

ANDALUCÍA y AMÉRICA PATRIMONIO ARTÍSTICO

Rafael López Guzmán
(Coordinación científica)

Juan B. Artigas
M.^a Luisa Bellido Gant
Manuel Crespo
Yolanda Guasch Mari
Yaumara Menocal del Toro
Ana Ruiz Gutiérrez

Patricia Barea Azcón
Carlos Garrido Castellano
Tomás Ezequiel Bondone
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Guadalupe Romero Sánchez
M.^a Teresa Suárez Molina

EDITORIAL ATRIO
eug

Andalucía y América Patrimonio Artístico

Rafael López Guzmán
(Coordinación científica)

Juan B. Artigas, Patricia Barea Azcón, M.^a Luisa Bellido Gant,
Carlos Garrido Castellano, Manuel Crespo,
Tomás Ezequiel Bondone, Yolanda Guasch Marí,
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Yaumara Menocal del Toro,
Guadalupe Romero Sánchez, Ana Ruiz Gutiérrez,
María Teresa Suárez Molina

Proyecto de Excelencia «Andalucía en América: Arte,
Cultura y Sincretismo Estético (P07-HUM-03052)

Financiado por la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia
de la Junta de Andalucía

Granada, 2011



Andalucía en América
ARTE, CULTURA Y SINCRETISMO ESTÉTICO



Editorial Universidad de Granada

ATRIO
EDITORIAL

Coordinación técnica:
Guadalupe Romero Sánchez

© Los Autores

© Editorial Atrio, S.L.
C./ Dr. Martín Lagos, 2 - 1.º C
18005 Granada
Tlf./Fax: 958 26 42 54
e-mail: atrioeditorial@telefonica.net - www.editorialatrio.es

© Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
18071 Granada

ISBN: 978-84-96101-98-2
ISBN: 978-84-338-5214-4

Depósito Legal: Gr.-1.255/2011

Diseño y maquetación: Javier Cervilla García

Imprime: Gráficas La Madraza

Un pintor sevillano en el corazón de Argentina TOMÁS EZEQUIEL BONDONE	159
Carmen de Burgos <i>Colombine</i> y sus «malas» <i>impresiones de Argentina</i> (1913) en el marco de los intelectuales viajeros españoles M. ^a LUISA BELLIDO GANT	171
Manuel Piqueras Cotoí. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES	189
El artista Eduardo Lozano Vistuer en el contexto y desarrollo del grabado mexicano del siglo XX YOLANDA GUASCH MARÍ	213
Andalucía en el imaginario histórico y patrimonial de República Domini- cana. Arquitectura, pintura y escultura, siglos XV y XX CARLOS GARRIDO CASTELLANO	247

Manuel Piqueras Cotolí. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

En una joven república con raíces antiguas, cuyas ciudades crecían y se modernizaban, la infatigable labor de Piqueras vino a ser providencial. Contribuyó a configurar algunos espacios urbanos que hicieron más habitable a la capital peruana y le procuró símbolos reconocibles de identidad colectiva, con frecuencia todavía vigentes, aunque su autor sólo haya merecido un lugar discreto en la historiografía artística peruana ¹.

MANUEL PIQUERAS COTOLÍ. DE LUCENA AL PERÚ (1885-1919)

Manuel Celestino Piqueras Cotolí nació en Lucena el 17 de mayo de 1885, estando su domicilio familiar en la céntrica calle Jaime 7. Era hijo de padres valencianos: Manuel Piqueras Pérez, nacido en Enguera y con profesión capitán teniente de infantería, y Josefa Cotolí Peña, natural de Torres-Torres. Ambos fallecerían antes de terminar la centuria, primero el padre, en la guerra de Cuba (1898) y poco después la madre. La situación de orfandad del aun niño Manuel le llevaría a ingresar en 1899 al Colegio de Huérfanos María Cristina, de la ciudad de Toledo, donde arrancaría tímidamente su interés por el dibujo y la escultura, dos de sus futuras pasiones ².

¹ Cfr. AA.VV. *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

² La mayor parte de los datos biográficos de Manuel Piqueras Cotolí incluidos en este texto, han sido tomados de la cronología realizada por WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotolí, Noperuano de ambos mundos». En: AA.VV. *Manuel Piqueras... Op. cit.*, págs. 245-249.



Manuel Piqueras Cotolí

No habiendo aun cumplido los 20 años, en 1904, obtuvo una Mención de Honor en la Exposición Nacional de Madrid, con el busto en yeso titulado *Al pobre ciego*. Este hecho afortunado sería acicate para trasladarse a Madrid con el convencimiento de realizar estudios de escultura, lo que haría a partir de 1906 en el taller del catalán Miguel Blay³, prestigioso escultor que había compartido años de formación en París junto al pintor peruano Carlos Baca Flor⁴;

³ Sobre la obra de Blay recomendamos: FERRÈS Y LAHOZ, Pilar. *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936*. Segovia: Caja Segovia, 2001.

