

Viatge i

de Llatinoamèrica a Mallorca

paisatge

14.09.2021 - 23.01.2022

Viaje y paisaje

De Latinoamérica a Mallorca

Travel and landscape

From Latin America to Majorca





Art precolombí i art popular

a l'horitzó dels americans a Mallorca

*Arte precolombino y arte popular
en el horizonte de los americanos en Mallorca*

Pre-Columbian art and folk art
on the horizon of the Americans in Majorca

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universitat de Granada
Universidad de Granada

La recuperació del passat en el present ha estat, al llarg de la història i en qüestions artístiques, un factor de rellevància en l'art americà, sobretot en l'era contemporània. En aquest espectre, les reinterpretacions de l'art precolombí han marcat un camí ferm i vigent fins a dia d'avui, en l'anàlisi de les quals es barregen els aspectes formals i els conceptuals, els historicistes i els identitaris, en un procés que es mou entre la solidificació de les arrels indígenes continentals i la voluntat de construir una modernitat pròpia. Així mateix, acompanyant íntimament aquest rumb, van tenir continuïtat i van gaudir de bona salut de cap a cap d'Amèrica —més enllà del menyspreu a què van ser sotmeses pels historiadors de l'art durant molt de temps— les anomenades arts populars.

El propòsit d'aquest assaig és posar en evidència el protagonisme que van tenir en aquestes facetes l'art precolombí i les arts populars, en el sentir d'una sèrie d'artistes a qui coneixem com “els americans de Mallorca”, que per diferents motius, vies i estímuls van fer d'ambdós trets part significativa de les seves produccions, de vegades de manera puntual o, en altres ocasions, convertint-les en el centre neuràlgic de la seva acció creativa.

Registre i representació del passat precolombí en l'art del segle XIX

Quan historiem l'art del segle XIX en les diferents latituds del continent americà, sempre se'ls atribueix un important paper als viatgers europeus del romanticisme, així com als seus epígons locals, pintors autòctons que van seguir rutes obertes per ells i que van saber multiplicar els registres. En aquest escenari, la representació de paisatges i costums, rurals i urbans, esdevé la tònica dominant.

No obstant això, l'escenificació en dibuixos, aquarelles i estampes dels conjunts urbanístics i arquitectònics precolombins, si bé va tenir els seus *cultors*, no fou una nota particularment dominant. N'hi va haver, és clar, i fins i tot, com en el cas de les restes arqueològiques dels maies, van ser diversos els viatgers que els van registrar i ressenyar, com el comte austríac Jean Frédéric Waldeck el 1838 o l'anglès Frederick Catherwood, que entre finals de 1839 i meitat de l'any següent, acompanyant al viatger John Lloyd Stephens, va representar llocs com Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná o el castell de Tulum, obres publicades en el llibre de Stephens titulat *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841).

A aquesta tasca de rescat gràfic a la qual va acompanyar la redacció d'estudis i diaris de viatge, s'hi va sumar, sobretot després de passar l'equador del segle XIX, la concreció de múltiples expedicions i descobriments arqueològics, l'adquisició i exportació d'objectes precolombins i la formació de col·leccions públiques i privades, especialment als Estats Units i Europa, a més de les establertes en els països d'origen d'aquestes obres.

La recuperación del pasado en el presente ha sido, a lo largo de la historia y en cuestiones artísticas, un factor de relevancia en el arte americano, en especial en la era contemporánea. En dicho espectro, las reinterpretaciones del arte precolombino marcarán una senda firme y vigente hasta nuestros días, en cuyo análisis se mezclan lo formal y lo conceptual, lo historicista y lo identitario, en un proceso que se mueve entre la solidificación de las raíces indígenas continentales y la voluntad de construir una modernidad propia. Asimismo, acompañando íntimamente ese derrotero, tuvieron continuidad y gozaron de buena salud a lo largo y ancho de América —más allá del menosprecio al que fueron sometidas por los historiadores del arte durante largo tiempo— las llamadas artes populares.

El propósito de este ensayo es el de poner en evidencia el protagonismo que tuvieron en dichas facetas, el arte precolombino y las artes populares, en el sentir de una serie de artistas a los que conocemos como “los americanos de Mallorca”, que por diferentes razones, vías y estímulos hicieron de ambos rasgos parte significativa de sus producciones, a veces de manera puntual o, en otras ocasiones, convirtiéndolas en el centro neurálgico de su acción creativa.

Registro y representación del pasado precolombino en el arte del siglo XIX

Cuando historiamos el arte del siglo XIX en las diferentes latitudes del continente americano, papel de importancia se les atribuye siempre a los viajeros europeos del romanticismo como también a sus epígonos locales, pintores autóctonos que siguieron rutas abiertas por aquellos y supieron multiplicar los registros. En dicho escenario, la representación de paisajes y costumbres, rurales y urbanos, va a ser tónica dominante.

Sin embargo, la escenificación en dibujos, acuarelas y estampas de los conjuntos urbanísticos y arquitectónicos precolombinos, si bien tuvo sus cultores, no habría de ser una nota particularmente dominante. Los hubo, claro está, e inclusive, como en el caso de los restos arqueológicos de los mayas, fueron varios los viajeros que los registraron y reseñaron, como el conde austríaco Jean Frédéric Waldeck en 1838 o del inglés Frederick Catherwood, que entre finales de 1839 y mediados del año siguiente, acompañando al viajero John Lloyd Stephens, figuraría lugares como Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná o el castillo de Tulum, siendo publicadas estas obras en el libro de Stephens titulado Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan (1841).

A esta tarea de rescate gráfico a la que acompañó la redacción de estudios y diarios de viaje, se sumaría, sobre todo tras pasar el ecuador del XIX, la concreción de múltiples expediciones y descubrimientos arqueológicos, la adquisición y exportación de objetos precolombinos y la formación de colecciones públicas y privadas, especialmente en Estados Unidos y Europa, además de las establecidas en los países de origen de dichas obras.

Throughout history, where art is concerned, the recovery of the past in the present has been a relevant factor in American art, particularly in contemporary times. Within this spectrum, re-interpretations of pre-Columbian art have set a clear path that remains valid today, an analysis of which shows a mixture of forms, concepts, historicism and identity, within a process that moves between the consolidation of continental indigenous roots and the desire to construct a specific modernity. In addition, closely linked to this evolution, the so-called folk arts persisted and flourished throughout the entire American continent, despite the way in which art historians shunned them for so long.

The purpose of this paper is to highlight the importance of pre-Columbian art and folk art on the sensibilities of a group of artists known as “the Americans of Majorca” who, for different reasons and by different means and stimuli, made these two traits a significant part of their body of work, sometimes just occasionally, while others made them the core feature of their creative activity.

Records and depiction of the pre-Columbian past in 19th-century art

In recording the history of 19th-century art at different latitudes of the American continent, an important role is always given to Romantic European travellers and also to their local epigones, native painters who followed the paths forged by the former and managed to multiply the number of records. Within this setting, portrayals of urban and rural landscapes and customs were the predominant trend.

On the other hand, renderings of pre-Columbian city sites and architecture in drawings, watercolours and prints, while they did have their proponents, were not a particularly strong theme. Some did exist, clearly, and in some cases, such as the archaeological ruins of the Maya, there were even several travellers who recorded and described them, like the Austrian count, Jean Frédéric Waldeck in 1838 or the Englishman Frederick Catherwood, who depicted sites such as Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná and the Tulum castle from late 1839 to the middle of the following year, accompanied by fellow traveller John Lloyd Stephens, who published these works in a book titled *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841).

In addition to this task of graphic salvaging, which was accompanied by travel journals and written studies, numerous expeditions and archaeological discoveries took place, above all, in the second half of the 19th century, and pre-Columbian objects were purchased and exported, forming public and private collections in the United States and Europe, particularly, as well as those created in the countries of origin of these works.

En qüestions arquitectòniques, l'interès creixent per l'art precolombí es va imbricar amb les vessants potenciades des del Romanticisme pel que fa a la recuperació dels “estils històrics”: les ciutats, estables o efímeres (els àmbits de les exposicions universals), van esdevenir un brou de cultiu perfecte per al neoromànic, neogòtic, neoàrab, neoeipci i altres propostes en la mateixa línia, i aviat ho serien per als dos d'arrel americana, el neoprecolombí i el neocolonial. Així, una fase d'inventariat va anar obrint pas a una de reinterpretació. És extens el llistat d'edificis i monuments commemoratius que es van construir aquells anys i que van recórrer a formes i llenguatges precolombins¹; també les reconstruccions plàstiques que es van fer de conjunts arqueològics per servir de fons a pintures d'història, sobretot en l'últim quart del segle XIX.

