TREA

NATALIA TIELVE GARCÍA | ANA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA
(COORDS.)

La ciudad moderna y los equipamientos:
entre la arquitectura y el diseño

La ciudad moderna y los equipamientos: entre la arquitectura y el diseño

La ciudad moderna y los equipamientos: entre la arquitectura y el diseño

Natalia Tielve García
Ana María Fernández García
(coords.)

EDICIONES TREA

Este libro forma parte del Proyecto PID2021-123042NB-I00 «Recuperar, repensar y revalorizar el Movimiento Moderno en Asturias. Arquitectura y diseño (1939-1975)» financiado por MCIN/ AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE

Primera edición: septiembre de 2025

© del texto: sus respectivos autores, 2025

Motivo de cubierta: Exterior de la sede de Geológicas y Biológicas. Archivo Histórico de la Universidad de Oviedo; Hogar del productor de Ceares. Fundación Docomomo Ibérico; Hogar Maternal e Infantil de Gijón. Fotografía Natalia Tielve; Escalera CP Llaranes (escuela de niños). Fotografía Natalia Tielve; Exterior de la biblioteca de Sotrondio. Fotografía Rubén Domínguez; Vestíbulo de la sede de Geológicas y Biológicas. *50 años de Geológicas en la Universidad de Oviedo*

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
333213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán

D. L.: AS 01672-2025
ISBN: 979-13-87790-16-5

Impreso en España — *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<www.conlicencia.com>; 917 021 970 / 932 720 447).

Índice

Ciudad, equipamientos y espíritu moderno 9
Natalia Tielve García | Ana María Fernández García

ARQUITECTURA Y DISEÑO EN LA MODERNIDAD:
CONTEXTOS, USOS Y EXPERIENCIAS

Napoli prima e dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale nel foto-racconto neorealista di Federico Patellani 21
Francesca Capano

Ciudad y arquitectura en Asturias: la modernidad revisitada. De los Hogares de Auxilio Social a la *Escuela Nueva* 45
Natalia Tielve García

Las mujeres y la electrificación del hogar en España (1939-1959) 69
Ana María Fernández García | María Carmen Bermejo Lorenzo

La Universidad Laboral de Crucero de Baleares en Coruña. Un ejemplo de modernidad en la arquitectura gallega 87
Carla Fernández Martínez

Equipamientos modernos para la enseñanza. Los diseños de Ignacio Álvarez Castelao para la Universidad de Oviedo: organicismo funcional y poético 103
Jonathan Álvarez Díaz

IDENTIDAD E IMAGINARIOS EN LA CIUDAD MODERNA

¿Se puede hablar de un racionalismo alquímico en la arquitectura? Le Corbusier: procesos constructivos y transmutación humanas..... 127
Iñigo Sarriugarte Gómez

Entre el Neo y el Pop. Arquitecturas modernas con raíces amerindias 147
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Genevieve Naylor y Marianne Gast: dicotomías de la ciudad latinoamericana en miradas (de) forasteras (1940-1958) 165
Renata Scalzer Ribeiro

Movimiento Moderno y equipamientos en Puebla, México 185
Karla Vélez Ochoa

«El libro, vida de nuestros pueblos, vida de nuestras ciudades»: el Centro Coordinador de Bibliotecas de Oviedo y su legado a la modernidad arquitectónica 197
Patricia Fernández Pastor

LOS LUGARES DE LA ARQUITECTURA MODERNA

La introducción del Movimiento Moderno en Extremadura a través de la dotación pública: estrategias y contrastes 219
Marina Bargón García

«Vamos a construir, si Dios quiere, la mayor bóveda autoportante hasta la fecha ha sido realizada ... » El Palacio de los Deportes de Oviedo de icono de modernidad a su reforma actual 239
Marina Castro Cabero

Recuperando la ciudad perdida: una propuesta de reconstrucción virtual de la desaparecida Casa Carlón (1933) 259
Enrique Meléndez Galán

Del paisajismo histórico al jardín moderno en Santander (Cantabria): los Jardines de Piquío 279
Santiago Rodríguez-Pérez | Paloma Sánchez-Broch

FORMAS (MODERNAS) DE HACER Y DE PENSAR

Las estructuras en catenaria en la obra del arquitecto José Gómez del Collado 299
José Ramón Puerto Álvarez

Arquitectura para un ocio controlado. Los hogares del productor en Asturias durante el franquismo 313
Rubén Domínguez Rodríguez

Arquitectura terapéutica: La Cadellada y la humanización de los hospitales psiquiátricos desde la modernidad 337
Lucía Pérez Fernández

Diseño de instalaciones de ocio al aire libre en Asturias, una nueva tipología moderna desde la tradición: las boleras 355
Aida Villa Varela

Entre el Neo y el Pop. Arquitecturas modernas con raíces amerindias

Rodrigo Gutiérrez Viñuales[1]

