

DANIEL SCHÁVELZON Y JORGE TOMASI

# LA IMAGEN DE AMÉRICA

LOS DIBUJOS DE ARQUEOLOGÍA AMERICANA  
DE FRANCISCO MÚJICA DIEZ DE BONILLA

CON TEXTOS DE: RAMÓN GUTIÉRREZ Y RODRIGO GUTIÉRREZ



**DANIEL SCHÁVELZON** es el iniciador de la arqueología de sitios urbanos en la Argentina, su trabajo ha trascendido los límites del país y es un referente en la materia para el continente. Es Investigador Principal del Conicet, dirige el Centro de Arqueología Urbana (IAA-FADU) de la Universidad de Buenos Aires, donde es Profesor Titular, y es quien ha establecido el tema en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Dirección General de Patrimonio). Ha publicado, entre otros títulos: *Ejercicio plástico: el mural de Siqueiros en la Argentina* (El Ateneo, 2003); *Buenos Aires negra* (Emecé, 2003); *Historia del comer y del beber en Buenos Aires* (Aguilar, 2000); *Arqueología de Buenos Aires* (Emecé, 1999); la serie de cuatro tomos *Arqueología Histórica de Buenos Aires* (Corregidor); y *Treinta siglos de imágenes* (Ediciones Fundación CEPPA, 2004).

**JORGE TOMASI** es arquitecto recibido en la Universidad de Buenos Aires, institución donde se desempeña como docente en la materia Historia de la Arquitectura. Se especializa en el estudio de la arquitectura tradicional de las comunidades del altiplano argentino. Por estos trabajos ha obtenido una beca como estudiante y participado como ponente en congresos sobre la temática en Argentina e Inglaterra, publicando artículos en diversos medios. Comenzó su trabajo en investigación en el año 2002 bajo la dirección de Daniel Schávelzon en el Centro de Arqueología Urbana. Es miembro del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Cedodal) y del Instituto de Arte Americano (FADU-UBA).

# **LA IMAGEN DE AMÉRICA:**

LOS DIBUJOS DE ARQUEOLOGÍA AMERICANA  
DE FRANCISCO MÚJICA DIEZ DE BONILLA



---

# LA IMAGEN DE AMÉRICA:

---

LOS DIBUJOS DE ARQUEOLOGÍA AMERICANA  
DE FRANCISCO MÚJICA DIEZ DE BONILLA

---

COORDINADORES  
**DANIEL SCHÁVELZON**  
**JORGE TOMASI**

CON TEXTOS DE  
**RAMÓN GUTIÉRREZ**  
**RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES**



La **Fundación CEPPA (Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas)**

es una persona jurídica argentina sin fines de lucro e independiente de grupos políticos, religiosos o empresarios. Activa desde 1989, busca promover el estudio y la difusión de políticas públicas culturales y educativas y la conservación del patrimonio.

Integran el actual Consejo de Administración de la Fundación: Matteo Goretti, Manuel Mora y Araujo, Delia Ferreira Rubio, Martín Páez Allende, Roberto Starke, José Ignacio Miguens y Carlota Jackisch.

[www.fundacionceppa.org](http://www.fundacionceppa.org)

Schávelzon, Daniel

La Imagen de América : los dibujos de arqueología americana de Francisco Mújica Diez de Bonilla / Daniel Schávelzon y Jorge Tomasi - 1a ed. - Buenos Aires : Corregidor; Ediciones Fundación CEPPA, 2005. 248 p. : 24x17 cm.

ISBN 950-05-1612-8

1. Arqueología. I. Tomasi, Jorge II. Título  
CDD 930 1

Diseño de colección y tapa:  
Estudio SchavelzoniLudueña

Imagen de tapa:  
Escalera de acceso desde la calle de los muertos; Teotihuacan. La Ciudadela (fragmento); número de catálogo B01.

Fotografía:  
José Luis Rodríguez

Todos los derechos reservados

© Ediciones Corregidor, 2005  
© Ediciones Fundación CEPPA, 2005  
Ediciones Corregidor  
Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.  
Web site: [www.corregidor.com](http://www.corregidor.com)  
e-mail: [corregidor@corregidor.com](mailto:corregidor@corregidor.com)  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
ISBN: 950-05-1612-8  
Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

## ÍNDICE

### 9 Presentación

#### CAPÍTULO 1

### 13 La vida de Francisco Mújica en Argentina

por Daniel Schávelzon y Jorge Tomasi

- 13 Los primeros años
- 27 El regreso a México
- 33 La segunda visita a Buenos Aires
- 39 El tercer viaje a Buenos Aires y su estadía

#### CAPÍTULO 2

### 53 Análisis del archivo de Francisco Mújica en Buenos Aires

- 53 Teotihuacan
  - 82 Chichen Itza
  - 91 Tula
  - 96 Otras ilustraciones

#### CAPÍTULO 3

### 101 Mújica a los ojos del siglo XXI

por Daniel Schávelzon

- 107 Las fuentes documentales de Mújica
- 110 Dibujos y dibujantes en la arqueología de Mesoamérica
- 111 Los pioneros y las formas de representar lo irrepresentable
- 114 Desde los románticos y neoclásicos hasta ser más fiel que la realidad misma
- 118 La llegada de la fotografía y la redefinición del dibujo en la arqueología
- 121 La Escuela Mexicana de Arqueología y los dibujantes técnicos
  - 121 Federico Mariscal
  - 124 Miguel Ángel Fernández
  - 128 Ignacio Marquina
  - 130 Tatiana Proskouriakoff
  - 131 Harry E. D. Pollock
- 131 El fin del dibujo y el fin del siglo XX

#### CAPÍTULO 4

### **133 Lo neoprehispánico en el arte y la arquitectura en América**

por Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales

- 133 Antecedentes de la arquitectura neoprehispánica en América
- 136 Americanismo e indigenismo ideológico
- 138 Del pensamiento a la acción
- 144 Culminación de los intentos
- 145 Avance sobre las artes plásticas iberoamericanas del costumbrismo al indigenismo
- 148 Modernidad internacional y decadencia de la arquitectura neoprehispánica
- 149 El arte precolombino y la formación educativa para un arte nuevo americano

#### CAPÍTULO 5

### **155 Catálogo de láminas de Francisco Mújica**

por Jorge Tomasi

- 157 A. Teotihuacan, láminas a color
- 159 B. Teotihuacan, La Ciudadela
- 170 C. Teotihuacan, general
- 180 D. Teotihuacan, Edificios Superpuestos
- 183 E. Excavaciones de 1917
- 186 F. Chichén Itzá, general
- 188 G. Chichén Itzá, Templo de los Guerreros
- 200 H. Tula, exploración de 1933
- 215 I. Mapas de México
- 218 J. Mayas, general
- 225 K. Mesoamérica, general

#### CAPÍTULO 6

### **229 Apéndices**

- 229 1. Inventario de la compra que el gobierno argentino le hizo a Francisco Mújica
- 236 2. Inventario del material entregado a José Imbelloni por Antonio Serrano Redonnet el 18 de Noviembre de 1952

#### CAPÍTULO 7

### **239 Bibliografía**

# PRESENTACIÓN

DANIEL SCHÁVELZON

Durante el año 1995 y gracias a un subsidio de FAMSI para estudiar la historia de la arqueología de Teotihuacan, fue posible ubicar en Buenos Aires la existencia de un notable dibujante mexicano casi desconocido, que había hecho excelentes relevamientos, planos y dibujos, no sólo de Teotihuacan sino de muchos otros sitios arqueológicos. La calidad de su trabajo y lo anónimo de su persona fueron lo que llamó poderosamente la atención y promovió, poco más tarde, todo este trabajo de rescate, nuevamente gracias a FAMSI.

El espaldarazo sobre la importancia de este dibujante la dio Ramón Gutiérrez al publicar en 1998 una corta reseña biográfica sobre su obra. En realidad había muy poca información publicada sobre él, apenas unas pocas notas, como por ejemplo un artículo en Francia de 1926 en una poco conocida revista de arte, un importante libro de 1928 cuyo nombre nada indicaba sobre este tema: (*History of Skyscraper*) y más tarde en México un artículo propio de 1932; había además algunas referencias secundarias dejadas por Ignacio Marquina en su obra *Arquitectura pre-hispánica* en la edición de 1951, donde se mostraba al menos un dibujo completo. Esto es todo lo que teníamos al respecto y era intrigante ya que su obra era notable; poco más tarde descubrimos con asombro que había colecciones similares en Estados Unidos y en México hechas por su propia mano, también sin clasificar ni publicar. Esta situación resultaba aun más interesante si consideramos que en los últimos años ha habido un impulso al estudio del dibujo en arqueología, dado que las nuevas tecnologías están dejando olvidada esta técnica-arte, y por lo tanto se ha ido revalorizando la herencia de los siglos XIX y XX con múltiples publicaciones y exposiciones; aunque Mújica jamás aparecía en ellas.

El archivo ubicado en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires está en perfecto estado de preservación y consta de un par de centenares de láminas hechas a lápiz en su mayor parte y algunas

pocas en color, además de numerosas fotos y más de mil postales, acompañadas de cartas y documentos personales sobre sus años de residencia en Argentina.

Mújica fue un prolífico dibujante de excelente categoría como artista, superando los estándares habituales. Remedando los logros magistrales de algunos dibujantes del siglo XIX como Frederick Catherwood, o del colega de Mújica, y quizás maestro, Miguel Ángel Fernández, en los años tempranos de Chichén Itzá (1926), inició una obra enorme y sistemática para dibujar todo lo que era posible dibujar en la arqueología de Mesoamérica, en especial de México. Y si tomamos el paradigma del dibujante de arquitectura arqueológica del siglo XX, Ignacio Marquina, veremos que ambos se deben mucho mutuamente, que entre ellos hubo una *guerra sorda* que duró años y que en cierta manera determinó en Mújica algunas decisiones fundamentales en su vida y obra.

Este libro presenta el archivo completo de su obra gráfica existente en Argentina, su correspondencia, sus escritos y otros documentos que hemos logrado ubicar; todo esto, además de su valor intrínseco, permite entender al menos parte de su vida, sin duda la de una personalidad muy compleja, y a la vez reflexionar acerca de los posibles motivos que impidieron que su obra se difundiera siquiera entre especialistas.

Existen otros dos archivos de dibujos de Mújica, ambos inaccesibles hasta ahora: uno en la Bancroft Library (Estados Unidos) —aun sin estudiar o clasificar<sup>1</sup>— y el otro en la Biblioteca Nacional de México, en la sección reservada. En base a esto deducimos que su producción debe alcanzar a un millar de grandes láminas.

Por otra parte Mújica tiene una lista de obras de planeamiento regional en México de la que sabemos poco y cuyo análisis evitamos adrede en este libro ya que se trata de trabajos totalmente alejados de su actividad como dibujante de restos arqueológicos, lo que para él fue el eje de su vida.

Entendemos que recuperar y difundir este archivo es importante; es expresión de una época en que aún se pensaba en la necesidad de dibujar por mano del artista todos los objetos y sitios arqueológicos, como si

---

<sup>1</sup> Esa colección está actualmente guardada, por los efectos de uno de los últimos terremotos en California y no es posible acceder a ella al menos hasta el año 2007. Se trata de cartas, papeles y dibujos que cubren desde 1956 a 1979; puede verse una presentación del contenido en <http://oac.cdlib.org/finaid/ark:/13030/tf6j49n98n>. Existe al menos otra colección en la Biblioteca Nacional en México, en el área reservada, compuesta también por dibujos originales, la que tampoco ha podido ser revisada.

la cámara fotográfica no fuera suficiente. Asimismo consideramos imprescindible comprender la obra más amplia de Francisco Mújica, como arquitecto diseñando edificios que nunca se construyeron pero que difundían desde Estados Unidos y desde París el estilo neoprehispánico. Fue de los que intentaron usar los ornamentos del pasado en la construcción moderna, en un revivir estilístico que nunca tuvo realmente eco positivo, ni en América ni en el resto del mundo.

Quizás por motivos personales o por su peculiar psicología, su trabajo silencioso a lo largo de cincuenta años, dibujando edificios, esculturas y objetos provenientes de Mesoamérica, quedó guardado y olvidado.

Deseamos agradecer especialmente a Sandra Noble de FAMSI y su directoría por la infinita paciencia que han tenido ante la demora en la publicación de este libro. De la misma manera a José Antonio Pérez Gollán, director del Museo Etnográfico, por habernos permitido acceder al material. A Vivian Spoliansky, responsable del archivo documental del museo, y a Gonzalo Iparraguirre, por su permanente colaboración durante este trabajo, gracias a ellos la colección Mújica se encuentra en un excelente estado de conservación.

# LA VIDA DE FRANCISCO MÚJICA EN ARGENTINA

DANIEL SCHÁVELZON / JORGE TOMASI

## Los primeros años

Francisco Mújica Diez de Bonilla nació en México el 29 de junio de 1899. Poco sabemos sobre su juventud; pero su primera visita a Argentina fue en 1910 acompañando a su padre, que tenía un cargo diplomático por el que fue asignado a Buenos Aires. Así fue como el joven Mújica completó los estudios iniciales, que había comenzado en el Colegio de los Jesuitas de Amberes, en el colegio religioso La Salle.

Un nuevo cambio de destino del padre lo llevo en 1916 a Santiago de Chile, donde se recibió de arquitecto, título que revalidaría más tarde en México. En esos años como estudiante dio los primeros pasos en el estudio de las culturas prehispánicas y el arte americano; el tema tenía trascendencia en una época en que una fuerte polémica cruzaba las universidades: la ruptura con la tradición academicista afrancesada para incorporar elementos tanto locales como americanos. En toda América Latina esto era importante y se recurría a recuperar elementos de las tradiciones hispánicas, en el estilo y variantes llamadas Neocoloniales<sup>2</sup>, algunos pocos en lo que se denominó más tarde como Neoprehispánico<sup>3</sup> e

---

<sup>2</sup> Una introducción al tema de la arquitectura y arte Neocolonial en América Latina véase en Aracy Amaral (coord.), *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe y Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

<sup>3</sup> Sobre el estilo Neoprehispánico véase: Daniel Schávelzon (coord.), *La polémica de la arquitectura nacional en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988; Barbara Braun, *Pre-Columbian art and the postcolumbian world*, N. H. Abrams Publisher, New York, 1993; Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América, *Temas de la Academia*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000, págs. 49-67.

incluso Indigenismo<sup>4</sup>. Pocos alumnos de esa época quedaron al margen de estas discusiones que realmente cambiaron muchos puntos de vista en el quehacer tanto de la arquitectura como del arte, el diseño e incluso la historia. Y por la envergadura misma de la polémica era poco clara la diferencia entre los hispanistas a ultranza, los indigenistas y los criollistas, ya que muchos eran todo a la vez: enfrentar un continente al otro, contraponerlos, de eso se trataba en el fondo. Era la búsqueda imperiosa aunque poco clara de un camino diferente al ya transitado; era el paso previo a los grandes nacionalismos de la década siguiente.

En 1920 y siendo Mújica presidente del Centro de Estudiantes asistió al Primer Congreso Panamericano de Arquitectos en Montevideo donde obtuvo una medalla de oro en la categoría *Estudio Arqueológico* con el proyecto de un Museo Azteca. Resulta por demás insólito el tema, pero este tipo de trabajos estudiantiles de carácter americanista se inscribía en el citado movimiento que por esos años buscaba la constitución de un arte que fuera “auténticamente americano”, aunque sin duda fue exótico para Uruguay. No es casual, entonces, que su Museo Azteca fuera premiado en este congreso que se convirtió de alguna manera en una tribuna de discusión sobre lo americano en la arquitectura. Mújica participó también en el 2º Congreso Panamericano que se hizo en Santiago de Chile en 1923, donde volvió a conseguir una medalla de oro.

En 1924 regresó a México, donde luego de revalidar su título empezó su práctica profesional, recorriendo, como veremos, diversas temáticas; no volvería a Argentina hasta 1940. Pero nos detendremos ahora en esos quince años, probablemente el período más intenso de su carrera.

Entre 1924 y 1927 realizó sus primeras visitas y quizás hasta alguna exploración arqueológica; sabemos que estuvo en Teotihuacan y en Chichen Itza; y posiblemente visitó muchos otros sitios precolombinos. Los trabajos de esos años podríamos dividirlos en cuatro grupos:

- 1 relevamientos en sitios arqueológicos
- 2 dibujos de reconstrucciones de las ruinas
- 3 dibujos de objetos de museos y colecciones

---

<sup>4</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Argentina y España: diálogos en el arte (1900-1930)*, CEDODAL, Buenos Aires, 2003.



Piedra tallada de un pilar en que Mújica logra con el lápiz la textura del material

- 4 proyectos adaptando las líneas y los elementos decorativos precolumbinos dentro del estilo que llamaría pomposamente Renacimiento Americano

Esas cuatro líneas en él conformaban una única veta de pensamiento conjugando el conocimiento del arqueólogo y el arquitecto con la sensibilidad del artista; esto fue común a muchos personajes de su tiempo; y en Argentina su contemporáneo, colega y símil fue sin duda Héctor Greslebin<sup>5</sup>, con quien suponemos que debió conocerse aunque no se nombren mutuamente. Es posible que en 1926 haya participado, o intentado participar como mostraremos más adelante, en las excavaciones y restauraciones arqueológicas que se estaban haciendo en México: Teotihuacan y Chichén Itza. Es posible que en ambas haya tenido problemas con quienes ya estaban haciendo trabajos similares a los que él quería hacer. Eran dos proyectos únicos en toda América Latina: en Teotihuacan se había desarrollado el trabajo mayor entre 1918 y 1922 bajo la dirección de Manuel Gamio, estableciendo una nueva forma de estudiar y restaurar el pasado; en Chichen Itza se estaba comenzando ese año un trabajo monumental que llevaría dos décadas de excavaciones y restauraciones a cargo de una institución de Estados Unidos, la Carnegie de Washington. Si bien él escribió en su currículum vitae que en esos años participó en varios trabajos arqueológicos y que incluso trabajó tanto para la Institución Carnegie como para “su amigo personal Manuel Gamio”, ninguna de esas aseveraciones parece ser realmente seria. Gamio se había exilado en Guatemala en 1925 y luego vivió en Estados Unidos, tras duras dificultades políticas en su cargo gubernamental<sup>6</sup>. Gamio había dejado el país antes de que Mújica llegara a México; a su regreso, muchísimos años más tarde, no volvería a la arqueología. Es

---

<sup>5</sup> Sobre la obra de Héctor Greslebin véase: Daniel Schávelzon y Beatriz Patti, La búsqueda de un arte y una arquitectura americanas: Héctor Greslebin (1893-1971), *Cuadernos de Historia del Arte* no. 14, pp. 37-63, Mendoza, 1992; Los intentos por la creación de una estética nacional: la obra inicial de Héctor Greslebin (1915-1930), *Boletín de Arte* no. 10, pp. 12-23, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, La Plata, 1993; Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos, *Cuadernos de Historia* no. 6, pp. 89-124, IAA-FADU, Buenos Aires, 1997.

<sup>6</sup> Si bien la bibliografía sobre Gamio es muy extensa se recomienda como introducción el libro de Ángeles González Gamio, *Manuel Gamio una lucha sin final*, UNAM, México, 1987.



Dibujo de Mújica de los hallazgos en la base de la Pirámide del Sol en Teotihuacan, ejemplo de su capacidad como dibujante preciosista

decir, bien pudo ser amigo tardíamente, pero nunca haber trabajado con él o para él en esos temas.

De México viajó nuevamente a Europa, al menos a París por un lapso de casi tres años, a Bruselas y luego a Estados Unidos. Probablemente la primera exposición de sus dibujos fue en 1926 en el Museo Nacional de Washington y luego en el Museo de Historia Natural de New York. La recepción de su trabajo fue tan auspiciosa como lo sería durante los siguientes años. John Sloan sostuvo:

*“Durante los últimos años he estado frecuentemente en contacto con el arquitecto Francisco Mújica y he sido fuertemente impresionado al conocer el trabajo profundo y constructivo que ha desarrollado en sus estudios de las pasadas civilizaciones del continente americano.”*

El hecho de que Sloan haya escrito sobre él es curioso, aunque no raro, pero debió ser un fuertísimo espaldarazo; ¡era ni más ni menos que John Sloan! Desde 1918 presidía la Sociedad de Artistas Independientes,

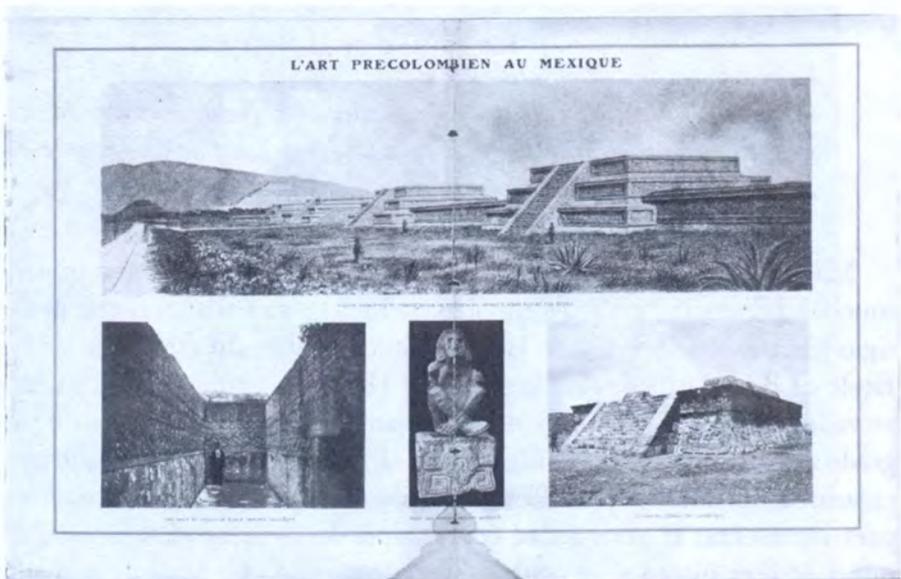
había dirigido la famosa revista socialista *The Masses* donde tuvieron reconocimiento varios artistas mexicanos, en 1931 sería designado presidente de la Art Student League, luego la Architectural League y ya era uno de los pintores más famosos de Estados Unidos. Si bien no era arquitecto ni historiador –aunque sí construyó un enorme rascacielo, el Graybar Building de New York en 1927– prologó el libro de Mújica posiblemente porque se sintió atraído por sus sugerencias urbanas; él había pintado por años las calles de la ciudad y con eso se hizo conocido; más tarde se haría un fanático del sureste, de sus temas tradicionales en especial indigenistas y fomentó las exhibiciones de ese arte al que ayudó a darle un lugar de reconocimiento internacional<sup>7</sup>.

En esas exposiciones Mújica presentó su proyecto para un monumento público en forma de museo, posiblemente el mismo del congreso de Chile hecho años antes, que Sloan definió como: “*un templo a la gloria del arte americano antiguo*”, además de recalcar que “*Su proyecto ha sido dibujado con el debido respeto a su documentación histórica en materia de decoración, color, plano y forma*”. Vemos cómo Mújica continuó trabajando con el tipo de proyectos que le aseguraron las medallas en los congresos de 1920 y 1923 bajo la teoría de la necesidad de aplicar lo estudiado en las excavaciones arqueológicas en proyectos contemporáneos. Las láminas que presentaba ya tendían a repetirse ante auditorios diferentes, y el Templo a la Gloria que le llamaba tanto la atención a Sloan era cosa ya conocida. En 1927, según él, aprovechó la estadía en París para estudiar en la Ecole des Beux Arts y en el Instituto de Urbanismo de la Sorbonne. Fue durante esa estancia europea que tuvo la oportunidad de exponer sus dibujos en el Salón Oficial de Bellas Artes de París obteniendo una medalla y logrando alguna repercusión, incluso se publicó una crónica ilustrada en la revista *L'Art Vivant* donde Sauvage destacó que su trabajo era “*la síntesis de todos los elementos arquitectónicos, de todos los motivos decorativos de un arte de construir que empezamos a conocer y que admiramos*”<sup>8</sup>. La exposición siguió la estructura antes mencionada:

---

<sup>7</sup> Helen Farr Sloan, *Sloan's New York scene: from diaries, notes and correspondance*, editado por Bruce St. John, New York, 1913; The Whitney Museum, *John Sloan*, New York, 1952; David W. Scott, *John Sloan*, Watson-Goupil, New York, 1975; John Loughery, *John Sloan painter and rebel*, H. Holt, New York, 1995.

<sup>8</sup> Marcel Sauvage, Une exposition d'art precolombien, *L'Art Vivant* vol. II, pags. 570-573, París, 1927.



Doble hoja de la revista L'Art Vivant de París presentando en Europa los dibujos de Francisco Mújica en 1927.

el trabajo arqueológico, la reconstrucción de cómo debieron ser las ruinas y el proyecto moderno de edificios en ese estilo. Al parecer llenó de láminas, fotos y grandes perspectivas el sitio y llamó la atención. Marcel Sauvage escribió una página elogiosa, que en realidad no terminaba de decir nada concreto más que su admiración por ese remoto mundo exótico; pero las tres hojas de ilustraciones son realmente importantes y lucen muy bien la calidad de lo exhibido. Sauvage era un poeta destacado, crítico de arte muy relacionado con el mundo parisino de 1920, que escribió varias biografías de artistas franceses de su tiempo y participó del gran movimiento cultural de la época; es decir, era muy bueno para Mújica que una persona como él le dedicara tanto espacio en esa nueva revista de arte moderno.

También le llamó la atención su obra, en especial su proyecto del Templo, a Albert Mayeux, un conocido arquitecto que en ese entonces era el responsable de los monumentos históricos de los Altos Pirineos en Francia. Se refirió a este proyecto diciendo:

*“demuestra la posibilidad de obtener, sin la ayuda de ningún elemento europeo, un efecto monumental muy impresionante. La idea del señor Mújica de devolver a América su arte autóctono, única-*

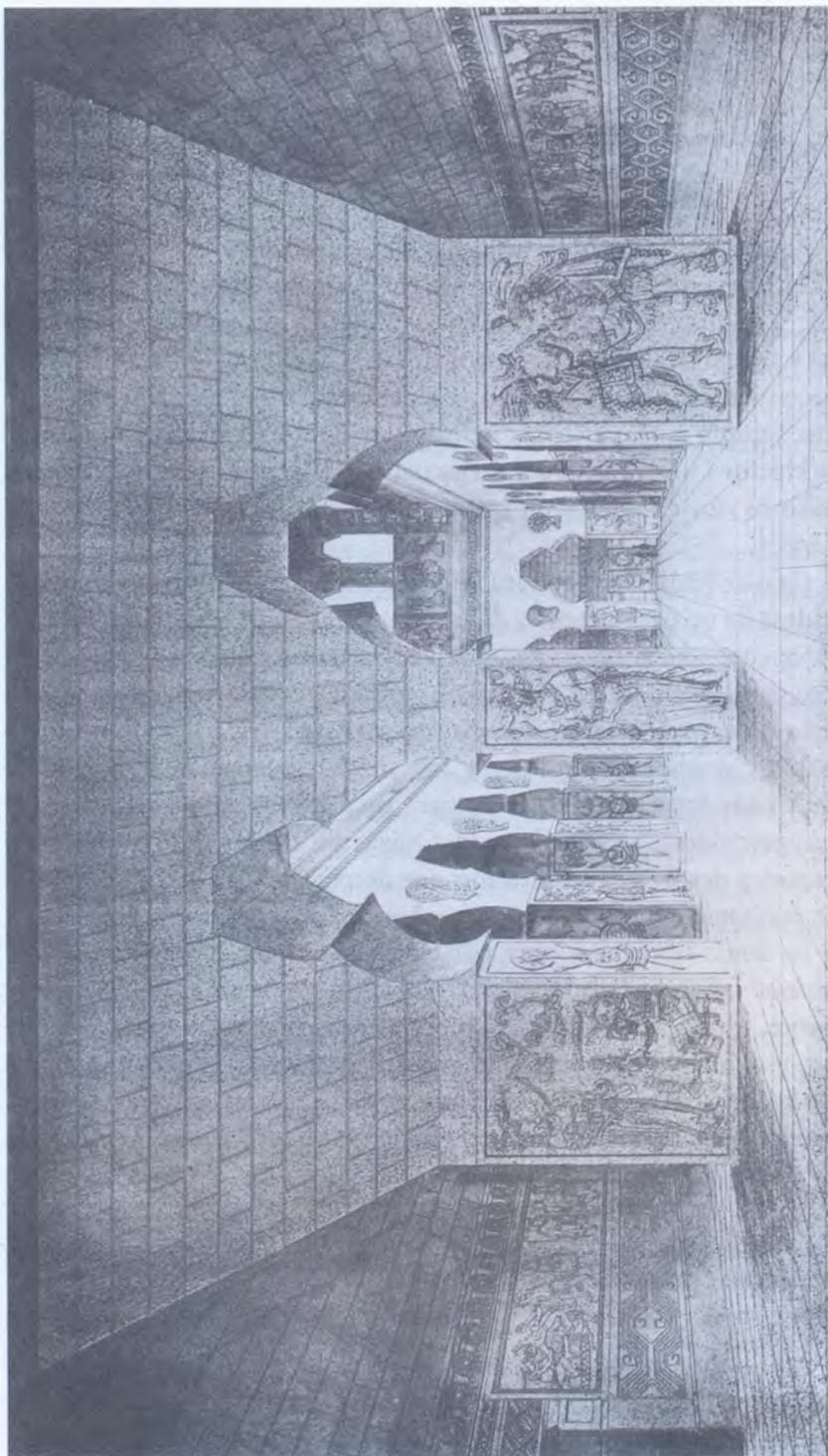
*mente inspirado en la estética americana, es digna de interesar a todos los que buscan la originalidad y la sinceridad de la inspiración. Es un noble sentimiento de patriotismo y de piedad ancestral que lo guía, no se puede sino felicitarlo por esta obra de renovación de una fuente de arte tronchado prematuramente”.*

Mayeux tenía muchos puntos de contacto con Mújica como también muchas diferencias: era mayor (nació en 1872) y ya tenía un fuerte prestigio ganado, aunque era de la vieja escuela, habiendo estudiado en la Ecole de Beaux Arts de donde egresó en 1890; era tradicionalista y conservador pero a la vez un eximio dibujante de edificios antiguos a tal grado que sus láminas se transformaron rápidamente en postales que circularon ampliamente por Francia. Posiblemente esa capacidad común para representar la antigüedad con el lápiz debió crear afinidades. Por qué a Mújica nunca se le ocurrió hacer lo mismo que Mayeux con sus dibujos, no lo sabemos, aunque sí fue un fuerte coleccionista de postales y en el Museo Etnográfico hay más de mil de su archivo.

El dibujo tan alabado del templo, que luego integrará su *Historia del Rascacielo*, nos muestra gran similitud con los planteos monumentalistas del estilo Neoperuano que venía desarrollando otro arquitecto, Piqueras Cotoí en Lima, para el Santuario de Santa Rosa. Unos interiores divididos no por vanos trapezoidales incaicos sino por una rara mezcla de arcos y trapecios inspirados en las bóvedas mayas de Palenque, mostrando una sobrecarga de relieves y una cierta diafanidad espacial que contrasta con los reducidos y oscuros interiores prehispánicos. Para la misma época Héctor Greslebin en Buenos Aires también exploraba cómo darle iluminación interior a los espacios precolombinos, tradicionalmente reducidos y oscuros, y encontró soluciones muy similares.

Paul Rivet, por entonces presidente de la afamada Sociedad de Americanistas de París y sin duda el antropólogo dedicado al americanismo de mayor prestigio de Europa, también tuvo palabras elogiosas para con el trabajo de Mújica:

*“Visitando la exposición del Sr. Mújica, todos hemos admirado el talento del arqueólogo y el gusto del arquitecto que aparecen en cada una de sus obras. Si fuera americano, mi divisa sería ni indio ni español; la verdadera originalidad del hombre de América Latina es precisamente la de reunir en su mentalidad, en sus aptitudes y en sus*



Interior de su proyecto de *Templo para la gloria del arte americano* decorado con motivos del arte prehispánico. Publicado en *History of skyscraper* en 1928

*anhelos, algo de la raza indígena y algo de la raza castellana. El señor Mújica lo ha comprendido mejor que nadie*<sup>9</sup>

No sólo la utilización de los motivos prehispánicos sino también la temática elegida nos da una muestra de las motivaciones que tenía Mújica. No resulta casual que en Buenos Aires la ilustración del libro fundador de este tema, *Eurindia*, escrito por Ricardo Rojas y publicado en 1924, tuviera también un Templo de Eurindia dibujado por Alfredo Guido<sup>10</sup>, en un arrebatado de esculturas y atlantes de Tiahuanaco, pilares mayas y símbolos de todo tipo copiados caóticamente de libros diversos. Tampoco tiene nada que envidiarle al Monumento Funerario (en realidad un Templo o Mausoleo Americano, según fue llamado) que proyectaron Héctor Greslebin y Ángel Pascual en 1919 y que fue exhibido en los mismos dos congresos en que estuvo Mújica, en Montevideo y en Santiago<sup>11</sup>.

El viaje de Mújica a Estados Unidos permitió darle un fuerte impulso a sus ideas de una arquitectura de inspiración prehispánica, sumándose a una corriente que si bien ya estaba instalada en el sur de ese país y en algunas grandes ciudades, aún carecía de fuerza ya que habían usado esos motivos únicamente como algo exótico, ornamental. Muchos arquitectos habían acudido al repertorio formal del pasado, una cantera de donde tomar formas interesantes para sus obras y algunos llegaron al mundo precolombino e indígena<sup>12</sup>. Quizás allí sí sería posible concretar sus ansiados deseos y la admiración que despertaban en él los rascacielos que se estaban elevando en Chicago y New York lo llevaron a publicar en 1929 su único libro, una obra por cierto monumental: la *Historia del Rascacielos*<sup>13</sup> donde cruzó sus tres temáticas de interés: su calidad de dibujante, el arte americano antiguo y el proyecto de un rascacielos de sesenta y ocho pisos en un estilo por él llamado Neoamericano y que hemos mencionado como Neoprehispánico. En realidad esta arquitectura no era nueva en el continente y había ejemplos incluso importantes

---

<sup>9</sup> *Crítica francesa sobre la obra de Mújica Diez de Bonilla (Año 1927 y 1929)*, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.

<sup>10</sup> Ricardo Rojas, *Eurindia*, CEAL, 2 vols, Buenos Aires, 1993; sobre ese dibujo ver Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Argentina y España...* (2003), pág. 152.

<sup>11</sup> B. Patti y D. Schávelzon (1997), *Lenguaje, arquitectura y arqueología...*, pág. 121.

<sup>12</sup> B. Braun (1993), *Precolombian art...* *op. cit.*

<sup>13</sup> Francisco Mújica, *History of Skycraper*, Archaeological and Architectural Press, Paris, 1928.

ya hechos desde la Exposición de París de 1889 en adelante, incluyendo proyectos en el propio Estados Unidos. Él le dio poca importancia a lo preexistente y asumió el tema casi como un descubrimiento propio.

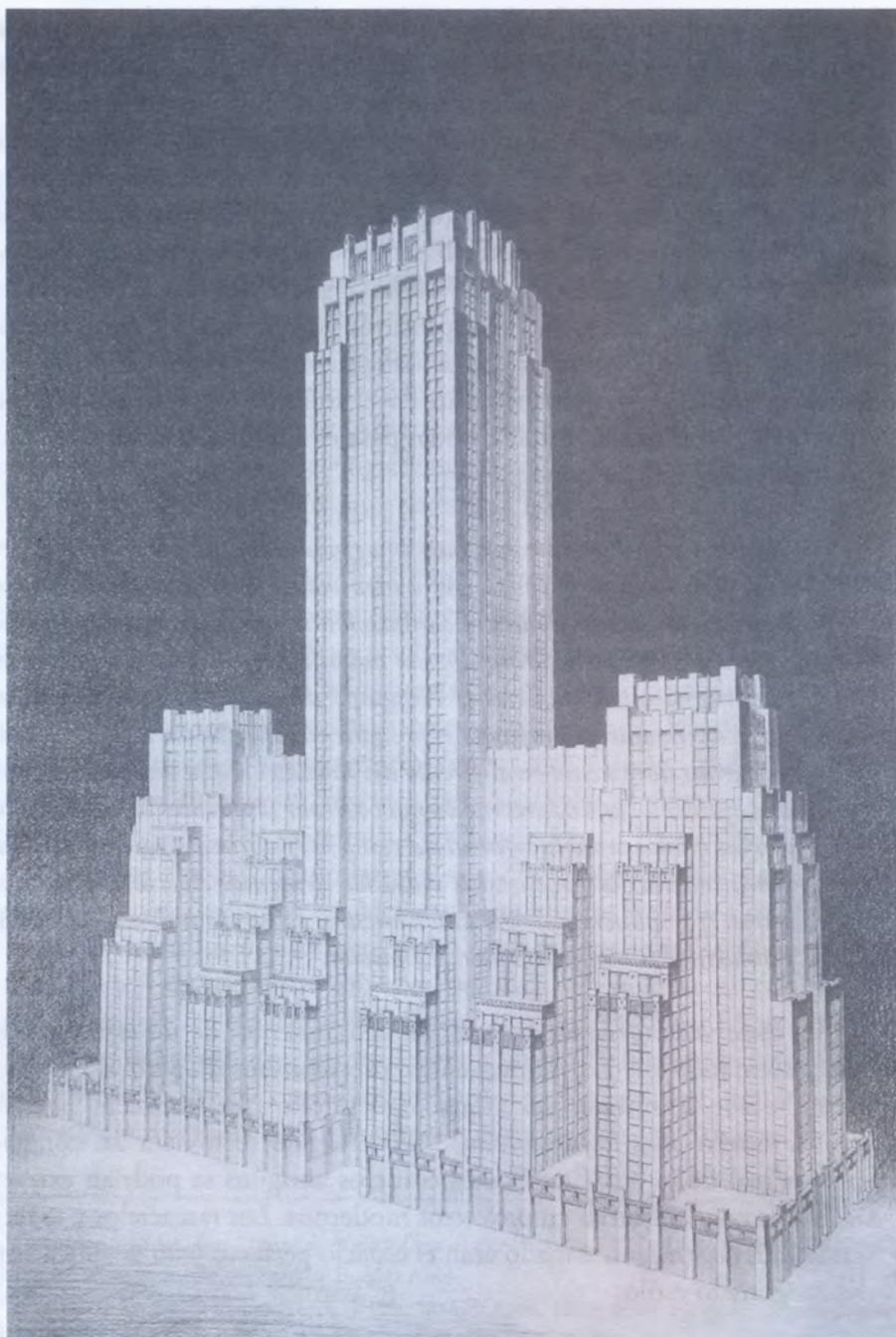
Mújica aprovechó ese libro para expresar en la forma más completa que le era posible su teoría respecto al arte americano antiguo y moderno: partiendo del análisis de los tres grandes momentos de la arquitectura en América, es decir lo prehispánico, el arte durante la conquista y la modernidad, concluyó en la necesidad de recuperar “el camino perdido” reflatando el espíritu de lo que para él era esencialmente americano. Naturalmente el pensamiento al respecto no era uniforme en América y muchos veían en el mirar al pasado una actitud meramente historicista. En uno de los pasajes del texto le responde a sus posibles críticos diciendo:

*“Algunos espíritus estrechos han imaginado que mi teoría era regresiva, creyendo que mi idea era, o bien volver a las fases finales de un arte muerto, o atar a nuestra civilización trayendo de la América primitiva algunos restos arqueológicos momificados incapaces de expresar nuestros tiempos modernos. Ninguna de estas interpretaciones es correcta. Lo que yo propongo es lo siguiente: sin dar un solo paso atrás movernos libremente en el círculo del mundo en que vivimos y mientras aplicamos estándares modernos observar las fuentes de inspiración con las cuales tanto la naturaleza como la historia del arte americano nos alimenta; luego asimilar todos los elementos especiales para nosotros, y finalmente dirigir todos nuestros esfuerzos a llenar los vacíos producidos por nuestra anterior inacción”<sup>14</sup>.*

Esa observación requería, según su pensamiento, de un estudio gráfico sistemático de los monumentos precolombinos, pero no únicamente desde la mirada del arqueólogo puesto que también “*son de enorme interés para los arquitectos*”. Sólo cuando se tuviera un conocimiento real de lo que fueron esos edificios antiguos se podrían extraer sus líneas para aplicarlas en proyectos modernos. Los rascacielos y la tecnología del hormigón armado eran el espacio perfecto para la aplicación del gegonado estilo:

---

<sup>14</sup> Ídem, pág. 17.



Proyecto de rascacielos con toques decorativos de inspiración prehispánica.  
Publicado por Francisco Mújica en 1928.

*“En la ciudad de Nueva York, cerca de la esquina de Broadway y Columbus Circle, se eleva un enorme rascacielos de ladrillo rojo (el Fisk Building). Al anochecer cuando sólo su contorno es visible uno tiene la sensación de estar en Papantla contemplando sus ruinas. ¡Tan sorprendente es la similitud!”*<sup>15</sup>

La *Historia del Rascacielos* tuvo cierta repercusión en los ámbitos arquitectónicos, fundamentalmente su idea de aplicar una estética precolombina al nuevo programa de los edificios en altura. En el New York Herald se sostuvo: “*En teorías ya famosas en América, el señor Mújica ha demostrado cómo este arte debe ser una fuente de inspiración para los americanos*”; para la revista Architecture de New York: “*El arquitecto Mújica ha realizado una muy urgente labor al reunir todos los datos relativos al comienzo del rascacielo. Su libro es un récord de trabajo y esfuerzo que por su propio peso sabrá sobrevivir*”. John Sloan, a quien ya citamos, también dio su opinión: “*El señor Mújica nos sugiere la interesante idea de aplicar la arquitectura de los pueblos primitivos de América al rascacielo. Afortunadamente, el estilo de las pirámides americanas escalonadas en terrazas se amolda de manera sorprendente a la reglamentación derivada de la ley de zonificación*”. Algunas otras notas y reseñas se ocuparon de él en ese momento, por ejemplo André Pascal escribió en L’Architecture d’Aujourd’hui que “*sus estudios referentes al rascacielos se prestan maravillosamente a las exigencias del confort moderno y a las del eje del espíritu*”; incluso Pierre Lavedan, conocido historiador de la arquitectura y el urbanismo, escribió: “*sus rascacielos son de una bella silueta y sus poderosas masas (que ostentan una ligera decoración en relieve precolombino) valen mucho más que el recargo pastelero que debilita tantos rascacielos neoyorquinos*”<sup>16</sup>.

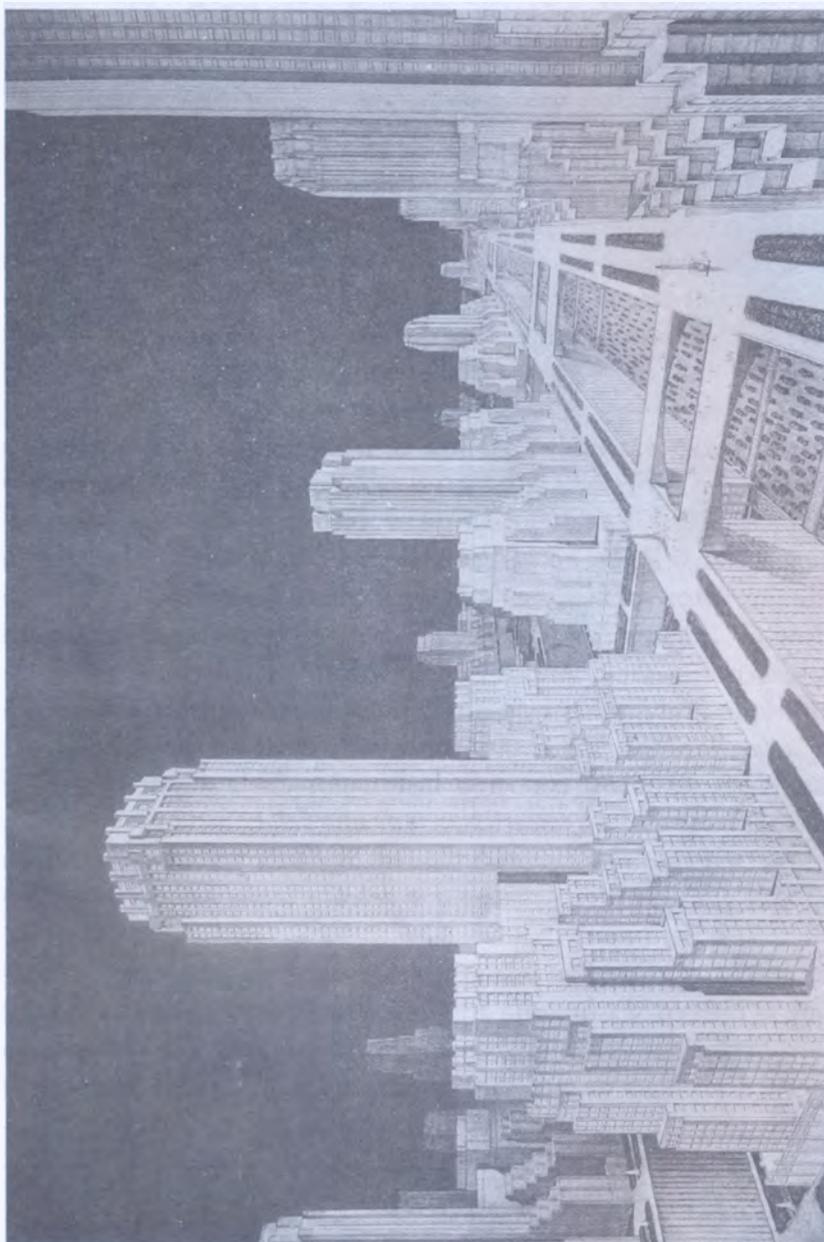
Por último, participó en una exhibición colectiva sobre arte de América que se hizo en Washington en 1944, producto de la cual se publicó un libro hecho por la Unión Panamericana, titulado *The art of Latin America*<sup>17</sup>; si bien era de difusión, participaba en él la plana mayor de la

---

<sup>15</sup> Ídem, pág. 18.

<sup>16</sup> Crítica estadounidense a la obra de Francisco Mújica (1926, 1928 y 1930), Archivo CEDODAL, Buenos Aires.

<sup>17</sup> Francisco Mújica, Pal Keleman, José G. Navarro y otros; *Art of Latin America*, Unión Panamericana (2ª. edición), Washington, 1944.



Proyecto de ciudad del futuro de Francisco Mújica. En esta temática pudo reunir sus intereses: el arte prehispánico, los rascacielos y el urbanismo.

historia de la arquitectura del continente: Pal Keleman, José Gabriel Navarro y muchos otros.

De alguna manera podríamos decir que la publicación de la *Historia del Rascacielos* marcó el cierre de la primera etapa de su trabajo, y el camino que tenía recorrido era por demás interesante. Francisco Mújica recién llegaba a sus treinta años habiendo recibido elogios de personalidades tanto del campo científico como del arquitectónico, habiendo viajado por el mundo como muy pocos podían hacerlo, con una formación internacional profunda y con muchas puertas abiertas. Él mismo debe haber sentido que tenía por delante todo un campo de trabajo en el cual podría desarrollarse sin límites. Pero por algún –o algunos– motivos de difícil comprensión esto no sucedió y a partir de 1930 su carrera daría un giro inesperado<sup>18</sup>.

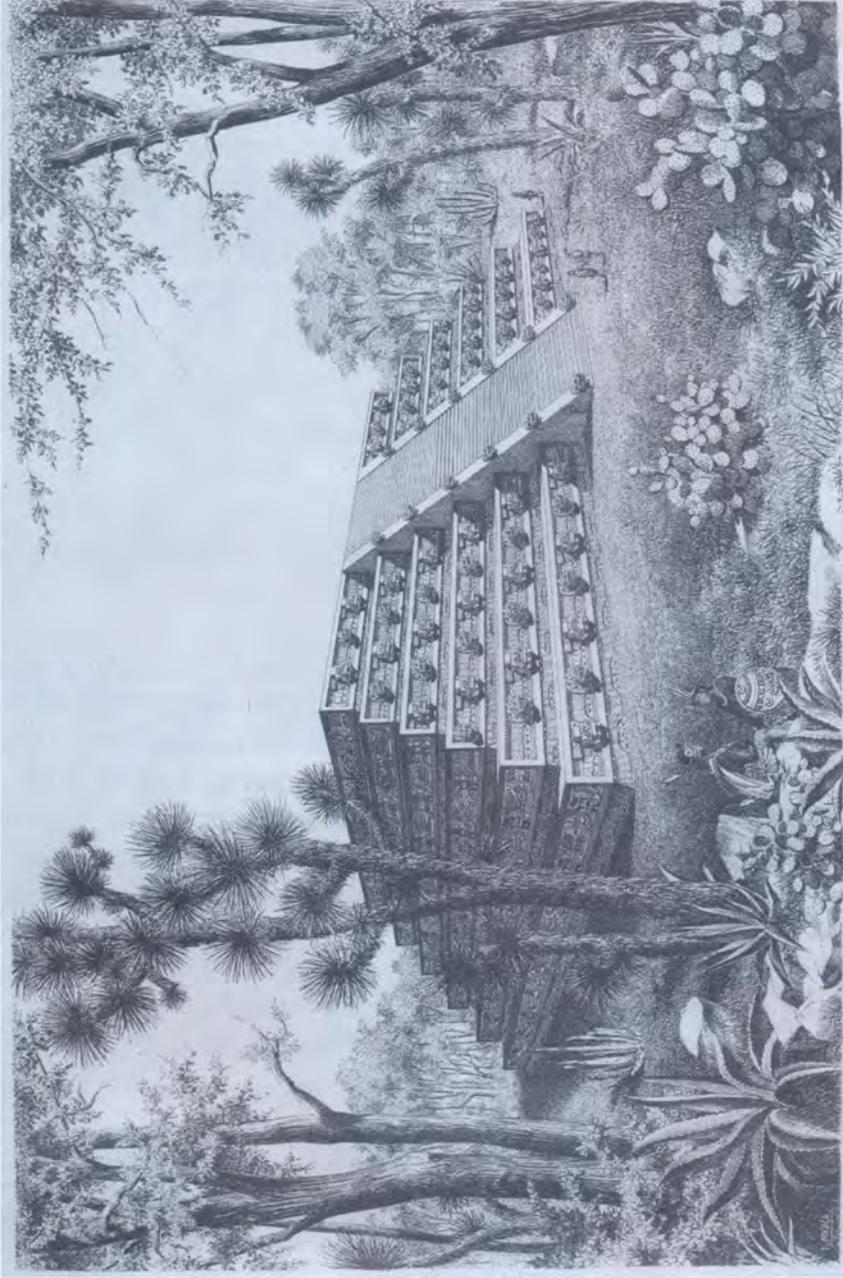
## El regreso a México

Al volver a México luego de su estadía en Francia, empezó a tener participación en cargos públicos en el gobierno mexicano, en lo que consideramos su primer trabajo concreto. Hasta el momento había viajado, expuesto, publicado, dibujado... pero nunca había tenido la necesidad de trabajar; ahora la cosa era diferente, la juventud triunfante llegaba a su fin. Y si bien no dejó de lado su actividad arqueológica y veremos que sí participó de al menos una exploración en Tula en 1933, su nuevo trabajo se enfocó a temáticas de urbanismo. En Francia se había especializado durante dos años en la Sorbonne estudiando urbanismo, estadística y sociología, al menos según sus escritos<sup>19</sup>. Así es como desde 1934 hasta 1940 participó en el área de planificación, control y divulgación del Primer Plan Sexenal lanzado por el gobierno de Lázaro Cárdenas. En ese marco trazó –o participó en el trazado– de los planos reguladores para las ciudades de México, Cuernavaca, Monterrey y Nuevo Laredo.

---

<sup>18</sup> No deja de ser curioso que en sus antecedentes se incluyen comentarios sobre sus trabajos en Francia, Estados Unidos, Argentina y Perú, pero en ningún momento se mencionan opiniones de especialistas mexicanos; probablemente la repercusión que obtenía en el extranjero no la tenía en su país, donde su propuesta ya estaba fuera de tiempo.

<sup>19</sup> *Antecedentes del Profesor Francisco Mújica Diez de Bonilla*, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.



Reconstrucción ideal del Templo de Quetzacoatl en medio de la vegetación

Según sus papeles, antes de incorporarse al Plan Sexenal formó parte de una Comisión de Monumentos del Gobierno de México —este tema es confuso y no tenemos otras pruebas, más que su propia aseveración—, y debido a ese cargo que ocupaba en 1931 habría participado de las exploraciones en Chichen Itza, producto de una invitación de la Institución Carnegie al Ministerio de Educación mexicano. Esto es posible ya que la Carnegie venía trabajando allí desde unos años antes, pero él asevera que colaboró con el estudio del Templo de los Guerreros donde abordó “*el estudio arquitectónico de dicho Templo, estudio de carácter eminentemente gráfico que vino a completar los anteriormente hechos por esa Institución*”. Aquí, en esta aseveración, hay algo muy extraño: el estudio de ese edificio había comenzado en 1926 habiéndose completado en 1928; el de los dos grandes volúmenes con toda la información, dibujos y planos, se hizo poco más tarde (precisamente en 1931), aunque ya en 1928 hubo una excelente publicación de la reconstrucción de la fachada principal hecha por Ignacio Marquina<sup>20</sup>. Además el tema fue parte de numerosos libros y revistas incluso de divulgación general. Todo el trabajo de dibujo en el sitio fue hecho por Ann Morris junto a Jean Charlot, quienes desplazaron a un dibujante mexicano, Miguel Ángel Fernández, quien estaba en el sitio desde mucho antes<sup>21</sup>.

Si bien en un capítulo posterior analizamos este tema con todo detalle, por lo que los dibujos de Mújica muestran creemos que fueron hechos en 1926 y con influencia de Fernández quien dejó el sitio en ese año. Nos resulta casi imposible pensar que sean de 1931, aunque en 1926 Mújica estaba viajando. En primer lugar podemos pensar que de ser cierto que fue allí por órdenes del gobierno mexicano, la Carnegie no aceptó —o simplemente no reconoció— su presencia en el sitio, puesto que no se usaron o citaron sus dibujos en las publicaciones institucionales, ni en ninguna otra que sepamos. No hay referencia alguna a que haya trabajado allí. O es un error de fechas o una ligera exageración para que en su currículum, hecho mucho más tarde, se lograra una imagen diferente a la de la realidad y lo que pudo ser una visita se transformara en un trabajo oficial internacional.

---

<sup>20</sup> Ignacio Marquina, *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928.

<sup>21</sup> McVicker, Donald (1994), *Forgotten documenters: artists and copyists at Chichen Itza, Mexico*.

En 1932 publicó Mújica uno de sus textos más significativos, y el último por cierto, en una revista modernista llamada no casualmente *Nuestro México*, una publicación de carácter revolucionario en donde escribían Diego Rivera y todo el mundillo de la nueva cultura mexicana de izquierda: artistas, fotógrafos, poetas, artesanos y escritores<sup>22</sup>. Allí pudo por primera vez desarrollar sus ideas sobre arqueología y arquitectura, y en buena medida definirse a sí mismo y su proyecto de vida. Es un artículo extenso, bien redactado, ampuloso y transparente ya que él mismo se describe con palabras altisonantes aunque no complejas. Sin duda es un texto fundamental para entenderlo, al menos en esa época, y pone en evidencia una visión cargada de religiosidad, quizás en extremo, muy idealista, profundamente americanista y claramente desligada de los grandes ejes del arte mexicano en su tiempo. En una época marcada por los revolucionarios del Partido Comunista como Rivera, Kalho, Modotti y Siqueiros y en una revista claramente politizada, su alegato es de derecha; posiblemente si no hubiera sido tan bien ilustrado con sus dibujos sobre el pasado prehispánico, nunca hubiera sido publicado allí. Por cierto el texto era parte de la versión original del que, traducido al inglés, había publicado en su libro sobre los rascacielos.

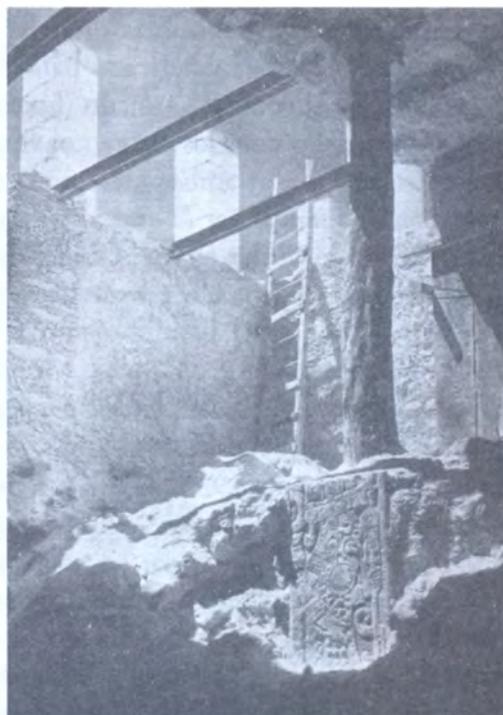
Se inicia el artículo tratando de explicar los orígenes de la arquitectura como ruptura con la naturaleza: *“Arquitectura es el mundo objetivo. Toda la suma de sensaciones que denota forma y color. En una palabra: el cono visual en sus infinitos puntos de vista. La obra del hombre es el complemento arquitectónico de la naturaleza”*<sup>23</sup>. Continúa haciendo una historia sucinta en la que el conquistador español destruyó en su celo religioso —para él justificado aunque extremo— la arquitectura prehispánica, impidiendo así que se lograra una fusión verdadera con la religión católica donde *“la arquitectura pagana se habría convertido en cristiana”*; es decir que los edificios se hubieran adaptado y seguido en uso como sucedió con los templos romanos. Esa arquitectura destruida era de alta calidad y *“resolvía con sinceridad admirable las necesidades materiales y espirituales de los pueblos de América”* y *“esto nos confirma, una vez más, que la universalidad es una de las calidades de lo sublime y que la arquitectura ameri-*

---

<sup>22</sup> Esa revista tuvo corta duración ya que salieron sólo ocho números entre marzo y noviembre de 1932.

<sup>23</sup> Francisco Mújica, *Las teorías estético-arquitectónicas de ...*, *Nuestro México* no. 2, pp. 36-40 y 76-77, México, cita pág. 36.