L'art precolombí i les arts populars en dansa

Des de finals del segle XIX van començar a afermar-se, amb París com un dels seus epicentres, nombroses renovacions en l'àmbit de les arts, sustentades en molts casos pel segell de cultures llunyanes i “primitives”. La presència de l'estampa japonesa a les obres d'artistes com Vincent Van Gogh o Paul Gauguin, o més endavant la de les màscares africanes en les obres de Maurice Vlaminck o de Pablo Picasso i les seves *Les señorètes del carrer d'Avinyó* (1907), marcaven altres camins per a l'art contemporani.² El 1909, van irrompre els ballets russos de Serge Diaghilev, els quals a través d'acolorides escenografies, vestuaris, música i dansa, basats en bona mesura en l'art popular rus, van servir per reafirmar en el centre la idea de la integració de les arts com a obra totalitzadora.

En aquest context, gairebé contemporàniament es va donar impuls a una sèrie d'accions decisives per a la revaloració de les arts precolombines i la seva reinterpretació en el present. Després d'aconseguir reconeixement en l'Exposició Internacional del Centenari a Buenos Aires, el 1910, l'artista català Hermenegildo Anglada Camarasa va rebre al seu taller de París un extens grup d'artistes argentins en formació, que, desitjosos de transitar camins de modernitat, havien admirat en aquella mostra les obres d'Anglada. Altres es van anar afegint en els anys següents, abans que el català partís cap a Mallorca el 1913, en vigílies de la Primera Guerra Mundial. Entre aquests noms destaquen els de Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, i altres actius de llavors a la capital francesa com ara els escultors Gonzalo Leguizamón Pondal i Alberto Lagos, o els pintors Alfredo González Garaño i Jorge Bermúdez. A ells es va sumar un planter d'artistes mexicans destacats de la mateixa generació com ara Roberto Montenegro, Dr. Atl, Adolfo Best Maugard o Jorge Enciso.

En cuestiones arquitectónicas, el interés creciente por lo precolombino se imbricará con las vertientes potenciadas desde el Romanticismo en cuanto a la recuperación de los “estilos históricos”: las ciudades, estables o efímeras (los ámbitos de las exposiciones universales), se convertirán en caldo de cultivo perfecto para el neorrománico, neogótico, neoárabe, neoeipcio y otras propuestas en la línea, y pronto lo serían para los dos de raigambre americana, el neoprecolombino y el neocolonial. Así, una fase de inventariado iba abriendo el paso a una de reinterpretación. Es extenso el listado de edificios y monumentos conmemorativos que fueron construidos en esos años recurriendo a formas y lenguajes precolombinos¹ como asimismo lo fueron las reconstrucciones plásticas que se hicieron de conjuntos arqueológicos para servir de fondo a pinturas de historia, sobre todo en el último cuarto del XIX.

El arte precolombino y las artes populares en danza

Desde finales del XIX comenzaron a afianzarse, teniendo como uno de sus epicentros a París, numerosas renovaciones en el ámbito de las artes, sustentadas en muchos casos en el sello de culturas lejanas y “primitivas”. La presencia de la estampa japonesa en las obras de artistas como Vincent Van Gogh o Paul Gauguin, o más adelante la de las máscaras africanas en las de Maurice Vlaminck o Pablo Picasso y sus Señoritas de Avignon (1907), marcaban otros caminos para el arte contemporáneo.² En 1909, irrumpieron los ballets rusos de Serge Diaghilev, los que a través de coloridas escenografías, vestuarios, música y danza, basados en buena medida en el arte popular ruso, sirvieron para reafirmar en el centro la idea de la integración de las artes como obra totalizadora.

En este contexto, casi contemporáneamente se daría impulso a una serie de acciones decisivas para la revalorización de las artes precolombinas y su reinterpretación en el presente. Tras alcanzar reconocimiento en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires, en 1910, el artista catalán Hermenegildo Anglada Camarasa habría de recibir en su taller de París a un amplio grupo de artistas argentinos en formación, que, deseosos de transitar caminos de modernidad, habían admirado en aquella muestra las obras de Anglada. Otros se irían agregando en los años siguientes, antes de la partida del catalán en 1913, en vísperas de la primera guerra mundial, hacia Mallorca. Entre estos nombres sobresalen los de Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, y otros activos en aquel momento en la capital francesa como los escultores Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Lagos, o los pintores Alfredo González Garaño y Jorge Bermúdez. A ellos se sumaría un plantel de destacados artistas mexicanos de la misma generación como Roberto Montenegro, Dr. Atl, Adolfo Best Maugard o Jorge Enciso.

In terms of architecture, the growing interest in pre-Columbian culture was interwoven with aspects promoted by Romanticism as regards the recovery of “historical styles”: cities, both permanent and temporary (world exhibition sites), became the perfect breeding grounds for neo-Romanesque, neo-Gothic, neo-Arabic, neo-Egyptian and other proposals along these lines, soon to be joined by two others with American roots, neo-pre-Columbian and neo-colonial styles. Thus, an inventory-taking phase gave way to a re-interpretation phase. There is a long list of commemorative monuments and buildings constructed in those years making use of pre-Columbian shapes and languages¹ and there are also many artistic reconstructions of archaeological sites that act as the backdrop for historical paintings, especially in the last quarter of the 19th century.

Pre-Columbian art and folk art in dance

Starting in the late 19th century, numerous renewals began to take hold in the arts, with Paris as one of the epicentres of such movements, often based on the idea of faraway, “primitive”, cultures. The presence of Japanese prints in works by artists such as Vincent Van Gogh and Paul Gauguin, or later, the African masks in works by Maurice Vlaminck or Pablo Picasso and his *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) forged new paths for contemporary art.² In 1909, the Ballets Russes of Serge Diaghilev burst onto the scene, featuring colourful sets, costumes, music and dance, in many cases based on Russian folk art, which reasserted the central concept of the integration of the arts into an all-encompassing whole.

Within this context, almost at the same time, a series of decisive actions were taken that would lead to the reassessment of pre-Columbian art and its reinterpretation in the present. After gaining recognition at the International Centennial Exhibition in Buenos Aires in 1910, Catalan artist Hermenegildo Anglada Camarasa would welcome a wide-ranging group of Argentinian artists in training at his studio in Paris, all of whom had admired the works of Anglada at that exhibition and longed to move in the direction of modernity. Other artists would join them in the following years, up until the Catalan artist's departure to Majorca in 1913, just before the outbreak of World War I. Among them, the names of Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, and others who were active in the French capital at that time, such as the sculptors Gonzalo Leguizamón Pondal and Alberto Lagos, or painters Alfredo González Garaño and Jorge Bermúdez, can be highlighted. They were joined by a group of outstanding Mexican artists from the same generation, such as Roberto Montenegro, Dr. Atl, Adolfo Best Maugard and Jorge Enciso.

³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2001). «Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano». A: CABANAS BRAVO, M. (coord.) (2001). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 189-203.

⁴ BABINO, M. E. (2007). *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General San Martín.

Fou Anglada qui en bona mesura els va despertar l'interès per la realització d'un art contemporani a partir de fonts del passat, els va instar a pensar i fer un "art nou" americà basat en els elements de les antigues civilitzacions del continent, és a dir de testimonis d'una cultura que els era pròpia i no aliena, com si fos el cas del europeu pel que fa a allò africà o oriental. El Musée d'Ethnographie du Trocadéro fou a partir de llavors un lloc de concurrència habitual i un reservori inesgotable de fonts d'inspiració per a aquests joves americans, les quals van complementar anys després, un cop de tornada als seus països, amb el coneixement directe que conservaven.³ L'essència i la significació dels ballets russos, que van conèixer també de la mà d'Anglada, va portar al fet que alguns d'ells fessin, després de la seva tornada, escenografies i decoracions per a ballets de caire indigenista, com va ser el cas de González Garaño pel que fa al ballet *Caaporá*, obra literària de Ricardo Güiraldes (1915-1920)⁴, de Bermúdez amb l'obra teatral *Huemac* (1916) —en ambdós casos incorporant música de Pascual de Rogatis—, o, anys després, la tasca de Franco a la representació d'*Ollantay*, en versió de Constatino Gaito, al Teatre Colón el 1926.

És interessant assenyalar que aquestes representacions, amb anterioritat als exemples esmentats, s'havien donat en l'àmbit del teatre popular amb el consegüent conjunt d'escenografies, vestuaris indigenistes i música. Hi ha exemples d'això a Mèxic, Perú i altres països des de finals del segle XIX, entre els quals destaquen particularment (també pels registres fotogràfics que es van conservar) les escenificacions de l'època precolombina dutes a terme a Mèxic en el marc de la gran desfilada històrica durant la celebració del Centenario de la Independència, el 1910.