Durante el desarrollo de la exposición «Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna», celebrada en la Fundación Juan March (Madrid) entre octubre de 2023 y marzo de 2024 (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco y Toledo, 2023), quedó en evidencia la importancia de los viajes de reconocimiento y registro de los conjuntos arqueológicos desde finales del siglo XVIII y sobre todo a lo largo del siglo XIX, y la posterior utilización de esta información por parte de arquitectos y diseñadores para reinterpretar los edificios del pasado (Gutiérrez Viñuales, 2002). Este fue un proceso que se cimentó fundamentalmente a través de pabellones de carácter efímero construidos en exposiciones universales, que testimoniaron la presencia de una arquitectura de carácter netamente identitario. Entonces se trataba de una identidad construida desde los estados con el fin de difundir un imaginario propio hacia el exterior, pero de manera paulatina se iría asentando en los países de origen, ya con voluntad de permanencia, de la mano no solo ya de autoridades políticas, sino también por obra y gracia de emprendimientos privados.

De México podemos señalar tempranos ejemplos que ejemplifican la aceptación de estos lenguajes: un antecedente fue la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por Léon Méhedin para la Exposición de París de 1867, pabellón realizado aparentemente por el gobierno francés a través de la Comisión Científica Francesa (Schávelzon, 1988: 165-170). 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. Los vencedores del concurso y 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. Se inauguró en el Paseo de la Reforma en 1887. Fueron años en los que se fomentó lo prehispánico como política cultural nacionalista y en ese marco se procedió a la crea-

[1] Catedrático en Historia del Arte. Universidad de Granada.

ción de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República (1885), la promulgación de la Ley de Monumentos Arqueológicos (1896-1897), el incremento en presupuesto y colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia y la difusión turística de los sitios precolombinos (Ramírez, 1986). Esta política prehispanista convivió con la, más marcada aun, vertiente afrancesada.

Otro de los hitos 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 precolombinas, mientras 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. El ecuatoriano, proyectado por Chedanne y construido por Paquin, reproducía un templo solar incaico. En cuanto al de México, fue diseñado por el ingeniero arquitecto Antonio Anza con asesoramiento del historiador Antonio Peñafiel, quienes tomaron lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología y no de una experiencia directa en los monumentos. En él se fusionaban elementos aztecas y mayas. Recibió en París las críticas del arquitecto Charles Garnier, aunque este también se adscribió en dicha ocasión a lo exótico y arqueologista construyendo junto a la torre Eiffel, símbolo de las nuevas tecnologías, unas casas aztecas e incas cuya versión era bastante folklórica. Las acuarelas originales de ambas obras, realizadas por Garnier, las exhibimos por vez primera en «Antes de América».

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 1880 (Braun, 2000: 139-140).

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, 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.

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 Calquetzani, a la vez que atacaba la incorporación de elementos precolombinos a edificios contemporáneos, lo que tildaba de «inútil y quimérica empresa», afirmaba que la disposición general de la arquitectura mexicana antigua pugnaba «por completo con nuestras necesidades» (Tepoztecaconetzin Calquetzani, 1899).

Un nuevo golpe lo daría 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 años posteriores: «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» (Álvarez, 1900).

En lustros posteriores, la arquitectura neoprehispánica comenzó 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 logia masónica en el antiguo templo de «Dulce nombre de Jesús» o de «Jesús María»; la misma desaparecería hacia los años cincuenta o sesenta. En 1919 el propio Amábilis, con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, edificaba el Sanatorio Rendón Peniche, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas, en especial del estilo Puuc.

En los Estados Unidos, en especial al sur de California, se consolidaba el llamado «Mayan Revival» (Ingle, 1984). Frank Lloyd Wright había construido la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin, en 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 basó en el libro de Herbert Spinden *A study of Maya Art* publicado en 1913 por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnologie de la Universidad de Harvard. Tras regresar del Japón, Wright realizó en los años veinte otras residencias en California basadas en motivos precolombinos. En 1925 proyectó el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichén Itzá.

Por su parte, Robert B. Stacy Judd, considerado máximo exponente del «Mayan Revival», reinterpretó las serpientes del Templo de los guerreros de Chichén Itzá en el Monrovia Community Hotel (1925), que él llamó Hotel Azteca aun cuando la decoración tanto interna y externa proviniese de los mayas. Esta transmutación de significados lo emparenta con el ya desaparecido Cine Azteca de Río de Janeiro, cuya decoración más destacada eran también unas serpientes tomadas de Chichén Itzá. De Stacy Judd es también el proyecto para el *recreation room* de la residencia de T. A. Willard, en Beverly Hills (1929), donde insiste con las serpientes. Otros ejemplos son

el Teatro Lutgardita en Rancho Boyeros, Cuba (1932), el Palacio Maya de Guatemala (1939-1943) y el Teatro al Aire Libre que realiza el escultor Luis Ortiz Monasterio en la plaza cívica de la Unidad Independencia, en México (1960). Modelo con fortuna, las serpientes como motivo inspirador llegan hasta fechas recientes como se puede apreciar en la fuente ubicada a la entrada del *downtown* de Cancún y en otros muchos espacios vinculados al turismo.

