue la Nueva de Madrid que construyeron en 1874, en la calle de Alcalá, Emilio Rodríguez Ayuso y Lorenzo Álvarez Capra, al año siguiente de que éste hubiera construido el pabellón español neomudéjar en la exposición vienesa, primer ejemplo conocido de este neostilo. Debe vincularse este hecho a la propuesta que José Amador de los Ríos había hecho en 1859, en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado “El estilo mudéjar en arquitectura”, basada en una mirada erudita y arqueológica, y consistente en consagrar al mudéjar como “estilo nacional” para España, en tanto síntesis de lo musulmán, lo judío y lo cristiano²⁶. Como señala Bonet Correa, “*el romanticismo, que creía que las corridas de toros habían comenzado históricamente en España en tiempos de los moros, adoptó para las plazas de toros o cosos taurinos el estilo neo-árabe*”²⁷. La Plaza madrileña de 1874 (no confundir con la de Las Ventas, inaugurada en 1931), que se adscribe dentro de las tipologías neomudéjares, realizada en ladrillo, influyó en sobresalientes construcciones americanas como la Plaza de San Carlos en Uruguay, inaugurada en 1909, o la de Santa María de Bogotá, obra del arquitecto español Santiago Mora abierta en 1931.

3. El Neoprehispánico. Identidad y nostalgia sublimada.

En América, fue México el país en donde el estilo neoprehispánico prendió primero, siendo tempranos los ejemplos a él vinculados, casos que ejemplificaban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés. Esta arquitectura tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por León Méhedin para la Exposición de París de 1867, es decir en el mismo año en que llegaba a su fin el efímero imperio de Maximiliano en México, muestra que fue la primera en cortar con el sistema de pabellón único. Este pabellón fue realizado aparentemente por el gobierno francés a través de la Comisión Científica Francesa²⁸.

En la exposición parisina de 1878 Perú se convertiría en la primera nación americana en acudir a uno de estos eventos internacionales con un pabellón neoprehispánico; al menos no tenemos referencia de ejemplos anteriores en este sentido. Poco después, hacia 1882, en pleno proceso de construcción de la estatua de la Libertad para Nueva York, Frédéric-Auguste Bartholdi y Richard Morris Hunt llegaron a plantearse la posibilidad de colocar la figura escultórica sobre un enorme pedestal que reproducía una pirámide maya; si bien esta iniciativa quedó descartada, es

²⁶ . Francisco Javier Rodríguez Barberán, “Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores”, En: AAVV., *Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

²⁷ . Antonio Bonet Correa, *El estilo neo-árabe...*, ob. cit.

²⁸ . Daniel Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 165-170.

evidente que el monumento llegó a concebirse con un carácter continentalista, simbolizándose a través de una referencia precolombina²⁹.

Sin embargo, la obra que alcanzaría carácter de hito en la consideración de la arquitectura neoprehispánica, sobre todo por sus implicaciones ideológicas y el debate que habría de suscitar, sería el pabellón con el que México participó en la Exposición Universal de París de 1889. En este evento también Ecuador y El Salvador recurrieron a lenguajes precolombinos para sus pabellones; el primero de ellos, proyectado por Chedanne y construido por Paquin, reproducía un templo solar incaico, mientras que el salvadoreño, obra del arquitecto Lequeux, recurrió para su ornamentación a un conjunto de signos y jeroglíficos extraídos del idioma náhuatl. Para la realización del pabellón mexicano se llamó a un concurso en el que el proyecto elegido fue el presentado por el ingeniero arquitecto Antonio Anza con asesoramiento del historiador Antonio Peñafiel; las esculturas fueron realizadas por Jesús F. Contreras. Respecto del mismo, señalaba Peñafiel: “*no hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional*”³⁰. De este texto se desprende, por un lado el supuesto respeto milimétrico a la arqueología, la cual en teoría no se reinterpreta libremente sino que se obedece al máximo, con el fin de “*revivir la genuina civilización nacional*”, frase por demás elocuente.

