

LA ARQUITECTURA NEOPREHISPÁNICA

Manifestación de identidad nacional y
americana – 1877/1921*

Rodrigo Gutiérrez Viñuales¹

"Todo revival es un ejercicio contradictorio e insuficiente. Es un gesto burgués por excelencia, pero anida siempre una cierta desconfianza respecto al progreso. A la vez, su recuperación del pasado es sólo posible por la capacidad tecnológica de la arquitectura moderna de simular y producir los pasados que apetezca..." (VIVONI FARAGE, Enrique. "La arquitectura de la identidad puertorriqueña. En Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 239).

1. Prehispanismo en México. De Porfirio a la Revolución (1877-1910)

1.1. Los primeros ejemplos: del Monumento a Cuauhtémoc al Pabellón mexicano de París (1877-1889)

El siglo XIX en Iberoamérica está marcado por la ruptura con el mundo colonial y el nacimiento de las nuevas naciones. En cuanto a las artes, el academicismo mantuvo una presencia real, aunque

* Los artículos fueron publicados conjuntamente en: "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas". Goya, Madrid, Nº 289-290, julio-octubre de 2002, p. 267-286. Para esta ocasión le he hecho correcciones y añadidos posteriores (de datos y fotos) que mejoran la versión anterior.

¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada (España). Profesor de Historia del Arte en la misma Universidad. Línea de investigación: arte iberoamericano del período 1800-1930. Autor de los libros Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997; e Historia del Arte Iberoamericano. Madrid-Barcelona, Lunwerg, 2000 (ambos coordinados con Ramón Gutiérrez). Autor de un centenar de estudios sobre estos temas.

discontinua. Mientras, en Europa, las reacciones contra la rigidez de los patrones de enseñanza se hacían crecientes, siendo el principal responsable de ello el Romanticismo, movimiento que prefirió la recuperación del mundo del medioevo, de vertientes como el románico, el gótico y el islámico, entre otros, en esa apasionada búsqueda del "carácter nacional". En América, reacciones similares fueron surgiendo durante la segunda mitad de esa centuria. El agotamiento de las propuestas clasicistas fue cediendo terreno a un nuevo repertorio ecléctico de fuentes históricas importadas de los países europeos, que incluyeron variables regionales, como el normando, el bávaro, el bretón, el vasco, el alpino, el goticista lombardo, etcétera. Se amplió la gama de materiales y colores con posibilidad de ser utilizados en la arquitectura, que viró hacia un recargamiento en la decoración.

Dentro de estos lineamientos no tardaría en plantearse un neo-estilo inspirado en las propias raíces americanas, originándose el llamado "neoprehispánico". Esta vertiente historicista tuvo su origen y desarrollo más importante en México, siendo tempranos los ejemplos allí encontrados, casos que ejemplificaban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés. Esta arquitectura tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por León Mehedin para la Exposición de París de 1867, es decir en el mismo año en que llegaba a su fin el efímero imperio de Maximiliano en México, muestra que fue la primera en cortar con el sistema de pabellón único. Este pabellón fue realizado aparentemente por el gobierno francés a través de la Comisión Científica Francesa.²

² Ver: Daniel Schávelzon (comp.), La polémica del arte nacional en México, 1850-1910. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 165-170; y Fausto Ramírez, "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889", en Historia,

Diez años después de este suceso, en 1877, se produce el ascenso al poder de Porfirio Díaz y el secretario de Fomento, Vicente Riva Palacio, lanza la convocatoria para erigir un monumento a Cuauhtémoc. El vencedor fue el proyecto cuyo lema era "Verdad, Belleza y Utilidad", síntesis ideológica que Justino Fernández afirmó se trataba de "verdad histórica, belleza artística y utilidad moral, que juntos componían lo que se anhelaba que el arte fuese".³ Los autores del monumento fueron el ingeniero Francisco M. Jiménez en lo que a arquitectura respecta, encargándose Miguel Noreña – autor de la estatua de Cuauhtémoc –, Gabriel Guerra, Epitacio Calvo y Luis Paredes de la parte escultórica.