La influència dels ballets russos no només va arribar als artistes que, establerts a París, van assistir a les seves representacions, sinó que també va arribar de manera directa a països com l'Argentina. Al setembre de 1913, va arribar a Buenos Aires una comitiva amb Vaslav Nijinsky al capdavant; l'aclamat ballarí, també, va contraure matrimoni allà amb l'hongaresa

Fig. 1. *Caaporá*. Disseny d'Alfredo González Garaño. Guaix sobre paper, 28 x 23,5 cm. Ballet *Caaporá* (San Antonio de Areco), 1917. Museo de Asuntos Gauchescos, San Antonio de Areco. (Foto: Oscar Balducci. Gentilesa: María Elena Babino).

*Será Anglada quien en buena medida despierte en ellos el interés por la realización de un arte contemporáneo a partir de fuentes del pasado, instándoles a pensar y hacer un "arte nuevo" americano basado en los elementos de las antiguas civilizaciones del continente, es decir de testimonios de una cultura que les era propia y no ajena, como sí les ocurría a los europeos con respecto a lo africano o a lo oriental. El Musée d'Ethnographie du Trocadéro sería a partir de entonces un lugar de concurrència habitual y un reservorio inagotable de fuentes de inspiración para esos jóvenes americanos, las que complementarían años después, regresados a sus países, con el conocimiento directo de lo que en ellos se conservaba.*³ *La esencia y significación de los ballets rusos, que conocieron también de la mano de Anglada, llevará a que algunos de ellos realicen, tras su retorno, escenografías y decoraciones para ballets de tinte indigenista, como fue el caso de González Garaño con respecto al ballet Caaporá, obra literaria de Ricardo Güiraldes (1915-1920)⁴, de Bermúdez con la obra teatral Huemac (1916) —en ambos casos incorporando música de Pascual de Rogatis—, o, años después, la labor de Franco en la representación de Ollantay, en versión de Constantino Gaito, en el Teatro Colón en 1926.*

Es interesante señalar al respecto que estas representaciones, con anterioridad a los ejemplos citados, se habían dado en el ámbito del teatro popular con el consiguiente aparato de escenografías, vestuarios indigenistas y música. Hay ejemplos de ello en México, Perú y otros países desde finales del XIX, siendo particularmente destacadas (también por los registros fotográficos que de ellas se conservaron) las escenificaciones de la época precolombina llevadas a cabo en México en el marco del Gran Desfile Histórico durante las Fiestas del Centenario de la Independencia, en 1910.

El influjo de los ballets rusos no solamente alcanzó a los artistas que, establecidos en París, asistieron a sus representaciones, sino que también llegó a países como Argentina de manera directa. En septiembre de 1913 arribó a Buenos Aires una comitiva de aquellos con Vaslav Nijinsky a la cabeza; el aclamado bailarín, inclusive, contraería allí matrimonio con la húngara Romola de Pulszky. En este mismo año, en

To a great extent, it was Anglada who sparked in them an interest to create contemporary art based on sources from the past, urging them to come up with and create a "new American art" based on elements of the continent's ancient civilisations, that is, from traces of a culture that was their own rather than foreign, as was the case for the Europeans with respect to African or Asian cultures. From that time on, the Musée d'Ethnographie du Trocadéro became a common meeting place and a bottomless reservoir of sources of inspiration for those young Americans. And years later, these sources would be supplemented with the direct knowledge of what they had found there, after returning to their own countries.³ The essence and significance of the Ballets Russes, to which Anglada also introduced them, would lead some of them, upon their return, to create set designs and decorations for ballets with pro-indigenous leanings, as was the case of González Garaño in relation to the ballet *Caaporá*, the literary work by Ricardo Güiraldes (1915-1920)⁴, of Bermúdez with the play *Huemac* (1916) —both of which included music by Pascual de Rogatis—, or years later, the case of Franco in the performance of *Ollantay*, in the version by Constantino Gaito, at Teatro Colón in 1926.

In this regard, it is interesting to note that, prior to the aforementioned examples, these types of performances already existed in popular theatre, with the ensuing paraphernalia in terms of sets, pro-indigenous costumes and music. Examples of this are found in Mexico, Peru and other countries starting in the late 19th century. Particularly striking (also in terms of the photographic records kept of them) are the re-enactments of the pre-Columbian period done in Mexico as part of the Gran Desfile Histórico [Great Historical Parade] during the celebration of the Centennial of Independence in 1910.

The influence of the Ballets Russes not only had an effect on artists living in Paris who attended their performances, but also reached countries like Argentina directly. In September 1913, one of the companies featuring Vaslav Nijinsky as the star arrived in Buenos Aires; the acclaimed dancer would even go on to marry the Hungarian aristocrat Romola de Pulszky. That same year, in London, Mexican

Romola de Pulszky. Aquell mateix any, a Londres, el mexicà Roberto Montenegro va publicar la luxosa i molt rara carpeta Vaslav Nijinsky. *An Artistic Interpretation of his Work in Black, White and Gold* amb el pròleg de Cyril W. Beaumont.

⁵ BALDERAS, E. (2000). *Roberto Montenegro ilustrador (1900-1930)*. Mèxic: Círculo de Arte.
GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2003). «Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM: Mèxic, 82, primavera de 2003, p. 93-121.

⁶ JOSÉ FRANCÉS (1919). «El pintor mexicano Montenegro». *El año artístico 1919*. Madrid, 1920, p. 345.

Justament Montenegro va obrir, en els anys de la seva radicació a Espanya, un camí no prou conegut en l'àmbit del disseny vinculat al teatre. Més coneguda és, d'aquesta època, la seva obra plàstica, així com la seva acció com a il·lustrador de llibres i revistes, tasca que en realitat havia iniciat a principis de segle a Mèxic.⁵ Els anys en què va estar establert a Mallorca (1914-1919) va mantenir una continuïtat discontinua en les dues línies a través d'exposicions i encàrrecs. Cap a finals de la dècada (1918-1920), i abans de retornar a Mèxic, a Madrid va il·lustrar algunes cobertes per a la revista *Blanco y Negro*, i, en clau precolombina, basant-se en el relleu del Temple de la Creu, a Palenque, va fer la del llibre *Lírica mexicana* (1919), una antologia de poemes del seu país publicada per la Legació de Mèxic a la capital espanyola amb motiu de la Festa de la Raça. Així mateix, va fer exposicions de les seves obres a Madrid, una al Círculo de Bellas Artes el 1918, i dues més l'any següent, una de "Motivos mexicanos" al Salón Vilches i una altra al Salón de Arte Moderno. Alhora, va començar a treballar com a escenògraf en la companyia dramàtica Atenea, dirigida per Ricardo Baeza.



Fig. 2. *El vértigo de la danza incaica*. Il·lustració de Roberto Montenegro. *CROM*, Órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana, suplement núm. 10, 15 de novembre de 1926. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Lombardo Toledano, Mèxic. (Gentileza: Teresa Suárez Molina i Guadalupe Tolosa).

Els últims episodis esmentats, és a dir, la mostra al Salón de Arte Moderno i les escenografies per a teatre, estan lligats pel fet que en aquesta exposició es van exhibir diversos dels dibuixos escenogràfics fets per Montenegro per a Atenea. El crític d'art i escriptor José Francés els va elogiar, assenyalant-hi el seu parentiu amb els de *Caaporá* de l'argentí González Garaño. L'artista, deia Francés, respon a la tradició de l'art precolombí, als jeroglífics dels teocallis primitius i als signes cruciformes i a les figures simbòliques de les miniatures mexicanes primitives.⁶ Diversos d'aquests dibuixos, de modernitat notòria i abastant tant danses indígenes d'arrel mexicana com incaïques, van ser reproduïts anys després, el 1926, en cobertes i interiors de la revista *CROM*, Órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana.

Londres, el mexicà Roberto Montenegro publicava la luxosa i muy rara carpeta Vaslav Nijinsky. *An Artistic Interpretation of his Work in Black, White and Gold* prologada por Cyril W. Beaumont.