Vista del interior de la subestructura del Templo de los Guerreros una vez completada su reconstrucción en 1927. El desconocimiento de esta obra hace dudar que Mújica haya estado allí trabajando (foto Carnegie Institution, archivo D. Schávelzon)



*cana alcanzó este noble atributo en sus producciones anhelantes de grandeza, de infinito*<sup>24</sup>. Esto le sirve de base para todo un alegato sobre la arquitectura religiosa, la que logra “*hacernos sentir la armonía infinita de la fe, en algo superior a nuestras miserias*”. Y así continua con pensamientos a veces ingenuos hasta para esa época:

*“Los indígenas que modelan sus barro con las lágrimas de su amor a lo nuestro, con su corazón desgarrado por la incomprensión y por la miseria, son hoy en día los artistas sinceros, los artistas por excelencia que viven bajo el cielo de América*<sup>25</sup>.

Para finalizar, estableció los dos postulados en que basa sus ideas, tras aclarar que “*a principios de 1918 decidí consagrar todo mi esfuerzo a estudiar y tratar de resolver el problema de una reacción hacia lo nuestro*”; para

---

<sup>24</sup> Idem, pág. 39.

<sup>25</sup> Idem, pág. 76.

ello establecía que debía basarse en la arquitectura prehispánica destruida y en el paisaje americano para sus proyectos de arquitectura, y segundo, que el concreto armado (hormigón armado) y la arquitectura de los rascacielos eran los elementos fundamentales para concretar esas arquitecturas porque ambos presentan “*una analogía sorprendente con los (problemas) resueltos por la arquitectura primitiva de América*”. Aclaraba que de todo lo hecho en ese sentido, ya que no podía desconocer que había muchas experiencias desde hacía medio siglo, nada de ello tenía realmente valor salvo algunos ejemplos hechos en Estados Unidos, en Arizona, especialmente en Nuevo México y algo también en Colorado. Con esto dejaba sus ideas establecidas y las repetiría en el futuro en otras publicaciones sin grandes cambios.

Al año siguiente, 1933, hizo su primera y real exploración arqueológica en el área de Tula. Éste sería –según sabemos– el único trabajo de campo concreto en su vida; en adelante continuaría dibujando sitios prehispánicos pero serían reproducciones de sus trabajos anteriores o basados en fotos, tanto suyas como de otros, o incluso en dibujos ya conocidos. En Tula, por lo que se conoce, no excavó sino que hizo un recorrido por la zona dibujando monumentos, esculturas y hasta fragmentos menores de cerámica. Resulta muy interesante que haya elegido ese sitio ya que presenta fuertes relaciones con Teotihuacan y Chichen Itza, los sitios que tenía entre ojos desde años antes; y quizás haya sido por haber notado las similitudes con ambos lugares, pero al no haber escrito nada al respecto eso se perdió y se demoró hasta 1940 para que el tema se transformara en importante en manos de otro que lo notó también, pero que lo hizo público. Sabemos por Marquina que encontró tres estelas labradas y las trasladó al Museo Nacional en la ciudad de México<sup>26</sup>.

De alguna manera pareciera que el período que trabajó en la planificación del Plan Sexenal (1934 a 1940) lo distanció de su actividad tanto arqueológica como artística. Si esto fue por interés propio en ese nuevo tema o porque realmente no tuvo cabida en la nueva organización de la arqueología mexicana, es tema poco claro. En esos años pasó de una cierta actividad científica con exposiciones en diferentes lugares y una gran producción gráfica, a viajar para ofrecer en venta su colección de

---

<sup>26</sup> Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica*, Memorias del INAH vol. I, México, 1951.



Primera hoja del artículo que Mújica publicara en 1932 en México en que expusiera sus teorías y dibujos.

dibujos al gobierno argentino y a trabajar en Buenos Aires haciendo los mismos dibujos de los monumentos mexicanos que había hecho veinte años antes. Pero es cierto que salvo con Gamio, a quien cita confusamente, no parece haber establecido contactos estables con los grandes arqueólogos de México, ni con los artistas con afinidades comunes —de Diego Rivera hacia abajo— ni con los arquitectos que exploraban los mismos caminos; Manuel Amábilis estaba en pleno apogeo de su arquitectura Neoprehispánica por citar sólo el ejemplo más conocido en esos años. Tampoco lo hizo con otros latinoamericanos que hacían cosas similares, y el citado caso de Héctor Greslebin es más que elocuente.

## La segunda visita a Buenos Aires

En 1940 Francisco Mújica volvió a Argentina; según sus palabras “*en calidad de Comisionado Personal del Presidente de México en una misión de confraternidad*”, términos que en sí mismos no quieren decir nada,



Vista de la pirámide del Sol en la distancia. Carbonilla sobre cartulina

más en función de lo que hemos ya comenzado a ver en su biografía. Posiblemente apoyado por los cargos diplomáticos de su padre logró abrirse algunas puertas y en esa visita se relacionó con personalidades del ámbito intelectual de Buenos Aires como Coriolano Alberini, Joaquín Frenguelli, Fernando Márquez Miranda y Martín Noel. Su regreso, tras pasar por otros países de América Latina, parecería más una búsqueda de trabajo que un periplo triunfal: salvo los pocos años en México trabajando en planeamiento urbano no tuvo un trabajo estable o siquiera inestable que conociéramos. Con cuarenta años cumplidos se encontraba con que su arquitectura no era viable ni aceptada pese a que sin duda era interesante y en la década de 1920 había sido aún novedosa; su arqueología reconstructiva al menos en México no tenía posibilidades de inserción en la realidad ya que la única opción era ser un dibujante más dentro de un proyecto amplio. El único que pudo hacerse en México un espacio diferente, tal vez el que Mújica pretendía, fue Ignacio Marquina, con quien creemos tuvo enormes diferencias; el problema es que estando Marquina ya no había lugar para alguien más. Tampoco era un artista, obsesionado con la arquitectura prehispánica; no hacía obras de arte sino ilustraciones preciosistas sin mayores pretensiones ni intenciones de

entrar al mundo del arte. Quizás podría haberlo hecho y llegado muy lejos, pero no lo hizo.

A su llegada a Buenos Aires encontró una situación que se parecía mucho a la de México en la década de 1920 en cuanto a la no existencia de una arqueología bien estructurada; pero se topó con un sistema rígido, verticalista y de poder típico de un país de dictaduras y claramente girando hacia la derecha en tiempos de plena Segunda Guerra Mundial. Como ya comentamos tuvo una buena recepción en el ámbito intelectual, especialmente de parte de Martín Noel. Fue él quien, desde su posición de diputado nacional, presentó el 18 de septiembre de 1941 un proyecto de ley para la adquisición de la colección de dibujos del visitante que sería destinada al Museo de la Universidad de La Plata. El proyecto no prosperó en ese momento pero Mújica pudo exponerlos en los salones de Amigos del Arte con la colaboración de la Comisión Nacional de Bellas Artes, lo que de por sí fue un hecho destacable. Es de suponer que el material que presentó fue en poco diferente al que expuso en París en 1927, trece años antes. Poco más tarde hizo otra exposición, esta vez en la Sociedad Central de Arquitectos y las palabras de presentación estuvieron a cargo de Noel:

*“En París precisamente, donde actuó con brillante éxito, proyectando su labor y sus estudios formales de arte americano en la Escuela de Bellas Artes y exponiendo sus trabajos en los Salones de los Artistas Franceses, recoge sucesivamente las condignas recompensas. En el Instituto de Urbanismo de la Sorbone perfecciona sus conocimientos y su técnica en esta materia y es aquí cuando se define íntegramente, ya que estamos en presencia de una personalidad excepcional. El arqueólogo es, al mismo tiempo, un artista y ello implica el porqué la opinión francesa y la estadounidense, la de su propio país y la de América lo aplauden sin reservas. Quien ha visto sus realizaciones, quien ha examinado sus trabajos, no puede menos que adherirse a este aplauso general. A través de los notables dibujos que realiza y de las conclusiones a que llega, nos expresa no sólo el carácter arqueológico de aquel arte, sino que nos lo hace comprender transmitiéndonos la vibración que sólo puede penetrar el artista merced a esa sensibilidad que va más allá de la ciencia pura. Es entonces cuando mejor se define al arquitecto Mújica en el sentido cabal de la expresión estética y de sus valorizaciones históricas, realizando el milagro de unir el pasado con*



Escultura en forma de calavera

*el futuro en esa suerte de simpatía simbólica o proyección sentimental de lo pretérito.*

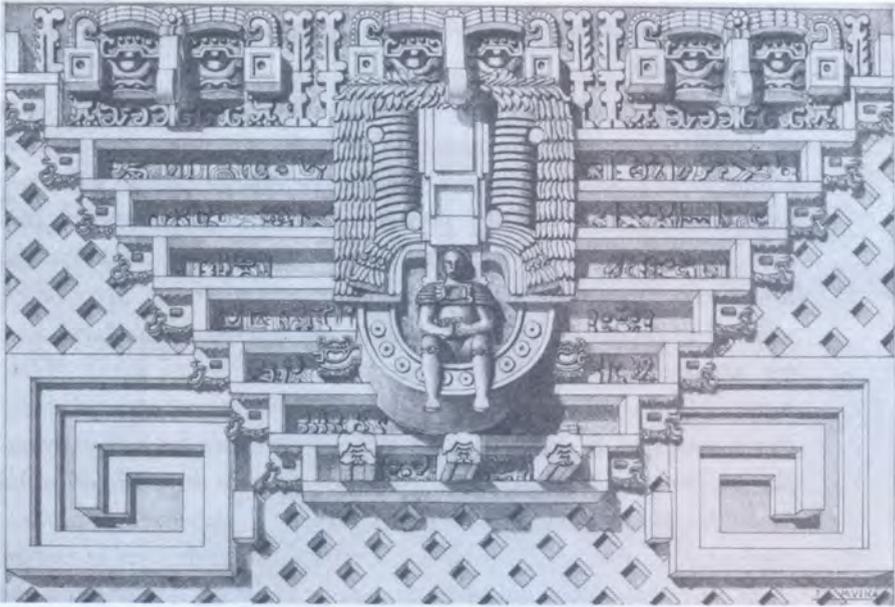
*Frente a este aspecto suyo surge también con no menos energía el autor de la Historia del rascacielos y el proyectista y remodelador de los planos de la ciudad de México, Monterrey, Nueva Laredo y Cuernavaca, ensamblando su doble personalidad de investigador y de creador. Yo me congratulo y lo felicito porque pienso que la sustancia histórica y espiritual del pasado ha de servir para plasmar, merced a esas venerables ruinas de América, nuestra verdadera arquitectura, nuestra arquitectura en el sentido integral, para que así desde México hasta el Perú y por ende hasta el Río de la Plata se proyectase el sentido lineal y estético de nuestras culturas el que también ha sido plasmado por nuestro distinguido huésped en una magnífica composición cual es la del Templo a la Gloria del Arte Americano. Es este símbolo la mejor credencial de este erudito y de este artista a quien dejo en la tribuna de la Sociedad Central de Arquitectos con todos sus títulos y con todo su prestigio”<sup>27</sup>.*

Noel era una persona sumamente reconocida en el ambiente artístico y cultural; era asimismo el gran impulsor de las búsquedas americanistas en el arte por lo que Mújica era un buen ejemplo de la materialización de sus ideas. Quizás por eso fue que usó semejantes elogios; a la vez esto nos da una idea de cómo fue recibido y de lo que significaba su presencia por aquellos años en Argentina. A la luz de esta primera repercusión analizaremos los hechos de los años posteriores que definitivamente no serán tan agradables para él.

Luego de este éxito en Buenos Aires viajó a Chile y Perú. Según sus palabras, a Perú fue invitado por el presidente Manuel Prado Ugarteche y en Chile participó de reuniones de gabinete para exponer sus ideas en torno a los sistemas de planificación nacional. Nuevamente nos caben muchas dudas sobre estas aseveraciones aunque sí debió haber tenido actividades y relaciones con gente del mundo de la cultura y la política, pero realmente no tenemos claro por dónde estuvo. Ni siquiera sabemos si no pasó buena parte de ese tiempo en Buenos Aires. En sus archivos se

---

<sup>27</sup> *Crítica argentina sobre la obra de Mújica Diez de Bonilla (años 1940 y 1941)*, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.



Detalle reconstructivo de la decoración en piedra de Uxmal. Carbonilla sobre cartulina

mencionan algunas opiniones sobre su visita; rescatamos la publicada por el diario La Prensa de Lima:

*“Francisco Mújica Diez de Bonilla no es un mero explorador inerte de las fastuosidades vencidas, ni un coleccionista estático de rezagos arquitectónicos. Ve las ruinas con el ojo inquieto del vitalista y es un enamorado del alma de América. Al apreciar la enormidad de su obra y los miles de dibujos que ha hecho parece un milagro su juventud. Sus notables proyectos han merecido el justo elogio de las más destacadas personalidades del mundo especializadas en este género de labor.”<sup>28</sup>*

En Lima no parece haber estado quieto y al menos hizo una exposición de sus dibujos; Alberto Alexander, Director de Obras Públicas de la Municipalidad de Lima opinó sobre sus proyectos urbanos (posiblemente los que había hecho en México): *“por su manera de encarar los problemas urbanos, en la que impera la tendencia de adaptar los sistemas*

---

<sup>28</sup> *Crítica peruana sobre la obra de Mújica Diez de Bonilla (año 1942)*, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.

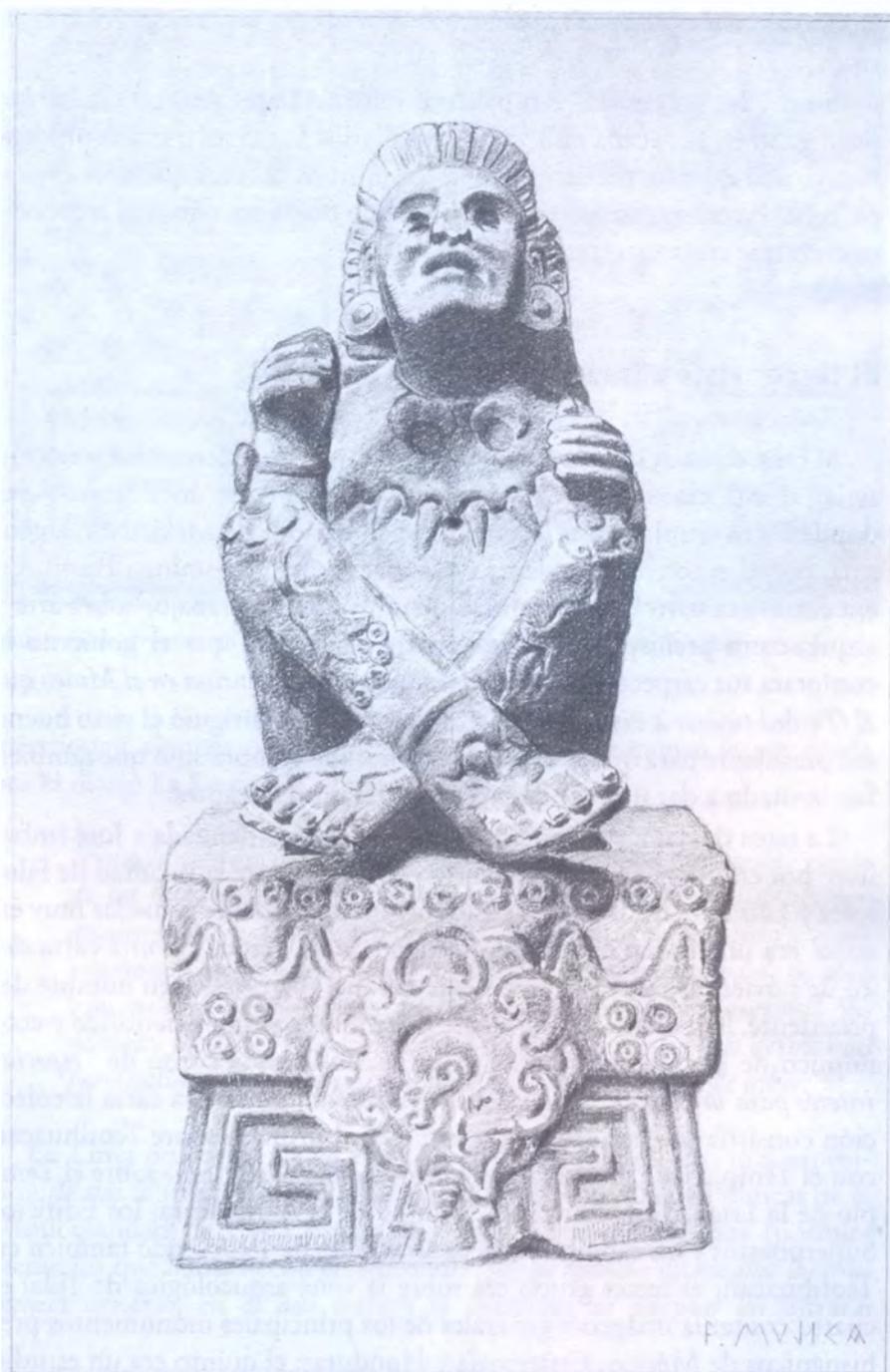
*y métodos modernos a cada ambiente de acuerdo con sus características espaciales”.*

Éstas y las anteriores eran palabras muy similares a las que le habían prologado en la década de 1920 en los diarios franceses o estadounidenses cuando expuso, probablemente, los mismos dibujos que ahora hacía en Perú. Pareciera que sólo fuera de México podía encontrar el reconocimiento que creía merecer.

## **El tercer viaje a Buenos Aires y su estadía**

Si bien dijimos que de los años precedentes no tenemos información seria, sí está claro que en 1947 estaba nuevamente en Buenos Aires donde logró reunirse, por instancia del embajador de México en Argentina, con el entonces Presidente de la Nación Juan Domingo Perón. En esa entrevista tuvo la oportunidad de mostrarle sus trabajos sobre arte y arquitectura prehispánica y presentarle la idea de que el gobierno le comprara sus carpetas para que *“quedasen en la Argentina en el Museo que él (Perón) tuviese a bien indicar”*. Mújica no solo consiguió el visto bueno del presidente para que se evaluara una posible compra sino que también fue invitado a dar una conferencia en el Teatro Cervantes.

La tarea de dar a evaluar el material le fue encomendada a José Imbelloni por entonces director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, es decir que las cosas fueron rápidamente tomadas muy en serio; era una orden emanada directamente de Perón. En una carta del 26 de noviembre de 1947 el teniente coronel Juan Basso, en nombre del presidente, le pidió a Imbelloni que dictaminase el valor científico y económico de la colección puesto que era considerada como de *“especial interés para la Nación”*. Según el inventario adjunto a esa carta la colección consistía en diez grupos de estudios: el primero sobre Teotihuacan con el Templo de Quetzalcoatl y la Ciudadela; el segundo sobre el Templo de la Luna, Templo del Sol, Templo de la Agricultura, los Edificios Superpuestos y los dibujos de las excavaciones de 1917, todo también en Teotihuacan; el tercer grupo era sobre la zona arqueológica de Tula; el cuarto contenía imágenes generales de los principales monumentos prehispánicos de México, Guatemala y Honduras; el quinto era un estudio completo sobre el Templo de los Guerreros de Chichen Itza; el sexto grupo era documentación fotográfica de diversas ruinas de México,



Dibujo del dios azteca de las flores de Francisco Mújica.

Guatemala y Honduras tomada por él mismo; el séptimo eran fotografías y dibujos de ensayos de su Estilo Americano de arquitectura; el octavo consistía en material escrito; el noveno y décimo eran material fotográfico sobre arquitectura colonial y moderna en México<sup>29</sup>.

Estos grupos fueron evaluados por Imbelloni quien dio su dictamen el 28 de noviembre: según su análisis *“los grupos I, II, III, IV y V tienen un valor científico incuestionable debido al hecho que de cada época arqueológica y cada sector monumental nos brinda una serie de documentaciones de tal precisión, que difícilmente podría encontrarse otro ejemplo en toda la arqueología americana”*. Lo mismo opinó del resto de los grupos de la colección y aprovechó el texto para dejar constancia de la necesidad de alentar la investigación arqueológica: *“La arqueología argentina se ha desarrollado con la limitación mental de las fronteras políticas, siguiendo la inhibición que en varios de mis escritos he condenado llamándola Perspectiva de Valle”*. Imbelloni creía que era fundamental que se incorporaran trabajos sobre arqueología americana en general para ampliar la cerrada visión que se tenía desde este aislado extremo del continente y probablemente consideró que la compra de la colección Mújica era un primer paso en ese sentido; pero también es posible que no pudiera siquiera dudar de una recomendación que llegaba desde Perón. Lo concreto es que el 7 de agosto de 1948 se publicó en el Boletín Oficial el decreto número 22452 donde consta la compra de la colección de *“estudios americanistas de Francisco Mújica”* por \$ 300.000 para ser incorporada al Museo Etnográfico. La entrega del material se produjo el 10 de septiembre con la firma de Imbelloni y Mújica. Un dato curioso es que éste cedió los derechos de publicación a la Universidad de Buenos Aires de todo el material salvo del Grupo V, es decir los dibujos del Templo de los Guerreros de Chichen Itza. De todo lo citado en la lista no se ha logrado ubicar las colecciones relacionadas con el arte colonial y moderno; es de suponer que fueron enviadas a alguna otra institución más afín a esos temas que el Museo Etnográfico.

Mújica no sólo obtuvo la compra de su colección y la conferencia en el Cervantes sino también un contrato en la Facultad de Filosofía y Letras para desarrollar durante cinco años un trabajo de cinco tomos sobre arquitectura prehispánica. Aquí comenzó una larga historia de idas y venidas entre Mújica e Imbelloni que terminaría en 1952 con la rescisión

---

<sup>29</sup> Para más detalles ver el anexo 1.

sión anticipada del contrato que le habían otorgado. La crónica de esta historia fue reconstruida a partir de la correspondencia de ambos, que en ningún momento fue directa sino que siempre tuvo como intermediarios a los diferentes decanos o interventores de la Facultad de Filosofía y Letras. Básicamente, una lucha de poder típica de esos tiempos.

Extrañamente, a los pocos meses de comenzado su trabajo Mújica le solicitó al entonces delegado interventor de la Facultad, Calos María Lascano, que se le permitiera realizar “copias fotostáticas” del material que él mismo había vendido a la institución; no explicó el objetivo ni la causa por la que él no tenía acceso a los dibujos que estaban en el mismo sitio en que supuestamente trabajaba. El hecho no deja ser curioso y lo mismo debe haberle parecido a Imbelloni, quien aceptó el pedido que le llegó a través de Lascano e instruyó al aún joven arqueólogo Eduardo Casanova –su ayudante personal– para que se ocupara de la tarea de entregar el material. Luego veremos que quería el material para poder duplicarlo.

Es evidente que las relaciones entre Mújica y su director eran pésimas y que toda la situación de trabajo era igualmente mala. Una carta de él, aunque más tardía, lo indica claramente:



Relieve en piedra del Museo de Teotihuacan. Carbonilla sobre cartulina

*“La primera dificultad la tuve con el señor Doctor don José Imbelloni: no existiendo, en aquella fecha, en el Museo Etnográfico ningún local apropiado para las actividades que se me habían confiado, supliqué al señor Interventor Doctor don Enrique Francois tuviera a bien estudiar la posibilidad de facilitarme una oficina en algunos de los institutos, aclarando que no importaba que ésta fuese pequeña y modesta ya que lo único realmente indispensable era una conveniente iluminación natural debido a la circunstancia de que mi vista se encuentra en extremo fatigada, consecuencia de 35 años consagrados a minuciosos trabajos de dibujo.*

*No habiendo tenido éxito la empeñosa búsqueda del señor Doctor Francois optamos por proyectar en el jardín del propio Museo Etnográfico un pabellón con una oficina para mí. Yo mismo proyecté la pequeña construcción que mereció la bondadosa aprobación del señor Doctor Francois. Economías decretadas por la Universidad en materia de nuevas construcciones impidieron su realización. Ocupaba yo entonces un departamento compuesto de una sala de recibo y de un dormitorio con sus respectivos servicios, departamento que solucionaba en forma satisfactoria mis necesidades personales.*

*Ante la situación producida sin reparar en gastos me di a la tarea de buscar otro departamento lo suficientemente amplio que me permitiera contar además con dos piezas de trabajo, convenientemente iluminadas. Tuve la suerte de encontrarlo y desde hace tres años y medio que lo ocupo.*

*En una ocasión en que concurrí al Museo Etnográfico y pasé a saludar al señor Doctor Imbelloni, éste contrariado por el hecho de que no iba yo al museo a hacer mi trabajo se permitió hablarme en un tono y expresar algunos conceptos que prefiero no recordar y que me obligaron a acudir al señor Doctor Francois con el fin de aclarar la situación ya que no estaba yo dispuesto a seguir trabajando, si ello significaba aceptar que el Doctor Imbelloni tenía el menor derecho para intervenir en la ejecución de mi trabajo y menos aún para controlarlo y controlarme en la forma inadmisibles que él pretendía, control que yo no acepto, que no he aceptado jamás en mi vida y que por lo tanto tampoco figura en mi contrato. Ante la actitud comprensiva del Doctor Francois resolví continuar.*

*Quiero aclarar que cuando el H. Consejo Directivo aprobó, en agosto de 1950, el reglamento que impone a los profesores extraordinarios la*



Escultura conocida como la Dama de Uxmal, dibujada por Francisco Mújica.

*obligación de adscribirse a alguno de los institutos, pregunté al señor Decano Profesor don Federico A. Daus si el hecho de adscribirme a algún instituto iba a cambiar en algo mi situación a lo que me contestó que no, pero que tenía que cumplir con el reglamento aprobado adscribiéndome a alguno de ellos. Después de mi ingrata experiencia anterior opté por adscribirme no solamente al Instituto de Antropología sino también al de Historia. Lo hice para poder contar con el apoyo de su ilustre Director Doctor don Diego Luis Molinari, quien ya me había dado prueba plena de su amplia comprensión y de su trato cordial cuando el señor Embajador de México me hizo el honor de ponerme en contacto con él para un asunto ajeno a la Facultad”.*<sup>30</sup>

En octubre de 1949, cuando ya la relación entre Imbelloni y Mújica comenzaba a tensarse, este último donó a la Facultad de Filosofía y Letras un conjunto de objetos y materiales sobre arqueología mexicana, que Lascano destinó también al Museo Etnográfico. La donación consistía en:

*“Seis reproducciones en yeso de diferentes esculturas y relieves arqueológicos, dos grabados antiguos de monumentos arqueológicos, un dibujo original, ciento ochenta y cuatro negativos fotográficos y mil ciento cincuenta y nueve postales y reproducciones fotográficas”.*<sup>31</sup>

Mújica debía entregar anualmente un tomo del trabajo de los cinco que tenía encargados. En 1950 realizó esa entrega y el 15 de marzo el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de donde dependía el museo, Federico Daus, le solicitó a Imbelloni que evaluara nuevamente el material para considerar las posibilidades de su publicación. La respuesta que éste le devuelve es contundente: el trabajo presentado no tiene rigor científico y es el mismo que ya había comprado el gobierno nacional en 1948. La crítica respecto al rigor surge del hecho que:

---

<sup>30</sup> Carta de Francisco Mújica al Señor Doctor don Antonio E. Serrano Redonnet, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, 27 de Octubre de 1952.

<sup>31</sup> En el archivo del Museo Etnográfico se encuentra una importante cantidad de calcos de yeso de diversa proveniencia y es difícil identificar cuáles de ellos son los donados por Mújica; buena parte de la colección fue descarrada en la década de 1960 y algunos en la siguiente.

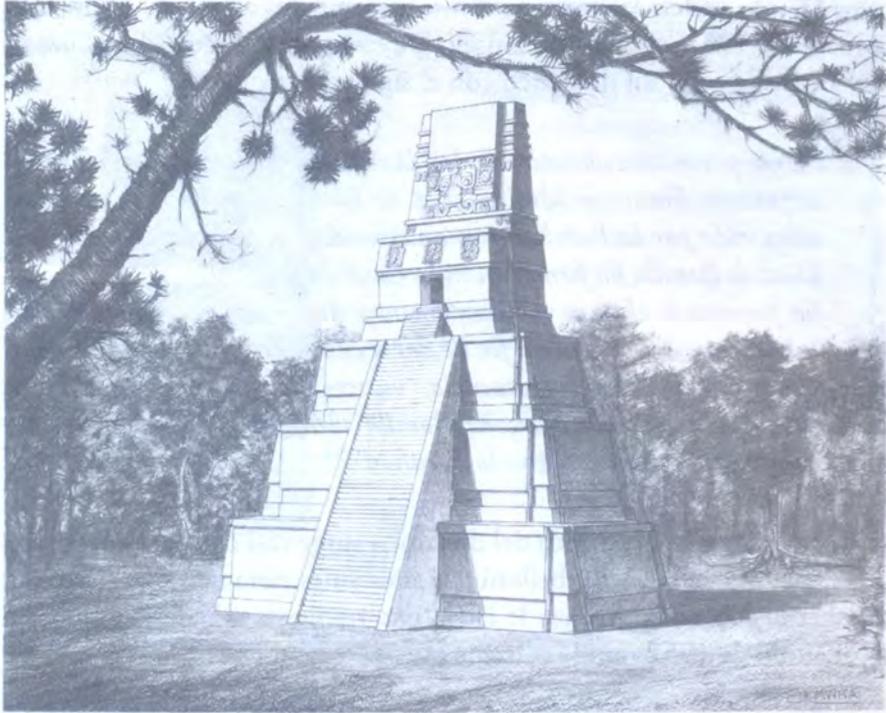
*“por largo hábito de nuestra educación científica todos los cultores de estas ciencias estamos acostumbrados a considerar la parte gráfica de un libro como la necesaria ilustración de los conceptos y demostraciones que se desarrollan en el texto. Ahora bien, el material examinado consiste exclusivamente en láminas y mapas ilustrativos, no pudiéndose, en modo alguno, considerar como texto de la obra las ocho páginas que llevan el título Introducción”<sup>32</sup>.*

Al estudiar el archivo existente en el Museo Etnográfico no hemos encontrado textos explicativos de sus láminas o escritos de cualquier clase, con lo cual la crítica de Imbelloni seguramente debió tener buenos fundamentos. Sobre esto profundizó más adelante diciendo: *“no conocemos el aparato erudito con que trabaja el autor por la ya repetidamente mencionada ausencia de texto, más de las carillas de la Introducción se deduce que los antecedentes citados (libros, excavaciones y reconstrucciones) parecen detenerse en una fecha relativamente lejana”*. Lo que como veremos más adelante resultan palabras muy duras, pero ciertas.

Fuera de estos comentarios quizás de carácter más bien académico, la crítica más fuerte se refería al origen del material; Imbelloni decía directamente que en el tomo presentado la *“porción ilustrativa forma parte en su casi totalidad de los dibujos que son propiedad de este Instituto desde el año 1948 por compra autorizada por Decreto N° 22452”* y que no había realmente nada más. La acusación de Imbelloni no es menor y sostiene que Mújica presentó como trabajo novedoso aquello que ya había vendido antes al gobierno argentino y que en realidad no había hecho nada; interpretamos la frase como que Mújica redibujó su propia obra gracias a las copias fotostáticas antes solicitadas; esto puede parecer absurdo pero por lo que hemos visto en toda su obra, aparentemente lo pudo hacer cuatro veces. Algunos párrafos atrás comentamos el pedido que hizo para copiar los originales de su colección después de haberla vendido, lo que puede ser parte de esa entrega con quizás algún agregado. Incluso en julio de 1950 el decano Daus volvió a autorizarlo a tener en préstamo los originales. Más allá de todo esto en la misma carta de evaluación Imbelloni aclara que:

---

<sup>32</sup> Carta de José Imbelloni al Prof. Federico Daus, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, marzo de 1950, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.



Tikal, Templo I visto desde la plaza central, reconstruido. Carbonilla sobre cartulina

*“El juicio objetivo y autorizado que el decanato me pide está fuera de mis posibilidades en lo que concierne a toda la parte substancial de este material, que cae en el terreno del Arte Arquitectónico de una manera tan directa en cuanto a expresión y construcción, que, sinceramente me permito aconsejarle que sea diferida a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo”<sup>33</sup>*

Viniendo de un arqueólogo como era Imbelloni resulta difícil no ver un cierto dejo despectivo en el comentario; especialmente si recordamos que para Mújica su trabajo era un encuentro entre la arqueología y la arquitectura, es decir entre la mirada del científico y la del artista, y no algo que “cae en el terreno del Arte Arquitectónico” como sostiene Imbe-

<sup>33</sup> Ídem.

lloni. Mújica recién se enteraría de ese informe dos años más tarde, el 8 de mayo de 1952, cuando el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras aprobó un dictamen con el siguiente texto:

*“Una parte considerable de las láminas presentadas por el señor arquitecto Francisco Mújica Diez de Bonilla pertenece al material adquirido por la Facultad con anterioridad al contrato que el señor Diez de Bonilla ha firmado con la Casa. El señor Diez de Bonilla no ha presentado el texto y la fundamentación teórica que deben constituir el cuerpo de la obra a fin de dar a ésta el desarrollo científico que le corresponde. En consecuencia, vuestra Comisión de Enseñanza estima que el señor Diez de Bonilla viene cumpliendo en forma incompleta su contrato con la Facultad”.*<sup>34</sup>

Es evidente que el espíritu del dictamen surge casi completamente de la evaluación hecha por Imbelloni dos años antes y era más que claro: no se había hecho nada. Mújica le envía una respuesta a Federico Daus el 18 de junio de 1952 donde sostiene que:

*“el emitir un juicio técnico, completo y justo sobre mi obra está fuera del alcance de los conocimientos técnicos de los señores doctores Imbelloni y Casanova. En efecto, las disciplinas en las cuales ellos se han especializado les permite juzgar sólo un aspecto, una parte mínima de mi obra y ciertamente no la más fundamental que es la arquitectónica”.*

De la misma manera le recuerda la evaluación de sus dibujos hecha por Imbelloni en 1948, que hemos citado antes, donde éste valorizaba la obra. Pero las cosas habían cambiado: no había ni aumentado la colección –al menos en forma notable– ni había escrito los tomos prometidos; había hecho una donación de postales y calcos, pero no su trabajo específico.

Mújica respondió a las críticas que le hizo Imbelloni; aunque omitió hacer comentarios sobre la cuestión de la copia de los dibujos, sí buscó

---

<sup>34</sup> Carta de Francisco Mújica a Federico Daus del 13 de Junio de 1952, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.

Excepcional dibujo en lápiz de Mújica que demuestra su capacidad para capturar la textura de la piedra; escultura de Teotihuacan.



explicar la base teórica sobre la cual armó su trabajo indicando que desde su formación arquitectónica y arqueológica buscaba llenar el vacío que observaba en los estudios realizados por los arqueólogos en los monumentos precolombinos, “*incapaces de resolver ni el estudio arquitectónico ni menos aún la reconstrucción científica de los monumentos*”; por esto Mújica creía que “*resulta indispensable la técnica del arquitecto aplicada con criterio arqueológico*”. El arquitecto, según él, debía dejar de lado su imaginación en el proceso de reconstrucción de los monumentos para sólo basarse en la evidencia científica. Este trabajo, de acuerdo a su pensamiento, les era imposible tanto al arquitecto sin criterio arqueológico como especialmente al arqueólogo sin formación artística, quien era incapaz de llevar adelante un estudio de las estructuras arquitectónicas en especial reconstruirlas a su estado original. Usaba como ejemplos de sus críticas dos publicaciones sobre México: *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá* de la Institución Carnegie<sup>35</sup> y *La población del Valle de*

---

<sup>35</sup> Earl H. Morris, Jean Charlot y Ann A. Morris, *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan*, Carnegie Institution, 2 vols, Washington, 1931.

*Teotihuacan* de Manuel Gamio<sup>36</sup>, las que según él eran incompletas en cuanto a lo arquitectónico. ¿Mújica tenía la intención de completar esas supuestas deficiencias con los dibujos que estaba haciendo en Buenos Aires dentro del contrato con la Facultad de Filosofía y Letras?, ¿realmente creía que con sus dibujos, hechos en la otra punta del continente y veinte años después de publicadas esas dos obras monumentales, iba a “completarlas” de alguna manera? Increíble pero cierto, su mejor opción hubiera sido profundizar la vertiente artística de su obra y que fuera juzgada no por arqueólogos sino por arquitectos o críticos de arte, pero eso no lo propuso nunca. Quizás el no entender su propia obra como arte produjo tantos enfrentamientos.

Sobre la cuestión de la ausencia de texto y la falta de carácter científico, Mújica le recordaba a Daus que el tema ya lo había discutido con Casanova en 1950 sosteniendo en ese momento que “*no iba a producir un texto del género que él (Casanova) y el señor Doctor don José Imbelloni desean*”. El primer motivo que esgrimía era que él no hacía arqueología sino más bien arquitectura arqueológica y por otro lado consideraba que ese tipo de estudio ya fue hecho en Teotihuacan por Gamio –a quien le criticaba a su vez lo hecho– y que no tenía sentido repetir lo que ya fue escrito en un estudio que consideraba lo suficientemente exhaustivo. Para él la arquitectura se debía expresar con líneas, superficies, volúmenes, forma y color y no con texto, y sus dibujos mostraban en un golpe de vista más de lo que expresaba cualquier material escrito. En sus palabras su trabajo era:

*“un estudio realizado con técnica de arquitecto, con criterio de arqueólogo, con alma de americano y con sentimiento de artista que se ha esforzado por transmitir en sus dibujos, junto a la verdad científica, la emoción vibrante de la estética americana”<sup>37</sup>.*

Todo el texto de su respuesta tiene un dejo de defensa del trabajo de toda su vida más que de respuesta puntual a las críticas que se le formulaban y se empeñaba en demostrar que era un profesional reconocido que no merecía el trato que se le daba en la Universidad de Buenos Aires.

---

<sup>36</sup> M. Gamio (editor), *La población del valle de Teotihuacan* (1922), *op. cit.*

<sup>37</sup> Carta de Francisco Mújica al Prof. Federico Daus, 13 de Junio de 1952, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.

Las experiencias y testimonios a los que recurre en su defensa pertenecían a un pasado glorioso que por esos años había quedado dos décadas atrás.

La ida y vuelta de cartas entre Imbelloni y Mújica continuó durante ese año siempre teniendo como intermediario al decano de Filosofía y Letras, quien para octubre de 1952 era el Dr. Antonio Serrano Redonnet. En su última carta, Imbelloni directamente sostuvo que la Facultad de Filosofía no tenía ninguna ventaja con la producción de Mújica y que tal vez sí se interesaran en la de arquitectura. Éste respondió con una carta al decano del 27 de octubre en la que nuevamente cayó en la defensa personal en lugar de la académica. En las siete hojas que le ocupa esta respuesta repasó todas las dificultades que tuvo durante su trabajo en Buenos Aires con Imbelloni y Casanova y que aparentemente le hicieron imposible completar su tarea.

Todo comenzó a cerrarse el 29 de octubre cuando Mújica le anunció por carta “al profesor” (no sabemos de quién se trata) que renunciaba a su puesto en la universidad. Vale la pena repasar algunas líneas de esta carta para darnos una idea del estado de su ánimo en esos días:

*“Circunstancias en extremo penosas que yo no he provocado y que durante largos años he tolerado, con prudencia verdaderamente excepcional, me obligan ante su inadmisibles e injustificable repetición a alejarme definitivamente de la Facultad. Nadie tiene el derecho de haberme dado y de seguirme dando semejante trato ni menos personas que por el cargo que desempeñan están obligadas a guardarme todas las consideraciones a las que tengo derecho. No existe en el Mundo ningún contrato que pueda justificar semejante proceder ni obligarme a tolerarlo”.*<sup>38</sup>

La renuncia no fue necesaria pues a los pocos días se le informó a Imbelloni que el Consejo Directivo de la Facultad había resuelto rescindir el contrato de Mújica desde el 4 de noviembre de 1952. La carta la firmaban el Decano Serrano Redonnet y el Prosecretario Becker; no sabemos si fue una decisión paralela de Mújica, si éste sabiendo que eso

---

<sup>38</sup> Carta de Francisco Mújica al Federico Daus del 29 de Octubre de 1952, Archivo Mújica, Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.

se avecinaba se quiso adelantar o que la Facultad prefirió hacerlo ante la carta del primero. A los pocos días Redonnet le envió a Imbelloni todos los trabajos que hizo Mújica durante esos cuatro años y cuyo inventario transcribimos en el Anexo 2, con lo que todo quedó cerrado.

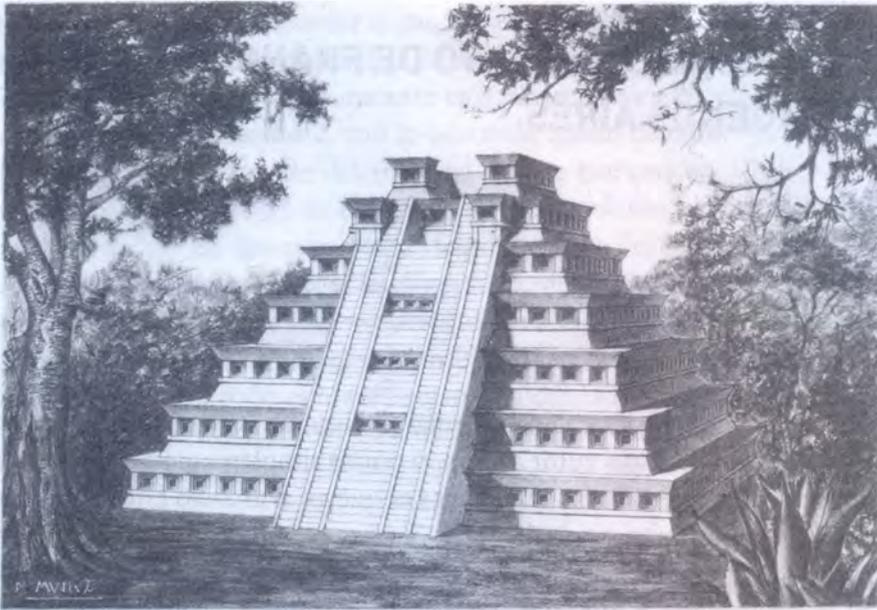
Comparando el detalle del material que se compró en 1948 y ese inventario final de 1952 se observa una superposición en los dibujos, particularmente en los referidos a Teotihuacan y Tula. Esta situación hace bastante difícil dilucidar si el material que actualmente está en el archivo del Museo Etnográfico corresponde a los originales o si son las reproducciones hechas por el mismo Mújica en los años cincuenta en Buenos Aires. O si todo es lo mismo en una confusión impresionante.

## ANÁLISIS DEL ARCHIVO DE FRANCISCO MÚJICA EN BUENOS AIRES

### Teotihuacan

La obra de Mújica tiene especial dedicación a Teotihuacan, quizás por la o las visitas del autor al sitio, o quizás simplemente por cuestiones personales o estéticas. Lo interesante es que en el archivo este grupo conforma la enorme mayoría del total. Según veremos Mújica estuvo en las ruinas al menos una vez, aunque probablemente hayan sido más. Lo que sí es indiscutible es que los dos relevamientos que hizo en el sitio pueden fecharse entre los años 1926 y 1930; él indicó en sus cartas que fue “amigo” de Manuel Gamio lo que, como dijimos en hojas precedentes, no parece ser cierto o al menos nos caben dudas y algunas suposiciones: o que trabajó muy tempranamente con él en Teotihuacan lo que resulta imposible porque Gamio tuvo que salir exiliado a mitad del año 1925, tras haber ejercido seis meses como Subsecretario de Educación Pública, o que lo conoció después en otro lugar y tiempo: Gamio regresó a México en 1930 –casi coincidente con Mújica– aunque no hizo más arqueología ni tuvo vinculación con el tema; la otra opción es que la aseveración no sea realmente cierta. Esto nos abre la necesidad de revisar cada lámina a la búsqueda de una posible estadía en el sitio, o de que realmente haya trabajado en el sitio.

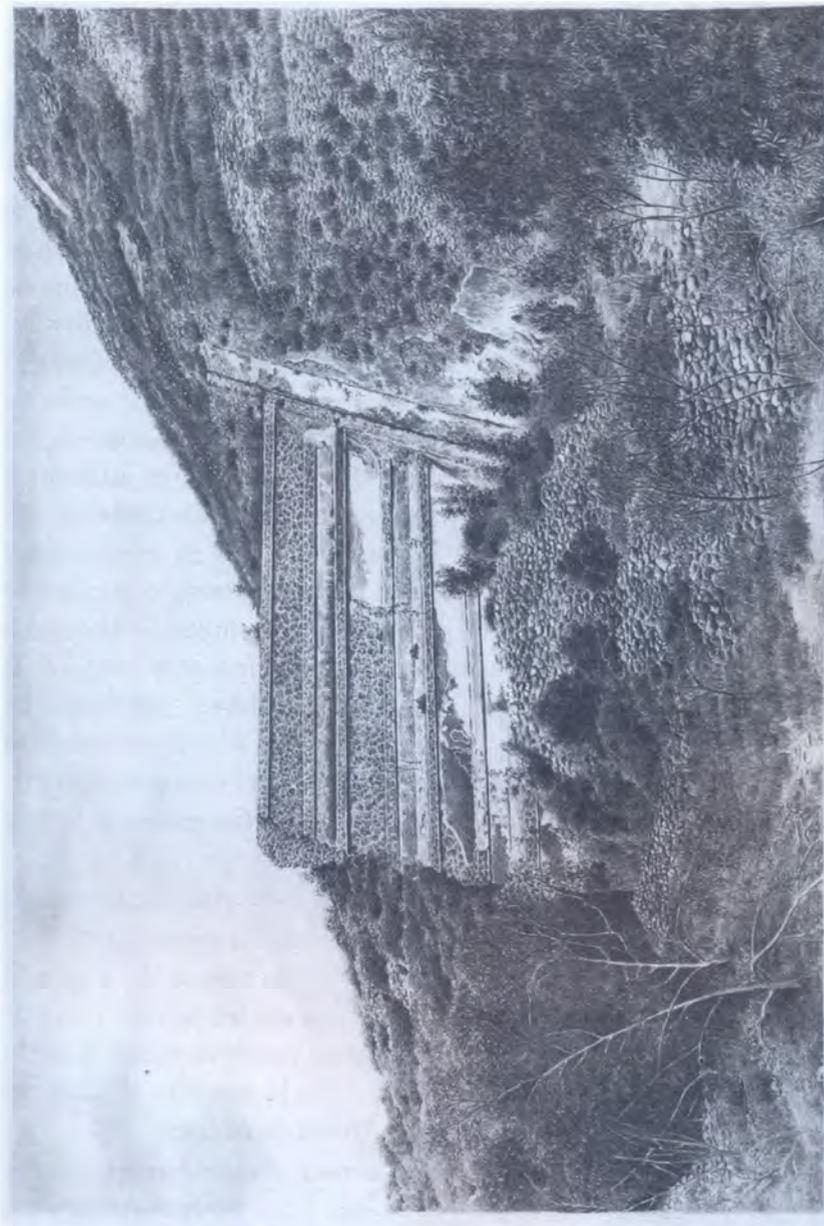
No sabemos cuál fue la relación entre Mújica y quienes llevaban a cabo los trabajos arqueológicos en Teotihuacan después de Gamio en los años en que pudo haber estado allí: recordemos que él era un joven arquitecto interesado en el tema y quizás fue contratado como dibujante; por cierto la técnica que usaba en esa época era simple comparada con la de Ignacio Marquina quien si bien era contemporáneo en edad estaba a cargo del trabajo de arquitectura desde que Manuel Gamio había iniciado los trabajos de campo en 1917. Como dijimos, Mújica en sus notas biográficas, demasiado parcas por cierto, dice que trabajó para Gamio; pero lo que sí es posible es que el grupo de sus dibujos sobre los



Pirámide los nichos de El Tajín, vista reconstructiva. Carbonilla sobre cartulina

edificios denominados *Los Subterráneos* y el de las *Excavaciones de 1917* hayan sido hechos para la Dirección de Arqueología de la Secretaría de Educación Pública que Gamio había fundado años antes, pero la información de los dibujos incluyen obras hechas durante la dirección de José Reygadas Vértiz entre 1926 y 1929; en ambas quien estuvo a cargo de las obras fue Marquina. Si bien esto no cierra el tema de cuándo estuvo Mújica en el lugar y si trabajó o no allí y para quién lo hizo, al menos fue durante o después de la segunda mitad de la década de 1920. También existe la posibilidad de que parte de la información sea de campo y otra parte de la bibliografía o de observaciones posteriores también, pero eso es complejo de dilucidar. Más adelante damos una hipótesis de lo que creemos que debió sucederle en ese sitio en 1926 o 1927.

La Ciudadela: los dibujos que hay de ese conjunto son cuatro vistas exteriores hechas desde la Calle de los Muertos, cuarenta y cuatro dibujos de detalles con especial predilección por el Templo de Quetzacoatl, además de una enorme vista de conjunto y dos láminas pintadas a color; es decir cincuenta y un láminas. Todo este conjunto tiene planos, fachadas, perspectivas y reconstrucciones; los dibujos a línea –sean plantas o vistas– se hicieron tras relevar la construcción y tienen cotas detalladas;



Detalle de la reconstrucción de 1911 del basamento frontal de la pirámide de la Luna

si bien no sabemos si ésta es la versión original o un redibujo, llama la atención que las dimensiones son pocas y están estandarizadas. Quien haya medido un edificio de esta naturaleza sabe que no hay dos medidas iguales, ya que entre las roturas, la falta de revoques completos, la irregularidad de los paramentos de piedra y las obras de reconstrucción no hay dos tableros o alfardas exactamente iguales. ¿Simplificó Mújica esos datos en los dibujos en aras del clasicismo que siempre lo caracterizó?, ¿o lo hizo por ser imposible representar esos detalles en el plano, o por la enorme escala de estos edificios que minimizan los detalles? No lo sabemos, pero esto nos puede llevar a pensar que en realidad pudo haber usado información de terceros, incluso del libro de Ignacio Marquina de 1928 que parece haber sido siempre muy usado por él. Las reconstrucciones del Templo de Quetzacoatl son muy similares a las incluidas en el libro de Gamio de 1922 y en el libro posterior de Marquina. Si sirvieron de inspiración esos libros a la obra de Mújica tampoco lo sabemos. Lo que sí es posible observar es que la planta de esa pirámide es diferente a la de Marquina, la que por cierto es más completa y detallada ya que incluye las marcas de los postes de madera enterrados en su interior, y que en ese entonces algunos los suponían partes del templo que habría existido encima del basamento. Mújica dejó en su archivo sólo la reconstrucción lateral, un dibujo magnífico, y Marquina sólo publicó la fachada principal<sup>39</sup>; el dibujo del libro de este último, publicado en 1928, está fechado en 1926 y firmado por el mismo Marquina, mientras que el dibujo incluido en la edición de 1951 lo firmó el ingeniero Agustín García Vega. Un indicio más de la sorda polémica gráfica existente entre Mújica y Marquina.

Otro detalle y en este caso quizás producto de la visión tan personal de Mújica sobre la arquitectura prehispánica es que la reconstrucción de ese edificio está hecha en medio de un paisaje con vegetación y no con las construcciones que realmente lo rodean; en ese sentido las vistas de Marquina pueden no tener tanto romanticismo y calidad pero se acercan más a lo que debió haber sido. Cabe detallarse la maestría técnica con que fue ejecutada la fachada lateral reconstruida de Mújica.

En cierta forma parecería que entre ambos autores hay un sincronismo, como si uno completara lo que el otro hizo. ¿Se conocieron allí?,

---

<sup>39</sup> I. Marquina (1951), *Arquitectura prehispánica*, op.cit, lámina 19 superior.

Templo adosado  
al de  
Quetzalcoatl en  
Teotihuacan  
dibujado con  
lápiz, incluyendo  
personas para  
destacar la  
magnitud.



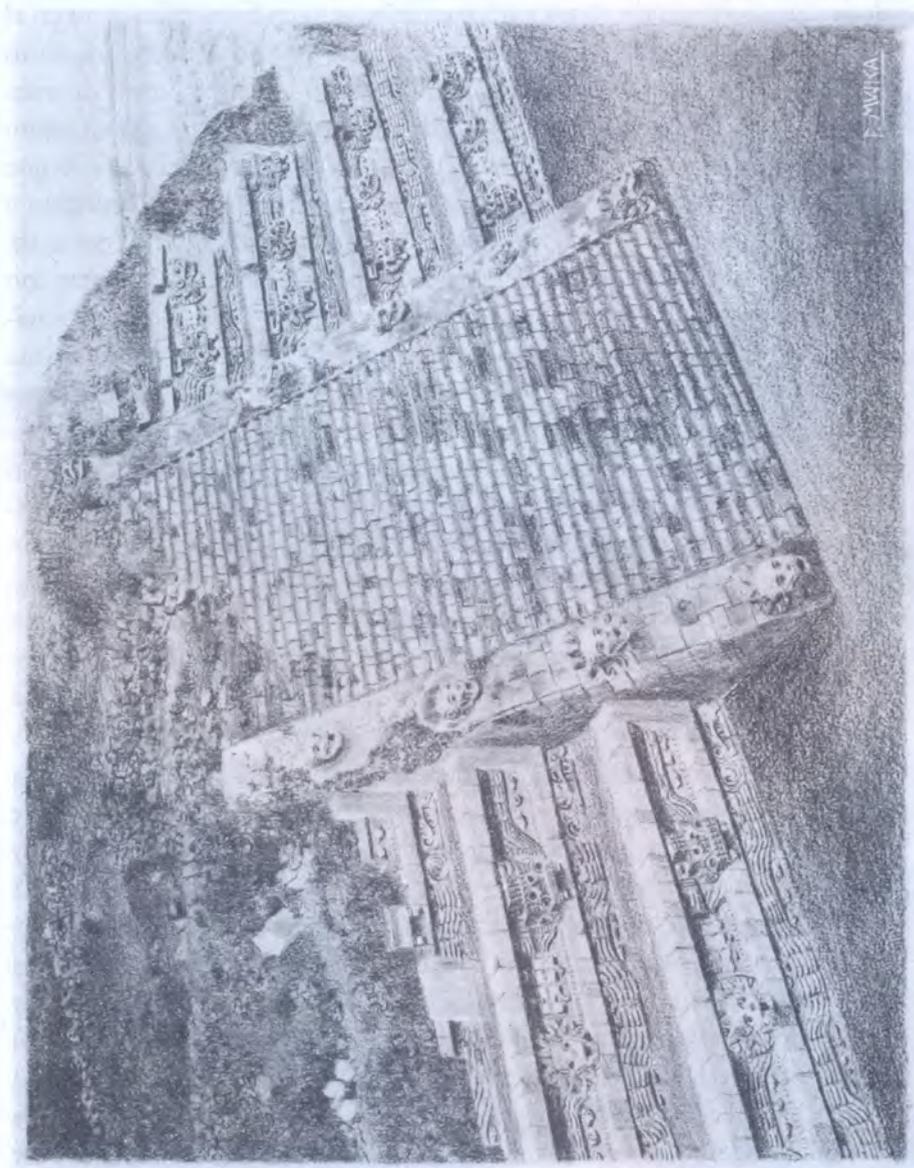


Uso de figuras humanas, en este caso un charro, para dar escala a los edificios dibujados.

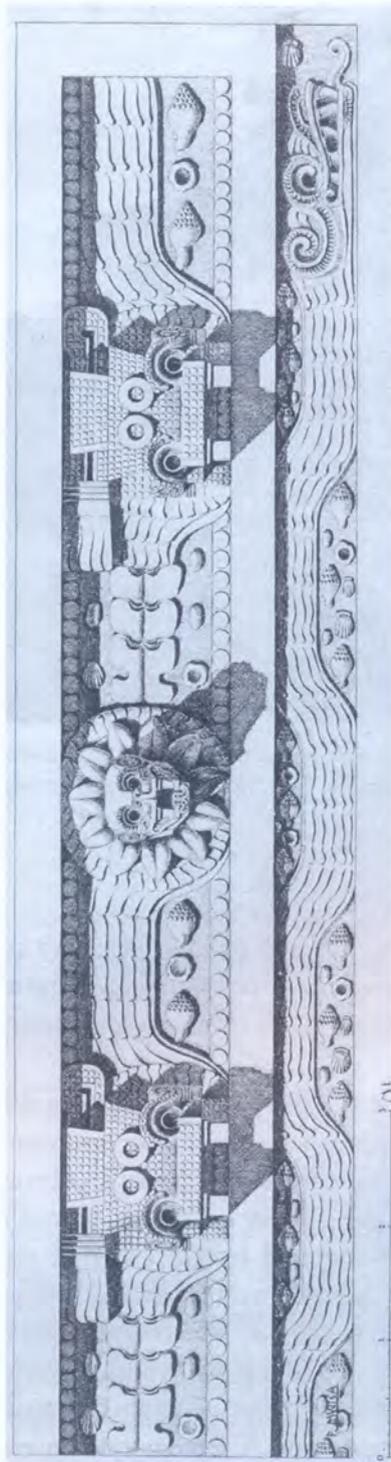
¿compitieron? ¿Marquina alejó a Mújica, a quien le hubiera gustado ser el arquitecto del sitio? Es el mundo de lo hipotético.

Los dibujos del frente del Templo son el grupo mayor por la obvia importancia que tiene, por sus imponentes mascarones de piedra y las serpientes tan bien conservadas en esa época, todo lo que sin duda era impactante e incluso un desafío a un dibujante. En el archivo hay catorce láminas magníficas sobre este templo, pero no podemos dejar de decir que el dibujo de varias parece estar basado en fotografías y no en el natural. En algunos casos incluso pueden ser dibujos directos de fotos conservadas en la colección y que aquí publicamos. Los puntos de vista no son los de un dibujante sino los de un fotógrafo; valga un ejemplo: para dibujar la fachada completa es necesario abstraerse del edificio que antiguamente lo cubría y que gracias a la restauración quedó cortado y ahora permite el paso, pero no deja lugar para apreciar todo el conjunto. Una sola vez dibujó todo el frente y ni siquiera completo; las otras son por mitades y hay una lámina de la escalera central, pero siempre coinciden con lo que el obturador de la cámara puede captar, o al menos una mirada rígida desde la parte superior del edificio sobrepuesto. Creemos que en estos casos usó fotografías de su archivo, corrigiendo la deformación, rectificando las líneas, pero no cambiando el cuadro de la foto. Lo mismo puede haber sucedido con los dibujos de las demás construcciones de La Ciudadela donde siempre ubica gente —hombres vestidos de charro— para dar escala y color local, al igual que juegos de luces y sombras, pero en que las proporciones son claramente las de una cámara fotográfica, muy posiblemente de sus propias fotos, pero no son láminas hechas directamente del natural. De todas formas su maestría en el manejo del lápiz es excepcional en la arqueología americana.