En los años treinta hubo una suerte de furor por el estilo maya, con edificios tan paradigmáticos como el «Maya Building» de Frans Blom en la Chicago Century of Progress World's Fair (1933), inspirado en una porción del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, y el «Federal Building» de la California Pacific International Exposition en San Diego (1935) reconstrucción del Palacio del Gobernador de Uxmal (Ver: Braun, 2000: 41). 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 (Bellido y Gutiérrez Viñuales, 2024), o a la formación de importantes colecciones de arte precolombino como la del propio Nelson Rockefeller.

Mientras, en la Argentina, temprana expresión del interés prehispanista 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 Ángel Pascual, argentino y sevillano respectivamente, presentan al X Salón el proyecto de «Mausoleo Americano», que fue galardonado con el premio Americano «ante la evidencia de una estilización autóctona modernizada», según se dijo. Este proyecto singular y ecléctico combinaba elementos provenientes de México, Yucatán y Tiahuanaco, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción prehispánica, entre lo azteca, maya e inca, que aspiraba a crear un «Renacimiento Americano» al decir de sus autores (Greslebin y Pascual, 1920: 236).

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». 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» (Pascual, 1922: 5). Lo curioso del caso es que ninguno de los motivos utilizados por Pascual era de procedencia azteca sino que eran elementos mayas. Un tercer proyecto de Pascual, realizado junto al arquitecto E. Schmidt-Klugkist,

Fig. 1. Ricardo de Jaxa Malachowski. Museo Arqueológico (1924) —hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana—, Lima (Perú). Foto del autor, julio de 2008

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

En el Perú, también tuvieron arraigo las vertientes neoprehispánicas. El arquitecto de origen polaco Ricardo de Jaxa Malachowski las propuso como alternativa para el Museo Arqueológico Larco Herrera, actual Museo de la Cultura Peruana (concurso convocado en 1924) (fig. 1). También fueron aplicadas en el edificio de la Exposición Minera en Lima (1924) de Héctor Velarde, la Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la «Huaca» del pintor José Sabogal emplazadas en el llamado Parque de la Reserva, diseñado por el ecléctico arquitecto francés Claudio Sahut en 1928, autor de otras obras «neoincaicas» como la decoración provisional del Salón de Recepciones del Palacio de Gobierno, con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho (1924) y, en el mismo edificio, la remodelación del Salón Perú junto a Héctor Velarde (1925). En el monumento a Fermín Tanguis (1930) la estatua ecuestre realizada por el español Manuel Piqueras Cotolí se apoyó en un basamento con motivos prehispánicos realizado por Velarde. El Museo de Antropología en Magdalena Vieja mostraba también los códigos de las decoraciones neoincaicas que se prolongarían en el Pabellón pe-

Fig. 2. Arthur Posnansky. Palacio Tiwanacu (1916) —hoy Museo Nacional de Arqueología—, La Paz (Bolivia). Foto del autor, octubre de 2014

ruano de la Exposición de París de 1937 y en interesantes obras del arquitecto Enrique Seoane Ros.

De la misma manera, en Bolivia también se daría un cúmulo de obras inspiradas en las tradiciones del pasado prehispánico. Las primeras expresiones de importancia fueron el pabellón boliviano en la exposición de Gante (1913) y el Palacio Tiwanacu (1916), actual sede del Museo Nacional de Arqueología, obra del arquitecto Arturo Posnansky (fig. 2). La figura más destacada dentro de esta corriente indigenista y paladín de la modernidad fue Emilio Villanueva, formado en París, y que en 1928 proyectó la obra neoprehispánica más famosa de Bolivia, el Estadio Hernando Siles. Si bien la estructura arquitectónica respondió a la formación académica de Villanueva, en la decoración recurrió a la réplica mimética de motivos de la «Puerta del Sol» de Tiahuanaco, los signos escalonados y los frisos de formas quebradas. El estadio fue lamentablemente demolido en 1974. Más complejo aun como proyecto fue el de la Universidad Mayor de San Andrés (1940-1948), cuyo conjunto fue diseñado enteramente en estilo neoprehispánico aunque únicamente se llegó a construir el primer módulo; el edificio principal fue planteado siguiendo un concepto escultórico de estela monolítica (Querejazu, 1999).

Más al sur, en la Argentina, hallaría importantes teóricos y practicantes la idea de la fusión entre lo precolombino y lo español. En 1925, el arquitecto Ángel Guido publicó su obra *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, dos años antes de comenzar la construcción de la residencia de Ricardo Rojas, edificio emblemático llamado a representar en la práctica ornamental la síntesis artística del libro *Eurindia* de Rojas (1924), en el cual impulsaba la idea de un arte nacional y americano basado en una «conciliación de la técnica europea con la emoción americana» (Rojas, 1951 [1924]: 152). La presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, quedó cristalizado en la Biblioteca de la casa. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas.

