

LUIS MOYA Y JOAQUÍN VAQUERO ANTE LAS RUINAS DE TEOTIHUACÁN (1930): DIBUJO, PINTURA Y ALGUNAS CONSIDERACIONES ARQUITECTÓNICAS

LUIS MOYA AND JOAQUÍN VAQUERO BEFORE THE RUINS OF TEOTIHUACÁN (1930): DRAWING, PAINTING, WITH SOME ARCHITECTURAL CONSIDERATIONS

Francisco Egaña Casariego, Javier G. Mosteiro

doi: 10.4995/ega.2022.17127

El encuentro de los arquitectos Moya y Vaquero con las ruinas de Teotihuacán, a los comienzos de sus carreras profesionales, determinó en éstas significativos episodios. Ambos evocarían, en no pocas ocasiones, su impresión ante ese conjunto. El hecho se produjo en el viaje por Estados Unidos y México que emprendieron al participar en el –tan resonante– Concurso del Faro de Colón en Santo Domingo. Su influencia no sólo se dejaría ver en la propuesta final para el certamen: tras éste, cada arquitecto, ya por separado, dirigiría –en análisis gráficos, pinturas o proyectos– lúcidas miradas hacia ese patrimonio arquitectónico que les asombró en su juventud. Y

de esas miradas se trata en este estudio, que, partiendo de un sólido conocimiento del estado de la cuestión, aporta materiales y análisis inéditos.

PALABRAS CLAVE: VAQUERO PALACIOS, MOYA BLANCO, TEOTIHUACÁN, DIBUJO, PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

The unexpected encounter of architects Moya and Vaquero with the ruins of Teotihuacán, at the beginning of their professional careers, helped determine significant episodes in their futures. Both architects would return to their impressions in front of this site, on many occasions, This momentous event took place within the framework of their trip to the United States and Mexico to take part in the famous Columbus Lighthouse Competition in Santo Domingo. Its traces would not only be seen in their final proposal for the competition: after it, each architect, now separately, would direct –in graphic analyses, paintings or projects– piercing glances back towards that architectural heritage which had astonished them in their youth. Those glances are the subject of this study.

KEYWORDS: VAQUERO PALACIOS, MOYA BLANCO, TEOTIHUACÁN, DRAWING, CONTEMPORARY SPANISH PAINTING



En el otoño de 1930, Luis Moya Blanco (Madrid 1904-1990) y Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo 1900 - Madrid 1998), a poco de su titulación en la Escuela de Arquitectura de Madrid, llegaban al sitio arqueológico de Teotihuacán. La visita estaba motivada por su participación en el Concurso Internacional del *Faro a la Memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo*. Su propuesta había marcado un temprano hito en sus carreras: fue la única de arquitectos españoles o hispanoamericanos que logró figurar entre las diez que pasarían a la segunda fase **1**. Esta sobrevenida *representatividad*, junto a que el proyecto estuviera “casi totalmente inspirado en las arquitecturas americanas precolombinas” (Vaquero y Moya 1931a, 2), propició ese viaje previo a la entrega definitiva.

La referencia a esas ruinas seguía las directrices de las bases del concurso. Éstas no fijaban un determinado lenguaje formal, pero sí pretendían un planteamiento *universal* que considerara los tres grandes ciclos de la historia de la arquitectura en América: el prehispánico, el virreinal y el moderno (Kelsey 1928). Tales miras abonaban la idea de encuentro inmediato con esos legados que –aunque ya contemplados en su primer proyecto– los jóvenes arquitectos sólo conocían parcialmente. Nos consta que habían estudiado los dibujos de Catherwood **2**, pero con poca más información contaban.

Una ayuda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes les franqueó el camino hacia América; y, acompañados de la esposa de Vaquero, la salvadoreña Rosa Turcios –su primer y fundamental lazo con el mundo hispanoamericano– **3**, embarcaron en agosto hacia La Habana.

Encuentro con Teotihuacán

Además de visitar México, una preliminar estancia en los EEUU les llevó por distintas ciudades “para ver faros y grandes estructuras” (Vaquero 1990, 26). Así, al conocimiento de las culturas prehispánicas se unía la otra esencial componente de su propuesta: la idea del rascacielos (y, con ésta, ciertas resonancias del *déco* que habían descubierto en pleno apogeo neoyorquino).

En Washington visitaron la sede de la Unión Panamericana, organizadora del concurso, y su director Leo S. Rowe les preparó cartas de presentación –decisiva la dirigida a Manuel Gamio **4**– que les facilitarían el acceso a los conjuntos mexicanos. Del encuentro con las ruinas de Teotihuacán darían puntual testimonio (Vaquero y Moya 1931a, 10):

(...) después de cumplir [en Ciudad de México] las visitas oficiales que llevábamos por encargo del Ministerio de Estado y de la Unión Panamericana, nos dedicamos a estudiar con todo detenimiento algunas de las ruinas aztecas, toltecas, etc., del Valle de México, acompañados del arquitecto arqueólogo de la Secretaría de Educación de México, D. Ignacio Marquina. Las ruinas más importantes que visitamos son las de Teotihuacán, y de ellas, las imponentes pirámides del Sol y de la Luna, la Ciudadela con su cerco de Pirámides escalonadas y en su centro el famoso Templo de Quetzalcoatl excavado desde 1924.

El nombre de Marquina que aquí aparece es indicativo. La visita de nuestros protagonistas, junto al gran estudioso de la arquitectura precolombina en México (Figs. 1 y 2), se producía al poco de que éste publicara su *Estudio arquitectónico* sobre esos monumentos (1928). El arquitecto mexicano se había incorporado a los trabajos arqueológicos de Teotihuacán en 1917 **5**;

In the autumn of 1930, Luis Moya Blanco (Madrid 1904-1990) and Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo 1900 - Madrid 1998), shortly after graduating from the Madrid School of Architecture, arrived at the archaeological site of Teotihuacán. The visit was motivated by their participation in the International Competition for the *Lighthouse in Memory of Christopher Columbus in Santo Domingo*. Their proposal had marked an early milestone in their careers: it was the only one by Spanish or Latin American architects to be among the ten that would go on to the second phase of the competition **1**. This unexpected *representativeness*, together with the fact that the project was “almost entirely inspired by pre-Columbian American architecture” (Vaquero and Moya 1931a, 2), led to this journey prior to the final delivery. The reference to these ruins followed the guidelines of the competition rules. These did not establish a specific formal language, but they did aim for a universal approach that considered the three great cycles of the history of architecture in America: the pre-Hispanic, the Viceregal and the modern (Kelsey 1928). Such a vision demanded an immediate encounter with those legacies which –although already contemplated in their first project– the young architects were only partially aware of. We know that they had studied Catherwood’s drawings **2**, but they had little more information.

A grant from the Ministry of Public Instruction and Fine Arts cleared the way for them to America; and, accompanied by Vaquero’s wife, the Salvadoran Rosa Turcios –their first and fundamental link with the Spanish-American world **3**– they embarked for Havana in August.