Las vistas exteriores de La Ciudadela son magníficas y la de mayor tamaño es sin duda de lo mejor de su obra; muestran una vista a vuelo de pájaro de todo el conjunto tal como estaba después de las excavaciones y los trabajos hechos bajo la dirección de José Reygadas Vértiz (entre 1925 y 1929) siguiendo, aunque superando técnicamente, los dibujos reconstructivos iniciales publicados en la época de Manuel Gamio. Esta vista no tiene nada parecido en la obra de Marquina y sin duda es soberbia y no hay posibilidad alguna de que haya sido tomada de una fotografía; en última instancia pudo haber servido de base una serie de fotos sacadas desde uno de los montículos del lado sur del conjunto, que por eso no se ve en la imagen, pero el autor subió el punto de vista para darle mayor



Frente del Templo de Quetzalcoatl de Teotihuacan tal como lo dibujara Mújica; nótese que aún no se restauraba la parte superior.



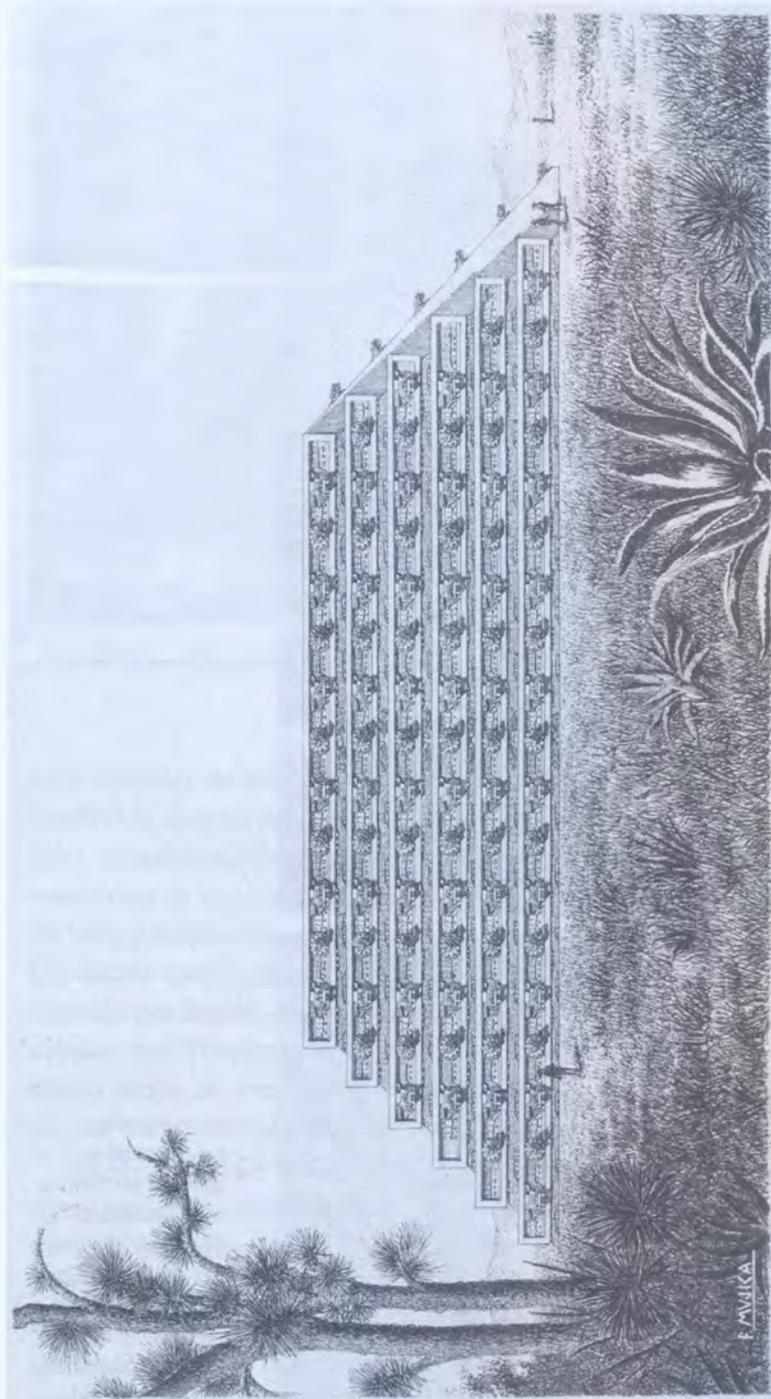
Fachada lateral reconstruida, tablero y talud inferiores



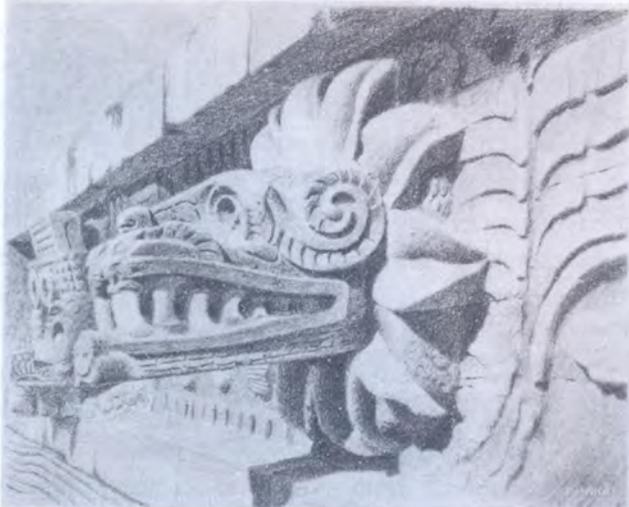
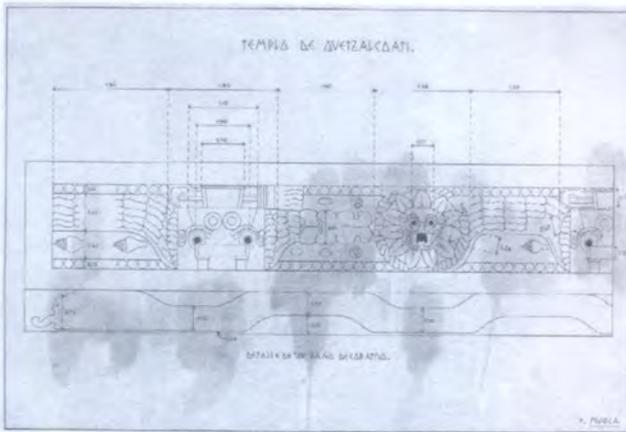
Vista lateral de la fachada del Templo de Quetzalcoatl y del paso entre los edificios superpuestos tal como estaba cuando la sección superior fue restaurada (foto archivo INAH, México)

grandilocuencia a la imagen. Es la única perspectiva conocida del sitio que puede competir y superar el trabajo de Marquina en el libro de Gamio de 1922 con la secuencia de dibujos que muestra la excavación y reconstrucción del lugar.

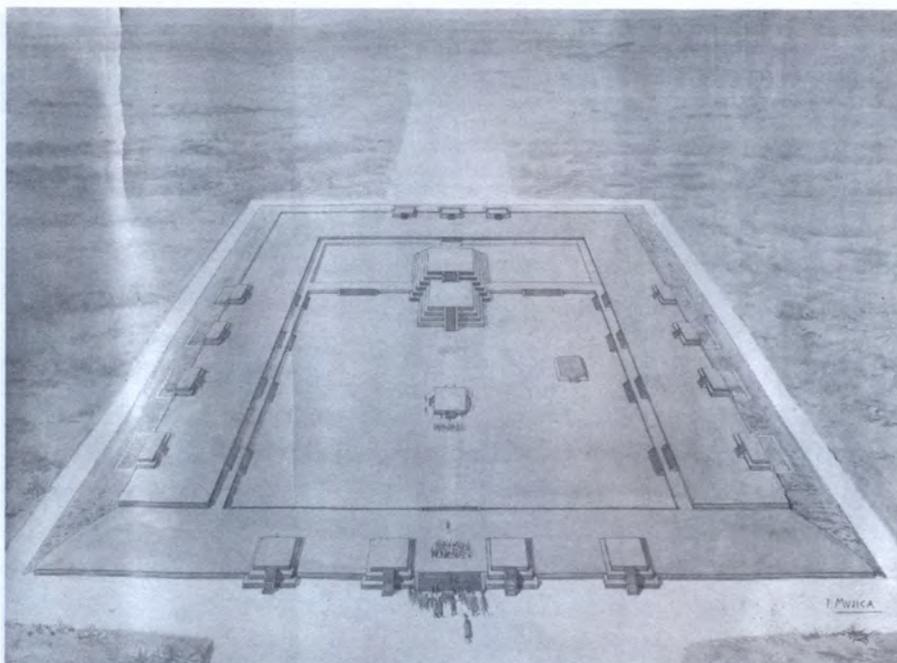
Las dos láminas a color existentes son: una planta del conjunto y una perspectiva aérea reconstructiva. La planta, un hermoso dibujo en tonos de verde y sepia en acuarela con veladas transparencias, muestra el gran rectángulo pero con diferencias de los demás planos existentes en su tiempo. Lo más notable es que el sector posterior, que parte desde la mitad de la pirámide de Quetzalcoatl hacia el oeste y que se sabía en esa época que era una enorme plataforma con construcciones, él la dibuja de otra manera: la transforma en una plaza rehundida en donde hace una línea difusa con la inscripción “restos de cuartos descubiertos”, como si no fuera parte de la composición. Creemos que en este caso primó la



Excepcional reconstrucción del lateral del Templo de Quetzalcoatl tal como se imaginaba su forma original.



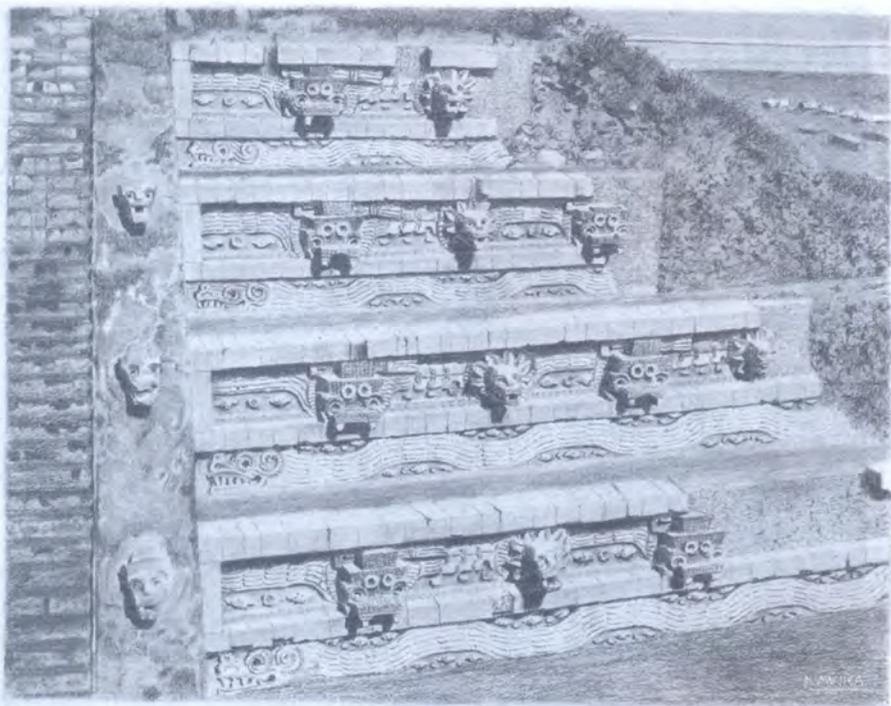
Relevamiento detallado de la fachada del Templo de Quetzalcoatl hecho por Mújica y sus dibujos de una de las cabezas de serpiente y otra de jaguar; la superior en línea con tinta, las otras en lápiz.



Vista aérea de la ciudadela reconstruida por Mújica

idea clasicista de simetría y composición académica europea, por lo que resolvió lo que no era más que un déficit de conocimientos y de excavación, transformando el conjunto y borrándola pese a las evidencias. La vista aérea es también similar a la de Marquina, desde el mismo punto de vista y nuevamente borrando el entorno del lugar, de tal forma que la Ciudadela quedó en medio de la nada y no en el centro de una enorme ciudad, perdiendo al igual que en muchos de sus dibujos el carácter urbano que Teotihuacan tenía. Pese a estas críticas se trata de dos hermosas piezas de arte, buenas acuarelas técnicamente hablando, producto de una mano avezada en la pintura.

La Pirámide del Sol: de esta pirámide hay cinco dibujos; dos son las vistas frontal y lateral, dos son perspectivas generales y la tercera un sector de la base. Las dos vistas son simples, desprovistas de detalles y muestran el edificio como estaba tras las obras de reconstrucción de Leopoldo Batres mucho tiempo antes, aunque hay un par de pequeños detalles interesantes: no se indican las dos escaleras del tramo inferior de las que quedan indefinidos sus inicios y lo mismo sucede con el cuarto talud,



Dibujo de parte de la fachada del Templo de Quetzalcoatl y una foto del mismo sector tomada por el propio Mújica, quizás fuente del mismo dibujo.

único con dos ángulos diferentes en su altura, al que se lo muestra sin el tablero que Marquina le incluyó en varios de sus dibujos. Asimismo agregó a la parte superior un talud más, quizás inferido de la amorfa masa de mampostería que quedó arriba y que siempre se asumió como restos del templo. Estos detalles pueden hacer pensar que el error de Leopoldo Batres al reconstruir entre 1905 y 1910 las escaleras inferiores en lo que fueron las bajadas de agua, en lugar de hacerla al centro como realmente fue, era algo que Mújica ya suponía pero no se animaba a colocar como una única escalera central. En cambio Marquina lo representa tal como había quedado desde Batres, sin darse cuenta de que era repetir un error; la otra posibilidad es que los descubrimientos de 1939 en la base de la pirámide le hayan hecho dudar a Mújica y por lo tanto que esa lámina presente información posterior.

Las dos perspectivas de la monumental pirámide son simples, sin duda técnicamente bien resueltas pero sin la maestría de los dibujos similares de La Ciudadela, quizás porque la falta de ornamentación del edificio hacía difícil transformarlo en una obra de arte. En esas vistas no se incluyeron los descubrimientos posteriores por lo que bien pueden ser de la década de 1920.

Por último hay un dibujo, sin duda tomado de una fotografía, de la base de la pirámide en su centro. En este caso el dibujo es muy bueno, logrando la textura de cada piedra y detalle, pero es muy posterior en fecha a los otros dibujos, producto de información obtenida después.

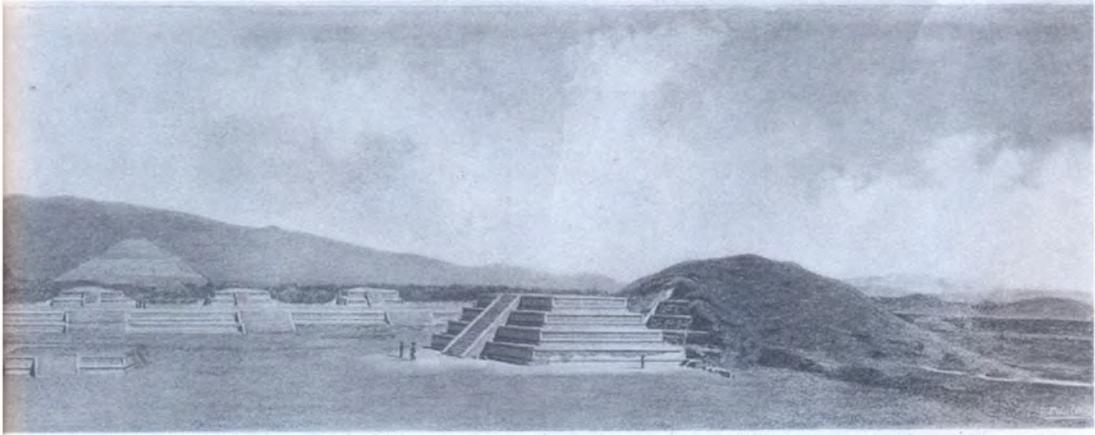
La Pirámide de la Luna: Mújica dibujó cinco planos y dos vistas a la distancia. Éstas, como siempre, muestran su maestría en el dibujo, pero es difícil entender la época en que se hicieron, es decir que parecerían imágenes producidas en la década de 1920 o 1930, o al menos son iguales a las presentadas por Gamio en su libro de 1922. La única ayuda como marcador cronológico son las escaleras reconstruidas por Francisco Rodríguez quien trabajó allí poco tiempo en 1911, entre la salida de Batres y la entrada de Gamio, por haber sido el subdirector del Museo Nacional<sup>40</sup>. En ese año se reconstruyó un tramo de escalera central y parte de los tableros laterales del basamento adosado al frente. Esto lo muestra Mújica, es más, la elección de la vista lateral debió basarse en la existencia de esos detalles que se podían mostrar. En los planos parece

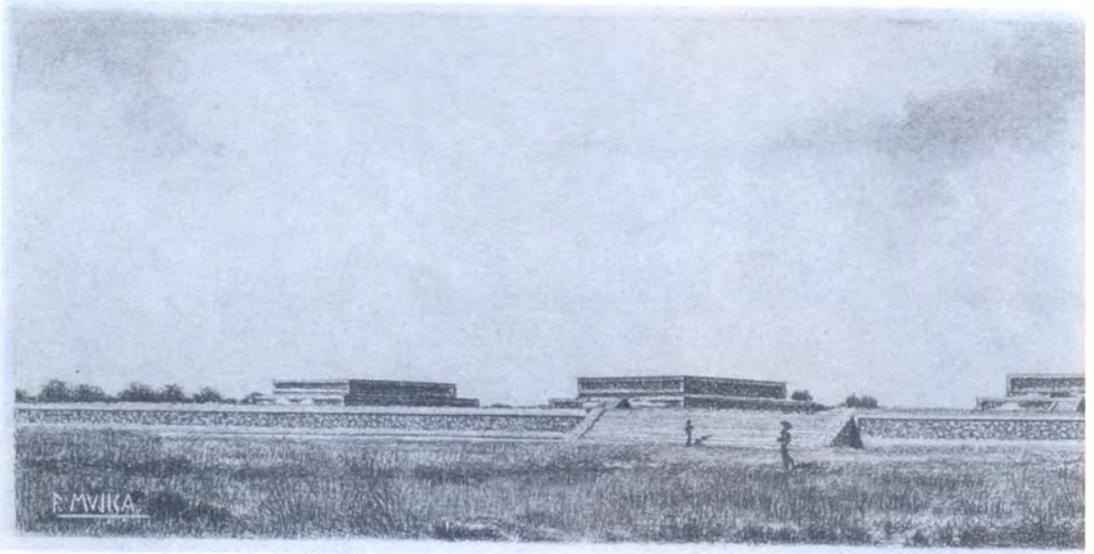
---

<sup>40</sup> Daniel Schávelzon, *La conservación del patrimonio cultural en América Latina*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1991.

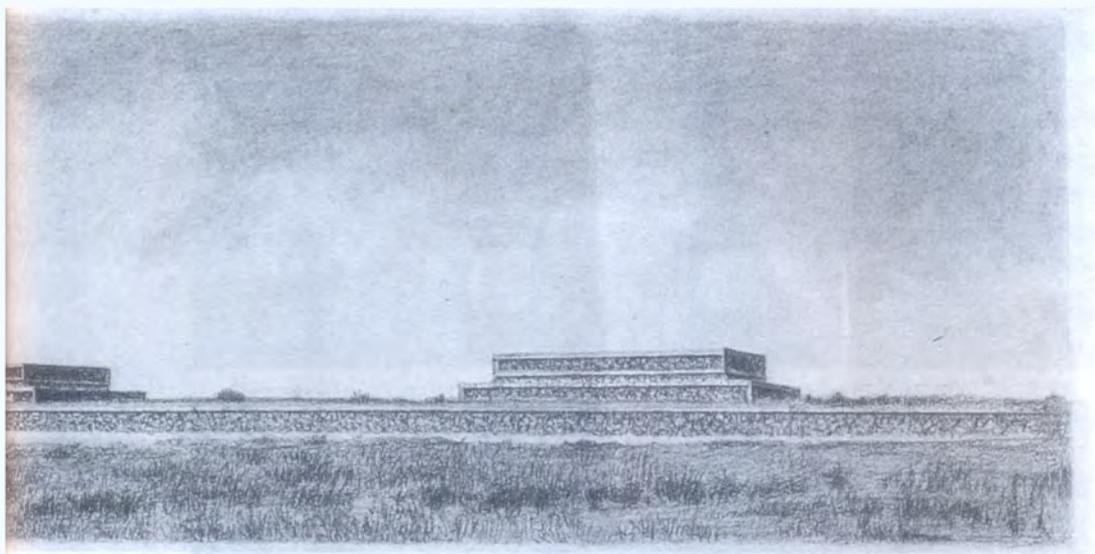


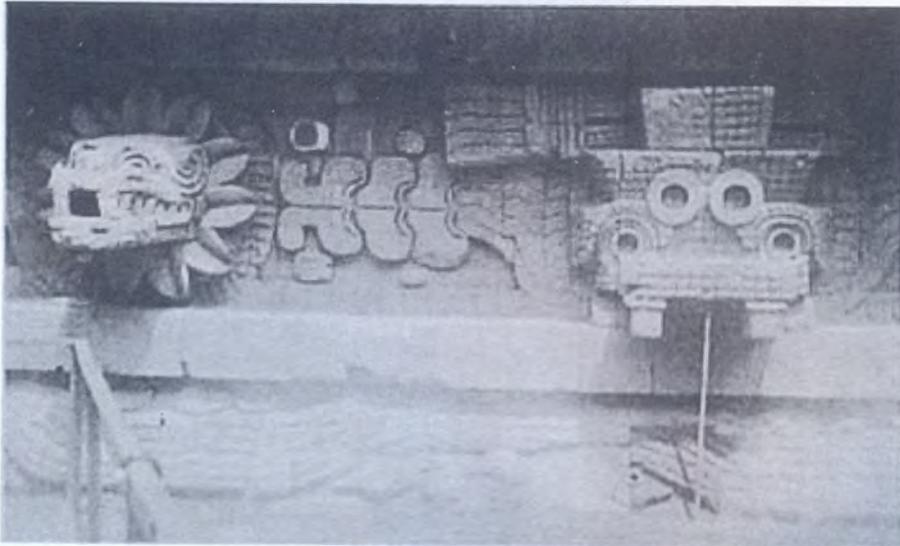
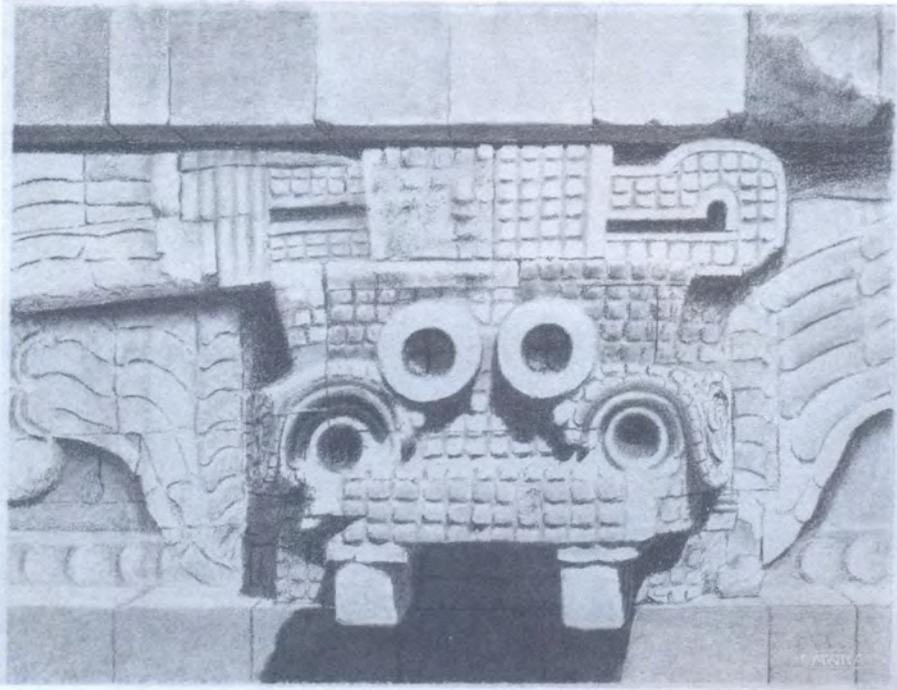
Gran perspectiva de la Ciudadela de Teotihuacan, dibujada a lápiz, incluyendo el paisaje circundante





Vista del frente de La Ciudadela desde el lado opuesto de la Calle de los Muertos





Caso similar al anterior en que Mújica guardó junto a sus excepcionales dibujos las fotos de esas esculturas.

haber otra intencionalidad, la de no competir con los de Marquina mostrando así su independencia. En este caso la planta publicada está firmada por A. Arroyo V.<sup>41</sup> y muestra una reconstrucción, mientras que la de Mújica sólo indica la presencia de escombro no definido; en cambio el primero incluye dos detalles del relevamiento del edificio adosado, lo que sí debe haber sido hecho en el sitio por el grado de detalle que posee.

Los Subterráneos: este grupo de láminas representa uno de los conjuntos más significativos de la obra de Francisco Mújica por el caudal de información que tiene y por haberse conservado posiblemente completo. Sabemos que el lugar fue descubierto por Charnay y publicado en 1885, más tarde Batres trabajó allí y liberó algunas construcciones superiores al mismo tiempo que, al notar la existencia de edificios en un nivel inferior, hizo un acceso y sostuvo lo de arriba mediante columnas y vigas de hierro en un trabajo notable para su tiempo. Más tarde ampliaría el conjunto Manuel Gamio aunque no tenemos demasiado claro qué hizo realmente en el sitio más allá de algunas mejoras<sup>42</sup>. Al parecer Francisco Rodríguez liberaría de su recubrimiento entre 1924 y 1925 la totalidad del templo policromado, ahora conocido como el Templo Pintado, cuya decoración consiste en una larga serie de motivos entrelazados en el estilo de los murales del golfo de México<sup>43</sup>. En las láminas el templo ya figura liberado aunque no restaurado; en el libro de la Dirección de Arqueología sobre los monumentos de México cuya información fue recabada entre 1926 y 1927<sup>44</sup> figura en ese estado e incluyendo la protección mediante un techo de chapa y columnas de madera que no se ven en los dibujos, aunque posiblemente fueron simplemente abstraídos. Mújica hace dos plantas, la del nivel superior y la del inferior, mientras que Charnay y Gamio sólo publicaron la de un nivel.

---

<sup>41</sup> Marquina (1951), *Arquitectura prehispánica*, op. cit., pág. 78.

<sup>42</sup> Noel Morelos García, Cien años de arqueología en el Complejo Calle de los Muertos de Teotihuacan, *Homenaje al profesor César Sáenz*, pp. 389-413, INAH, México, 1997 y *Visita a las excavaciones de 1917 de Manuel Gamio en Teotihuacan*, *Arqueología* no. 23, pp. 127-143, México, 2000.

<sup>43</sup> Jesús Evaristo Sánchez, El conjunto arquitectónico de los Edificios Superpuestos: implicaciones sobre su funcionamiento, *Teotihuacan 1980-1982*, pp. 61-91, INAH, 1991.

<sup>44</sup> José Reygadas Vertiz, Teotihuacan, en *Estado actual de los principales edificios arqueológicos de México*, pp. 65-73, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Dirección de Arqueología, México, 1928, foto 7.

Los planos del lugar son simples y similares a todos los hechos por el autor, simplificados al máximo, exentos de su entorno al grado de hacerlos de poco valor. En este caso tienen ambos los niveles de superposición inferior y superior con mayores detalles que los publicados incluso más tarde por Marquina en 1951, aunque el haber rectificado ángulos y detalles les hace perder calidad. El conjunto tiene once láminas de detalles de medición del basamento, todo muy meticuloso por cierto y hecho sin dudas en el lugar; hay otros dos dibujos (las curiosas almenas y la planta del edificio de acceso en la parte superior) y cuatro láminas excelentes. Se trata de las cuatro fachadas del templo policromado, en gran tamaño, con la reconstrucción de los motivos pictóricos, lo que es una evidencia documental por demás importante para el registro del arte teotihuacano. Al parecer este grupo de dibujos se conservó completo. Al compararlas con las reproducciones hechas por Gamio<sup>45</sup>, bien pintadas y en tamaño grande, hay para Mújica un crédito notable ya que las ubica en los tableros del edificio al que dibujó completo.

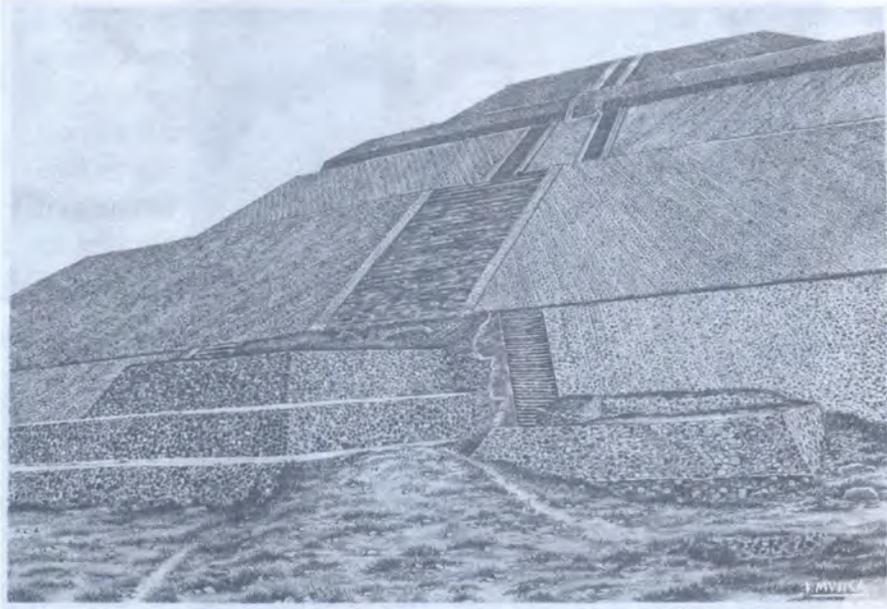
El Templo de la Agricultura: uno de los dibujos más interesantes de la colección es la acuarela color del mural del Templo de la Agricultura; si bien muy conocida sólo existen dos copias antiguas de dicho mural ya desaparecido. La historia de esa pintura ha sido bien analizada por Arthur G. Miller<sup>46</sup> quien reencontró varios fragmentos originales conservados en la bodega del Museo Nacional de Antropología. Sabemos que tras su descubrimiento por Leopoldo Batres en 1886, y luego de la ampliación de la excavación en 1909 se hizo una copia “reconstructiva” por mano de Luis G. Becerril, quien actuaba en ese entonces como responsable de las excavaciones y obras en el sitio. Años más tarde y a partir de esa copia hubo otra, de autor desconocido, que fue publicada por Gamio<sup>47</sup>. Hay en el Museo Nacional otra copia de esa pintura hecha en tamaño natural, pero aunque no hemos logrado averiguar su fecha de realización debe ser de la época de Batres, debido a que nadie después lo hubiera hecho, no sólo porque se descubrieron murales mejor conservados sino por el hecho de que ya se sabía que no era un buen trabajo de

---

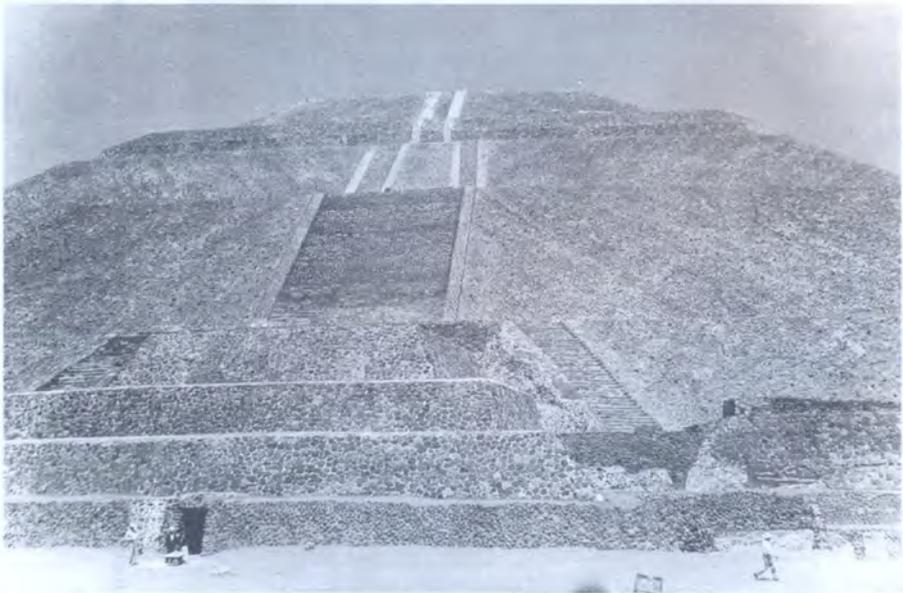
<sup>45</sup> M. Gamio (editor), *La población del valle de Teotihuacan*, op. cit., vol. I, pags. 140-143 y lams. 27 a 30.

<sup>46</sup> Arthur G. Miller, *The mural painting of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Washington, 1973, págs. 173-174

<sup>47</sup> M. Gamio, *La población del valle...* (1922), vol. I, lam. 33 y págs. 136-140.



Pirámide del Sol en Teotihuacan dibujada desde la base.



Pirámide del Sol de Teotihuacan, vista frontal, compárese con el dibujo desde un punto de vista similar hecho por Mújica en la misma época [foto archivo INAH, México]



Calle de los muertos frente a La Ciudadela con la Pirámide de la Luna al fondo. Carbonilla sobre cartulina

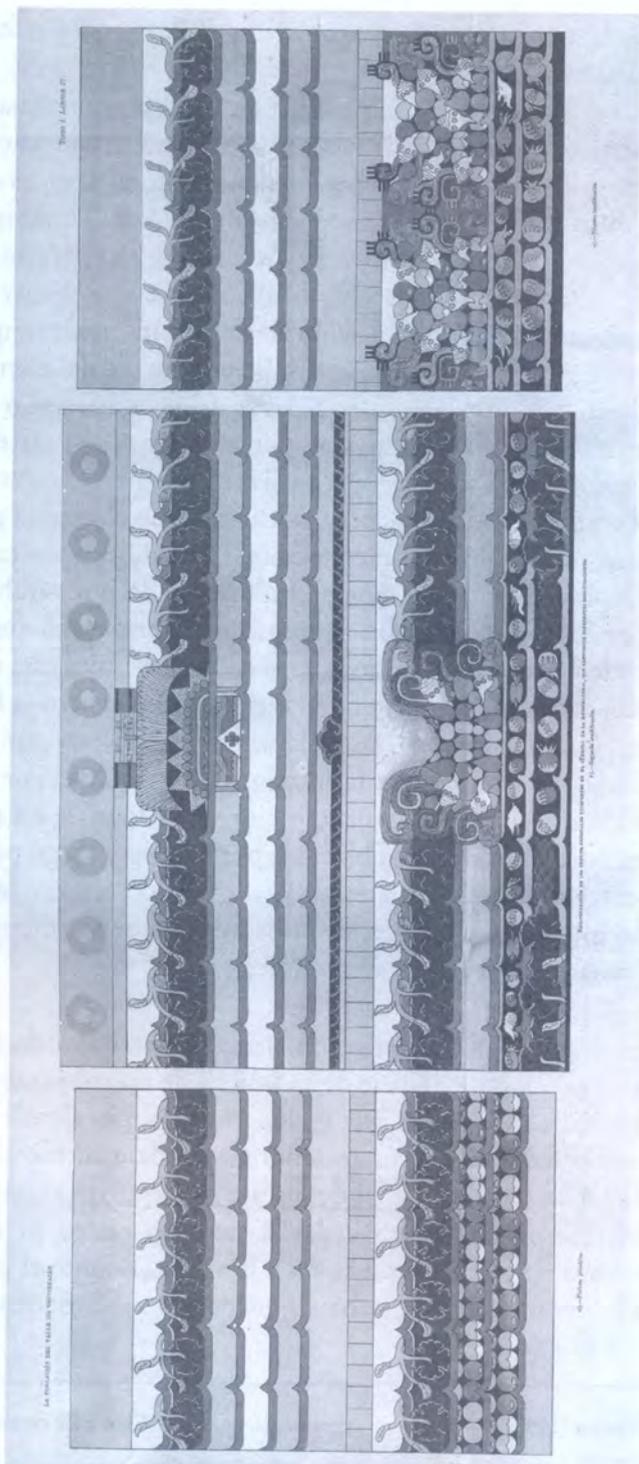
copiado; más aún por haber sido descubierto por Batres; hay referencias a su existencia al menos desde 1930.

La pintura de Mújica debe estar basada en las copias impresas anteriores a él debido al tamaño en que fue hecha, aunque no queda claro en cuál de ellas; para su época poco debía quedar del mural si no es que los fragmentos habían sido sacados y guardados; de allí que Gamio indicará en la lámina de su libro que fue “copiado del existente en el Museo Nacional de México”, por lo que difícilmente Mújica pudiera no haber tenido que hacer lo mismo. Pero la observación de la pintura muestra que hay sutiles diferencias con ambas versiones y si bien la fuente debe ser la edición de Gamio creemos que esas diferencias se deben a mejoras o correcciones de sentido común introducidas por el nuevo copista; es decir –para dar un ejemplo– si se observa la vasija trípode pintada, ésta había sido dibujada con las patas asimétricas, por lo que fue corregida para ser vista de manera más fácilmente reconocible. Otro dibujo, en este caso hecho sólo a lápiz, muestra el conocido búho pintado que también fue encontrado por Batres; al igual que en el caso anterior es evidente que lo reconstruido adolece de fallas y es más, la versión de Mújica está tan distorsionada que cuesta siquiera entenderla; el autor le incluyó la leyenda “*Exploraciones de los años 1884-1886*”; la versión publicada por Gamio es muy similar a ésta al igual que la ulterior de Marquina. Por último llama la atención que no haya dibujado o pintado el resto de los murales del edificio, que habían sido ya publicados por Gamio y luego por Marquina (en la edición de 1928) con todo detalle y color; no sólo le hubieran clarificado muchos detalles de los otros murales que sí dibujó, sino que para la época eran espectaculares y únicos por su tamaño.

Excavaciones de 1917: durante el inicio de los trabajos de Manuel Gamio se hicieron obras de despeje de escombros de un conjunto de edificios ubicados a un lado de la Calle de los Muertos, por donde pasó el ferrocarril. Hay diferentes interpretaciones acerca de cuál fue el exacto motivo que llevó a estas obras, casi de rescate más que de proyecto y el porqué nunca fueron bien publicadas<sup>48</sup>, pero lo cierto es que un pequeño conjunto de edificios quedaron a la vista. Durante el proyecto de 1980-1982 fueron vueltos a trabajar, quedando así enfrentado a los

---

<sup>48</sup> N. Morelos García (1997), Cien años de arqueología, *op. cit.* y Visita a las excavaciones de 1917... (2000), *op. cit.*



Friso pintado del Templo de la Agricultura, reconstrucción del sector central y sus modificaciones (de Gamio 1922, vol. I, lam. 27).



subterráneos y al Conjunto Plaza Oeste, a la vez que unido al Conjunto Plaza Este, siendo por lo tanto una de las zonas mejor conocidas en la actualidad.

En la colección se encuentran cuatro láminas con un plano sencillo, un poco rígido, abstrayéndose tal como hace siempre de la realidad, en lugar de mostrar una excavación incompleta, como si lo que hubiera fuera así, acabado, y no solamente parte de un conjunto mucho más grande. Al compararlo con el plano publicado más tarde hecho por Carlos Margain y Pedro Armillas<sup>49</sup> resulta un poco simple, aunque el de Mújica es obviamente anterior y si no lo relevó él mismo tal como creemos, debe seguir lo hecho por Gamio<sup>50</sup>; la diferencia se encuentra en la forma de dibujar, de rectificar las irregularidades, de no marcar los límites de lo excavado y borrar todo lo que queda incompleto o destruido. Valga el detalle de que entre el conjunto y el edificio que se encuentra a un lado hay un sector no explorado que simplemente dejó como área no construida, mientras que Gamio le incluye un signo de interrogación y un muro ancho no completo, lo que es muy diferente. Acompañan a este plano dos dibujos de ambas pinturas excavadas, muy similares entre sí mostrando grecas coloreadas y un curioso dibujo aislado, un detalle del mural no. 2 del que sólo dibujó el perfil con todo detalle, mostrando que estuvo allí tomando las medidas. La posible falta de otros dibujos que seguramente debieron conformar un grupo mayor hace imposible deducir más al respecto.

Otras láminas de Teotihuacan: existe en la colección una hermosa y cálida vista de un basamento parcialmente restaurado que era conocido como Casa de los Sacerdotes, uno de los que se encuentran ubicados en la cercanía de la base de la pirámide del Sol; éste muestra la escalera rehecha y taludes y tableros sólo restaurados hasta el segundo nivel tal como quedaron tras Gamio. Actualmente todo el conjunto está abierto y restaurado desde ese entonces. Es posible que el dibujo haya sido hecho del natural, pero la imagen tiene un punto de vista fotográfico desde encima de un montículo cercano que no deja de llamar la atención. En este caso no es de las fotos del libro de Gamio.

---

<sup>49</sup> I. Marquina, *Arquitectura prehispánica* (1951), *op. cit.*, lám. 25 y págs. 99-106.

<sup>50</sup> Gamio, *La población ...*, 1922, vol. I, lám. 56 y págs. 143-145.

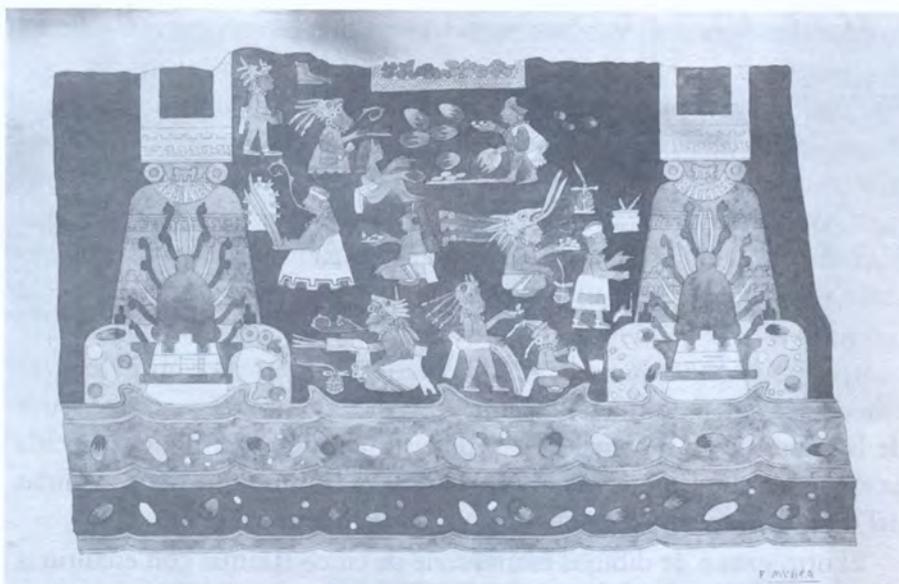


Lámina a color con el mural del Templo de la Agricultura tal como fuera pintado por Mújica.



Pintura mural del Templo de la Agricultura de Teotihuacan tal como fuera representada tras las excavaciones de Leopoldo Batres y que luego reprodujera Mújica, posiblemente basado en esta edición [de Gamio 1922, vol. I, lam. 33].

Hay dos figuras de motivos provenientes de pinturas, en este caso de Teopancalco (Casa de los Barrios), el grupo excavado a inicios del siglo XX y que en ese entonces aún se conservaba en relativo buen estado por lo que bien pudo haberlo visto Mújica. Se trata de dos sacerdotes, uno con una doble voluta de la boca y el otro arrojando semillas para sembrar. Ambos habían sido publicados con varias diferencias por Manuel Gamio en 1922. En este caso hizo en uno de ellos una maniobra interesante ya que le agregó a un sacerdote lo que lleva en la mano, que en el dibujo de Gamio sólo figura como un sector destruido, al igual que completó la voluta que sale de la boca. Esta reconstrucción parece ser exacta, pero bien podría no ser una observación en el original sino fruto de la trasposición de igual objeto de las manos de otra figura parecida existente en el mismo edificio. Esta lámina es la única que tiene medidas del dibujo, lo que puede hablar de un relevamiento en el sitio.

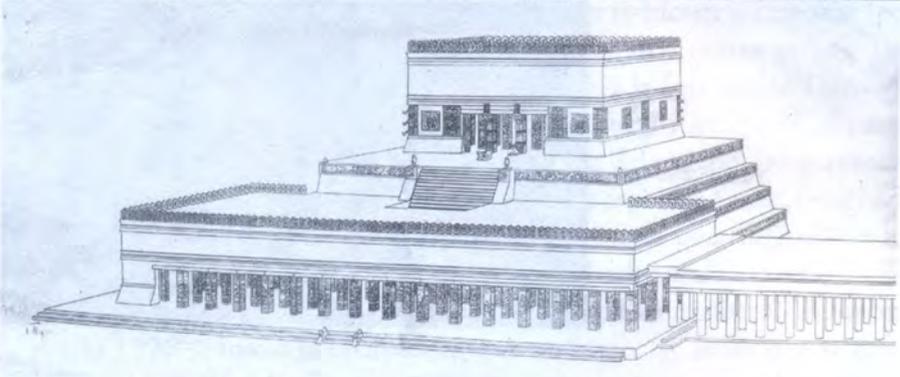
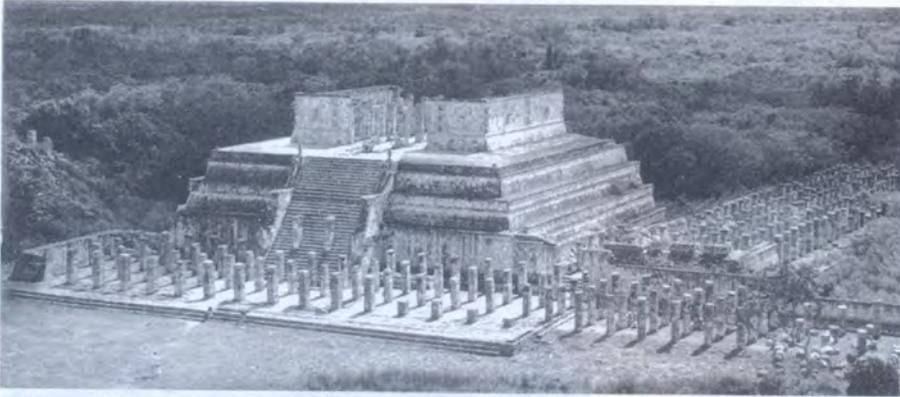
El otro grupo de dibujos es una serie de cinco láminas con esculturas o fragmentos de ellas; todas parecen haber sido copiadas del natural –o de excelentes fotografías– ya que los detalles y la textura de la piedra que logró el artista son de alta calidad; que sepamos, todas ellas se hallaban exhibidas en el antiguo museo de Teotihuacan que había construido Batres y en tiempos de Mújica aun estaban en su sitio casi sin cambios. La posibilidad de que hayan sido tomadas de fotos se basa en la frontalidad con que fueron dibujadas, aunque cuando años más tarde Luis Orellana Tapia hizo lo mismo para el libro de Marquina en su edición de 1951<sup>51</sup> y reprodujo al menos tres iguales y una cuarta vista por la otra cara, hizo exactamente lo mismo al verlas de frente; en cambio en el libro de Gamio hay varias piezas iguales pero algunas de las de Mújica tienen mayores detalles, incluso incluyó una pieza que antes había sido dibujada sólo en su parte inferior.

### *Chichén Itzá*

El Templo de los Guerreros: según los datos que poseemos sobre Francisco Mújica, en su propio Currículum Vitae indicó que trabajó para la Institución Carnegie, cosa que ya dijimos que no creemos cierta, pero que es necesario volver a analizar con las láminas mismas que hizo sobre el sitio, ya que por el material del archivo se hace evidente que es el

---

<sup>51</sup> I. Marquina (1951), *Arquitectura prehispánica*, lám.14.

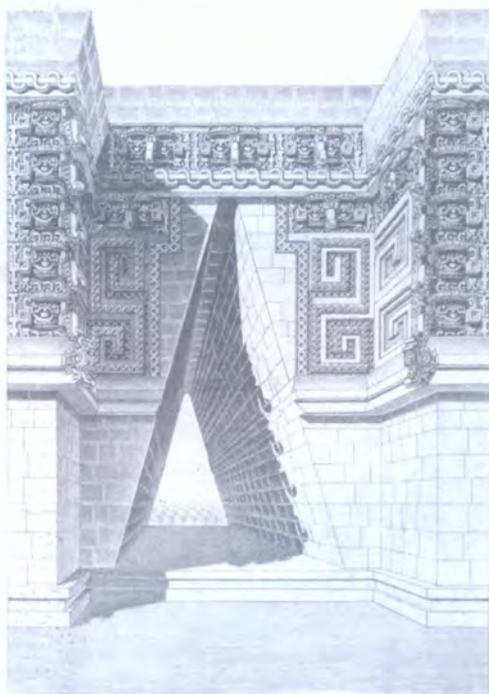


[Arriba] Vista aérea del templo de los Guerreros de Chichén Itzá y la columnata frontal, edificio al que Mújica dedicará tiempo en su relevamiento y dibujo [foto Compañía Mexicana de Aerofo, 1960]

[Abajo] Perspectiva dibujada por Mújica de la etapa superior del templo y su columnata.

Vista del Templo de los Guerreros en 1926, al producirse el derrumbe que dejó al descubierto la subestructura interior; es prueba de que Mújica no conoció este detalle que llevó a excavar la construcción más antigua (foto Carnegie Institution, archivo D. Schávelzon)

Vista del Palacio del Gobernador hacia 1900 en la bóveda de unión del edificio central con uno de sus laterales, el mismo detalle que dibujó Mújica (foto: Herbert H. Spinden, archivo D. Schávelzon)



El mismo sector dibujado por Francisco Mújica restaurando los sectores en esa época aún faltantes.

único sitio maya donde hizo un relevamiento concreto y que fue el Templo de los Guerreros en su primera época de excavación por la Carnegie.

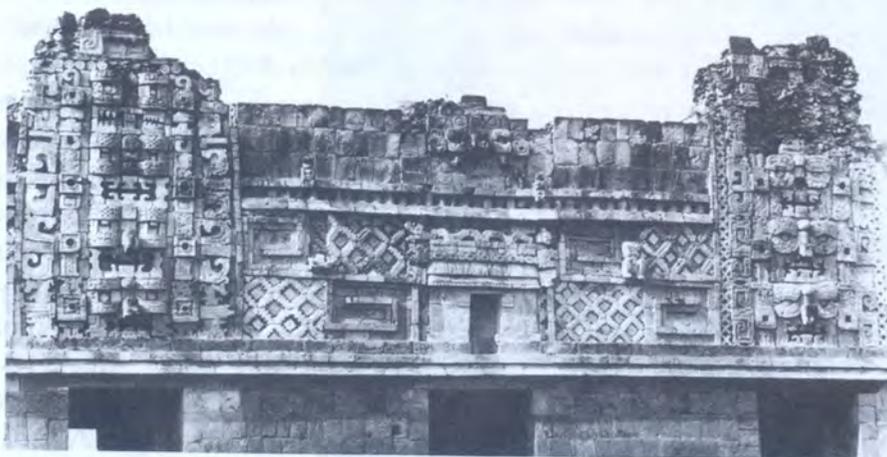
La historia que conocemos sobre lo sucedido en el sitio es la siguiente: Manuel Gamio, tras un viaje al Yucatán, decidió contratar a un artista en ese momento residente en Mérida, Miguel Ángel Fernández, como dibujante, primer paso para futuros trabajos más amplios; es posible que tuviera en mente desarrollar otro proyecto de gran escala como el hecho en Teotihuacan. Fernández hizo una larga y provechosa tarea de dibujo, obras que fueron útiles por generaciones a todos los arqueólogos de México; en 1923 comenzó con sus primeros trabajos de restauración al limpiar el Juego de Pelota, resultado de lo cual sus dibujos reconstructivos del Templo de los Jaguares se hicieron famosos (por ejemplo, los reproducidos en Marquina 1951 entre tantos otros). Tras diversos trabajos Fernández dejó el sitio cuando la Institución Carnegie se hizo cargo del lugar bajo la dirección de Sylvanus Morley<sup>52</sup>. A partir de ese momento Earl Morris tomó la dirección del trabajo de excavación y restauración del Templo de los Guerreros, su esposa Ann fue designada dibujante al igual que el artista Jean Charlot pese a que ninguno de los dos tenía experiencia en la materia, aunque Charlot era un exímio artista formado en México con la primera generación de muralistas<sup>53</sup>. Durante el año 1926 se inició la excavación, que no se detuvo hasta que se completó en 1928<sup>54</sup>. Mientras se trabajaba en rearmar un costado del basamento se produjo un derrumbe, el que dejó a la vista una columna esculpida inserta en el basamento, lo que fue evidencia de la existencia de una subestructura interior. En ese momento se decidió abrir esa construcción enterrada y proceder a restaurarla dentro de la otra para lo cual se hizo una compleja construcción para sostener la última etapa intacta encima dejando la de abajo accesible. Lo que nos interesa destacar es que el relevamiento del conjunto hecho por Mújica sólo muestra la construcción superior, no la inferior. Esto puede deberse a dos motivos: o

---

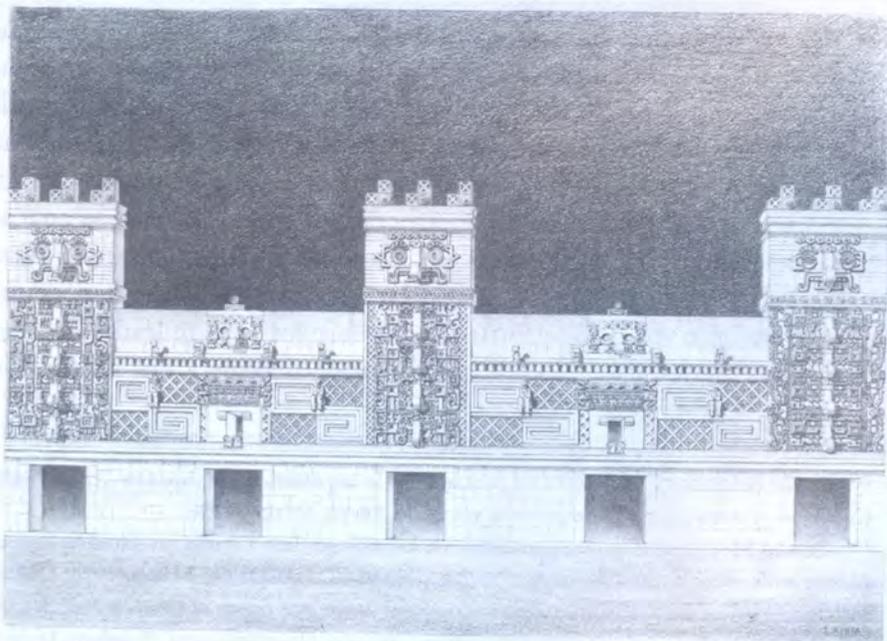
<sup>52</sup> Daniel Schávelzon, Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 8, pp. 84-93, México, 1986.

<sup>53</sup> Donald McVicker, El pintor convertido en arqueólogo: Jean Charlot en Chichén Itzá, en *México en la obra de Jean Charlot*, pp. 58-72, UNAM-CONACULTA, México, 1994; Donald McVicker y Mary McVicker, *Forgotten documenters: artists and copyists at Chichen Itza, Mexico*, trabajo presentado en el Simposio G. Willey titulado Unconventional Scholars: Making Archaeology Happen, de la Society for American Archaeology, Montreal, 2004.