El monumento se inauguró finalmente en 1887, dentro del período en el que Porfirio, tras retornar al poder en 1884, fomentó lo prehispánico como política cultural nacionalista, al decir de Fausto Ramírez. Este autor basa su aseveración en evidencias como la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República (1885), la promulgación de la Ley de Monumentos Arqueológicos (1896-97), el incremento en presupuesto y colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia y la difusión turística de los sitios precolombinos⁴. Esta política prehispánica convivió con la, más marcada aun, vertiente afrancesada; Schávelzon habla de la "oscilación de la política artística y cultural oficial del porfiriato, entre dos polos, según mejor conviniera a sus intereses: uno, acentuadamente nacionalista y apoyado en la exaltación de valores históricos

específicos: otro, voluntariamente cosmopolita y moderno".⁵

En lo que al monumento a Cuauhtémoc en sí se refiere, uno de los detalles que más llamaron la atención fueron las columnas situadas en los ángulos del plinto (fig. 1). Las mismas estaban inspiradas en las piernas de los atlantes de Tula, descubiertas por Désiré Charnay en 1850, aunque no directamente sino a través de la visión que dos décadas después diera Howard H. Brancfort, quien las publicó a manera de columnas pero colocándolas al revés. Jiménez se basó en esta interpretación errónea, agregando como detalle propio el hacerlas triples, ya que al ir en los ángulos, se podrían ver dobles desde ambos lados del basamento. Así, se conformaron cuatro haces de tres columnas cada uno⁶.

Uno de los hitos de la arquitectura neoprehispánica se producirá en 1889, con motivo de la Exposición Universal de París, en la cual los pabellones de Ecuador y México fueron realizados en base a formas arquitectónicas precolombinas⁷. El ecuatoriano, proyectado por Chedanne y construido por Paquin, reproducía un templo solar incaico (fig. 2). En cuanto al de México, el edificio habría de generar largas controversias y críticas, que terminaron por ser decisivas en el derrotero del neoestilo⁸. Para la realización del pabellón se llamó a un concurso en el que el proyecto elegido fue el presentado por el ingeniero arquitecto Antonio Anza con asesoramiento del historiador Antonio Peñafiel; las esculturas fueron realizadas por Jesús F. Contreras. Respecto del mismo, señalaba Peñafiel: "no

leyendas y mitos de México: su expresión en el arte, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, UNAM, 1988, p. 203.

³ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, 1953

⁴ Fausto Ramírez, "Vertientes nacionalistas en el modernismo", en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte. México, UNAM, 1986.

⁵ Daniel Schávelzon, 1988, p. 139.

⁶ *Ibidem.*, p. 26.

⁷ Debe consignarse asimismo que el pabellón de El Salvador, obra del arquitecto Lequeux, recurrió para su ornamentación a un conjunto de signos y jeroglíficos extraídos del idioma náhuatl.

⁸ Recomendamos la lectura del muy completo trabajo de Fausto Ramírez citado en la nota 1, "Dioses, héroes y reyes...", p. 203-253.

hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional"⁹. De este texto se desprende, por un lado el supuesto respeto milimétrico a la arqueología, la cual en teoría no se reinterpreta libremente sino que se obedece al máximo, con el fin de "revivir la genuina civilización nacional", frase por demás elocuente. Peñafiel publicaría al año siguiente, en 1890, su gran obra "Monumentos de arte antiguo mexicano".

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

En ambos proyectos, y como señala Ramírez, los autores tomaron lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología; "¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas. Para el edificio de la exposición de 1889, en París, confiesan haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero!"¹⁰. A ello agrega Anda Alanis: "Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado

que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo, de un mundo que destacaba más por su extrañeza, que por sus posibles referencias de identidad nacional"¹¹. Sin embargo, en 1895, el propio Luis Salazar proponía que, estando ya "maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se (pasase) al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional"¹².

1.2. Las polémicas en torno al estilo "Neoprehispánico"

El pabellón de México de 1889, en el que se fusionaban elementos aztecas y mayas, recibió en París las críticas del arquitecto Charles Garnier, aunque este también se adscribió en dicha ocasión a lo exótico y arqueologista construyendo junto a la torre Eiffel, símbolo de las nuevas tecnologías, una casa aztecas (fig. 3) e incas cuya versión era bastante folklórica. Esta inclinación de Garnier era consecuencia seguramente de los esquemas que Eugène Viollet-Le-Duc había difundido en 1884 sobre la habitación indígena azteca o inca, y tendría una pronta consecución en los motivos ornamentales indígenas que el tratadista E. Barberot incluiría en su manual de 1891.

A la polémica del pabellón de 1889, se sumó pronto otra, en 1891, cuando en la entrada del Paseo de la Reforma, lindantes con el monumento a Carlos IV de Tolsá, se inauguraron las gigantescas esculturas de los héroes aztecas Ahuizotl y Izcóatl, realizados por el escultor Alejandro

⁹ El Monitor Republicano. México, 9 de junio de 1888. Cit. por Ramírez, 1986.

¹⁰ Francisco de la Maza, "La arquitectura nacional", en Del neoclasicismo al art nouveau. México, Sepsetentas, 1965.