El pabellón mexicano de 1889, como así también la presencia del neoprehispánico en México, fueron objeto en las últimas décadas de numerosos y notables estudios. En tal sentido, y siguiendo un orden estrictamente cronológico, podemos señalar primero la obra de Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX* (1964)³¹, que incluye en su selección de textos críticos varios que permiten vislumbrar las polémicas originadas en torno al paradigmático pabellón. Sin embargo sería Fausto Ramírez, ya en los ochenta, quien aportaría una visión analítica del asunto, cotejando y confrontando las fuentes del momento, primero en *Vertientes nacionalistas en el modernismo* (1986) y aún de forma más directa en *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889* (1988), indudablemente el estudio más completo y pionero acerca del pabellón de Anza y Peñafiel³². En esos años, en los que se cumplía el centenario de la construcción del mismo, otras publicaciones, estas de carácter colectivo, aportaron nuevos datos e inclusive ampliaron el espectro de análisis sobre el neoprehispánico, como *Presencia prehispánica en la Arquitectura Moderna* (1987)³³ y *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910* (1988)³⁴, editados por Paul Gendrop y Daniel Schávelzon respectivamente. Poco después Clementina Díaz y de Ovando ampliaría la información y el análisis en su extenso trabajo *México en la Exposición Universal de 1889* (1990)³⁵. Con todos estos antecedentes y la inclusión de nuevas aportaciones y visiones, Louise Noelle Mereles publicó su ensayo *Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX* (2002)³⁶, trazando una sintética evolución del neostilo

²⁹ . Ver: Susan R. Stein, “Richard Morris Hunt and the pedestal”, En: *Liberty. The French-American Statue in Art and History*, Nueva York, The New York Public Library, 1986, pp. 178-179.

³⁰ . *El Monitor Republicano*, México, 9 de junio de 1888. Cit.: Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, En: *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM, 1986.

³¹ . Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1964.

³² . Fausto Ramírez, “Vertientes...”, ob. cit.; y “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1988.

³³ . Paul Gendrop (ed.), “Presencia prehispánica en la Arquitectura Moderna”, México, *Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana*, UNAM, Facultad de Arquitectura, N° 9, 1987.

³⁴ . Daniel Schávelzon (comp.), *La polémica...*, ob. cit.

³⁵ . Clementina Díaz y De Ovando, “México en la Exposición Universal de 1889”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 16. N° 61, 1990.

³⁶ . Louise Noelle Mereles, “Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX”, En: Helga Von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 497-516.

que llega hasta décadas más recientes con obras arquitectónicas como las de Alberto T. Arai, Agustín Hernández, Manuel González Rul o Pedro Ramírez Vázquez, entre otros.

Retornando nuestras miradas al pabellón de 1889, cabe señalar que los arquitectos Luis Salazar, Vicente Reyes y José María Alva presentaron al concurso otro proyecto basado en la arquitectura prehispánica, pero cuya postura estética difería sensiblemente de la de Anza y Peñafiel, ya que lejos de la “autenticidad” perseguida por estos, se decantaba por una visión totalmente eclecticista sustentada en una amalgama de fragmentos de las ruinas, más acorde con el estilo festivo y exótico característico de las Exposiciones Universales, y cercano al carácter de “nota pintoresca destinada a combatir el aburrimiento universal” como diría Reparaz.

En ambos proyectos, y como señala Ramírez, los autores tomaron lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología; “*¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas. Para el edificio de la exposición de 1889, en París, confiesan haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero!*”³⁷. A ello agrega Anda Alanis: “*Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo, de un mundo que destacaba más por su extrañeza, que por sus posibles referencias de identidad nacional*”³⁸. 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*”³⁹.