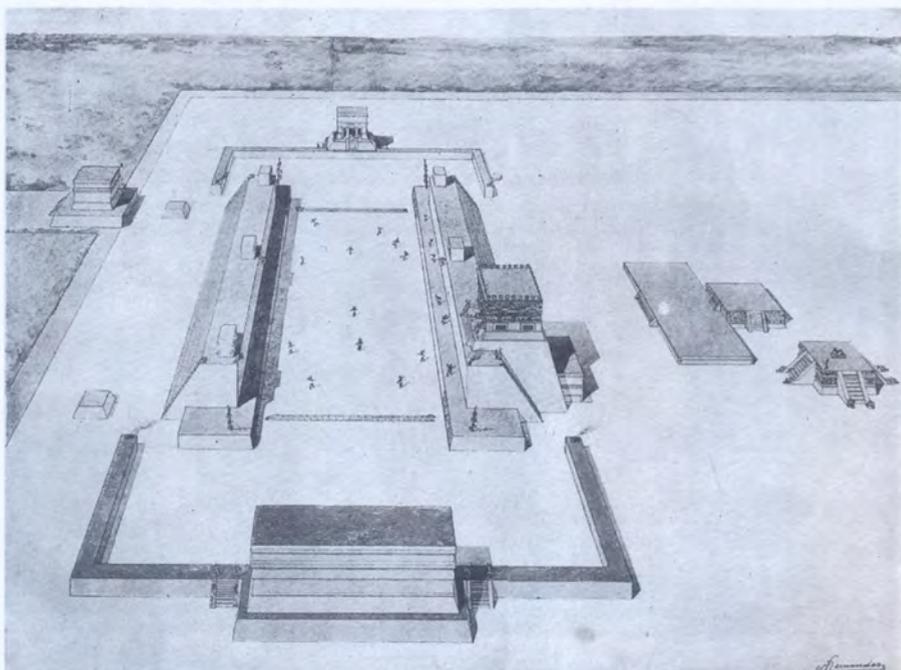
<sup>54</sup> E. Morris, J. Charlot y A. Morris (1931), *The Temple of the Warriors ...*, *op. cit.*



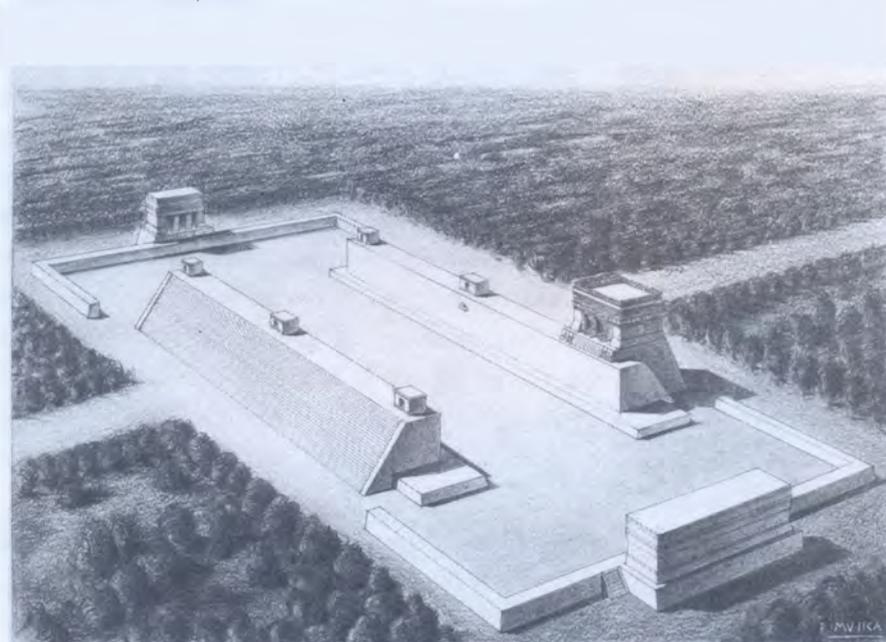
Edificio del Grupo de las Monjas de Uxmal, coincidente con el dibujado por Mújica, donde puede verse que su reconstrucción se basa más en dibujos de otros autores que en la realidad construida (foto D. Schávelzon)



Vista del mismo edificio dibujado a lápiz por Mújica restaurando hipotéticamente las hileras de mascarones superpuestos.



Perspectiva reconstructiva del Juego de pelota de Chichen Itza dibujada por Miguel Ángel Fernández (de Marquina 1928).



Similar imagen del conjunto hecha por Mújica; nótese que se transforma en un sitio aislado al que se accede por caminos, en medio de la vegetación.



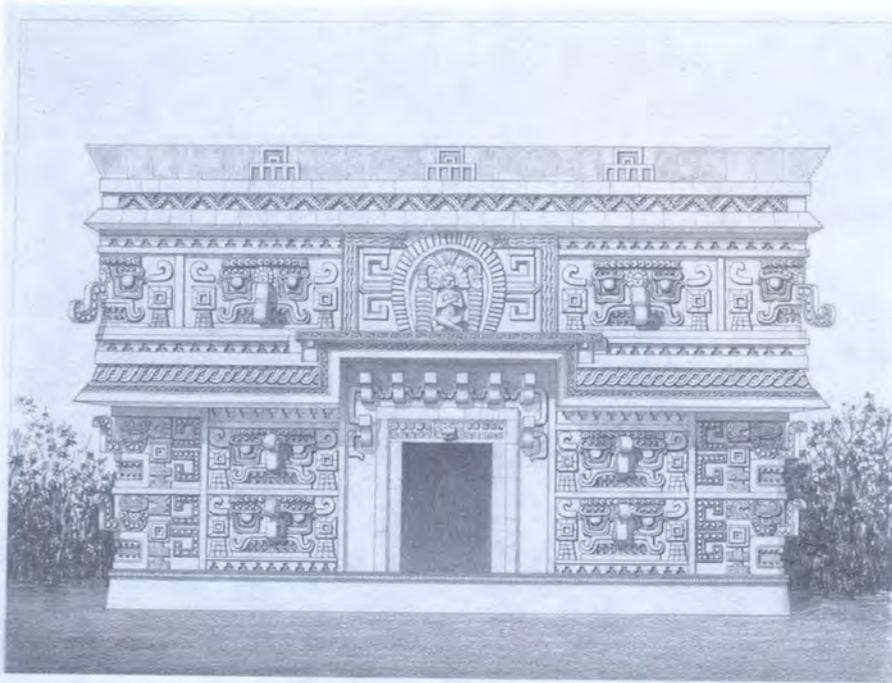
Palacio del Gobernador de Uxmal, edificio monumental que extraña que Mújica no haya dibujado completo o que no figure en su colección, ya que si hizo detalles de él (foto D. Schávelzon).

nunca la vio –porque realmente trabajó allí en 1926 únicamente y no en 1931– y después ya no podía incluirla como parte de su relevamiento, o este trabajo era solamente la reconstrucción de ese sector del edificio y hay otra parte que no conocemos. Pero nos deja la duda acerca de la fecha en que este trabajo de relevamiento fue hecho. De todas formas, si Mújica hizo los dibujos más tarde, tenía publicaciones excelentes con todos los planos en detalle a su alcance. Por algo hizo este dibujo o lo conservó así, sin cambios. Por otra parte la firma y las letras son típicas de la década de 1920, plenamente Art Decó, y es difícil que años más tarde, cuando usaba otro tipo de letra, hubiera regresado a ese estilo ya tan fuera de moda.

El conjunto de láminas se divide en dos: los relevamientos y las reconstrucciones; en este caso hay que citar una vista aérea del conjunto, una de la entrada del templo, una de la columnata digna de las perspectivas de Tatiana Proskouriakoff, las fachadas reconstruidas con sus bóvedas y una larga serie de planos de detalles. Marquina usó en su obra clá-



Escultura denominada La Dama de Uxmal, ubicada en su sitio original



Edificio del Grupo de las Monjas, vista frontal. Carbonilla sobre cartulina

sica de 1951 los relevamientos y reconstrucciones de Alfonso Arroyo Guijoza.

Otras láminas de Chichen Itza: además de las láminas citadas sobre Chichen hay otras seis que corresponden al mismo sitio. Se trata de una vista del Edificio de las Monjas, una de la fachada del Anexo y una reconstrucción del Templo de los Tigres (o de los Jaguares) ubicado sobre el Juego de Pelota, del que existía una excelente reconstrucción hecha por Miguel Ángel Fernández tanto en acuarela como en línea de tinta<sup>55</sup>. El dibujo de Mújica es bueno sin duda alguna, pero le falta toda la decoración del basamento y las alfardas, lo que es un detalle extraño, posiblemente producto de haber hecho el relevamiento en el sitio; una lápida de piedra con un jaguar sosteniendo un corazón parecería también haber sido dibujada con el original enfrente por la calidad del detalle de la piedra; en cambio las reconstrucciones de la pirámide mayor y

<sup>55</sup> Fueron publicadas por Marquina en sus ediciones de 1928 y 1951.



ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
EXPLORACIÓN EFECTUADA EN EL AÑO DE 1933  
POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
DIOSA DEL MAÍZ

Diosa del Maíz. Tinta sobre calco

del juego de pelota son idealizadas, fuera de contexto y hasta rígidas. En la lámina del juego de pelota, que pudo haber sido una obra magistral, la falta de contextualidad, el no mostrar que es un conjunto dentro de una gran ciudad y no en un supuesto cruce de caminos —al menos eso es lo que aparenta la imagen— le quitó fuerza y realismo.

### *Tula*

En la colección hay cincuenta y dos dibujos de Tula que tienen un cartel escrito que dice claramente: “Exploración efectuada en el año 1933 por el arquitecto Francisco Mújica”, aunque varias de ellas no corresponden al sitio y cultura tolteca sino que son material comparativo, el que incluye hasta la Diosa del Agua de Teotihuacan. Éste es el caso más claro en el que debió existir un texto explicativo que le diera sentido a esas figuras, que de otra manera resultan de una heterogeneidad inexplicable.

Hemos ordenado el conjunto en grupos que tienen unidad para su descripción; el primero son ocho láminas basadas en las excavaciones hechas por Désirée Charnay en 1885; se incluye el plano de conjunto,

las dos plantas de edificios hallados y tres vistas copiadas de las ilustraciones del libro. Por algún motivo no completó el texto en la parte inferior de sus láminas quedando trunca la fecha del trabajo de Charnay, como faltándole el libro para confirmar el año preciso. Las otras cinco son esculturas en el sitio, también ya conocidas por cierto, las que bien pudieron ser copiadas de los libros de su tiempo.

El segundo conjunto lo forman los dibujos de esculturas, cerámicas, estelas y relieves en piedra del sitio o de otros lugares cercanos, hallados por él mismo en su trabajo de 1933. Marquina indica que:

*“en 1935, el arquitecto Francisco Mújica y Diez de Bonilla recogió para el Museo Nacional de Antropología cuatro estelas con representaciones de personajes con grandes tocados de plumas y lujosos vestidos, en los que se advierten placas pectorales en forma de mariposas y pájaros volando hacia abajo”.*<sup>56</sup>

Si bien la fecha debe ser un pequeño error, esto comprueba la veracidad del trabajo de Mújica en el sitio. En este caso las esculturas y relieves nunca habían sido publicados y es evidente que él recorrió la zona y los copió del natural; un ejemplo son los “*Relieves existentes en una calle de la ciudad de Tula*” o “*en la vecindad del sitio*”. Son casi un centenar de objetos dibujados de frente, otros son más complejos y vistos tanto de frente como de perfil o incluso en escorzo. Hay desde grandes lápidas hasta pequeños penates, incluso cabecitas de cerámica desdibujadas por la erosión y es evidente que presentó todo el material disponible.

El tercer grupo de dibujos indica que son materiales para el “*Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la expedición del año 1933*”. En total son ocho láminas que incluyen objetos de piedra aztecas y de Teotihuacan, dos grupos de incensarios de Oaxaca, dos braseros de cerámica de la vieja excavación del templo Mayor hecha por Batres y dos atlantes de Chichen Itza similares a los de Tula.

Un detalle que llama la atención es el dibujo de la Diosa del Agua de Teotihuacan, que a primera vista parece basado en el similar publicado por Gamio<sup>57</sup> aunque sin firma alguna. Si bien el de Mújica es a lápiz y el otro es un grabado, las sombras coinciden exactamente, la diferencia está

---

<sup>56</sup> Marquina, *Arquitectura prehispánica* (1951), pág. 148.

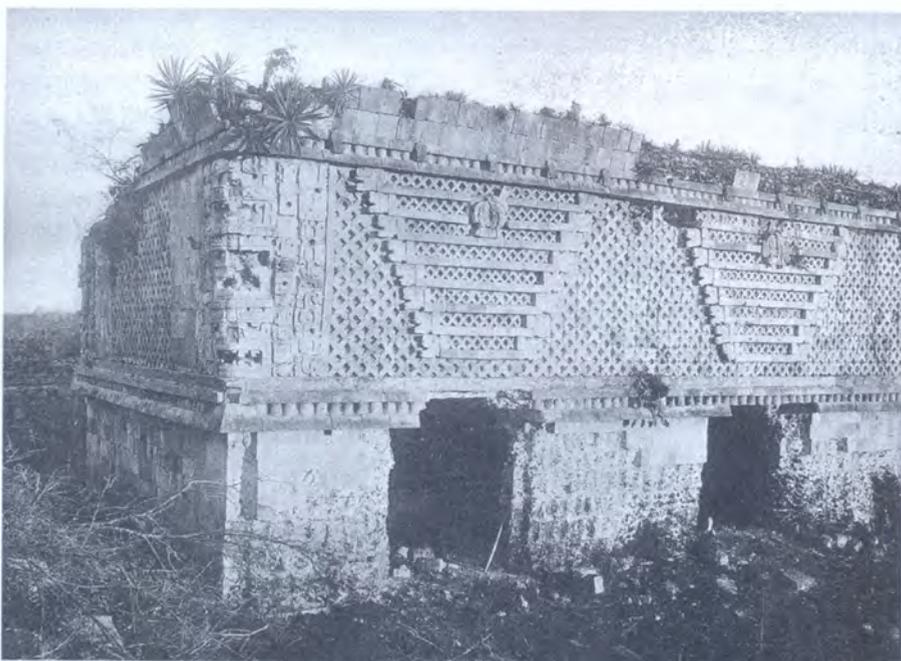
<sup>57</sup> Gamio, *La población...* (1922), tomo I, lámina 26.



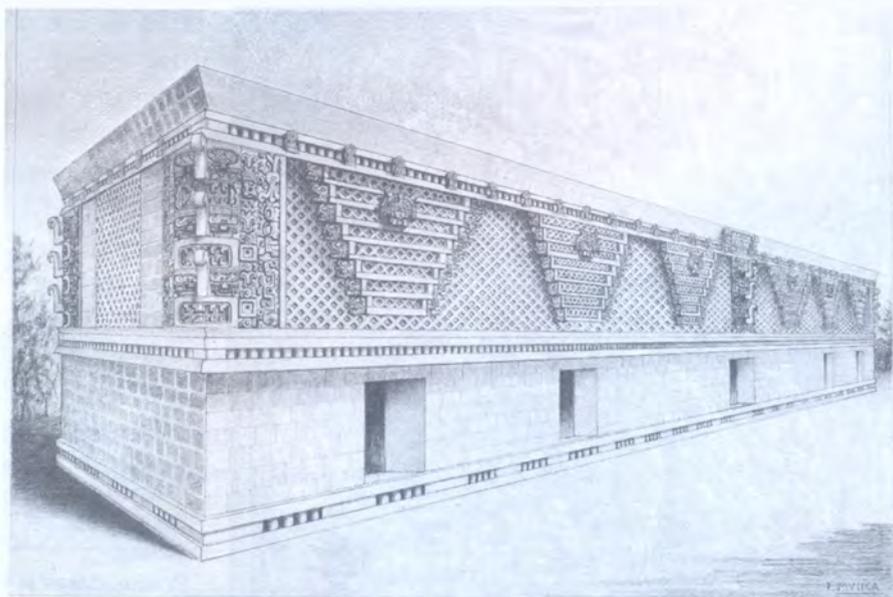
Tablero esculpido proveniente de la plataforma de las águilas de Chichén Itza, con un Jaguar con un corazón en sus garras dibujado por Mújica.



Tablero similar al anterior, de Chichén Itza, dibujado por Tatiana Proskourlakoff y publicado en 1934.



Detalle de la celosía de piedra labrada de la parte superior de uno de los edificios del Grupo de las Monjas en Uxmal, tal como debió verlo Mújica cuando lo dibujó (foto Teobert Maler, archivo D. Schávetzon).



El mismo edificio dibujado en forma reconstructiva por Mújica, con todos sus detalles.



Dibujo de la escultura conocida como Diosa del Agua, proveniente de Teotihuacan.

en que Mújica completó las irregularidades y faltantes, hizo la falda con doble línea de zigzag y los laterales de las piernas tienen detalles que el dibujo de Gamio no tienen. Esto es indicador de que pudo basar su dibujo en el publicado, pero que tuvo experiencia directa del original o de otras fuentes disponibles.

Queda por citar un relieve ubicado en un cerro cercano, único petroglifo en toda la colección de láminas, que también debe haber sido tomado del natural ya que tampoco era muy conocido en su época; lo mismo sucede con una lámina poco clara que muestra un vasija típicamente zapoteca, habitual en el período inicial de Monte Albán y que por su texto fue hallada por él mismo, lo que la hace particularmente interesante; tanto si la encontró en Oaxaca como si proviene de Tula.

Cabe entonces una pregunta más ante este material: ¿Mújica estaba viendo las relaciones de Tula con Teotihuacan hacia atrás y con Chichen Itza hacia delante en el tiempo, como ya nos preguntamos antes? Sabemos que esta relación sólo se estableció en forma seria con los trabajos de Jorge Acosta en Tula en 1940, aunque había quien desde antes pensaba en la posibilidad de la existencia de una cultura intermedia entre Teoti-

huacan y los aztecas; pero en este caso se está pensando en forma concreta en Tula y la semejanza de sus arquitecturas y esculturas. Recordemos que no casualmente Mújica había hecho el relevamiento del Templo de los Jaguares, el que resultaba muy similar al de los Atlantes de Tula. Por supuesto queda la posibilidad de que si los dibujos son posteriores a 1940 (al parecer estuvo en México hasta 1944), lo que es posible y hasta probable, el autor haya intentado destacar esta situación sin haberla descubierto él mismo. El edificio completo fue restaurado por Acosta a partir de 1940.

### *Otras ilustraciones*

De los demás sitios dibujados: de Mitla hizo tres láminas que no poseen los méritos de las de Teotihuacan u otras ya descritas. Son dibujos bien hechos y nada más. Uno muestra el Palacio de las Columnas aunque sin basamento, como si el templo superior descansara directamente sobre el piso, lo que se sabía no era cierto desde el siglo XIX; hay otra láminas mostrando diferentes tipos de grecas en la forma tradicional en que se las dibujaba, aunque la más interesante resulta la vista interior del Salón de las Grecas, ya que está techado. Sabemos que hubo propuestas de cubrirlo desde 1926 aunque el primer proyecto concreto es de 1939, hecho por Alfonso Caso, pero se concretó en 1951. Parecería que lo que Mújica dibujó no es el techo reconstruido sino un intento de interpretación de la techumbre muy basado en las láminas de William Holmes, pero queda abierta la pregunta del porqué le dio tan poca importancia a un sitio tan conocido y que, al menos cuando él se formó como arquitecto, era considerado como el paradigma de la belleza prehispánica americana<sup>58</sup>. Éste no es el único caso en que el artista fue mucho más allá de los datos de campo haciendo un intento de reconstrucción del edificio, ya que algo similar hizo en Chichen Itza, pero parece no haber antecedentes de esta forma de pensar la techumbre.

Otro conjunto de planos lo forman los doce mapas de México que, con sentido pedagógico, intentan mostrar la historia del período prehispánico; éstos son:

---

<sup>58</sup> Daniel Schávelzon, “Historia de la conservación en el valle de Oaxaca”, en *Sociedad y patrimonio arqueológico en el valle de Oaxaca*, INAH, México, pp. 19-32, 2002.

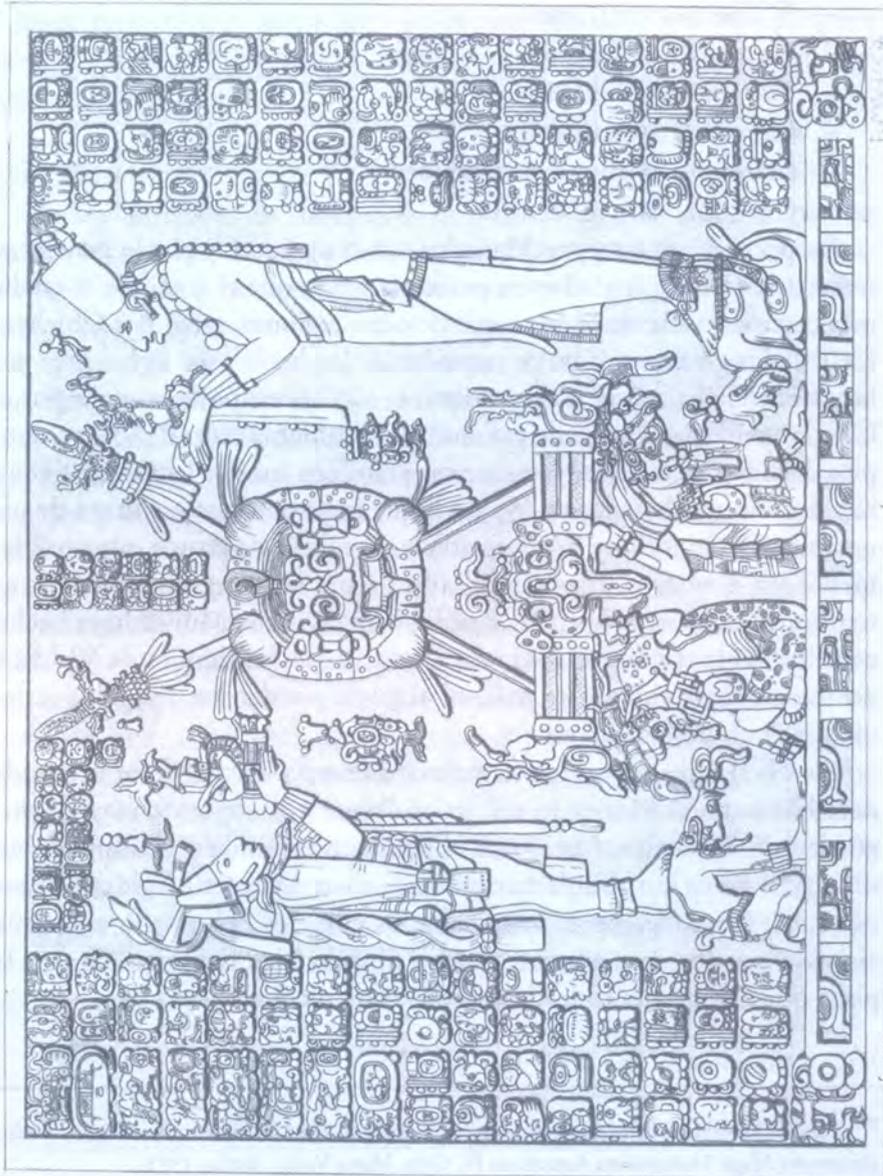
- *División política de México en la época prehispánica* según Manuel Othón de Mendizábal
- *Cultivos indígenas de México* según Paul Kirchoff
- *Razas indígenas de México* según José Imbelloni
- *Razas indígenas de México* según Roland Dixon (dos planos)
- *Cultura indígenas de México* según M. O. de Mendizábal
- *Cultura Tarasca* (fechado en 1949)
- *El Totonacapan* (ídem)
- *Cultura Maya* (ídem)
- *Cultura Nahoá* (ídem)
- *Cultura Arcaica* (ídem)
- *Culturas Mixteca y Zapoteca* (ídem)

Respecto a sitios mayas dibujados son muy pocos y por lo general se reducen a esculturas y relieves; parecería como que el gusto de él estaba más cerca del valle de México que de otras regiones, salvo por Chichen. De Palenque hay seis dibujos copiados de los hechos un siglo antes por Frederick Catherwood y alguno quizás aún antes, posiblemente por el Conde Waldeck. Dibujó de esa ciudad los tableros centrales de los templos del Sol y de la Cruz, y en este caso también sus dos laterales; además hay dos dibujos basados en Waldeck que muestran una escultura de pie netamente romántica e irreconocible y un relieve de estuco que posiblemente sea el que, en fragmentos, aún decora la parte superior del santuario del Templo de la Cruz. Resulta llamativo que Mújica haya hecho esas dos láminas sabiendo para ese entonces que los dibujos de Waldeck no tenían rigor alguno, es más, ni siquiera pueden ser tomados seriamente como objetos mayas.

De Tikal, un sitio que ya se mostraba como importante en la década de 1920 aunque Morley lo minimizó frente a la supuesta mayor antigüedad de Uaxactún, hay una sola lámina mostrando el Templo II, en una reconstrucción simple basada en Teobert Maler, sin otros edificios cercanos. Como siempre, imaginaba los edificios del pasado en forma aislada de su entorno, aunque Maler sí ubicaba bien el edificio frente a la plaza que lo enfrenta rodeado de otras construcciones<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Para ver los dibujos de Maler en una excelente edición, véase Gerdt Kutscher, *Teobert Maler: Bauten der Maya*, Monumenta Americana IV, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1971.



Tablero del Templo del Sol de Palenque.

Uxmal es un sitio que tiene una mayor representatividad en el archivo ya que hay cinco láminas. Una es la conocida escultura llamada la Dama de Uxmal, las otras cuatro son un detalle de una de las bóvedas abiertas hacia el exterior del Palacio del Gobernador, las otras tres muestran edificios y detalles del Grupo de las Monjas. Nuevamente en estos casos es evidente que usó fuentes bibliográficas anticuadas: al menos a Catherwood y Dupaix, aunque les agregó cambios que si bien mejoran las imágenes no coinciden con la realidad; para los finales de la década de 1920 ya estaban publicados los excelentes relevamientos de Frans Blom entre tantos otros, más los muchos que se hicieron en la década



Estela de Quirguá fotografiada por Alfred Maudslay antes del final del siglo XIX; fue una de las fotografías que utilizó Mújica como base para muchos de sus dibujos [archivo D. Schávelzon]

siguiente; el sitio estaba en restauración desde 1927. También los libros de Federico Mariscal y de Marquina de 1928, además de la antología del estado actual de los monumentos arqueológicos de México, también de 1928, traían más que suficientes fotos de detalles de esas construcciones y que como hemos visto Mújica los conocía.

Los otros sitios representados en el archivo son Copán con tres láminas y Quiriguá con una. De Copán se dibujaron tres estelas tomadas de los dibujos de Catherwood, en este caso las Estelas C, I y P, mientras que de Quiriguá se dibujó la Estela F. Por supuesto la pregunta es por qué no usó fuentes más actualizadas, incluso las excelentes fotografías que había publicado Alfred P. Maudslay a fines del siglo XIX o las de Sylvanus Morley de inicios del XX, ambas perfectamente accesibles y de excelente calidad como para dibujar y resolver los muchos errores de los dibujos más antiguos. Todos esos libros también estaban en el Museo Etnográfico, si es que los dibujos fueron hechos mientras él trabajaba allí.

## MÚJICA A LOS OJOS DEL SIGLO XXI

DANIEL SCHÁVELZON

Francisco Mújica Diez de Bonilla se inició en la vida como un joven privilegiado que gracias a su posición social acomodada pudo educarse con un buen nivel, circular por varios países, recorrer el mundo, graduarse de arquitecto y especializarse en París. Antes de los treinta años había recibido dos medallas de oro en congresos internacionales significativos para su tiempo, tenía ideas propias claramente definidas, las estaba difundiendo y poco después estaban publicadas. Es más, era un excelente dibujante que había expuesto en París y New York recibiendo buenos elogios, había publicado un enorme libro con sus proyectos y conocimientos en Estados Unidos, en un formato y calidad excepcional aún hoy, y al parecer con sus propios medios económicos.

Sus ideas en la arquitectura estaban bien asentadas y si bien no eran aceptadas por todos, eran compartidas por muchos y había al menos experiencia acumulada de otros que pensaron de la misma forma: se trataba de hacer una arquitectura que sin dejar de ser de su tiempo utilizara los motivos del pasado aunque fuera sólo para hacer algo “propriadamente americano”, como reivindicación liberal, pero de marcada identidad continental. Entre esos dos polos, ser conservadores sin ser retrógrados y ser americanistas sin negar la realidad, es que trabajó junto a muchos otros en el continente por imponer sus ideas; por cierto era la misma búsqueda, aunque resulta interesante que nunca los buscara ni se relacionara con ellos.

A partir de su salida de México no sabemos qué pasó con él y con su obra; tras tan interesantes experiencias había pasado más de diez años en México, al menos entre 1928 y 1940, después viajó nuevamente por diferentes países y se radicó por años en Argentina, para salir definitivamente en 1952 hacia Estados Unidos. Algo pasó, o se acumuló a través del tiempo, que produjo un cambio fuerte en su personalidad, al menos tal como se expresa en los papeles y obra dibujada que de él tenemos. Por lo poco que podemos vislumbrar su cambio de personalidad –o la defi-

nición de algo que ya podemos vislumbrar como existente— fue en México entre 1926 y 1928 cuando aún era joven; y conste que ni siquiera sabemos con certeza que haya estado en su país natal en ese momento. Pero hay demasiados datos que nos llevan a pensar que intentó encontrar un lugar, un espacio, un trabajo en lo suyo de dibujante-arquitecto-artista con amplios conocimientos de arqueología, y se encontró con algo impensado: la arqueología de México ya no tenía espacio para personalidades independientes. Le tocó la consolidación de la arqueología como ciencia y como aparato del estado, no como espacio para el arte diletante.

Creemos que intentó trabajar en dos sitios arqueológicos, es decir en los dos grandes proyectos que el gobierno de México estaba haciendo en ese entonces: primero en Chichen Itza de donde son sus primeros dibujos, al menos por las evidencias que tenemos: la letra y la firma Art Decó coinciden con el año 1926 en que se trabajó el Templo de los Guerreros, antes del hallazgo de la subestructura tal como ya describimos. Ahí se encontró con un conflicto que debió ser muy fuerte: el también joven Miguel Ángel Fernández era el dibujante-arqueólogo-restaurador que él soñaba ser pero que en ese mismo momento estaba siendo desplazado en forma brusca por quienes traía la Institución Carnegie desde Washington para hacer ese mismo trabajo; eran Jean Charlot y Ann Morris quienes actuaron desconociendo a Fernández y sus años de trabajo, pese a que ninguno de ellos tenía experiencia concreta en el tema. A partir de allí la similitud entre la obra de Fernández y la de Mújica es fuerte y su influencia no puede ser puesta en duda, se haya dado en forma directa o indirecta, por amistad o competencia.

El otro sitio debió ser Teotihuacan en donde ya había alguien muy fuerte a cargo de ese mismo trabajo, mayor que él en diez años: Ignacio Marquina, con el tiempo el gran maestro en este tema: ¿fue por él mal recibido?, ¿se lo dejó trabajar pero no se lo incorporó al proyecto?, ¿Marquina era mejor dibujante que él? Imposible saberlo, pero es evidente que en su obra la impronta del otro es muy fuerte —mucho más que con Fernández— y que desde ese momento mantuvo una sorda polémica. Esto es evidente a quien mira sus respectivos trabajos con cuidado y descubre actitudes tales como dibujar lo que el otro no hace, o relevar el lado opuesto del edificio, o agregar los detalles faltantes, o destacar las correcciones. Todo habla constantemente de ese diálogo oculto que debía ser visible sólo para ellos mismos. Hemos visto en el libro de Mar-

quina de 1928 y su reedición de 1951 cómo el interjuego con las láminas de Mújica salta a la luz en cada página. Con el libro de Manuel Gamio, en especial los capítulos de Marquina, lo que se hizo fue casi un plagio más que un simple uso intensivo; era como una venganza, como mostrar que el otro no había hecho una obra completa, que él la estaba terminando en la otra punta del continente.

Mújica nunca trabajó en esta materia para el estado mexicano y su única “expedición” conocida, la de 1933 a Tula, no parece haber sido hecha oficialmente salvo por el haber entregado al museo lo hallado; es más, suponemos que debió ser un recorrido para tomar fotos y observar la zona, hallando cosas interesantes por cierto.

¿Era él o era el resto lo que había cambiado entre 1920 y 1940, de lo que no se había dado cuenta?. Puede haber factores de personalidad en esto y sin duda le tocó un momento muy especial en México: la consolidación institucional de la arqueología, de la cual Marquina fue en buena parte responsable; desde Gamio hasta Alfonso Caso se construyó un sistema cerrado, de monopolio absoluto del pasado –que culmina con la creación del INAH–, donde las decisiones las tomaban unos pocos. No había más lugar para personalidades como Mújica y sus conocimientos: o se era un dibujante siguiendo órdenes como empleado del estado o nada, o al menos casi nada. Fernández optó por la primer solución, Mújica se quedó afuera. Y algo más había cambiado en México y en toda América Latina: los dibujantes ya no eran tan importantes, la fotografía había terminado de desdibujar –valga la palabra– su actividad. Esto nos hace reflexionar: nunca tuvo contacto con quienes en la misma ciudad en que vivía hacían y buscaban lo mismo, no lo hizo con Manuel Amábilis que en Mérida, México, proyectaba edificios similares en estilo pero que llegó a construir varios, no lo hizo en Perú donde consta que estuvo y donde el tema estaba más vivo que en ningún lado. Tampoco hay dudas que Mújica, al igual que cualquiera en estos temas, conocía el movimiento del Muralismo mexicano y todo el fenómeno del arte en su entorno mediato e inmediato, que en gran medida significó recuperar lo local, su propia historia, y especialmente lo prehispánico. Sirva de ejemplo el ya citado Miguel Covarrubias, quien trabajó como artista independiente haciendo dibujos sobre el mundo indígena que no tenían la calidad de los de Mújica y logró fama, respeto y reconocimiento en su país y en el mundo. No tenemos una sola referencia a que haya bus-

cado conectarse con ese mundo, el del arte, en donde no hubiera desentonado una personalidad como la suya; al final, José Clemente Orozco, cuya fama incluso opaca a Rivera o Siqueiros, vivía deprimido, encerrado y pintando imágenes religiosas; era un universo mucho más permeable a los caprichos y veleidades que el de la arqueología.

A partir de 1940 viajó intermitentemente entre Argentina, Chile y Perú, para radicarse en Buenos Aires hasta 1952, es decir buena parte de su vida adulta y de alta productividad. Y ya estamos ante un hombre que dibuja sitios lejanos, con bibliografía pasada de moda, que no se actualiza y que busca a quien venderle su obra para poder vivir a la vez que un lugar donde trabajar de dibujante de ruinas de otro país, lo que sin duda no debía ser fácil de hacer; al fin de cuentas vendió los mismos dibujos a México, Argentina y Estados Unidos. Al menos en Buenos Aires debió usar mucho sus contactos diplomáticos de la juventud, o los de su padre, para llegar a ofrecerle su colección al mismísimo Juan Perón y que éste aceptara comprarla y contratarlo para que trabajara en el Museo Etnográfico. Y si bien ésa debió ser la única opción que tuvo para ese entonces, no parece que fuera demasiado benigna con él. Quedó atrapado en una situación aún más grave: la profesionalización de la arqueología argentina, hecho que por sus propias características lo dejó totalmente fuera. Vio repetirse veinte años más tarde lo que le pasó en México tantos años antes.

Desde 1928 Buenos Aires vivía un fuerte proceso de concentración de poder en muchas estructuras de la sociedad, en especial la cultura, hecho que culminaría con el golpe de estado de 1930. Los conflictos arreciaban y las luchas por el poder eran fuertes aunque hasta ese año se hicieron en democracia; después ya se perderían todas las reglas del juego. Un buen ejemplo es que en ese año hubo una fuerte purga en el Museo de Ciencias Naturales, donde aún se hacía arqueología: al asumir Martín Doello Jurado, un nacionalista de derecha política, decidió sacar a todos los que no lo habían apoyado como candidato (es decir, a los yrigoyenistas) por lo que cuatro prestigiados investigadores fueron tan perseguidos que tuvieron que salir al exilio: Lucas Kraglievich se fue al Uruguay donde falleció del corazón, Héctor Greslebin a San Luis por los siguientes quince años y perdió su carrera, Carlos Rusconi se fue a Mendoza de donde nunca volvió y Lucas Dabenne y Enrique de Carles tuvieron que hacer un descargo

público para que se les diera trabajo en Buenos Aires; varios otros quedaron simplemente postergados en su carrera. Y esto sólo por un apoyo político en una institución sería<sup>60</sup>.

Esta situación fue cerrando filas alrededor de un grupo de personas de poder, que se terminó de amalgamar con la llegada de varios europeos traídos por la Segunda Guerra, como Marcelo Bórmida en 1946, luego Osvaldo Menghín en 1948 quien había sido secretario de cultura de Hitler en Austria en 1933<sup>61</sup> y el fascista italiano José Imbelloni quien tenía como ayudante personal al militante de ultraderecha Eduardo Casanova; el Instituto Nacional de Antropología había sido fundado y luego dirigido casi hasta su muerte por Julián Cáceres Freyre, quien en su juventud organizó los grupos de choque de la Acción Católica dedicados a romper huelgas y manifestaciones obreras para el nacionalista Manuel Carlés. Era toda gente ubicada políticamente en la extrema derecha con fuertes contactos con los militares en el gobierno, quienes impusieron un sistema vertical, rígido, casi sin opciones ni salidas y que más tarde se ajustó bastante bien al peronismo; Imbelloni mismo hizo el prólogo de un libro de Perón sobre toponimia araucana<sup>62</sup>. Allí quedaron en el camino muchos que no entraban en lo que se definía como lo verdaderamente científico, o simplemente no ajustaban bien. Entre ellos cayó Mújica, que más allá de sus capacidades o el trabajo que hizo o que no hizo, no podía enfrentarse a alguien como Imbelloni; menos aún con sus ideas de arte en lugar de ciencia; el final fue que en 1952 se fuera del país hacia Estados Unidos. Lo notable es que al leer sus papeles uno cree que en los años argentinos se estaba ante un hombre demasiado mayor para cambiar o adaptarse, para modificar en algo sus posturas ante la crítica que en buena parte era justa en cuanto a la poca utilidad de su trabajo en el museo, pero era aún una persona con muchas posibilidades: se fue del país a los 52 años aunque pareciera que tenía 80.

¿Cabe en este caso hacerse las típicas preguntas contrafácticas, es decir “que hubiera pasado si...”? Posiblemente no sea demasiado cientí-

---

<sup>60</sup> Juan José Parodiz y Enrique Balech, *El Museo Argentino de Ciencias Naturales B. Rivadavia... en pantuflas*, manuscrito inédito, Buenos Aires, 2004. Sobre Greslebin véase D. Schávelzon y B. Patti (1992), *La búsqueda de un arte ...* (1993); *Los intentos por la creación de una estética nacional... op. cit.*; (1997) *Lenguaje, arquitectura y arqueología...*, *op. cit.*

<sup>61</sup> Philip Kohl y José Pérez Gollán, Religion, Politics and Prehistory, *Current Anthropology* vol. 41, no. 4, pp. 561-586, 200 2.

<sup>62</sup> Gustavo Politis, *Política nacional, arqueología y universidad en Argentina*, manuscrito inédito.

fico hacerlo, pero al revisar la obra de Mújica no podemos dejar de preguntarnos porqué buscó y siguió insistentemente caminos equivocados, cuando lo que hacía lo hacía bien y hubiera tenido un seguro éxito de otras formas. Por ejemplo, su trabajo en el mundo del arte: si se hubiera conectado con el enorme movimiento artístico posrevolucionario de México en donde muchos eran peores artistas que él sin duda alguna, lo hubiera aceptado incluso con sus ideas políticas y religiosas, que por cierto no se acercaban en nada a la izquierda de moda; al final de cuentas José Clemente Orozco y Jean Charlot eran fervientes católicos, y frente –y junto– a Rivera y Siqueiros no dejaron de tener sus grandes espacios. Pudo haber sido el gran ilustrador del mundo precolombino que en cierta forma fue Miguel Covarrubias,<sup>63</sup> quien tuvo una vida similar en los comienzos, viajó y fue diplomático joven, pero supo insertarse en el mundo cultural mexicano, tanto allí como en el exterior, e hizo todo lo que Mújica no pudo hacer; también se dio el lujo de ser diferente a Marquina y tantos otros. Pero todo esto queda dentro del volátil campo de especulación pseudopsicológica.

Como resultado, sus dibujos quedaron archivados en Buenos Aires, California y México; desconocemos si esas otras colecciones son similares, idénticas, complementarias o todo fue simplemente redibujado una y otra vez como parece haberlo sido por los pocos datos que tenemos. Sus buenas fotos y la excelente colección de postales quedaron sueltas y sin catalogar o explicar; no hay textos que ayuden a completar la información o a darle mayor sentido, no hay cartas personales ni familia. Quedan sus dibujos como obras de arte, como verdaderos dibujos de artista que realmente fue lo mejor de su trabajo. Un hombre que hizo una obra que no correspondió a su tiempo; que quedó enganchado en el pasado de la década de 1920, o que no entendió que el mundo cambiaba demasiado rápido y tuvo un golpe tras otro sin poder adaptarse o encontrar opciones. Su obra, más clásica que técnica, más preciosista que imaginativa, hecha en un país aunque trataba sobre otro, quedó por tanto relegada, guardada, olvidada; por suerte bien preservada. Hoy nos permite reconstruir una época, una forma de ver el pasado, una manera de hacer arte al que poca importancia se le ha dado y más que nada entender cómo creció y se transformó la arqueología americana; la obra de Francisco Mújica Diez de Bonilla queda como un momento del estudio

---

<sup>63</sup> Adriana Williams, *Covarrubias*, University of Texas Press, Austin, 1994.

de las culturas precolombinos de América Latina y del arte por ellas inspirado; sus palabras de juventud fueron claras:

“Como artistas sinceros que vivimos en América, ¿porqué no volver los ojos a las ruinas maravillosas? Carcomidas por los años, mimadas por la vegetación, mutiladas muchas veces por la mano sacrílega, esperan todavía un alma piadosa que las rescate del olvido (...). Y allá tal vez, en el misterio de la selva, en la melancolía de la soledad, en la penumbra del olvido, nos aguarden a través de la noche tropical, para transmitirnos su mensaje de amor y esperanza”<sup>64</sup>.

## Las fuentes documentales de Mújica

Ya hemos visto que en las obras de Mújica hay tres tipos de fuentes: lo que debe haber copiado de la realidad, lo tomado de fotografías –posiblemente suyas–, y lo que hizo basado en fuentes publicadas. Hemos ya tratado de entender la relación entre el artista y sus fuentes lo que no ha resultado fácil porque parecería que la enorme mayoría de las láminas están en un diálogo incomprensible para terceros con la obra de Ignacio Marquina. Quizás esto fue más claro en su tiempo, en especial para los actores, pero ya está todo perdido.

Lo que sí queda muy claro es que pese a sus múltiples viajes y estadías en diversos países de América Latina y Europa y el acceso a libros de la más diversa índole, sus dibujos tuvieron pocas fuentes y no siempre las más felices. Es más, eso le quitó importancia a su trabajo; valga de ejemplo el haber usado dibujos de Catherwood tres cuartos de siglo anteriores, ya muy conocidos en todo el mundo pero a los que no les pudo imitar la calidad del paisaje que tuvo el dibujante inglés. Las láminas de Catherwood son imperecederas y famosas, las de Mújica quedaron relegadas.

Es evidente que el libro más usado por él fue el primer tomo de los tres publicados por Manuel Gamio sobre Teotihuacan en 1922; esta obra resulta la base de todo su trabajo ulterior; es la única fuente sistemática de información que hemos podido identificar sin duda alguna.

---

<sup>64</sup> F. Mújica, *Las teorías estético-arquitectónicas...*, 1932, pág. 77.

Es cierto que para ese sitio es lo mejor que se había hecho hasta la época en que Mújica trabajaba en Buenos Aires, pero había más información disponible incluso en el mismo Museo Etnográfico y su importante biblioteca; no era mucho lo publicado pero había novedades y fotografías de otros sectores del lugar que nunca dibujó. Para esa fecha —la de su estadía en Buenos Aires— es prácticamente imposible suponer que conocía el álbum de arquitectura maya de Tatiana Proskouriakoff ya que fue publicado en 1946, pero de haberlo hecho se hubiera llevado una gran sorpresa ya que es un ejemplo de cómo era posible ubicar los edificios en sus contextos, aunque sin gente. El que en 1951 Marquina haya publicado su obra monumental, superando ampliamente su libro pionero de 1928, nos indica que sí había mucho nuevo que decir y dibujar sobre Mesoamérica. Es cierto que Fernández y Marquina vivían en México y que Proskouriakoff estaba viajando por las nuevas zonas arqueológicas descubiertas, pero la información sobre los sitios estudiados durante la década siguiente a 1925 estaba publicada o al menos una gran parte de ella.

¿Consideraba Mújica que con sus láminas daba un panorama completo del lugar o de los lugares que dibujaba? Posiblemente sí, que con eso era suficiente, más aún al sostener una imagen de tradición clásica, más cerca de Federico Mariscal que de ningún otro autor, de edificios puestos en medio de la nada, no insertos en una ciudad sino simplemente como construcciones a retratar en forma independiente una de la otra, sin relación entre ellas. Tanto es así que ni siquiera hay un plano de los lugares sobre los que trabajó. Es posible que haya usado también los libros de la Dirección de Arqueología de 1928 en especial el de Marquina, pero en este caso no queda demasiado claro que lo usara aunque sí que lo conociera.

En el caso de Chichen Itza y su templo de los Guerreros las cosas son más complejas ya que para la época en que vendió los dibujos al gobierno argentino se habían hecho muchísimos trabajos en el sitio tras más de veinte años de excavaciones y restauraciones. La Carnegie y el estado mexicano, bajo la dirección de Morley, habían intervenido edificios restaurándolos, y el caso extraño de la subestructura del Templo de los Guerreros que no figura en las láminas resulta incluso intrigante. Esa información estaba ampliamente publicada y sin duda era accesible en el Museo Etnográfico en Buenos Aires, donde aún están los libros de la Carnegie sobre el tema.

Con las demás fuentes documentales parece suceder siempre lo mismo: acude a Dupaix y Castañeda, a Charnay, al conde Waldeck o a Teobert Maler, siempre bibliografía anticuada ya para la década de 1920 e incluso algunos de esos libros con poco valor documental por haber sido hechos antes de la existencia de la fotografía. Es como si todo registro del pasado fuera igual, con el mismo valor y sin ser sometido a ninguna evaluación o crítica heurística. Extraña personalidad la de este dibujante excepcional pero sin capacidad de analizar su propio objeto de estudio.

El único conjunto que presenta un conocimiento bibliográfico adecuado a su tiempo es el de los mapas (hechos en 1949) que reproduce información de Manuel Othón de Mendizábal en siete de ellos y donde también usó a Paul Kirchoff y a Roland Dixon en dos mapas y en uno a José Imbelloni, a quien ya vimos como el superior del artista. ¿Este recurrir a fuentes contemporáneas se debió a la presencia de su jefe o a que fue un encargo directo de él?, ¿a sus complejos problemas en el museo? Imposible saberlo.

Es evidente que nuestro dibujante trabajaba en un universo propio, haciendo gala de perfección técnica sin recurrir a nueva bibliografía, dibujando sus mismas obras una y otra vez, sin cambios, como si fuera el siglo XIX y no el XX. Resulta también interesante que si la obra existente en el Museo Etnográfico fue dibujada o redibujada aquí mismo, como parece ser posible, el autor jamás haya hecho alguna referencia a sus predecesores locales; también en Argentina hubo quienes hicieron buenas obras gráficas para la arqueología. Sin entrar a hacer esa historia, los dibujos de los hermanos Wagner eran magníficos y estaban bien publicados —aunque se discutieran sus teorías— y hay alguna lámina hecha por ellos en el mismo archivo del Museo<sup>65</sup>. Y en el museo de La Plata había trabajado por años un artista de primer nivel, el suizo Adolf Methfessel, que además de dibujos arqueológicos y etnográficos dejó una gran obra artística aquí y en Berna<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Ana Martínez, Constanza Taboada y Luis Auat, *Los hermanos Wagner: entre ciencia, mito y poesía*, Universidad Católica de Santiago del Estero, Santiago, 2002.

<sup>66</sup> Ebe Julia Peñalver, *Adolf Methfessel (1836-1909)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1982. Actualmente en el Museo se exhiben en forma permanente varios paisajes de él en un salón especialmente adecuado al efecto.

## Dibujos y dibujantes en la arqueología de Mesoamérica

La arqueología sería impensable sin el dibujo y los dibujantes. Hasta la segunda mitad del siglo XIX en que se descubrió la fotografía no había muchas otras formas de representar lo que se estaba viendo, lo que luego se volcaba en grabados y litografías; más tarde porque cumplió un papel que la foto nunca pudo hacer en cuanto al detalle y la posibilidad de “reconstruir” objetos o edificios en ruinas. Si bien el tema nunca ha sido demasiado explorado hay alguna bibliografía al respecto<sup>67</sup>. El dibujo de arqueología en la región se inició con los trabajos de la Ilustración mexicana en el siglo XVIII tardío y se cerró con la introducción de la fotografía digital y los sistemas de dibujo por computadora. Si los iniciadores fueron el Padre Márquez, Antonio de León y Gama o Juan Antonio de Alzate y Ramírez, tras ellos se sistematizó con los intrépidos viajeros como Dupaix (los dibujos eran de Luciano Castañeda), el Conde Waldeck y Frederick Catherwood, quien acompañó como dibujante a John Lloyd Stephens. Mucho más tarde, el siglo XX se cerró con la magnífica obra de Tatiana Proskouriakoff, George Andrews y Paul Gendrop.

Habrá que hacer notar que tras la irrupción de estas generaciones de dibujantes ilustrados primero y de románticos después, hubo medio siglo de suspenso, de falta de avances. Y hasta que la fotografía reemplazó al dibujo, prácticamente nada nuevo sucedió, ya todo estaba determinado, hecho. Fue el medio siglo en que en México se intentó, por obra de los Conservadores en el poder, darle mayor importancia a la historia colonial que a la prehispánica como se había hecho hasta el momento, y alrededor de la reedición de los libros de William Prescott hubo un intenso movimiento de recuperación colonial que marcó la culminación de este arrebato político nacionalista y antiliberal. Pero poco más tarde la fotografía comenzaría a cambiar todo, la mirada, la técnica, el arte, que llevaría hasta el cambio de esos siglos para que se lograra definir el papel de cada uno. Y precisamente en el centro de eso, en el momento de establecer claramente la diferencia con la fotografía y las posibilidades reales del dibujo, en las décadas de 1910 y 1920, cuando la arqueología de México se transformaba en institucional, es que se encuentra a Francisco Mújica junto a

---

<sup>67</sup> George Kubler, *Esthetic recognition of ancient Ameridian art*, Yale University Press, New Haven, 1991 y D. McVicker (1994), *El pintor convertido en arqueólogo...*, *op. cit.*

Miguel Ángel Fernández, Ignacio Marquina y Federico Mariscal haciendo sus primeros trabajos. Es en esa generación en la que queremos centrar este estudio.

## Los pioneros y las formas de representar lo irrepresentable

La primera generación de dibujantes de lo que podemos llamar arqueología fue la de los ilustrados del siglo XVIII, quienes entraron en el tema sin antecedentes más allá del arte de su tiempo, a excepción de mapas y herbarios. Es cierto que hubo antecedentes, como el Plano de Tenochtitlán atribuido al mismo Hernán Cortés, pero que difícilmente lo haya hecho él de su propia mano, y luego algunas vistas coloniales de ciudades en ruinas, o el padre Diego de Landa y sus jeroglíficos mayas. Pero fueron los portadores de esa nueva visión del mundo, la llamada Ilustración, quienes iniciaron el tema<sup>68</sup>. Al parecer fue José Antonio Calderón en 1784 el primer explorador de la modernidad científica –supongo que él jamás lo imaginó–, quien viajó a Palenque por orden real e hizo los primeros cuatro dibujos que él mismo reconoce como “imperfectos”; son sencillos, casi inocentes, aunque lo que representan puede ser identificado sin dudas, incluso hoy en día, como los tableros de piedra y la torre del Palacio. Muy diferente fue Antonio Bernasconi, quien viajó a Palenque al año siguiente para completar el trabajo inicial de su predecesor; pero esta vez se trataba de un arquitecto formado en las artes del dibujo técnico y por eso pudo darse el lujo de hacer un relevamiento bastante detallado del palacio y dibujarlo en planta, fachada y cortes; también hizo un plano de toda la zona, muchos dibujos de los relieves de estuco, los jeroglíficos en piedra en los tableros, reconstruyó los templos y varios otros detalles. También a la hora de dibujar los relieves éstos se transforman en imágenes simples, casi de niños, que si bien se aferran a la realidad, Bernasconi estaba muy lejos de entender el arte maya y poder copiarlo. En base a esos informes la corona española mandó a un nuevo viajero, Antonio del Río, quien llegó al lugar en 1787

---

<sup>68</sup> G. Kubler (1991), *Esthetic recognition of...* *op. cit.*; José, Alcina Franch, *Arqueólogos o anticuarios, historia antigua de la arqueología en la América española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995, D. Schávelzon (1991), *La conservación del patrimonio ... op. cit.*

acompañado de Ricardo Almendáriz. En este caso el trabajo fue mucho más lejos que en todos sus antecesores: los relieves fueron dibujados uno a uno con el mayor cuidado posible, y si bien hay un tono clasicista, el artista supo encuadrar cada una de las pilastras en sus marcos, darles proporciones adecuadas, detallar las faldas, notar que había objetos irreproducibles en los ornamentos o los complejos báculos en las manos. Todo lo dibujó como pudo, pero lo dibujó. También es cierto que hubo muchas copias, arreglos y versiones retocadas por terceros de sus dibujos<sup>69</sup>, pero no hay duda de que fue el primero en tratar de entender ese complejo arte, fuera de toda norma o racionalidad clásica, por otra parte la única conocida por estos dibujantes.

Es necesario recordar la falta de antecedentes en el tema ya que incluso en Europa los descubrimientos arqueológicos eran pocos, recientes —como Pompeya o Herculano— y no había experiencia acumulada en el dibujo de este tipo de materiales o edificios. Lo único en lo que era posible basarse era en la larga tradición de los copistas del natural, los botánicos especialmente, como es el caso de la contemporánea expedición de Malaspina por las mismas regiones. Aunque con otro objeto eran similares en el fondo: representar cosas de la realidad de la manera más ajustada posible<sup>70</sup>. El caso poco recordado de María Sybilla Merian en el siglo XVII resulta alentador por la calidad de sus dibujos de la naturaleza y sus técnicas de ilustración, siguiendo la idea de Linneo de que el dibujo de una planta debiera parecer que quien la veía tenía la planta misma en la mano<sup>71</sup>. Ésta era la norma establecida y así siguió siéndolo, o al menos intentándolo, hasta la llegada del Romanticismo un siglo más tarde.

Hay detalles de la obra de Almendáriz que no podemos olvidar, como el tratar de mostrar las diferentes caras de un objeto al hacerlo en perspectiva, tal el caso de las piedras del llamado Trono de Palenque con los relieves en su cara lateral, o el que fue el único que representó la torre sin el extraño remate redondeado que le pusieron sus antecesores: si estaba derruida la dibujó así, en ruinas.

---

<sup>69</sup> J. Alcina Franch (1995), *Arqueólogos o anticuarios... op. cit.*

<sup>70</sup> Xavier Lozoya, *Plantas y luces en México: la Real Expedición Científica a Nueva España (1787-1803)*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1982.

<sup>71</sup> William Stearn, *Maria Sybilla Merian (1647-1717), entomological and botanical artist*, Scholar Press, Londres, 1978.

La otra región que concitó a los curiosos anticuarios de su tiempo fue el altiplano mexicano, donde hubo dibujos que se remontan al contacto mismo entre las culturas, como es el caso de Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes, al igual que existen muchos códices tanto de manos indígenas como hispánicas que llegan hasta el siglo XVIII; pero todo esto se transformó con quien sería la base de todo el movimiento ilustrado: el abate Clavijero y su libro *Historia antigua de México* de 1780, quien sentó las bases de la nueva visión del mundo prehispánico. Fue José Antonio de Alzate y Ramírez, el director de La Gazeta de Literatura quien primero dibujaría ruinas en el sentido moderno del término: como un verdadero relevamiento de arquitectura del pasado, para su estudio y difusión, incluso acompañado por una colección de objetos. En 1777 ilustró con todo detalle la pirámide de Xochicalco y luego la Pirámide de los Nichos de El Tajín. Sus textos y dibujos hacen referencia a cada piedra hallada, analizan detalles de los monumentos, intentan explicar figuras por cierto complejas como la serpiente emplumada, lo que era tarea realmente difícil para su tiempo por lo poco que se entendía de ese mundo; dibujarlo era comprenderlo, hacerlo visible, materializarlo en nuevos códigos adaptándolo a la lectura por científicos de otro universo cultural. Lo continuaría el padre José Márquez quien difundiría nuevos grabados de Xochicalco y El Tajín en 1804.

Antonio de León y Gama sería quien difundiera en 1792 y quien estudiara más sistemáticamente objetos arqueológicos en la ciudad de México; sus dibujos fueron sin duda los de más calidad de su tiempo. Incluso fue quien comprendió mejor lo que veía; al enfrentarse a la Coatlicue logró dibujarla con una calidad tal que asombra ya que vio en ella lo que Alzate nunca logró comprender del todo. Sus dibujos iniciales luego serían dibujados una y otra vez, aunque siempre en base a los originales de León y Gama<sup>72</sup>.

Fue la llegada de Humboldt y luego la de sus libros lo que logró en el cambio al siglo XIX mostrar el estado del conocimiento en el tema y cuál era el nivel local de conocimientos, e incluso mostrar que había dibujos disponibles. Sabemos que el ilustre viajero no vio la mayoría de los sitios de los que tanto habló pero acudió con inteligencia a múltiples investi-

---

<sup>72</sup> Roberto Moreno, Ensayo biobibliográfico de Antonio de León y Gama, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* tomo II, vol. 1, pp. 43-134, México, 1970 y Eduardo Matos Moctezuma, *Las piedras negadas: de la Coatlicue al Templo Mayor*, Conaculta, México, 1998.

gadores locales para sus datos e ilustraciones. En su libro *Vistas de cordilleras* incluyó casi treinta dibujos que al menos en varios casos los hizo para él Luciano Castañeda; en Oaxaca el arquitecto neoclásico francés Luis Martín le envió los planos de Mitla<sup>73</sup>. En cierta medida el trabajo hecho por Humboldt cerraba una época en que cada quien escribía lo que podía y lo representaba en la manera en que podía; él mostró que era necesario entrecruzar toda la información disponible, acumularla y dar una visión de conjunto para todo el territorio. Ya no eran meras curiosidades: se trataba de un tema de ciencia.

