

ARQUITECTURA NEOPREOCOLOMBINA. UN CONTEXTO PARA FRANCISCO MÚJICA DÍEZ DE BONILLA³⁰

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada

La recuperación del pasado en el presente ha sido, a lo largo de la historia y en cuestiones artísticas, una de las características más salientes en el arte americano, en especial en la edad contemporánea, y a partir de los años de la emancipación. En dicho espectro, las representaciones contemporáneas centradas en el periodo precolombino, en lo que toca a la pintura de historia, serán muy frecuentes sobre todo en México, siendo un aspecto repetitivo en sus salones de arte del XIX, recreándose leyendas indígenas o reconstruyéndose imaginarios a partir de testimonios conservados a lo largo del tiempo. Los artistas, amparados por una marcada libertad en la “invención” de escenificaciones, se centraron en mostrar la vida cotidiana de las antiguas civilizaciones americanas, sus actividades, rituales, arquitecturas, generalmente a través de una mirada no en exceso conflictiva, alejándose, por caso, de la idea de mostrar las luchas entre tribus previas a la llegada de los españoles. En otros países encontraremos también testimonios de relevancia en este sentido.

De este momento podríamos mencionar cuadros como *Los funerales de Atahualpa* que el peruano Luis Montero pintó en Florencia entre 1864 y 1867³¹ o *Un episodio de la conquista* (1877), del mexicano Félix Parra. Ambas composiciones, como otras del periodo que interpretan episodios del pasado precolombino, el descubrimiento y la conquista, se esmeran por reconstruir arquitectónicamente los espacios donde se desarrollan las escenas, siguiendo las pautas estructurales y ornamentales de los conjuntos arqueológicos conservados y conocidos, bien de manera directa, aunque más a menudo a través de grabados y fotografías.

En todas estas obras, la imaginación y la “invención” jugaron un papel determinante, supliendo la falta de testimonios fidedignos que permitiera recreaciones más certeras de aquellos tiempos pretéritos. Para entonces, los restos arqueológicos, de los mayas fundamentalmente, habían sido reseñados con frecuencia en la obra de los viajeros europeos³², como son los casos, entre muchos otros, del conde austríaco Jean Frédéric Waldeck en 1838³³ o del inglés Frederick Catherwood, que entre finales de 1839 y mediados del año siguiente, acompañando al viajero John Lloyd Stephens, representaría

30 Parte de los contenidos de este escrito han sido publicados en artículos previos, destacando en especial: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”. *Goya*, Madrid, Nº 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

31 Ver: Amigo, Roberto. *Tras un inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*. Buenos Aires, FIAAR, 2001.

32 Ver: Bernal, Ignacio. “La arqueología de México: historiadores y viajeros entre 1825 y 1880”. En: Schávelzon, Daniel (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 88-108.

33 Quien publicó en París, en 1838, su libro *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan*.

lugares como Copán, Chichén Itzá, Kabah, Labná o el castillo de Tulum, siendo publicadas estas obras en el libro de Stephens titulado *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841)³⁴.

Pasado el meridiano de la centuria, serán determinantes nuevas y numerosas expediciones hacia regiones arqueológicas mexicanas, compuestas por historiadores y dibujantes especializados, con la finalidad de estudiar, tomar apuntes y fotografiar los testimonios conservados, el urbanismo, la arquitectura y el repertorio simbólico. Estos itinerarios se complementaron con la posterior publicación de libros y manuales tendentes a difundir los “descubrimientos”. Asimismo, y en cuestiones artísticas, se posibilitaría, a partir de las láminas reproducidas, el acceso a una amplia recopilación de elementos ornamentales plausibles de ser aplicados por arquitectos, escultores y pintores en sus obras.

Esta última característica fue moneda corriente en las exposiciones universales, que tuvieron su comienzo con la de Londres en 1851. En el caso de los países latinoamericanos, sus alusiones y participaciones fueron bastante tardías, destacando la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por León Mehedin para la Exposición de París de 1867, o la comparecencia de Perú en la exposición de París de 1878, con un pabellón neoprehispanista a cargo del francés Alfred Lambert Vaudoyer. En estos primeros ejemplos ya se advertía la utilización de fotografías y grabados de los restos arqueológicos previamente circulados a través de libros y revistas ilustrados. La fascinación por estas representaciones alcanzaría otras cotas de relevancia, como puede apreciarse en uno de los proyectos que el escultor francés Frédéric Bartholdi realizó para su obra cumbre, la Estatua de la Libertad de Nueva York, que se inauguraría en 1886 habiéndose descartado una posibilidad cierta de que la misma fuera colocada sobre un pedestal inspirado en una pirámide maya³⁵.