Encountering Teotihuacán

In addition to visiting Mexico, a preliminary stay in the USA took them to different cities “to see lighthouses and large structures” (Vaquero 1990, 26). Thus, knowledge of pre-Hispanic cultures was joined by the other essential component of their proposal: the idea of the skyscraper (and, with it, certain resonances of the *déco* they had discovered in the midst of New York’s heyday). In Washington, they visited the headquarters of the Pan American Union, organiser of the competition, and its director Leo S. Rowe prepared letters of introduction –the one addressed to Manuel Gamio was decisive **4**– that would facilitate their access to the Mexican groups. The encounter with the ruins of



1



2



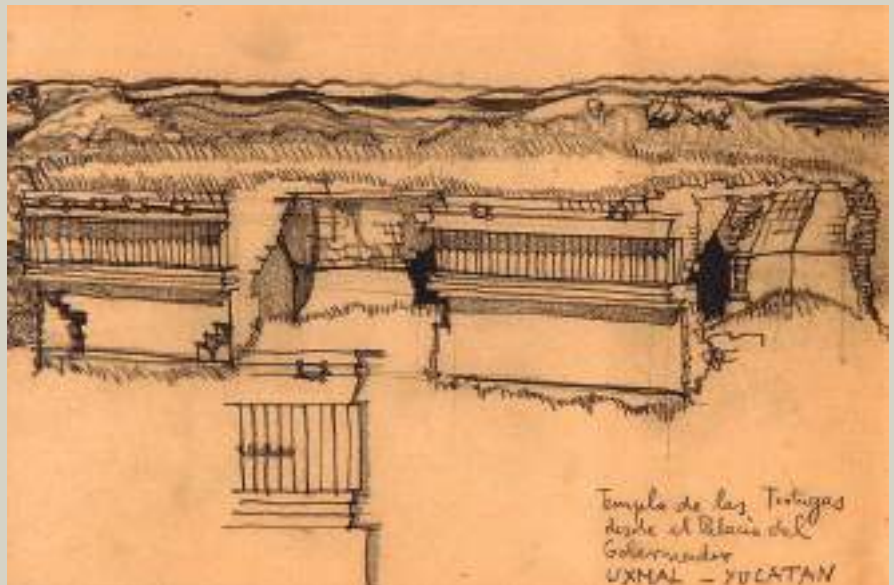
3



4



5



6



1. Vaquero: Fotografía del conjunto de la Ciudadela de Teotihuacán, 1930 [AVS]
2. En la pirámide de Teopanzolco (Cuernavaca), octubre de 1930; de izquierda a derecha: Moya, Turcios, Vaquero y Marquina [Archivo Vaquero Segovia (AVS)]
3. Caballete de Vaquero ante la Pirámide del Sol, 1930
4. Vaquero: «Pirámide del Sol», 1930 (óleo / cartón, 38 x 46 cm) [col. particular]
- 5 y 6. Moya: “Chichen Viejo” [detalle de alzado] y “Templo de las Tortugas desde el Palacio del Gobernador, Uxmal-Yucatán”, del *Cuaderno de América*, 1930 (lápiz / papel, 25'7 x 17'4 cm) [Bibl. ETSAM]

1. Vaquero: Photograph of the complex of the Teotihuacán Citadel, 1930 [AVS]
2. At the pyramid of Teopanzolco (Cuernavaca), October 1930; from left to right: Moya, Turcios, Vaquero and Marquina [Archive Vaquero Segovia (AVS)]
3. Vaquero's easel in front of the Pyramid of the Sun, 1930
4. Vaquero: «Pirámide del Sol» [Pyramid of the Sun], 1930 (oil / cardboard, 38 x 46 cm) [private collection]
- 5 and 6. Moya: “Chichen Viejo” [elevation detail] and “Templo de las Tortugas desde el Palacio del Gobernador, Uxmal-Yucatán” [Temple of the Turtles from the Governor's Palace, Uxmal-Yucatán], from *Cuaderno de América*, 1930 (pencil / paper, 25'7 x 17'4 cm) [ETSAM Library]

y lo había hecho auspiciado por Manuel Gamio, considerado como punto de partida de la moderna antropología en México 6. Así, Moya y Vaquero llegaron a conocer de primera mano el estado en que se encontraban los trabajos y qué criterios se estaban siguiendo.

Parte de los estudios llevados a cabo en el viaje fueron recogidos, poco después, en un extenso artículo en que Vaquero revivía sus recuerdos de Teotihuacán (Vaquero 1932, 131):

Después de haber seguido con interés los estudios y trabajos publicados sobre la exploración y reconstrucción de esta ciudad, y de conocer gran número de fotografías de cada monumento y de sus conjuntos, puedo afirmar que no sospechaba, ni remotamente, la impresión de belleza que estas ruinas producen en su contemplación directa (...) La llegada a la Ciudad de los Dioses por la carretera que avanza hacia la Pirámide del Sol, el descenso a lo largo de la calle de los Muertos y el conjunto desde lo alto de la Ciudadela, son impresiones de una intensidad indescriptible.

Aquí, junto al mirar del arquitecto se daba también el del pintor:

“(...) contribuye a dar emoción al conjunto el color gris, rojizo y a veces rojo oscuro, de la piedra de que están hechos los edificios, en medio de la gama de pardos de las montañas que rodean el Valle” (Vaquero 1932, 131). Con su aproximación pictórica a la Pirámide del Sol (Figs. 3 y 4) iniciaba la serie de pinturas de ruinas, de diferentes culturas, que extendería a lo largo de su vida; y, entre ellas, como veremos enseguida, las pirámides ocuparían puesto señalado. Con todo, este cuadro es el único testimonio gráfico de Vaquero en Teotihuacán; circunstancia que permite conjeturar que otros dibujos o pinturas suyos no se hayan conservado: sobre todo, cuando constatamos la profusa colección de apuntes que su compañero de viaje realizó en esos mismos lugares.

La toma de datos realizada por Moya quedó reflejada en más de medio centenar de dibujos, que formaban parte de tres cuadernos de viaje conservados por el arquitecto y de los que se dio noticia poco después de su fallecimiento (Mosteiro 1993, 259). Se trata de dibujos rápidos y expresivos, casi todos a lápiz; destacándose los que revelan su sorpresa e interés por las ruinas de los conjuntos mexicanos (Figs. 5 y 6).

Arquitectura e integración de las artes

Aspecto a señalar en el proyecto de Moya y Vaquero para el Faro es cómo, en determinados parámetros, se concentran grandes relieves (Fig. 7). Si éstos, en la primera propuesta, se nutrían de los dibujos que pudieron conocer con anterioridad –como los citados de Catherwood– (Fig. 8), en la propuesta final se enriquecieron con el material obtenido en el viaje

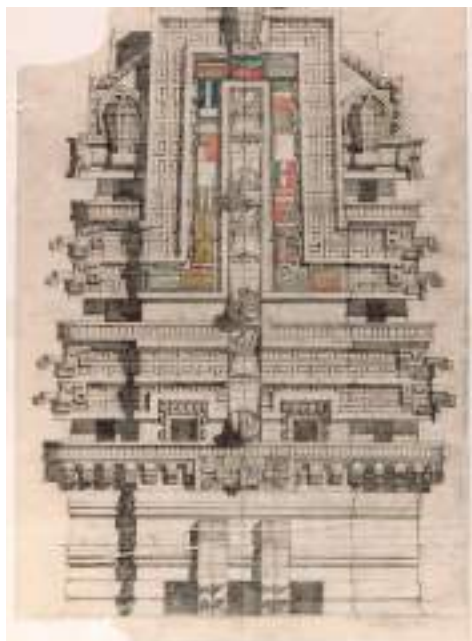
Teotihuacán would provide punctual testimonies (Vaquero and Moya 1931a, 10):

(...) After completing [in Mexico City] the official visits that we were carrying on behalf of the Ministry of State and the Pan-American Union, we devoted ourselves to a detailed study of some of the Aztec, Toltec, etc., ruins in the Valley of Mexico, accompanied by the archaeological architect of the Mexican Secretary of Education, Mr. Ignacio Marquina. The most important ruins we visited were those of Teotihuacan, including the imposing pyramids of the Sun and the Moon, the Citadel with its ring of stepped pyramids and in its centre the famous Temple of Quetzalcoatl, excavated since 1924.