¹¹ Enrique X. de Anda Alanis, "El Déco en México: arte de coyuntura", en Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita. México, INBA, 1998, p. 59.

¹² Luis Salazar, "La arqueología y la arquitectura", en Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas. México, 1895, p. 151.

Casarín, y colocadas sobre unos pedestales de mármol negro, popularmente conocidos como los "indios verdes". La polémica, como destaca Elisa García Barragán, se produjo "ya que los reyes esculpidos dentro de un pretendido realismo indígena rompían la armonía del afrancesado paseo"¹³. Dos años después se leía en "El Monitor Republicano": "Insiste un periódico y con mucha justicia, en pedir al Ayuntamiento que suprima los ridículos y antiestéticos muñecotes colocados a la entrada del Paseo de la Reforma. Los turistas que visitan esta capital creen que esos adefesios son obra de los primitivos pobladores del Anáhuac y que nuestro ayuntamiento los conserva allí como reliquias arqueológicas. Así opinan los que nos juzgan favorablemente. En cuanto a los que sepan que son obras contemporáneas nos calificarán seguro de salvajes"¹⁴.

Las respuestas a ambas obras tan polémicas, el Pabellón del 89 y los "indios verdes", se produjeron casi una década después: para la exposición de París de 1900 se descartó por completo el estilo indígena para el pabellón mexicano optándose, en una clara muestra de que se preferían los historicismos de historias ajenas, por uno de estilo morisco, y al año siguiente, en 1901, los "indios verdes" fueron trasladados al más adecuado Paseo de la Viga, donde se colocaron en nuevos pedestales en "estilo maya", hecho por el arquitecto Guillermo de Heredia.

Mientras en los noventa se daban en México estas discusiones en torno a la validez del estilo neoprehispánico en la arquitectura, en otras latitudes americanas se estaban construyendo obras que seguían esa línea. En 1893, durante la World's Columbian Exposition en Chicago,

el director de la sección arqueológica Frederick Putnam, director asimismo del Harvard's Peabody Museum, se inclinó porque el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de ruinas mayas. Edward Thompson, cónsul estadounidense en Mérida y quien había realizado varias exploraciones y participado en excavaciones, fue el encargado de llevarlas a cabo. Este edificio presentó una colección de artefactos y relieves mayas, además de una colección de 162 fotografías tomadas en sus expediciones por Alfred Percival Maudslay y Teobert Maler a partir de 1880¹⁵. Estas realizaciones tenían un antecedente en Estados Unidos en la residencia Tuxedo para Pierre Lorillard, que el arquitecto Bruce Price construyó en Nueva York en 1885, con referencias a formas precolombinas.

En el extremo sur del continente, y casualmente también en 1893, el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoli construía el mausoleo de Nazario Elguin y familia en el Cementerio Central de Santiago de Chile (fig. 4), en estilo "neoazteca", coronando su obra con una figura de la diosa Coatlicue que venía a ocupar el sitio que habitualmente se destinaba a la cruz. Brugnoli completaría sus realizaciones historicistas con los mausoleos de las familias de Claudio Vicuña Guerrero, en estilo "morisco"¹⁶, en 1896, y Domingo Matte con forma de pirámide egipcia y que incluye una esfinge y la figura de una egipcia en mármol de Carrara, hacia 1905. También en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, se halla un mausoleo concebido con referencias prehispánicas, el de la familia Aldao (fig. 5).

¹⁵ Cfr.: Barbara Braun, Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, p. 139-140.

¹⁶ El "neoárabe", más conocido en América como "estilo morisco", tuvo una interesante difusión en los países iberoamericanos donde se hallan numerosos ejemplos; al respecto puede consultarse nuestro trabajo "Alhambras americanas: memoria de una fascinación". Artes de México, México, 2001, n° 54, p. 60-67.

¹³ Elisa García Barragán, "Escultura y arquitectura neoinígena", en Schávelzon, 1988, p. 181.

¹⁴ El Monitor Republicano. México, 2 de abril de 1893.

Así pues, sin saberlo, Brugnoli se ceñía a una de las escasas tipologías que los más severos críticos del estilo neoprehispánico en México aceptaban como válidas. En efecto, un conocido artículo firmado en 1899 bajo el seudónimo Tepoztecaconetzin Calquetzani¹⁷, a la vez que atacaba la incorporación de elementos precolombinos en los edificios contemporáneos, lo que tildaba de "inútil y quimérica empresa", afirmando a la vez que la disposición general de la arquitectura mexicana antigua pugnaban "por completo con nuestras necesidades", convalidaba la utilización del estilo en monumentos públicos y funerarios: "Hay una clase de edificios que por su misma índole pueden exceptuarse de las consideraciones que dejo apuntadas; edificios que tienen carácter histórico por excelencia, que no deben satisfacer a condiciones utilitarias y que siempre que haya motivos especiales pueden representar, sin menoscabo de las leyes del arte, cualquiera de las arquitecturas de los aborígenes de México: me refiero a los monumentos conmemorativos..."