Estas tipologías neoprehispánicas que se contemplaban con asiduidad en el exterior comenzaron de forma paulatina a plantearse en los lugares de origen, aunque este fenómeno llegó algo tardíamente respecto de aquellos. Fue el monumento conmemorativo el que se anticiparía, no solamente el de tinte indigenista como lo supusieron las tempranas estatuas de Cuauhtémoc (1869) en el Paseo de la Viga, en México³⁶, o del inca Pachacutec en la plaza a la que daría su nombre en el Cuzco (hacia 1880), sino aquellos en cuyos pedestales se dejó constancia de los lenguajes del arte precolombino, como sucedió con el paradigmático Monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma que fue inaugurado en 1887, dentro del período en el que el presidente Porfirio Díaz, tras retornar al poder en 1884, fomentó lo prehispánico como política cultural nacionalista³⁷. Esta obra fue realizada por el Ing. Francisco M. Jiménez, siendo la estatua principal del escultor Miguel Noreña.

En 1889, con motivo de la Exposición Universal de París³⁸, tanto el pabellón ecuatoriano como el mexicano recurrirían a las referencias prehispánicas para dejar establecida su imagen representativa. El primero, proyectado por Georges Chedanne, construido por M. Paquin y con relieves escultóricos a cargo de René Fugière, reproducía un templo solar incaico. En cuanto al segundo, quedó a cargo del historiador Antonio Peñafiel³⁹ y el arquitecto Antonio Anza, con la colaboración escultórica de Jesús F. Contreras, resumiendo en sus muros elementos diversos de las culturas azteca y maya que los propios autores confesaron haber tomado de los libros de los viajeros como lord Kingsborough,

34 Ver: Bourbon, Fabio. *Las ciudades perdidas de los mayas. Vida, arte y descubrimientos de Frederick Catherwood*. Barcelona, Ediciones Folio, 1999.

35 AA.VV. *Liberty. The French-American Statue in Art and History*. New York, The New York Public Library, 1986.

36 Traslada en 1922 al atrio de la Catedral Metropolitana.

37 Ramírez, Fausto. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”. En: *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986.

38 En una de las atracciones de la misma, la “Historia de la habitación humana”, ubicada junto a la Torre Eiffel, Charles Garnier haría construir una “casa de los aztecas” y una “casa de los incas”, señal del interés que esta arquitectura venía despertando en este tipo de eventos.

39 Peñafiel, Antonio. *Explication de L'Edifice Mexicain à L'Exposition Internationale de Paris*. Barcelona, Editorial Espasa y Cía, 1889. Al año siguiente publicaría *Monumentos del arte mexicano antiguo*. Berlín, A. Asher and Co., 1890. 3 vols.

Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero⁴⁰. En 1894, en Oaxaca, el monumento a Benito Juárez sería colocado sobre un gran pedestal neoprehispánico, con la clara intención de ligar a una figura del pasado inmediato como era Juárez, de sangre indígena, con el pasado precolombino⁴¹. Siguiendo dictámenes de Peñafiel, este monumento fue ejecutado por los arquitectos Carlos Herrera y Agustín Amezcua, junto al escultor Eduardo Concha⁴².

Las obras señaladas en el párrafo anterior, y otras que fueron emplazadas en los años finales del XIX marcan un interés palpable por la recuperación del pasado precolombino en el arte y la arquitectura de entonces. En lo que atañe a la arquitectura neoprehispánica, si bien fue México el país americano donde se concentraron la mayor parte de los ejemplos conocidos antes de que el XIX tocara a su fin, existen hechos singulares como la construcción de un panteón neozteca en Santiago de Chile, realizado en 1893, para la familia de Nazario Elguin, por el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoti. En ese mismo año, en la World's Columbian Exposition en Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam propició que el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de ruinas mayas, las que llevó a cabo Edward Thompson, cónsul estadounidense en Mérida y quien había realizado varias exploraciones y participado en excavaciones. Así quedaba sentado otro antecedente para una fascinación que, como bien recogerían Marjorie Ingle⁴³ y Ruth Anne Phillips⁴⁴, multiplicaría los ejemplos neoprehispánicos en Estados Unidos durante la primera mitad del XX, en estrecha vinculación con escenografías cinematográficas de Hollywood con las que se influyeron mutuamente, como ocurrió también con las arquitecturas egipcias, islámicas o de raíz española. Arquitectos de la modernidad como el propio Frank Lloyd Wright infundirán a varias de sus obras significativas de esos años la impronta de los restos arqueológicos⁴⁵, como puede apreciarse en la Hollyhock House (1920) en Hollywood, inspirada claramente en el templo de Palenque⁴⁶.