Marquina's name that appears here is indicative. The visit of our protagonists, together with the great scholar of pre-Columbian architecture in Mexico (Figs. 1 and 2), took place shortly after the publication of his *Estudio arquitectónico* on these monuments (1928). The Mexican architect had joined the archaeological work at Teotihuacán in 1917 5; and he had done so under the auspices of Manuel Gamio, considered the starting point of modern anthropology in Mexico 6. Thus, Moya and Vaquero got to know at first hand the state of the works and what criteria were being followed. Part of the studies carried out on the trip were collected shortly afterwards in an extensive article in which Vaquero relived his memories of Teotihuacán (Vaquero 1932, 131):

Having followed with interest the studies and works published on the exploration and reconstruction of this city, and having seen a large number of photographs of each monument and its ensembles, I can affirm that I did not even remotely suspect the impression of beauty that these ruins produce in their direct contemplation (...) The arrival in the City of the Gods by the road that leads to the Pyramid of the Sun, the descent along the Street of the Dead and the whole of it from the top of the Citadel are impressions of indescribable intensity.

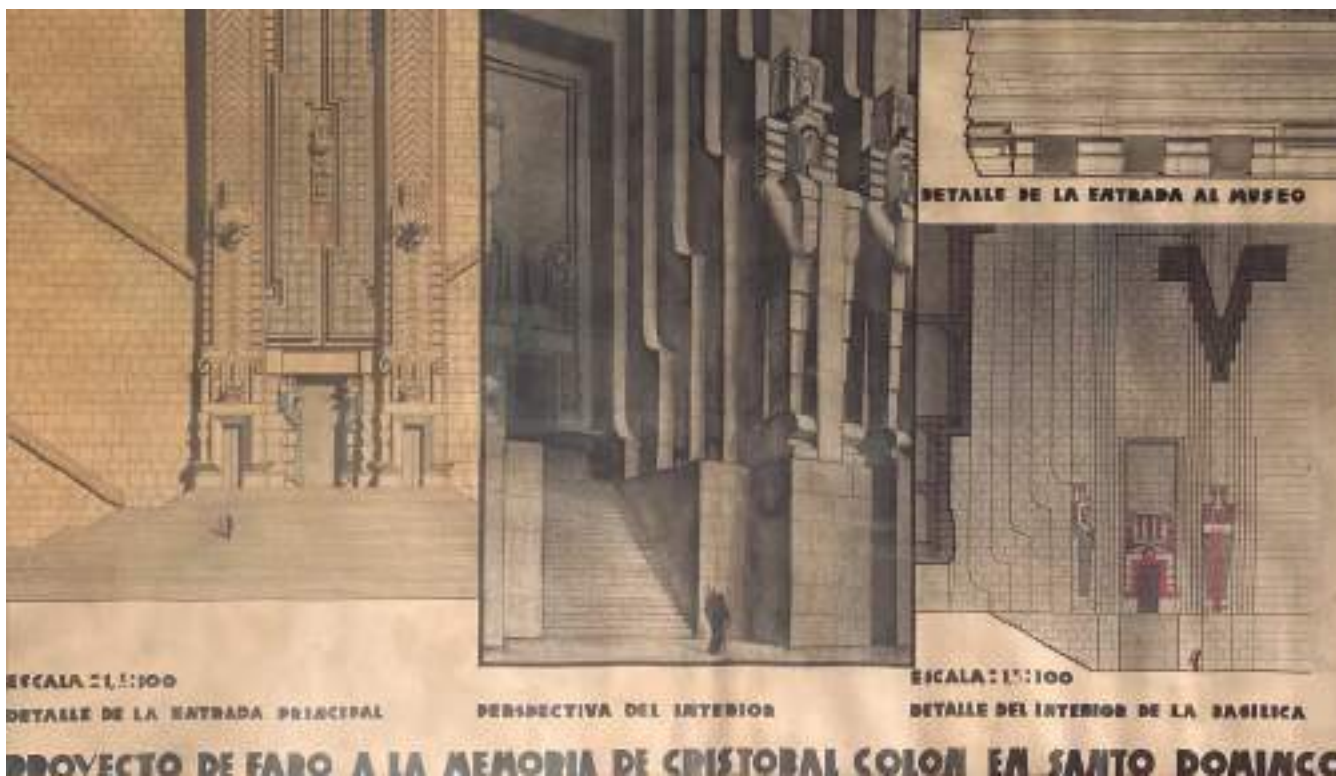
Here, together with the architect's vision, there was also that of the painter. “(...) the grey, reddish and sometimes dark red colour of the stone of which the buildings are made, in the midst of the range of browns of the mountains surrounding the Valley, contributes to the emotion of the whole” (Vaquero 1932, 131). With his pictorial approach to the Pyramid of the Sun (Figs. 3 and 4), he began the series of paintings of ruins from different cultures that he would extend throughout his life; and among them, as we shall see below, the pyramids would occupy a prominent place.



7



8



9

However, this painting is the only graphic testimony of Vaquero in Teotihuacán, a circumstance that allows us to conjecture that other drawings or paintings by him have not been preserved, especially when we see the profuse collection of sketches that his travelling companion made in the same places. Moya's data collection was reflected in more than fifty drawings, which formed part of three travel notebooks kept by the architect and which we reported on shortly after his

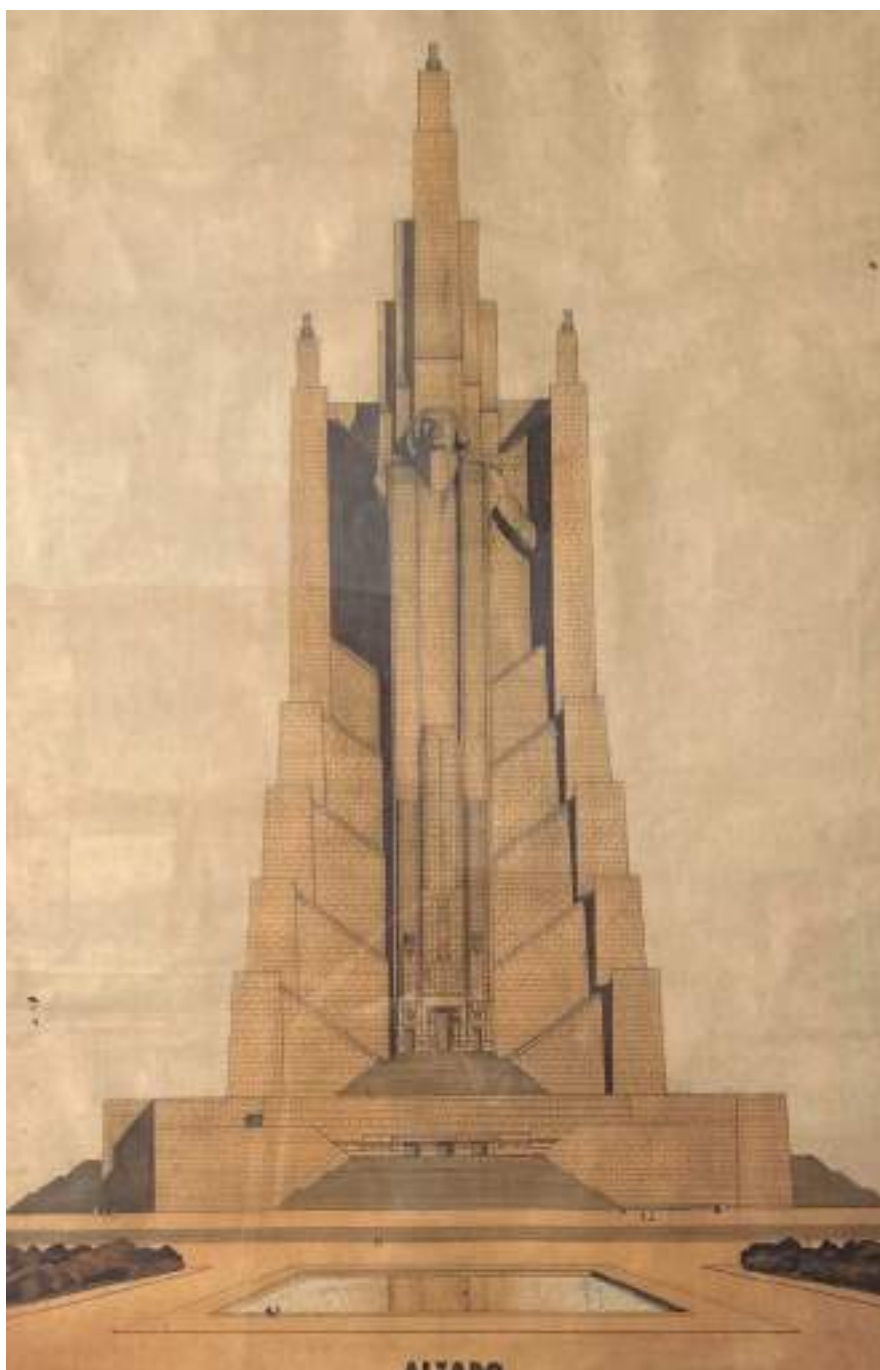
(Fig. 9): “el estudio de todas estas ruinas, de arquitectura tan sobria y noble, está siéndonos de un inapreciable valor en los trabajos que ahora estamos realizando” (Vaquero y Moya 1931a, 10). La idea principal del proyecto, la fusión en una misma estructura de la pirámide-rascacielos y la colosal figura de Colón (Egaña 2011), no