En 1928, se convocó en la Argentina el Concurso de Anteproyectos para el «Monumento a la Independencia en Humahuaca». Los diseños presentados recurrieron en forma masiva a los lenguajes y formas precolombinas para definir su estética; particularmente, el que se presentó bajo el lema «Humahuaca», que obtuvo el segundo premio, mostraba una curiosa estilización de una esfinge con motivos tiahuanacotas, siendo obra conjunta de Héctor Greslebin y el escultor Luis Perlotti. La obra ganadora, presentada bajo el lema «Tupac Amaru», y que correspondió a Ernesto Soto Avendaño, fue de las pocas que no se basó en referencias a lo prehispánico, alternativa que ya encontraba firmes detractores como Daniel Marcos Agrelo, quien, refiriéndose al citado concurso, hablaba «de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América…» (Agrelo, 1928). En lo que respecta al estilo tiahuanacota, el mismo sirvió también de base para otra de las obras de Greslebin, el Petit-Hotel que él mismo reconoció de estilo «euríndico», propiedad de Alberto Colombo, en el Barrio Parque de Buenos Aires, siendo el constructor ingeniero César Greslebin (Greslebin, 1934).

Mientras esto ocurría en la Argentina en 1928, al mismo tiempo en México se construía una de las obras más significativas de cuantas se realizaron en estilo neoprehispánico. Se trataba de «La Casa del Pueblo», de estilo neomaya, ubicada en el barrio de La Mejorada, en Mérida, obra del arquitecto italiano Ángel Bacchini (fig. 3). Entre sus elementos decorativos sobresalen las serpientes mayas, que se constituyeron, como ya vimos, en uno de los motivos que más fortuna tuvieron en la recuperación de modelos prehispánicos que se dio en la arquitectura del siglo XX. La lista de obras que las incorporaron es amplia, y, además de las anteriormente señaladas, podemos destacar su utilización en los proyectos de Ángel Pascual en Buenos Aires, en la mansión Neo-Azteca (1921) y el Dormitorio Neo-Azteca (1922). El arquitecto mexicano Manuel

Fig. 3. Ángel Bacchini. Casa del Pueblo (1928), Mérida, Yucatán (México). Foto del autor, octubre de 2016

Amábilis recurrió a ellas en numerosas de sus obras como la fuente con columnas en forma de serpientes emplumadas que levantó en la desaparecida glorieta Riviera en la ciudad de México (1926), el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), tanto en la fachada principal como en la fuente localizada en la parte posterior, y en la fuente del Parque de las Américas de Mérida (1946).

Mientras en Mérida Bacchini culminaba la Casa del Pueblo, en Sevilla, Amábilis finalizaba el pabellón mexicano de la exposición del 29 en estilo «tolteca», según sus propias palabras. Con él colaboraron otros dos artistas de Yucatán, el escultor Leopoldo Tommasi López y el pintor Víctor M. Reyes. El propio Amábilis afirmaría que su proyecto de pabellón respondía al propósito de «demostrar que nuestro arte arcaico nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno» (Amábilis, 1930: 25), lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica, como vimos desde finales del XIX.

En lo que respecta a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se constituyó en uno de los mayores muestrarios de arquitectura historicista española y americana, conservándose en la actualidad la mayor parte de los pabellones de los países de aquel continente. Piqueras Cotolí diseñó el de Perú en estilo neoperuano, y Martín Noel

el argentino en estilo neocolonial. Otro de los pabellones «indigenistas» fue el de Guatemala, construido por el sevillano José Granados de la Vega, cubierto por revestimientos cerámicos de la fábrica de Ramos Rejano; en el caso de Colombia, también fue construido por Granados de la Vega pero inspirándose en la arquitectura religiosa de ese país, base sobre la cual actuó el escultor colombiano Rómulo Rozo para generar una potente ornamentación de raigambre precolombina.

El pabellón de Cuba fue realizado por los arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Lo importante de su presencia en Sevilla fue la fascinación que les produjo entonces el pabellón mexicano, tanto que a su regreso a Cuba utilizaron el estilo «maya» para la construcción y decoración del Teatro Lutgardita, en Rancho Boyeros (1932). En el mismo destacan los cortinados del escenario, decorados con temas de la roca circular de Tikal y las columnas laterales reproduciendo en gran escala las estelas de Quiriguá (Guatemala). Estos motivos continúan con los dos templos laterales, inspirados uno en el Palacio del Gobernador de Uxmal, y otro en el templo de los Guerreros de Chichén Itzá, destacando las serpientes, todo ejecutado por Cabarrocas (Rodríguez, 1996).