Justamente Montenegro abriría, en los años de su radicación en España, una senda no suficientemente conocida en el ámbito del diseño vinculado al teatro. Más conocida es, de esa época, su obra plástica, como asimismo su acción como ilustrador de libros y revistas —que en realidad había iniciado a principios de siglo en México.⁵ Los años en que estuvo establecido en Mallorca (1914-1919) mantuvo una continuidad discontinua en ambas líneas a través de exposiciones y encargos. Hacia finales de la década (1918-1920), y antes de retornar a México, en Madrid ilustró algunas cubiertas para la revista Blanco y Negro, y, en clave precolombina, basándose en el relieve del Templo de la Cruz, en Palenque, hizo la del libro Lírica mexicana (1919), una antología de poetas de su país publicada por la Legación de México en la capital española con motivo de la Fiesta de la Raza. Asimismo, realizó exposiciones de sus obras en Madrid, una en el Círculo de Bellas Artes en 1918, y otras dos al año siguiente, una de "Motivos mexicanos" en el Salón Vilches y otra en el Salón de Arte Moderno. A la par de ello comenzó a trabajar como escenógrafo en la Compañía Dramática Atenea, dirigida por Ricardo Baeza.

Los últimos episodios citados, es decir la muestra en el Salón de Arte Moderno y las escenografías para teatro están ligados, en tanto en dicha exposición se exhibieron varios de los dibujos escenográficos realizados por Montenegro para Atenea. El crítico de arte y escritor José Francés los elogió, señalando en ellos su parentesco con los de Caaporá del argentino González Garaño. El artista, decía Francés, responde a la tradición del arte precolombiano, a los jeroglíficos de los teocallis primitivos y a los signos cruciformes y las figuras simbólicas de las primitivas miniaturas mexicanas.⁶ Varios de estos dibujos, de notoria modernidad y abarcando tanto danzas indígenas de raíz mexicana como incaicas, habrían de ser reproducidos años después, en 1926, en cubiertas e interiores de la revista CROM, Órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana.

artist Roberto Montenegro published an elaborate, highly rare set of prints entitled *Vaslav Nijinsky. An Artistic Interpretation of his Work in Black, White and Gold* prefaced by Cyril W. Beaumont.

Montenegro would, during the years he spent in Spain, explore a little-known avenue in the field of design linked to theatre. From that period, his work as a painter and an illustrator of books and magazines, which he had in fact begun at the turn of the century in Mexico, is better known.⁵ During the years in which he lived in Majorca (1914-1919) he intermittently continued to develop both lines through exhibitions and commissions. Near the end of the decade (1918-1920), before returning to Mexico, in Madrid, he illustrated the covers of some issues of *Blanco y Negro* magazine and he used a pre-Columbian theme based on a relief from the Temple of the Cross in Palenque for the cover of the book *Lírica mexicana* (1919), a collection of poetry from his native country published by the Legate of Mexico in the Spanish capital for the Fiesta de la Raza [Festival of the Races]. He also exhibited his works in Madrid, once at Círculo de Bellas Artes in 1918, and the following year, for "Motivos mexicanos" in Salón Vilches and in the Salón de Arte Moderno. At the same time, he began working as a set designer for Compañía Dramática Atenea, the Atenea Drama Company, directed by Ricardo Baeza.

The latter two events—the exhibition in the Salón de Arte Moderno and the theatre set designs—are related, given that several of Montenegro's drawings for the sets designed for Atenea were shown in the exhibition. Art critic and writer José Francés praised them, noting the resemblance to those of *Caaporá* by Argentinean artist González Garaño. According to Francés, the artist responds to the tradition of pre-Columbian art, the hieroglyphs of the primitive teocallis and the cruciform symbols and symbolic figures of the primitive Mexican miniatures.⁶ Several of these drawings, which were remarkably modern, encompassing indigenous dances with Mexican and also Incan roots, would be reproduced later, in 1926, on the covers and inside the magazine published by CROM, the Mexican Regional Labour Confederation.

⁷ SNOW, K. M. (2020). *A Revolution in Movement. Dancers, Painters, and the Image of Modern Mexico*. Gainesville: University Press of Florida, p. 69-77.
CLAYTON, M. (2021). «The Andes in Common», *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, Tomo LV, 3. (En premsa).

⁸ SNOW, K. M. (2020). *A Revolution in Movement...*, p. 29-30.

⁹ SNOW, K. M. (2020). *A Revolution in Movement...*, p. 69-77.

¹⁰ BARGALLÓ, I. (ed.) (2009). *Arte funerario precolombino. La pasión de Tórtola Valencia*. Barcelona: Fundació Arqueològica Clos.
CLAYTON, M. (2012). «Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas», *Dance Research Journal*, Cambridge, vol. 44, 1, estiu, p. 29-49.

¹¹ CLAYTON, M. (2021). «The Andes in Common»...

¹² KUON, E.; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, R. y VIÑUALES, G. M. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: USMP, p. 199-216

La menció a obres de caire precolombí escenificades per la companyia dramàtica Atenea és una demostració del caràcter internacionalista que, fora de l'àmbit llatinoamericà, havien assolit aquestes danses d'arrel indígena. Diversos autors, i entre ells K. Mitchell Snow i Michelle Clayton, han evidenciat en els últims anys la implicació d'artistes europees i estatunidenques en representacions en aquestes línies i en altres del costumisme popular. Seguint un ordre cronològic, podríem esmentar, entre d'altres, les actuacions de la russa Anna Pávlova a la plaça de toros de Mèxic, vestida de xinesa camperola i representant una *Fantasia mexicana* (jarabe tapatío) (1919)⁷; la de Martha Graham a *Xóchitl*, amb escenografies i vestuari de Francisco Cornejo i primer a Long Beach, Califòrnia (1920)⁸; a l'espanyola Tórtola Valencia tant transvestida de xinesa camperola⁹ com en una *Danza incaica* (1925), les fotografies de les quals van ser exposades al pavelló peruà de l'Exposició Iberoamericana de Sevilla¹⁰; o la suïssa Norka Rouskaya en una *Danza maya* en el Teatro Peón Contreras de Mérida, Yucatán (1929). Michelle Clayton¹¹ esmenta també la ballarina estatunidenca Russell Merriweather Hughes, més coneguda pel seu nom artístic, "La Meri", qui, a més de coreografiar una dansa inca pròpia, va escriure un poema èpic titulat *Huáscar, el último rey de los incas*, text mecanografiat que es conserva a la Public Library de Nova York.

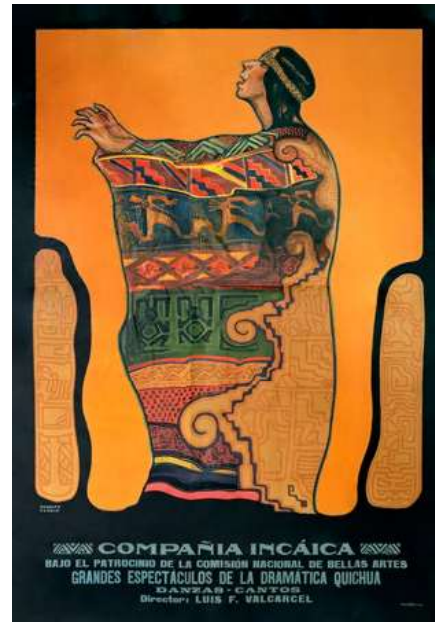


Fig. 3. Cartell per a *Ollantay* de la Companyia Incaica de Luis E. Valcárcel. Teatre Colón Buenos Aires, 1923. Litografia sobre paper. Disseny de Rodolfo Franco. Col·lecció MLR.

Aquestes repercussions "externes" van ser complementàries a diverses que es van donar en aquells anys 20 a Sud-amèrica, i fonamentalment les diverses representacions del drama quítua *Ollantay*, entre elles una feta el 1918 usant com a escenari la fortalesa de Sacsayhuamán, a Cusco; més endavant, el 1923, pots ser la més coneguda, la de la Companyia Incaica de Luis E. Valcárcel que va recórrer diferents teatres a la ruta Cusco-Buenos Aires amb punt culminant en el Teatro Colón¹², per a la presentació de la qual Rodolfo Franco va dissenyar un cartell magnífic; la versió de Constantino Gaito, del 1926, també al Colón i amb escenografies de Franco; i una altra molt recordada, la versió de Ricardo Rojas, del 1939, amb dissenys d'Ángel Guido i escenografies de Gregorio López Naguil, al Teatro Nacional de Comedias, a Buenos Aires.