El pabellón de México de 1889, en el que se fusionaban elementos aztecas y mayas, recibió en París las críticas del arquitecto Charles Garnier, aunque este también se adscribió en dicha ocasión a lo exótico y arqueologista construyendo junto a la torre Eiffel, símbolo de las nuevas tecnologías, unas casas de “*style peruvien*” y “*style mexicain*” cuya versión era bastante folclórica, y se caracterizaban por el escaso apego a respetar la realidad de los modelos originales. Las mismas formaban parte de una de las atracciones de la exposición, *L’Histoire de l’habitation*, en la que también se incluyeron las casas árabe y sudanesa, de raíz islamizante. En este sentido, otro de los espacios muy concurridos y admirados por lo festivo, fue la *Rue du Caire*, fantasía árabe que navegaba entre ciertas ambiciones arqueológicas y un incontenible deseo de espectáculo, y que serviría de antecedente a la *Cairo Street* que se construiría para la World’s Columbian Exposition de Chicago en 1893⁴⁰.

En el evento de Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam, director asimismo del Harvard’s Peabody Museum, propuso que 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 1880⁴¹. 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.

³⁷ . Francisco De la Maza, “La arquitectura nacional”, En: *Del neoclasicismo al art nouveau*, México, Sepsetentas, 1965.

³⁸ . Enrique X. De Anda Alanis, “El Déco en México: arte de coyuntura”, En: *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, INBA, 1998, p. 59.

³⁹ . Luis Salazar, “La arqueología y la arquitectura”, En: *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1895, p. 151.

⁴⁰ . Cfr.: Zeynep Çelik, ob. cit., pp. 82-83.

⁴¹ . Cfr.: Barbara Braun, *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*, New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, pp. 139-140. (1ª ed. 1993).

Un conocido artículo firmado en 1899 bajo el seudónimo Tepoztecaconetzin Calquetzani⁴², 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...*”. En esta línea se circunscribían el monumento a Cuauhtémoc diseñado por el ingeniero Francisco M. Jiménez e inaugurado en el Paseo de la Reforma en 1887, y el monumento a Benito Juárez en Oaxaca, obra del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha, de 1894.

Tras un marcado declive a partir de entonces, que se prolongó a lo largo de dos décadas, con los debates nacionalistas en los años de la Revolución la arquitectura neoprehispánica comenzó nuevamente a tener presencia en México. En Mérida, en 1915, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913, diseñaba y construía la fachada de una logia masónica en el antiguo templo de Dulce Nombre de Jesús (o de Jesús María); la misma desaparecería hacia los años cincuenta o sesenta. En 1919 el propio Amábilis, con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, edificaba el Sanatorio Rendón Peniche, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas, en especial del estilo Puuc, construido para dar servicio sanitario a los trabajadores del Ferrocarriles Unidos del Sureste.

En los Estados Unidos, en especial al sur de California, se consolidó el llamado “Maya Revival”, tema sobre el que Marjorie Ingle publicó hace dos décadas un completísimo estudio bajo el título de *Mayan revival style. Art Déco Mayan Fantasy* (1984)⁴³. Una de las primeras muestras de esta recuperación historicista se dio en 1915 con motivo de la Panama-California International Exposition en San Diego; allí, los diseñadores locales Francisco Cornejo y Henry Lovins incorporaron el estilo a sus trabajos de decoración de interiores, muebles, azulejos y diseño gráfico, junto al egipcio y morisco. Para ese entonces Frank Lloyd Wright había construido ya la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin (1912), utilizando motivos precolombinos; su obra más importante en esta línea habría de ser Hollyhock House, complejo residencial de Aline Barnsdall en Hollywood, California (1919-1922), para cuya realización se basó en el libro de Herbert Spinden *A study of Maya Art* (1913) publicado por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard.