Inmersos ya en los años treinta, otro artista vinculado a la exposición sevillana iba a realizar una destacada labor dentro de la arquitectura neoprehispánica, en especial en lo que a la faz decorativa respecta. Se trataba del ya citado Rómulo Rozo, que se radicaría en México en 1931. Entre sus obras más significativas debemos señalar las decoraciones de la Escuela «Belisario Domínguez» y el Hospital Morelos, en Chetumal (Quintana Roo), construidos entre 1937 y 1938 a iniciativa del Gobierno Revolucionario de Lázaro Cárdenas, y la ornamentación de un arco maya en Ticul, para la Secretaría de Recursos Hidráulicos, aunque estos trabajos habrían de ser superados por el Monumento a la Patria en Mérida (1944-1956), concluido por Rozo sobre diseño de Amábilis. La colaboración entre ambos artistas se extendería a la fachada del edificio del Diario del Sureste en la misma ciudad (1946). La obra neomaya más importante sería, sin embargo, el «Parque de las Américas», obra de Manuel Amábilis y su hijo Max, que fue inaugurado en 1946.

En la ciudad de México, y de mayor envergadura, entre 1943 y 1957 Diego Rivera construyó su gigantesco estudio, el Anahuacalli, con la finalidad de conservar su colección de piezas prehispánicas; en él manifiesta una clara intención desornamentalista, la misma que guiaría al artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín a la hora de pergeñar la monumental «Capilla del Hombre» (1995-2002) en las alturas de Quito, para albergar parte de sus producciones pictóricas (fig. 4).

En Guatemala, el tránsito de los treinta a los cuarenta está signado por la construcción del edificio de la Gobernación de San Marcos, más conocido como Palacio Maya (1941), cuyo arquitecto fue Carlos A. Malau. Aunque participaron de su erección numerosos artistas, quizá el papel más destacado le cupo al escultor Rodolfo Galeotti

Fig. 4. Handel Guayasamín Crespo. Capilla del Hombre (1995-2002), Fundación Guayasamín, Quito (Ecuador). Foto del autor, julio de 2019

Torres, autor de los motivos escultóricos prehispánicos que recubren la fachada principal del edificio, siendo este su sello más distinguido.

En Perú, una de las notas salientes fue la irradiación de esta arquitectura hacia el interior del país, que había tenido una de sus primeras expresiones en las propuestas de viviendas publicadas por Harth-Terré en la revista *Ciudad y Campo* (1928) bajo la denominación «Modelos de arquitectura peruana»; cada una de dichas propuestas correspondió a una ciudad distinta del país (Cuzco, Puno, Huancayo, Lima, Trujillo y Cañete), «notándose una clara asociación entre las regiones y las variantes del estilo», al decir de Belaúnde. En una publicación posterior, «Cadelp» (1933), se presentan bajo el título «Los hoteles y el turismo peruano», proyectos de hoteles para turistas en el Lago Titicaca y en Machu Picchu, comentándose acerca de este último que «el edificio exhibirá la arquitectura incaica amoldada a nuestras necesidades para decorar tanto la fachada como sus interiores, logrando imprimir hasta en sus menores detalles el sello característico de la ornamentación incaica» (Belaúnde, 1994: 83).

La mención al turismo abre las puertas al que va a ser sin lugar a duda uno de los fenómenos más relevantes en el desarrollo de la arquitectura neoprecolombina, fundamentalmente a partir de las últimas décadas del siglo XX y en todo lo que llevamos del XXI. En tal sentido, nos hallamos inmersos en un proceso que no solamente sigue operativo, sino que lo hace con una vigencia inusitada, aunque, claro está, bajo

parámetros distintos a los que guiaron el transcurso un siglo antes. Si bien el término «identidad» sigue siendo aplicable a estas nuevas construcciones, las intenciones de fondo han mutado considerablemente como veremos.

El creciente desarrollo de la actividad turística en zonas arqueológicas, multiplicado exponencialmente en las últimas décadas, se vio acompañado de una concientización por generar y consolidar diversas identidades visuales, apuntando quizás más a la mirada de los extraños, de los visitantes coyunturales, que a una necesidad interna de cimentar convicciones propias. Es en este contexto en el que surgen nuevos edificios públicos y privados atravesados por lenguajes del pasado, y expresados a través de materiales alternativos, en buena parte no tradicionales y de procedencia industrial, a través de los cuales se busca un impacto visual absolutamente distintivo de las otras arquitecturas del lugar. El objetivo, sin duda, es el de captar sin ambages la atención del visitante. Casas de la cultura, oficinas de turismo, hoteles, discotecas, restaurantes, shopping centers, casinos, son los templos de esa nueva religión que es el turismo, que demanda que las expresiones de estos edificios se correspondan también con las de los conjuntos arqueológicos a los cuales se vinculan (Gutiérrez Viñuales, 2024a).