⁴ Cfr: JOCHAMOWITZ, Alberto. *Baca-Flor hombre singular. Su vida, su carácter, su arte*. Lima: Imp. Torres Aguirre, 1941.

quizá junto a Blay, Piqueras Cotoí pudo haber oído hablar por vez primera de aquel lejano país sudamericano que sería su destino y ámbito de consagración. En los años centrales de esa estancia de Piqueras junto a Blay, éste gozará de importantes encargos, en especial en Sudamérica, como los monumentos a Mariano Moreno para Buenos Aires (1910), con motivo del Centenario argentino, o pocos después destacadas obras en Montevideo (Uruguay) como el Monumento a José Pedro Varela o el mausoleo de Silvestre Ochoa para el Cementerio del Buceo. La conexión sudamericana se afirmaba...

En el taller de Blay, donde permaneció algo más de siete años, entabló amistad con otro de los escultores de renombre en aquellos comienzos de siglo en España, Julio Antonio⁵, cuya vida se sesgaría muy tempranamente, a los treinta años de edad, en pleno ascenso de su obra escultórica. Compartían taller en la calle Villanueva, junto al crítico de arte (también pintor) Francisco Pompey. De aquellos años data también su amistad con Victorio Macho, curiosamente otro de los grandes artistas españoles que se vincularía al Perú⁶, aunque en su caso a mediados del siglo XX, cuando ya se había apagado la vida de Manuel Piqueras Cotoí.

De aquellos tiempos de formación, sobresale su trabajo en la madrileña casa de fundición Codina, responsable del vaciado de numerosas esculturas en bronce en los años iniciales del siglo. Era época en que, y como bien lo definió Carlos Reyero, España asistía a una «edad de oro» de la escultura conmemorativa⁷, lo que permite entender la importancia de las tareas llevadas a cabo y la experiencia adquirida por Piqueras Cotoí en ese ámbito, capacitaciones que le serán de notoria utilidad años más tarde en el Perú. Son los años en los que escultores como su maestro Blay, el valenciano Mariano

⁵ Entre las últimas publicaciones sobre la obra de este artista señalamos: SALCEDO MILIANI, Antonio. *Julio Antonio 1889-1919. Escultor*. Tarragona: Diputación, 1997.

⁶ Para reconstruir el devenir artístico y personal de Victorio Macho en el Perú, es imprescindible su libro de *Memorias*. Madrid: G. del Toro, 1972.

⁷ Cfr. REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999.

Benlliure⁸ y el catalán Agustín Querol⁹ están en la cima de la consideración, prestigio y encargos, aunque despuntan otros de la talla de Lorenzo Coullaut Valera, Gabriel Borrás, o el propio Julio Antonio (autor, entre otros, del conocido *Monumento a los Héroes de Tarragona*, 1910-1919). En el caso de Piqueras, además de colaborar con algunos de ellos, dará inicio a actividades relacionadas con la arquitectura, vinculándose a algunos estudios madrileños.

Tras intentar sin suerte obtener la pensión oficial para trasladarse a Roma, a perfeccionarse en el que era ámbito de la escultura clásica por excelencia (siendo vencido sucesivamente por dos artistas de renombre, José Capuz y Moisés de Huerta), Piqueras trasladará su estudio al número 8 de la Glorieta de Atocha donde continúa sus labores. Estamos en 1910, y uno de sus vínculos de ese tiempo es el artista barcelonés Filiberto Montagud, diseñador y reconocido en el ámbito del humorismo gráfico. En 1912 Piqueras vuelve a presentarse a las oposiciones para ir a Roma, plaza que le es otorgada en esta ocasión a José Bueno. Nuestro artista no desmaya, y, como venía siendo habitual, participa de las exposiciones nacionales de esos años. La suerte se aliará con él en 1914, el paradigmático año del estallido de la primera guerra mundial, en que finalmente obtiene la pensión para perfeccionarse en la Academia Española de Roma, tras superar en las pruebas prácticas y teóricas a otros diez aspirantes. En el tribunal que juzgó sus trabajos hallábase su maestro Miguel Blay, además de Manuel Castaños, Miguel Ángel Trilles y otro escultor prestigioso de la época, Julio González Pola, quien diez años después sería el autor del *Monumento a la Batalla de Ayacucho*, para la ciudad de Bogotá (Colombia)¹⁰.