sufrió grandes cambios (Fig. 10); pero sí se modificaría la incorporación de relieves sugeridos por las trazas que habían analizado y dibujado (Fig. 11). Así, destacaban, algunos relieves del templo que preside la Ciudadela de Teotihuacán, “en cuya arquitectura, ornamentada con representaciones diversas del dios Quetzalcoatl, la serpiente mito-



7. Vaquero y Moya: Proyecto del Faro de Colón, detalle de la entrada a la tumba de Cristóbal Colón, 1931 [col. particular]
 8. F. Catherwood: Entrada a la Casa del Adivino (“Gateway of the Great Teocallis, Uxmal”), 1842 [en Catherwood 1844, pl. 11]
 9. Vaquero y Moya: “Proyecto de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo”, detalles, 1931 (tinta / papel, 74 x 163 cm) [hered. Vaquero Palacios]
 10. Vaquero y Moya: “Proyecto de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo. Alzado”, 1931 (tinta / papel, 163 x 74 cm) [hered. Vaquero Palacios]

7. Vaquero and Moya: Project for the Columbus Lighthouse, detail of the entrance to the tomb of Christopher Columbus, 1931 [private collection]
 8. F. Catherwood: “Gateway of the Great Teocallis, Uxmal”, 1842 [in Catherwood 1844, pl. 11].
 9. Vaquero and Moya: “Proyecto de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo” [Lighthouse project in memory of Christopher Columbus in Santo Domingo], details, 1931 (ink / paper, 74 x 163 cm) [heirs of Vaquero Palacios]
 10. Vaquero and Moya: “Proyecto de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo. Alzado” [Lighthouse project in memory of Christopher Columbus in Santo Domingo. Elevation], 1931 (ink / paper, 163 x 74 cm) [heirs of Vaquero Palacios]



death (Mosteiro 1993, 259). These are quick, expressive drawings, almost all in pencil; and the ones that stand out are those that reveal his surprise and interest in front of the ruins of the Mexican complexes (Figs. 5 and 6).

Architecture and integration of the arts

A noteworthy aspect of Moya y Vaquero’s project for the lighthouse is the concentration of large reliefs on certain faces (Fig. 7). While in the first proposal they were nourished by the drawings they had seen beforehand -such as those mentioned above by Catherwood- (Fig. 8), in the final proposal (Fig. 9) they were enriched by the material obtained on the trip and the many photographs taken: “the study of all these ruins, of such sober and noble architecture, is proving invaluable to us in the work we are now undertaking” (Vaquero and Moya 1931a, 10). The main idea of the project, the fusion in the same structure of the pyramid-skyscraper and the colossal figure of Columbus (Egaña 2011), did not undergo major changes (Fig. 10); but the incorporation of reliefs suggested by the traces they had analysed and drawn would be modified (Fig. 11). Thus, they highlighted some of the reliefs of the temple that presides over the Citadel of Teotihuacán, “in whose architecture, ornamented with diverse representations of the god Quetzalcoatl, the mythological sea serpent, we find one of our best sources of inspiration” (Vaquero and Moya 1931a, 10).

The intention to integrate the arts into architecture –that *total plastic work* that they both saw in pre-Columbian art– would be common to their later careers: among others, the cases of Moya in the *Universidad Laboral de Gijón*; of Vaquero, in the Proaza hydroelectric power station, incorporating concrete reliefs in the façades with signs of water, fire and work that refer to the mural ornamentation contemplated in the Mexican ruins (Fig. 12); and of both architects, working again as a team and for another competition with Spanish-American roots, in the project for the metropolitan cathedral of San Salvador (Mosteiro and Egaña, 2014).

Geometric abstraction *without time and place*

in 1938, during the forced parenthesis of the Civil War, not long after his astonishment at



Teotihuacán, Moya was busy drawing the “Great Urban Complexes” (*Grandes conjuntos urbanos*). In this graphic reflection, together with very diverse complexes – El Escorial, Versailles, the Acropolis, Rockefeller Center... –, he included that of the Citadel of Teotihuacán; and he reanimated his previous sensations (Moya 1949, 98):

As it is, it is a pure play of perfect flat surfaces, with nothing distracting in form or colour, and with no historical or literary allusions to influence the viewer's mood, as inevitably happens in the Roman Forum or El Escorial.

All this rises in the midst of a large and desolate landscape. Nearby are other pyramids and similar platforms, and in the distance, the mountains. Trees and houses are missing, which could take away some of the grandeur and strength of these constructions, which as they stand are a geometrical abstraction without time or place. These unique and rare conditions make the work immediately take hold of the viewer and make him feel and suffer emotions that the unsuspecting traveller may not have expected or wished for.

The series paralleled the dissimilar plants by means of an effective device: “opposite things have been drawn on the same scale, from Teotihuacán to the courtly grace of the Zwinger, from the free and humane order of the Acropolis of Athens to the stiff and wigged mask of Versailles” (Moya 1949, 97). The juxtaposition at equal scale allowed Moya an unexpected deduction of conclusions. The drawing of the Citadel of Teotihuacán, the cover of the issue of the *Revista Nacional de Arquitectura* that later published the plates (Fig. 13), is the only drawing in the collection that includes a cross-section (with the elevation of the great temple on the axis). There is a clear link with the drawing that Marquina (1928) had published, that Moya must have known. While the latter's drawing is an abstract restitution of an original state, Marquina's is a good record of the state of the excavation in 1926, indicating the contour lines (showing the mounds that still covered some pyramids, including the temple of Quetzalcoatl).

In the graphic comparisons of these ensembles, Moya emphasises the dissimilarity of their schemes, from the “symmetrical compositions in the modern sense, such as Teotihuacán or Versailles” (Moya 1949, 97), to those governed by the Greek *symmetria*, as in the Acropolis; without failing to contemplate the intermediate cases which, while maintaining the orthogonal

lógica marina, encontramos una de nuestras mejores fuentes de inspiración” (Vaquero y Moya 1931a, 10).