Hay zonas del continente en las que es muy fácil toparse con este tipo de ejemplos, como sucede en Yucatán o en la región andina peruano-boliviana. La amplia presencia de conjuntos arqueológicos en ambas zonas, con el añadido del desarrollo turístico vinculado a ellos, marca como realidad esa densidad de arquitecturas neoprecolombinas, mayoritariamente de corte «pop». Hablando de porcentajes, este tipo de arquitecturas está vinculado más a ámbitos rurales, pueblos y ciudades pequeñas que a las grandes ciudades, aunque evidentemente no de manera excluyente. El ámbito rural parece fungir como una suerte de «laboratorio», de lugar en los cuales tentar este tipo de edificaciones más desprejuiciadas.

Dentro de todos estos fenómenos, en los últimos tiempos han tomado una especial relevancia, como paradigma, los edificios diseñados en la ciudad de El Alto (Bolivia) por diferentes arquitectos, que coloquialmente se conocen con el nombre de «cholets» (un neologismo en el que convergen los términos «cholo» y «chalet») (fig. 5). En muchos de ellos se recuperan iconografías y diseños geométricos de Tiwanaku, como sucede con los del arquitecto emblemático de la tendencia, Freddy Mamani Silvestre. Aunque se ha sugerido la ligazón de sus diseños con los de los textiles andinos, lo cierto es que su paleta de vivos colores es absolutamente contemporánea y muy diferente a la inserta en los tejidos antiguos. Tiene la ampulosidad del barroco, muy alejado de la simplificación y el minimalismo occidental, y multiplica su visualidad con los reflejos que se producen en sus infaltables vidrios espejados. Para el mundo aymara contemporáneo, tomando como referencia estas arquitecturas, se subvierte la máxima de Mies van der Rohe: en El Alto, «más es más».

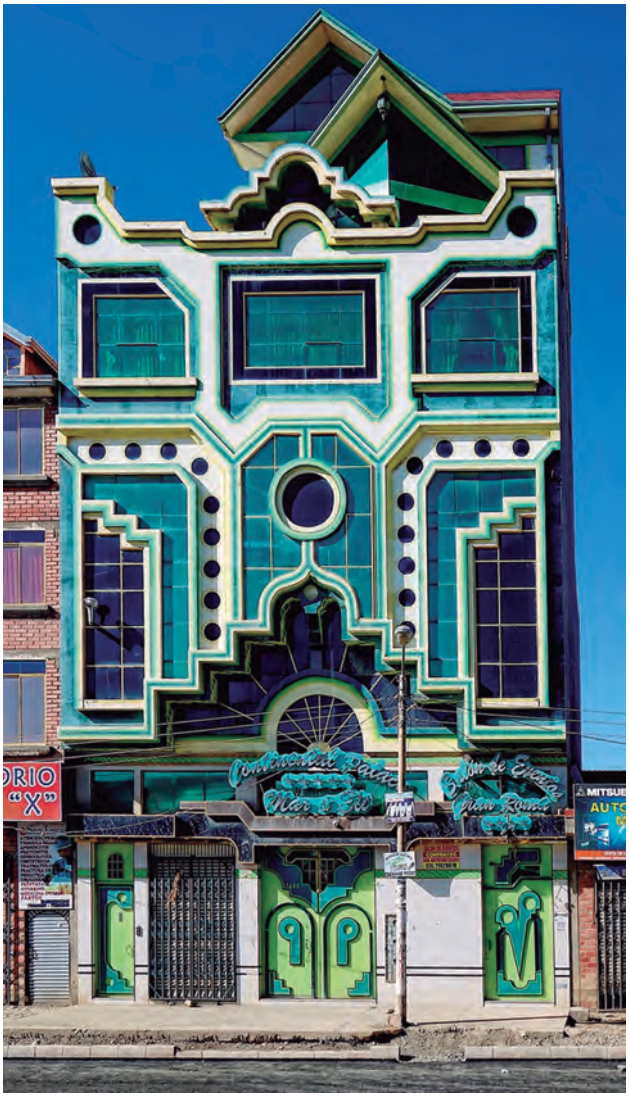

Fig. 5. «Cholet», El Alto (Bolivia). Foto del autor, marzo de 2019

A buena parte de estas obras las caracteriza el rechazo por lo común: suele ser una arquitectura que tiene como uno de sus objetivos el llamar la atención, el mostrarse diferente, distinguida y expresar su alteridad. Quiere transformar el sitio donde se inserta, a fin de hacerlo distintivo. Se trata, además, de una arquitectura fachadista, comunicativa, al margen de la ortodoxia, y con capacidad para emitir mensajes directos y sin ambigüedades. Antisolemne, con una identidad optimista, dueña de una frescura de la que carecen varias de las creaciones oficiales concebidas de manera

grandilocuente y con medios económicos mucho más altos. Arte desacralizado, que democratiza el concepto de «arte» y que desafía al tronco del árbol genealógico del arte contemporáneo.