Durante su estancia en Roma, entre 1915 y 1919, en la que periódicamente hace envíos de obras a Madrid con destino al Ministe-

⁸ Cfr: QUEVEDO PESSANHA, Carmen de. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947 y MONTOLIU, Violeta. *Mariano Benlliure*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

⁹ Cfr: GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1910 y MELENDRERAS GIMENO, José Luis. *Un gran escultor monumental del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909)*. Murcia: Ed. del autor, 2005.

¹⁰ Cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004. pág. 220.

rio de Estado tal como tenía acordado, tendrá contactos directos con personalidades peruanas, en especial con el pintor Enrique Domingo Barreda, con quien establecerá una sólida amistad, definitiva para decidir su traslado al Perú. Esto sucederá en 1919, tras una serie de trámites que incluyó el envío por parte de Piqueras de fotografías de esculturas suyas a Barreda, en ese momento en Londres; asimismo, contó con el visto bueno del pintor Eduardo Chicharro, a la sazón director de la Academia Española de Roma, quien notificó de los méritos artísticos de Piqueras. Finalmente, el nombramiento de éste como profesor de escultura para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, realizado el 1.º de junio de ese año, suscribiendo el contrato en la Embajada del Perú en París. El 31 de julio de 1919, en el vapor Ucayali, Manuel Piqueras Cotoquí llegaba al Perú, país que le acogería definitivamente, y donde dejaría una huella trascendente en su escultura y arquitectura.

LA RECUPERACIÓN CONTEMPORÁNEA DEL PASADO PREHISPÁNICO Y COLONIAL. ANTECEDENTES AMERICANOS Y MARCO PARA ENTENDER LA OBRA DE PIQUERAS COTOLÍ EN EL PERÚ

Indudablemente, cuando se repasa la obra llevada a cabo por Manuel Piqueras Cotoquí en el Perú, emergen con marcada solvencia los lazos que unen a esta con la recuperación historicista de los lenguajes del pasado americano (y más específicamente el de dicho país), provenientes de los dos periodos pretéritos por excelencia, el prehispánico y el virreinal. Con ello, Piqueras no hizo otra cosa que establecer parámetros propios dentro de una tendencia que venía de algunas décadas atrás, pero que había cobrado nuevo auge en los albores del XX, potenciada en parte por la mirada introspectiva a «lo americano» que se dio en los años en que el modelo cultural europeo, hasta entonces casi intocable, se había puesto en tela de juicio coincidiendo con la primera guerra mundial.

En este marco, Piqueras asimilaría las corrientes estéticas en boga y realizaría una parte central de su obra arquitectónica y escultórica, dentro de lo que se daría por denominar «arte nacional». La Escuela Nacional de Bellas Artes había surgido con la idea de trasplantar al Perú modelos europeos de enseñanza artística, y para ello contaban con el papel que desempeñaría su primer director, el pintor Daniel

Hernández, perfeccionado en los lenguajes académicos, a caballo entre Roma y París. Piqueras, como profesor de escultura, y José Sabogal, en la rama pictórica, representarían justamente ese sesgo nacionalista, como bien señalaría Wuffarden ¹¹.

Para entender pues esta tarea, y en lo que atañe a lo precolombino, debemos remontarnos al siglo XIX ¹². En cuestiones de pintura de historia, podemos afirmar que las representaciones contemporáneas centradas en el periodo prehispánico serán muy frecuentes sobre todo en México, siendo un aspecto repetitivo en sus salones de arte de la segunda mitad de la centuria, 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 llegada de los españoles. 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 europeos, como son los casos, entre muchos otros, del conde austríaco Jean Frédéric Waldeck en 1838 o del inglés Frederick Catherwood, que entre finales de 1839 y mediados del año siguiente, representaría lugares como Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná o el castillo de Tulum.

Pasado el meridiano de la centuria, serán determinantes nuevas y numerosas expediciones hacia regiones arqueológicas mexicanas, compuestas por historiadores y dibujantes especializados, con la fi-

¹¹ WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotolí, Neoperuano de ambos mundos». En: AA. VV. *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)... Op. cit.* pág. 30.

¹² Recomendamos al respecto, para ampliar la información, la lectura de nuestro trabajo: «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas». *Goya* (Madrid), 289-290 (julio-octubre de 2002), págs. 267-286.

alidad de estudiar, tomar apuntes y fotografiar los testimonios conservados, el urbanismo, la arquitectura y los repertorios simbólicos. 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.

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. Prevalecía la idea no solamente de exhibir estos elementos, sino de mostrar las distinciones que los convirtiera, a la vista del mundo, en naciones singulares¹³. En este sentido, los pabellones debían convertirse en la primera referencia visual. En el caso de los países latinoamericanos, sus participaciones fueron bastante tardías, destacando la comparecencia de Perú en la exposición de París de 1878, con un pabellón neoprehispanista. 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.