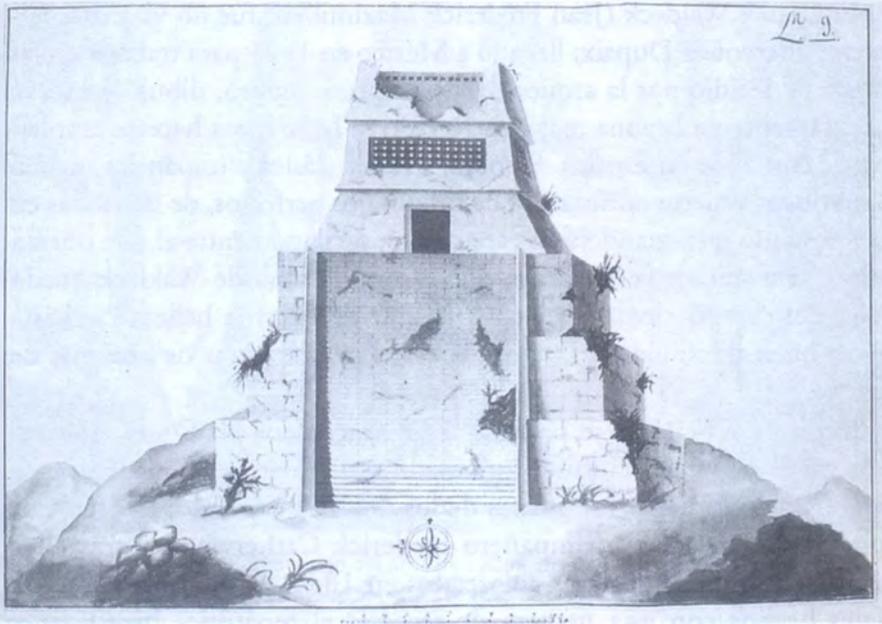
## **Desde los románticos y neoclásicos hasta ser más fiel que la realidad misma**

En 1805 salió de la ciudad de México una expedición que hubiera sido impensable poco antes; por órdenes del rey se le encargó a un militar austríaco españolizado, el ilustrado coleccionista de antigüedades capitán Guillermo Dupaix, una expedición que recorriera todos los sitios arqueológicos de la Nueva España.

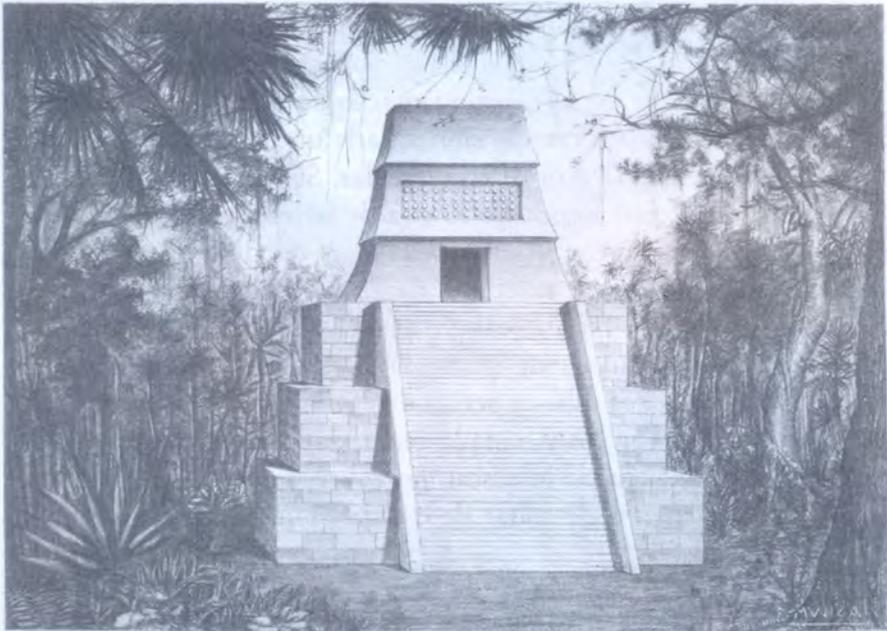
Sin duda era un cambio notable con lo anteriormente hecho en Palenque y sólo su amigo Humboldt lo hubiera imaginado; lo cierto es que con la ayuda del eximio dibujante Luciano Castañeda se lanzaron a las primeras tres expediciones bien organizadas, de las cuatro planificadas en origen, que recorrieron gran parte de lo que ahora conocemos como Mesoamérica: la zona maya, la costa del golfo, Oaxaca y todo el altiplano, cerrando su periplo en 1808 por el inicio de los movimientos revolucionarios. Los dibujos de Castañeda son excelentes, algunos terminados a la aguada; siempre intentó mostrar lo que veía sin agregarle o mejorar las formas aunque fueran obvios los defectos o faltantes; de eso se encargaron los muchos que redibujaron sus originales años más tarde. De sus viajes hubo múltiples ediciones y versiones con cambios incluso importantes en la parte gráfica, pero su levantamiento de las fachadas de Mitla, en especial la del Templo de las Columnas, es una de las buenas obras del arte del siglo XVIII –aunque fue hecha en el inicio del XIX– en México.

---

<sup>73</sup> Heinrich Berlin, Luis Martín, un inquieto arquitecto neoclásico, *Anales del Instituto de Arte Americano* vol. 22, pp. 103-110, Buenos Aires, 1969.



Pirámide de Huatusco en una versión imaginaria iniciada con los dibujos de Luciano Castañeda y luego repetida al cansancio sin observar la realidad; entre ellos la copia de este dibujo Mújica [Alcina Franch 1995, pág. 144]



La misma ilustración copiada por Mújica del grabado anterior, tal como la imaginaba en su estado natural

El Conde Waldeck (Jean Frederick Maximilien) fue un viajero totalmente diferente a Dupaix; llegado a México en 1825 para trabajar en las minas se decidió por la arqueología y recorrió, mapeó, dibujó y excavó intensamente en la zona maya entre 1831 y 1836 hasta hacerse ampliamente conocido en Europa. Su obra, a la vez clásica y romántica, marcó el fin de los viajeros entusiastas, de los dibujos perfectos, de las ruinas en mejor estado que cuando se las construyó; oscilando entre el arte por un lado y la técnica y la fotografía por el otro, la obra de Waldeck quedó fuera del campo científico y sus dibujos, de enorme belleza clasicista como buen discípulo de David que era, son más obras de arte que de ciencia.

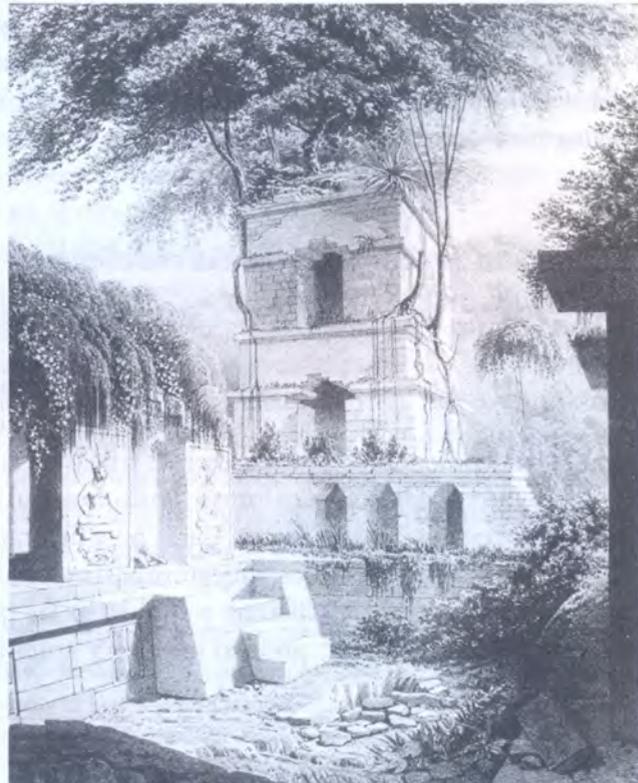
Entre 1841 y 1844 se produjo un momento de profunda expectación en el mundillo cultural interesado por América prehispánica: se publicaron los cuatro volúmenes de los dos viajes de John L. Stephens con los dibujos de su compañero Frederick Catherwood y tras ellos un nuevo tomo de dibujos coloreados en 1844. Eran el producto de viajes hechos con una manera de recorrer el territorio, investigar y mirar muy diferentes a lo anterior, lejos de Waldeck y más cerca de Dupaix, pero con una formación más moderna, dinámica, típicamente norteamericana<sup>74</sup>. El dibujante era ya un arquitecto entrenado del siglo XIX, incisivo en su mirada, que había recorrido antes Egipto y Oriente, detallista hasta lo meticuloso, con una mano ágil y romántica a la vez; pero ese romanticismo jamás lo llevaría a variar un ápice un monumento o una pirámide sino a darle un majestuoso juego de luces y sombras, o un entorno espectacular. Su vista del Palacio del Gobernador de Uxmal sigue siendo una de las mejores obras de arte del siglo XIX en México. Así hizo docenas de dibujos de estelas, monumentos, interiores y exteriores de construcciones de todo tipo con tanto detalle que hoy no cabe ninguna duda de qué edificio se trata e incluso son usadas para entender detalles ya perdidos o alterados. Con los años estos dibujos serían determinantes para la forma de ver los sitios arqueológicos y hasta la generación de Fernández y Marquina bajo la influencia de Mariscal, no habría cambios en la manera de dibujar, o al menos de tratar de dibujar. Fue la construcción de

---

<sup>74</sup> Víctor von Hagen, *En busca de los mayas, la historia de Stephens y Catherwood*, Editorial Diana, México, 1979.



Litografía de Frederick Catherwood del arco de Labná, en 1843; fue el pionero del dibujo detallado de sitios en ruina, aunque sin quitarle el tono romántico y de aventura (archivo D. Schávelzon)



Torre del Palacio de Palenque, dibujo romántico del Conde Waldecke hecho en 1832; el mensaje era aún más importante que el detalle arqueológico (archivo D. Schávelzon)

una visión del mundo prehispánico y a la vez el reconocimiento de su arte y de la incorporación a los cánones internacionales<sup>75</sup>.

Uno de los aspectos que nos interesa destacar aquí es que Catherwood usó tanto la fotografía como la útil cámara lúcida en sus dibujos y grabados, transformando a éstos en simples instrumentos; es de lamentar que sus fotos no se hayan conservado ya que fueron destruidas en un incendio, pero sirvieron de base a dibujos que superaron sin duda a las fuentes de donde fueron tomados. ¿Aún no estaba listo el público para ver fotos en los libros?, ¿se quería mostrar más de lo que las fotos ilustraban? Es posible, pasarían veinte años más hasta que aparecieran fotos en los libros, pero el cambio ya se hacía notar.

En este texto sólo cabría citar a los muchos artistas, viajeros del exterior o locales, que en el siglo XIX pintaron o dibujaron los sitios arqueológicos con que se enfrentaron. Fueron muchísimos pero algunos dejaron su impronta como Karl Nebel y Joahan Moritz Rugendas, con pincelada romántica en casi todos los casos; no se preocuparon por los detalles sino por los sentimientos que despertaban los lugares que veían, pero por eso mismo sus dibujos tienen vida y son un retrato de su tiempo, como nunca lo lograron Castañeda o Waldeck y su clasicismo. Mucho más tarde José María Velasco pintaría sus óleos del valle de México y dos cuadros de las pirámides de Teotihuacan, bellos pero sin detalles arqueológicos.

## La llegada de la fotografía y la redefinición del dibujo en la arqueología

Cuando los viajeros arqueológicos se aventuraron por las selvas y sierras de México y Guatemala no tenían conciencia de que un mundo de dibujantes comenzaba a desaparecer. El inicio de la fotografía de lugares y objetos arqueológicos transformó rápidamente al dibujante tradicional ya que su trabajo dejó de ser necesario para ilustrar. Catherwood ya usó fotos en sus últimos trabajos y luego vendrían los años de los grabados y las litografías (casos de Charnay y Waldeck) las que permitirían hacer más consumibles al gran público lo duro y cruel de la fotografía; pero

---

<sup>75</sup> G. Kubler (1991), *Esthetic recognition of ancient...*, *op. cit.*

eso llevó a descubrir que la mano permitía mostrar cosas que la foto jamás puede: remarcar detalles, crear sombras donde no las hay, agregar lo faltante, imaginar lo destruido.

August Le Plongeon en la década de 1870 le puso una cabeza humana a la escultura de un jaguar recostado que encontró en Chichen Itza; lo hizo para demostrar que se trataba de la Reina Moo de la Atlántida, pero al ver ahora la foto es fácil darse cuenta de la presencia de las maderas que sostienen esa cabeza en un sitio que obviamente no es el original; en cambio un dibujo lo hubiera disimulado perfectamente<sup>76</sup>. Esa coherencia la mantuvo incluso cuando tomó fotos del interior del edificio denominado Akab Dzib de Chichen para mostrar que los tableros jeroglíficos ilustrados por Catherwood eran poco exactos, es decir, hizo lo que ahora hacemos nosotros con sus propias imágenes. Para él el dibujo falsificaba, no era exacto, era un verdadero fotógrafo aunque ese realismo atentara contra sus propias teorías.

Waldeck también tuvo estas dudas y optó por el dibujo: coincidía más con lo que él quería mostrar que con lo que realmente se veía; era difícil ser romántico y fotógrafo a la vez. Teobert Maler en cambio fue definitivamente fotógrafo, excelente en su arte y malo en el dibujo.

Esta crisis del dibujo y de la representación gráfica produjo un cambio en la función y la forma de dibujar: había que adaptarse a las nuevas necesidades y a las técnicas cada vez más estrictas del Positivismo. En este sentido William Holmes poco más tarde establecería las nuevas formas de ver el pasado en el dibujo.

Fue Désiré Charnay (1828-1915) quien por primera vez hizo públicas fotografías de los sitios arqueológicos. Si bien hubo otras dos o tres personas antes que él que tomaron fotos de ruinas, las suyas llegaron al papel y se difundieron rápidamente por todo el mundo. Era un cambio grande y si bien tomar una foto en esa época era toda una aventura por el equipo que había que trasladar —él mismo dice que llevó hasta 300 kilos— y lo complejo de manejar placas de vidrio y reactivos en plena selva o desierto, la realidad es que lograron hacerlo rápidamente<sup>77</sup>. A partir de ese momento el dibujo pasaría a tener un nuevo sentido, o

---

<sup>76</sup> Lawrence Desmond y Phyllis Messenger, *A Dream of Maya: Augustus and Alice Le Plongeon in XIXth century Yucatan*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988

<sup>77</sup> Keith F. Davies, *Désiré Charnay, expeditionary photographer*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1881.

desaparecería. Y el mismo Charnay puso en las contraportadas de sus libros su retrato en forma de grabado; y eso no debió ser casual<sup>78</sup>.

La nuevas formas de dibujar o al menos de usar el dibujo en sitios arqueológicos fueron traídas por dos contemporáneos, uno inglés y el otro norteamericano: Alfred P. Maudslay (1850-1931) y William Holmes (1846-1933) respectivamente; ambos hicieron obras extraordinarias sobre lo mismo, aunque muy diferentes entre sí, pero lo que interesa aquí es que ambos lograron cambiar la manera de dibujar los objetos del pasado al modernizar sus técnicas. Uno de ellos hizo lo más cercano a la forma técnica de dibujar que una mentalidad victoriana lo permitía, como fue el caso de Maudslay, quien tuvo una dibujante excelente como lo fue Annie Hunter (1860-1927), que logró algunas de las mejores imágenes reconstruidas de los estucos de Palenque –por dar un ejemplo– que ni las fotos de época<sup>79</sup> ni antes los dibujos de Cartherwood o Waldeck pudieron hacer. Fue la dibujante de otros arqueólogos, sus dibujos a lápiz no se reducían para ser impresos y así obviar errores, sino que se dibujaban a la escala real de la impresión, cosa que no sabemos que nadie más haya hecho. Hasta que se comenzaron a conocer los dibujos de Linda Schele y los epigrafistas de la década de 1970, esos dibujos no fueron superados y lo fueron no por mejores técnicas sino por los mayores conocimientos de su significado al haber avanzado en su traducción. No es lo mismo dibujar lo que se entiende que lo que no se comprende.

Holmes fue un maestro de la línea, un dibujante profesional que había delineado desde joven los grandes *panoramas* de mitad del siglo XIX de los accidentes geográficos del sur de Estados Unidos, donde se entrenó como dibujante de geología al aire libre. Gracias ellos cada línea colocada, aunque la hubiera hecho con fotos previas, fue de un rigor implacable: todo era exactamente así y es posible constatarlo una y otra vez como ya se lo ha hecho. Pudo mostrar cosas que era imposible hacerlo de otra manera, hacer vistas aéreas de las ruinas desde puntos de vista impensa-

---

<sup>78</sup> Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, receuilles et photographies*, Gide Editeur, 2 vols, Paris, 1862/3 (Edición en México de 1868) y *The ancient cities of the New World: being voyages and exploration in Mexico and Central America from 1857-1882*, Harper Brothers, New York, 1887.

<sup>79</sup> Ian Graham, Alfred Maudslay and the discovery of the Maya, en: *Collectors and Collections*, The British Museum Yearbook no. 2, pp. 137-155, Londres, 1977 y *Alfred Maudslay and the Maya*, University of Oklahoma Press, Albuquerque, 2002.

bles y con todo rigor, incluso hasta instituyó una manera de mostrar los montículos mismos como restos de arquitectura al darles ligera forma cuadrangular, insinuando lo que hay abajo (su vista de Teotihuacan es el mejor ejemplo) pero dejándole al lector la posibilidad de adivinarlo. Fue ejemplo del Positivismo llevado al rigor técnico de la nueva formación de museos y universidades.

En este sentido hay que recordar a un último ejemplo de la vieja escuela quien tuvo que acudir a una técnica pictórica para mostrar lo que quería mostrar: Adela Breton<sup>80</sup> (1849-1923) fue la empedernida viajera inglesa que hizo los enormes y meticulosos relevamientos de los murales de Chichen Itza con acuarelas, aunque se tardó la friolera de medio siglo en darlos a la imprenta ya que ella publicó muy poco<sup>81</sup>; en algunas de sus obras le ayudó en los dibujos la misma dibujante que a Maudslay, Annie Hunter. Siempre es interesante recordar que quienes trabajaron en ese sitio desconocieron a Breton, lo mismo que sucedió con Fernández y Mújica, repitiendo el trabajo de todos ellos o usándolo sin demasiados tapujos.

## La Escuela Mexicana de Arqueología y los dibujantes técnicos

### *Federico Mariscal (1881-1971)*

Fue posiblemente y sin saberlo quien concretó el cambio entre los pioneros y la nueva generación de dibujantes trabajando para la Escuela Mexicana de Arqueología, tal como se la ha dado en llamar. Mariscal se había recibido de arquitecto en 1903 y rápidamente se plegó a la nueva tendencia del Nacionalismo mexicano, primero porfirista y luego revolucionario, que implicaba en su campo específico el reconocimiento de las arquitecturas locales. Fue impulsor de los detallados relevamientos de edificios coloniales publicados en forma de catálogos por el estado nacional, los primeros de América Latina por cierto, y luego hizo un

---

<sup>80</sup> Arthur G. Miller, Captains of the Itza: unpublished mural evidence from Chichen Itza, en: *Social process in Maya prehistory: studies in honour of Eric Thompson* (N. Hammond editor), pp. 197-225, Academic Press, New York, 1977.

<sup>81</sup> D. McVicker (1994), El pintor convertido en arqueólogo..., *op. cit.*; D. y M. McVicker (2004), Forgotten documenters: artists and copyists at Chichen Itza..., *op. cit.*

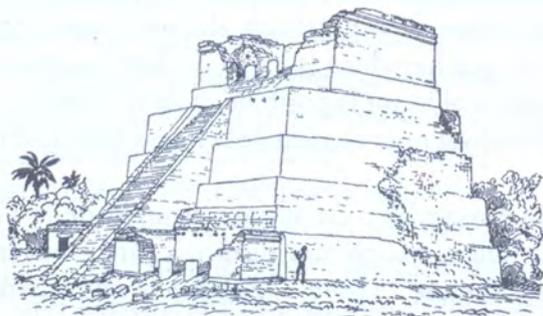


FIG. 20. PYRAMID-TEMPLE WITH TWO INFERIOR STRUCTURES AT BASE.  
El Meco, mainland of Yucatan opposite Mugeris Island.

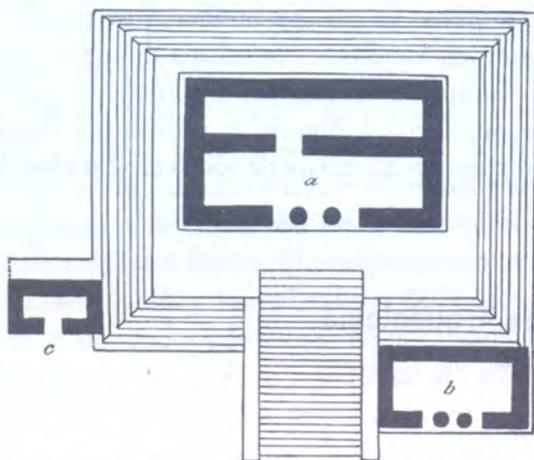
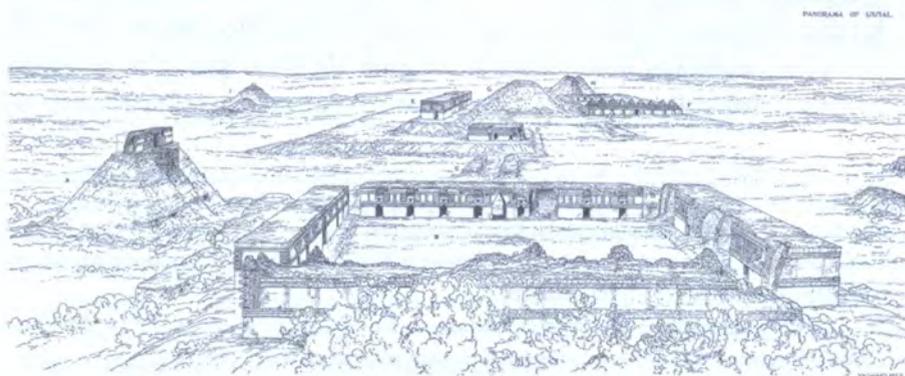


FIG. 21. PLAN OF PYRAMID-TEMPLE, EL MECO, MAINLAND OF YUCATAN.

- a. Main, summit temple.
- b. Lower temple.
- c. Minute one-room building

Dibujos de arquitectura hechos por el iniciador de la técnica moderna para mostrar un sitio en ruinas, William Holmes en 1894: limpiaba del escombros y la vegetación y, sin exagerar, definía esquemáticamente las formas originales. (1897, vol. I, figs. 20 y 21, lám. 17).

Arriba la Pirámide Mayor de El Meco, Abajo panorama del centro de Uxmal.





Federico Mariscal en 1927, posando en las ruinas de Chichén Itzá en ese momento en plena restauración. Fue el impulsor del dibujo arquitectónico aplicado a la arqueología en México (archivo D. Schávelzon)

recorrido por Yucatán, tema que nos interesa destacar. En 1927 era ya un personaje notable que llegó a ser director tanto de la Escuela de Arquitectura como de la Academia de Bellas Artes, con una amplia formación universal y que por cierto era un neopositivista pleno. En base a esos antecedentes el viaje que hizo ese año a Yucatán fue rápidamente publicado en gran formato, pese a las obvias deficiencias de dibujo y de información que tiene; no era ni Ignacio Marquina cuyo primer libro se publicó en la misma serie, año y formato, ni eran los dibujos de la calidad de Francisco Mújica, ni menos aun era Miguel Ángel Fernández cuyos dibujos él mismo reconoce con la franca –aunque sutil– honradez al escribir que dibujó las columnas serpentina de Chichén sólo “en bulto”, ya que cualquier comparación hubiese resultado fuera de lugar.

Lo importante de Mariscal es que en su libro estableció la validez universal de la arquitectura maya, apoyándose en el método comparativo

tan de moda en su tiempo, en especial desde el libro de Sir Banister Fletcher<sup>82</sup>, clásico de esa generación y muchas de las siguientes. Asimismo la forma esquemática de dibujar, reducida sólo a la líneas de perímetro de los volúmenes, fue sitio por sitio dibujando detalles de portadas, dinteles, columnas, molduras y cornisas para proceder a compararlas por grupos, hasta establecer lo que él mismo niega en su prólogo: los “órdenes” de la arquitectura maya. Esto resulta interesante ya que la idea había sido propuesta por el arquitecto yucateco Manuel Amábilis en sus estudios sobre los mayas y Mariscal la consideraba equivocada; pero visto desde el presente es obvio que eso buscaba y eso logró; en el fondo tanto Mariscal como Amábilis –al igual que Mújica– pertenecían a la misma formación académica afrancesada de tradición clásica. De allí la deuda que tuvieron con él sus contemporáneos, ya que pudieron sentarse sobre eso para avanzar, lo que aunque parezca poco era en su tiempo mucho; pasaría casi medio siglo para que Paul Gendrop planteara que el talud-tablero es la estructura básica de los estilos de la arquitectura prehispánica de Mesoamérica y junto a George Andrews llevara esos mismos dibujos a una escala de conocimiento mucho mayor.

### *Miguel Ángel Fernández (1890-1945)*

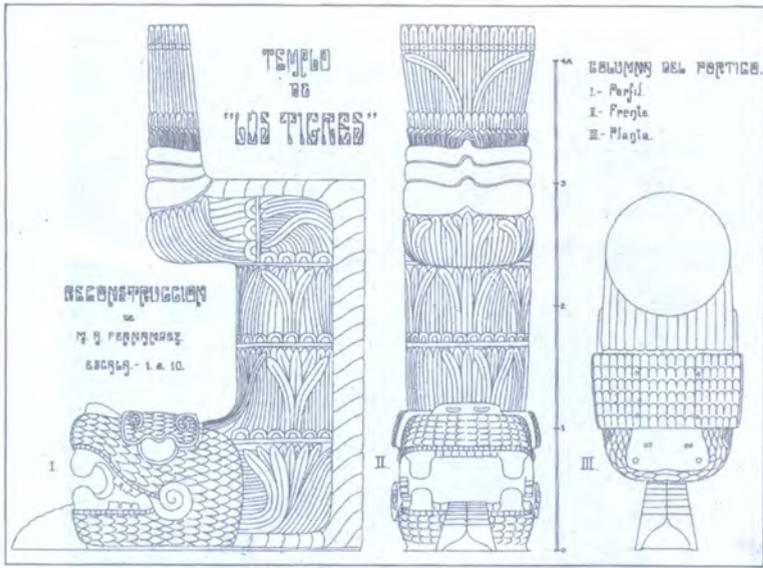
Ya narramos que en 1921 Gamio conoció en la ciudad de Mérida a un joven pintor nacido en el estado de Puebla, que había participado de la Revolución de manera armada tras abandonar sus estudios de la Academia de Bellas Artes en 1910. Tras un viaje juntos por Chichen Itza y la isla de Jaina, en 1922 comenzó a trabajar para Gamio como Dibujante Reconstructor en Chichen, donde pasaría cuatro años y sería desplazado por la llegada de la Institución Carnegie con sus propios dibujantes, Jean Charlot y Ann Morris<sup>83</sup>. Pese al enorme trabajo hecho por Fernández, que después detallamos, nunca fue citado en los trabajos de la institución de Estados Unidos aunque sus dibujos aún son usados y no han sido superados.

En el sitio hizo también la restauración del edificio sur del Juego de Pelota, retiró el escombros y separó las piedras del Templo de los

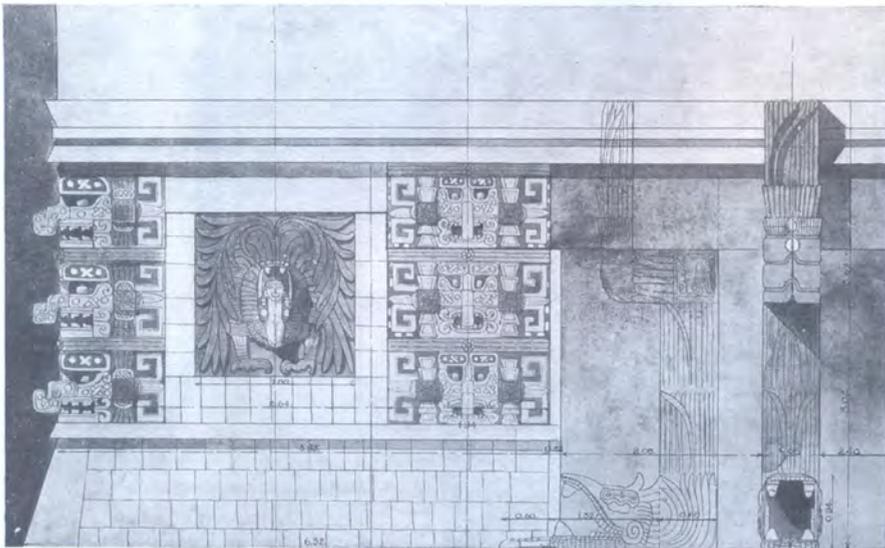
---

<sup>82</sup> Banister Fletcher (1896), *A history of architecture on the comparative method*.

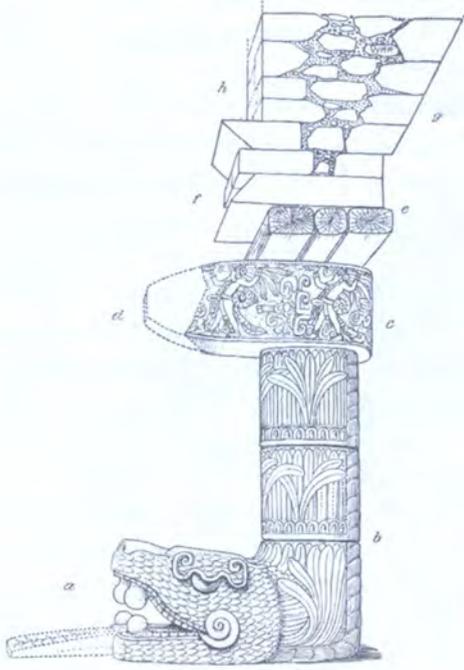
<sup>83</sup> Hugo Moedano Koerdell, Miguel Ángel Fernández, *Revista Mexicana de Antropología* vol. VII, pp. 133-136, México, 1946; D. Schávelzon (1986), *Miguel Ángel Fernández y la arquitectura... op. cit.*



La columna serpentiforme del Templo de los Jaguares dibujada en tinta por Miguel Ángel Fernández (de Marquina 1928).



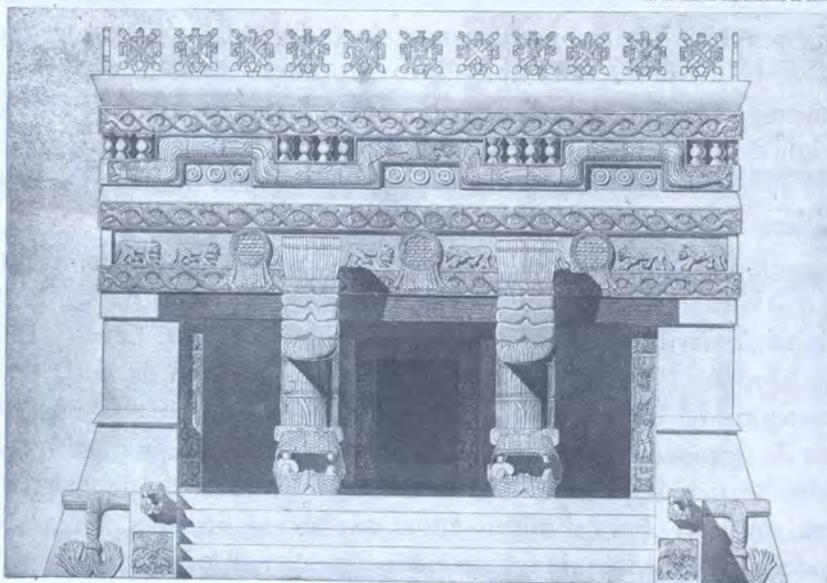
Fachada del Templo de los Jaguares en tinta y acuarela color, por Miguel Ángel Fernández (de Marquina 1928)



Dibujo hecho por William Holmes de una columna con forma de serpiente ubicada en la parte superior de la Pirámide del Castillo (1897, Vol. I, Lám. 1)

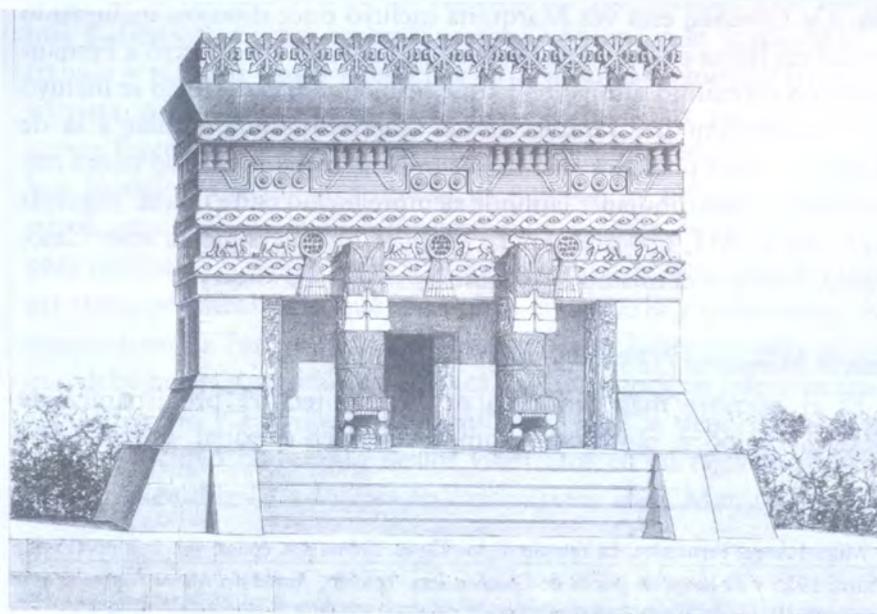


Columna serpentina del Templo de los Jaguares de Chichen Itza dibujada por Tatiana Proskouriakoff (1934, Pág. 21)



Chichén-Itzá.—Juego de Pelotas.—Templo de los Tigres.  
Reconstrucción de Miguel Ángel Fernández.

Fachada del Templo de los Jaguares de Chichen Itzá dibujada en tinta y acuarela por Miguel Ángel Fernández (de Marquina 1928)



Reconstrucción de Mújica de la fachada del Templo de los Jaguares, dibujo a lápiz.

Jaguares, liberó la pared este de la cancha y levantó los planos, las fachadas e hizo las reconstrucciones de cada edificio de ese grupo incluyendo sus relieves. También hizo la primera consolidación de la monumental pirámide de El Castillo. Sus trabajos fueron un ejemplo de técnicas de restauración que luego fueron desconocidas por la generación siguiente, más interesada en la reconstrucción masiva que en la verdadera restauración<sup>84</sup>.

Los dibujos de Fernández están muy ligados a los de Mújica; su trabajo más difundido es sin duda el de Chichen aunque los de Acanceh, Palenque, Tenayuca y Tulum tampoco han sido superados. Ya Marquina en su libro de 1928 incluía una lámina a gran tamaño de la fachada reconstruida del Templo de los Jaguares y otra de una de las columnas en forma de serpiente, ambas con el nombre de Fernández, aunque luego hay dos láminas desplegadas con los relieves del edificio sur del Juego de Pelota, sin duda obra del mismo autor, que no van firmadas. En la edición de 1951 de Marquina, Fernández figura en el índice de nombres como “arqueólogo y escultor” y tiene diecisiete referencias en texto e innumerables ilustraciones que le pertenecen incluyendo una definición escrita como “notable dibujante”<sup>85</sup>. Es cierto que muchos dibujos de ese libro son basados en su trabajo, como en el caso de Acanceh en que el texto le atribuye la planta, mascarones y friso aunque no los dibujos mismos. De Chichen esta vez Marquina incluyó once dibujos, incluyendo los que no había citado en la edición de 1928, lo que mostró a Fernández como un eximio dibujante, lo que realmente fue; también se incluyó la reconstrucción del Templo de los Guerreros, muy similar a la de Mújica. Su obra posterior mantuvo el mismo nivel de calidad como restaurador y como dibujante, aunque siempre formó parte de esa “segunda línea” del INAH, opacada por las grandes figuras como lo eran Caso, Bernal, Acosta o el mismo Marquina.

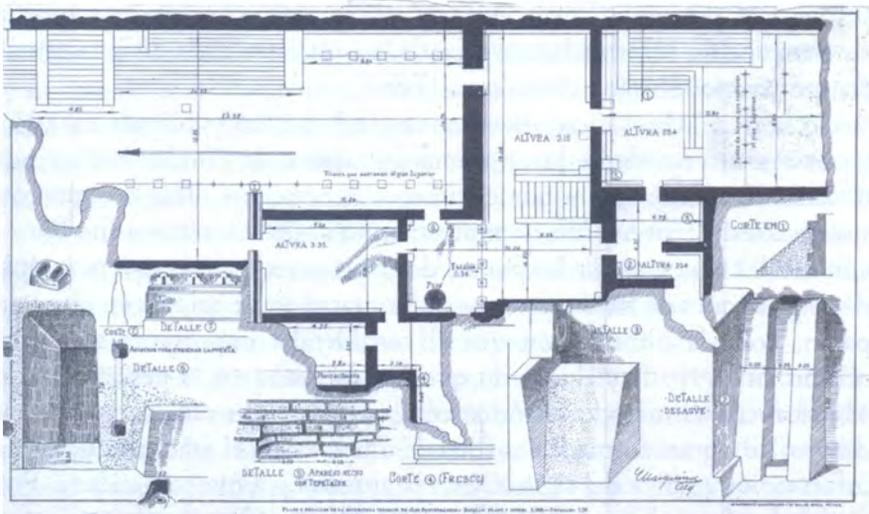
### *Ignacio Marquina (1888-1981)*

Es el nombre más conocido de la arquitectura prehispánica de México y su obra, tanto en el campo como en el papel, es realmente

---

<sup>84</sup> Miguel Ángel Fernández, El Templo de los Tigres, *Ethnos* 3ra. época, vol. 1-2, pp. 35-42, México, 1925 y El juego de pelota de Chichén Itzá, Yucatán, *Anales del Museo Nacional*, 4ta. Época, vol. III, pp. 363-372, México, 1925.

<sup>85</sup> I. Marquina (1951), *Arquitectura prehispánica*, pag. 506.



Plano del grupo de Los Subterráneos hecho por Ignacio Marquina para el libro de 1922 en que inició una nueva forma de representar la arquitectura; compárese con el similar de Mújica [de Gamio 1922, vol. I, lam. 34].

impresionante y marcó todo el siglo XX de la arqueología mexicana<sup>86</sup>. Desde sus primeras colaboraciones en los libros de Gamio haciéndose cargo de la restauración de los edificios de Teotihuacan y de sus planos y dibujos, mostró ser una persona con enormes capacidades de trabajo y técnicas claras y resueltas en el dibujo, de formación neopositivista como hombre de su tiempo. Si bien sus propios dibujos nunca fueron muchos y serían cada vez menos a medida en que pasaban los años, fue un organizador de equipos de trabajo y de dibujo cuyos ayudantes acudían a innumerables fuentes de documentación para redibujarlas, copiarlas o simplemente usarlas con o sin los créditos correspondientes; lo que importaba era hacerlo y publicarlo. Contemporáneo de Fernández sus dibujos se deben haber cruzado, al igual que debe haber sucedido con Mújica, en una época en que eran pocos en la materia y esto generaba conflictos. Vale la pena destacar que cuando incluyó el Templo de los Guerreros en su obra de 1928, el que también dibujaría Mújica en esos mismos años, Marquina publicó

<sup>86</sup> Alejandro Villalobos, *Semblanza: Ignacio Marquina Barredo (1888-1981)*, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* no. 4, pp. 91-93, México, 1985.

primero el dibujo a línea de Fernández y luego incluyó su propia reconstrucción terminada con aguada, en un claro caso de competencia, por cierto el único en todo su libro.

Su obra más conocida, *Arquitectura Prehispánica* publicada en 1951 en base a su precedente juvenil, incluyó cientos de dibujos hechos por docenas de dibujantes y por él mismo, aunque sus dibujos siguieron siendo los de Teotihuacan de tanto tiempo antes. Su técnica fue lineal, con excelente manejo de las puntas delgadas, a veces sólo esquemas rápidos en rincones de láminas más grandes, tratando de colocar en una sola página toda la información que él consideraba importante sobre un mismo sitio. No hay dudas de que fue formado en la generación de Mariscal con el método histórico comparativo y que esto determinó su dibujo; de alguna forma fue el final de una época y el gran productor de información gráfica del siglo XX en la arqueología mesoamericana. Fue uno de los fundadores del INAH junto a Alfonso Caso y su posición fue de un enorme poder casi sin fisuras, lo que dejó a otros de lado cuando tenían capacidades similares, quizás como único camino posible en su tiempo para construir una estructura estatal de esa envergadura.

#### *Tatiana Proskouriakoff (1909-1985)*

Fue la más conocida especialista en reconstruir el estado original de edificios prehispánicos, sobre el papel lógicamente, gracias a la claridad de sus dibujos, la precisión de las líneas y sus juegos de volúmenes y sombras. Su obra editada se inició magistralmente con el libro *An album of Maya architecture* (1946) y fue seguido por su *A study of Maya classic sculpture* (1950). Estos dos trabajos le abrieron las puertas como la más conocida dibujante de lo maya después de Catherwood y pocos siquiera aceptaron el desafío de tratar de imitarla incluso medio siglo más tarde. No competía con Marquina ya que no hacía plantas o fachadas, sino perspectivas o dibujos de esculturas y relieves —o participaba en levantamientos cartográficos de sitios mayas para universidades de Estados Unidos—; en sus reconstrucciones logró darles vida a las escenas interiores y exteriores, colocó personas y objetos con todo rigor, cuidando el detalle en todo momento. Trabajó primero para la Institución Carnegie poco antes de que ésta dejara el trabajo de campo en Yucatán, donde quedó su marca en los relevamientos de Piedras Negras, Mayapán y Yaxchilán. Luego desde Harvard se dedicó al estudio de la escritura maya siendo una de las responsables del inicio de su lectura sistemática. Sus discípulos en ambos temas son innumerables y sus técnicas siguen siendo los estándares para dibujar glifos.

### *Harry E. D. Pollock (1901-1982)*

Este activo colaborador de la Institución Carnegie en sus años de gran trabajo en el Yucatán realizó cientos de dibujos de arquitectura; el primer trabajo de Pollock fue precisamente con Charlot y Proskouria-koff en Mayapán, lo que debe haber servido para incentivar sus intereses en las técnicas de representación gráfica; con los años llegó a ser director de dicha institución. Su sistemática producción en la interdisciplina entre arquitectura y arqueología siempre fue destacada y su libro tardío sobre la arquitectura de la región Puuc es sin duda una de las grandes obras de la arqueología americana hechas en el siglo XX<sup>87</sup>.

Vale la pena comparar, libros en mano, los dibujos producto de los recorridos por la misma zona y sitios de ese libro y el anterior de Mariscal, para entender cómo ambos se mantienen en la misma tradición intelectual e incluso técnica, pero tuvieron manos –y conocimientos– totalmente diferentes, producto no sólo de calidades personales sino también de la profundidad del cambio operado en el conocimiento de la arquitectura maya a lo largo de ese medio siglo que transcurrió entre uno y otro libro. En su obra se destaca la meticulosidad de los relevamientos y la estandarización de las técnicas gráficas en los cortes y plantas, al grado que eso se convirtió en forma casi inconsciente en la “forma establecida” de representar la arquitectura maya; en gran medida fue uno de los herederos de la tradición iniciada por William Holmes.

## **El fin del dibujo y el fin del siglo XX**

La segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por una nueva forma de usar las técnicas del dibujo: el descubrimiento de la heterogeneidad de todos los rasgos culturales y la extrema complejidad que implica su relevamiento produjo rápidos cambios en las formas de representar la arquitectura. En tiempos de Maler un edificio maya era una pirámide que con tener la base y las formas elementales era dibujada sin problemas. Un siglo más tarde se descubría que ni la base tenía ángulos rectos, ni los taludes eran iguales, ni las superposiciones eran exactas, ni los

---

<sup>87</sup> Harry E. D. Pollock, *The Puuc: an architectural survey of the hill country of Yucatan and north Campeche, Mexico*; *Memoris of the Peabody Museum* no. 19, Cambridge, 1980; Daniel Schávelzon, *Semblanza de Harry E. D. Pollock (1901-1982)*, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 2, pp. 88-89, México, 1984.

muros eran lisos: fue necesario ir adecuando arte y técnica para mostrar esas sutiles diferencias, para dibujar complejos mascarones y relieves, las construcciones internas o sobrepuestas a otras, cada vez con mayor complejidad.

En esta nueva generación se destacaron George Andrews<sup>88</sup> (1918-2000), Paul Gendrop (1931-1987), H. Stanley Lotten y Hasso Hohmann. Cada uno de ellos desarrolló técnicas de expresión diferentes y quizás el ejemplo de Gendrop sirva para mostrar su evolución, desde su inicio con una técnica de tipo puntillista –su primer libro fue publicado en 1970–, hasta su obra monumental *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc* de 1983 donde la forma de dibujar se apoya en lo desarrollado por Andrews en sus estudios sobre fachadas zoomorfas. La línea es fina o gruesa, se aplana, se ensancha, resalta las sombras, se sombrean superficies para lograr tonos de grises y de esta manera se logra mostrar detalles en fachadas complejas que de otra forma serían imposible. Es decir, nuevamente el dibujo manual sirve cuando la fotografía llega a sus límites.

El caso Hohmann muestra un camino diferente en el desarrollo técnico: en sus trabajos de Copán (1982 y 1995) logró un sistema de representación lineal de los volúmenes mostrando sólo sus líneas perimetrales en diferentes grosores, con llenos y vacíos, lo que le permitió establecer secuencias de superposición completas, de fácil lectura y de excelente calidad gráfica, que han modernizado el dibujo simplificándolo y a la vez dándole nuevas posibilidades. Usó un sistema de fotogrametría para arquitectura que ha resultado excelente, al que le sumó la terminación en forma manual; esta sumatoria de técnicas mecánicas y manuales ha continuado dando buenos resultados.

Por último, a partir de la década de 1970 ha habido un cambio importante en la forma de representar glifos e inscripciones mayas. Impulsado por Linda Schele, basada en los dibujos de tableros hechos por Miguel Ángel Fernández en Palenque medio siglo antes, se ha logrado establecer una forma más ligera, menos convencional y rígida, para las estelas e inscripciones, sin duda más cerca de lo que los mismos mayas hicieron que de la tradición de Maudslay y sus dibujantes victorianas; pero fue necesario comenzar a entender los glifos para mejorar y simplificar la forma de representarlos.

---

<sup>88</sup> Los dibujos, planos y fotos de Andrews se encuentran actualmente en el Alexander Architectural Archive de la Universidad de Texas en Austin, en buena parte accesibles y catalogados.

## LO NEOPREHISPÁNICO EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA<sup>89</sup>

RAMÓN GUTIÉRREZ Y RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

### Antecedentes de la arquitectura neoprehispánica en América

Las primeras reivindicaciones nacionales de unas arquitecturas que expresaran rasgos de los elementos formales de las manifestaciones prehispánicas se plantearon en el siglo XIX. En efecto, tanto el monumento a Cuauthémoc, inaugurado en el Paseo de La Reforma de la capital mexicana en 1887, cuanto el pabellón de México para la Exposición de París de 1889, señalaron hitos que mostraban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academismo francés<sup>90</sup>. Esta arquitectura neoprehispánica, como la denominó Daniel Schávelzon, tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcoatl, en Xochicalco, realizada para la Exposición de París de 1867, aunque curiosamente no fue costeadada por México<sup>91</sup>. En estos proyectos 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 Cha-

<sup>89</sup> Hemos abordado estos temas en diversos textos a los cuales remitimos para ampliar aspectos de los mismos: Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Fuentes prehispánicas para la conformación de un nuevo arte en América, en *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, págs. 49-67; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Arte historicista de raíces prehispánicas, en *Goya* no. 289-290, Madrid, 2002, págs. 267-286.

<sup>90</sup> Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983.

<sup>91</sup> Daniel Schávelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

vero!”<sup>92</sup>. A ello agrega Xavier de Anda: “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”<sup>93</sup>. Sin embargo en 1895 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”.

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 Museo Peabody de Harvard, se inclinó porque el edificio que albergaría la sección de antropología 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<sup>94</sup>. 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 Brugnoti 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.

---

<sup>92</sup> Francisco de la Maza, La arquitectura nacional, en *Del neoclasicismo al art nouveau*, México, Sepsetentas, 1965.

<sup>93</sup> Enrique de Anda, El Déco en México: arte de coyuntura, en *Art Déco: un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, INBA, 1998, p. 59.

<sup>94</sup> Barbara Braun, *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*, New York, Harry N. Abrams, 2000, pp. 139-140.

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<sup>95</sup>, a la vez que atacaba la incorporación de elementos precolombinos en los edificios contemporáneos, lo que tildaba de “inútil y quimérica empresa”, afirmando que la disposición general de la arquitectura mexicana antigua pugnaba “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”.

Para ese entonces la propia Ecole des Beaux Arts tomaba parte en el debate que impondría la visión del eclecticismo, aquella corriente que recurría al repertorio de formas prestigiadas provenientes de cualquier momento histórico y de cualquier geografía. El tratadista Barberot en 1891 nos hablaba de un *Style Mexicain* y de un *Style Peruvien* que exponía esta visión arqueologista y romántica, que toleraba todas las historias remotas pero no las realidades próximas<sup>96</sup>. Esa adscripción a lo exótico puede verse en la misma exposición parisina de 1889, en que junto a la torre Eiffel, símbolo de la osadía tecnológica, el arquitecto Garnier levantaba unas casas aztecas e incas en una versión bastante folklórica. El pabellón mexicano era a la vez una curiosa mezcla de ornamentos mayas y aztecas que interactuaban en un contexto variado de pastiches finiseculares.

---

<sup>95</sup> Bellas Artes: arquitectura, arqueología y arquitectura mexicanas, en *El Arte y la Ciencia*, México, 1899; reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1997, tomo III, pp. 377-380.

<sup>96</sup> Ramón Gutiérrez (coord.), *Arquitectura latinoamericana del siglo XX*, Barcelona, Lunwerg, 1998.

De todas maneras, la arquitectura veía limitado su campo de acción y sus diseñadores 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. Alvarez, 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”<sup>97</sup>.

## Americanismo e indigenismo ideológico

En 1916 Manuel Gamio, quien en México era Inspector General de Monumentos Arqueológicos publicó *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

---

<sup>97</sup> Manuel F. Alvarez, Creación de una arquitectura nacional, en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282.

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”<sup>98</sup>.

Gamio propone como solución para alcanzar un arte nacional el “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”.

Mientras esto sucedía en el centro neurálgico del debate nacionalista, la arquitectura neoprehispánica comenzaba a tener presencia en otras regiones. En Mérida, en 1919, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913, diseñaba y construía con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, el Sanatorio Rendón Peniche, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas<sup>99</sup>. Hacia 1930 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<sup>100</sup>. Esto se puede ligar al interés que surge en los Estados Unidos en esa época por la obra

---

<sup>98</sup> Manuel Gamio, *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa, 1916, p. 66.

<sup>99</sup> 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, N° 9, 1987

<sup>100</sup> Los datos referentes a las obras de estilo de inspiración maya en Estados Unidos fueron extraídos de Bárbara Braun, 2000.

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 de Nelson Rockefeller.

En los demás países esta vertiente indigenista se produjo más que nada como consecuencia de la crisis del modelo europeo originado en la primera guerra mundial, surgiendo en forma paralela a las corrientes americanistas que comenzaron tempranamente a manifestarse en el campo literario. Cuando Ricardo Rojas publicó en 1909 “La restauración nacionalista” vino a consolidar una lectura que desde diversas ópticas realizaban Rubén Darío, José Enrique Rodó y, desde una prédica social, Manuel Ugarte. Los primeros textos sobre arquitectura, como los del mexicano Federico Mariscal y el argentino Martín Noel, venían a testimoniar estas preocupaciones aunque con un acento más hispanista que indigenista<sup>101</sup>.

Ángel Guido planteaba la necesidad de los nuevos horizontes del mundo indígena y colonial americano, afirmando: “hoy, que el Arte Americano comienza a cansarse de su eterna imitación europea, y vuelve los ojos hacia lo recónditamente nuestro, tiene en el Barroco Indoespañol el ejemplo admirable de cómo un arte europeo puede, con espontánea dignidad, hacerse hondamente americano, mediante una imbricación espiritual profunda con el hombre de la tierra fuertemente unido al paisaje. ¡Ojalá este acendrado y visceral amor por la tierra, se convierta en permanente ideal del arte nuevo de nuestra América Redescubierta!”<sup>102</sup>.

## Del pensamiento a la acción

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

---

<sup>101</sup> Federico Mariscal, *La Patria y la arquitectura nacional*. México, 1915; Ramón Gutiérrez; Margarita Gutman y Víctor Pérez Escolano, *Martin Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, 1994.

<sup>102</sup> Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940, p. 96.

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. “La elección del asunto recayó sobre un motivo funerario, ‘un mausoleo’, por ser éste 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”<sup>103</sup>.

Al año siguiente, en 1921, Pascual insistió en la misma senda y presentó al 11º Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos –siendo premiado con Medalla de Oro– el proyecto de “Mansión Neo-Azteca” hablando de “la imprescindible necesidad de proyectar según la modalidad del pueblo mejicano antiguo partes de construcción, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilización más atrasada, desconocían”. Para alcanzar su objetivo, proyectó “primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el más común entre nosotros y después, respetando en un todo la distribución y casi en la totalidad la silueta exterior, fui mediante anteproyectos intermediarios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté y que, repito no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo pero sí neo-azteca”<sup>104</sup>. Lo curioso del caso es que ninguno de los motivos utilizados por Pascual eran de procedencia azteca sino que eran elementos mayas de Yucatán. Cabe señalar asimismo que Pascual desconocía las muchas obras que ya se habían realizado en México en estilo neoprehispánico.

También en esos años se construyó, en la residencia de los señores Enrique Saint y Andrea Manceaux, en la calle Arenales de Buenos Aires,

---

<sup>103</sup> Héctor Greslebin y Ángel Pascual, Un ensayo de arquitectura americana, en *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, 1920, pp. 231-244.

<sup>104</sup> Ramón Gutiérrez, Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense, en *Hogar y Arquitectura*, Madrid, Nº 97, 1971.

una sala de estar familiar con paredes cuyo revoque simulaba piedras incaicas, reproduciendo el muro externo del Hatunrrumiyoc del Cusco. El conjunto incluía unos pocos nichos trapezoidales e inclusive una réplica de la famosa Piedra de los Doce Ángulos de la capital del Imperio inca<sup>105</sup>. Este gusto por lo cuzqueño fue potenciado en esos años por la actuación en Buenos Aires de la Compañía Peruana de Arte Incaico que pusiera en escena la obra *Ollantay*, gran éxito teatral de 1923 a la que haremos mención luego.

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 prehispánico 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 torcidas o escalonadas o cuatro gatos americanos”<sup>106</sup>.

Estas tendencias decorativistas primaron en los lugares donde no existían realmente antecedentes indígenas culturalmente fuertes. Esto explica el éxito del neomaya en Estados Unidos, particularmente en Miami y en Los Ángeles. Sin dudas que la adopción de ciertas decoraciones y volúmenes de esta procedencia por parte de Frank Lloyd Wright (en las casas Hollyhock, Willard, Storer, Feedman y Ennis) impulsó la difusión del estilo. Con menos calidad pero con vigor expresivo se haría en 1926 el Hotel Monrovia Community con relieves cercanos a los de Chichén Itzá y el Teatro Maya (1927) inspirado en Uxmal<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Víctor M. Guillén, El Cuzco en una mansión argentina, *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, Cuzco, vol. 3, 1944. Esta residencia fue demolida hacia 1966.

<sup>106</sup> Héctor Greslebin, *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires, Francisco Colombo, 1934, pp. 12 y 14.

<sup>107</sup> E. Bradford Burns, La huella maya en Los Ángeles, en *Revista Américas*, Washington, noviembre de 1981.

Esta corriente llegó también a Cuba donde los eclécticos arquitectos Govantes y Cabarrocas realizaron el Teatro Lutgardita, expresión del “arte maya moderno” según afirmaba Enrique Luis Varela. En la misma línea podemos encuadrar el proyecto neomaya del cubano César Guerra Massaguer para el Faro de Colón (1927)<sup>108</sup>. Pero, sorprendentemente, se configuró en la misma década de 1920 un cuerpo de teoría que trataba de demostrar que la modernidad de los rascacielos era sin embargo tributaria de la arquitectura prehispánica. El mexicano Francisco Mújica y Díez de Bonilla fue quien impulsó estas ideas en Europa y Estados Unidos, comenzando con su libro sobre los rascacielos de 1925 y continuando con la exposición de obras americanistas que hizo en París en 1927<sup>109</sup>. La importancia de este aporte es que por primera vez se trataba de introducir una visión americana historicista para integrarla a la arquitectura de vanguardia..

En el Perú el escultor español Manuel Piqueras Cotoí, radicado en Lima desde 1919, abordaría la creación de un nuevo estilo Neoperuano con una visión de síntesis racial. Piqueras Cotoí afirmaba que “Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e indias y, al cruzarse los estilos español y aborígen deben combinarse como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza”<sup>110</sup>. Sus obras más sobresalientes dentro de esta propuesta serían la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924), el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y el proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima que dejó inconcluso a su fallecimiento en 1937. Esta última obra fue completada en sus aspectos de diseño por Héctor Velarde y presentada en el Congreso Internacional de Arquitectos que se realizó en Washington en 1939<sup>111</sup>. Allí Velarde explicaba que la idea de Piqueras Cotoí “expone una estilización y fusión de elementos de índole incaica con composicio-

---

<sup>108</sup> En Revista *El Arquitecto*, La Habana, Nº 38, mayo de 1929.

<sup>109</sup> Pedro Simón Pineda, Los monumentos precolombinos de América orientarán el arte moderno. La arquitectura de los rascacielos, en *Los Andes*, Mendoza, 14 de agosto 1927.

<sup>110</sup> Manuel Solari Swayne, Un documento interesante: definición del arte Neoperuano por Manuel Piqueras Cotoí, en *El Comercio*, Lima, 1939.

<sup>111</sup> Ramón Gutiérrez, *Héctor Velarde y la arquitectura de su tiempo*, Editorial Epígrafe, Lima, 2002.

nes y motivos coloniales, dándole al conjunto un sello de modernidad actual y un significado profundamente nacional”<sup>112</sup>.

Piqueras Cotolí hizo un plan de estudios para Bellas Artes diciendo que “sólo cuando un pueblo se reconcentra en su yo, lo afirma, lo define, se repliega sobre sí mismo: sólo en ese momento llega el momento de la expansión, estalla, no cabe dentro de él”<sup>113</sup>. En su obra cumbre, el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, defendió su criterio diciendo que no era “pintoresco, sino monumental”. Y agregaba: “es un palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas”<sup>114</sup>.