Nos hemos referido particularmente a Freddy Mamani como creador paradigmático, pero los artífices son muchos más, aunque en buena parte de los casos —a diferencia de lo que sucede con los arquitectos de décadas anteriores— desconocemos sus nombres. La creatividad no es ya privativa de profesionales «reconocidos» si no que se ha democratizado y, en lo fáctico, está irremediablemente mediatizada por el bombardeo de imágenes a través de la televisión, las redes sociales y otras vías, el cual va determinando nuevas construcciones simbólicas que permean y transforman los contextos. En ciertos entornos urbanos y rurales, lo popular se lleva por delante a cualquier intento de ortodoxia artística y arquitectónica: la espontaneidad y la libre inventiva, al margen de ámbitos «expertos», genera una arquitectura sin inhibiciones, sin dirigismos e indócil en cuanto a aceptar imposiciones. Una arquitectura sin concesiones a la alta cultura, aunque en ocasiones tome elementos de ella. Una arquitectura que ignora cualquier atisbo de colonialidad y construye una identidad alternativa, codificada, y que en ocasiones se explica con aquella frase de Perón de que «a los pueblos les atrae como un abismo el enigma de conocerse a sí mismos».

Las culturas populares contemporáneas han hecho de los excesos iconográficos, de los desbordamientos visuales que en buena medida proceden de las naturales herencias barrocas, su práctica natural, su día a día visual, sin pudores. También de la hibridez, del apropiacionismo, de la antropofagia en tanto capacidad innata para dar origen a un procesamiento creativo simultaneando elementos procedentes de culturas muy diversas. Se utilizan para ello todo tipo de materiales, naturales o industriales, adobe, ladrillo, cemento, símil piedra, acero, hierro, cristal, azulejos, yeso, estuco, fibra de vidrio, plásticos, acrílicos, modestos en muchos casos, de acuerdo con lo que se tiene al alcance de la mano. Se da pues una convergencia de lo originario con tecnologías novedosas. El eclecticismo es, pues, una práctica absolutamente natural en América.

La calle, pues, va siendo paulatinamente tomada por sus habitantes, sin necesidad de pedir permiso. El «pueblo» asume su papel en la creación de hitos, en la asunción de poder simbólico, conformando a la larga un imaginario que termina por ser más oficial que el llamado «imaginario oficial». Se aprovecha de resquicios y hendijas por las cuales actúa sin freno el ingenio y la inspiración popular, y así el espacio público evidencia su rol como organismo vivo, potenciando su imagen como «gran teatro urbano», al situarnos ante teatralizaciones simbólicas (fig. 6). Y ese cúmulo de referencias autóctonas se mezclan allí con restaurantes chinos, discotecas neoegipcias —una costumbre que se disparó en los 80 coincidiendo con el auge del *breakdance* y la mimetización de las figuras egipcias, y erráticas y de perfil, con dicho baile—, además de deconstructivismos varios.

Fig. 6. Barrio Túpac Amaru, Alto Comedero, San Salvador de Jujuy (Argentina). Foto del autor, diciembre de 2023

Pirámides mayas reformuladas, serpientes de Chichén Itzá repetidas hasta la saciedad, preciosistas rejas con el sello de las culturas antiguas de América, pinturas murales representativas de incas y deidades mayas, chacmoles, neotemplos mayas (fig. 7), monolitos piramidales, detalles varios en pabellones y edificios emblemáticos, marcan también la expansión de esas fórmulas identitarias.

Factor esencial en la construcción de esa identidad no es solamente la convicción de sus significantes «hacia adentro» sino justamente su proyección hacia afuera, hacia el extraño, el visitante, el turista. Un turista al que parece que a veces no le basta con visitar el monumento original —acción que en muchos casos se efectúa a la fuerza, por imposición de las agencias de turismo y sus planificaciones estrictas, controladas, y cerradas a cualquier alteración espontánea— sino que demanda multiplicar esa ilusoria inmersión en el pasado hospedándose o consumiendo en esa suerte de «neo-ruinas» construidas a la carta y con todos los servicios necesarios para la vida presente (fig. 8). Pura retórica pasatista, conformando una suerte de «Disneylandia precolombina».

Fig. 7. Cementerio de Muna, Yucatán (México). Foto del autor, octubre de 2016

El recorrido visual desemboca en el diseño y producción masiva de souvenires que el turista puede llevarse a casa y prolongar así la experiencia del viaje, o adquirir para regalo, con lo que puede captar la atención y activar el deseo de algún futuro viajero. El souvenir se convierte en un monumento portátil, desgajado del medio y seguramente destinado a encontrarse con *parientes* de otros lugares del mundo en alguna vitrina familiar, desde donde, muchos años después, ya totalmente descontextualizado del origen y perdidas sus cualidades memorativas, posiblemente pasará a venderse en algún mercado de pulgas.

Recapitulando, si bien los «neos» de finales del XIX y del XX han gozado de una valoración en las historias de la arquitectura, las expresiones «pop» están prácticamente exiliadas de todo canon. A veces ni siquiera son consideradas por los estudiosos de la arquitectura popular o vernácula. En todo caso, se acerca más a los análisis tradicionales de la plástica popular, y su valoración se ha formulado desde las huestes del arte contemporáneo. Es una arquitectura que ignora cualquier atisbo de colonialidad y que construye una identidad estética y simbólica alternativa.