En 1889, con motivo de la Exposición Universal de París, tanto el pabellón ecuatoriano como el mexicano recurrirían a las referencias prehispánicas para dejar establecida su imagen representativa. El primero reproducía un templo solar incaico. En cuanto al de México, quedó a cargo del historiador Antonio Peñafiel 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,

¹³ Cfr. CALVO TEIXEIRA, Luis. *Exposiciones universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona: Labor, 1992.

Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero¹⁴. Siguiendo a Enrique de Anda Alanis, podemos agregar que

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 exotismo¹⁵.

Si bien fue México el país americano donde se concentraron la mayor parte de los ejemplos conocidos antes de que el siglo XIX tocara a su fin, existen hechos singulares como la construcción de un panteón neozteca en Santiago de Chile, realizado en 1893, para la familia de Nazario Elguin, por el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoti. 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. Así quedaba sentado otro antecedente para una fascinación que, como bien recogió la norteamericana Marjorie Ingle¹⁶, multiplicaría los ejemplos neoprehispánicos en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo 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. Para los años 20, la arquitectura neoprehispánica estaba asistiendo a una segunda juventud en los países latinoamericanos.

De cualquier manera, la fortuna alcanzada desde finales del siglo XIX habría evidenciado un declive 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 arquitec-

¹⁴ Cfr. DE LA MAZA, Francisco. «La arquitectura nacional». En: *Del neoclasicismo al art nouveau*. México: Sepsetentas, 1965.

¹⁵ ANDA ALANIS, Enrique X. de. «El Déco en México: arte de coyuntura». En: *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México: INBA, 1998, pág. 59.

¹⁶ Cfr. INGLE, Marjorie. *The Mayan revival style. Art Deco mayan fantasy*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984.

tura 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 ser los monumentos conmemorativos¹⁷.

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. En este escenario, destacaría la confección de manuales y métodos para enseñar dibujo en las escuelas primarias a partir tanto del arte precolombino como del arte popular¹⁸. Esto ocurrió, coincidentemente, con Adolfo Best Maugard en México, a través de su *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, y Gonzalo 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». Otras iniciativas similares se darán en esos años en otras partes del continente, como es el caso de Elena Izcue en Perú (1926)¹⁹, o Abel Gutiérrez en Chile (1928). Justamente Izcue, como asimismo otro peruano, Alejandro González Trujillo (más conocido con su seudónimo «Apu-Rímak»), fueron alumnos de Piqueras Cotoí en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, y, en parte, productos del interés del maestro en los avances arqueológicos que se pro-

¹⁷ TEPOZTECACONETZIN CALQUETZANI. «Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas». *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2.ª ed. México: UNAM, 1997, Tomo III, págs. 377-380.

¹⁸ Al respecto, ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)». *Artigrama* (Zaragoza), 17 (2003), págs. 127-147.

¹⁹ Cfr. MAJLUF, Natalia, y WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte, 1999.

ducían a principios de los años 20 y las posibilidades de aplicación ornamental de los mismos, lo que incidiría en la obra de estos jóvenes; Izcue y Apu-Rímak trabajarían codo a codo y respectivamente, con dos expertos en la arqueología peruana, como Rafael Larco Herrera y Julio C. Tello²⁰.

Publicaciones como las reseñadas en el párrafo anterior venían a situarse en las propias bases de la nueva educación escolar de los países americanos. 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, en consonancia con las ideas que habían tomado forma en Europa ya en el siglo XIX con figuras como William Morris, quien había propiciado la recuperación de las tradiciones artesanales y los oficios medievales, iniciativa que influyó en la tarea de los artistas del *art nouveau* y sus diferentes variantes nacionales.

En cuestiones arquitectónicas, proyectos como el *Mausoleo americano* (1920) de Héctor Greslebin y Ángel Pascual, que combinaba elementos provenientes de la cultura azteca, maya y tiawanacota, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción prehispánica, y sobre todo los de Pascual acerca de una *mansión neo-azteca* (1921) y un *dormitorio neo-azteca* (1922) —curiosamente diseñado con mayoría de elementos mayas—, reflejan la obsesión por continuar en estas sendas. Para esas fechas, en Perú, arquitectos como el propio Piqueras Cotolí, Ricardo de Jaxa Malachowski, Héctor Velarde, Emilio Harth-Terré o Enrique Seoane Ros se convertían en conspicuos representantes de esa tendencia. En Bolivia tenemos obras notables como el pabellón boliviano en la exposición de Gante (1913) y la Casa Posnansky (1917), en estilo neotiahuanaco, actual sede del Museo Nacional de Arqueología, obra del arquitecto Arturo Posnansky, que incluía en su repertorio decorativo motivos tomados de la «Puerta del Sol» de Tiahuanaco, referente habitual en estos países²¹.