En los años treinta hubo una suerte de furor por el estilo maya, con edificios tan paradigmáticos como el Maya Building de Frans Blom en la Chicago Century of Progress World's Fair (1933), inspirado en una porción del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, y el Federal Building de la California Pacific International Exposition en San Diego (1935) reconstrucción del Palacio del Gobernador de Uxmal. 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. El libro de Barbara Braun *Pre-Columbian art and the post-*

⁴². “Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas”, México, *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr. en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica...*, ob. cit., 2ª ed., México, UNAM, 1997, tomo III, pp. 377-380.

⁴³. Marjorie I. Ingle, *Mayan revival style. Art Déco Mayan Fantasy*, Salt Lake City, Peregrine Smith Book, 1984.

Columbian world (1993)⁴⁴ incluye abundantes referencias y completos análisis sobre aquel “furor maya” en el país del norte.

La anteriormente citada exposición de San Diego de 1915 marcó también la promoción del “Spanish Colonial Revival” -similar al “neocolonial” iberoamericano- cuya presencia en Estados Unidos tuvo aun mucha mayor fuerza que el “Maya Revival”. En 1916 se publicaba la obra de Rexford Newcomb titulada *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*, de notable difusión. En todo esto mucho tuvo que ver también el cinematógrafo, con la proliferación de películas ambientadas que incluían escenografías con arquitecturas remedando la colonial, que además habría de tener gran difusión y éxito en países como México: “...Una vez que la industria cinematográfica norteamericana se mudó de Nueva York a California, tras la Primera Guerra Mundial, la fuerza cultural del medio se acentuó. La nueva localización reforzó el exotismo; en particular puso de moda temas asociados con la herencia española y árabe...”⁴⁵.

Mientras, en el sur del continente la cultura incaica era la llamada a proporcionar lenguajes ornamentales válidos para la arquitectura, fenómeno que había sido potenciado por sucesos como el descubrimiento en 1911 de las ruinas de Machu Picchu. Sin embargo el paradigma habría de ser fundamentalmente Tiahuanaco, en Bolivia. En la Argentina, los arquitectos Héctor Greslebin y Angel Pascual presentan al X Salón (1920) 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”⁴⁶.

Al año siguiente, en 1921, Pascual insiste en la misma senda y presenta al 11° Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos -siendo premiado con Medalla de Oro- el proyecto de “Mansión Neo-Azteca” hablando de “la imprescindible necesidad de proyectar según la modalidad del pueblo mejicano antiguo partes de construcción, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilización más atrasada, desconocían”. Para alcanzar su objetivo, proyectó “primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el más común entre nosotros y después, respetando en un todo la distribución y casi en la totalidad la silueta exterior, fui mediante anteproyectos intermediarios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté y que, repito no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo pero sí neo-azteca”⁴⁷. Lo curioso del caso es que prácticamente ninguno de los motivos utilizados por Pascual eran de procedencia azteca sino que eran elementos mayas de Yucatán. Cabe señalar asimismo que Pascual desconocía las obras que se habían realizado en México en estilo neoprehispánico. Un tercer proyecto de Pascual, realizado junto al arquitecto E. Schmidt-Klugkist, fue el de

⁴⁴ . Barbara Braun, *Pre-Columbian art and the post-Columbian world. Ancient American sources of modern art*, New York, Harry N. Abrams, 1993 (existe reedición en el año 2000).

⁴⁵ . Silvia Alvarez Curbelo y Enrique Vivoni Farage, “Crónica de una casa hispanófila: la Casa Cabassa en Ponce”, En: *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 229.

⁴⁶ . Héctor Greslebin y Ángel Pascual, “Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes”, Buenos Aires, *El Arquitecto*, vol. I, N° 12, noviembre de 1920, p. 236.

⁴⁷ . Ángel Pascual, “Mansión Neo-Azteca”, Buenos Aires, *Revista de Arquitectura*, mayo de 1922, p. 25.

“Dormitorio neo-azteca”, que fue premiado con Diploma de Honor en el Salón de Decoración, en Buenos Aires, en 1922.