Bajo este prisma quedaban validadas obras de inspiración prehispánica como el monumento a Benito Juárez en Oaxaca, obra del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha (1894), y varios proyectos de monumento no concretados, uno "en azteca puro", el que el arquitecto Francisco Rodríguez – probablemente el misterioso Calquetzani del párrafo precedente – proyectó para el ayuntamiento de Tepoztlán (Morelos) en homenaje al descubrimiento de la pirámide de Tepozteco y la inauguración del Museo de antigüedades de esa ciudad (1895), otro en homenaje a Porfirio Díaz, combinando elementos indígenas y clasicistas (1900), otro a Benito

Juárez para el Paseo de la Reforma, concebido en estilo zapoteca y de enormes dimensiones (1906), y un cuarto a Xicoténcatl, proyectado por Carlos Noriega (1907).

De esta manera, la arquitectura veía limitado su campo de acción y sus representantes eran ya conscientes de la existencia de una crítica que les sería inflexible en cuanto pensarán en proyectar valiéndose de los elementos precolombinos. Un nuevo golpe de gracia lo produciría en 1900 el trascendental libro "Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional" de Manuel F. Álvarez, quien no se mostraba dubitativo en atacar directamente el ornamentalismo, adelantándose visionariamente a las polémicas de los años veinte: "Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Jones. También hemos visto un piano zapoteca, como si en aquella época hubiera sido conocido el piano, y en el que, prescindiendo de la forma propia, conveniente y elegante, se ha hecho un mueble tosco y pesado con unas grecas grabadas en los frentes, como si pudiéramos llamarnos aztecas por llevar un dije azteca en la cadena del reloj. No será difícil que veamos aparecer un vagón eléctrico azteca, porque en la caja se pinten unas grecas indias. Basta de empleos impropios y hasta ridículos, y dediquémonos mejor a vulgarizar el arte del dibujo, para conocer y apreciar la belleza de una obra de arte, para tratar con acierto y procurar el desarrollo del arte, y alcanzar con éxito el ideal de lo útil, lo verdadero y lo bello, esa trinidad del arte"¹⁸.

¹⁷ "Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas", en *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr. en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 2ª ed.. México, UNAM, 1997, tomo III, p. 377-380.

¹⁸ Cfr.: Manuel F. Álvarez, "Creación de una arquitectura nacional", en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, p. 273-282.

Cerrados cada vez más los caminos, el movimiento en México parecía tener agotado su repertorio en sólo dos décadas de andadura, y, ante la inminencia de la Exposición Universal de París de 1900, daba la impresión de que no había un "estilo nacional" digno de representar al país en el evento, tal como lo habían solicitado los organizadores a los países participantes; en México se llegó a decir que, al carecer el país de "una arquitectura que lo caracterice... debía adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que rige su destino y el estilo Neo-Greco, que satisfacía estas condiciones, fue el adoptado"¹⁹. Así como España encontró en el pabellón neoplateresco de José Urioste una manera de mostrar su cara más "seria y culta"²⁰, lejos del exotismo folklórico orientalizante que había caracterizado anteriores pabellones, México, desconcertado y confundido, se refugiaba en un pabellón de estilo "morisco" – esto parece ser que era el "neo-greco" ! –, carente de raíces propias. Este pabellón, que tenía como antecedente el que José Ramón Ibarrola había realizado en hierro fundido para la Exposición Mundial de la Industria y el Algodón, en Nueva Orleans (1884-1885) y que hoy luce en Santa María de la Ribera, en la capital mexicana, era la prueba de cómo un historicismo ajeno era plausible de erigirse en imagen externa de una nación. Curiosamente este pabellón tuvo menos críticas que su predecesor de 1889.

En la primera década del siglo XX se manifestó claramente un retroceso en las construcciones neoprehispánicas, aunque encontramos algunos casos de arquitectura efímera neomayista como los arcos erigidos en Mérida (Yucatán) en honor al presidente Porfirio Díaz en 1906 (fig. 6), que tenía

¹⁹ Cfr.: Ida Rodríguez Prampolini, ob. cit., tomo III, p. 581-582.