²⁰ WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotolí, Neoperuano de ambos mundos». En: *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)*... Op. cit. págs. 39-42.

²¹ Sobre todos estos aspectos, recomendamos la lectura de: KUON ARCE, Elizabeth; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela M. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.

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 estilo viviría un renacer en edificios como la fachada de una logia masónica (c.1915-1920) 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.

Para entonces, ya había cobrado notorio impulso la otra vertiente que caracterizaría a la arquitectura historicista americana, y, por traslación, a la obra de Manuel Piqueras Cotoí: el llamado «estilo neocolonial», es decir la recreación actual de las formas y lenguajes de las edificaciones virreinales. Inclusive se buscaría la erección de un «estilo americano» producto de la fusión de lo indígena y de lo hispano, es decir una síntesis de ambos periodos históricos como paradigma de un arte nuevo para el continente.

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 su libro sobre la arquitectura de las misiones franciscanas de Alta California, que sería un punto de inflexión en lo que se denominó el «mission style», el «estilo misionero», 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, y otras que reforzaron el gusto por lo exótico, de raíz hispana o árabe. 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 extravagante. 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 «desconfianza en el progreso, acercamiento a la religión, el pasado colonial como tabla de salvación»²². 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 consideración²³.

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.

Como comentamos en puntos precedentes, se estaba entonces revitalizando la recuperación de lo prehispánico. Éste periodo histórico, y el virreinal, comenzaron a establecerse con firmeza como sus-

²² TUR DONATTI, Carlos M. «La literatura de la Arcadia novohispana, 1916-1927». *Cuadernos Americanos* (México), año XIV (vol. 4), 82 (julio-agosto de 2000), pág. 126.

²³ DR. ATL Y KAHLO, Guillermo. *Iglesias de México*. México: Secretaría de Hacienda, 1924-1927. 6 Vols.

tentos ideológicos de la nacionalidad, y no solamente por separado, sino propiciándose una fusión de ambos, para dar una unidad a esa identidad. 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.

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 Noel²⁴ a una de sus figuras más destacadas, 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 virreinal alto peruano, 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 trasplantados²⁵.

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 Rojas²⁶ y su propuesta de mestizaje estético.

²⁴ Cfr: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.

²⁵ ROJAS, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires: Losada, 1951. pág. 152. (Primera edición: 1924).

²⁶ GUIDO, Ángel. «En defensa de Eurindia». *Revista de "El Círculo"* (Rosario), (otoño-invierno de 1924), pág. 37.

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»²⁷.

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, inspirado en la Compañía de Jesús de Arequipa fundamentalmente, ponía en evidencia la postura de Guido de la «fusión hispano-indígena»²⁸. 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».

PIQUERAS COTOLÍ EN EL CENTRO. ESCULTOR EXIMIO Y PARADIGMA DE LA ARQUITECTURA NEOPERUANA (1919-1937)

En los párrafos anteriores dejamos establecido, de manera sintética, algunos de los caminos por los que transcurrió tanto la arquitectura neoprehispánica como la neocolonial, refiriéndonos asimismo a su notoria incidencia social. En el caso del Perú, al decir de 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 pa-

²⁷ Cft. GUIDO, Ángel. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del Libro, 1925.

²⁸ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial». *Revista de Museología* (Madrid), 14 (junio de 1998), págs. 74-87.

sado 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»²⁹.

En este contexto sería figura destacada Manuel Piqueras Cotolí, 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»³⁰. Su obra cumbre en esta línea sería el pabellón peruano para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, a diez años de su llegada a Lima, aunque el tiempo transcurrido entre ambos acontecimientos signarían el derrotero del artista lucentino.

En el sentido señalado, debemos ir por partes, armando un entramado cronológico para que se entiendan los por qué y los cómo para que Piqueras quedase vinculado definitivamente al relevante evento de 1929. Su llegada a la capital peruana y los primeros años allí, en los cuales ejerció como profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, tal como se había establecido por contrato en Europa, estarían marcados por la realización de algunos planes urbanísticos y proyectos arquitectónicos, aunque indudablemente sobresalió su labor como estatuero público. Entre sus primeros contactos en Lima destaca Rafael Marquina, pionero de la arquitectura neocolonial en el Perú, y a la sazón encargado de las clases de Elementos de Arquitectura y Perspectiva en la ENBA; Wuffarden³¹ insinúa que su papel pudo haber sido esencial en la asimilación, por parte de Piqueras, de la arquitectura virreinal como plausible de ser tenida en cuenta a la hora de diseñar construcciones de nueva planta.