En México, no obstante el furor renaciente por lo prehispánico, el estilo arquitectónico apoyado desde el Estado por José Vasconcelos fue indiscutiblemente el neocolonial, que se veía como camino necesario para el fortalecimiento del nacionalismo frente a los restos del eclecticismo académico, como bien señala Anda Alanis⁴⁸, quien también apunta que la tradición indígena “no (era) bien vista por el Estado revolucionario, entre otras razones por la desconfianza que el ministro Vasconcelos sentía hacia el pasado prehispánico...”⁴⁹. El estilo se consolidaría en el período 1922-1925, teniendo como primer edificio patrocinado por el gobierno de México el pabellón neobarroco construido en 1922 en la Feria Interamericana de Río de Janeiro, Brasil, evento en el que se entregó como contribución mexicana a Brasil una réplica de la estatua de Cuauhtémoc de Miguel Noreña, sostenida por un pedestal de Carlos Obregón Santacilia y Tarditi. En la base del mismo destacaban en los cuatro vértices, las cabezas de serpiente tomadas del Palacio de Quetzalcóatl de Teotihuacán.

En el Perú, el español Manuel Piqueras Cotoí fue contratado en 1919 como profesor de escultura para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, inaugurada ese mismo año. En 1922, al publicarse la primera monografía histórica sobre la Escuela, se manifestaba de forma abierta la intención de crear un arte nuevo a partir de todo el conjunto de herencias del pasado: “*El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional*”⁵⁰. Piqueras habría de cultivar esta línea siendo su primer obra la fachada de la propia Escuela (1920-1924) en donde fusiona elementos de origen colonial y prehispánico. Su obra cumbre sería el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, época en la que consolidó su postura teórica afirmando que sería “*posible ensayar o resucitar una arquitectura netamente peruana, moderna, en la cual estuvieran reflejados el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por esta tierra. Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú en su mayor parte es reflejo de esa unión (pese a algunos grupos que intentan y luchan por separarla) así su arte debiera ser; la unión misma, la ‘fusión’, no la superposición de aquellos temas...*”⁵¹.

La idea de la “fusión” hallaría importantes teóricos y practicantes de la talla del escritor argentino Ricardo Rojas, autor de *Eurindia* (1924), obra en la que proponía un arte nacional y americano basado en una “*conciliación de la técnica europea con la emoción americana*”⁵². Así como en el Perú Piqueras Cotoí había señalado a la arquitectura arequipeña como paradigma de la fusión, en la Argentina tanto Angel Guido como Martín Noel reconocieron ese papel rector; según Guido, Arequipa escondía “*el injerto anímico de nuestra fusión*”. Guido publicó su obra *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), dos años antes de comenzar la

⁴⁸ . Enrique Xavier De Anda Alanis, “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”, En: Aracy Amaral (coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 261.

⁴⁹ . Enrique X De Anda Alanis, “El Déco...”, ob. cit., p. 38. Razones como la señalada justificarían que anteproyectos como el del propio Adolf Loos para el Palacio de Gobierno de la Ciudad de México (1923) vieran mermadas sus posibilidades de imponerse en concurso; este anteproyecto, sustentado en estudios de Loos sobre arquitectura prehispánica mexicana, presentaba en su diseño la forma de una pirámide escalonada y truncada. (Cfr.: Ernesto Alva Martínez, “La búsqueda de una identidad”, En: Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, 1996, p. 59).

⁵⁰ . *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*, Lima, 1922, p. II.

⁵¹ . Manuel Piqueras Cotoí, “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano”, En: *Perú (1930) Antología*. Lima, 1930. Ver también: AA.VV., *Manuel Piqueras Cotoí*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

⁵² . Ricardo Rojas, *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*, Buenos Aires, 1924.

construcción de la residencia de Ricardo Rojas, edificio emblemático llamado a representar en la práctica ornamental la síntesis artística de “Eurindia”. En ella se recrean los tres estratos que consideraba fundamentales, lo indígena, lo colonial y finalmente la fusión de ambas vertientes. Lo autóctono queda expresado con claridad en el diseño de la biblioteca de Rojas y en especial en las decoraciones draconianas y tiahuanacotas realizadas allí por Alfredo Guido; lo colonial en la fachada, que reproduce la conocida portada de la Casa Histórica de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816.