La mención a obras de cariz precolombinista escenificadas por la Compañía Dramática Atenea es demostrativa del carácter internacionalista que, fuera del ámbito latinoamericano, habían alcanzado estas danzas de raigambre indígena. Varios autores, y entre ellos K. Mitchell Snow y Michelle Clayton, han evidenciado en los últimos años la implicación de artistas europeas y estadounidenses en representaciones en estas líneas y en otras del costumbrismo popular. Siguiendo un orden cronológico, podríamos mencionar, entre otras, las actuaciones de la rusa Anna Pávlova en la Plaza de Toros de México, vestida de china poblana y representando una Fantasia mexicana (Jarabe tapatío) (1919)⁷; la de Martha Graham en Xóchitl, con escenografías y vestuario de Francisco Cornejo, y premier en Long Beach, California (1920)⁸; a la española Tórtola Valencia tanto travestida de china poblana⁹ como en una Danza incaica (1925), cuyas fotografías fueron expuestas en el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla;¹⁰ o a la suiza Norka Rouskaya en una Danza maya, ésta en el yucateco Teatro Peón Contreras de Mérida (1929). Michelle Clayton¹¹ refiere también a la bailarina estadounidense Russell Merriweather Hughes, más conocida por su nombre artístico, "La Meri", quien, además de coreografiar una danza inca propia, escribió un poema épico titulado Huáscar, el último rey de los incas, texto mecanografiado que se conserva en la Public Library de Nueva York.

Estas repercusiones "externas" fueron complementarias a varias que se dieron en esos años 20 en Sudamérica, y fundamentalmente las múltiples representaciones del drama quechua Ollantay, entre ellas una realizada en 1918 usando como escenario la fortaleza de Sacsayhuamán, en Cuzco; más adelante, en 1923, la que es quizá la más conocida, la de la Compañía Incaica de Luis E. Valcárcel que recorrió distintos teatros en la ruta Cuzco-Buenos Aires con punto culminante en el porteño Teatro Colón,¹² para cuya presentación Rodolfo Franco diseñó un magnífico cartel; la versión de Constantino Gaito, en 1926, también en el Colón y con escenografías de Franco; y otra muy recordada, la versión de Ricardo Rojas de 1939, con diseños de Ángel Guido y escenografías de Gregorio López Naguil, en el Teatro Nacional de Comedias, en Buenos Aires.

The mention of works with a pre-Columbian appearance staged by the Atenea Drama Company is demonstrative of the international nature that these dances with indigenous roots had achieved beyond the borders of Latin America. Several authors, including K. Mitchell Snow and Michelle Clayton, have in recent years shown the involvement of European and US American artists in performances of this kind and in other types of popular genre works. In chronological order, it is worth mentioning, as an example, the performances by Russian dancer Anna Pávlova in the Bull Ring of Mexico, dressed as a "china poblana" and performing a *Fantasia mexicana* (Jarabe tapatío) (1919)⁷; that of Martha Graham in *Xóchitl*, with sets and costumes by Francisco Cornejo, which premiered in Long Beach, California (1920)⁸; the Spanish artist Tórtola Valencia, cross-dressed as a china poblana⁹ and in *Danza incaica* (1925), photographs of which were exhibited in the Peruvian pavilion of the Ibero-American Exhibition in Seville;¹⁰ and the Swiss artist Norka Rouskaya in a *Danza maya* at the Teatro Peón Contreras in Mérida, Yucatan (1929). Michelle Clayton¹¹ also mentions the US American dancer Russell Merriweather Hughes, better known by her artistic name, "La Meri", who choreographed her own Inca dance and also wrote an epic poem entitled *Huascar, the Last of the Inca Kings*, the typed text of which is preserved at the New York Public Library.

These "external" repercussions were complementary to several others that arose in the 1920s in South America, primarily the numerous performances of the Quechuan drama *Ollantay*, including one in 1918 that used the Sacsayhuamán fortress in Cuzco as a backdrop; later, in 1923, perhaps the best known example in this regard is the one by Compañía Incaica directed by Luis E. Valcárcel, which travelled to diverse theatres on the route from Cuzco to Buenos Aires, reaching its peak at Teatro Colón in Buenos Aires,¹² where Rodolfo Franco designed

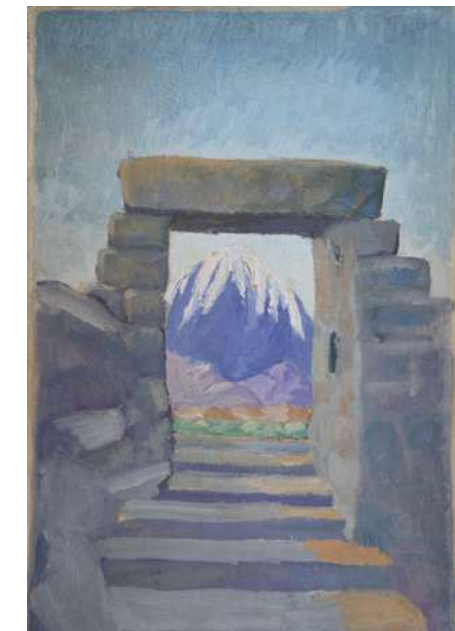


Fig. 4. *Paisaje incaico* (1939). Oli sobre cuir, 24,5 x 16,5 cm. Pintat per Gregorio López Naguil sobre l'enquadernació d'un exemplar especial de: Ricardo Rojas. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. Exemplar dedicat per Rojas i tots els actors de l'obra. Col·lecció MLR.

a magnificent poster for the presentation; the version by Constantino Gaito, from 1926, also at Teatro Colón, with sets by Franco; and another memorable version is the one by Ricardo Rojas in 1939, with designs by Ángel Guido and sets by Gregorio López Naguil, at Teatro Nacional de Comedias in Buenos Aires.

Transportant-nos a Montenegro, és indubtable que la major empremta que van deixar els ballets russos en el seu esperit d'artista fou la presa de consciència pel que fa al valor de les arts populars, intrínsecament i com basament per a la creació de rutes per a l'art modern. Tornat al país, un dels seus primers actes de rellevància va ser l'organització, juntament amb Jorge Enciso i Gerardo Murillo (Dr. Atl), de l'exposició d'art popular mexicà el 1921 al Museo de Artes Populares, en el marc de la celebració del centenari de la proclamació de Mèxic com a país independent. Aquest impuls, que apuntalava la idea de consolidar un classicisme propi dins de la cultura mexicana a partir dels aspectes populars, el va completar tant amb la seva obra plàstica (murals, disseny gràfic en llibres i revistes, aigües, ceràmiques i altres objectes, pintura de cavallet¹³) com amb la publicació progressiva de llibres sobre aquests temes, entre ells *Máscaras mexicanas* (1926) i *Retablos de México* (1950), a més de diversos assajos i articles.

¹³ FERNÁNDEZ FÉLIX, M. (coord.) (2017). *Roberto Montenegro. Expresiones del arte popular mexicano*. Mèxic: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Creant bases de modernitat. Pedagogia, estètica i americanisme

En contraposició al mimetisme objectual i a la substitució de l'home per la màquina que havia propiciat la revolució industrial durant el segle XIX, William Morris i els pintors preraphaelites a Anglaterra es van abocar amb decisió a la recuperació de tradicions artesanals i tasques manuals, i a la posada en valor i preservació de l'art i dels oficis medievals, iniciativa que va influir en la producció dels artistes de l'*art nouveau* i de les seves diferents variants nacionals. D'acord amb aquestes idees es va anar consolidant a Amèrica un interès per la manufactura d'arts decoratives centrades en els llenguatges de les cultures ameríndies, precolombines en la majoria dels casos, però també de les cultures indígenes vigents.

Des d'Anglaterra, les repercussions internacionals d'*Arts & Crafts*, i després, des de París, l'adopció d'allò "primitiu" com a paradigma de modernitat, definiren nous escenaris per a les arts americanes. En aquest àmbit, la revitalització de les escoles d'arts i oficis, quan no la fundació de noves, utilitzant com a estratègia la reinterpretació de llenguatges precolombins i indígenes expressats en mobiliari, tèxtils, escenografies teatrals i de cinema, en el disseny gràfic o en la publicació de manuals d'art ornamental dirigits a produir transformacions pedagògiques des de les mateixes bases escolars, va definir camins inesperats per a l'elaboració d'una avantguarda pròpia, consagrada a partir de la dècada de 1920. L'arquitectura va sustentar aquest procés a través de les propostes neomaies —de fortuna provada als Estats Units, amb referents com Frank Lloyd Wright i Robert Stacy-Judd—, neoinques o tiahuanagues, movent-se entre l'exotisme, la fantasia i el desig de consolidar una identitat amb arrels autòctones.