²⁹ BELAÜNDE, 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, pág. 81.

³⁰ *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, 1922, pág. II.

³¹ WUFFARDEN, Luis Eduardo. «Manuel Piqueras Cotolí, Neoperuano de ambos mundos». En: AA.VV. *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937)... Op. cit.*, págs. 38-39.

A la vez, hay que pensar que en 1921 se celebraría en el Perú el Centenario de la Independencia, y como fue habitual en otros países americanos con motivo de las celebraciones de tan señaladas fechas (el centenario de las emancipaciones) acompañarán amplios planes monumentalistas con el fin de dotar a las ciudades (especialmente a la capital) de los monumentos conmemorativos dedicados a hechos y personajes históricos que aun estuvieran ausentes en los espacios públicos. Piqueras, de hecho, trabajará poco antes del evento, en el plano de la nueva plaza San Martín, en la que en 1921 se inauguraría el monumento ecuestre dedicado al prócer, que realizaría su compatriota Mariano Benlliure.

Para entonces, Piqueras ya había realizado un primer proyecto de monumento en el Perú, en su caso consagrado al escritor peruano Ricardo Palma, fallecido en octubre de 1919, poco después de la llegada de nuestro artista al Perú; de ahí en más diseñaría, en especial en los años 30, varios proyectos escultóricos teniendo como temática la de Palma. En 1920, junto al escultor español Gregorio Domingo, discípulo del citado Benlliure, que había arribado con él el año anterior, y con quien habría mantenido cierta distancia³², llevó a cabo, para el Cementerio Presbítero Maestro, el mausoleo de José Payán, que se inaugurará al año siguiente. El mismo muestra entre otros aspectos, un relieve en bronce conformado por dos figuras femeninas, desnudas y arrodilladas, de gran sentido simbolista, sosteniendo un medallón con la efigie del difunto; en estética se acerca a algunas obras de Benlliure (recuérdese en este sentido las figuras que flanquean el busto de Rafael Uribe Uribe en su mausoleo del Cementerio Central de Bogotá, de 1916) y a la de Victorio Macho.

En el campo de la escultura³³, se suman los contratos para realizar los monumentos de Bartolomé Herrera e Hipólito Unanue para el nuevo Parque Universitario. Sus propuestas supieron incorporar

³² En tanto había quedado en segundo lugar al momento de serle otorgada a Piqueras la pensión para radicarse en Roma.

³³ Para un análisis más completo de esta faceta, recomendamos la lectura de: CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso. «Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotolí». En: *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Ed. Luis Eduardo WUFFARDEN, Lima: Museo de Arte de Lima, 2003, págs. 65-88.

tanto el modernismo del cual se había empapado primeramente en el taller madrileño de Miguel Blay, como de la tradición clasicista asimilada más adelante durante la estancia en Roma, aunque prevalecería el carácter renovador, y, cuando la obra lo requiriera, la recurrencia a argumentos americanistas. En el año del Centenario, en que participa de la elaboración de las bases para un concurso destinado a la construcción de un Panteón de los Héroes, su mayor fortuna será la de contraer matrimonio, en febrero, con la bella limeña Zoila Sánchez-Concha Aramburú; fruto de ese matrimonio nacerán Manuel Eduardo (1921), Augusta (1923), Jorge (1925), Jaime (1927), María Teresa (1930, nació en el pabellón de Perú en Sevilla), Carmen (1932), Juan (1934) y Alejandro (1936).

No es nuestro objetivo reseñar aquí la totalidad de las múltiples actividades desarrolladas por Piqueras Cotolí, de lo que se han encargado detalladamente otras publicaciones de mayor extensión que han precedido este ensayo, en especial el libro-catálogo que fue publicado con motivo de la exposición sobre su trayectoria, llevada a cabo en el Museo de Arte de Lima en 2003, de muchos de cuyos datos somos deudores³⁴. En cambio, nos parece más sustancioso hacer alusión, aunque lógicamente mencionando obras señeras del lucentino, a su papel rector dentro del arte peruano.

Si se debiese señalar el mayor aporte de Piqueras Cotolí, sin duda este fue el hecho de haber abordado la creación de un estilo «neoperuano» con una visión de síntesis racial. Afirmaba:

Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e india y, al cruzarse los estilos español y aborígen se combinan como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza³⁵.

³⁴ Además de los capítulos dedicados a su trayectoria artística y a su labor escultórica, realizados respectivamente por Luis Eduardo Wuffarden y Alfonso Castrillón-Vizcarra, referidos en otras partes de este ensayo, queremos destacar otros dos trabajos incluidos en dicho libro: el de José GARCÍA BRYCE dedicado a *La arquitectura de Manuel Piqueras Cotolí*, págs. 119-133 y el de Wiley LUDEÑA URQUIZO titulado *Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición*, págs. 195-242.