La intención de integrar las artes en la arquitectura –esa *obra plástica total* que ambos supieron ver en el arte precolombino– sería común a sus posteriores carreras: casos, entre otros, de Moya en la Universidad Laboral de Gijón; de Vaquero, en la central hidroeléctrica de Proaza, incorporando a la fachadas relieves en hormigón con signos del agua, el fuego y el trabajo que remiten a las ornamentaciones murales contempladas en las ruinas mexicanas (Fig. 12); y de ambos, trabajando de nuevo en equipo y para otro concurso de raigambre hispanoamericana, en el proyecto para la catedral metropolitana de San Salvador (Mosteiro y Egaña, 2014).

Abstracción geométrica sin tiempo ni lugar

En el forzado paréntesis de la Guerra Civil, no mucho después de su pasmo ante Teotihuacán, Moya se ocupó en dibujar los *Grandes conjuntos urbanos* (1938). En esta reflexión gráfica, junto a muy diversos complejos –El Escorial, Versailles, la Acrópolis, el *Rockefeller Center*...–, incluía el de la Ciudadela de Teotihuacán; y reanimaba sus anteriores sensaciones (Moya 1949, 98):

Tal como está es un puro juego de superficies planas perfectas, sin nada que distraiga ni por la forma ni por el color, y sin tener tampoco ninguna alusión histórica o literaria que pueda influir en el ánimo del espectador, como inevitablemente ocurre en el Foro Romano o en El Escorial.

Todo ello se levanta en medio de un paisaje grande y desolado. Cerca se ven otras pirámides y otras platafor-

mas semejantes, y a lo lejos, las montañas. Faltan por allí árboles y casas, que pudieran quitar algo de la grandeza y de la fuerza de aquellas construcciones, que tal como están son una abstracción geométrica sin tiempo ni lugar. Estas condiciones únicas y raras hacen que la obra se apodere inmediatamente del espectador y le haga sentir y padecer emociones que el desprevenido viajero quizá no esperaba ni deseaba.

La serie paralelaba las disímiles plantas mediante un eficaz recurso: “se han dibujado a la misma escala cosas opuestas, desde Teotihuacán hasta la gracia cortesana del Zwinger, desde el libre y humano orden de la Acrópolis de Atenas hasta la máscara rígida y empelucada de Versailles” (Moya 1949, 97). La yuxtaposición a igual escala permitía a Moya una inesperada deducción de conclusiones. El dibujo de la Ciudadela de Teotihuacán, portada del número de la *Revista Nacional de Arquitectura* que, más tarde, publicara los dibujos (Fig. 13), es el único trazado de la colección que incluye una sección transversal (con el alzado del gran templo en el eje). Es claro el vínculo con la planta que Marquina había publicado y que Moya debió de conocer: en tanto que el dibujo de éste es una abstracta restitución de un estado *original*, el de Marquina (1928, 12) –“plano del Templo de Quetzalcoatl en su estado actual”– es un buen registro del momento en que se encontraba la excavación en 1926, con indicación de las curvas de nivel (que muestran los montículos que aún cubrían algunas pirámides, entre ellas la del templo de Quetzalcoatl).

En las comparaciones gráficas de esos conjuntos, Moya incide en la disimilitud de sus esquemas, desde las “composiciones simétricas en el



11



12



13

11. Moya: Detalles de relieves precolombinos, del *Cuaderno de América*, 1930 (lápices de color / papel, 25'7 x 17'4 cm) [Bibl. ETSAM]

12. Joaquín Vaquero ante el muro testero de la central de Proaza (Asturias), 1965 [fotogr. de Joaquín Vaquero Turcios]

13. Moya: "Templo de Quelzalcoatl y plaza de los Sacrificios de Teotihuacán en México", 1938 [en *Revista Nacional de Arquitectura*, 87 (1949), cubierta]

11. Moya: Details of pre-Columbian reliefs, from *Cuaderno de América*, 1930 (coloured pencils / paper, 25'7 x 17'4 cm) [ETSAM Library]

12. Joaquín Vaquero in front of the head wall of the Proaza Power Station (Asturias), 1965 [photogr. by Joaquín Vaquero Turcios]

13. Moya: "Templo de Quelzalcoatl y plaza de los Sacrificios de Teotihuacán en México" [Temple of Quelzalcoatl and Square of Sacrifices at Teotihuacan, Mexico], 1938 [in *Revista Nacional de Arquitectura*, 87 (1949), front cover]

sentido moderno, como Teotihuacán o Versalles" (Moya 1949, 97), hasta los regidos por la *symmetria* griega, como en la Acrópolis; sin dejar de contemplar los casos intermedios que aun manteniendo la ordenación ortogonal, como en El Escorial, empieza a desvanecerse la estricta simetría.

Sobre estas apreciaciones compositivas reflexionaba Moya, también durante la Guerra Civil (Capitel 1982, 57 y ss.), cuando dibujaba el *Sueño Arquitectónico* (1938). Es revelador que Moya dibujara con simultaneidad esos dos conjuntos, la planta del *Sueño* (Fig. 14) y la de la Ciudadela de Teotihuacán.

Tanto el *Sueño* como el conjunto mexicano (Fig. 15) quedan

ordenados según un eje que es cruzado ortogonalmente por otros menores, rematando uno de éstos en la gran pirámide. Las intenciones del *Sueño* eran así declaradas: "En conjunto, una ciudadela, una acrópolis de este siglo (...) Un eje principal de triunfo; otro transversal para lo fúnebre (...)". Uno de los ejes transversales del *Sueño*, el *eje funeral*, remata en la Pirámide: disposición que, en no poco, sigue a la de la Pirámide del Sol (en disposición ortogonal respecto a la *vía de los Muertos*).

Otras genealogías pueden encontrarse en el *Sueño* (Capitel 1982, 67; Mosteiro 1996, 250), pero la simbólica ordenación de ejes es afín en ambos trazados; y en ellos se re-

arrangement, as in El Escorial, the strict symmetry begins to fade away.

At the same time (1938), also during the Civil War (Capitel 1982, 57), Moya reflected on these compositional appreciations when he drew the "Architectural Dream" (*Sueño Arquitectónico*). It is revealing that Moya drew simultaneously these two sets, the plan of the *Dream* (Fig. 14) and that of the Citadel of Teotihuacán.

Both the *Dream* and the Mexican complex (Fig. 15) are arranged along an axis that is orthogonally crossed by other smaller ones, one of these ending in the great pyramid. The intentions of the *Dream* were thus declared:

"As a whole, a citadel, an acropolis of this century (...) A main axis of triumph; another transversal axis for the funereal (...)". One of the transverse axes of the *Dream*, the *funeral axis*, ends in the Pyramid: a layout which, in no small measure, follows that of the Pyramid of the Sun (in orthogonal arrangement with respect to the *Way of the Dead*).

Other genealogies can be found in the *Dream* (Capitel 1982, 67; Mosteiro 1996, 250), but the symbolic arrangement of axes is similar in both layouts; and they reflect that sense of "geometric abstraction without time or place" that Moya identified in Teotihuacán. The most abstract and significant architecture of the *Dream*, the Pyramid, is based on the shock that the architect experienced in front of the Pyramid of the Sun. The strength of the inveterate symbol of the pyramid, both in Moya and in Vaquero (1931b), is discussed below.