Para este entonces, la arquitectura neoprehispánica estaba asistiendo a una segunda juventud en los países latinoamericanos, luego de producido un declive coyuntural. En efecto, la fortuna alcanzada desde finales del XIX declinaría hasta producirse un corte en torno a 1910, año no solamente del Centenario para México, sino de la Revolución. Con respecto al tema que nos ocupa, se había instaurado un vivo debate acerca de la conveniencia o no de construir edificios contemporáneos siguiendo las pautas de la arquitectura precolombina. La palabra de algunos detractores impondría en parte su ley, pugnando por que se abandonasen estas iniciativas, sosteniendo que las necesidades del momento no podían someterse a una tipología arquitectónica del pasado, aunque se aceptaba la posibilidad de que se destinase la ornamentación prehispánica a ciertos edificios no utilitarios como podían ser los monumentos conmemorativos⁴⁷.

40 De la Maza, Francisco. "La arquitectura nacional". En: *Del neoclasicismo al art nouveau*. México, Sepsetentas, 1965.

41 Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas", ob. cit.

42 Villalobos Audiffred, Hiram. "Intenciones del monumento a Benito Juárez (1894-1897): entre estilos académicos y neoprehispánicos, imperios y monarquías, discursos liberales y conflictos religiosos". *Potestas*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, N.º 21, julio de 2022, p. 82.

43 Ingle, Marjorie. *The Mayan revival style. Art Deco mayan fantasy*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984.

44 . Phillips, Ruth Anne. "Pre-Columbian Revival": *Defining and Exploring a U.S. Architectural Style, 1910-1940*. Tesis Doctoral. Nueva York, The City University of New York, 2007.

45 Para ese entonces Frank Lloyd Wright había construido ya la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin (1912), utilizando motivos precolombinos; su obra más importante en esta línea habría de ser el complejo residencial de Aline Barnsdall en Hollywood, California, para cuya realización se basa en el libro de Herbert Spinden "A study of Maya Art" publicado en 1913 por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard. Tras regresar del Japón, Wright realiza en los años veinte otras residencias en California basadas en motivos precolombinos. En 1925 proyecta el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichén Itzá.

46 Braun, Barbara. *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, pp. 151-167.

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

Un nuevo golpe lo asestaría en 1900 el trascendental libro *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* de Manuel F. Álvarez, quien no dudaba 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»⁴⁸.

* * * * *

La réplica a este proceso de detracción llegaría unos años después desde Yucatán. Ya sea por la influencia llegada desde el norte a través de las revistas de arquitectura, o por estar en el epicentro de la cultura maya, el arquitecto Manuel Amábilis estaba haciendo renacer la arquitectura neomaya en aquella región, y específicamente en su capital, Mérida. Después del prolongado paréntesis determinado por la Revolución, el neoestilo viviría un renacer en edificios como la fachada de una logia masónica (c. 1915-1920) en el antiguo templo de “Dulce nombre de Jesús” o de “Jesús María”, o el Sanatorio Rendón Peniche (1919). En aquel ya se introducía como elemento saliente la representación de las serpientes emplumadas tomadas de la arquitectura maya (como las del templo de los guerreros de Chichén Itzá), y que sería emblemática en muchos de los edificios neomayas a partir de entonces, allí, en Estados Unidos y en otras latitudes. De todos ellos, sobresalen la Casa del Pueblo, en Mérida, obra realizada en 1928 por Ángel Bachini, que muestra un amplísimo repertorio de elementos indígenas tanto en el exterior como en el interior, aprovechando hasta los propios mosaicos del hall de entrada decorados con geometrizadas máscaras, y al año siguiente el pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de “estilo tolteca”, según palabras de su autor, el citado Amábilis.