³⁵ SOLARI SWAYNE, Manuel. «Un documento interesante. Definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotolí». *El Comercio* (Lima), (14 de julio de 1939).

En 1922, al publicarse la primera monografía histórica sobre la Escuela de Bellas Artes de Lima, se manifestaba de forma abierta la intención de crear un arte nuevo a partir de todo el conjunto de herencias pretéritas:

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 nacional³⁶.

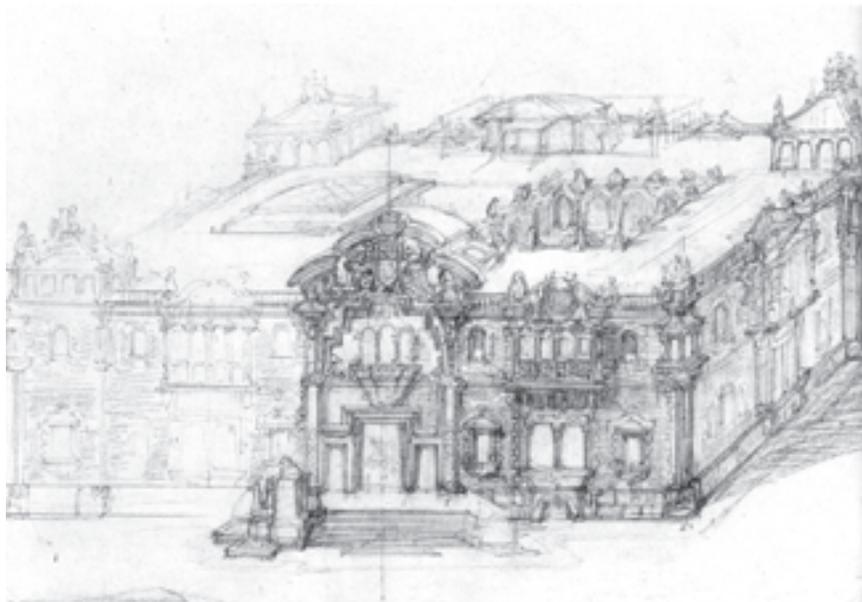
Las obras más sobresalientes de Piqueras Cotoí dentro de esta propuesta serían la nueva fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, proyectada en 1920 y concluida en 1924, donde se produjo una simbiosis entre repertorios ornamentales precolombinos y aspectos del barroco peninsular, y el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), obra que le asignaría el gobierno de Augusto Leguía. En 1924 diseña y controla las obras arquitectónicas y ornamentales para el salón de recepciones del Palacio de Gobierno, en Lima, inaugurado el día 9 de diciembre de ese año, al conmemorarse el centenario de la Batalla de Ayacucho. Al año siguiente, modela en barro las figuras alegóricas destinadas al mausoleo del fundador de Lima, el extremeño Francisco Pizarro, capilla que se inauguraría en la Catedral Metropolitana en enero de 1928, encontrándose ya Piqueras inmerso en el periplo europeo que coronaría con las obras en Sevilla.

En efecto, en 1927, habiendo ya aceptado el encargo del gobierno peruano de realizar el pabellón en la ciudad hispalense, Manuel Piqueras Cotoí, su familia y sus ayudantes, partieron con destino a España. Sevilla fue base de acción, desde la que oportunamente la comitiva se desplazó hacia otras regiones, ciudades y pueblos, especialmente en Extremadura y Andalucía. En la segunda mitad de 1928, alternando con las tareas en el pabellón, tiempo en el cual conoce al arquitecto argentino Martín Noel, quien a la sazón edificaba el edificio de su país para el mismo evento, en lenguaje neocolonial, Piqueras tuvo tiempo de viajar y contactar en ciudades tan distantes

³⁶ *Monografía histórica... Op. cit.*, pág. II.



Mausoleo de Francisco Pizarro. Catedral de Lima. Fotografía: Carster Drossel. 1925-1928



Estudio de fachada del Pabellón peruano en Sevilla. Lápiz sobre papel. 32.4 x 34.9 cm. Archivo Piqueras Cotoí, Lima. 1927

como París y Granada con personalidades de la talla del periodista peruano Óscar Miró Quesada y el pintor José María Rodríguez Acosta, respectivamente. De esta visita a Granada, y de la admiración de la Puerta de la Justicia de la Alhambra, surgirá poco después, en 1930, un proyecto tentativo para un mausoleo, aunque cambiando fundamentalmente la puerta con arco de herradura por una de forma trapezoidal. Este recurso, que era tanto seña de identidad de la arquitectura incaica, como también de la egipcia —es indudable su ligazón con el tema funerario—, había sido ya utilizado por Piqueras al poco de llegar al Perú.