Retrotrayéndonos a Montenegro, es indudable que la mayor huella dejada por los ballets rusos en su espíritu de artista fue la toma de conciencia en cuanto al valor de las artes populares, intrínsecamente y como basamento para la creación de sendas para el arte moderno. Regresado al país, uno de sus primeros actos de relevancia fue la organización, junto a Jorge Enciso y Gerardo Murillo (Dr. Atl) de la Exposición de arte popular mexicano llevada a cabo en 1921 en el Museo de Artes Populares, en el marco de la celebración del centenario de la proclamación de México como país independiente. Este impulso, que apuntalaba la idea de consolidar un clasicismo propio dentro de la cultura mexicana a partir de lo popular, lo completará tanto con su obra plástica (murales, diseño gráfico en libros y revistas, aguafuertes, cerámicas y otros objetos, pintura de cavallet¹³) como con la paulatina publicación de libros sobre estos temas, entre ellos Máscaras mexicanas (1926) y Retablos de México (1950), además de varios ensayos y artículos.

Creando bases de modernidad. Pedagogía, estética y americanismo

En contraposición al mimetismo objetual y al reemplazo del hombre por la máquina que había propiciado la Revolución Industrial durante el XIX, William Morris y los pintores preraphaelitas en Inglaterra se abocaron de manera decidida a la recuperación de tradiciones artesanales y tareas manuales, y a la puesta en valor y preservación del arte y los oficios medievales, iniciativa que habría de influir en la producción de los artistas del art nouveau y sus diferentes variantes nacionales. En consonancia con estas ideas se fue afirmando en América un interés por la manufactura de artes decorativas centradas en los lenguajes de las culturas ameríndias, precolombinas en la mayoría de los casos, pero también de las culturas indígenas vigentes.

Desde Inglaterra, las repercusiones internacionales de Arts & Crafts, y luego, desde París, la adopción de lo "primitivo" como paradigma de modernidad, definirían nuevos escenarios para las artes americanas. En este ámbito, la revitalización de las escuelas de artes y oficios, cuando no la fundación de nuevas, utilizando como estrategia la reinterpretación de lenguajes precolombinos e indígenas expresados en mobiliario, textiles, escenografías teatrales y de cine, en el diseño gráfico o en la publicación de manuales de arte ornamental dirigidos a producir transformaciones pedagógicas desde las mismas bases escolares, va a definir inesperados caminos para la elaboración de una vanguardia propia, consagrada a partir de los años 20. La arquitectura sustentará este proceso a través de las propuestas neomayas -de probada fortuna en Estados Unidos, con referentes como Frank Lloyd Wright y Robert Stacy-Judd-, neoincas o tiawanacotas, moviéndose entre el exotismo, la fantasía y el deseo de consolidar una identidad con raíces autóctonas.

Coming back to Montenegro, the strongest impression left by the Ballets Russes on his artistic spirit was clearly his realisation of the value of folk art, in and of itself and as the cornerstone for the creation of roads into modern art. Upon his return home, one of his first relevant acts was to organise, along with Jorge Enciso and Gerardo Murillo (Dr. Atl), the exhibition of Mexican folk art held at the Museo de Artes Populares in 1921, as part of the celebrations commemorating the centennial of Mexico's independence. This initiative, which bolstered the idea of consolidating a classicism unique to Mexican culture based on folk art, would be furthered through his own artwork (murals, graphic designs in books and magazines, etchings, ceramics and other objects, and easel paintings¹³) and in the gradual publication of books on these topics, including *Máscaras mexicanas* [Mexican masks] (1926) and *Retablos de México* [altarpieces of Mexico] (1950), as well as several essays and articles.

Creating the foundations of modernity. Pedagogy, aesthetics and Americanism

In contrast to the mimicry of objects and the substitution of man with machines brought about by the Industrial Revolution in the 19th century, William Morris and the Pre-Raphaelite painters in England resolutely focused on the recovery of craft traditions and handicrafts, and on spotlighting and preserving medieval arts and trades. This initiative had an influence on the work done by artists in the *modernisme* movement and its different national varieties. In line with these ideas, in America interest was growing in the production of decorative arts based on the languages of Amerindian cultures, primarily pre-Columbian, but also present-day indigenous cultures.

The international repercussions of the *Arts & Crafts* movement in England, and later, the adoption of the "primitive" in Paris as a paradigm of modernity would create new scenarios for art in America. Within this context, the revitalisation of trade schools and even the creation of new ones, using as a strategy the reinterpretation of pre-Columbian and indigenous languages in furniture, textiles, theatre and film sets or the publication of decorative arts manuals intended to bring about educational transformations at the very roots of the educational system led to unexpected inroads in the creation of a unique avant-garde, strongly established from the 1920s. This process was nurtured in architecture, through neo-Mayan proposals—with renowned success in the United States by icons like Frank Lloyd Wright and Robert Stacy-Judd—, or neo-Incan and Tiawanacota proposals, moving between exoticism, fantasy and the desire to consolidate an identity with native roots.

Són nombrosos els exemples d'això, i podem esmentar l'escola d'arts i oficis creada a Montevideo en 1915 pel pintor i advocat Pedro Figari, qui dos anys després, per encàrrec del govern uruguaià, va publicar el Pla General d'Organització de l'Ensenyament Industrial, i un dels seus capítols el va titular “Cal aprofitar-se de la virginitat americana com d'un tresor”.¹⁴ En el marc d'aquesta institució i fora d'ella es van produir tot tipus d'objectes entre murals, teixits, vitralls, vaixelles, mobles i més, una pràctica a la qual es va adherir puntualment Carlos Alberto Castellanos, de recordada residència a Pollença.

El mateix va fer un altre dels “americans de Mallorca”, Atilio Boveri, qui va dissenyar tot el decorat (mobles i tapissos) de la sala-biblioteca de la casa del diputat Horacio B. Oyhanarte, integrant en la iconografia figures mitològiques, guerreres i religioses, orientaltzants i americanes. Va transitar per un àmbit solidificat a l'Argentina, sobretot a partir de la creació del Primer Salón de Artes Decorativas a Buenos Aires, el 1918, els triomfadors del qual van ser els rosarins Alfredo Guido i José Gerbino amb un *Cofre calchaquí* que testimoniava l'interès creixent per la reinterpretació contemporània dels llenguatges estètics de les cultures aborígens nacionals. En aquests salons, i en les Exposicions Comunals d'Arts Aplicades i Industrials celebrades a la ciutat a mitjans de la dècada de 1920, un extens repertori d'artistes, a través de vaixelles, taules, escriptoris, paravents, tèxtils i elements diversos, van fer la seva aportació per introduir l'ornamentació de l'art prehistòric a la vida quotidiana moderna.¹⁵

Les arts populars i l'art precolombí, formant part, encara en els seus trets distintius, d'un esperit en comú, estarien a la base de l'impuls d'emprenedories noves i d'enorme rellevància com foren per a Mèxic les Escuelas de Pintura al Aire Libre¹⁶ i l'Escuela Libre de Escultura y Talla Directa¹⁷ sorgides respectivament a partir de 1913 i 1927, o, en l'extrem sud de el continent, l'Escuela de Artes Aplicadas fundada per Carlos Isamitt a Santiago, que quatre anys després es va integrar a la Universitat de Xile.¹⁸

¹⁴ PELUFFO, G. (1999). «Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)». A: *Pedro Figari, 1861-1938*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, p. 23-27.
ROCCA, P. T. (2006).«Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari». A: *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo: Museo de Arte Precolombino e Indígena, p. 11-31.

¹⁵ KUON, E.; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, R. y VIÑUALES, G. M. (2009). *Cuzco-Buenos Aires.*

¹⁶ USEDA MIRANDA, E. i altres (ed.) (2013). *Escuelas de Pintura al Aire Libre. Episodios dramáticos del arte en México*. Mèxic: MUNAL.

¹⁷ DUARTE SÁNCHEZ, M. E. (dir.) (2010). *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*. Mèxic: CONACULTA-INBA.

¹⁸ CASTILLO ESPINOZA, E. (ed.) (2010). *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2010.

Los ejemplos al respecto de lo señalado son múltiples, y entre ellos podemos mencionar a la Escuela de Artes y Oficios creada en Montevideo en 1915 por el pintor y abogado Pedro Figari, quien dos años después, por encargo del gobierno uruguayo, publicaría el Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, titulando uno de sus capítulos “Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro”.¹⁴ En el marco de esa institución y fuera de ella se produjeron todo tipo de objetos entre murales, tejidos, vitrales, vajillas, muebles y más, una práctica a la que se adheriría puntualmente Carlos Alberto Castellanos, de recordada residencia en Pollensa.