The pyramid sign

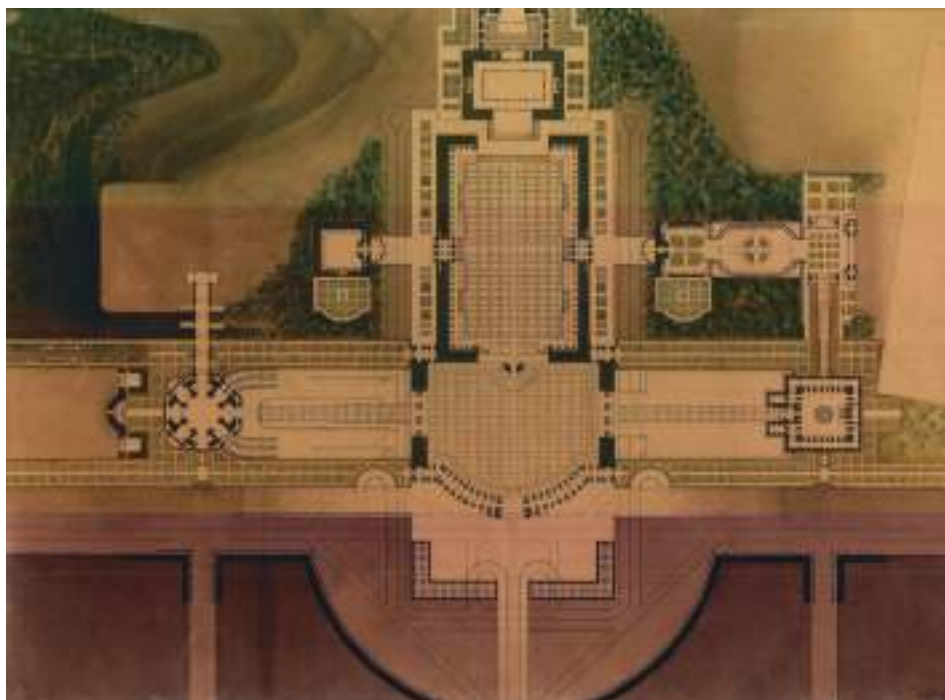
the amazement of the two architects at the shape of the pyramid was not limited to those they studied and drew at Teotihuacán. Near

Mexico City they also visited the pyramids of Tenayuca and Teopanzolco 8; and, later, in Yucatán, the great Mayan pyramids. They came to them when the archaeological campaigns were presenting their first results. Thus, with respect to the Uxmal complex, they noted (Vaquero and Moya 1931a, 14): “Around the group of known buildings, numerous mounds covered with vegetation can be seen, among them, carved stones appear indicating the existence of large buildings that have not

fleja esa sensación de “abstracción geométrica sin tiempo ni lugar” que Moya individuara en Teotihuacán. La arquitectura más abstracta y significativa del *Sueño*, la Pirámide, parte de la señalada conmoción ante la Pirámide del Sol. Sobre la fuerza del inveterado símbolo de la pirámide, tanto en Moya como en Vaquero (1931b), tratamos a continuación.

El signo de la pirámide

El asombro de los dos arquitectos ante la forma de la pirámide no quedó limitado a las que estudiaron y dibujaron en Teotihuacán. Cerca de Ciudad de México visitaron también las pirámides de Tenayuca y de Teopanzolco 8; y, más tarde, en Yucatán, las grandes pirámides mayas. Llegaron a ellas cuando las



14



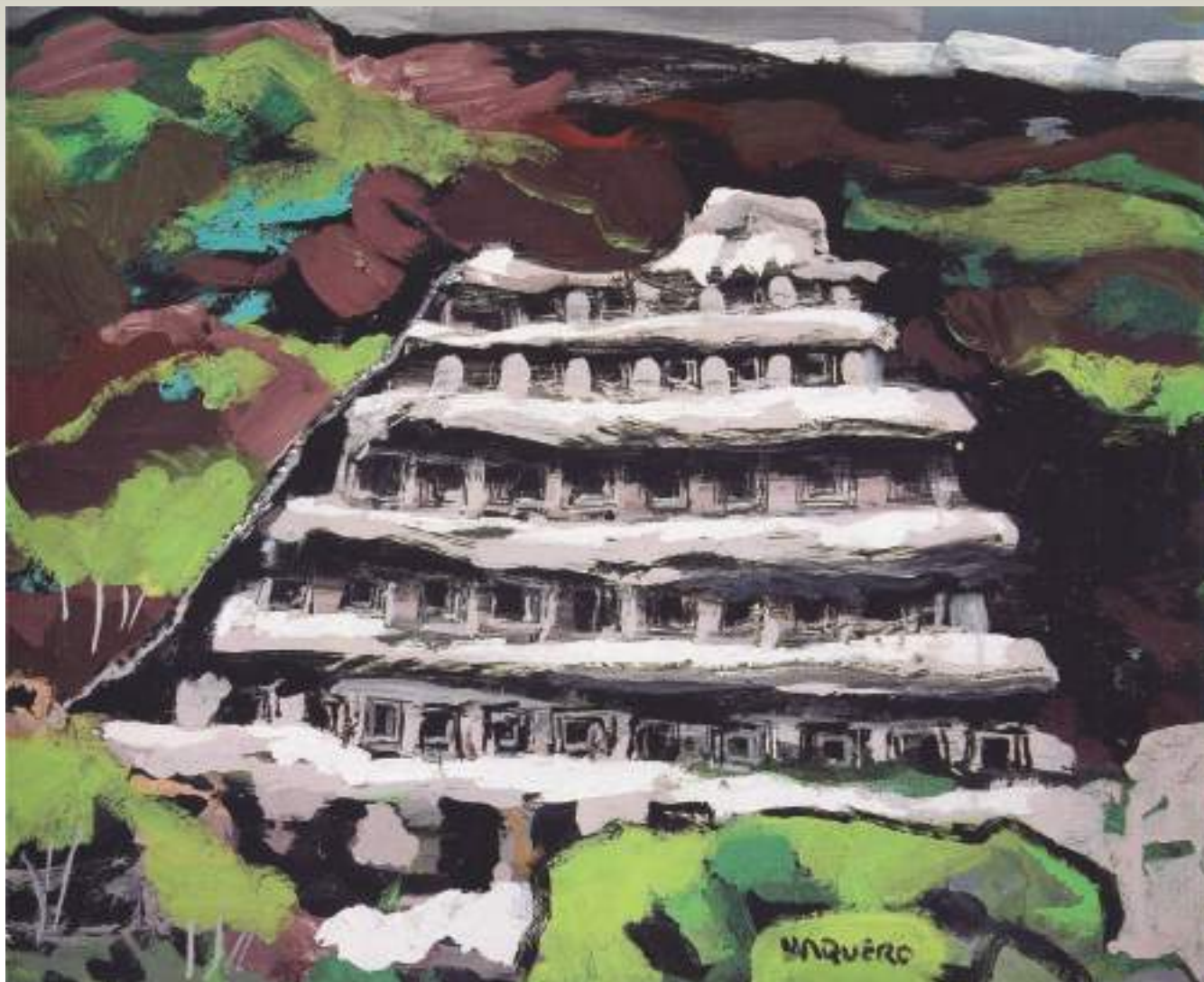
15



16



17



18

campañas arqueológicas estaban presentando sus primeros resultados. Así, del conjunto de Uxmal señalaban (Vaquero y Moya 1931a, 14): “Alrededor del grupo de edificios conocidos pueden verse numerosos montículos cubiertos de vegetación, entre los que asoman piedras talladas, que indican la existencia de edificios de gran volumen no explorados aún”; y se referían también al mantenimiento de la Pirámide del Adivino (Fig. 16), que “se encuentra actualmente muy destruida, lo que nos ha extrañado, pues en los dibujos de Catherwood, a mediados del siglo pasado, aparece en buen estado de conservación”.

