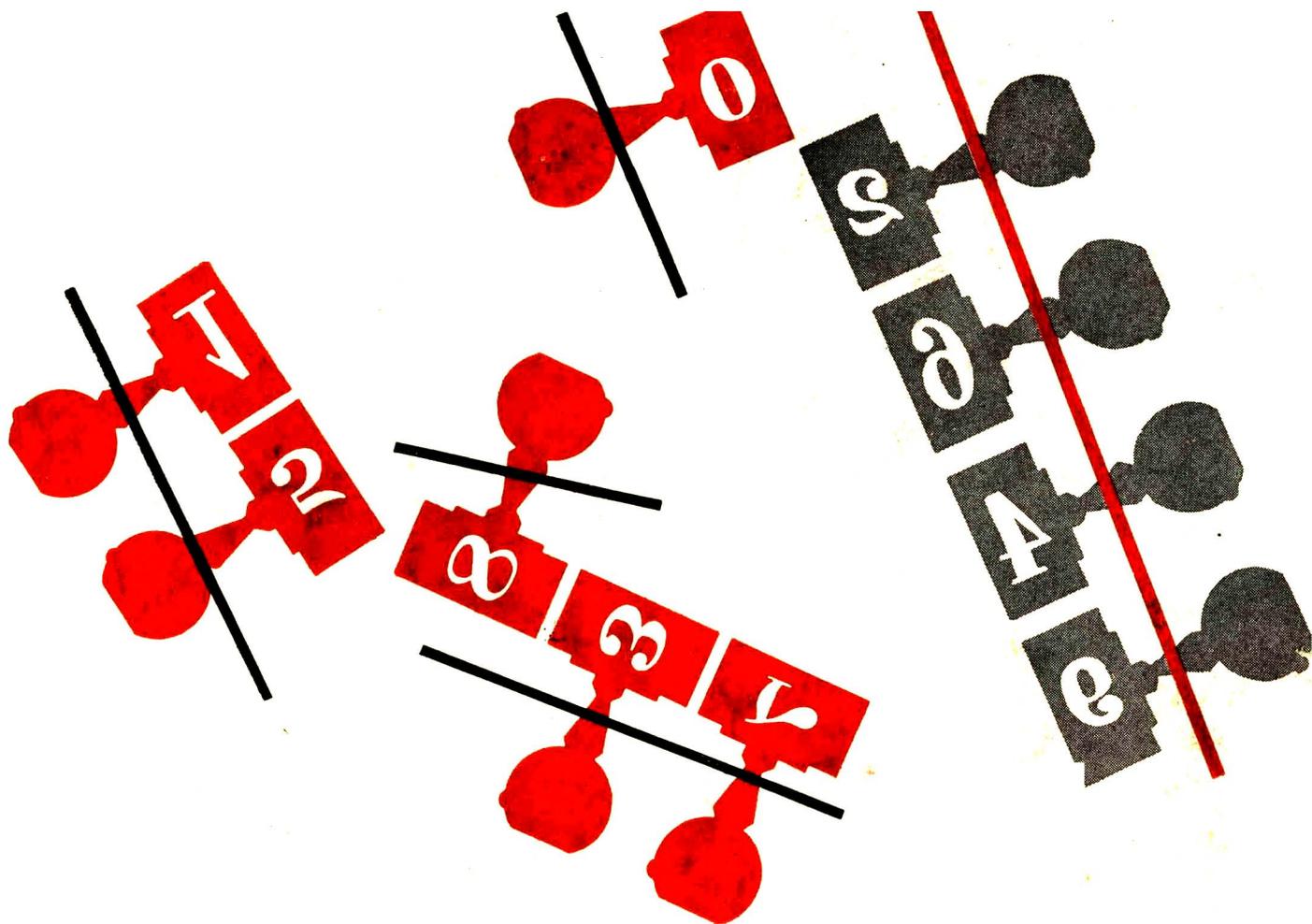
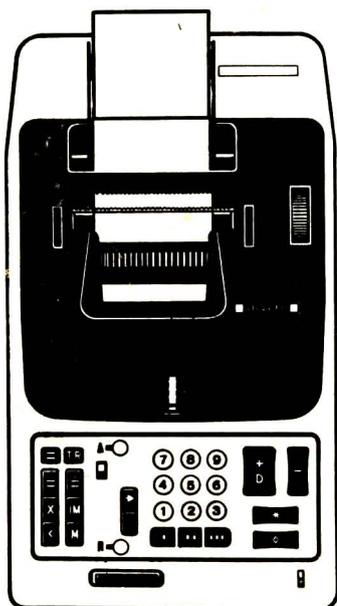


**arquitectos**

**d e m é x i c o**



## Como con el lápiz



La Olivetti Divisumma 24 es una calculadora - impresora eléctrica, destinada a cualquier categoría de usuarios y a cualquier momento del trabajo de despacho. Permite componer en el teclado los términos de las operaciones con el mismo orden con que se escribiría a lápiz. Y con el mismo orden y la misma claridad, Vd. verá aparecer escritos en la tira de papel todos los términos y todos los resultados.