En el Perú esta idea de la “fusión hispanoindígena” como la llamara Ángel Guido en 1924, tuvo realmente mucho eco<sup>115</sup>. Por una parte Emilio Harth Terré mezcló elementos en varias de sus obras y hasta Malachowski propondría una alternativa indigenista para el Museo Arqueológico (hoy de la Cultura Peruana)<sup>116</sup>. En el llamado Parque de la Reserva, diseñado por el ecléctico arquitecto francés Sahut hacia 1929, se construyó la Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la Huaca del pintor José Sabogal. El Museo de Antropología en Magdalena Vieja mostraba también los códigos de las decoraciones neoincaicas que se prolongarían en el Pabellón peruano de la Exposición de París de 1937 y en interesantes obras del arquitecto Enrique Seoane Ros.

También Bolivia habría de producir una serie de obras inspiradas en las propias tradiciones de su pasado prehispánico. El arqueólogo Arthur Posnansky hizo su residencia, luego Museo Nacional, inspirada en la arquitectura y la cerámica tiawanacota, con una decoración saturada que

---

<sup>112</sup> Héctor Velarde, Anteproyecto del monumento-basílica a Santa Rosa de Lima. Patrona de las Américas, en *UIA, The Fifteenth International Congress of Architects*, Washington, 1939, pág. 240.

<sup>113</sup> Museo de Arte de Lima, Manuscritos de Manuel Piqueras Cotolí.: plan de reorganización de la Escuela de Artes y Oficios del Perú, agradecemos a Natalia Majluf y Elizabeth Kuon las facilidades que nos dieron para consultar esta documentación en el museo.

<sup>114</sup> Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano, en *Diario ABC*, Madrid, 15 de junio 1929.

<sup>115</sup> Ángel Guido, *Fusión Hispano Indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1925.

<sup>116</sup> José García Bryce, La arquitectura en el Virreinato y la república, en *Historia del Perú*, Lima, Edición de Juan Mejía Baca, 1980, tomo IX.

se proyecta hasta las rejas del edificio<sup>117</sup>. Fue sin embargo el paladín del movimiento moderno en Bolivia, el arquitecto Emilio Villanueva, formado en París, quien en 1928 proyectó la obra más famosa de esta corriente indigenista, el Estadio Hernando Siles. En general el partido arquitectónico responde a la formación académica de Villanueva pero la decoración recurre a la réplica mimética de motivos de la llamada “Puerta del Sol”, los signos escalonados y los frisos de formas quebradas. El Estadio fue lamentablemente demolido en 1974.

Contemporáneo a estas obras, el Concurso de anteproyectos para “El Monumento a la Independencia en Humahuaca” realizado en 1928 daría paso a una serie de propuestas indigenistas realizadas por autores argentinos. Particularmente el que se presentó bajo el lema “Humahuaca” mostraba una curiosa estilización de una Esfinge con motivos tianacotas<sup>118</sup>. La obra ganadora, presentada bajo el lema “Tupac Amaru”, y que correspondió a Ernesto Soto Avendaño, fue de las pocas que no recurrió en forma masiva a los lenguajes y formas precolombinas para definir su estética<sup>119</sup>. Para ese entonces las artes decorativas y aplicadas, y las referencias al pasado prehispánico en la estética contemporánea encontraban ya firmes detractores. Daniel Marcos Agrelo, refiriéndose al citado concurso, apuntaba: *“salvo honrosísimas excepciones, los bocetos presentados están todos fuera de tema. Efectivamente, pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborigen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión”*<sup>120</sup>.

No obstante estas reticencias, esta vertiente ideológica y estética tuvo continuidad, tanto que no sorprende el hecho de que en 1939 se editara

---

<sup>117</sup> Carlos de Mesa, Emilio Villanueva, el arquitecto más importante del siglo XX en Bolivia, en *100 años de arquitectura paceña*, La Paz, Colegio de Arquitectos de La Paz, 1989.

<sup>118</sup> Véase Suplemento de *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928.

<sup>119</sup> Concretada según Ley 11383, la obra de Soto Avendaño, bautizada popularmente como el Monumento al Indio, fue inaugurada recién en 1950, al conmemorarse el primer centenario del fallecimiento del General San Martín.

<sup>120</sup> DMA (Daniel Marcos Agrelo), El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca, en *Aurea*, Buenos Aires, nos. 11-12, 1928, pág. 5

en la Argentina el periódico titulado “*Indo-Argentina*”, dirigido por el Dr. Pizarro Crespo que reivindicaba la “*indigenización*” del país para liberarse del “*postizo aparato intelectualista europeizante*”<sup>121</sup>.

## Culminación de los intentos

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 la ciudad de Mérida, obra del arquitecto italiano Ángel Bachini, quien en 1926 había ganado el concurso organizado por el gobernador Álvaro Torre Díaz. Frente a él se ubica el monumento a Felipe Carrillo Puerto con pedestal que incorpora algunas decoraciones indigenistas<sup>122</sup>. El arquitecto mexicano Manuel Amábilis recurrió a las decoraciones mayas en numerosas 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 (1945). 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”<sup>123</sup>, lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica. Amábilis había tenido otro estímulo al serle otorgado en Madrid, por la Real Academia de San Fernando, el Premio de la Raza en el IX Concurso Anual. El mismo había sido convocado en 1927 siendo su tema la arquitectura precolombina. De los siete trabajos presentados cinco correspondían a la arquitectura prehispánica de México, y sus autores eran el

---

<sup>121</sup> Argentinismo e indianismo, en *Indo-Argentina*, no. 1, 1939, Buenos Aires.

<sup>122</sup> Era una modesta alternativa al que se había planeado, como destaca Schávelzon, tras la muerte de Carrillo, proyecto postergado hasta 1930 en que se aprobó la realización de un gigantesco monumento de cien metros de alto.

<sup>123</sup> Manuel Amábilis, *El pabellón de México en Sevilla*, Edición del autor, 1930, México.

citado Marquina, Amábilis, Antonio Vidal Isern y dos anónimos. Del Perú, Luis A. Pardo presentó una tesis doctoral sobre el Cuzco de la era megalítica. El conjunto se completaba con un trabajo llegado desde Buenos Aires, enviado por Manuel Torres Armengol, titulado Proyecto de arquitectura precolombina adaptada a monumento moderno. El de Amábilis recibió el primero y único premio, consistente en su aceptación como Miembro Correspondiente de la Academia y una medalla de oro reconociendo no obstante el jurado que el de Marquina reunía méritos equivalentes al de aquél<sup>124</sup>.

## Avance sobre las artes plásticas iberoamericanas del costumbrismo al indigenismo

La huella que las obras y debates fueron dejando en el arte en Argentina comenzaron a vislumbrarse durante la primera década del XX, con la paulatina consolidación de las dos tendencias temáticas más representativas como fueron el paisaje y la pintura de costumbres. Artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós o Carlos Ripamonte, quienes hicieron del gaucho su tema pictórico, o Fernando Fader quien convirtió a las sierras de Córdoba en paisaje nacional por antonomasia, estuvieron en sus albores ligados a Nexus, cuya exposición de 1908 fue en cierta medida un anticipo de lo que después sería el Salón Nacional a partir de 1911<sup>125</sup>.

La exposición argentina del centenario en 1910 había señalado el éxito del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, pintor al que a partir del año siguiente habrían de rodear jóvenes artistas argentinos como Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Alfredo González Garaño, Aníbal Nocetti y Jorge Bermúdez. También formaron parte de este contingente los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, inclusive el primero intentó consustanciarse con el aprendizaje del dibujo. Acorde con su línea decorativista, Anglada

---

<sup>124</sup> Juan Moya, Concurso de la Fiesta de la Raza. Ponencia del concurso, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nro. 96, 1930, Madrid; citado por Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina en México*. México, 1956, México, pp. 11-20.

<sup>125</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 95-101.

inculcó a sus discípulos el interés por las decoraciones escenográficas de los ballets rusos, cuyo impacto en París a partir del estreno en 1909 de *El Príncipe Igor* de Sergei Diaghilev, fue de notoria importancia. La huella que ellos dejaron directamente en artistas como Franco, López Naguil o el mexicano Montenegro, o indirectamente en el argentino Jorge Larco, reconocido discípulo del mexicano, es evidente. No en vano estos nombres habrían de ser a partir de los años veinte los escenógrafos artísticos más reconocidos de Argentina. A ellos habría que sumar a Héctor Basaldúa, de generación posterior ya que su formación parisina data justamente de los veinte, pero que prestó una atención primordial a las escenografías de los rusos y a las de Picasso, también volcado con fuerza a este tipo de expresión. Uno de los compañeros de Basaldúa en París fue el escultor Pablo Curatella Manes quien ilustró con grabados al boj, una edición limitada y muy poco conocida de la obra de teatro *Ollantay*<sup>126</sup>.

En la misma línea escenográfica, mencionamos antes que en 1923 se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires, patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes que dirigía Martín Noel, la Compañía Peruana de Arte Incaico que puso en escena la obra *Ollantay*. Luis Valcarcel, catedrático del Cuzco, realizó una disertación con vistas cinematográficas y música ejecutada al piano para explicar los contenidos de estas obras. El pintor Rodolfo Franco realizó un cartel muy ponderado, mientras que los pintores Jorge Bermúdez y Pío Collivadino realizaron las decoraciones, los músicos López Buchardo y Calusio colaboraron en la instrumentación de las páginas sinfónicas.

El espectáculo alcanzó gran resonancia y el crítico de música Julián Aguirre escribió entonces: “Su novedad o rareza en el sistema tonal consiste en que no emplean la sensible alterada y en que oscilan constantemente entre los dos modos mayor y menor, que en la música universal se define por uno o por otro totalmente. La estructura de estas obras es idéntica en la música a lo que es el arabesco en la pin-

---

<sup>126</sup> *Ollantay, drama Kjechua*, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931, Buenos Aires. Más adelante, en 1938, Ricardo Rojas formularía a su vez una versión propia de *Ollantay*, siendo presentada en el Teatro Nacional de Comedia dirigido por Antonio Cunil Cabanellas con el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura. Rojas presentó unos Estudios sobre *Ollantay* en el diario *La Nación* en mayo de 1937 y la obra fue editada por Editorial Losada en Buenos Aires en 1939.

tura: un dibujo repetido geoméricamente y decorado de diversas maneras”<sup>127</sup>.

Alfredo Guido fue posiblemente el artista argentino que testimonió más fielmente en el primer cuarto de siglo el intento de integración de las artes. Su papel fue de notoria importancia no sólo en la pintura (fue premiado en el Salón Nacional de 1924) o en los muebles decorativos, sino también en otras facetas como el grabado, donde descolló y alcanzó reconocimiento internacional<sup>128</sup>. Su papel rector se prolongó en las páginas de la revista editada por el Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono. Allí se podía leer: “Geográficamente, Rosario es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio —entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna, y sin estilo, y el interior nativo, poemático, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona— le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de Eurindia que forjó Ricardo Rojas, antípoda de maese Alberto Gerchunoff”<sup>129</sup>.

Además de Guido, Gerbino y Pardo de Tavera, destacaron en la creación de mobiliario Neoprehispánico el ministro argentino en Bolivia, doctor Horacio Carrillo, quien dirigió la fabricación de los muebles de estilo incaico para la legación argentina en La Paz, y los artistas Alfredo Corengia y Emilio Mauri, de destacada presencia en la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales celebrada en Buenos Aires entre 1927 y 1928. En la revista *Áurea* se hace referencia a los dos stands presentados por Corengia, en los que exhibió desde proyectos de palacios renacentistas hasta decoraciones de interior llamadas “precolombianas”: “el proyectista Corengia, teniendo en cuenta todos los pormenores del arte precolombiano, se ha esmerado en la distribución general del

---

<sup>127</sup> García Muñoz, Carmen, *Julián Aguirre*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación. Nota del 16 de noviembre de 1923, reproducido en p. 123. Aguirre decía también que: “La escena dramática de Ollantay que los actores declamaron en quichua, fue comprendida por muy escasos iniciados. Nosotros no aplaudimos, siguiendo el consejo de un médico amigo, que dice que en ayunas no se debe aplaudir”.

<sup>128</sup> Extensa referencia a la labor artística de Alfredo Guido puede encontrarse en Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *España y la Argentina a principios del siglo XX: entre la tradición y la modernidad*, Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 9-71.

<sup>129</sup> En Rosario granero, en *La Revista de El Círculo*, Rosario, 1924, p. 4.

ornato escultórico, tanto en los muebles como en los detalles arquitectónicos, obteniendo del arte incásico, duro y pesado en su origen primitivo, una forma noble y hasta armónica para un interior imponente”<sup>130</sup>.

La aplicación de lo autóctono a las artes fue también apoyado por figuras como Ricardo Rojas. En 1930 contrapuso las posibilidades de los artistas americanos en este sentido con las realizaciones que se estaban llevando a cabo en Europa: “la última Exposición de Artes Industriales realizada en París –escribió–, la cual ha provocado el comentario de estas como Camille Mauclair, de la generación anterior, y de la nueva, como Paul Gerald, ha comprobado que en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo”<sup>131</sup>.

## **Modernidad internacional y decadencia de la arquitectura neoprehispánica**

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 colombiano 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, 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).

---

<sup>130</sup> Corengia, en *Aurea*, Buenos Aires, no. 9, enero de 1928, p. 82.

<sup>131</sup> Ricardo Rojas. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, Ediciones La Facultad, 1930, p. 16.

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 el interior de Yucatán encontramos otras obras significativas en estilo neomaya, como el mercado municipal de Tekit o los palacios municipales de Hunucum y Oxcutzcab. En esta última localidad sobresale la estación del ferrocarril iniciada a comienzos de 1940.

En esos años va a ser el peruano Enrique Seoane Ros, un precursor de la modernidad arquitectónica, quien tome la última posta realizando varios proyectos arquitectónicos en los que introduce lenguajes neoperuanos. En su producción destaca el edificio Wilson (1945-1946) en la avenida Garcilaso de la Vega en Lima. “La coronación del volumen está formada esta vez por el sexto y séptimo nivel, ornamentados con dibujos estilizados que recuerdan a la cultura Chimú”, esta vertiente decorativa no sería abandonada por Seoane, bajo el convencimiento de que “a la arquitectura hay que adornarla”<sup>132</sup>.

## **El arte precolombino y la formación educativa para un arte nuevo americano**

La colección de dibujos que Francisco Mújica fue difundiendo en América, Estados Unidos y Europa, actuó como movilizadora de una política de aprendizaje, no solamente de destrezas de dibujo sino también de desarrollo de un gusto artístico y decorativo. Podemos recordar que los trabajos de los hermanos Duncan y Emilio Wagner, tras sus excavaciones en Santiago del Estero, y que hicieron sobre la cerámica chaco-santiagueña en Argentina, había influido en las estilizaciones geométricas del Art déco regional. Por ello una de las facetas que nos merece una especial atención es la referida a la repercusión que el rescate de las formas y los lenguajes de las artes prehispánicas tuvieron en el ámbito de la educación artística, como medio para orientar la docencia en las escuelas primarias. En la Argentina, Martín Malharro había mostrado su preocupación por la formación de base firmando en enero de 1910, *El dibujo en la enseñanza primaria*, para cuya redacción contó con la colaboración de su amigo Carlos de Soussens y que le valió a Malharro el nombra-

---

<sup>132</sup> José Bentín Díez Canseco y *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, 1989, pp. 127-128.

miento como profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue también Ricardo Rojas quien mostró un particular y temprano interés por integrar las tradiciones indígenas a la educación artística. Así, en 1914, proyectó la fundación de una Escuela de Artes Indígenas en la Universidad de Tucumán, sosteniendo que “en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilizamiento de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas”<sup>133</sup>.

Unos diez años después, en 1924, publicaría Rojas una de sus obras paradigmáticas: *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)* en la que propendía a conciliar la emoción indígena con la técnica europea, mostrando, como él decía, la unidad cíclica de todas las artes y extendiendo nuestra nacionalidad artística a todo lo americano. En la práctica, la construcción de su casa (hoy Museo Casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires) por parte de Ángel Guido, obra comenzada en 1927, puede signarse como el ejemplo que sintetizó la doctrina “euríndica” del propietario de la residencia. Guido planteó allí una fusión de estilos, desde los lenguajes tomados de la Puerta del Sol de Tiahuanaco hasta los inspirados en el frontis de la Casa del Moral y la portada lateral de la Compañía de Jesús, ambas de Arequipa, o la histórica Casa de Tucumán, haciendo a la vez visible homenaje a aquella Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial a la que había dedicado dos años antes, en 1925, una de sus obras más representativas<sup>134</sup>.

El interés que habían suscitado proyectos escolares como el de Ricardo Rojas había impulsado a que otros artistas pusieran interés en el asunto. Un año antes de la publicación de *Eurindia*, en 1923, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal –de quien recordamos su presencia en París en torno de Anglada– junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo, lanzaron los cuadernos *Viracocha* con la finalidad de orientar la enseñanza del arte decorativo en Argentina. Lo hicieron tomando motivos de la región diaguita-calchaquí, considerados por ellos “de fácil adaptación en la decoración moderna”. Parte de la crítica valoró positivamente el aporte de ambos, considerando importante “Poner al niño en gratas relaciones con el arte

---

<sup>133</sup> Ricardo Rojas, *Silabario...*, p. 13.

<sup>134</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930): los literatos y su legado patrimonial, en *Revista de Museología*, Madrid, no. 14, 1998, pp. 82-83.

de razas niñas a quienes se debe veneración” y ponderando “al mismo tiempo el carácter primitivo, lógico de esas estilizaciones y adornos” que “hállanse en consonancia con la mente de los niños”<sup>135</sup>.

Años después, en 1935, el español radicado en la Argentina, Vicente Nadal Mora, publicó su *Manual de arte ornamental americano autóctono*, donde clasificó los ornamentos prehispánicos. Refiriéndose a las figuras zoológicas, indicó que las mismas poseían “dos características bien marcadas: idealista y realista. La primera responde a la estilización llevada al grado máximo, llegando en ocasiones, a convertirse en las figuras en motivos geométricos ornamentales, en los cuales sólo una aguda observación llega a adivinar la primitiva forma inspiradora”. “La otra tendencia realista, que se ha mencionado, y en la cual los artistas americanos han dejado bien demostrado su gran amor a la belleza de los seres vivientes, cuenta con admirables especímenes”<sup>136</sup>. Por su parte, Ángel Guido optaba por subrayar “los ritmos ornamentales más familiares al arte indígena en el arte incaico que eran: serie, alternancia, contraposición. Es decir, ritmos rectilíneos”<sup>137</sup>.

Mientras esto sucedía en la Argentina, en otros países americanos se iban manifestando actitudes similares. Para Elena Izcué, precursora de esta tendencia en el Perú, el arte de los antiguos peruanos representaba “la verdadera infancia del arte autóctono del Perú”, y en consecuencia era “fácilmente comprensible para las imaginaciones infantiles, debido a la sencillez de sus elementos”<sup>138</sup>. En México, en la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales del Departamento de Bellas Artes que había implementado José Vasconcelos, se dio especial énfasis a la disciplina del dibujo. Se afirmaba entonces que “es de llamar la atención la forma en que los niños, sin los prejuicios que la vida da más tarde, transportan *al papel la visión que cerebralmente han concebido, sin que pierda, en lo absoluto, su relación plástica* pasando por encima de las reglas de perspectiva, proporción, etc., realizando en esta forma dibujos en los que la expresión es lo único que les preocupa”<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> Eduardo del Sáenz, Viracocha, en *Plus Ultra*, Buenos Aires, no. 90, 1923.

<sup>136</sup> Vicente Nadal Mora, *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*. Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1935.

<sup>137</sup> Ángel Guido, *Redescubrimiento...*, p. 90.

<sup>138</sup> Elena Izcué, *El arte peruano en la escuela*, París, Ediciones Excelsior, 1927.

<sup>139</sup> El Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales, en *Forma: revista de Artes Plásticas*, México, no. 2, 1926, pág. 28.

En Brasil surgieron figuras como la del ceramista y caricaturista Antônio Paim, autor de un conjunto de obras basadas en los motivos aborígenes de la isla de Marajó que expuso con señalado éxito en Sao Paulo en 1928<sup>140</sup>. En Chile podemos hallar obras como el mausoleo de Nazario Elguin en el cementerio central de Santiago realizado en estilo Neozteca y rematado con la figura de Coatlicue. Que esto se diera en un país tan distante de México pone en evidencia el gusto por las tendencias historicistas de raíz americana a nivel continental.

En el año 1920 Rafael Larco Herrera donó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid una importante colección de seiscientas piezas precolombinas del Perú e impulsó la documentación de los motivos decorativos de la cerámica y tejidos prehispánicos de ese país que se encontraban en los museos europeos y americanos. La tarea de reproducción de los dibujos fue realizada por Elena Izcué y ordenados según semejanzas de motivos por Larco Herrera, tratando de crear una Gramática de ornamentación modernista. En el prólogo del primer cuaderno preparado para la enseñanza escolar, editado en Francia, Ventura García Calderón se refería al principal destinatario del mismo: “este niño no sufrirá la influencia de la última moda de pintura parisiense y me lo imagino dibujando atrevidamente con algunos trazos, una llama que ramonea la hierba amarilla de la Puna o un cóndor que acecha, en pie, sobre un calvario de los Andes, a la mula que se ha rodado al abismo”<sup>141</sup>.

Eran aquellos los años en que José Sabogal, regresado al Perú tras su larga estancia en el noroeste argentino en donde estuvo vinculado a artistas de la talla de Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, con cuyas estéticas derivadas de la pintura regionalista española se consustanció, inició su consolidación como principal pintor indigenista de su país. Sabogal, quien contó con el apoyo de personalidades como José Carlos Mariátegui, viajó a México en los años 1922 y 1923 tomando contacto con Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano. En México dejó Sabogal una notable influencia en cuanto a la implantación del interés por la xilografía. Para decorar el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, realizó pinturas basadas en “diseños de keros colo-

---

<sup>140</sup> Saúl de Navarro, Los motivos indígenas en la cerámica brasileña, en *Orientación*, Buenos Aires, no. 12, 1929.

<sup>141</sup> Ventura García Calderón, Prólogo, en Elena Izcué, *El arte peruano en la escuela*, París, Editorial Excelsior, 1925.

niales y las xilografías imitaban las simplificaciones estilísticas de los mates burilados”<sup>142</sup>.

La influencia de las escuelas de pintura al aire libre impulsadas por José Vasconcelos en México fue notable y la exposición de los alumnos realizada en Madrid en 1926 fue elogiada por Ramón del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Jacinto Benavente. En 1927 profesores de Chile recorrieron América y Europa y advirtieron la importancia de esta experiencia que llevaría a uno de ellos, Abel Gutiérrez, a escribir un texto para la enseñanza del dibujo en Chile. En el prólogo, el director del museo nacional, Ricardo Latcham, decía: “En el caso de Chile no cabe duda de que el instinto artístico del pueblo reside en la antigua y hereditaria técnica indígena, que aún sobrevive en el arte y en la industria populares, degenerada y modificada quizá por contactos con influencias extrañas, pero latente aún en el alma del pueblo. Es este el arte que conviene fomentar, porque expresa mejor que cualquier otro la idiosincrasia nacional y la expresión natural del sentimiento artístico innato”<sup>143</sup>.

Probablemente el texto de mayor impacto en México fue el *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* de Best Maugard (1923), propiciando un sistema de educación artística cuyas directrices estaban implantadas desde 1921 en las escuelas primarias, normales e industriales del país<sup>144</sup>. En el prólogo del mismo José Juan Tablada reflexionaba: “Como todo este preliminar tiene como fin afirmar por la razón y los hechos la autoridad merecida que este libro debe tener para el pueblo a quien está dedicado, para los maestros y los estudiantes que en él van a encontrar los medios económicos para conseguir la expresión plástica, los más propicios y adecuados para nuestro pueblo, entre todos los que existen en el mundo, por la obvia razón de que son los que naturalmente produjo en el medio en que vivimos el espíritu ancestral”<sup>145</sup>. El autor sostenía: “como quiera que el arte actual de cualquier pueblo no es sino la última palabra, la última modalidad de todos

---

<sup>142</sup> MAJLUF, Natalia, ob. cit.

<sup>143</sup> Abel Gutiérrez, *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos, que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América*, Santiago, 1928.

<sup>144</sup> Patricia Artundo, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos: el Método Best Maugard en Buenos Aires, en *Segundas Jornadas: estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 1996, pp. 73-85.

<sup>145</sup> José Juan Tablada, La función social del arte, en Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923, p. XXV.

los esfuerzos anteriores, es lógico afirmar que un pueblo determinado, conociendo la tradición que le corresponde y continuando ésta, podrá avanzar en su evolución artística y llegar a producir arte actual con todas las características y modalidades de su arte tradicional, y continuar su evolución”<sup>146</sup>.

Un conjunto de más de setenta obras, entre dibujos y pinturas, producidas en las escuelas mexicanas según el Método Best Maugard, fueron traídas a Buenos Aires en 1925 por los artistas Manuel Rodríguez Lozano –quien había suplantado a Best Maugard en la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales– y Julio Castellanos, siendo expuestas en la asociación Amigos del Arte. Esa misma institución que en 1941 acogía a Francisco Mújica Diez de Bonilla, es decir un espacio receptivo para saciar la curiosidad y contribuir a buscar caminos innovadores para el arte americano.

---

<sup>146</sup> Adolfo Best Maugard, ob. cit., pág. 3.

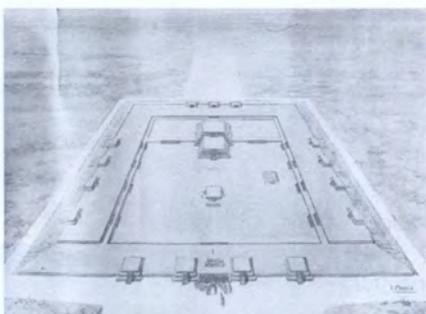
CAPÍTULO 5

# **CATÁLOGO DE LÁMINAS DE FRANCISCO MÚJICA**

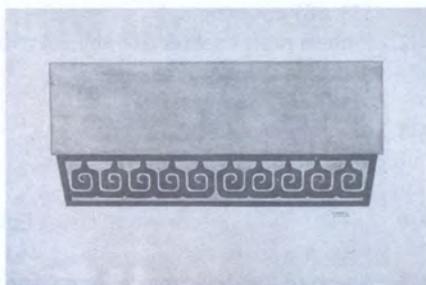
JORGE TOMASI



## A1 Teotihuacan, láminas a color



A11



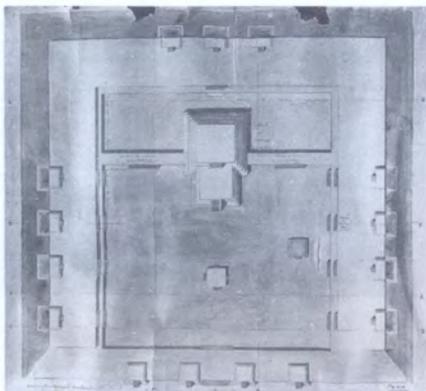
A14



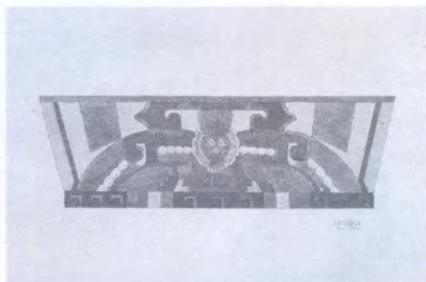
A12



A15



A13



A16



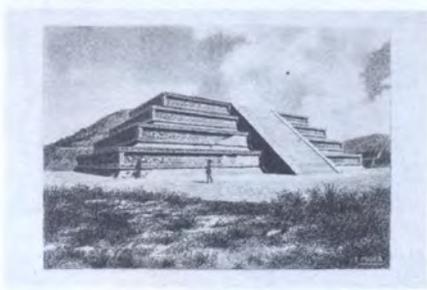
A17

- A11. Vista aérea de La Ciudadela  
Acuarela y tinta sobre papel  
111 x 81 cm - cod. L 9
- A12. Pintura mural del templo de La Agricultura  
Acuarela y tinta sobre papel  
39x27 cm - cod. L 10
- A13. Planta general de La Ciudadela  
Acuarela y tinta sobre papel  
105x111 cm - cod. L 8
- A14. Detalle de la pintura mural de los Edificios Superpuestos  
Acuarela sobre cartulina - cod. L 463
- A15. Guerrero teotihuacano del Templo de la Agricultura  
Acuarela sobre cartulina - cod. L 464
- A16. Lechuza multicolor vista de frente del Templo de la Agricultura  
Acuarela sobre cartulina - cod. L 462
- A17. Sacerdote sembrando del Templo de la Agricultura  
Acuarela sobre cartulina - cod. L 461

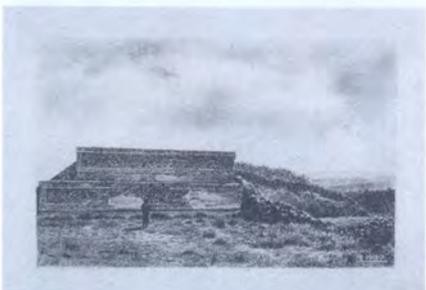
B | Teotihuacan, La Ciudadela



B | 1



B | 5



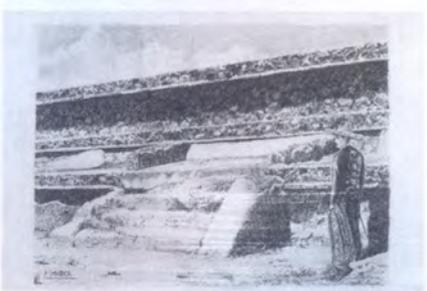
B | 2



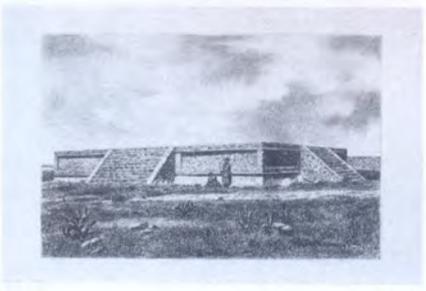
B | 6



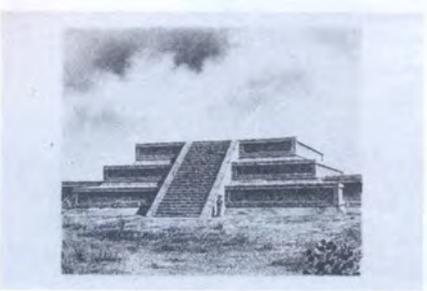
B | 3



B | 7



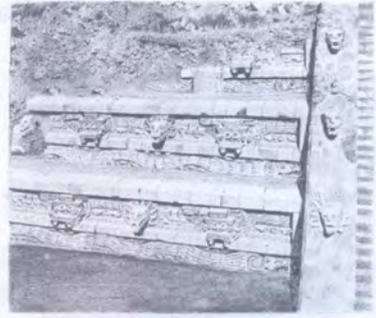
B | 4



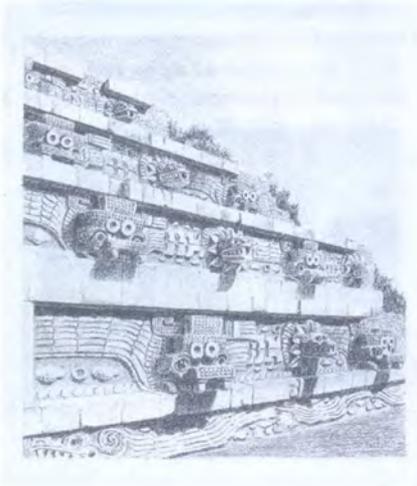
B | 8



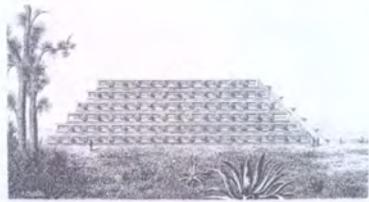
B | 9



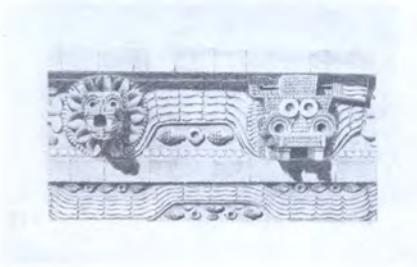
B | 12



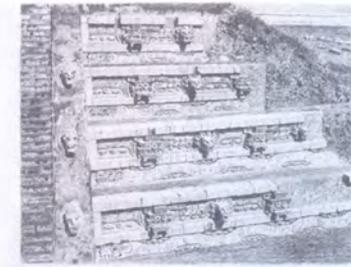
B | 10



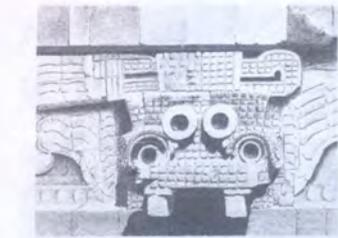
B | 13



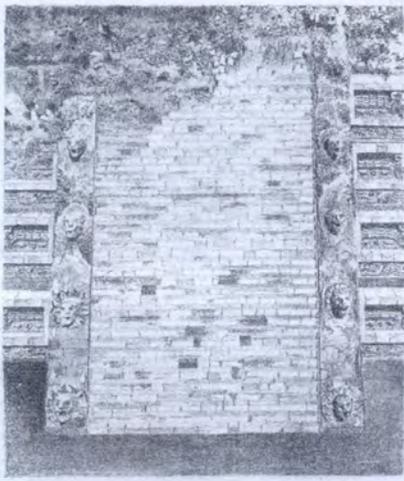
B | 11



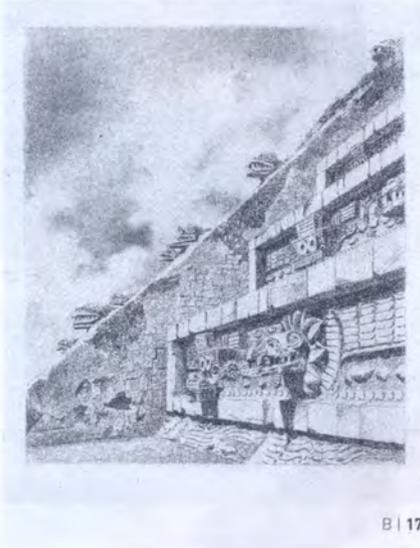
B | 14



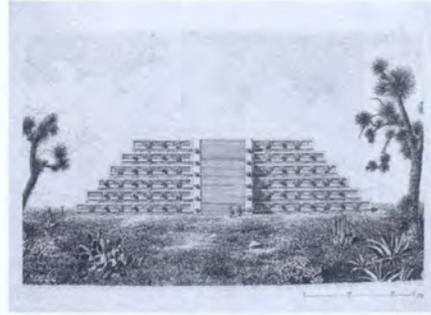
B | 15



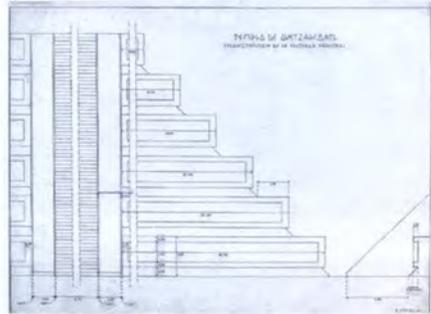
B | 16



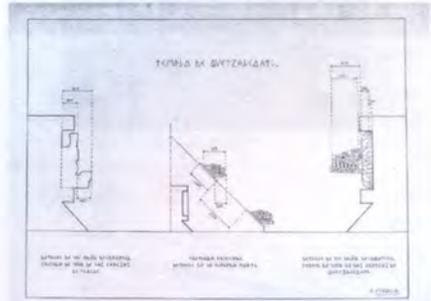
B | 17



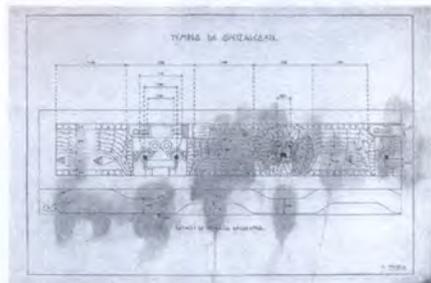
B | 18



B | 19



B | 20



B | 21



B | 22



B | 26



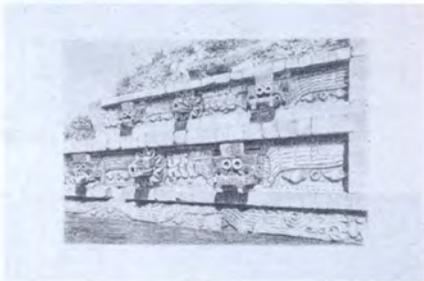
B | 23



B | 27



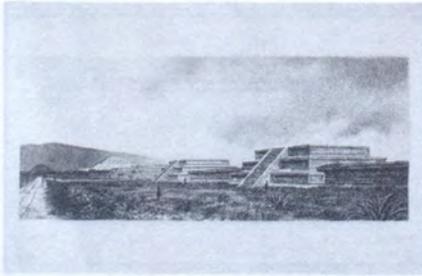
B | 24



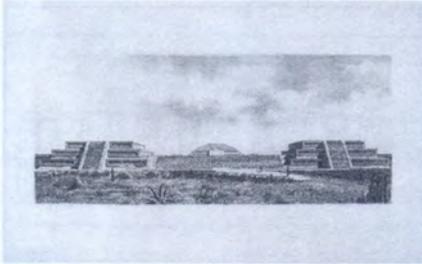
B | 25



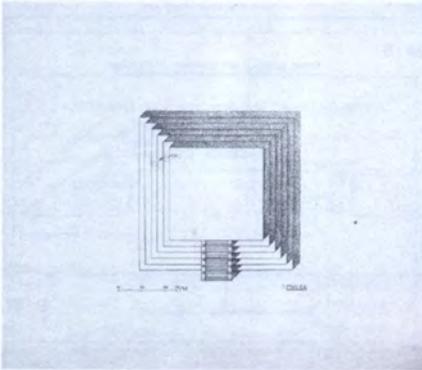
B | 28



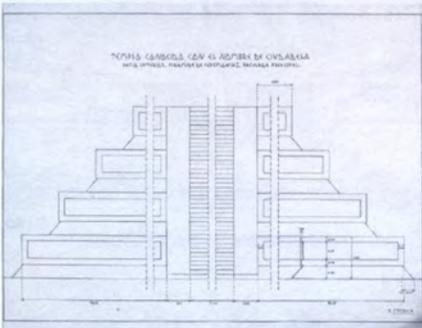
B | 29



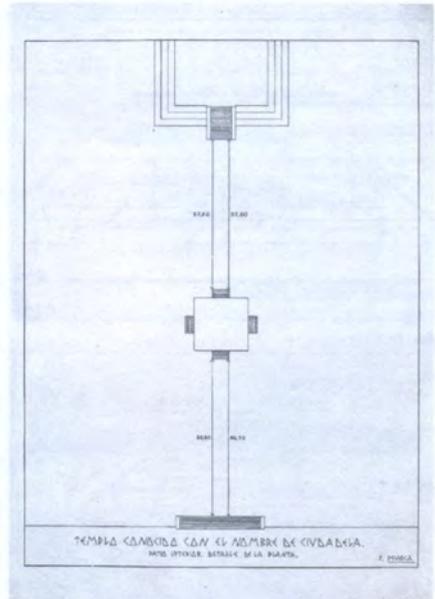
B | 30



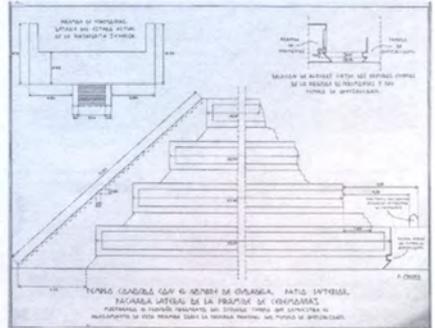
B | 31



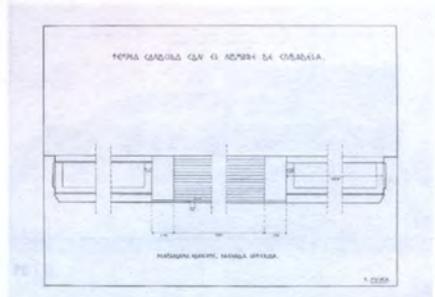
B | 32



B | 33

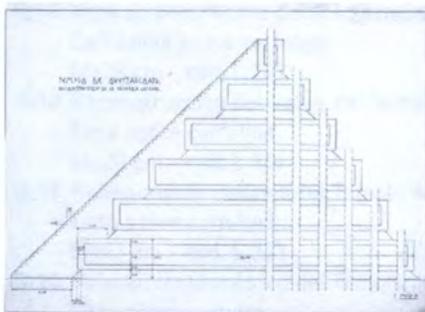


B | 34

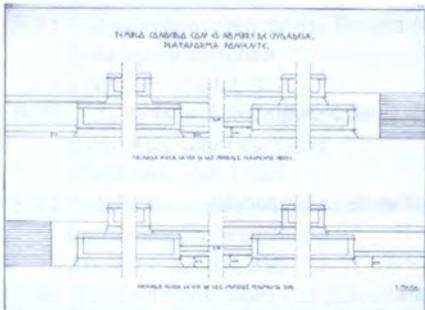


B | 35

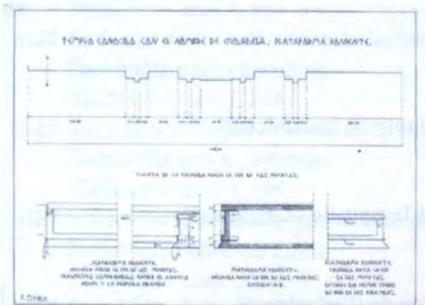




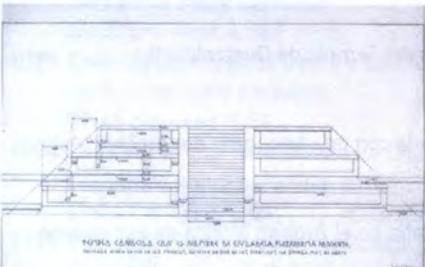
B | 44



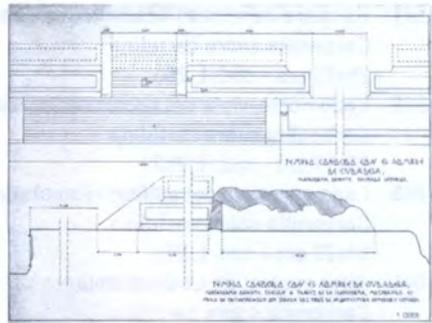
B | 45



B | 46



B | 47



B | 48



B | 49



B | 50



B | 51



B | 52

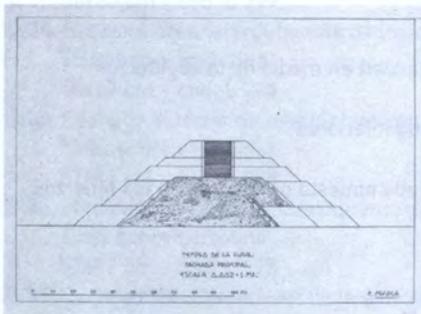
- BI1. Escalera de acceso desde la Calle de los muertos  
Carbonilla sobre cartulina  
29x25 cm - cod. L 253
- BI2. Lado norte, vista del sector restaurado  
Carbonilla sobre cartulina  
30x19 cm - cod. L 252
- BI3. Lado sur, vista del edificio restaurado  
Carbonilla sobre cartulina  
31x23 cm - cod. L 251
- BI4. Altar central de La Ciudadela  
Carbonilla sobre cartulina  
30x20 cm - cod. L 250
- BI5. Edificio frontal del grupo central  
Carbonilla sobre cartulina  
30x21 cm - cod. L 249
- BI6. Unión entre el edificio frontal y el Templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
31x22 cm - cod. L 248
- BI7. Escalera asociada a una de las construcciones de La Ciudadela  
Carbonilla sobre cartulina  
30x22 cm - cod. L 255
- BI8. Basamento de tres cuerpos sobre el lado sur  
Carbonilla sobre cartulina  
29x24 cm - cod. L 256
- BI9. Vista general del lado sur del conjunto  
Carbonilla sobre cartulina  
30x16 cm - cod. L 254
- BI10. Vista del sector norte de la fachada del Templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
25x27 cm - cod. L 262
- BI11. Detalle de las esculturas de la fachada del Templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
28x14 cm - cod. L 258
- BI12. Lado sur de la fachada esculpida del Templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
29x25 cm - cod. L 261
- BI13. Reconstrucción imaginaria del basamento del Templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
40x61 cm - cod. L 287
- BI14. Lado sur de la fachada esculpida comparada con una fotografía del Archivo Mújica  
Carbonilla sobre cartulina  
31x24 cm - cod. L 259
- BI15. Dibujo de una de las esculturas y la fotografía en el Archivo Mújica de ese mismo detalle  
Carbonilla sobre cartulina  
29x23 cm - cod. L 257
- BI16. Escalera del Templo de Quetzalcoatl con las alfardas con esculturas  
Carbonilla sobre cartulina  
24x29 cm - cod. L 260

- BI17.** Vista en perspectiva del lado sur de la fachada de esculturas  
Carbonilla sobre cartulina  
24x28 cm - cod. L 263
- BI18.** Reconstrucción del frente del Templo de Quetzalcoatl  
Tinta sobre cartulina  
46x28 cm - cod. L 344
- BI19.** Relevamiento métrico del Templo de Quetzalcoatl, frente  
Tinta sobre cartulina  
59x43 cm - cod. L 343
- BI20.** Relevamiento métrico del Templo de Quetzalcoatl, tableros  
Tinta sobre cartulina  
47x34 cm - cod. L 340
- BI21.** Relevamiento métrico del Templo de Quetzalcoatl, figuras de piedra  
Tinta sobre cartulina  
52x35 cm - cod. L 341
- BI22.** Vista de la fachada del templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
30x23 cm - cod. L 345
- BI23.** Detalle de una de las cabezas de Tlaloc  
Carbonilla sobre cartulina  
23x23 cm - cod. L 350
- BI24.** Detalle de una cabeza de jaguar en la alfarda de la escalera frontal  
Carbonilla sobre cartulina  
30x23 cm - cod. L 351
- BI25.** Lado sur de los relieves de la fachada principal  
Carbonilla sobre cartulina  
30x20 cm - cod. L 346
- BI26.** Vista lateral de los relieves en la escalera central  
Carbonilla sobre cartulina  
30x24 cm - cod. L 349
- BI27.** Vista lateral de la alfarda del lado norte  
Carbonilla sobre cartulina  
21x29 cm - cod. L 348
- BI28.** Encuentro de la escalera con el tablero inferior  
Carbonilla sobre cartulina  
24x30 cm - cod. L 347
- BI29.** Calle de los muertos frente a La Ciudadela con La Pirámide de la Luna al fondo  
Carbonilla sobre cartulina  
79x45 cm - cod. L 54
- BI30.** Escalera frontal de acceso a La Ciudadela  
Carbonilla sobre cartulina  
69x44 cm - cod. L 55
- BI31.** Planta del Templo de Quetzalcoatl  
Carbonilla sobre cartulina  
46x46 cm - cod. L 288
- BI32.** Reconstrucción frontal de un templo de La Ciudadela  
Tinta sobre cartulina  
58x46 cm - cod. L 296

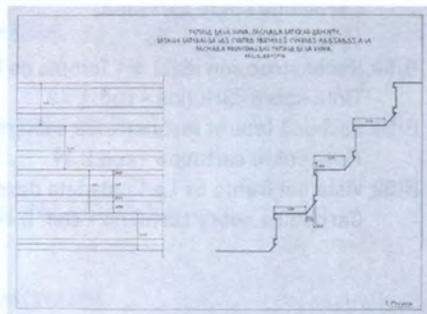
- BI33.** Plano del altar del sector este del conjunto  
Tinta sobre cartulina  
36x50 cm - cod. L 297
- BI34.** Relevamiento lateral de uno de los basamentos  
Tinta sobre cartulina  
58x47 cm - cod. L 294
- BI35.** Fachada exterior de una plataforma en el sector oeste  
Tinta sobre cartulina  
57x46 cm - cod. L 298
- BI36.** Medidas del frente del basamento del altar de La Ciudadela  
Tinta sobre cartulina  
57x47 cm - cod. L 295
- BI37.** Corte y elevación lateral de la estructura perimetral  
Tinta sobre cartulina  
58x47 cm - cod. L 304
- BI38.** Planta de la superposición de los templos centrales de La Ciudadela  
Tinta sobre cartulina  
58x43 cm - cod. L 299
- BI39.** Vista del estado de restauración de los basamentos superpuestos al recinto exterior  
Tinta sobre cartulina  
59x47 cm - cod. L 300
- BI40.** Reconstrucción del frente del conjunto  
Tinta sobre cartulina  
59x47 cm - cod. L 301
- BI41.** Análisis de los tableros  
Tinta sobre cartulina  
59x47 cm - cod. L 302
- BI42.** Detalle de arquitectura de los basamentos  
Tinta sobre cartulina  
58x47 cm - cod. L 303
- BI43.** Acceso principal al conjunto  
Tinta sobre cartulina  
58x47 cm - cod. L 305
- BI44.** Reconstrucción de los tableros y la escalinata  
Tinta sobre cartulina  
59x50 cm - cod. L 309
- BI45.** Relevamiento de la secuencia lateral de basamentos  
Tinta sobre cartulina  
58x44 cm - cod. L 307
- BI46.** Detalles arquitectónicos  
Tinta sobre cartulina  
57x44 cm - cod. L 308
- BI47.** Relevamiento frontal reconstructivo  
Tinta sobre cartulina  
59x40 cm - cod. L 306
- BI48.** Plataforma oriente  
Tinta sobre cartulina  
59x59 cm - cod. L 342

- BI49.** Vista de conjunto de La Ciudadela tomada desde el sur con las pirámides del Sol y de la Luna, el cerro Gordo al fondo  
Carbonilla sobre cartulina  
138x40 cm - cod. L 56
- BI50.** Reconstrucción ideal del Templo de Quetzacoatl en medio de la vegetación  
Tinta sobre cartulina - cod. L 48
- BI51.** Fachada lateral reconstruida, tablero y talud inferiores  
Tinta sobre cartulina - cod.L 19
- BI52.** Vista del frente de La Ciudadela desde el lado opuesto de la Calle de los Muertos  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 460

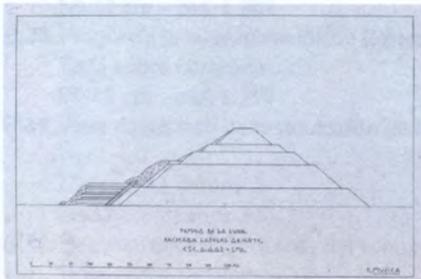
## C1 Teotihuacan, general



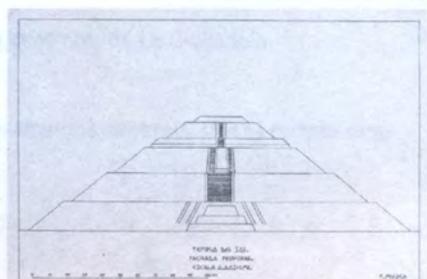
C11



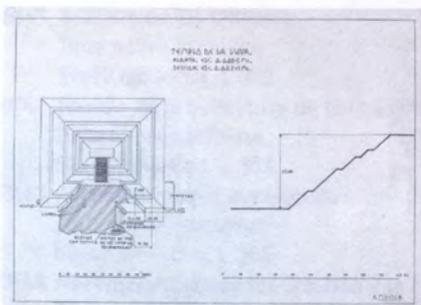
C15



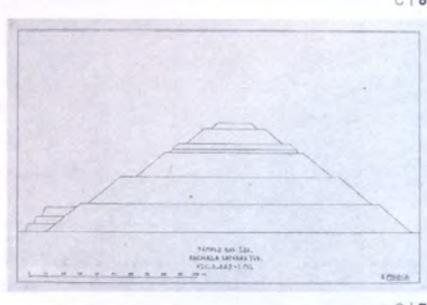
C12



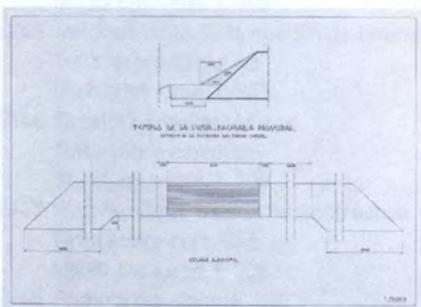
C16



C13



C17



C14



C18



C19



C13



C110



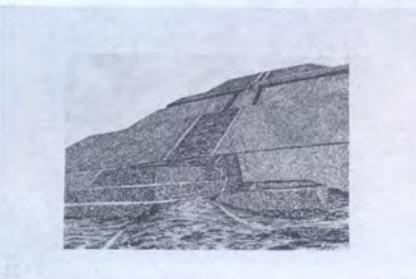
C14



C111



C15



C12



C16



C | 17



C | 20



C | 18



C | 21



C | 19



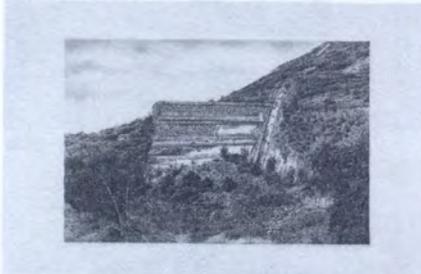
C | 22



C | 23



C | 24



C | 25



C | 26



C | 27



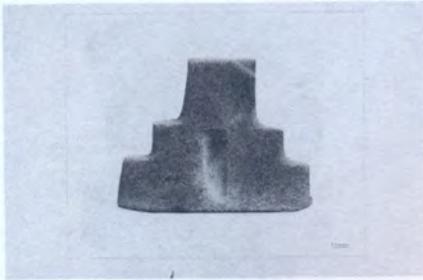
C | 28



C | 29



C | 30



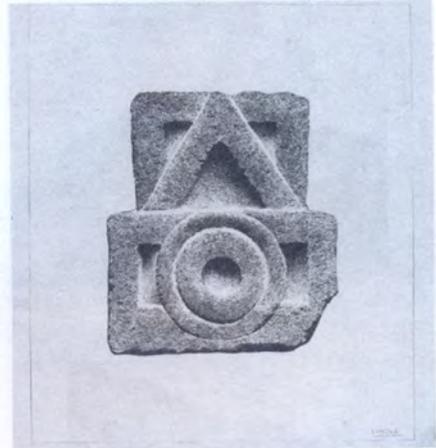
C | 31



C | 32



C | 33



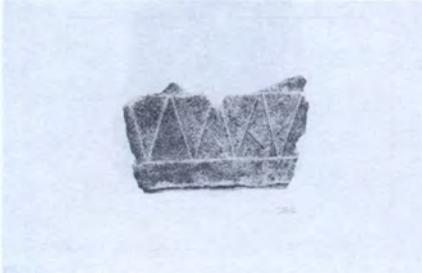
C | 34



C | 35



C | 36



C | 37



C | 38



C | 39



C | 40



C | 41



C | 42



C | 43



C | 44



C | 45



C | 46



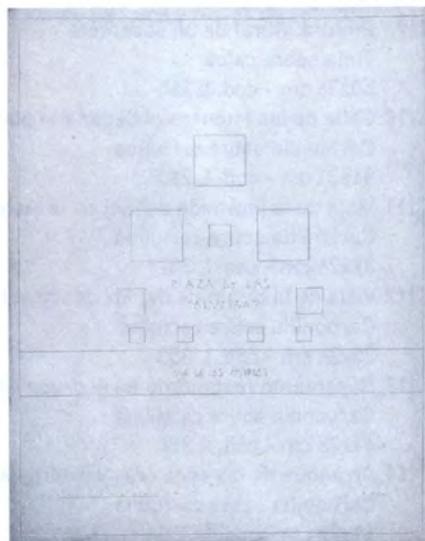
C | 47



C | 48



C | 49



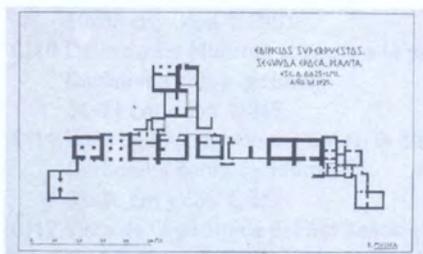
C | 50

- C11. Frente de la pirámide de La Luna  
Tinta sobre calco  
43x31 cm - cod. L 277
- C12. Vista lateral desde el este de la pirámide de La Luna  
Tinta sobre calco  
43x31 cm - cod. L 276
- C13. Planta de la pirámide de La Luna  
Tinta sobre calco  
49x35 cm - cod. L 275
- C14. Detalle de la escalera en el tercer nivel de la pirámide de La Luna  
Tinta sobre calco  
61x44 cm - cod. L 273
- C15. Lateral del cuerpo adosado de la pirámide de La Luna  
Tinta sobre calco  
61x44 cm - cod. L 274
- C16. Fachada de la pirámide del Sol  
Tinta sobre calco  
49x33 cm - cod. L 279
- C17. Vista lateral de la pirámide del Sol  
Tinta sobre calco  
51x33 cm - cod. L 278
- C18. Pintura mural de un sacerdote sembrando  
Tinta sobre calco  
58x43 cm - cod. L 284