²⁰ María José Bueno, "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales". Fragmentos, Madrid, 1989, nº 15-16, p. 67.

como antecedente uno similar emplazado en la ciudad de México en 1899, fabricado en la esquina de Patoni, hoy avenida Juárez y Humboldt, por el ingeniero Leopoldo Batres con algunos trabajos del escultor italiano Enrique Alciati²¹. Poco después, en las fiestas del centenario de 1910, Porfirio fomentaba el desfile de carruajes y comparsas indígenas precedidas por sus caciques, sin imaginar que a punto estaba de comenzar con violencia la Revolución Mexicana con su sustanciosa cuota de indigenismo y agrarismo. Los nuevos tiempos de la Revolución provocarían un paréntesis en la arquitectura neoprehispánica, que retomaría su andadura poco tiempo después, conviviendo, en los años veinte, con la consolidación de la arquitectura neocolonial.

2. La arquitectura neoprehispánica como expresión de la identidad nacional y americana (1911-1921)

2.1. Las nuevas propuestas en México

El año de 1910, además de marcar en México el estallido de la Revolución, para este y otros países como Argentina y Chile significó la celebración de los centenarios de sus independencias políticas. Este momento histórico selló también el reencuentro con España tras un siglo XIX de distanciamiento, que sucedió a las luchas por la emancipación. España, habiendo perdido las últimas colonias americanas en 1898, potenciaba un acercamiento con las naciones americanas en lo que lo cultural habría de jugar un papel decisivo. En la arquitectura, la manifestación más palpable de que los viejos resquemores querían ser sepultados

²¹ Ver: "La arquitectura neoindigenista del siglo XX en Yucatán".

http://mexicodesconocido.com.mx/mex_tiem/mt970902.htm. Ver también:

<http://www.chichen.com.mx/merida/historia/avcolon1.html>.

definitivamente, la testimoniaba el estilo neocolonial cuyos momentos más álgidos en cuanto a debate y a obras se produjeron en el período 1915-1930.

En el caso de México, se dio lo que Carlos Tur Donatti llama "nacionalismo colonialista", que ubica 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. Dentro de este contexto, en 1913 y 1914, Federico Mariscal dictaba una serie de conferencias, publicadas en 1915 bajo el título de "La Patria y la arquitectura nacional", en las cuales manifestaba la necesidad de acentuar el rescate de la arquitectura colonial mexicana. En 1917 se llegaría al punto en que el gobierno de Venustiano Carranza eximiría de impuestos a quienes construyesen en estilo colonial.

Así, el debate sobre la "arquitectura nacional" fue tomando ribetes diferentes a los que habíamos visto en el período del porfiriato, donde la predilección por lo prehispánico había mantenido oculto casi por completo las riquezas del pasado colonial. Se llegaba ahora a un punto en el que comenzaba a plantearse en México una "fusión" de ambos estilos para definir esa identidad "nacional", proceso que tendría su culminación en la obra de José Vasconcelos pero que ya anticipaban obras como las del pintor Saturnino Herrán, de clara raigambre estética hispanista, que en su tríptico "Nuestros dioses" (inconcluso a su muerte en 1918) representaba, fusionados y confundidos, a la diosa Coatlicue y a un Cristo crucificado, simbolizando el mestizaje cultural, en este caso desde un punto de vista religioso.

²² Carlos M. Tur Donatti, "La literatura de la Arcadia novohispana, 1916-1927". Cuadernos Americanos, México, año XIV, vol. 4, N° 82, julio-agosto de 2000, p. 126.

En 1916 Manuel Gamio, Inspector General de Monumentos Arqueológicos de la República y Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, publicaba "Forjando Patria" donde teorizaba acerca de los derroteros más convenientes para alcanzar un "arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo". Reflexionaba sobre el pasado refiriéndose a un arte creado a partir de la invasión mutua de lo español y lo prehispánico, el cual había pervivido hasta entonces en la sociedad: "...La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico reformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro. Dejemos a esta última en su discutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a las dos anteriores"²³. Gamio propone como solución para alcanzar un "arte nacional": "acercar el criterio estético del primero hacia el arte de aspecto europeo e impulsar al segundo hacia el arte indígena. (...). Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos"²⁴.

Mientras esto sucedía en el centro neurálgico del debate nacionalista, la arquitectura neoprehispánica comenzaba a tener presencia en otras regiones. En Mérida, en 1915, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913, diseñaba y construía la fachada de una loggia masónica en el antiguo templo de "Dulce nombre de Jesús" o de "Jesús María"; la misma desaparecería hacia los años cincuenta o sesenta. En 1919 el propio Amábilis, con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, edificaba el

²³ Manuel Gamio, Forjando Patria (Pro Nacionalismo). México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.

²⁴ *Ibidem.*, p. 67.