Al otro extremo del continente, y en el marco del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Montevideo, Francisco Mújica Díez de Bonilla obtenía medalla de oro por un Estudio Arqueológico que incluía un proyecto de Museo Azteca⁴⁹. En Argentina, proyectos como el *Mausoleo americano* (1920) de Héctor Greslebin y Ángel Pascual⁵⁰ —presentado también en el citado Congreso de Montevideo—, y sobre todo los de este último acerca de una *mansión neo-azteca* (1921) y un *dormitorio neo-azteca* (1922) —curiosamente diseñado con mayoría de elementos mayas⁵¹—, reflejan la obsesión por continuar en estas sendas.

48 Cfr.: Álvarez, Manuel F.: “Creación de una arquitectura nacional”. En: *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282.

49 Schávelzon, Daniel; Tomasi, Jorge. *La imagen de América. Los dibujos de arqueología americana de Francisco Mújica Díez de Bonilla*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Ceppa, 2005, p. 14.

50 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 este el tema tratado con más profusión en la bibliografía usada. . . El mausoleo no debía tampoco de ser ni una chulpa ni una huaca, sino un enterratorio moderno, situado en un recinto cuyas líneas fueran concordantes con las suyas y así la uniformidad de los monumentos que le rodeasen haría, a lo lejos, resaltar su característica silueta”. Greslebin, Héctor, y Pascual, Ángel. “Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, N° 12, noviembre de 1920, p. 236.

51 Realizado junto a E. Schmidt-Klugkist, y que recibió Diploma de Honor en el Salón de Decoración de Buenos Aires de ese año.

Poco después, en Perú, se aprobaba el proyecto de Monumento a Manco Capac que realizaría, con pedestal neoprehispánico, el escultor David Lozano, inaugurándose en 1926, habiendo sido donado por la colonia japonesa residente en el país, con motivo del centenario de la Independencia peruana. Arquitectos como Manuel Piqueras Cotolí, Ricardo de Jaxa Malachowski, Héctor Velarde, Emilio Harth-Terré o Enrique Seoane Ros serán también conspicuos representantes de esa tendencia. Asimismo en Bolivia tenemos obras notables como el pabellón boliviano en la exposición de Gante (1913), o el Museo Tiawanaku de La Paz (c.1920), en estilo neotiahuanaco, obra del arquitecto Arturo Posnansky. Figura esencial será Emilio Villanueva, autor en 1928 del Estadio Hernando Siles, con estructura arquitectónica que respondía a su formación académica pero con un repertorio decorativo basado en motivos de la “Puerta del Sol” de Tiahuanaco, los signos escalonados y los frisos de formas quebradas⁵².

* * * * *

A finales de los años 20, coincidiendo con el crack de la bolsa de Nueva York y, como consecuencia de ello, el inicio de la crisis económica a nivel internacional, convergerían tres sucesos de gran relevancia para este relato neoprecolombinista y monumentalista: el concurso para el Faro de Colón en Santo Domingo (1927-1931), la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y la publicación, por parte de Francisco Mújica Díez de Bonilla, de su único libro, *History of the Skyscraper* (1929).

En lo que atañe al monumento Faro de Colón, la idea inicial había sido lanzada en 1852 por el escritor dominicano Antonio del Monte y Tejada, quien planteó la realización de un monumento con características de faro. Sería retomada en 1914 por el norteamericano William Ellis Pulliam, aunque la idea cristalizó recién en 1923, al celebrarse en Santiago de Chile la V Conferencia Internacional de los pueblos americanos. En 1927 la Unión Panamericana convocó el concurso internacional al que fueron presentados 452 proyectos. El jurado estaría integrado por cuatro arquitectos, Albert Kelsey (quien había construido el edificio de la Unión Panamericana en Washington), Raymond Hood (por Estados Unidos), Eliel Saarinen (por Europa) y el uruguayo Horacio Acosta y Lara (por América Latina). Curiosamente, ni entre los diez finalistas ni entre los diez a los que se otorgó mención honorífica figuraron proyectos presentados por latinoamericanos, siendo que conocidos profesionales como el brasileño Flávio de Rezende Carvalho o el argentino Manuel Torres Armengol, ambos basándose en diseños prehispánicos, el mexicano Carlos Obregón Santacilia o el peruano Héctor Velarde, habían presentado, entre otros, interesantes proyectos. También reputados europeos quedaron al margen de los honores, por caso el francés Tony Garnier. Entre los diez finalistas figuraban los españoles Joaquín Vaquero Palacios y Luis Moya Blanco, que, a la postre, quedarían clasificados en tercer lugar.