La arquitectura «pop» resulta, en este contexto, un ejercicio de antropofagia con respecto a la arquitectura histórica y a la oficial, en una actuación que no tiene solu-

Fig. 8. Hotel Royal Decameron, Salinitas (El Salvador). Foto del autor, septiembre de 2011

ción de continuidad. Es demostrativa de la concepción del espacio público como un organismo vivo, que se significa a partir de la acción decidida de autoridades o particulares, impulsados por el deseo de transformar el sitio donde se vive y convertirlo en distintivo, generalmente a través de una fachada llamativa, y que, en ocasiones, si es extravagante, mucho mejor.

Así, el pasado queda convertido a veces en parque temático, a través de una antigüedad simulada e intencionadamente forzada, que no se cuestiona apenas su cualidad de falso histórico. Una antigüedad que no ha terminado de construirse y se proyecta al futuro. Esa nostalgia por el pasado testimonia el deseo de aprehensión de raíces culturales para continuar el proceso inacabado de cimentación de la identidad. Una identidad que se construye no solo desde arriba, desde los poderes, sino desde abajo, desde la arraigada convicción de los propios habitantes. Una identidad que avanza y se transforma, que no se mantiene congelada, y que asume propuestas atípicas y novedosas (Gutiérrez Viñuales, 2024b).

Bibliografía citada

Agrelo, D. M. (1928, marzo-abril). «El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca», *Áurea* (año II, n.º 11-12), Buenos Aires.

Álvarez, M. F. (1900). «Creación de una arquitectura nacional», en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional,* México: s. e., pp. 273-282.

Amábilis, M. (1930). *El pabellón de México en Sevilla*. México: Edición del autor.

Belaúnde, P. A. (1994). «Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales», en A. Amaral (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial-Fondo de Cultura Económica.

Bellido Gant, M. L. y Gutiérrez Viñuales, R. (2024, diciembre). «Musealización, coleccionismo y otros itinerarios de lo autóctono americano en la modernidad», *Illapa Mana Tukukuq* (año 21, n.º 21), 144-157, Lima.

Braun, B. (2000). *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc.

Greslebin, H. (1934). *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.

— y Pascual, Á. (1920, noviembre). «Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes», *El Arquitecto* (vol. I, n.º 12), Buenos Aires.

Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M. y Toledo, M. (eds.) (2023). *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*. Madrid: Fundación Juan March.

Gutiérrez Viñuales, R. (2002). «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas», *Goya* (289-290), 267-286, Madrid.

— (2024a). «Del Neo al Pop. Mirada fotográfica y construcción de la memoria», en *Del Neo al Pop. Arquitectura contemporánea de raíz amerindia*. Santa Fé: Instituto de América, pp. 17-29.

— (2024b). *Pasado presente. Gramáticas amerindias*. Granada: CEDODAL.

Ingle, M. (1984). *Mayan Revival Style: Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, Inc-Peregrine Smith Books.

Pascual, Á. (1922, mayo). «Mansión Neo-Azteca», *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires.

Querejazu, P. (1999). «El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo», en F. Campero Prudencio (ed.). *Bolivia en el siglo xx. La formación de la Bolivia Contemporánea*. La Paz: ed. Harvard Club de Bolivia, pp. 553-583.

Ramírez, F. (1986). «Vertientes nacionalistas en el modernismo», en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México: UNAM.

Rodríguez, E. L. (1996). «The architectural avant-garde: form art deco to modern regionalism», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945* (22), 254-277, Miami.

Rojas, R. (1951). *Eurindia (ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires: Losada (1.ª ed. 1924).

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

Tepoztecaconetzin Calquetzani (1899). «Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas», en *El Arte y la Ciencia*. Repr. en I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo III, 2.ª ed. México: UNAM, pp. 377-380.

Este libro, coordinado por las profesoras Natalia Tielve y Ana María Fernández, recoge parcialmente los resultados del Proyecto de Generación de Conocimiento 3RMOMO «Recover, Rethink and Revalue the Modern Movement in Asturias. Architecture and Design (1939-1975)», financiado por la Agencia Estatal de Investigación. En él se incluyen dieciocho trabajos de investigación inéditos dedicados a abordar la impronta del Movimiento Moderno en los equipamientos urbanos, tanto en la arquitectura como en el diseño. Se aglutinan temas de estudio y metodologías diversas que atestiguan la amplitud de soluciones del racionalismo, tan interesado en la vivienda y el urbanismo como en crear poblaciones donde los hombres y las mujeres pudiesen sociabilizar, hacer deporte, sanar, cuidar, aprender, leer o pasear. Porque, como afirmase Le Corbusier, «la arquitectura es el punto de partida del que quiera llevar a la humanidad hacia un porvenir mejor».