Sanatorio Rendón Peniche, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas, en especial del estilo Puuc. Construido para dar servicio sanitario a los trabajadores del Ferrocarriles Unidos del Sureste, el conjunto se halla actualmente casi en ruinas²⁵.

2.2. La fortuna del “neoestilo” en los Estados Unidos

En los Estados Unidos, en especial al sur de California, se consolidaba el llamado "Maya Revival". Una de las primeras muestras de ello se dio en 1915 con motivo de la Panama-California International Exposition en San Diego; allí, los diseñadores locales Francisco Cornejo y Henry Lovins incorporaron el estilo a sus trabajos de decoración de interiores, muebles, azulejos y diseño gráfico, junto al egipcio y morisco. Para ese entonces Frank Lloyd Wright había construido ya la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin (1912), utilizando motivos precolombinos; su obra más importante en esta línea habría de ser el complejo residencial de Aline Barnsdall en Hollywood, California, para cuya realización se basa en el libro de Herbert Spinden "A study of Maya Art" publicado en 1913 por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard. Tras regresar del Japón, Wright realiza en los años veinte otras residencias en California basadas en motivos precolombinos. En 1925 proyecta el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichén Itzá.

²⁵ "La arquitectura neoindigenista del siglo XX en Yucatán", ob. cit. Para este tema pueden también consultarse los trabajos de J. Antonio Siller "La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán", y de Antonio Toca Fernández "Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana", ambos en Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, nº 9, 1987.

En los años treinta hubo una suerte de furor por el estilo maya, con edificios tan paradigmáticos como el "Maya Building" de Frans Blom en la Chicago Century of Progress World's Fair (1933), inspirado en una porción del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, y el "Federal Building" de la California Pacific International Exposition en San Diego (1935) reconstrucción del Palacio del Gobernador de Uxmal²⁶. Esto se puede ligar al interés que surge en los Estados Unidos en esa época por la obra de los muralistas mexicanos, a lo que podríamos añadir la larga lista de exposiciones de arte prehispánico realizadas en distintas ciudades, potenciadas en varias ocasiones por el Panamericanismo que emanaba del gobierno norteamericano, o a la formación de importantes colecciones de arte precolombino como la del propio Nelson Rockefeller.

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

²⁶ Los datos referentes a las obras de estilo "maya" en Estados Unidos fueron extraídos de Barbara Braun, 2000.

temas asociados con la herencia española y árabe..."²⁷.

2.3. Sudamérica. Entre las raíces aztecas, mayas y tiahuanacotas

Mientras, en la Argentina, se producía una reflexión similar sobre el arte y la arquitectura nacional. Dentro de ella tenía cabida el neocolonial, que tendría en Martín Noel a su figura más señera, pero que con una clara conciencia americanista, incorporaba la posibilidad de construir en estilo neoprehispánico. En el sur del continente la cultura incaica era la llamada a proporcionar lenguajes ornamentales válidos para estas obras, fenómeno que había sido potenciado por sucesos como el descubrimiento en 1911 de las ruinas de Machu Picchu. Sin embargo el paradigma habría de ser fundamentalmente Tiahuanaco, en Bolivia.

Temprana expresión del interés prehispanista en la Argentina fue el "Proyecto de sala de música decorada con elementos americanos" que el pintor catalán Lorenzo Piqué, radicado en Buenos Aires, presentó al V Salón Nacional de Bellas Artes en 1915, inspirándose en sus estudios sobre el arte precolombino. En 1920 los arquitectos Héctor Greslebin y Angel Pascual, argentino y sevillano respectivamente, presentan al X Salón el proyecto de "Mausoleo Americano" (fig. 7), que fue galardonado con el premio Americano "ante la evidencia de una estilización autóctona modernizada", según se dijo. Este proyecto singular y ecléctico combinaba elementos provenientes de México, Yucatán y Tiahuanaco, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción prehispanica, entre lo azteca, maya e inca, que aspiraba

²⁷ Silvia Alvarez Curbelo y Enrique Vivoni Farage, "Crónica de una casa hispanófila: la Casa Cabassa en Ponce", en Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 229.

a crear un "Renacimiento Americano" al decir de sus autores. "La elección del asunto recayó sobre un motivo funerario, 'un mausoleo', por ser este el tema tratado con más profusión en la bibliografía usada... El mausoleo no debía tampoco de ser ni una chulpa ni una huaca, sino un enterratorio moderno, situado en un recinto cuyas líneas fueran concordantes con las suyas y así la uniformidad de los monumentos que le rodeasen haría, a lo lejos, resaltar su característica silueta"²⁸.