Varias de las propuestas recurrieron a detalles precolombinistas, las que podemos conocer gracias a la edición del programa y reglas de la segunda etapa del concurso (1931) en la cual Albert Kelsey analiza varias de las obras presentadas a concurso, a modo de 84 “destellos”, independientemente de que hubieran sido premiadas o no. Entre los españoles, además del de Vaquero Palacios y Luis Moya, debemos mencionar el proyecto de Francisco Javier Ferrero y Husía (Madrid), que planteaba “un gigantesco cacto órgano” delante del cual ubicaba una gigantesca Coatlicue a la que Kelsey caracterizaba como “la reproducción de uno de los más famosos y horripilantes monumentos

52 Querejazu, Pedro. “El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo”. En: AA.VV. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*. La Paz, Ed. Harvard Club de Bolivia, 1999, pp. 553-583.

de la antigüedad aborigen”⁵³, concluyendo que Ferrero “ha logrado producir... una representación muy clara de lo que era la cultura americana antes de la llegada de los hombres blancos y de lo que podría ser hoy, mejorada por éstos”⁵⁴. Asimismo, el presentado por Agustín Ballesteros (Madrid) incluía como basamento una construcción inspirada claramente en las pirámides mayas, sobre la cual se erguía una columna-faro⁵⁵. En tal sentido, no hay que olvidar que una de las bases indicaba que el monumento “deberá llevar a lo menos una gran linterna”; “no se deberá exceder de 600 pies de altura total... además de la instalación del aparato luminoso que enviará sus poderosos rayos a gran distancia, deberán aprovecharse todos los recursos del arte de iluminación moderna para conseguir un efecto que haga al Faro de Colón tan interesante de noche como de día”⁵⁶.

Las reinterpretaciones de pirámides mayas, en la línea que señalamos para Ballesteros, era un recurso que venía a resolver un doble propósito, constructivo y simbólico. Ya había estado presente, durante el XIX, en proyectos que mencionamos antes como la Estatua de la Libertad en Nueva York. En el concurso para el Faro de Colón recurrieron a ello arquitectos como Manuel de Tapia Ruano, Luis Varela y Manuel Copado (La Habana), o Frederick Hodgdon (Chicago), entre otros. Pocos años después, en 1933 y en Buenos Aires, el escultor Pablo Tosto realizaría una exposición en la que incluiría 29 bocetos diferentes pensados como proyectos de monumentos al Soldado Desconocido, entre los que descollaría uno de dimensiones descomunales, rozando lo utópico, caracterizado por una gran pirámide neomaya escalonada⁵⁷. En ese mismo año, en la ciudad de México, se iniciaba el proceso de construcción del Monumento a la Raza, con forma de pirámide, a cargo del arquitecto Luis Lelo de Larrea a partir de proyecto del ingeniero Francisco Borbolla; dicha obra se inauguraría en 1940.

Retornando nuestra mirada sobre el concurso para el Faro a Colón, y dentro de esa oleada de *neomexicanismos*, el proyecto de Arnold Perreton (Durham, New Hampshire, Estados Unidos) integraba como motivo ladero a las columnas las paradigmáticas serpientes de Chichén Itzá, completamente estilizadas, aprovechándose del carácter vertical del monumento⁵⁸. El mismo conjunto arqueológico yucateco aparecía en el horizonte creativo del chileno Rodolfo A. Oyarzún Philippi, quien aludía en su proyecto a El Caracol⁵⁹.

La mayor parte de los proyectos se destacaban por la verticalidad, dado su carácter de faros. Pero, curiosamente, en el dictamen final dado en Río de Janeiro en 1931, resultó vencedora una propuesta mas bien planista, la del arquitecto inglés, de sólo 21 años de edad, Joseph Lea Gleave. El arquitecto peruano Emilio Harth-Terré no vacilaría en criticar el carácter horizontal tan acentuado del monumento, afirmando que “el símbolo quedará tan cerca del suelo, tan pegado a esta mísera costra que sólo nos llevará a pensar que allí se levanta otra de las tantas construcciones que el genio sajón pone en el mundo como hitos de su poderío”⁶⁰. La construcción del proyecto ganador se retrasaría casi seis décadas, ya que se construyó en el marco de las conmemoraciones del quinto centenario del llamado “Descubrimiento de América”; Roberto Segre sentenciaría: “Lo que fue retrógrado en 1929, lo es aún más en 1992”⁶¹.