En 1929, en Sevilla, Manuel Amábilis finalizaba el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana en estilo “tolteca”, según sus propias palabras. Con él colaboraron otros dos artistas de Yucatán, el escultor Leopoldo Tommasi López y el pintor Víctor M. Reyes, y entre sus rivales en el concurso había tenido a Carlos Obregón Santacilia, que en su proyecto había incorporado elementos aztecas. El propio Amábilis afirmaría que su proyecto de pabellón respondía al propósito de *“demostrar que nuestro arte arcaico nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno”*⁵³, lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica, como vimos desde finales del XIX. Habían pasado cuarenta años exactos desde la construcción del polémico pabellón mexicano de la exposición de París de 1889 y el neoprehispánico volvía a imponerse como imagen exterior del país.

En lo que respecta a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se constituyó en uno de los mayores muestrarios de arquitectura historicista española y americana, conservándose en la actualidad la mayor parte de los pabellones de los países de aquel continente. Piqueras Cotolí, como ya señalamos, realizó el de Perú en estilo neoperuano, y Martín Noel el argentino en estilo neocolonial. Otro de los pabellones “indigenistas” fue el de Guatemala, construido por el sevillano José Granados de la Vega, cubierto por revestimientos cerámicos de la Fábrica de Ramos Rejano; en el caso de Colombia, también fue construido por Granados de la Vega pero inspirándose en la arquitectura religiosa de ese país, limitándose lo “indígena” a lo puramente decorativo, destacando la presencia de las esculturas de la diosa “Bachué”, iconografía creada por el escultor colombiano Rómulo Roza, quien sería autor del Monumento a la Patria (1946-56) en Mérida, Yucatán.

El pabellón de Cuba fue realizado por los arquitectos Evelio Govantes y Felix Cabarrocas. En Sevilla fue importante el impacto que les produjo el pabellón mexicano, tanto que a su regreso a la isla utilizaron el “estilo maya” para la construcción y decoración del Teatro Lutgardita, en Rancho Boyeros (1932). En el mismo destacan los cortinados del escenario, decorados con temas de la roca circular de Tikal y las columnas laterales reproduciendo en gran escala las estelas de Quiriguá (Guatemala). Estos motivos continúan con los dos templos laterales, inspirados uno en el Palacio del Gobernador de Uxmal, y otro en el templo de los Guerreros de Chichén Itzá, destacando las serpientes, todo ejecutado por Cabarrocas. En las paredes de los costados destacan dos murales de Fernando Tarazona representando paisajes de Centroamérica⁵⁴. Poco antes, en la propia Urbanización Lutgardita, ambos arquitectos habían construido un conjunto de viviendas con impronta neoárabe, inspirados indudablemente en otros pabellones del evento sevillano.

Los ejemplos reseñados, y muchos que vinieron después, fueron demostrando una continuidad en aquella actitud burguesa del XIX marcada por la fascinación producida por los historicismos exóticos. Estos fueron definiendo imágenes urbanas eclécticas, signando un devenir identitario que se debatió entre lo ajeno y lo propio. Inmersos, como estamos, en un

⁵³ . Manuel Amábilis, *El pabellón de México en Sevilla*, México, Edición del autor, 1930.