El 2 de mayo de 1929 se concluyeron las obras del pabellón del Perú en Sevilla, que fue inaugurado nueve días después por los Reyes de España. El resultado final, una fusión de lo indígena y lo colonial, con soluciones espaciales —e inclusive ornamentaciones— modernas, verdadero ejemplo de integración de las artes, iba claramente en consonancia con su pensamiento filosófico-artístico, y defendía su criterio diciendo que no era «pintoresco, sino monumental». Agregaba: «es un palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas»³⁷. Para Piqueras era

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...³⁸.

Afirmaba asimismo que «solo cuando un pueblo se reconcentra en su yo, lo afirma, lo define, se repliega sobre sí mismo: solo en ese momento llega el momento de la expansión, estalla, no cabe dentro de él»³⁹.

³⁷ «Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano». *ABC*, Madrid, 15 de junio de 1929.

³⁸ Cfr. PIQUERAS COTOLÍ, Manuel. «Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano». En: *Perú (1930) Antología*. Lima, 1930.

³⁹ Museo de Arte de Lima. Manuscritos de Manuel Piqueras Cotolí. «Plan de reorganización de la Escuela de Artes y Oficios del Perú».



Proyecto de Mausoleo. Sanguina sobre papel. 32.7 x 23 cm. Archivo Piqueras Cotoí, Lima. 1930



Detalle del remate de la fachada del Pabellón peruano. Exposición Iberoamericana de Sevilla. Fotografía: Rodrigo Gutiérrez Viñuales. 1929

Las tareas de personalidades destacadas como el pintor Manuel Pantigoso en las pinturas de temas indigenistas, el escultor Ismael Pozo (principal discípulo de Piqueras en esta faceta) en los conjuntos esculpidos, o del arqueólogo Julio C. Tello en la organización de las exhibiciones arqueológicas, potenciarían la calidad del pabellón peruano. El mismo tenía uno de sus puntos emblemáticos en el interior, atravesando el patio y subiendo el primer tramo de la escalera principal, donde confluían tres esculturas de Piqueras, la Ñusta, el Conquistador (estas dos enfrentadas) y La Patria, que establecía en su composición el sentido mestizo de la unión cultural entre el pasado prehispánico y el colonial.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929 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. Los reconocimientos y agasajos individuales a la enorme pléyade de americanos que participaron y asistieron al evento, que se vincularon a Sevilla en ese momento histórico, fueron moneda corriente; a Piqueras le cupieron designaciones como la de convertirse en socio transeúnte de honor del Ateneo de Sevilla, o ser declarado hijo adoptivo de la ciudad.

El año del regreso, 1930, en que sucesivamente Piqueras pasa por París, Cheburgo, Nueva York y Panamá, antes de anclar en el Callao, es también el de algunos reveses, ya que poco antes de su llegada a Lima el presidente Leguía había sido derrocado, hecho que también determinó su cese como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Las labores docentes las continuaría poco después en otro ámbito, el de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, aunque en 1932 se presentó la posibilidad de retornar a la ENBA, ahora como director (tras la muerte del pintor Daniel Hernández); este cargo finalmente recaería en José Sabogal, figura principal del indigenismo pictórico en el país y maestro de una amplia generación de artistas vigentes en esos años. Entre sus obras de esos tiempos sobresalen el Monumento a Hipólito Unanue que se emplazó en el Parque Universitario (en 1931) y una placa para el Monumento a Francisco

Pizarro (1935), inaugurado en el atrio de la Catedral de Lima con motivo del IV Centenario de la fundación de la ciudad.

Al año siguiente, en 1936, comenzaría a definir el proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima, en «estilo neoperuano», y en 1937 el parque y monumento a Emilio del Solar en Chosica. El destino quiso que estas fueran sus últimas obras, ya que el 26 de julio de este último año, pocos meses después de haber cumplido 52 años de edad, y tras un repentino derrame cerebral sufrido en su estudio de la limeña calle Malambito, falleció Manuel Piqueras Cotoí. A partir de allí su obra, calificada de tradicionalista por una parte de la crítica al momento de su deceso, y olvidada por las nuevas generaciones de arquitectos que asumieron tendencias consideradas más innovadoras, fue esperando pacientemente el veredicto de la historia. La gran exposición realizada en Lima en 2003, el rescate llegado desde su propia localidad natal, Lucena, y la decidida acción de recuperación y puesta en valor de su creación insigne, el Pabellón del Perú en Sevilla, hablan a las claras de la estima que su trayectoria y sus obras han sabido alcanzar, superando los avatares del tiempo, y determinando su trascendencia en la historia del arte peruano y americano.