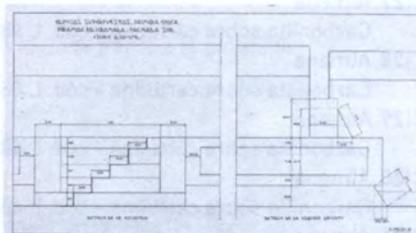
- CI9. Pintura mural de un sacerdote  
Tinta sobre calco  
50x36 cm - cod. L 285
- CI10. Calle de los Muertos al llegar a la plaza de la Luna frente a la pirámide  
Carbonilla sobre cartulina  
34x21 cm - cod. L 265
- CI11. Vista de la pirámide del Sol en la distancia  
Carbonilla sobre cartulina  
39x26 cm - cod. L 352
- CI12. Vista de la pirámide del Sol desde el lado oeste de la base  
Carbonilla sobre cartulina  
35x24 cm - cod. L 353
- CI13. Basamento restaurado en el grupo de los Sacerdotes anexo a la pirámide del Sol  
Carbonilla sobre cartulina  
41x28 cm - cod. L 354
- CI14. Arranque de las escaleras y piedras esculpidas en la base de la pirámide del Sol  
Carbonilla sobre cartulina  
41x29 cm - cod. L 355
- CI15. Escultura en el Museo de Teotihuacan  
Carbonilla sobre cartulina  
45x35 cm - cod. L 357
- CI16. Relieve en piedra del Museo de Teotihuacan  
Carbonilla sobre cartulina  
53x34 cm - cod. L 356
- CI17. Relieve en piedra del Museo de Teotihuacan  
Carbonilla sobre cartulina  
42x44 cm - cod. L 358
- CI18. Escultura del dios del Fuego  
Carbonilla sobre cartulina  
45x46 cm - cod. L 361
- CI19. Relieve en piedra del Museo de Teotihuacan  
Carbonilla sobre cartulina  
36x54 cm - cod. L 359
- CI20. Crótalos de serpiente tallados en piedra  
Carbonilla sobre cartulina  
35x55 cm - cod. L 360
- CI21. Aguila pintada al fresco en el templo de la Agricultura  
Tinta sobre calco  
44x34 cm - cod. L 281
- CI22. Fresco mural del templo de la Agricultura  
Tinta sobre calco  
44x34 cm - cod. L 286
- CI23. Vista general de la pirámide del Sol en la distancia  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 490
- CI24. Pirámide de la Luna, vista lateral sin restauración  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 489
- CI25. Detalle de la reconstrucción de 1911 del basamento frontal de la pirámide de la Luna  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 494

- C|26. Lateral derecho del basamento de la pirámide de La Luna y restos de estuco  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 492
- C|27. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 486
- C|28. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 485
- C|29. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 484
- C|30. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 482
- C|31. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 465
- C|32. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 469
- C|33. Fragmento de almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 470
- C|34. Almena  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 472
- C|35. Fragmento de escultura en forma de disco  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 483
- C|36. Escultura de atadura  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 488
- C|37. Fragmento de friso decorado  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 487
- C|38. Fragmento de brasero de piedra  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 481
- C|39. Escultura en forma de calavera  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 480
- C|40. Fragmento de escultura  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 479
- C|41. Escultura de personaje descarnado  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 478
- C|42. Vista posterior de la misma escultura  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 477
- C|43. Dios del Fuego, frontal  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 476
- C|44. Dios del Fuego, lateral  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 475
- C|45. Dios del Fuego, frontal  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 474
- C|46. Relieve de piedra, frontal  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 473
- C|47. Vista lateral del relieve anterior  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 471
- C|48. Fragmento de columna con espiga  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 468
- C|49. Bloque de piedra esculpido  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 467
- C|50. Plano de la Plaza de las Columnas  
Tinta sobre cartulina - cod. L 496

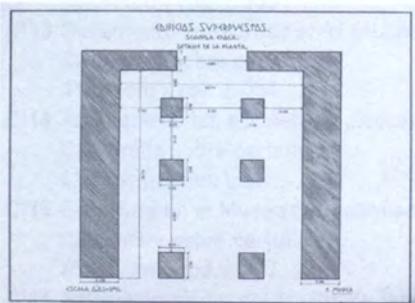
## D | Teotihuacan, Edificios Superpuestos



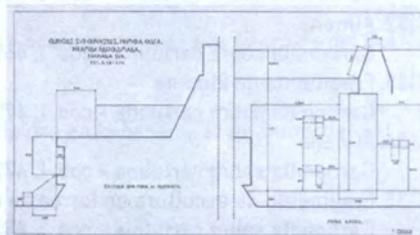
D | 1



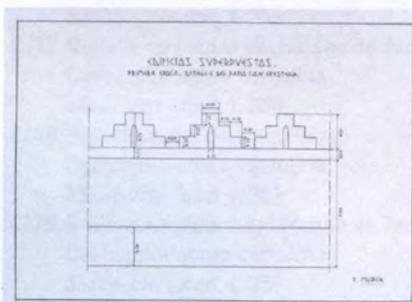
D | 5



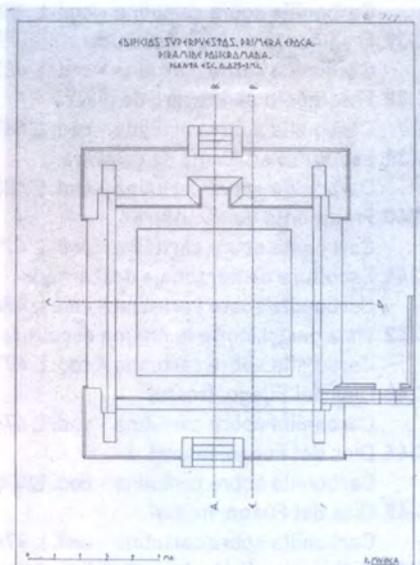
D | 2



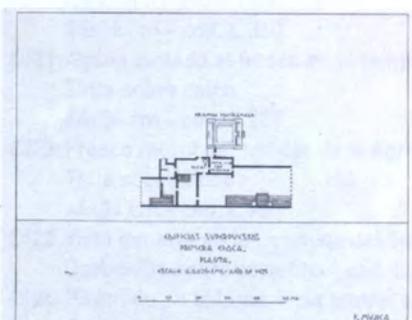
D | 1



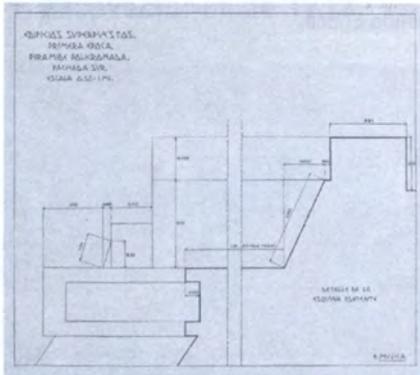
D | 3



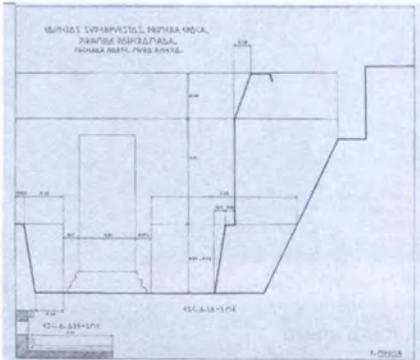
D | 7



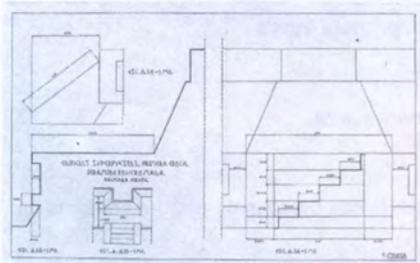
D | 4



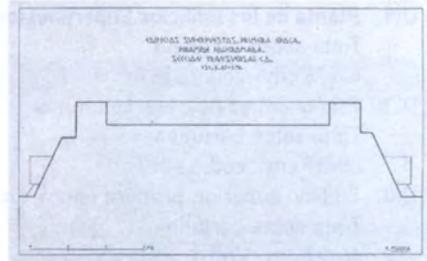
D | 8



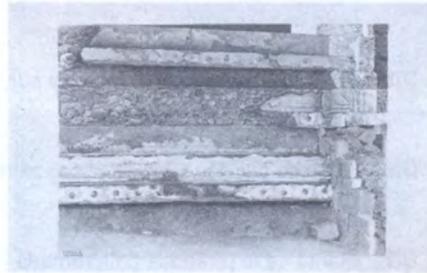
D | 9



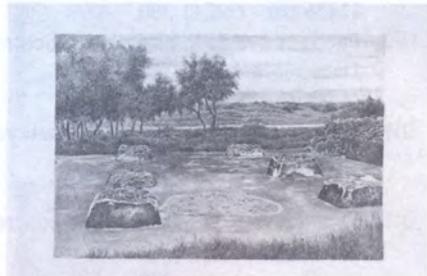
D | 10



D | 11



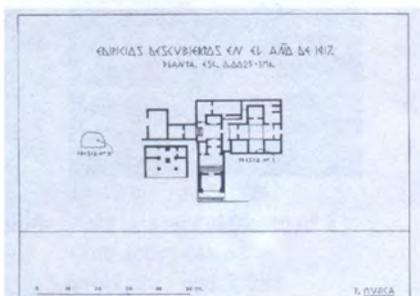
D | 12



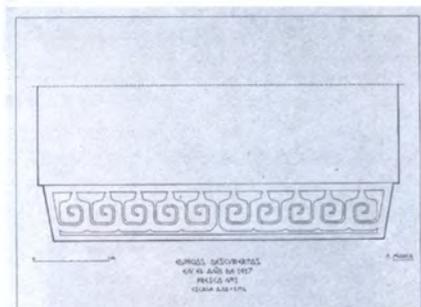
D | 13

- D|1. Planta de los Edificios Superpuestos, Segunda Época  
Tinta sobre cartulina  
44x26 cm - cod. L. 289
- D|2. Planta del edificio con columnas  
Tinta sobre cartulina  
50x37 cm - cod. L. 290
- D|3. Edificio superior, primera época, crestería  
Tinta sobre cartulina  
44x32 cm - cod. L. 291
- D|4. Edificios Superpuestos, Segunda Época  
Tinta sobre cartulina  
36x28 cm - cod. L. 292
- D|5. Pirámide policromada, fachada sur, época superior  
Tinta sobre calco  
67x38 cm - cod. L. 271
- D|6. Fachada sur de la pirámide policromada  
Tinta sobre calco  
66x37 cm - cod. L. 267
- D|7. Planta de la pirámide policromada  
Tinta sobre calco  
41x56 cm - cod. L. 280
- D|8. Fachada sur de la pirámide policromada  
Tinta sobre calco  
46x41 cm - cod. L. 269
- D|9. Fachada norte de la pirámide policromada, muro anexo  
Tinta sobre calco  
46x41 cm - cod. L. 266
- D|10. Fachada norte de la pirámide policromada, primera época  
Tinta sobre calco  
60x37 cm - cod. L. 270
- D|11. Pirámide policromada, corte general, primera época  
Tinta sobre calco  
56x35 cm - cod. L. 272
- D|12. Detalle de la subestructura una vez restaurada con detalles de pintura conservado  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L. 466
- D|13. Vista de los pilares de entrada al edificio central superior  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L. 493

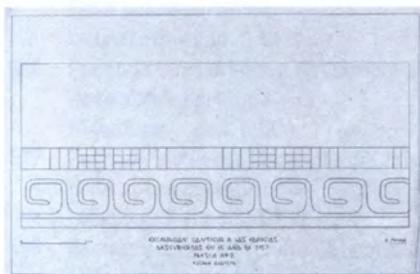
## E | Excavaciones de 1917



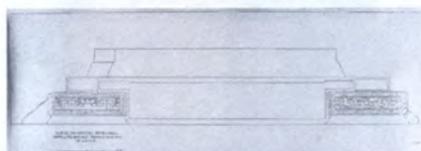
E | 1



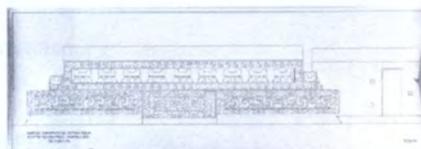
E | 4



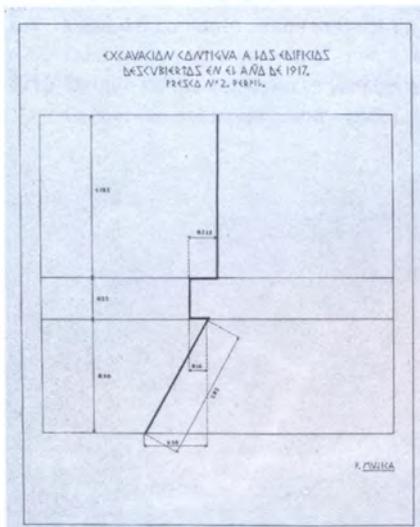
E | 2



E | 5



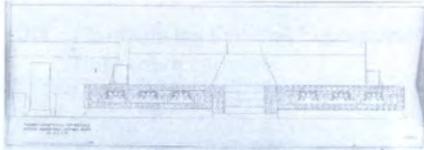
E | 6



E | 3



E | 7



E | 8



E | 9



E | 10

- E11. Planta de las excavaciones de 1917, primera época  
Tinta sobre cartulina  
35x24 cm - cod. L 293
- E12. Vista lateral del fresco nº 2  
Tinta sobre calco  
66x42 cm - cod. L 282
- E13. Perfil del fresco nº 2  
Tinta sobre calco  
33x42 cm - cod. L 268
- E14. Vista lateral del fresco nº 2  
Tinta sobre calco  
66x42 cm - cod. L 283
- E15. Fachada oriente completa del templo policromado  
Tinta sobre cartulina  
143x50 cm - cod. L 51
- E16. Fachada sur completa del templo policromado  
Tinta sobre cartulina  
134x48 cm - cod. L 50
- E17. Fachada poniente completa del templo policromado  
Tinta sobre cartulina  
140x50 cm - cod. L 53
- E18. Fachada norte completa del templo policromado  
Tinta sobre cartulina  
143x48 cm - cod. L 52
- E19. Vista del conjunto desde la Calle de los Muertos  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 495
- E110. Detalle de las estructuras visibles excavadas  
Carbonilla sobre cartulina - cod. L 491

## F1 Chichén Itzá, general



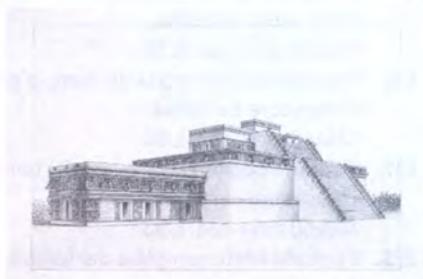
F11



F14



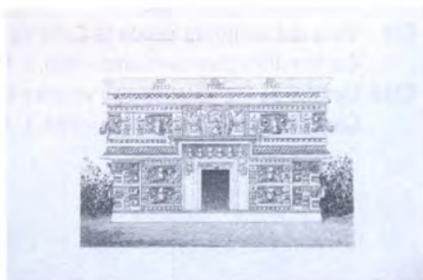
F12



F15



F13



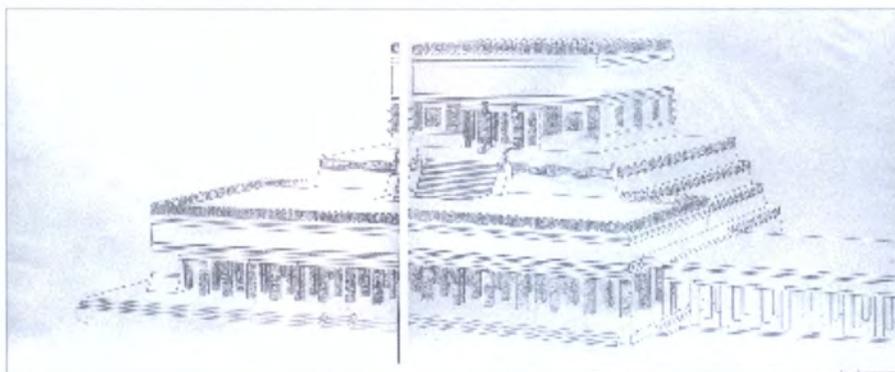
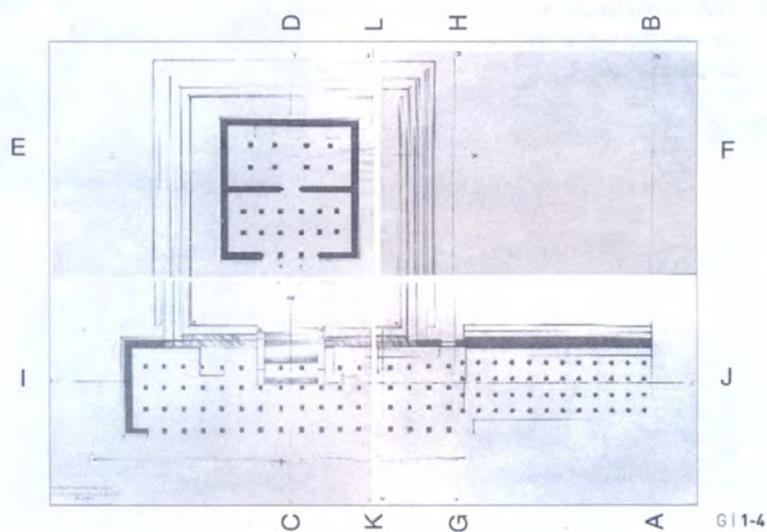
F16

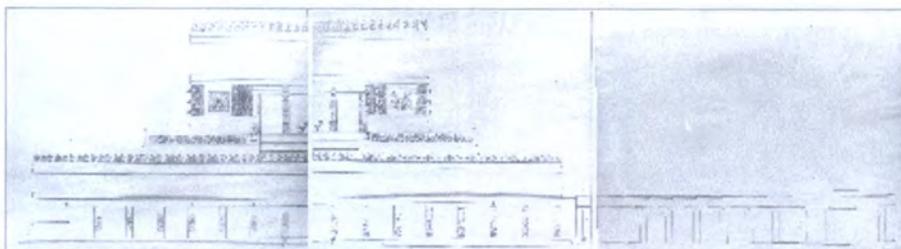
- F11. El juego de pelota visto en una perspectiva aérea  
Carboncillo sobre cartulina  
28x20 cm - cod. L 322
- F12. El Castillo o pirámide principal, reconstruida  
Carboncillo sobre cartulina  
48x34 cm - cod. L 321
- F13. Relieve de un jaguar devorando un corazón  
Carboncillo sobre cartulina  
26x26 cm - cod. L 334
- F14. Reconstrucción frontal del templo de los Jaguares  
Carboncillo sobre cartulina  
27x20 cm - cod. L 336
- F15. Vista del edificio mayor del Grupo de las Monjas  
Carboncillo sobre cartulina  
33x21 cm - cod. L 324
- F16. Edificio del Grupo de las Monjas, vista frontal  
Carboncillo sobre cartulina  
32x25 cm - cod. L 323

## 61 Chichén Itzá, Templo de los Guerreros

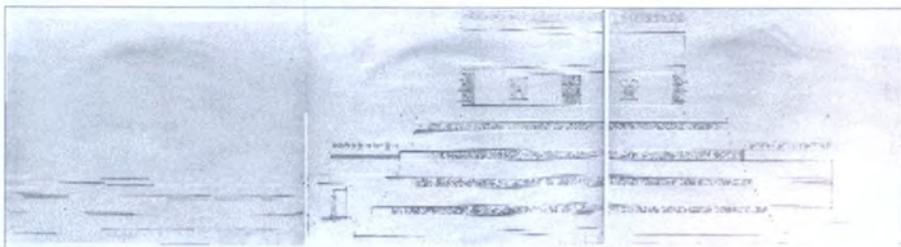
El material de esta sección corresponde a las copias fotostáticas realizadas por Francisco Mújica en 1948 de los dibujos que él había vendido al Estado argentino. Los originales no se encuentran en el Archivo Mújica del Museo Etnográfico por ese motivo hemos decidido publicar las copias a pesar de su mala calidad. La división en partes de los dibujos de mayor tamaño se debe a las medidas en que Mújica pudo realizar las copias.

Para una mejor lectura los originales fueron invertidos para que tuvieran fondo blanco.

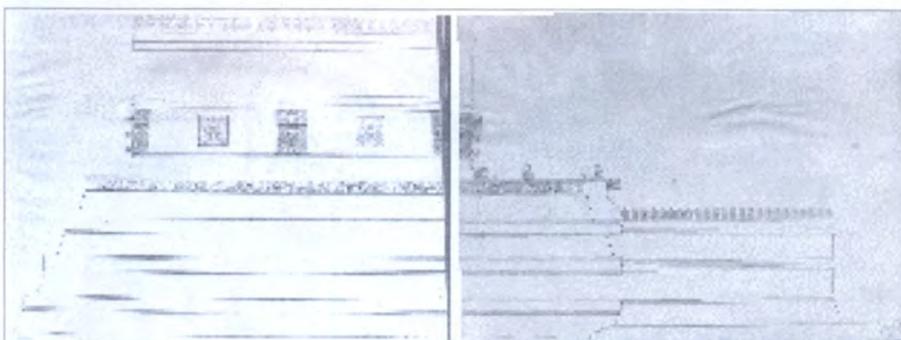




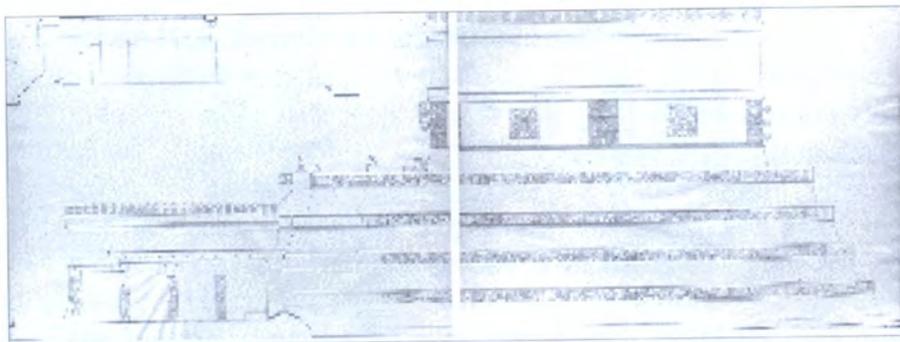
G | 7-9



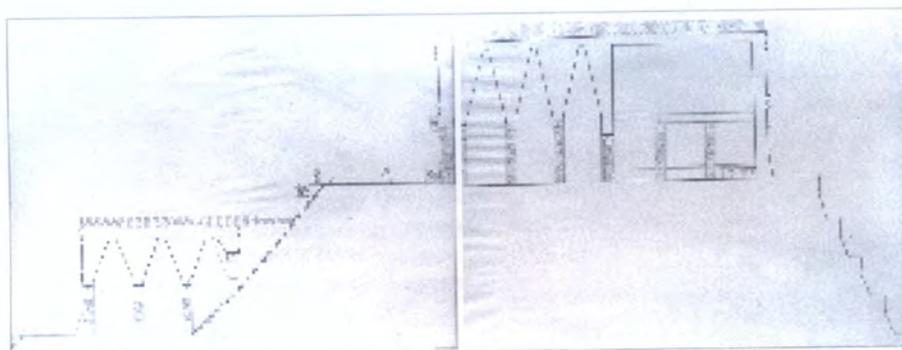
G | 10-12



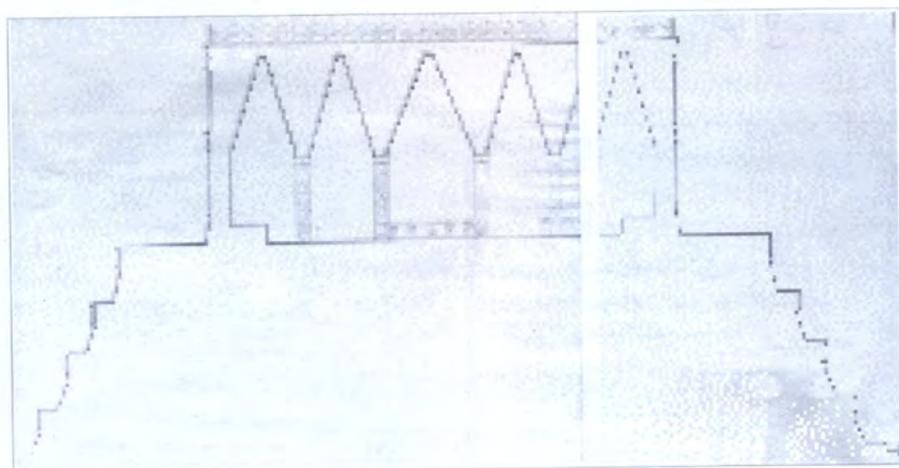
G | 13-14



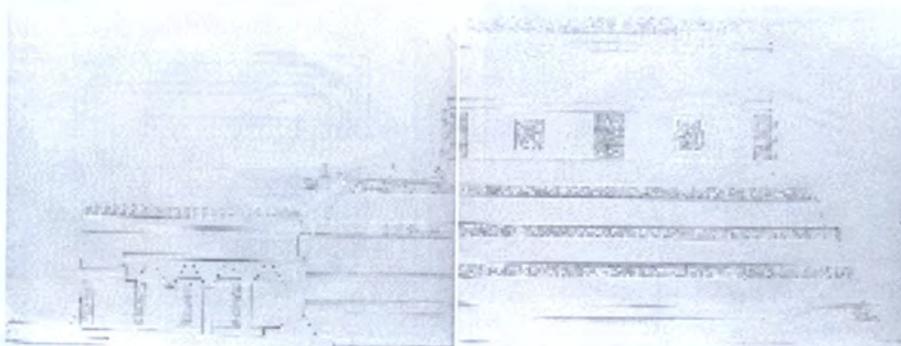
G | 15-16



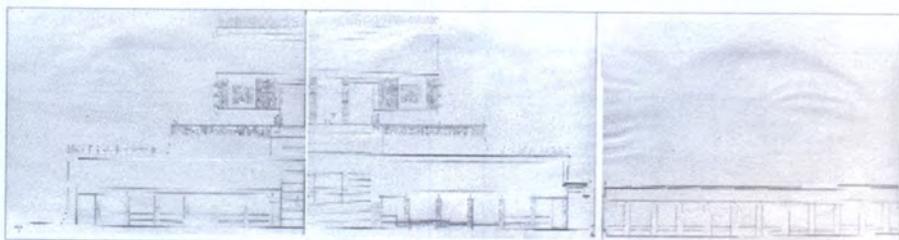
G | 17-18



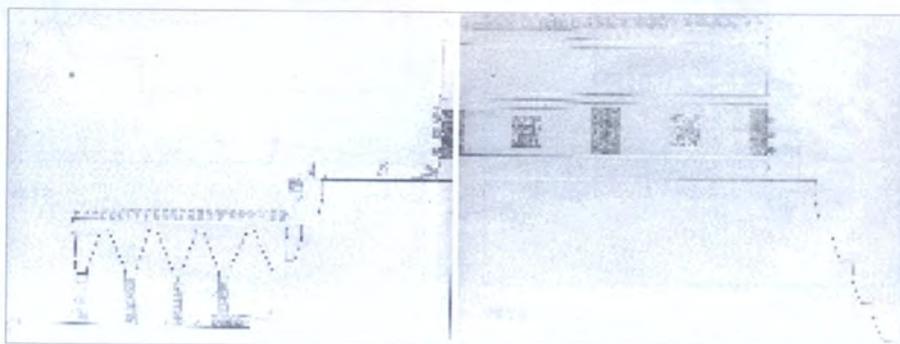
G | 19-20



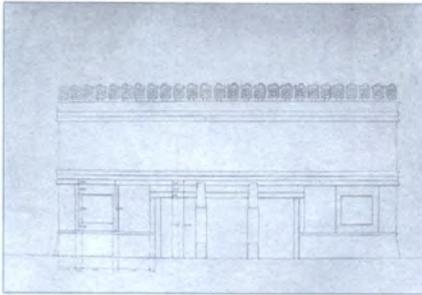
G | 21-22



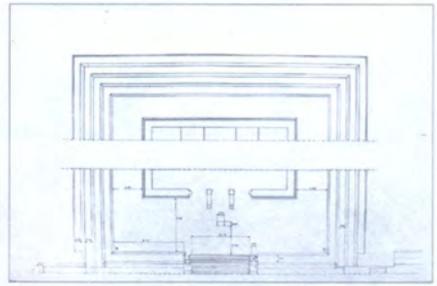
G | 23-25



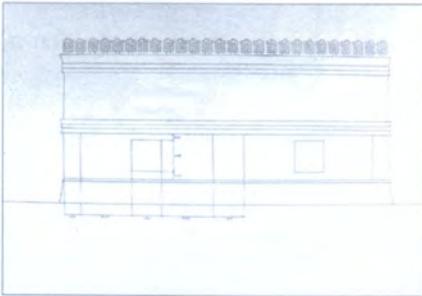
G | 26-27



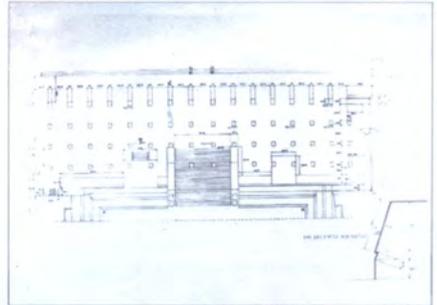
G | 28



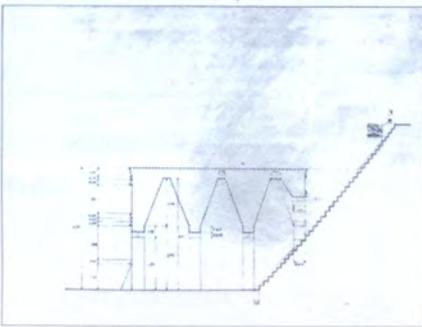
G | 32



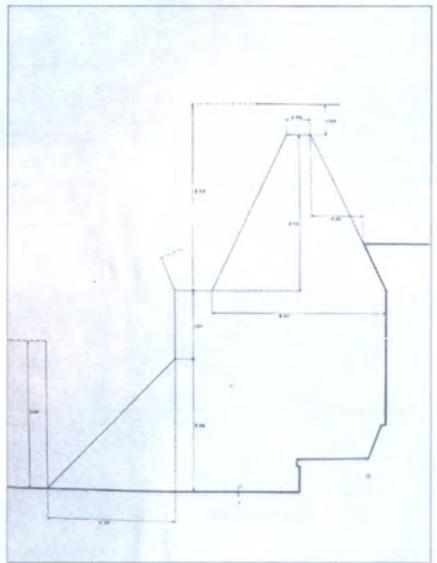
G | 29



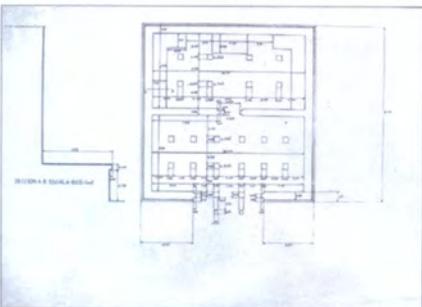
G | 33



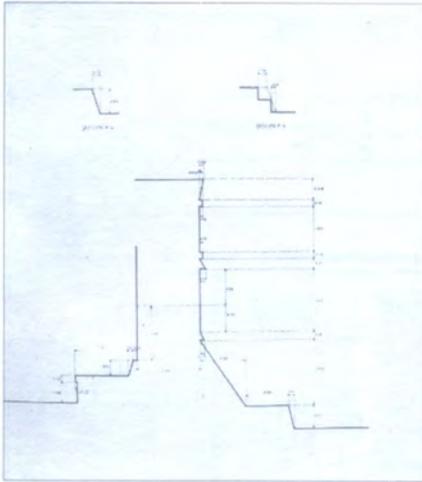
G | 30



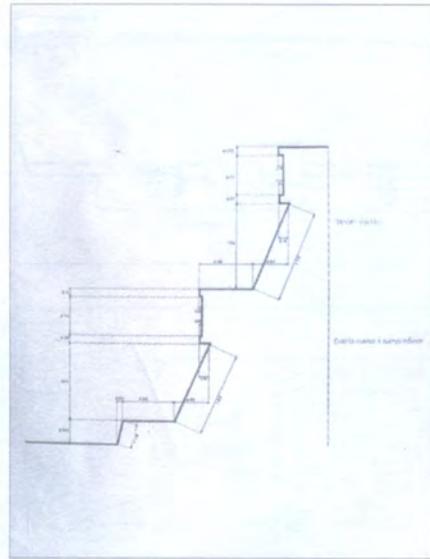
G | 34



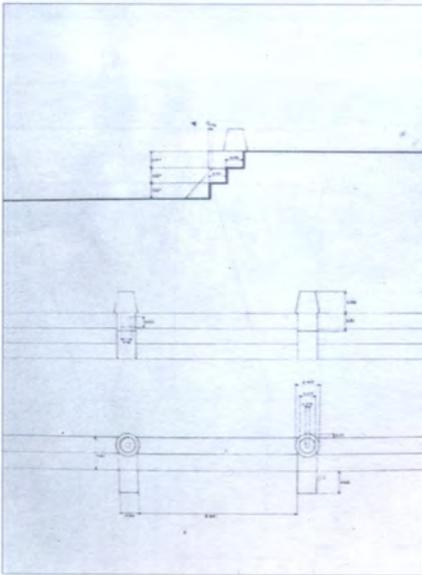
G | 31



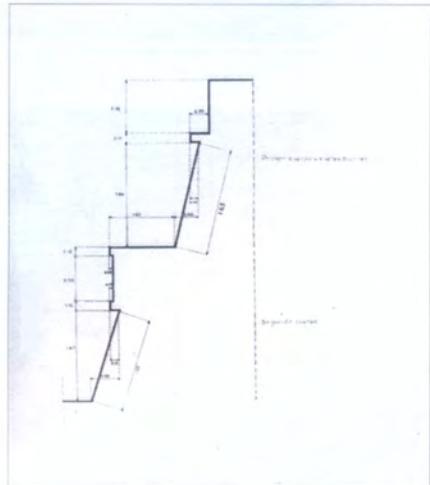
G | 35



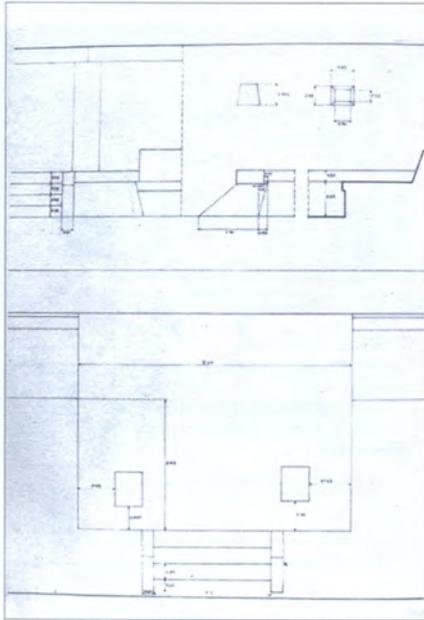
G | 37



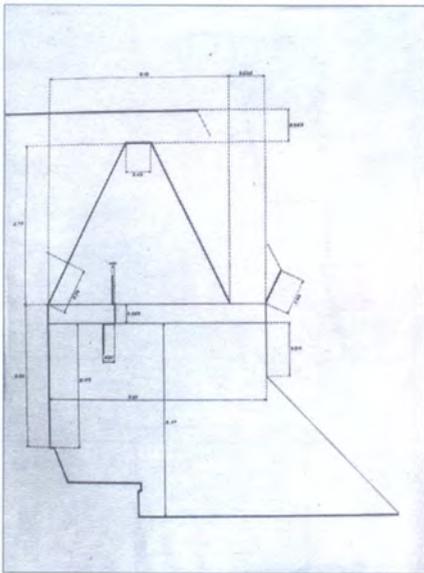
G | 36



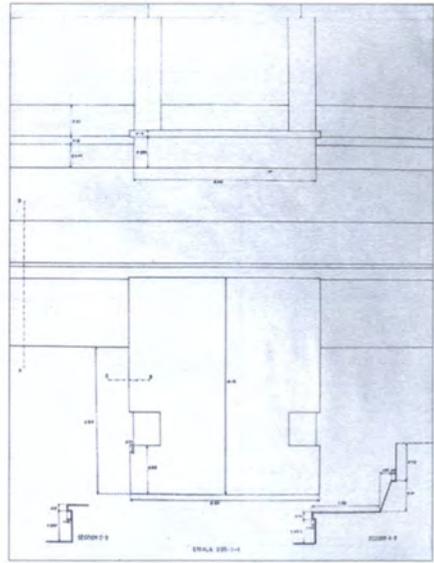
G | 38



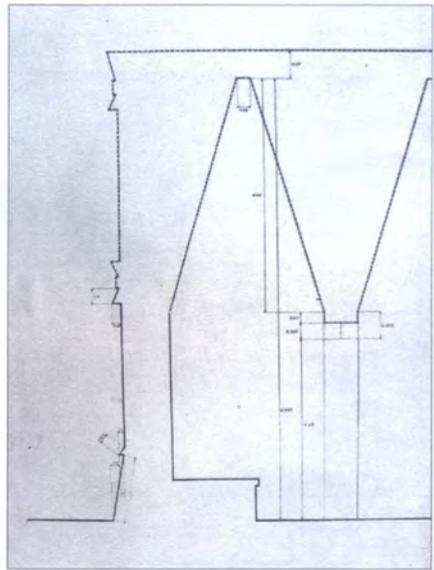
G139



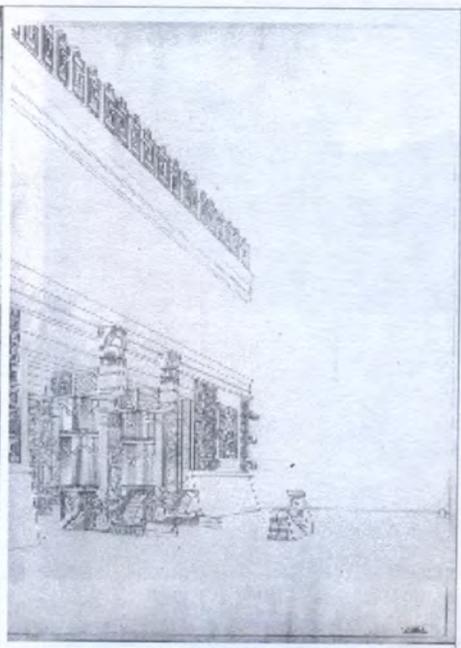
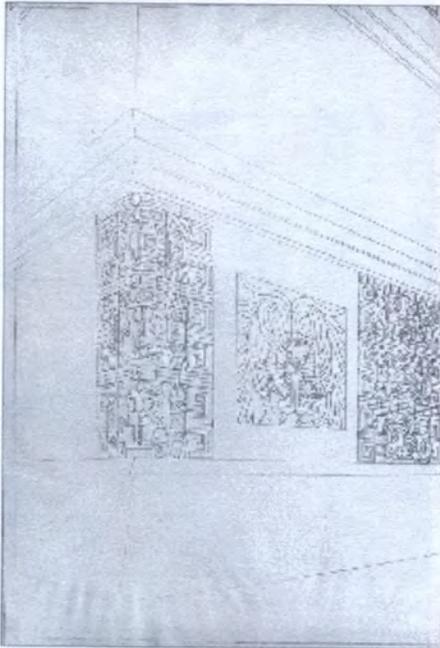
G140



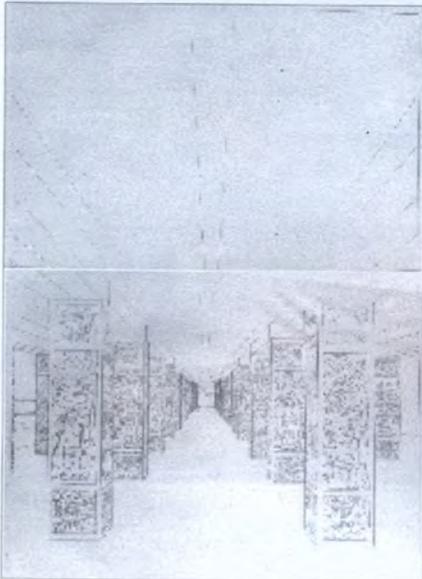
G141



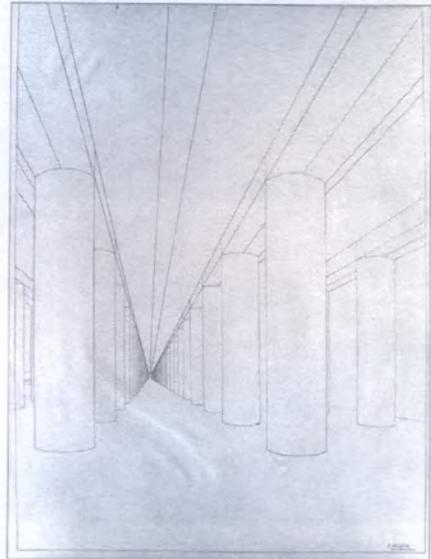
G142



G | 43-44



G | 45



G | 46



G | 47



G | 48



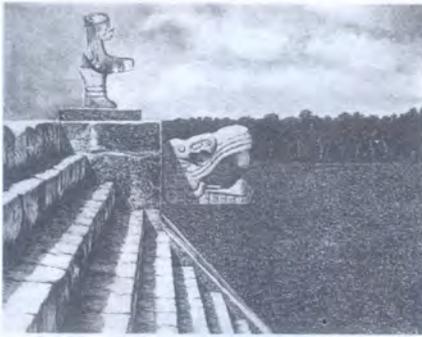
G | 49



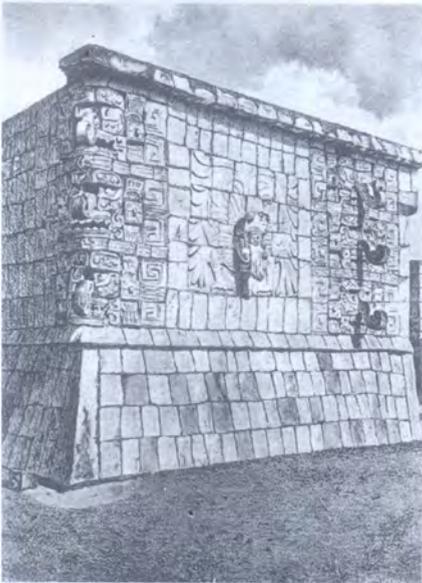
G | 50



G | 51



G | 52



G | 53



G | 54



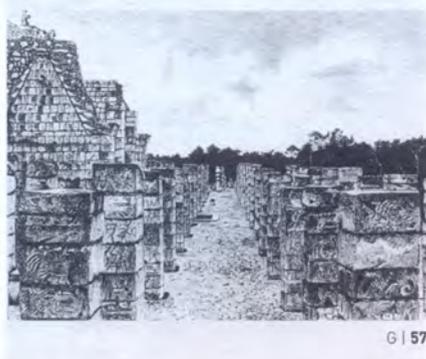
G | 55



G | 56



G | 58



G | 57

G|1-4. Planta del templo y la columnata

G|5-6. Perspectiva exterior

G|7-9. Frente

G|10-12 Lateral

G|13-14. Lateral

G|15-16 Corte A-B

G|17-18 Corte C-D

G|19-20. Corte E-F

G|21-22. Corte G-H

G|23-25 Corte I-J

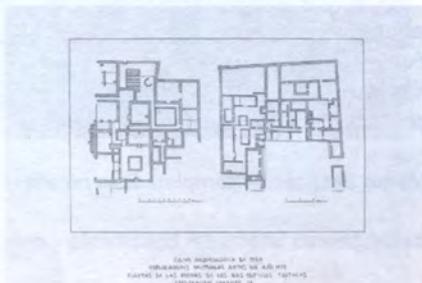
G|26-27. Corte K-L

- G|28. Detalle 1  
G|29. Detalle 2  
G|30. Detalle 3  
G|31. Detalle 4  
G|32. Detalle 5  
G|33. Detalle 6  
G|34. Detalle 7  
G|35. Detalle 8  
G|36. Detalle 9  
G|37. Detalle 10  
G|38. Detalle 11  
G|39. Detalle 12  
G|40. Detalle 13  
G|41. Detalle 14  
G|42. Detalle 15  
G|43-44. Perspectiva del acceso al edificio superior  
G|45. Perspectiva interior de la columnata inferior  
G|46. Perspectiva interior de la columnata inferior  
G|47. El conjunto del Templo de los Guerreros desde la plaza con la galería de pilares en su frente - cod. F 8  
G|48. Vista frontal del conjunto con su galería inferior después de completada la reconstrucción - cod. F 1A  
G|49. Detalle de los taludes y tableros esculpidos del cuerpo lateral del basamento - cod. F 9  
G|50. Relieve de uno de los tableros inferiores del basamento - cod. F 10  
G|51. Chacmool, escultura reclinada frente a las columnas serpentina del templo - cod. F 4  
G|52. Alfarda de la escalera, escultura para sostener un estandarte y cabeza de serpiente - cod. F 11  
G|53. Angulo exterior del templo superior, con sus relieves, al completarse la reconstrucción; puede verse que se incluyó abajo del muro la entrada de aire y luz a la subestructura - cod. F 2  
G|54. Vista del pórtico de entrada al Templo de los Guerreros con las columnas serpentina restauradas - cod. F 3  
G|55. Hileras de mascarones de Chac en la esquina posterior del templo superior - cod. F 7  
G|56. Muro lateral del templo después de la reconstrucción - cod. F 6  
G|57. Columnata inferior del templo con los pilares recolocados y detalle constructivo de las bóvedas a la izquierda - cod. F 12  
G|58. Atlante que sostiene la banqueta posterior en el interior del templo - cod. F 5

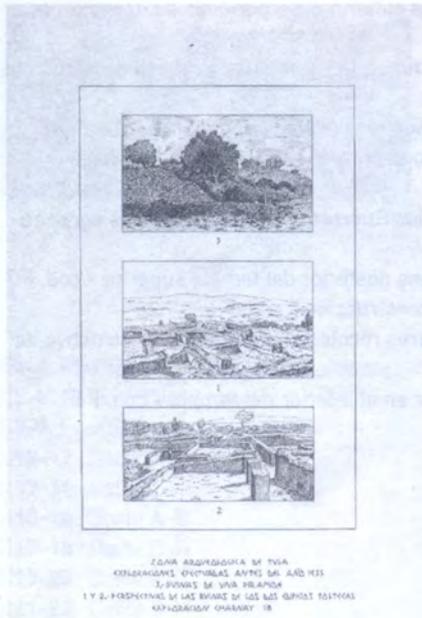
# H1 Tula, exploración de 1933



H11



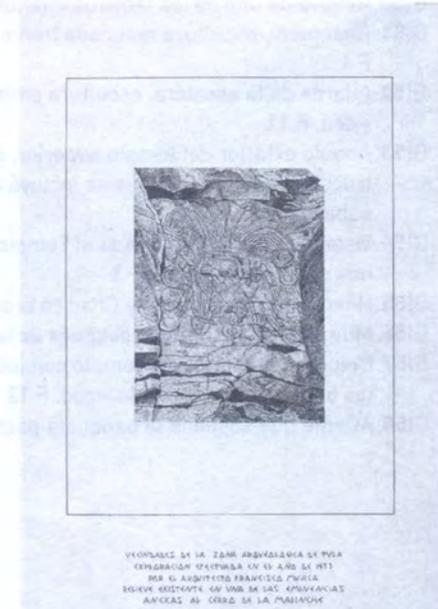
H12



H13



H14

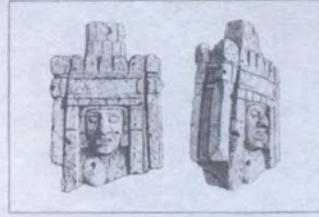


H15



ZONA ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 ESCULTURA EFECTUADA EN EL AÑO DE 1933  
 POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
 PLANTILLA QUE SERVICIÓ AL BOLS PLUMBE

H16



ZONA ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 ESCULTURA EFECTUADA EN EL AÑO DE 1933  
 POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
 BOLS DE PLUMBE

H18



ZONA ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 ESCULTURA EFECTUADA EN EL AÑO DE 1933  
 POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
 HERRA PARA EL ASESINATO DE LAS PAUCES DE UNA TORRENTA

H19



ZONA ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 ESCULTURA EFECTUADA EN EL AÑO DE 1933  
 POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
 PLANTILLA QUE SERVICIÓ AL BOLS PLUMBE

H17



H | 10



H | 13



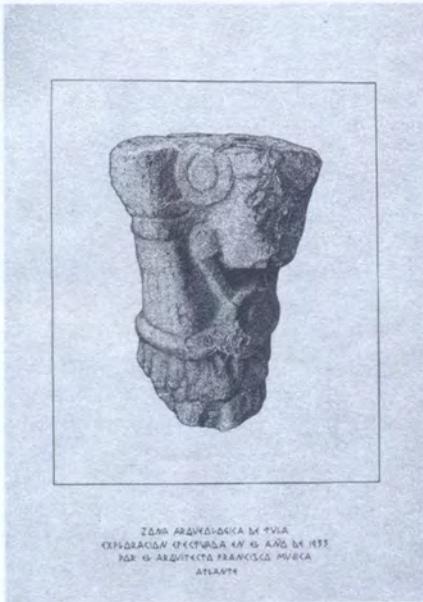
H | 11



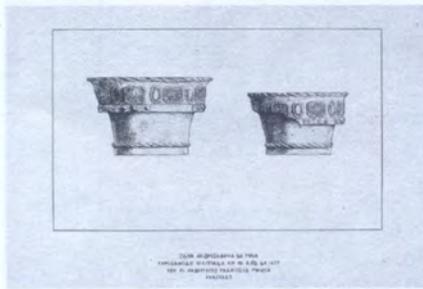
H | 14



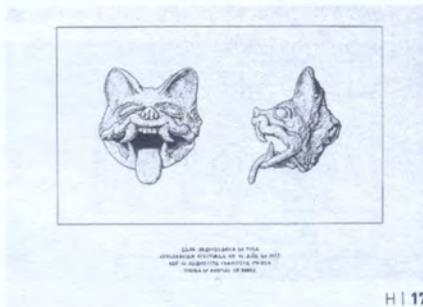
H | 12



H | 15



H | 16



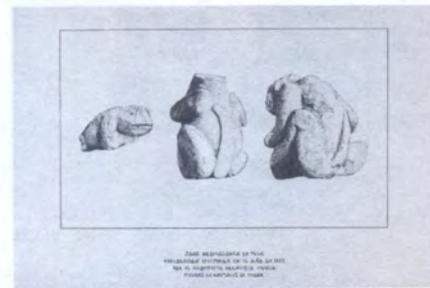
H | 17



H | 18



H | 19

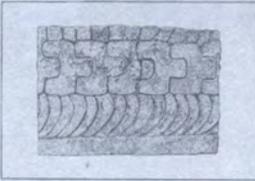


H | 20



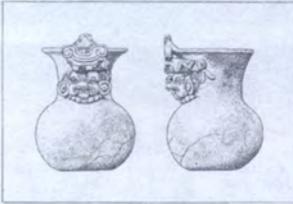
ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
 «EXPEDICIÓN DE COTACUILA EN EL AÑO DE 1937»  
 FIG. 11. ESCULTURA FEMENINA EN PIEDRA  
 TULSA DEL PAÍS

H | 21



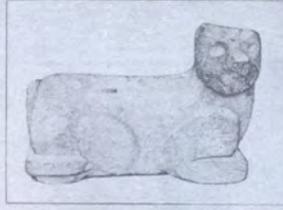
ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
 «EXPEDICIÓN DE COTACUILA EN EL AÑO DE 1937»  
 FIG. 12. RELIEVO RECTANGULAR EN PIEDRA  
 TULSA DEL PAÍS

H | 22



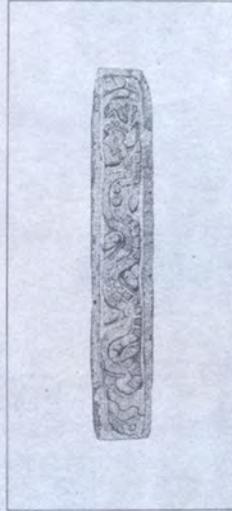
ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
 «EXPEDICIÓN DE COTACUILA EN EL AÑO DE 1937»  
 FIG. 13. VASOS DE CERÁMICA TULSA  
 DEL PAÍS

H | 23



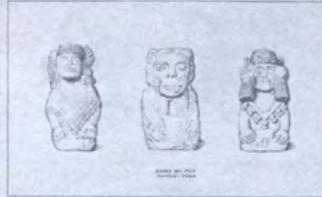
ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
 «EXPEDICIÓN DE COTACUILA EN EL AÑO DE 1937»  
 FIG. 14. ESCULTURA FEMENINA EN PIEDRA  
 TULSA DEL PAÍS

H | 24



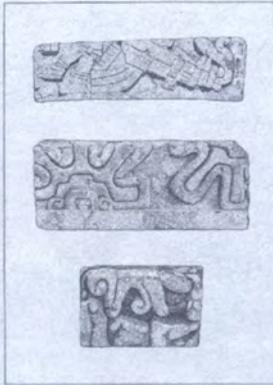
ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
 «EXPEDICIÓN DE COTACUILA EN EL AÑO DE 1937»  
 FIG. 15. RELIEVO RECTANGULAR EN PIEDRA  
 TULSA DEL PAÍS

H | 25



ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULA  
 «EXPEDICIÓN DE COTACUILA EN EL AÑO DE 1937»  
 FIG. 16. ESCULTURAS FEMENINAS EN PIEDRA  
 TULSA DEL PAÍS

H | 26



ZAKH ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 OPERACIONES EFECTUADAS EN EL AÑO DE 1933  
 POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
 EXISTENTE EXISTENTE EN UNA CASA DE LA CIUDAD DE TUSA

H | 27



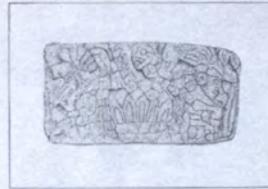
ZAKH ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 OPERACIONES EFECTUADAS ANTES DEL AÑO DE 1933  
 BELLEVUE EN JERICO  
 OPERACIONES CHARNAY III

H | 29



ESTAS IMÁGENES SE SON REPRODUCCIONES  
 EFECTUADAS ANTES DE LA REALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS  
 DE LA ZAKH ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 EXISTENTE EXISTENTE EN UNA CASA DE LA CIUDAD DE TUSA

H | 28



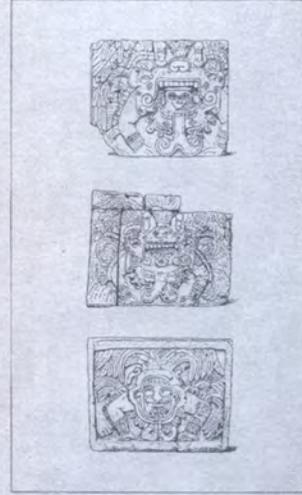
ZAKH ARQUEOLÓGICA DE TUSA  
 OPERACIONES EFECTUADAS EN EL AÑO DE 1933  
 POR EL ARQUITECTO FRANCISCO MÚJICA  
 EXISTENTE EXISTENTE EN UNA CASA DE LA CIUDAD DE TUSA

H | 30



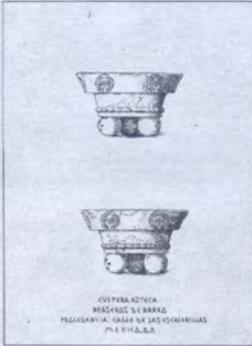
ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULIA  
 ESCUDERÍA DE FIGURAS ANTES DEL AÑO DE 1433  
 FRAGMENTO DE UN BANDA RELIEVO  
 ESCUDERÍA DE CHANAY IX

H | 31



ESTUVA COMPARTIDO DE LOS ESCUDEROS  
 DEBENTRE DEBENTRE LA ESCUDERÍA DEL AÑO 1433  
 EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULIA  
 FIGURAS ESTANTES EN CIRCUNFERENCIA VISUAL

H | 33



COPALTEPEC  
 BARRIO DE BARBA  
 PROCESSIONAL - CASA DE LAS ESCUDERÍAS  
 PL. 4 FIG. 10A

ESTUVA COMPARTIDO DE LOS ESCUDEROS  
 DEBENTRE DEBENTRE LA ESCUDERÍA DEL AÑO 1433  
 EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULIA  
 MUSEO NACIONAL DE MEXICO

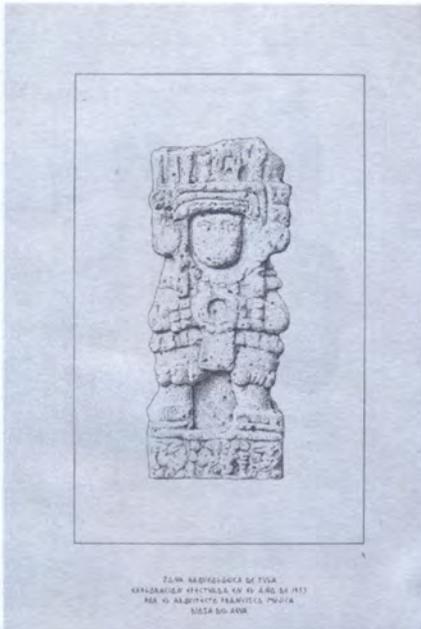
H | 32



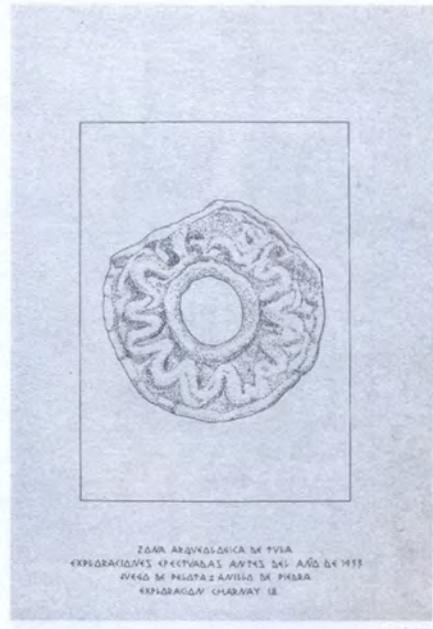
FIG. 10A DE BARBA  
 FIG. 10B DE BARBA  
 FIG. 10C DE BARBA  
 FIG. 10D DE BARBA

ESTUVA COMPARTIDO DE LOS ESCUDEROS  
 DEBENTRE DEBENTRE LA ESCUDERÍA DEL AÑO 1433  
 EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TULIA  
 MUSEO NACIONAL DE MEXICO