Así mismo, cuando regresando a Veracruz sobrevolaban la densa vegetación de la península de Yuca-

tán, su atención era reclamada por la vista aérea de las pirámides, que “en este monótono destacan con imponente grandeza” (Vaquero y Moya 1931a, 17) 9. Es apreciable el modo en que la fuerza simbólica de la pirámide operó, por separado, en ambos arquitectos. En el caso de Vaquero, el descubrimiento de las pirámides precolombinas le llevaría más tarde a viajar a El Cairo, para indagar en la relación de aquéllas con las egipcias. Estudió en Egipto distintas las pirámides de Gizeh, Meidum, Dahshur, la escalonada de Zoser... , notándolas como “preciosamente diferentes, por todos conceptos, de las americanas” (Vaquero s.f.):

En cuanto a la insistida relación entre la arquitectura egipcia y la precolombina yo no la sentí en absoluto

14. Moya: Planta del *Sueño Arquitectónico*, 1938 (tinta y acuarela / papel, 70 x 100 cm) [Bibl. ETSAM]

15. I. Marquina: Planta del conjunto de Teotihuacán, detalle del “Estudio comparativo de los planos de los principales lugares arqueológicos”, 1927 [en Marquina 1928]

16. Moya: “Casa del Adivino. Uxmal, Yucatán”, 1930 (lápiz / papel, 17'4 x 25'7 cm) [Bibl. ETSAM]

17. Vaquero: “Pirámide de Meidum”, 1960 (acrílico / tela, 81 x 100 cm) [col. particular]

18. Vaquero: “Pirámide del Tajín”, 1962 (acrílico / tabla, 65 x 81 cm) [col. particular]

14. Moya: Plan of the *Sueño Arquitectónico*, 1938 (ink and watercolour / paper, 70 x 100 cm) [ETSAM Library]

15. I. Marquina: Plan of the Teotihuacán complex, detail from “Estudio comparativo de los planos de los principales lugares arqueológicos” [Comparative study of plans of major archaeological sites], 1927 [in Marquina 1928]

16. Moya: “Casa del Adivino. Uxmal, Yucatán”, 1930 (pencil / paper, 17'4 x 25'7 cm) [ETSAM Library].

17. Vaquero: “Pirámide de Meidum” [Pyramid of Meidum], 1960 (acrylic / canvas, 81 x 100 cm) [private collection]

18. Vaquero: “Pirámide del Tajín” [Pyramid of Tajin], 1962 (acrylic / panel, 65 x 81 cm) [private collection]

yet been explored"; and they also referred to the maintenance of the *Pirámide del Adivino* (Fig. 16), which "is now very much destroyed, which has surprised us, since in Catherwood's drawings, in the middle of the last century, it appears in a good state of preservation". Likewise, when returning to Veracruz they flew over the dense vegetation of the Yucatán peninsula, their attention was claimed by the aerial view of the pyramids, which "in this monotonous landscape stand out with imposing grandeur" (Vaquero and Moya 1931a, 17) ⁹. It is remarkable how the symbolic force of the pyramid operated, separately, on both architects. In Vaquero's case, the discovery of the pre-Columbian pyramids would later lead him to travel to Cairo to investigate their relationship with the Egyptian pyramids. In Egypt, he studied the pyramids of Giza, Meidum, Dahshur, the pyramid of Zoser..., noting that they were "very different, in every respect, from the American ones" (Vaquero n.d.):

As for the insisted relation between Egyptian and pre-Columbian architecture, I did not feel it at all, even if physically in some very few places or moments, very forcibly, I could see an analogy; but the spirit is so different and even the quality of the materials is so different that it takes a great effort of imagination to find this pretended resemblance.

In any case, Vaquero left a number of contrasting paintings of both: while the Egyptian pyramids stand out like abstract geometries in an empty space (Fig. 17), the American ones emerge almost mimicking the luxuriant thicket of the jungles (Fig. 18). On the other hand, the successive steps he emphasizes in them are related to the progressively recessed peaks—according to the 1916 city ordinance—of New York skyscrapers, also emphasized in his paintings (Fig. 19). As for Moya's interest in the American pyramids, apart from that reflected in the drawings of the trip and the subsequent recreation of the Citadel of Teotihuacán, some relevant traces—as we have already mentioned—can be seen in the proposal for his *Architectural Dream* (Fig. 20). Here, the great pyramid is certainly not a pre-Columbian pyramid; nor is it, strictly speaking, Egyptian: Rather, it comes from Western culture's *historical reading* of it, from the Cestian Pyramid onwards. The true, complex significance of Moya's pyramid lies in its hollowness: the pyramid—the culmination of the notion of the

aun cuando físicamente en algunos escasísimos lugares o momentos, muy forzosamente, pude ver una analogía; pero el espíritu es tan diferente y aun la calidad de los materiales lo es de tal modo que se necesita un gran esfuerzo de imaginación para encontrar ese pretendido parentesco.

En cualquier caso, de unas y otras dejó Vaquero no pocas pinturas, contrapuestas entre sí: si las pirámides egipcias se yerguen como geometrías abstractas, en un medio vacío (Fig. 17), las americanas surgen casi mimetizadas con la espesura lujuriante de las selvas (Fig. 18). Por otro lado, los escalonamientos sucesivos que destaca en éstas se relacionan con las cúspides progresivamente retranqueadas—según la ordenanza urbana de 1916—de los rascacielos neoyorquinos, subrayadas también en sus pinturas y dibujos (Fig. 19).

Del interés de Moya por las pirámides americanas, aparte del reflejado en los dibujos del viaje y de la posterior recreación de la Ciudadela de Teotihuacán, alguna huella relevante—ya lo hemos avanzado—se descubre en su propuesta del *Sueño* (Fig. 20). Aquí, la gran pirámide no es, desde luego, una pirámide precolombina; ni es, en pureza, egipcia: procede, más bien, de la *lectura histórica* que la cultura occidental hizo de ésta, desde la Pirámide Cestia en adelante. La verdadera, compleja significación de la pirámide de Moya reside en ser hueca: la pirámide—culmen de la noción de lo sólido—que se vacía (Fig. 21), el oxímoron que se produce entre la pirámide exterior y la interior (Moya 1986, 174):

Contrasentidos insólitos como éste son práctica habitual del surrealismo, y aun del dadaísmo anterior, pero aquí proceden de la propia lógica de una arquitectura que no es egipcia, ni ba-

bilónica, ni mexicana, sino propia del mundo occidental.

Moya y Vaquero (1931a, 10) se habían interesado por la superposición de niveles "tan frecuente en las construcciones precolombinas de México"; y referido, en particular, a las tres fases sobrepuestas que se habían descubierto en la pirámide de Teopanzolco poco antes de visitarla. Cuando Vaquero señala que "una pirámide es, en principio, una forma natural, la forma lógica de una prominencia hecha con algún objeto determinado, y aun la forma de cualquier acumulación de materiales" evoca el signo del primigenio y más estable *amontonamiento*; pero, al continuar afirmando que "la pirámide es una forma tan natural como lo es su negativo: el agujero" (Vaquero s.f.), está relacionando también el paradigma de lo macizo con el del vacío.

En la pirámide del *Sueño* de Moya se formula retóricamente la paradoja entre la pirámide exterior (positiva) y la interior (negativa); pero notemos que, si nos retrotraemos al proyecto del Faro, podemos observar que la forma apiramidada del exterior se contrapone también con el enfático vacío interior (Fig. 22).

Las percepciones—e intuiciones—de Moya y Vaquero ante el conjunto de las construcciones de Teotihuacán, que reconocieron "de una grandiosidad y belleza imponentes", y otros vestigios de las construcciones precolombinas de México, arrojaría, como hemos visto, una sombra—o una luz—muy alargada en su pensamiento arquitectónico y en su obra artística. ■

Notas

1 / Para el concurso, convocado en 1928 y fallado en primera etapa en 1929, véanse los trabajos de Capitel (1982), Montes (2009) y Egaña (2010).