Lo propio haría otro de los “americanos de Mallorca”, Atilio Boveri, quien diseñaría el decorado total (muebles y tapices) del salón-biblioteca de la casa del diputado Horacio B. Oyhanarte, integrando en la iconografía figuras mitológicas, guerreras y religiosas, orientalizantes y americanas. Transitaba así por un ámbito solidificado en Argentina, sobre todo a partir de la creación del Primer Salón de Artes Decorativas, en Buenos Aires, en 1918, cuyos triunfadores serían los rosarinos Alfredo Guido y José Gerbino con un Cofre calchaquí, que testimoniaba el interés creciente por la reinterpretación contemporánea de los lenguajes estéticos de las culturas aborígenes nacionales. En esos salones, y en las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales celebradas en la ciudad a mediados de los 20, un extenso repertorio de artistas, a través de vajillas, mesas, escritorios, biombos, textiles y múltiples elementos, harían su aporte para introducir la ornamentación del arte prehispánico a la vida cotidiana moderna.¹⁵

Las artes populares y el arte precolombino, formando parte, aún en sus rasgos distintivos, de un espíritu en común, estarían en la base del impulso de emprendimientos novedosos y de enorme relevancia como fueron para México las Escuelas de Pintura al Aire Libre¹⁶ y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa¹⁷ surgidas respectivamente a partir de 1913 y 1927, o, en el extremo sur del continente, la Escuela de Artes Aplicadas fundada por Carlos Isamitt en Santiago, que pasaría cuatro años después a integrarse en la Universidad de Chile.¹⁸

There are numerous examples in this regard, including the Escuela de Artes y Oficios [School of Arts and Crafts] created in Montevideo in 1915 by painter and lawyer Pedro Figari, who was commissioned by the government of Uruguay two years later to publish the Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial [General Scheme for the Organisation of Industrial Education], one of the chapters of which was entitled “Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro” [‘American virginity must be considered a treasure’].¹⁴ Within and outside this institution, all kinds of objects were created, including murals, textiles, stained glass windows, dishware, furniture and more, a practice occasionally adopted by Carlos Alberto Castellanos, a prominent resident of Pollença.

Other “Americans in Majorca” would follow suit, like Atilio Boveri, who designed the complete decoration (furniture and textiles) for the library in the home of representative Horacio B. Oyhanarte, incorporating orientalisng and American mythological and religious figures and warriors into the iconography. Thus, he travelled along a path that had been paved in Argentina, particularly after the creation of the First Salón de Artes Decorativas in Buenos Aires, in 1918, the victors of which were Rosario natives Alfredo Guido and José Gerbino with their *Cofre calchaquí* [Calchaqui Chest], which bore witness to the growing interest in contemporary reinterpretations of the aesthetic languages of domestic aboriginal cultures. At those salons, and at the Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales [Communal Exhibitions of Applied and Industrial Art] held in the city in the mid-1920s, an extensive range of artists offered their contributions, introducing decorative elements of pre-Hispanic art into modern daily life in the way of dishware, tables, desks, folding screens, textiles and diverse objects.¹⁵

Folk art and pre-Columbian art, which, even in their distinctive traits, were part of a common spirit, were the driving force behind innovative and tremendously important initiatives such as the Escuelas de Pintura al Aire Libre¹⁶ [Plein Air Painting Schools] and the Escuela Libre de Escultura y Talla Directa¹⁷ [Free School of Sculpture and Direct Carving] that arose after 1913 and 1927, respectively, and, at the southernmost tip of the continent, the Escuela de Artes Aplicadas [School of Applied Arts] founded by Carlos Isamitt in Santiago, which would become a part of the University of Chile four years later.¹⁸

Una altra via que van recórrer alguns dels artistes compromesos amb els idearis americanistes fou la confecció de manuals i mètodes per ensenyar dibuix a les escoles primàries a partir tant de l'art precolombí com de l'art popular.¹⁹ Això va tenir lloc, el 1923, any que el mexicà Adolfo Best Maugard era seu país, a través del seu *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, i amb l'escultor Gonzalo Leguizamón Pondal (juntament amb l'arquitecte Alberto Gelly Cantilo) a l'Argentina, aquests últims amb els seus quaderns *Viracocha*. No és una dada de poca importància el esmentar que tant Best Maugard com Leguizamón Pondal havien integrat el cercle parisenc d'americans al voltant d'Anglada Camarasa.

Altres iniciatives similars van tenir lloc en aquells anys en altres indrets del continent, com és el cas del Perú, on Elena Izcue va publicar les seves dues carpetes d'*El arte peruano en la escuela* (París, 1926), i una dècada després el mateix van fer Carlos Paz de Noboa a Arequipa amb *Kuntur. Primer cuaderno de dibujo autóctono*, i Próspero L. Belli a Ica amb els seus set volums de *Dibujo peruano. Motivos nazquenses*. Més a sud, Abel Gutiérrez va publicar el 1928 *Dibujos indígenas de Chile*, mentre que a l'Argentina, poc després, Atilio Boveri i Florencio Loyarte divulgaven *El trabajo manual en la escuela argentina* (c. 1929).

Tota aquesta producció es desplaçava entre diversos objectius destacant fonamentalment la idea de promoure l'ensenyament del dibuix a partir dels aspectes populars i precolombins, dins de les pròpies bases de la nova educació escolar d'aquells països, així com la intencionalitat d'establir repertoris formals que poguessin servir a artistes i arquitectes per posar a les seves obres l'encuny de les cultures autòctones americanes. Així doncs, no es tractava només d'una operació vinculada exclusivament a una elit intel·lectual, sinó d'una acció decisiva per instal·lar els llenguatges prehistòrics i populars a tots els àmbits de la societat que fos possible. A això també va acompanyar el disseny gràfic aplicat a llibres, revistes, partitures, cartells i tota mena d'impresos, les ornamentacions dels quals van esdevenir un vehicle decisiu per familiaritzar el públic amb el ric i extens mostrari formal i conceptual d'aquelles vessants.



Fig. 5. *El trabajo manual en la escuela argentina*, d'Atilio Boveri i Florencio Loyarte. Buenos Aires, Jacobo Peuser Lda. Editores, c. 1929. Col·lecció MLR.

Otra vía que recorrerían algunos de los artistas comprometidos con los idearios americanistas sería la confección de manuales y métodos para enseñar dibujo en las escuelas primarias a partir tanto del arte precolombino como del arte popular.¹⁹ Esto ocurrió, coincidentemente en 1923, con el mexicano Adolfo Best Maugard en su país, a través de su Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano, y con el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal (junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo) en la Argentina, estos últimos con sus cuadernos Viracocha. No es dato menor el mencionar que tanto Best Maugard como Leguizamón Pondal habían integrado el círculo parisino de americanos en torno a Anglada Camarasa.

Otras iniciativas similares se darán en esos años en otras partes del continente, como es el caso del Perú, donde Elena Izcue publicaría sus dos carpetas de El arte peruano en la escuela (París, 1926), y una década después harían lo propio Carlos Paz de Noboa en Arequipa con Kuntur. Primer cuaderno de dibujo autóctono, y Próspero L. Belli en Ica con sus siete volúmenes de Dibujo peruano. Motivos nazquenses. Más al sur, Abel Gutiérrez publicaba en 1928 Dibujos indígenas de Chile, mientras que en Argentina, poco después, Atilio Boveri y Florencio Loyarte daban a luz El trabajo manual en la escuela argentina (c.1929).

Toda esta producción se desplazaba entre diversos objetivos destacando fundamentalmente la idea de promover la enseñanza del dibujo, a partir de lo popular y lo precolombino, dentro de las propias bases de la nueva educación escolar de aquellos países, como asimismo la intencionalidad de establecer repertorios formales que pudieran servir a artistas y arquitectos para poner en sus obras el cuño de las culturas autóctonas americanas. Así pues, no se trataba únicamente de una operación vinculada de forma exclusiva a una élite intelectual, sino de una acción decisiva para instalar los lenguajes prehispánicos y populares en todos los ámbitos de la sociedad que fuera posible. A ello acompañaría también el diseño gráfico aplicado a libros, revistas, partituras, carteles y todo tipo de impresos, cuyas ornamentaciones se convertirán en un vehículo decisivo para familiarizar al público con el rico y extenso muestrario formal y conceptual de aquellas vertientes.

Another path travelled by some of the artists committed to Americanist ideologies was the creation of manuals and methods for teaching drawing in primary schools, based on both pre-Columbian and folk art.¹⁹ Coinciding in 1923, this was the case of Adolfo Best Maugard in Mexico, through his *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* [Drawing Methods: Tradition, Resurgence, and Evolution of Mexican Art], and sculptor Gonzalo Leguizamón Pondal (with architect Alberto Gelly Cantilo) in Argentina, with their *Viracocha* notebooks. Not insignificantly, it is worth noting that both Best Maugard and Leguizamón Pondal had been part of the Parisian circle of Americans surrounding Anglada Camarasa.