Al año siguiente, en 1921, Pascual insiste en la misma senda y presenta al 11º Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos – siendo premiado con Medalla de Oro – el proyecto de "Mansión Neo-Azteca" (fig. 8) hablando de "la imprescindible necesidad de proyectar según la modalidad del pueblo mejicano antiguo partes de construcción, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilización más atrasada, desconocían". Para alcanzar su objetivo, proyectó "primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el más común entre nosotros y después, respetando en un todo la distribución y casi en la totalidad la silueta exterior, fui mediante anteproyectos intermediarios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté y que, repito no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo pero sí neo-azteca"²⁹. Lo curioso del caso es que ninguno de los motivos utilizados por Pascual era de procedencia azteca sino que eran elementos mayas de Yucatán. Cabe señalar asimismo que Pascual desconocía las obras que se habían realizado en México en estilo neoprehispánico.

²⁸ Héctor Greslebin y Angel Pascual, "Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes". El Arquitecto, Buenos Aires, vol. I, Nº 12, noviembre de 1920, p. 236.

²⁹ Angel Pascual, "Mansión Neo-Azteca". Revista de Arquitectura, Buenos Aires, mayo de 1922, p. 25.

Un tercer proyecto de Pascual, realizado junto al arquitecto E. Schmidt-Klugkist, fue el de "Dormitorio neo-azteca", que fue premiado con Diploma de Honor en el Salón de Decoración, en Buenos Aires, en 1922. También tenemos datos de que en esos años se construyó, en la residencia de los señores Enrique Saint y Andrea Manceaux, sita en la calle Arenales de Buenos Aires, una sala de estar familiar con paredes cuyo revoque simulaba piedras incaicas, reproduciendo el muro externo del Hatunrrumiyoc. El conjunto incluía unos pocos nichos trapezoidales e inclusive una réplica de la famosa "piedra de los doce ángulos" de la capital del imperio inca³⁰. Este gusto por lo cuzqueño fue potenciado en esos años por la actuación en el Teatro Colón de Buenos Aires, de la Compañía Peruana de Arte Incaico que pusiera en escena la obra "Ollantay", gran éxito teatral de 1923.

Para ese entonces el ámbito de la arquitectura y el arte, desde la mirada nacionalista, se hallaba convulsionada en varios de los países del continente y se sucedían hechos de probada importancia histórica. Si tomamos como referencia el año 1921 en Perú, tenemos allí la publicación por parte del arqueólogo Julio C. Tello, descubridor de Chavín de Huántar, de su trascendente libro "Introducción a la historia del antiguo Perú". Asimismo, se aprueba entonces el proyecto de erección de un monumento a Manco Capac que presentan los escultores David Lozano y Benjamín Mendizábal. Donado por la colonia japonesa en el Perú, con motivo del Centenario de la Independencia peruana, este monumento sería ejecutado por Lozano, inaugurándose en 1926, siendo el primer monumento en el Perú con elementos y ornamentación "incaísta" y al

³⁰ Víctor M. Guillén, "El Cuzco en una mansión argentina". Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco, Cuzco, Nº 3, 1944. Esta residencia fue lamentablemente demolida hacia 1966.

que podemos emparentar en cierta medida con el monumento a Cuauhtémoc de México en cuanto a concepción ideológica y estética. Dice Castrillón Vizcarra que "El hecho de haber escogido al héroe fundador del Tawantinsuyu tiene que ver sin duda con las ideas en boga acerca de nuestro origen asiático y nuestra filiación con el Imperio del Sol"³¹.

2.4. Irrupción de lo prehispánico en la cultura y la educación popular. Propuestas para un "Arte Nuevo" en América

Siguiendo con los sucesos de 1921, pero pasando a México, encontramos hechos como el iniciático viaje que realizan a Uxmal y Chichén Itzá, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y José Vasconcelos que derivaría en acontecimientos como la primera exposición dedicada al arte popular mexicano organizada por Montenegro, Best Maugard, Francisco Cornejo y Jorge Enciso; poco después, el Dr. Atl publicaba el libro "Las artes populares en México". Se da inicio a una promoción del arte popular desde el Estado que tendría su máxima expresión en la obra de los muralistas. También en 1921, pero en Barcelona, David Alfaro Siqueiros publicaba en "Vida Americana" su "Manifiesto" "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" en el que rechazaba la utilización de motivos tomados de las culturas prehispánicas en obras modernas, proponiendo a la par estudiar seriamente aquellas obras del pasado, evitando simples reconstrucciones arqueológicas. En ese mismo año viaja también por México el arquitecto británico Bossom, conocido por su aplicación de motivos precolombinos en

³¹ Alfonso Castrillón-Vizcarra, "Escultura monumental y funeraria en Lima", en Escultura en el Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 352.

rascacielos de estilo art decó en Estados Unidos.