19. Vaquero: "New York. Humos y terrazas", 1930 (tinta china y aguada, 50 x 25 cm) [AVS]

20. Moya: Vista de la Pirámide del Sueño *Arquitectónico*, 1938 (tinta y acuarela / papel, 100 x 70 cm) [Bibl. ETSAM]

2 / Los dibujos del arquitecto inglés Frederick Catherwood (1799-1854), realizados en su viaje a Yucatán con John Lloyd Stephens, entre 1841 y 1842, contribuyeron a la difusión de la cultura maya (Catherwood 1844).

3 / Sobre Rosa Turcios, sobrina del poeta Rubén Darío, véase Egaña y Mosteiro (2020).

4 / *Carta de Leo Stanton Rowe al Secretario de Educación de México, don Manuel Gamio*, Washington, 22.11.1930. [Archivo Vaquero Segovia (AVS)]

5 / Ignacio Marquina (Ciudad de México, 1888-1981) dirigió más tarde el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1947-1956).

6 / Manuel Gamio (Ciudad de México, 1883-1960), en su estudio sobre Teotihuacán (1922) compendió las investigaciones que, como Inspector General de Monumentos Arqueológicos, realizó desde 1913.

7 / Fue publicado con el título de "Sueño arquitectónico para una exaltación nacional", *Vértice*, 36 (1940), 7-12 y 61.

8 / De la primera conocieron las excavaciones practicadas, en las que poco antes (1925) se había descubierto la escalinata original. La visita a la segunda coincidía con las primeras conclusiones de los trabajos de limpieza y recuperación iniciados por Manuel Gamio y José Reigadas en 1921.

19. Vaquero: "New York. Humos y terrazas" [New York. Smoke and Terraces], 1930 (Indian ink, 50 x 25 cm) [AVS]

20. Moya: *View of the Pyramid of the Sueño Arquitectónico*, 1938 (ink and watercolour / paper, 100 x 70 cm) [ETSAM Library]

9 / Años después, cada vez que Vaquero sobrevolara en avioneta las selvas de El Salvador, se sentiría atraído también por el valor de los volcanes emergiendo de la uniforme masa verde (Mosteiro y Egaña 2017, 29); y algunas de sus pinturas de volcanes a vista de pájaro partirían de esa percepción, dándose así un vínculo entre dos de los temas bien caracterizados de su carrera como pintor: el volcán y la pirámide.

Referencias

- CAPITEL, Antón, 1982, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- CATHERWOOD, Frederick, 1844, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres: Catherwood.
- EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2008, *Vaquero*, Gijón: Trea.
- 2010, "El concurso internacional para el Faro de Colón. El proyecto español premiado", *Goya* (Madrid), 331, 158-177.

solid— that empties (Fig. 21), the oxymoron that occurs between the outer and the inner pyramid (Moya 1986, 174): "Unusual contrasts such as this are common practice in Surrealism, and even in earlier Dadaism, but here they come from the very logic of an architecture that is not Egyptian, Babylonian or Mexican, but rather typical of the Western world".

Moya and Vaquero (1931a, 10) had been interested in the superimposition of levels "so frequent in the pre-Columbian constructions of Mexico"; and referred, in particular, to the three superimposed phases that had been discovered in the pyramid of Teopanzolco shortly before visiting it. When Vaquero points out that "a pyramid is, in principle, a natural form, the logical form of a prominence made of some particular object, and even the form of any accumulation of materials", he evokes the sign



19



20

of the primordial and most stable *amassing*; but, by continuing to state that “the pyramid is as natural a form as is its negative: the hole” (Vaquero n.d.), he is also relating the paradigm of the solid to that of the void.

In the pyramid of Moya’s *Sueño*, the paradox between the exterior pyramid (positive) and the interior pyramid (negative) is rhetorically formulated; but let us note that, if we go back to the Lighthouse project, we can observe that the pyramid-like form of the exterior also contrasts with the emphatic emptiness of the interior (Fig. 22).

Moya and Vaquero’s perceptions –and intuitions– of the Teotihuacán buildings, which they recognised as “of imposing grandeur and beauty”, and other vestiges of pre-Columbian constructions in Mexico, would, as we have seen, cast a long shadow –or light– on their architectural thinking and artistic work. ■

Notes

1 / For the competition, announced in 1928 and adjudicated in the first stage in 1929, see the works of Capitel (1982), Egaña (2010) and Montes (2009).

2 / The drawings of the English architect Frederick Catherwood (1799-1854), made on his trip to the Yucatan with John Lloyd Stephens between 1841 and 1842, contributed to the dissemination of Maya culture (Catherwood 1844).

3 / On Rosa Turcios, niece of the poet Rubén Darío, see Egaña and Mosteiro (2020).

4 / *Carta de Leo Stanton Rowe al Secretario de Educación de México, don Manuel Gamio*, Washington, 22.11.1930. [Archive Vaquero Segovia (AVS)]

5 / Ignacio Marquina (Mexico City, 1888-1981) would later head the National Institute of Anthropology and History (1947-1956).

6 / Manuel Gamio (Mexico City, 1883-1960), in his study on Teotihuacán (1922), summarised the investigations that, as *Inspector General of Archaeological Monuments*, he carried out since 1913.

7 / It was published under the title *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional* (An Architectural Dream for a National Exaltation), *Vértice*, 36 (1940), 7-12 and 61.

8 / In the first of these, they learned about the excavations carried out, in which the original staircase had been discovered shortly before (1925). The visit to the second coincided with the first conclusions of the cleaning and recovery work begun by Manuel Gamio and José Reigadas in 1921.

9 / Years later, whenever Vaquero flew over the jungles of El Salvador in a light aircraft, he would also be attracted by the value of the volcanoes emerging from the uniform green mass (Mosteiro and Egaña 2017, 29); and some of his bird’s eye view paintings of volcanoes would be based on this perception, thus creating a link between two of the well-defined themes of his career as a painter: the volcano and the pyramid.

References

- CAPITEL, Antón, 1982, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- CATHERWOOD, Frederick, 1844, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, London: Catherwood.

21. Moya: Axonometría seccionada de la Pirámide del *Sueño Arquitectónico*, 1938 (tinta y acuarela / papel, 100 x 70 cm) [col. particular]

22. Vaquero y Moya: “Sección” del proyecto del Faro de Colón, 1931 (reprod. fotogr.) [AVS]

21. Moya: Sectioned axonometry of the Pyramid of the *Sueño Arquitectónico*, 1938 (ink and watercolour / paper, 100 x 70 cm) [private collection]

22. Vaquero and Moya: “Sección” [Section] of the Columbus Lighthouse project, 1931 (photographic reproduction) [AVS]

– 2011, “Pirámides y rascacielos. El viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Estados Unidos y Centroamérica (1930)”, *Liño* (Oviedo), 17, 91-103.

– y Javier MOSTEIRO, 2020, “Un artista español en El Salvador, Joaquín Vaquero Palacios (1900-98)”, *Quiroga* (Granada), 17 (ene-jun), 34-48.

– GAMIO MARTÍNEZ, Manuel, 1922, *La población del Valle de Teotihuacán*, México: Dirección de Antropología.

– KELSEY, Albert, 1928, *Programa y reglamento del Concurso*, Washington: Unión Panamericana.

– MARQUINA, Ignacio, 1928, *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, México: Talleres Gráficos de la Nación.

– MONTES SERRANO, Carlos, 2009, “Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930”, *RA. Revista de arquitectura* (Pamplona), 11 (junio), 57-68.

– MOSTEIRO, Javier, 1993, “Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco”, *Academia* (Madrid), 77 (2º sem.), 245-294.