Other similar initiatives would arise elsewhere on the continent during those years: in Peru, for example, Elena Izcue published two folders entitled *El arte peruano en la escuela* [Peruvian art at school] (Paris, 1926), a decade later Carlos Paz de Noboa would follow suit in Arequipa with *Kuntur. Primer cuaderno de dibujo autóctono* [Kuntur. First native drawing notebook], and Próspero L. Belli in Ica with his seven volumes of *Dibujo peruano. Motivos nazquenses* [Peruvian drawing. Nazca motifs]. Further south, Abel Gutiérrez published *Dibujos indígenas de Chile* [Indigenous drawings of Chile] in 1928, while in Argentina, shortly thereafter, Atilio Boveri and Florencio Loyarte created *El trabajo manual en la escuela argentina* [Manual work in Argentinean schools] (c.1929).

This body of work was created with a number of aims, most importantly, the idea of promoting art training based on folk and pre-Columbian culture as part of the foundations inherent to the new educational model in those countries, as well as intentionally establishing formal repertoires that artists and architects could use to mark their works with the stamp of the native American cultures. Thus, this process was not related exclusively to an intellectual elite, but rather represented a decisive action for fusing pre-Hispanic and folk languages into all possible aspects of society. It was also accompanied by graphic design applied to books, magazines, musical scores, posters and all kinds of printed materials whose decorative elements would become a decisive vehicle for familiarising the public with the rich and extensive formal and conceptual imagery of those movements.

Reflexions finals

Amb aquest assaig hem volgut deixar constància de com la praxi dels artistes americans que van passar per Mallorca, i especialment alguns d'ells com ara Roberto Montenegro, Gregorio López Naguil, Atilio Boveri, Carlos Alberto Castellanos, Alfredo Garaño, Ricardo Güiraldes o Rodolfo Franco, va quedar fortament travessada per l'influx que en ells van exercir tant l'art precolombí com les arts populars, testimoniant la seva convergència amb escenaris de modernitat llavors vigents.

En aquest sentit, bé podríem afirmar la idea que els artistes *precolombinistes* sentien, a través de la seva obra, que creaven una empatia, un lligam, un intimitat amb desconeguts artistes d'abans, i connectaven amb ells a través del temps. Amb aquesta “visita” als ancestres, generaven una complicitat que els permetia actuar en un pla superior, amb determinats caires sagrats. No és menor la ingerència del mite de la “crida de la terra” que deien sentir aquests creadors, quelcom d'altra banda molt propi de la modernitat, vinculant-se llavors a corrents reivindicatives de la “identitat nacional i americana”. Aquestes vies englobaven tant els precolombinismes com els indigenismes en les seves diferents facetes, i les arts populars, però també el paisatge i els costums, gèneres primordials en aquest escenari. D'aquestes convergències i síntesis de formes de passat amb esperit modern, sorgiren nous productes. Indubtablement, aquests primitivismes propis van servir de veritables laboratoris per assumir una avantguarda genuïnament americana, producte de l'encadenament de la modernitat i la tradició.

Aquesta idea enllaça amb un altre pensament, que en realitat és un reforçament teòric de la idea anterior: si l'arqueologisme americà a Europa era geogràficament quelcom excèntric, per als autòctons ho era en la vessant cultural, quelcom desconegut que calia estudiar i desentranyar, però no ho era en el vessant geogràfic. El desafiament va consistir en trobar vies per recuperar l'aspecte precolombí com a part integrant d'una cultura moderna, capaç de construir o fins i tot inventar una continuïtat per ser projectada en el futur. Aquesta reunió del vessant geogràfic (que ja existia) amb el vessant cultural recuperat fou una dels grans aportacions d'aquella generació de les primeres dècades del segle. A més, aquests creadors van saber apreciar el valor de les arts populars com herència viva, transfigurada al llarg dels segles, de l'art precolombí, trobant-hi una ruta per concretar aquesta “connexió amb els avantpassats”. I així, es van deixar traçats lineaments que, sota diferents formes i a través de diferents camins, continuats i transformats, avui romanen vigents.

Reflexiones finales

Con este ensayo, hemos querido dejar constancia de cómo la praxis de los artistas americanos que pasaron por Mallorca, y en especial algunos de ellos como Roberto Montenegro, Gregorio López Naguil, Atilio Boveri, Carlos Alberto Castellanos, Alfredo Garaño, Ricardo Güiraldes o Rodolfo Franco, quedó fuertemente atravesada por el influjo que en ellos ejercieron tanto el arte precolombino como las artes populares, testimoniando su convergencia con escenarios de modernidad vigentes entonces.

En el sentido señalado, bien podríamos afirmar la idea de que los artistas precolombinistas sentían, a través de su obra, que creaban una empatía, una ligazón, una intimidad con desconocidos artistas de antaño, y conectaban con ellos a través del tiempo. Al “visitar” a los ancestros, generaban una complicidad que les permitía actuar en un plano superior, de ciertos tintes sagrados. No es menor la injerencia del mito del “llamado de la tierra” que decían sentir estos creadores, algo por otro lado muy propio de la modernidad, vinculándose entonces a corrientes reivindicativas de la “identidad nacional y americana”. Estas vías englobaban tanto a los precolombinismos como a los indigenismos en sus diferentes facetas, y a las artes populares, pero también al paisaje y las costumbres, géneros primordiales en ese escenario. De esas convergencias y síntesis de formas del pasado con espíritu moderno, surgirían nuevos productos. Indudablemente esos primitivismos propios fungieron como verdaderos laboratorios para asumir una vanguardia genuinamente americana, producto del eslabonamiento de la modernidad y la tradición.

Esta idea enlaza con otro pensamiento, que en realidad es un reforzamiento teórico de lo anterior: si el arqueologismo americano en Europa era geográficamente algo excéntrico, para los autóctonos lo era en lo cultural, algo desconocido que había que estudiar y desentrañar, pero no lo era en lo geográfico. El desafío consistió en hallar vías para recuperar lo precolombino como parte integrante de una cultura moderna, capaz de construir o incluso inventar una continuidad para ser proyectada al futuro. Esa reunión de lo geográfico (que ya estaba) con lo cultural recuperado fue uno de los grandes aportes de aquella generación de las primeras décadas del siglo. Además, esos creadores supieron apreciar el valor de las artes populares como herencia viva, transfigurada a lo largo de los siglos, del arte precolombino, encontrando en ellas una ruta para concretar esa “conexión con los ancestros”. Y así, se dejaron trazados lineamientos que, bajo distintas formas y a través de distintos caminos, continuados y transformados, hoy permanecen vigentes.

Conclusions

The aim of this paper was to document how the work of certain American artists who spent time in Majorca, particularly Roberto Montenegro, Gregorio López Naguil, Atilio Boveri, Carlos Alberto Castellanos, Alfredo Garaño, Ricardo Güiraldes and Rodolfo Franco, was strongly affected by the influence that pre-Columbian and folk art had on them, showing how they converged with modern circles prevailing at that time.

In this regard, it can be asserted that these artists with pre-Columbian leanings felt that, through their work, they were creating a sort of empathy, a connection or intimacy with unknown artists of the past, creating a link to them across time. In “visiting” the ancestors, they created a complicity that enabled them to act on a higher plane, with almost sacred overtones. Also relevant was the involvement of the myth of the “call of the Earth” that these creators claimed to feel, which was, in turn, closely linked to modernity, related at that time to currents that promoted a “national and American identity”. These trends encompassed diverse aspects of both pre-Columbianism and indigenism as well as folk art, but also landscape and customs, both of which were essential genres in this context. New products arose from this convergence and synthesis between shapes from the past and the modern spirit. Undoubtedly, that unique primitivism acted as an authentic laboratory for the generation of a truly American avant-garde as a result of the connection between modernity and tradition.

This idea is related to another concept, which actually acts to theoretically reinforce the above: while the enthusiasm for American archaeology in Europe was geographically eccentric, for the natives it was culturally eccentric, which is a topic that calls for research and analysis, but not eccentric in terms of geography. The challenge consisted in finding ways to recover pre-Columbian culture as an integral part of a modern culture capable of constructing or even inventing a sense of continuity that could be projected towards the future. That alignment of geographical elements (already existing) with recovered cultural ones was one of the greatest contributions of that generation in the early decades of the century. Moreover, these artists managed to appreciate the value of folk art as living heritage, transfigured over the centuries, from pre-Columbian art, seeing it as a way of manifesting that “connection with the ancestors”. In this way, in a range of forms and by diverse means, both persistent and transformed, they forged paths that remain valid today.