Dentro de esta sensibilidad, otra de las manifestaciones más interesantes fue la realización y publicación de manuales de ornamentación y métodos de dibujo basados en motivos precolombinos³². El tema pedagógico, en este sentido, tuvo en 1923 un año paradigmático³³. En México se publicó el "Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano", de Adolfo Best Maugard, método que tuvo sus orígenes hacia 1918 y se utilizó en las escuelas primarias y normales del país entre 1921 y 1925 en que fue suprimido. Su autor había sido estimulado en el estudio de las culturas precolombinas por Manuel Gamio, quien también en 1923 culminó su estudio integral de Teotihuacán con la publicación de "La población del Valle de Teotihuacán", donde "propuso y llevó a cabo la instalación de talleres de trabajo en barro en donde manos teotihuacanas, con tierra teotihuacana, empezaron a moldear figuras plásticamente compuestas a partir de la escultura teotihuacana"³⁴.

También en 1923 pero en Argentina, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo comenzaba a publicar los cuadernos "Viracocha" de "dibujos ornamentales americanos". Entre los más entusiastas críticos destacó Clemente Onelli quien no dudaba en afirmar que "...sería una verdadera ceguera que este ambiente, sensible tan sólo a las crisis y al bienestar

materiales, no comprendieran que es el momento preciso de lanzar este nuevo arte decorativo, ahora que la civilización, sacudida de todas maneras, busca, tantea, trata de innovar y de irse a los orígenes y recurre a la tumba de Tutankamón, al cubismo, a la aglomeración de colorinches del bizantinismo, persianismo y eslavo mezclados, y, en el deseo de lo nuevo y desconocido, llega a la fantastiquería de supremo mal gusto, hasta las monstruosas flores artificiales y a adornar los boudoirs de las señoras con zapallitos amarillos llenos de verrugas, con los otros llamados colquintos, y con los ajíes y los pepinos moldeados en cera. Modas éstas que no se afirman, que desaparecen al poco tiempo, porque no responden a criterio artístico ninguno"³⁵.

En el mismo año, Eric Boman y su discípulo, el arquitecto Greslebin a quien referimos anteriormente, editaron la obra "Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita" en la que a la par de rescatar motivos brindaban pautas para su aplicación moderna. Greslebin continuó en la misma línea, manifestando su deseo de "conseguir para América un arte nuevo, inspirado en sus motivos autóctonos, pero que haga también honor a los antecedentes que lo inspiran", con lo cual quedaba clara su postura de combatir las realizaciones de tinte prehispanista que no iban a la raíz del asunto, quedándose solamente en una fase puramente decorativa y epidérmica; Greslebin hablaba de "simples entusiasmos desordenados, irreflexivos, que tanto debilitan nuestro carácter nacional, lo que "...hace suponer que este género de artistas tiene una dosis tal de suficiencia, que creen haber logrado la culminación de un arte al transportar a su papel dos líneas

³² A este tema hemos dedicado el estudio "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América". Temas, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 49-67. (En colaboración con Ramón Gutiérrez).

³³ Para ampliar aspectos sobre este tema, puede consultarse nuestro trabajo "La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)". Artigrama, Zaragoza, nº 17, 2003.

³⁴ Enrique X. de Anda Alanis, 1998, p. 39.

³⁵ Clemente Onelli, "Hacia el arte nacional". La Nación, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1923.

torcidas o escalonadas o cuatro gatos americanos..."³⁶.

ILUSTRACIONES^o

- Francisco M. Jiménez. Detalle del monumento a Cuauhtémoc (1887). México D.F. (fig.1)
- Chedanne y Paquin. Pabellón de Ecuador (1889). Exposición Universal de París. (fig.2)
- Charles Garnier. Casa de los Aztecas (1889). Exposición Universal de París. (fig.3)
- Tebaldo Brugnoti. Mausoleo de Nazario Elguin y familia (1893). Cementerio Central, Santiago de Chile. (fig.4)
- Mausoleo Aldao. Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Argentina). (fig. 5)
- Arco maya en honor a Porfirio Díaz (1906). Mérida, Yucatán (México). (Col. CEDODAL, Buenos Aires). (fig.6)
- Héctor Greslebin y Ángel Pascual. Perspectiva aérea del "Mausoleo Americano" (1920). Buenos Aires (Argentina). (fig.7)
- Ángel Pascual. Perspectiva de la "Mansión Neo-Azteca" (1921). Buenos Aires, Argentina. (fig.8)

³⁶ Héctor Greslebin, La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1934, p. 12 y 14.

^o VER ANEXO GRÁFICO