53 . Kelsey, Albert. *Programa y reglas de la segunda etapa del Concurso para la selección del arquitecto que construirá el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón*. Washington, Unión Panamericana, 1931, p. 61.

54 *Ibidem.*, p. 62.

55 *Ibidem.*, p. 79.

56 Kelsey, Albert. *Programa y reglamento del Concurso para la selección de un arquitecto para el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón*. Washington, Unión Panamericana, 1928, p. 18.

57 . Tosto, Pablo. *Antografía escultórica, 1914-1964*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1966, pp. 125-142 y 171.

58 Kelsey, Albert, *ob. cit.*, 1931, p. 79.

59 *Ibidem.*, p. 131.

60 . Harth-Terré, Emilio. “El Faro a la Memoria de Cristóbal Colón”. *Arte y Decoración*, La Habana, año I, N° 5, diciembre de 1931, pp. 48-49.

61 . Segre, Roberto. *Arquitectura antillana del siglo XX*. Bogotá, Editorial Arte y Literatura, Universidad Nacional de Colombia, 2003. p. 145.

En lo que respecta a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se constituyó en uno de los mayores muestrarios de arquitectura historicista española y americana, conservándose en la actualidad la mayor parte de los pabellones de los países de aquel continente. El escultor y arquitecto lucense Manuel Piqueras Cotoí diseñó el de Perú en estilo neoperuano, integrando neoprecolombino con neocolonial, lo mismo que se aprecia en el de Colombia, a cargo del arquitecto sevillano José Granados de la Vega, quien se inspiró en la arquitectura religiosa de ese país, limitándose lo “indígena” a lo puramente decorativo, a través de una profusa iconografía de raíz chibcha ideada por el escultor bogotano Rómulo Roza. Granados de la Vega se encargaría asimismo de pergeñar el pabellón de Guatemala, valiéndose de revestimientos cerámicos de la hispalense Fábrica de Ramos Rejano que fabricó un estupendo conjunto de azulejos con modernos ornamentos neomayas. El meridano Manuel Amábilis, como ya hemos señalado oportunamente, diseñó el pabellón mexicano en estilo “tolteca”.

En medio de todo este proceso, Francisco Mújica Díez de Bonilla, tras la obtención de la medalla de oro en el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos (Montevideo, 1920), había repetido galardón en el 2^a Congreso (Santiago de Chile, 1923) con un “monumento público en forma de museo”, posiblemente la génesis de lo que después sería su *Templo para la gloria del arte americano*, proyecto incluido en *History of the Skyscraper* (1929), el cual, previamente había presentado en diferentes exposiciones a ambos lados del Atlántico⁶². Se trataba de una propuesta monumentalista en la línea de las que, como vimos, caracterizaron a un amplísimo número de propuestas neoprecolombinas a finales de la década. Pero en su libro, Mújica Díez de Bonilla iba aún mas allá, proponiendo la aplicación de la arquitectura *primitiva* de América y sus ornamentaciones al rascacielo⁶³, mediante el uso del hormigón armado.

Francisco Mújica Díez de Bonilla no llegaría a ver construido ninguno de sus fantásticos proyectos. Reformularía el primero de los citados, para reconvertirlo en *Templo a la gloria de América y de la gesta colombina*, intentando en vano, y hasta entrados los años 70, convencer a las autoridades españolas para construirlo, usando como estrategia el horizonte del Quinto Centenario. Pero, de los proyectos conmemorativos que vivieron tantas vicisitudes como el suyo a lo largo de décadas, solamente el Faro de Colón vería erguirse en esa fecha señalada.

62 Schávelzon, Daniel; Tomasi, Jorge, ob. cit., pp. 18-19.

63 Al respecto del tema de los rascacielos con reminiscencias precolombinas, ver: Carranza, Luis E. "La arquitectura prehispánica en el imaginario moderno". *Arquine: revista internacional de arquitectura*, México, N° 38, 2006, pp. 78-91.