H | 34



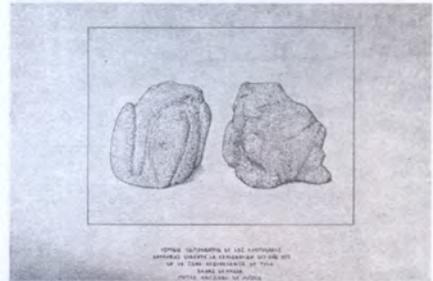
H | 35



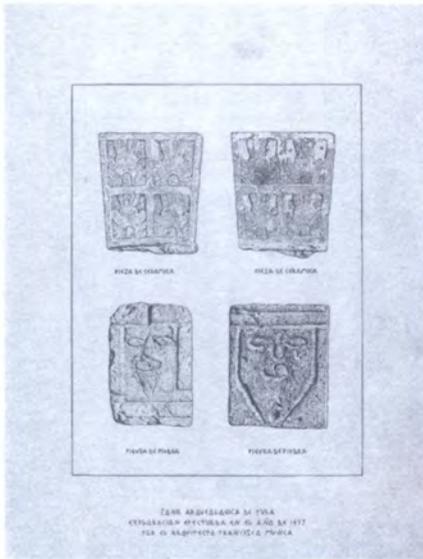
H | 37



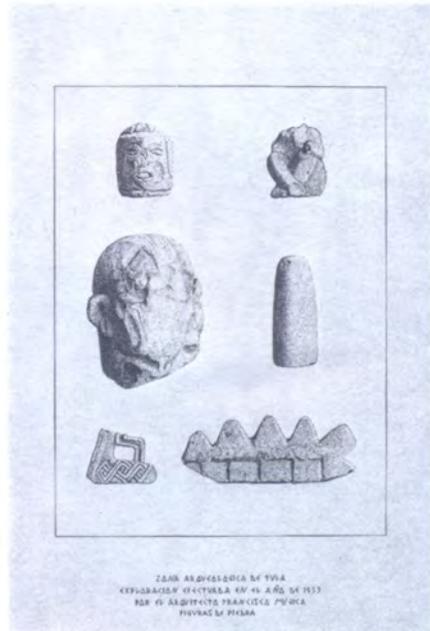
H | 36



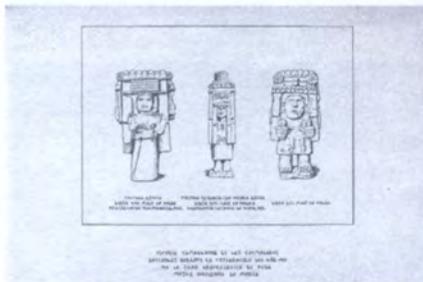
H | 38



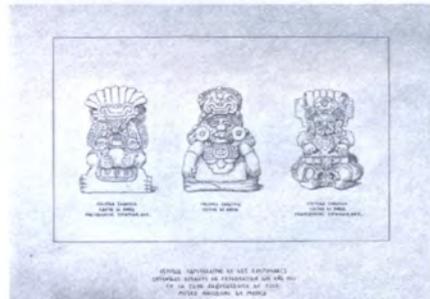
H | 39



H | 42



H | 40



H | 43



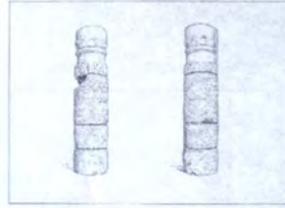
H | 41



CULTURA TOLTECA  
SIGLO XVI, ANO  
RECONSTRUCCIÓN DEL ORIGINAL

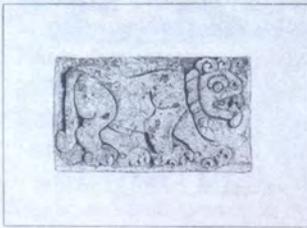
ESTILO COMPARATIVO DE LOS ESTILOS  
ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

H | 44



ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

H | 47



ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

H | 45



ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

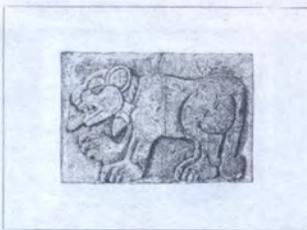
ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

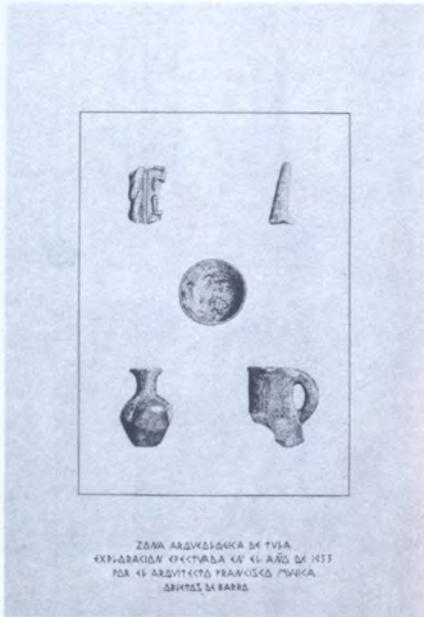
ESTILO COMPARATIVO DE LOS ESTILOS  
ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

H | 48



ESTILO COMPARATIVO DE LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DURANTE LA EXPOSICIÓN DE LOS AÑOS  
EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE TOLTECA  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MEXICO

H | 46



H | 49



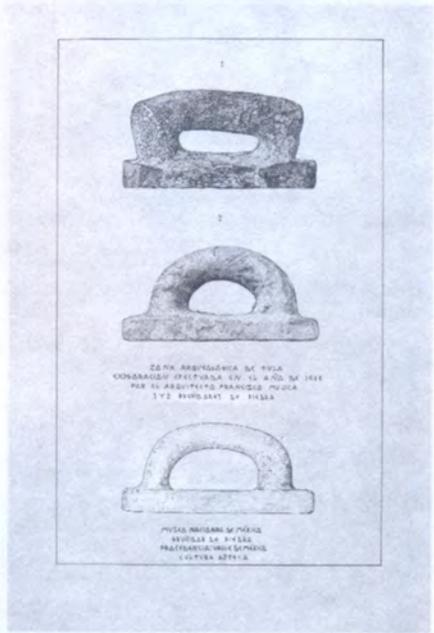
H | 50



H | 51



H | 52



H | 53



H | 54

- H|1. Plano de la colina arqueológica  
Exploración Charnay 18..[85]  
Tinta sobre calco  
34x31 cm - cod. L 185
- H|2. Plantas de las ruinas de los dos edificios Toltecas  
Exploración Charnay 18..[85]  
Tinta sobre calco  
38x32 cm - cod. L 189
- H|3. Perspectivas de ruinas  
Exploración Charnay 18..[85]  
Tinta sobre calco  
23x47 cm - cod. L 198
- H|4. Estela 4  
Tinta sobre calco  
21x54 cm - cod. L 146
- H|5. Relieve existente en una de las eminencias anexas al Cerro de la Malinche  
Tinta sobre calco  
29x47 cm - cod. L 145
- H|6. Monolito que representa al Dios Tlaloc  
Tinta sobre calco  
28x54 cm - cod. L 147
- H|7. Monolito que representa al Dios Tlaloc  
Tinta sobre calco  
28x53 cm - cod. L 148
- H|8. Diosa del Maíz  
Tinta sobre calco  
41x35 cm - cod. L 149
- H|9. Figura humana asomando de las fauces de una serpiente  
Tinta sobre calco  
28x48 cm - cod. L 150
- H|10. Figura humana de piedra  
Tinta sobre calco  
39x35 cm - cod. L 153
- H|11. Relieve en piedra  
Tinta sobre calco  
28x48 cm - cod. L 155
- H|12. Figuras de barro  
Tinta sobre calco  
46x35 cm - cod. L 156
- H|13. Estela  
Tinta sobre calco  
28x53 cm - cod. L 151
- H|14. Monolito con jeroglíficos existente en el Cerro del Ombligo  
Tinta sobre calco  
39x35 cm - cod. L 154
- H|15. Atlante  
Tinta sobre calco  
25x38 cm - cod. L 152

- HI16. Braseros  
Tinta sobre calco  
46x36 cm - cod. L 157
- HI17. Figura de animal en barro  
Tinta sobre calco  
46x36 cm - cod. L 158
- HI18. Monolito existente en una calle de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
28x26 cm - cod. L 161
- HI19. Monolito existente en una calle de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
20x37 cm - cod. L 162
- HI20. Figuras de animales de piedra  
Tinta sobre calco  
46x35 cm - cod. L 159
- HI21. Diosa del Maiz  
Tinta sobre calco  
25x38 cm - cod. L 160
- HI22. Relieve existente en una calle de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
28x27 cm - cod. L 163
- HI23. Urna de barro  
Tinta sobre calco  
41x35 cm - cod. L 165
- HI24. Figura de piedra procedente de Atitalaquia  
Tinta sobre calco  
39x36 cm - cod. L 166
- HI25. Estela C Vista de costado  
Tinta sobre calco  
21x53 cm - cod. L 164
- HI26. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año 1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
46x35 cm - cod. L 168
- HI27. Relieves existentes en una calle de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
20x36 cm - cod. L 167
- HI28. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año 1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
38x35 cm - cod. L 169
- HI29. Relieve en Nacar  
Exploración Charnay 18..(85)  
Tinta sobre calco  
20x35 cm - cod. L 173

- H|30. Relieve existente en una calle de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
28x27 cm - cod. L 174
- H|31. Fragmento de un bajo relieve  
Exploración Charnay 18..(85)  
Tinta sobre calco  
20x36 cm - cod. L 172
- H|32. Estudio comparativo  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
21x35 cm - cod. L 170
- H|33. Estudio comparativo  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
28x54 cm - cod. L 171
- H|34. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año  
1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
46x36 cm - cod. L 176
- H|35. Diosa del Agua  
Tinta sobre calco  
28x53 cm - cod. L 180
- H|36. Piernas colosales  
Museo Nacional de Mexico  
Tinta sobre calco  
38x35 cm - cod. L 179
- H|37. Juego de pelota Anillo de piedra  
Exploración Charnay 18..(85)  
Tinta sobre calco  
20x36 cm - cod. L 175
- H|38. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año  
1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
39x36 cm - cod. L 178
- H|39. Figuras de piedra y de cerámica  
Tinta sobre calco  
28x44 cm - cod. L 177
- H|40. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año  
1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
38x36 cm - cod. L 181
- H|41. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año  
1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
46x36 cm - cod. L 184

- HI42. Figuras de piedra  
Tinta sobre calco  
28x46 cm - cod. L 183
- HI43. Estudio comparativo de los ejemplares obtenidos durante la exploración del año 1933 en la Zona Arqueológica de Tula  
Museo Nacional de México  
Tinta sobre calco  
46x35 cm - cod. L 182
- HI44. Estudio comparativo  
Museo Nacional de Mexico  
Tinta sobre calco  
28x54 cm - cod. L 186
- HI45. Figura de piedra existente en una casa de Tula  
Tinta sobre calco  
38x36 cm - cod. L 187
- HI46. Figura de piedra existente en una casa de Tula  
Tinta sobre calco  
38x36 cm - cod. L 188
- HI47. Columna  
Tinta sobre calco  
38x36 cm - cod. L 191
- HI48. Estudio Comparativo  
Museo Nacional de Mexico  
Tinta sobre calco  
27x47 cm - cod. L 190
- HI49. Objetos de barro  
Tinta sobre calco  
19x35 cm - cod. L 192
- HI50. Monolitos existentes en calles de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
27x26 cm - cod. L 194
- HI51. Objetos de barro  
Tinta sobre calco  
27x26 cm - cod. L 193
- HI52. Relieves existentes en una calle de la ciudad de Tula  
Tinta sobre calco  
27x26 cm - cod. L 196
- HI53. Bruñidores de piedra  
Tinta sobre calco  
27x45 cm - cod. L 197
- HI54. Figuras humanas de piedra. Comparativa.  
Tinta sobre calco  
39x34 cm - cod. L 195

## Mapas de México



|| 1



|| 4



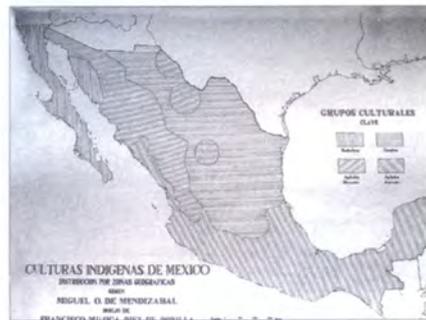
|| 2



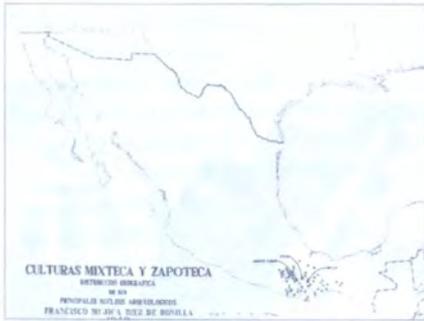
|| 5



|| 3



|| 6



|| 7



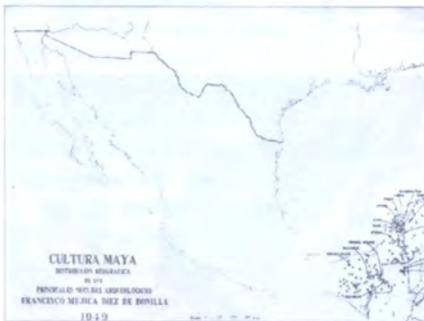
|| 10



|| 8



|| 11



|| 9



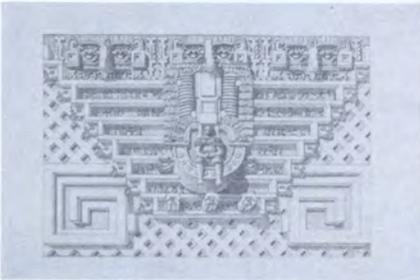
|| 12

- II1. División política de México en la época prehispánica según Miguel O. de Mendizábal  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II2. Razas indígenas de México, según Roland B. Dixon (I)  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II3. Razas indígenas de México, según Roland B. Dixon (II)  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II4. Razas indígenas de México, según José Imbelloni  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II5. Cultivos indígenas de México, según Paul Kirchoff  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II6. Culturas indígenas de México, según Miguel O. de Mendizábal  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II7. Culturas Mixteca y Zapoteca  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II8. El Totonacapan  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II9. Cultura Maya  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II10. Cultura Nahoá  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II11. Cultura Arcaica  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm
- II12. Cultura Tarasca  
Tinta sobre cartulina  
66x44 cm

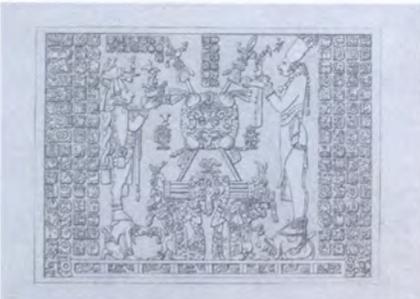
## Mayas, general



J11



J12



J13



J14



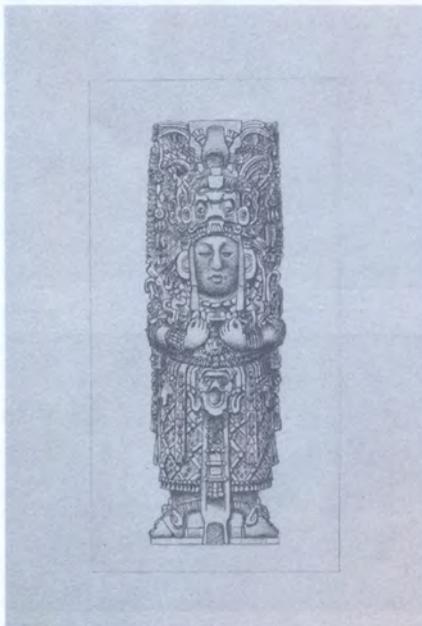
J15



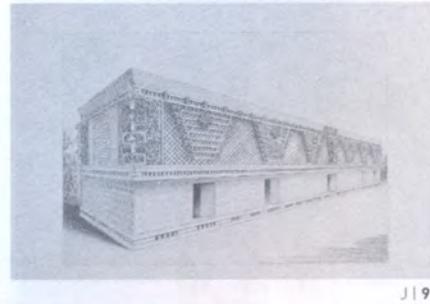
J16



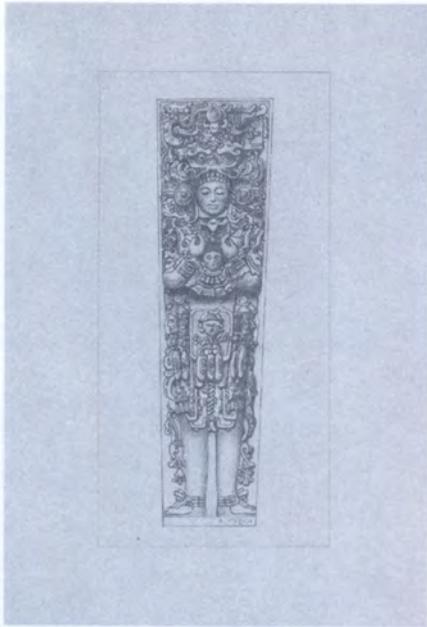
J18



J17



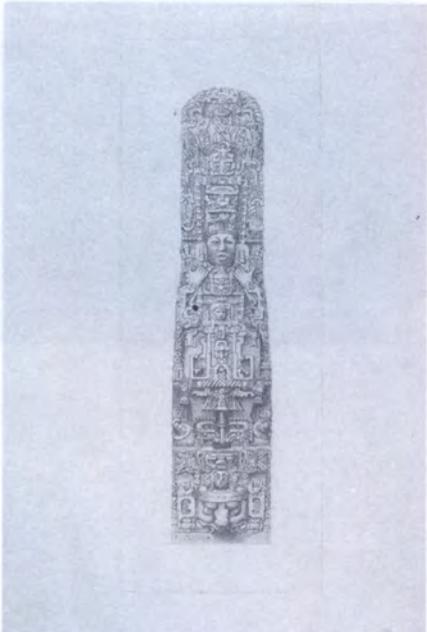
J19



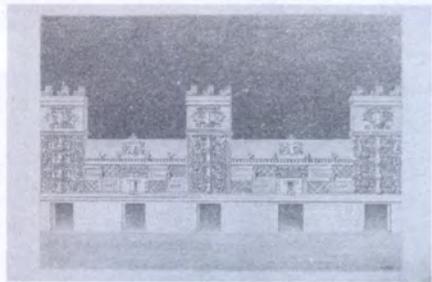
J110



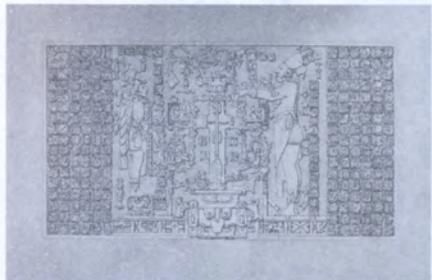
J112



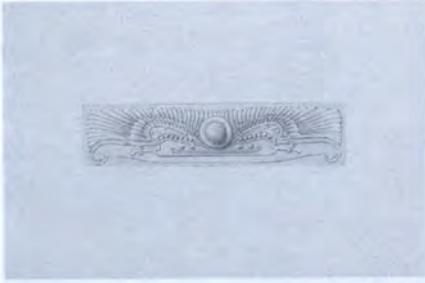
J111



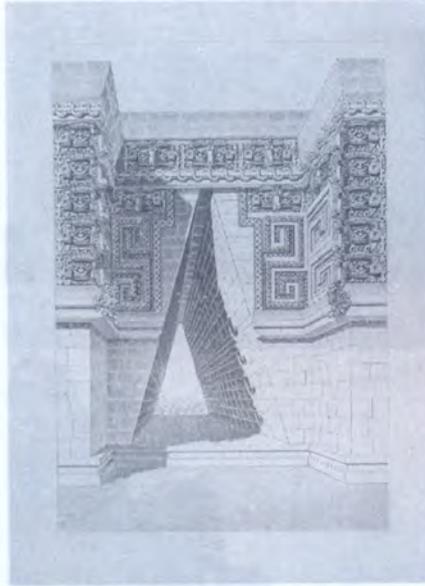
J113



J114



J | 15



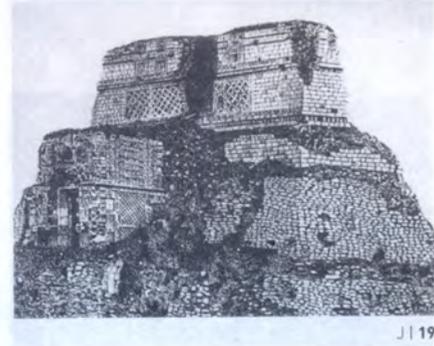
J | 16



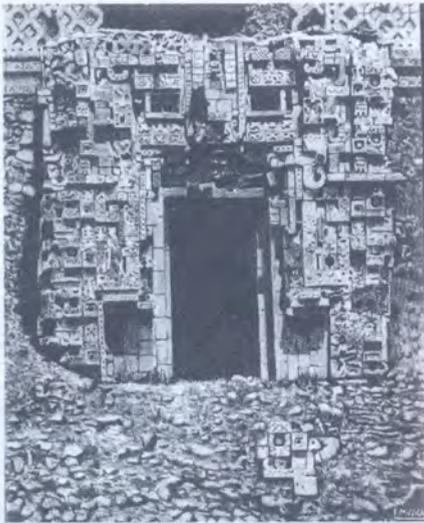
J | 17



J | 18



J | 19



J | 20



J | 22



J | 23



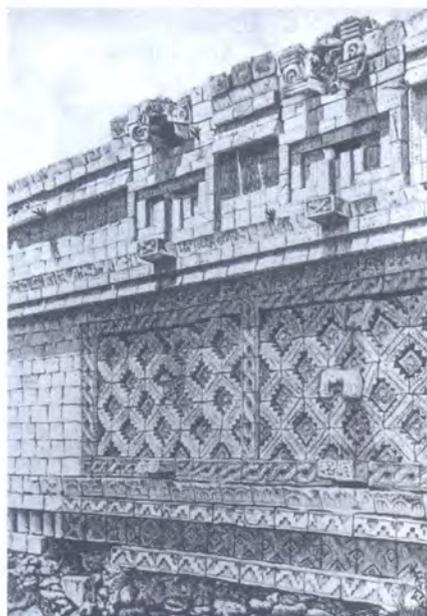
J | 21



J | 24



J125



J126

- J11. Tikal, Templo I visto desde la plaza central, reconstruido  
Carbonilla sobre cartulina  
47x37 cm - cod. L 313
- J12. Detalle de la decoración en piedra de Uxmal  
Carbonilla sobre cartulina  
48x36 cm - cod. L 319
- J13. Tablero del templo del Sol de Palenque  
Carbonilla sobre cartulina  
42x36 cm - cod. L 318
- J14. Estela I de Copán  
Carbonilla sobre cartulina  
15x34 cm - cod. L 335
- J15. Tablero lateral del templo de la Cruz de Palenque  
Carbonilla sobre cartulina  
7x14 cm - cod. L 317
- J16. Dama de Uxmal, piedra tallada  
Carbonilla sobre cartulina  
10x17 cm - cod. L 328

- Jl7. Estela C de Copán  
Carbonilla sobre cartulina  
9x18 cm - cod. L 316
- Jl8. Tablero lateral del templo de la Cruz de Palenque  
Carbonilla sobre cartulina  
7x14 cm - cod. L 315
- Jl9. Edificio del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal  
Carbonilla sobre cartulina  
28x20 cm - cod. L 320
- Jl10. Estela P de Copán  
Carbonilla sobre cartulina  
8x17 cm - cod. L 310
- Jl11. Estela de Quiriguá  
Carbonilla sobre cartulina  
12x34 cm - cod. L 312
- Jl12. Escultura de Palenque  
Carbonilla sobre cartulina  
7x17 cm - cod. L 311
- Jl13. Reconstrucción de uno de los edificios del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal  
Carbonilla sobre cartulina  
43x30 cm - cod. L 338
- Jl14. Tablero del Templo de la Cruz Foliada de Palenque  
Carbonilla sobre cartulina  
29x16 cm339
- Jl15. Relieve superior del templo de la Cruz de Palenque  
Carbonilla sobre cartulina  
21x5 cm - cod. L 314
- Jl16. Bóveda de unión del Palacio del Gobernador en Uxmal  
Carbonilla sobre cartulina  
26x38 cm - cod. L 337
- Jl17. Palacio del Gobernador de Uxmal, edificio superior, fachada principal reconstruida  
Carbonilla sobre cartulina  
80 x 45 cm - cod. L 459
- Jl18. Vista completa de la Pirámide del Adivino de Uxmal - cod. F 1
- Jl19. El sector superior frontal de la pirámide del Adivino de Uxmal - cod. F 7a
- Jl20. Pórtico de entrada al templo antiguo del Adivino - cod. F 8a
- Jl21. Detalle de los frisos laterales del Adivino y vista hacia el Cuadrángulo de las Monjas - cod. F 9a
- Jl22. Vista posterior de las escalinatas de la pirámide del Adivino - cod. F 3A
- Jl23. Fachada completa del basamento, su escalinata y los templos superiores  
- cod. F 4a
- Jl24. Detalle de los ángulos curvos del basamento del Adivino - cod. F 2a
- Jl25. Escultura denominada La Dama de Uxmal ubicada en su sitio original - cod. F 10a
- Jl26. Detalle de los frisos decorados y mascarones de los laterales del templo superior  
- cod. F 5a

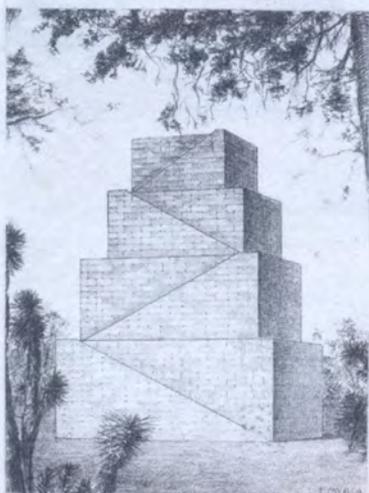
K1 Mesoamérica, general



K11



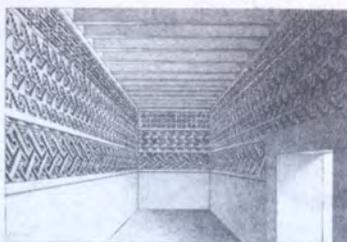
K14



K12



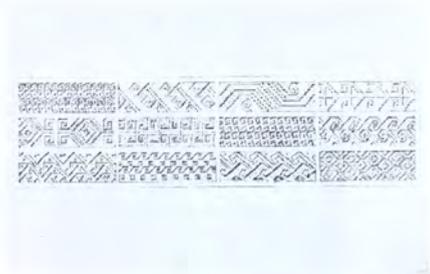
K15



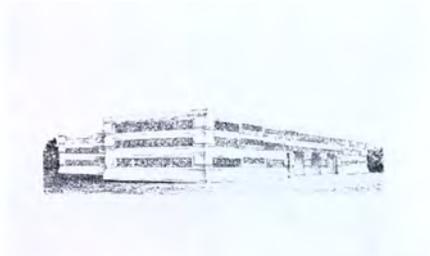
K13



K16



K17



K18

- K11. Pirámide los nichos de El Tajín, vista reconstructiva  
Carbonilla sobre cartulina  
28x19 cm - cod. L 326
- K12. Estructura imaginaria, basada en grabados del siglo XVIII  
Carbonilla sobre cartulina  
14x18 cm - cod. L 333
- K13. Interior del Palacio de las Columnas de Mitla, con reconstrucción del techo  
Carbonilla sobre cartulina  
28x19 cm - cod. L 325
- K14. Pirámide de Huatusco, reconstruida  
Carbonilla sobre cartulina  
26x18 cm - cod. L 330
- K15. Cabeza azteca de jadeita de la diosa Coyolxauhqui  
Carbonilla sobre cartulina  
11x17 cm - cod. L 331
- K16. Escultura del dios de las flores y plantas alucinógenas  
Carbonilla sobre cartulina  
11x17 cm - cod. L 332

- K17. Arreglos decorativos de los tableros de piedra de Mitla  
Carbonilla sobre cartulina  
42x11 cm - cod. L 329
- K18. Palacio de las Columnas de Mitla  
Carbonilla sobre cartulina  
27x9 cm - cod. L 327



## APÉNDICES

### Apéndice 1

*Inventario de la compra que el gobierno argentino le hizo a Francisco Mújica:*

En cumplimiento del Decreto N° 28.452 de fecha 29 de junio de 1948, refrendado por los señores Ministros, Secretarios de Estado de los Departamentos de Justicia e Instrucción Pública y de Hacienda y por el señor Secretario de Educación, el Director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires Doctor José Imbelloni, en representación del Estado Nacional Argentino, declara haber recibido a su entera satisfacción del Profesor Francisco Mújica Diez de Bonilla, los diez grupos de trabajos que integran los estudios americanistas que adquiriera en este acto, la Universidad Nacional de Buenos Aires, con destino al Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la propia Universidad, en la cantidad de trescientos mil pesos moneda nacional (m\$ñ 300.000) de acuerdo con el siguiente inventario:

#### GRUPO N° I

Cultura Nahoá – Período Tolteca

1- Templo de Quetzalcoatl. Teotihuacan. México.

(Primera época):

A. Estado actual: 14 dibujos del natural (al carboncillo)

B. Mediciones: 4 dibujos lineales (a tinta)

C. Reconstrucciones: 5 dibujos a pluma, 1 planta, 2 fachadas, 1 detalle y 1 perspectiva.

2- Templo conocido con el nombre de Ciudadela.

(Segunda época)

A. Estado actual: 13 dibujos del natural (al carboncillo)

- B. Mediciones: 18 dibujos lineales (a tinta)
- C. Reconstrucciones: 10 dibujos (a tinta y acuareladados): 1 planta, 1 fachada, 7 cortes y una perspectiva.

## GRUPO N° II

Cultura Nahoá – Período Tolteca

Estudio de la Ciudad Sagrada de Teotihuacán, México

1- Conjunto de la Zona Arqueológica

A. Reconstrucción: 1 dibujo lineal (a tinta)

2- Templo del Sol:

A. Estado actual: 3 dibujos del natural (al carboncillo)

B. Mediciones: 2 dibujos lineales (a tinta)

C. Reconstrucción: 3 dibujos lineales (a tinta): 1 planta y 2 fachadas

3- Templo de la Luna

A. Estado actual: 2 dibujos del natural (al carboncillo)

B. Mediciones: 3 dibujos (a tinta)

C. Reconstrucciones: 3 dibujos lineales (a tinta): 1 planta y 2 fachadas

4- Templo de la Agricultura

A. Reconstrucciones: 2 dibujos lineales (a tinta). 1 fachada y 2 detalles de los frescos.

5- Edificios superpuestos: Primera época (nivel inferior):

A. Mediciones: 1 dibujo lineal (a tinta)

B. Reconstrucciones: 1 dibujo lineal (a tinta): 1 planta

5 bis- Edificios superpuestos: Primera época (nivel inferior): Pirámide Policromada

A. Mediciones: 9 dibujos lineales (a tinta)

B. Reconstrucciones: 8 dibujos lineales (a tinta): 1 planta, 4 fachadas y 3 cortes

6- Edificios superpuestos: Segunda época (nivel superior)

A. Mediciones: 1 dibujo lineal (a tinta)

B. Reconstrucciones: 1 dibujo lineal (a tinta): 1 planta.

7- Excavaciones hechas en el año 1917

A. Reconstrucciones: 4 dibujos lineales (a tinta): 1 planta, 2 detalles de los frescos y 1 sección de uno de los frescos.

8- Frescos de San Sebastián (situados en las inmediaciones de la zona arqueológica de Teotihuacán)

A. Reconstrucción: 4 dibujos lineales (a tinta): 4 detalles de frescos.

### GRUPO N° III

#### Cultura Nahoá – Período Tolteca

Estudio comparativo de los elementos encontrados en la Zona Arqueológica de Tula. Antigua capital del Imperio Tolteca:

- 1- 36 dibujos punteados (a tinta): monolitos y cerámica
- 2- 19 dibujos a pluma: plantas, elevaciones, en perspectiva, monolitos y cerámica
- 3- 2 dibujos mixtos (punteados y a pluma): monolitos y cerámica

### GRUPO N° IV

Reconstrucciones en perspectiva de los principales monumentos prehispánicos de México, Guatemala y Honduras:

- 1- Cultura Maya-Quiche:
  - A. Ruinas de Tikal, Guatemala: 1 reconstrucción de una de las pirámides
  - B. Ruinas de Quiriguá, Guatemala: 1 reconstrucción de una de las estelas
  - C. Ruinas de Copán, Honduras: 3 reconstrucciones de diferentes estelas
  - D. Ruinas de Palenque, Chiapas, México: 5 reconstrucciones de diversos relieves
  - E. Ruinas de Ocosingo, Chiapas, México: 1 reconstrucción del disco alado
  - F. Ruinas de Uxmal, Yucatán, México: 3 reconstrucciones de la Casa del Gobernador, 2 reconstrucciones de Las Monjas, 1 dibujo de la Diosa de Uxmal
  - G. Ruinas de Chichen Itza, Yucatán, México: 1 reconstrucción de la Pirámide del Castillo, 2 reconstrucciones del Juego de Pelota, 2 reconstrucciones de Las Monjas, 1 dibujo de un jaguar
- 2- Cultura Totonaca:
  - A. Ruinas de Papantla, Veracruz, México: 1 reconstrucción de la pirámide
- 3- Cultura Mixteco-Zapoteca
  - A. Ruinas de Mitla, Oaxaca, México: 3 reconstrucciones de uno de los palacios gemelos.
- 4- Cultura Nahoá-etapa Azteca:

A. Museo Nacional de México: 2 dibujos de monolitos existentes en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México.

5- Núcleos diversos:

A. Ruinas de Huastusco, México: 1 reconstrucción de la pirámide

B. Ruinas de Teopantepac, México: 1 reconstrucción de la pirámide

#### GRUPO N° V

Cultura Maya – Nuevo Imperio

Estudio completo del Templo de los Guerreros. Chichen Itza, Yucatán, México

(Reproducciones de dibujos diversos)

A. Estado actual: 12 estudios

B. Mediciones: 17 estudios

C. Reconstrucciones: 1 planta, 3 fachadas, 6 secciones, 2 perspectivas exteriores y 2 perspectivas interiores

Templo del Adivino, Uxmal, Yucatán, México (reproducciones de dibujos al carboncillo):

A. Estado actual: 10 estudios.

#### GRUPO N° VI

Documentación fotográfica de las ruinas de México, Guatemala y Honduras.

Fotografías directas de los monumentos y reproducciones de fotografías y dibujos de ejemplares que figuran en las siguientes bibliotecas: Biblioteca Nacional de Francia; Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de París; Biblioteca del Museo Británico de Londres; Biblioteca del Congreso, Washington; Biblioteca del Museo Nacional de Washington (Smithsonian); Biblioteca Newberry de Chicago; Biblioteca del Museo Marshall de Chicago; Biblioteca Pública de Nueva York; Biblioteca de la Universidad de Columbia; Biblioteca de la Universidad de Harvard (Museo Peabody); Biblioteca de la Universidad de Pensilvania; Biblioteca Nacional de México; Biblioteca del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México.

Esta documentación fotográfica de las ruinas incluye cerca de mil ejemplares diferentes de los monumentos y zonas arqueológicas mexicanas y centroamericanas.

## GRUPO N° VII

Documentación gráfica (fotografías y dibujos) sobre los diversos ensayos hechos hasta hoy día en Estilo Americano.

### Fotografías:

- A. Monumento a Cuauhtémoc, en la ciudad de México
- B. Detalles del Palacio de la Unión Pan Americana en Washington
- C. Diversos edificios en el Estado de Nuevo México
- D. Teatro Maya, Los Ángeles, California
- E. Teatro Azteca, San Antonio, Texas
- F. Restaurante en estilo Mixteco-Zapoteca, en el Museo de Historia Natural de Nueva York, E.U.A.
- G. Motivo Maya en el Museo de los Ángeles, California
- H. Teatro Olimpia, Ciudad de México
- I. Detalles del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México
- J. Monumento a Juárez en Oaxaca, México
- K. Edificio del Museo Arqueológico, Lima, Perú
- L. Pabellón de México, en la Exposición Internacional de París (1889)
- M. Pabellón de México, en la Exposición Internacional de Sevilla
- N. Pabellón del Perú en la Exposición de Sevilla
- O. Detalles ornamentales precolombinos en construcciones modernas de diversas ciudades mexicanas
- P. Pabellón en estilo maya en la Feria Mundial de Chicago
- Q. Aplicación de motivos precolombinos en el arte popular
- R. Mausoleos en el Cementerio de Santiago de Chile

(Total alrededor de 50 fotografías)

### Dibujos:

- A. Evolución de una cariátide Maya (2 dibujos a pluma)
- B. Mausoleo en estilo Renacimiento Americano (año 1919) (1 dibujo acuarelado)
- C. Rascacielos en estilo Neo Americano (año 1919) (1 dibujo lineal)
- D. Escuela en estilo Neoamericano (año 1922) (1 dibujo acuarelado)
- E. Residencia en estilo Neoamericano (año 1922) (1 reproducción de un dibujo acuarelado)
- F. Platos en estilo Renacimiento Americano (2 reproducciones de dibujos lineales)

G. Escuela Superior en Estilo Neoamericano (año 1930) (1 reproducción de 1 dibujo lineal)

H. Feria Permanente de Artículos Nacionales en estilo Neoamericano (año 1930) (1 reproducción de 1 dibujo lineal)

Teoría de la “Vibración-Semilla”

Dibujos:

A. Panorama de Nueva York en 1928. 1 Dibujo (lápiz mina de plomo)

B. Envoltura resultante para una manzana de 200 x 800 pies: (1 reproducción de 1 dibujo al carboncillo)

C. Evolución de un elemento precolombino de acuerdo con la teoría de la “Vibración-semilla”. 1 dibujo lineal (lápiz mina de plomo)

D. Rascacielos Neo-Americano concebido de acuerdo con la teoría de la “Vibración-semilla”. 1 dibujo (lápiz mina de plomo)

E. Ciudad Neoamericana de 100 pisos, con zonificaciones superpuestas verticalmente. Perspectiva. 1 dibujo (lápiz mina de plomo)

F. Ciudad Neoamericana de 100 pisos. Sección. 1 dibujo lineal (a tinta)

#### GRUPO N° VIII

Material para texto (264 páginas manuscritas y 136 páginas a máquina)

Material bibliográfico, escritos diversos, apuntes y borradores, preparados por el arquitecto Mújica para servir de base documental a los textos de las siguientes monografías:

A. Zona Arqueológica de Teotihuacan (Cultura Tolteca)

B. Zona Arqueológica de Tula (Cultura Tolteca)

C. Templo de los Guerreros (Cultura Maya)

D. Ruinas diversas

E. Teorías filosóficas sobre arte americano (incluyendo la teoría de la “Vibración-semilla”), destinadas al texto de una monografía sobre Renacimiento y Neo-Americano. Texto original (que sirvió para la traducción inglesa) útil para una edición española de la *Historia del Rascacielos*.

#### GRUPO N° IX

Documentación fotográfica sobre arquitectura colonial mexicana (Más de 1600 ejemplares diferentes)

## GRUPO N° X

Documentación gráfica del ambiente físico, del arte popular y de la arquitectura moderna de México: (Más de 1700 ejemplares diferentes)

- A. Ambiente físico, zona tropical, zona templada y nieves eternas
- B. Arte popular mexicano
- C. Aspectos típicos del pueblo mexicano
- D. La arquitectura moderna de México.

### Nota:

Queda debidamente establecido que la Universidad Nacional de Buenos Aires podrá publicar el material adquirido con excepción del grupo N° V (Templo de los Guerreros, Chichen Itza, Yucatán, México) y de las fotografías que estén amparadas por el respectivo copyright. El total de las fotografías que integran la colección es de 4569.

## Apéndice 2

Inventario del material entregado a José Imbelloni por Antonio Serrano Redonnet el 18 de Noviembre de 1952, que corresponde a la producción de Francisco Mújica durante su contrato con la Facultad de Filosofía y Letras.

Teotihuacan, tomos I, II y III  
Tula, 1 tomo

Un paquete conteniendo los siguientes mapas: lenguas indígenas de México: distribución prehispánica por zonas geográficas, según Miguel O. de Mendizábal y Wigberto Jiménez Moreno y Zonas arqueológicas de México, Guatemala y Honduras (1949)

Un paquete conteniendo los siguientes mapas:

- 1 División política de México en la época prehispánica, según Miguel O. de Mendizábal
- 2 Cultivos indígenas de México. Distribución por zonas geográficas, según Paul Kirchloff
- 3 Culturas indígenas de México. Distribución por zonas geográficas, según Miguel O. de Mendizábal
- 4 Razas indígenas de México. Distribución por zonas geográficas, según Roland B. Dixon (4 ejemplares)
- 5 Razas indígenas de México. Distribución por zonas geográficas, según José Imbelloni
- 6 Cultura Maya. Distribución geográfica de los principales núcleos arqueológicos
- 7 El Totonacapan. Distribución geográfica de sus principales núcleos arqueológicos
- 8 Culturas Mixteca y Zapoteca. Distribución geográfica de sus principales núcleos arqueológicos
- 9 Cultura Tarasca. Distribución geográfica de sus principales núcleos arqueológicos
- 10 Cultura Nahuas. Distribución geográfica de sus principales núcleos arqueológicos

## 11 Cultura Arcaica. Distribución geográfica de sus principales núcleos arqueológicos

Diseño: Sistema de clasificación racial de Roland B. Dixon

Diseño: Modelo de tapa

Un paquete conteniendo: 2 láminas en colores

Un paquete conteniendo: 21 láminas en carboncillo (diversos tamaños)

Un paquete conteniendo: 16 láminas en carboncillo (tamaño grande), 5 láminas en colores (originales)



## BIBLIOGRAFÍA

Alcina Franch, José

1995 *Arqueólogos o anticuarios, historia antigua de la arqueología en la América española*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

Álvarez, Manuel F.

1900 Creación de una arquitectura nacional, en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*, pp. 273-282, México.

Amábilis, Manuel

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

1956 *La arquitectura precolombina en México*, Edición del autor, México.

Artundo, Patricia; Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos:

1996 El Método Best Maugard en Buenos Aires, en *Segundas Jornadas: estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, pp. 73-85, Buenos Aires.

Berlin, Heinrich

1969 Luis Martín, un inquieto arquitecto neoclásico, *Anales del Instituto de Arte Americano* vol. 22, pp. 103-110, Buenos Aires.

Burns, E. Bradford

1981 La huella maya en Los Ángeles, en *Revista Américas*, no. 11, Washington.

Callegari, G. V.

1933 Volgarizzare e facilitare lo studio dell'a archaeologia americana, *XXV Congreso Internacional de Americanistas*, vol. II, pp. 11-20, La Plata.

Charnay, Désiré

1862/3 *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, recueilles et photographies*, Gide Editeur, 2 vols, Paris. (Edición en México de 1868).

1887 *The ancient cities of the New World: being voyages and exploration in Mexico and Central America from 1857-1882*, Harper Brothers, New York.

Davies, Keith F.

1881 *Désiré Charnay, expeditionary photographer*, The University of New Mexico Press, Albuquerque.

De la Maza, Francisco

1965 La arquitectura nacional, en *Del neoclasicismo al art nouveau*, Sepsetentas, México.

- De Anda, Xavier  
1998 El Déco en México: arte de coyuntura, en *Art Déco: un país nacionalista, un México cosmopolita*, INBA, México.
- De Mesa, Carlos  
1989 Emilio Villanueva, el arquitecto más importante del siglo XX en Bolivia, en *100 años de arquitectura paceña*, Colegio de Arquitectos de La Paz, La Paz.
- De Navarro, Saúl  
1929 Los motivos indígenas en la cerámica brasileña, en *Orientación*, no. 12, Buenos Aires.
- Del Sáenz, Eduardo  
1923 Viracocha, en *Plus Ultra*, no. 90, Buenos Aires.
- Diez Canseco, José B. y Enrique Seoane Ros  
1989 *Una búsqueda de raíces peruanas* Edición de los autores, Lima.
- Desmond, Lawrence y Phyllis Messenger  
1988 *A Dream of Maya: Augustus and Alice Le Plongeon in XIXth century Yucatan*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Dupaix, Guillermo y Luciano Castañeda  
1969 Expedición acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España, 1805-1808, 2 vols., José Porrúa Turanlas Editor, Madrid.
- Fernández, Miguel Ángel  
1925a El templo de los Tigres, *Ethnos* 3ra. época, vol. 1-2, pp. 35-42, México.  
1925b El juego de pelota de Chichén Itzá, Yucatán, *Anales del Museo Nacional*, 4ta. Época, vol. III, pp. 363-372, México.
- Fletcher, Banister  
1896 *A history of architecture on the comparative method*, The Athlone Press, Londres.
- Fuente, Beatriz de la  
1983 El arte prehispánico visto por los europeos del siglo XIX, *Revista de la Universidad de México*, no. 32, pp. 2-7, México.
- Gamio, Manuel  
1916 *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, Librería de Porrúa, México.
- Gamio, Manuel (editor)  
1922 *La población del valle de Teotihuacan*, Secretaría de Educación Pública, 3 vols, México.
- García Bryce, José  
1980 La arquitectura en el virreinato y la república, en *Historia del Perú*, Lima, Edición de Juan Mejía Baca, tomo IX, Lima.

- Gendrop, Paul  
1983 *Los estilos Río Bec, Puuc y Chenes*, UNAM, México.
- González Gamio, Ángeles  
1987 *Manuel Gamio, una lucha sin final*, UNAM, México.
- Graham, Ian  
1977 Alfred Maudslay and the discovery of the Maya, en: *Collectors and Collections*, The British Museum Yearbook no. 2, pp. 137-155, Londres.  
2002 *Alfred Maudslay and the Maya*, University of Oklahoma Press, Albuquerque.
- Greslebin, Héctor  
1934 *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*, Francisco Colombo, Buenos Aires.
- Greslebin, Héctor y Ángel Pascual  
1920 Un ensayo de arquitectura americana, en *El Arquitecto*, vol. I, 1920, pp. 231-244, Buenos Aires.
- Guido, Ángel  
1925 *Fusión Hispano Indígena en la arquitectura colonial*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.  
1940 *Redescubrimiento de América en el Arte*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.
- Guillén, Víctor M.  
1944 El Cuzco en una mansión argentina, *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, vol. 3, Cuzco.
- Gutiérrez, Abel  
1928 *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América*, Edición del autor, Santiago.
- Gutiérrez, Ramón  
1971 Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense, en *Hogar y Arquitectura*, N° 97, Madrid.  
1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Ediciones Cátedra, Madrid.  
2002 *Héctor Velarde y la arquitectura de su tiempo*, Editorial Epígrafe, Lima.
- Gutiérrez, Ramón (coord.)  
1998 *Arquitectura latinoamericana del siglo XX*, Lunweg, Barcelona.
- Gutiérrez, Ramón; Margarita Gutman y Víctor Pérez Escolano  
1994 *Martín Noel, su tiempo y su obra*, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla.
- Gutiérrez, Ramón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
2000 Fuentes prehispánicas para la conformación de un nuevo arte en América, en *Temas de la Academia*, Academia Nacional de Bellas Artes, págs. 49-67, Buenos Aires.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo  
 1998 Río de la Plata (1900-1930): los literatos y su legado patrimonial, en *Revista de Museología* no. 14, Madrid.  
 1998 *Fernando Fader: obra y pensamiento de un pintor argentino*, Instituto de América-CEDODAL, Buenos Aires.  
 2000 *España y la Argentina a principios del siglo XX: entre la tradición y la modernidad*, Granada, Editorial Comares, Granada.  
 2002 Arte historicista de raíces prehispánicas, en *Goya* no. 289-290, págs. 267-286, Madrid

Hohmann, Hasso

- 1995 *Die architektur der Sepulturas-region von Copan in Honduras*, Academic Publishers, Graz.

Hohmann, Hasso y Annegrete Vogrin

- 1982 *Die architecture con Copan, Honduras*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2 vols, Graz.

Holmes, William H.

- 1897 *Archaeological studies among the ancient cities of Mexico*, 2 vols, Field Columbian Museum, Chicago.

Izcué, Elena

- 1927 *El arte peruano en la escuela*, París, Ediciones Excelsior, 1927

Kohl, Philip y José Pérez Gollán

- 2002 Religion, politics and prehistory, *Current Anthropology* vol. 41, no. 4, pp. 561-586.

Kubler, George

- 1990 Architectural historians before the fact; en *The Architectural Historian in America*, pp. 190-197, National Gallery of Art, Studies in the History of Art no. 15, Washington  
 1991 *Esthetic recognition of ancient Ameridian art*, Yale University Press, New Haven.

Lozoya, Xavier

- 1982 *Plantas y luces en México: la Real Expedición Científica a Nueva España (1787-1803)*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

Maler, Teobert

- 1971 *Bauten der Maya*, edición de Gerdt Kutscher, Monumenta Americana IV, Gebr. Mann Verlag, Berlin.

Mariscal, Federico

- 1915 *La Patria y la arquitectura nacional*, Edición del autor, México.  
 1928 *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas, Yucatán y Campeche*, Secretaría de Educación Pública, México.

- Marquina, Ignacio  
 1928 *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, Secretaría de Educación Pública, México.  
 1951 *Arquitectura prehispánica*, Memorias del INAH vol. I, INAH, México.
- Martínez, Ana; Constanza Taboada y Luis Auat  
 2002 *Los hermanos Wagner: entre ciencia, mito y poesía*, Universidad Católica de Santiago del Estero, Santiago.
- Matos Moctezuma, Eduardo  
 1972 *Manuel Gamio, arqueología e indigenismo*, Sepsetentas, México.  
 1990 *Teotihuacan, la metrópoli de los dioses*, La Aventura Humana-Jaca Book, México  
 1998 *Las piedras negadas: de la Coatlicue al Templo Mayor*, Conaculta, México.
- McVicker, Donald  
 1994 El pintor convertido en arqueólogo: Jean Charlot en Chichén Itzá, en *México en la obra de Jean Charlot*, pp. 58-72, UNAM-CONACULTA, México.
- McVicker, Donald y Mary  
 2004 *Forgotten documenters: artists and copyists at Chichen Itza, Mexico*, trabajo presentado en el Simposio G. Willey titulado Unconventional Scholars: Making Archaeology Happen, de la Society for American Archaeology, Montreal.
- Miller, Arthur G.  
 1973 *The mural painting of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Washington.  
 1977 Captains of the Itza: unpublished mural evidence from Chichen Itza, *Social process in Maya prehistory: studies in honour of Eric Thompson* (N. Hammond editor), pp. 197-225, Academic Press, New York.
- Moedano Koerdell, Hugo  
 1946 Miguel Ángel Fernández, *Revista Mexicana de Antropología* vol. VII, pp. 133-136, México.
- Morelos García, Noel  
 1997 Cien años de arqueología en el Complejo Calle de los Muertos de Teotihuacan, *Homenaje al profesor César Sáenz*, pp. 389-413, INAH, México.  
 2000 Visita a las excavaciones de 1917 de Manuel Gamio en Teotihuacan, *Arqueología* no. 23, pp. 127-143, México.
- Moreno, Roberto  
 1970 Ensayo biobibliográfico de Antonio de Leon y Gama, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* tomo II, vol. 1, pp. 43-134, México.
- Morris, Earl H., Jean Charlot y Ann A. Morris  
 1931 *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan*, Carnegie Institution, 2 vols, Washington.
- Mújica Díez de Bonilla, Francisco  
 1928 *History of Skycraper*, Archaeological and Architectural Press, Paris.

- 1932 Las teorías estético-arquitectónicas de Francisco Mújica, *Nuestro México* no. 2, pp. 36-77, México.
- 1977 *History of Skycraper*, Da Capo Press, New York.
- Mújica Diez de Bonilla, Francisco; Pal Keleman, J. G. Navarro y otros  
 1944 *Art of Latin America*, Unión Panamericana (2ª. Edición), Washington.
- Nadal Mora, Vicente  
 1935 *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*, Librería El Ateneo, Buenos Aires.
- Navarrete, Carlos  
 2000 *Palenque, 1784: el inicio de la aventura arqueológica*, UNAM, México.
- Parodiz, Juan José y Enrique Balech  
 1991 *El Museo Argentino de Ciencias Naturales B. Rivadavia... en pantuflas*, manuscrito inédito, Buenos Aires.
- Peñalver, Ebe Julia  
 1982 *Adolf Methfessel (1836-1909)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Pineda, Pedro Simón  
 1927 Los monumentos precolombinos de América orientarán el arte moderno. La arquitectura de los rascacielos, en *Los Andes*, 14 de agosto, Mendoza.
- Politis, Gustavo  
 S/f *Política nacional, arqueología y universidad en Argentina*, manuscrito inédito.
- Proskouriakoff, Tatiana  
 1946 *An album of Maya architecture*, Carnegie Institution, Washington.  
 1950 *A study of Maya classic sculpture*, Carnegie Institution, Washington.
- Pollock, Harry E. D.  
 1980 *The Puuc: an architectural survey of the hilla country of Yucatan and north Campeche, Mexico*; Memoris of the Peabody Museum no. 19, Cambridge.
- Reygadas Vértiz, José  
 1928 Teotihuacan, en *Estado actual de los principales edificios arqueológicos de México*, pp. 65-73, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Dirección de Arqueología México.
- Rojas, Ricardo  
 1930 *Silabario de la Decoración Americana*, Ediciones La Facultad, Buenos Aires.  
 1993 *Eurindia* (1924), 2 vols, CEAL, Buenos Aires.
- Romandía de Cantú, Graciela  
 1993 *Adela Bretón, artista británica en México (1894-1907)*, Museo Nacional de Historia y The British Council, México.

- Sánchez, Jesús Evaristo  
 1991 El conjunto arquitectónico de los Edificios Superpuestos: implicaciones sobre su funcionamiento, *Teotihuacan 1980-1982*, pp. 61-91, INAH.
- Sauvage, Marcel  
 1927 Un exposition d'art precolombien, *L'Art Vivant*, vol. II, pp. 570-573, París.
- Schávelzon, Daniel  
 1984 Semblanza: Harry E. D. Pollock (1901-1982), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 2, pp. 88-89, México.  
 1984 El jaguar de Chichen Itza, un monumento maya olvidado, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 5, pp. 55-57, México.  
 1986 Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 8, pp. 84-93, México.  
 1991 *La conservación del patrimonio cultural en América Latina*, Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1991  
 1993 Historia de la conservación arqueológica en el valle de Oaxaca, en *Sociedad y patrimonio arqueológico en el valle de Oaxaca*, INAH, México, pp. 19-32, 2002.
- Schávelzon, Daniel (comp.)  
 1988 *La polémica del arte nacional en México: 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Schávelzon, Daniel y Beatriz Patti  
 1992 La búsqueda de un arte y una arquitectura americanas: Héctor Greslebin (1893-1971), *Cuadernos de Historia del Arte* no. 14, pp. 37-63, Mendoza.  
 1991 Los intentos por la creación de una estética nacional: la obra inicial de Héctor Greslebin (1915-1930), *Boletín de Arte* no. 10, pp. 12-23, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, La Plata, 1993.  
 1997 Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos, *Cuadernos de historia* no. 6, pp. 89-124, FADU, Buenos Aires.
- Siller, Juan Antonio  
 1987 La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán, *Cuadernos de la arquitectura mesoamericana*, no. 9, UNAM, México.  
 1991 Semblanza: Paul Gendrop, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* vol. 12, pp. 91-96, México
- Solari Swayne, Manuel  
 1939 Un documento interesante: definición del arte Neoperuano por Manuel Piqueras Cotolí, en *El Comercio*, s/d, Lima.
- Stearn, William  
 1978 *Maria Sybilla Merian (1647-1717), entomological and botanical artist*, Scholar Press, Londres.
- Stephens, John Lloyd  
 1841 *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Harper and Broths., New York.  
 1843 *Incidents of travel in Yucatan*, Harper and Broths., New York.

- Toca Fernández, Antonio  
1987 Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana, en *Cuadernos de la arquitectura mesoamericana*, N° 9, UNAM, México.
- Tablada, José Juan  
1923 La función social del arte, en Adolfo Best Maugard: *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Secretaría de Educación, México.
- Velarde, Héctor  
1939 Anteproyecto del monumento-basílica a Santa Rosa de Lima. Patrona de las Américas, en *UIA, The Fifteenth International Congress of Architects*, pag. 240, Washington.
- Villalobos, Alejandro  
1984 Semblanza: Ignacio Marquina Barredo (1888-1981), *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* no. 4, pp. 91-93, México.
- Von Hagen, Víctor  
1979 *En busca de los mayas, la historia de Stephens y Catherwood*, Editorial Diana, México.
- Waldeck, Federico de  
1996 Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán, 1834 y 1836, CONACULTA, México.
- Williams, Adriana  
1994 *Covarrubias*, University of Texas Press, Austin.



Entre los siglos XIX y XX hubo una serie de grandes dibujantes que captaron el pasado americano con una calidad impactante, primero reemplazando y luego compitiendo con la fotografía.

Francisco Mújica Diez de Bonilla fue uno de ellos.

Magistral artista y arquitecto mexicano que vivió en diversos países del mundo, tuvo varias estadías en Buenos Aires, donde han quedado la mayor parte de sus archivos inéditos.

El libro presenta cientos de dibujos de gran calidad, nunca difundidos, guardados y olvidados por más de medio siglo.

Asimismo, se ha logrado reconstruir la compleja vida de este personaje casi desconocido, que dejó ilustradas las ruinas de México y otras regiones americanas con una calidad insuperable, vivo testimonio de su mirada peculiar hacia el pasado, al que también trató de recuperar incorporándolo a edificios modernos, incluso rascacielos, durante la década de 1920.

Este libro analiza el desarrollo de las técnicas de dibujo usadas en la arqueología y la relación entre arte y ciencia, al igual que la difusión de las ideas surgidas en torno a este movimiento que a la vez que rescataba el pasado, trataba de usarlo para mejorar el arte y la arquitectura del presente.



**FAMSÍ**

FUNDACION PARA EL AVANCE DE LOS ESTUDIOS MESOAMERICANOS, INC.

Ediciones **FUNDACIÓN CEPPA**

Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas

[www.fundacionceppa.org](http://www.fundacionceppa.org)

ISBN 950-05-1612-8



9 789500 516129