⁵⁴ . Cfr.: Eduardo Luis Rodríguez, “The architectural avant-garde: form art deco to modern regionalism”, Miami, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, 1996, N° 22, pp. 254-277.

constante revisionismo historiográfico de nuestra arquitectura -lo que el presente Congreso Internacional viene a potenciar con la confluencia y comparación de diversas vertientes-, creemos necesario recuperar y resaltar el valor de estos historicismos, neoárabe y neoprehispánico. Hacemos la propuesta atendiendo al papel de ambos en la conformación de las identidades nacionales y americana, a través de una visión de carácter continental que consideramos válida como proyecto de futuro para ir alcanzando nuevas perspectivas de análisis.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Manuel Piqueras Cotolí*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

Alva Martínez, Ernesto, “La búsqueda de una identidad”, En: GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, 1996.

Alvarez 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.

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

Anda Alanis, Enrique Xavier De, “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”, En: AMARAL, Aracy (coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

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

Bonet Correa, Antonio, “La arquitectura de la época porfiriana en México”, Murcia, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXIV, Nº 1-2, 1965-66.

Bonet Correa, Antonio. *El estilo Neo-árabe en España*. Madrid, 2003.

Braun, Barbara, *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*, New York, Harry N. Abrams Inc., 2000. (1ª ed. 1993).

Bueno Fidel, María José, *Arquitectura y Nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*, Málaga, Universidad, 1987.

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

Çelik, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley & Los Ángeles, University of California Press, 1992.

Danby, Miles, *Moorish Style*, Londres, Phaidon, 1995.

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

Díaz y De Ovando, Clementina, “México en la Exposición Universal de 1889”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 16. N° 61, 1990.

García Barragán, Elisa, “Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 45, 1976.

García Barragán, Elisa, “Kiosco morisco: evocación de universalidad”, México, *Artes de México*, N° 55, 2001, p. 78.

Gendrop, Paul (ed.), “Presencia prehispánica en la Arquitectura Moderna”, *Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, N° 9, 1987.

Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”, En: “Arte Prehispánico: creación, desarrollo y persistencia”, *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Geometría Reinventada. Alhambras americanas: memoria de una fascinación”, México, *Artes de México*, N° 54, 2001.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”, Madrid, *Goya*, N° 289-290, julio-octubre de 2002.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad”, En: *El orientalismo desde el sur*, Granada, Diputación, 2003. (En prensa).

Ingle, Marjorie I., *Mayan revival style. Art Déco Mayan Fantasy*, Salt Lake City, Peregrine Smith Book, 1984.

Jones, Owen, y Goury, Jules, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Ed. de María Ángeles Campos Romero, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, t. I.

Martínez, Mónica, y Rojas, Héctor Erasmo, “El neoárabe de Eduardo Tamariz”, México, *Artes de México*, N° 54, 2000.

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

Noelle Mereles, Louise, “Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX”, En: VON KÜGELGEN, Helga (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

Piqueras Cotolí, Manuel, “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano”, En: *Perú (1930) Antología*, Lima, 1930.

Ramírez, Fausto, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, En: *El Nacionalismo y el Arte*

Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte. México, UNAM, 1986.

Ramírez, Fausto, “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1988.

Raquejo, Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1989.

Raquejo, Tonia, “El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna”, En: *La imagen romántica del Legado Andalusi*. Barcelona, Lunweg, 1995.

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

Rodríguez Barberán, Francisco Javier, “Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores”, En: AAVV. *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

Rodríguez Domingo, José Manuel, “La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)”, Granada, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N° 28, 1997.

Rodríguez Domingo, José Manuel, *La arquitectura "neoárabe" en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, Universidad, Tesis Doctoral inédita, 1997.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1964.

Rojas, Ricardo, *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*, Buenos Aires, 1924.

Salazar, Luis, “La arqueología y la arquitectura”, En: *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1895.

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

Stein, Susan R., “Richard Morris Hunt and the pedestal”, En: *Liberty. The French-American Statue in Art and History*, Nueva York, The New York Public Library, 1986.

Tello Peón, Berta E., *Santa María la Ribera*, México, Clió, 1998.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Thomas, George E., Cohen, Jeffrey A., y Lewis, Michael J., *Frank Furness. The complete works*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996.