Para manejarla, no hay necesidad de un experto. La mecanógrafa puede efectuar con ella tanto los cálculos más sencillos, como los más complicados. La Divisumma 24 suma, resta, multiplica, divide, da el saldo negativo; pero, permite gracias al dispositivos de memoria y al constante, efectuar rápidamente complicadas operaciones.

Los símbolos que van indicando las diversas operaciones en el papel, facilitan las comprobaciones, los punteos y los controles.

# olivetti

OLIVETTI MEXICANA S. A.

México 1, D. F. - Ave. Juárez 28

Tel. 21.90.40 y 21.97.34 (diez líneas)

## **Divisumma 24**

# ¿CONCRETO PREMEZCLADO?

**PLANTA 1**  
Prol. Calle 10 545,  
S. Pedro de los Pinos.

**PLANTA 2**  
Calz. Legaria y Río  
San Joaquín,  
Col. Legaria.

**PLANTA 3**  
Av. Ramos Millán  
y Juan Escutia,  
Col. Niños Héroes.

**PLANTA 4**  
Jardín 340, Col.  
del Gas, Tlatilco.

**PLANTA 5**  
Retorno Lic. C.  
Robledo, Col.  
Jardín Balbuena.

Tenemos una planta cerca  
de su obra para que le llegue  
el concreto rápidamente  
y "en su punto"

Basta que nos diga cuánto  
y de qué resistencia  
necesita su concreto.  
Nuestra flotilla de modernos  
camiones está a su servicio.

## CONCRETOS PREMEZCLADOS, S. A.

Unión 101-A México 18, D. F.  
Tels. 15-06-16, 15-13-37, 15-67-82

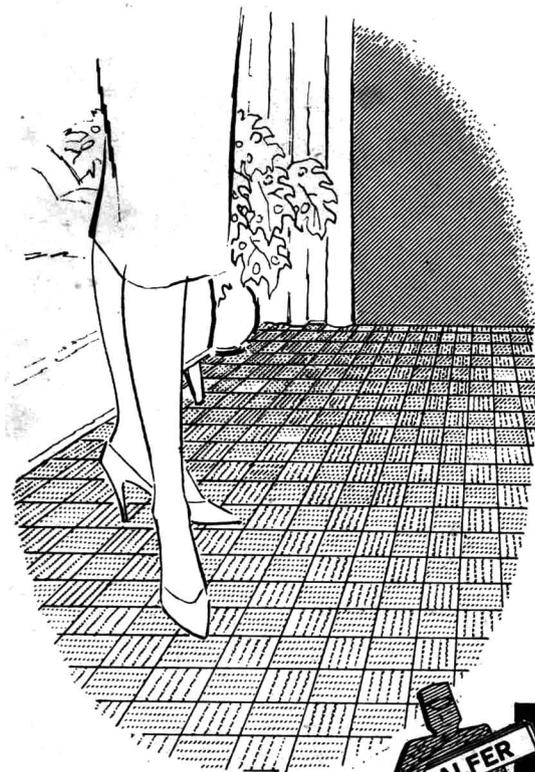
PISOS DE  
SUPREMA ELEGANCIA

PARQUET

**BW**

**ALFER**

Producto suizo, hecho en México.



El procedimiento de fabricación del parquet suizo **BW** ALFER, incorpora NUEVAS e IMPORTANTES características técnicas a las ya CONSAGRADAS y TRADICIONALES ventajas de un piso de madera.

**Belleza.-** La madera tiene y tendrá siempre su calidad excepcional propia. Tiene además propiedades acústicas y térmicas muy deseables para pisos interiores.

**Durable.-** No necesita reponerse periódicamente. La experiencia ha demostrado que un buen piso de parquet dura tanto como el edificio mismo en que se instala.

**Fácil de asearse.-** Si el uso ó el mal trato llegaren a dañar su superficie, bastará con frotarlo ó pulirlo nuevamente para restaurar su belleza original.

**Estable.-** Se fabrica con madera estufada y aserrada al cuarteo, por lo que disminuyen notablemente las expansiones y contracciones y se evitan las hendiduras y grietas tan visibles en los pisos de parquet comunes y corrientes.

**Acabado perfecto.-** La maquinaria suiza de precisión con que se fabrica y su ensamblado totalmente mecánico, garantizan unidades de dimensiones exactas y de ajuste perfecto.

**Colocación.-** Sobre losas ó firmes de concreto, con adhesivo ELASTICO, blanco y limpio, en tableros de 48 x 48 cms.

**Garantía.-** Fabricado bajo procedimiento patentado y ampliamente probado a través de muchos años, en treinta países diferentes.

### ECONOMICO

*PISOS ALFER, en las mejores residencias y edificios de Mexico!*

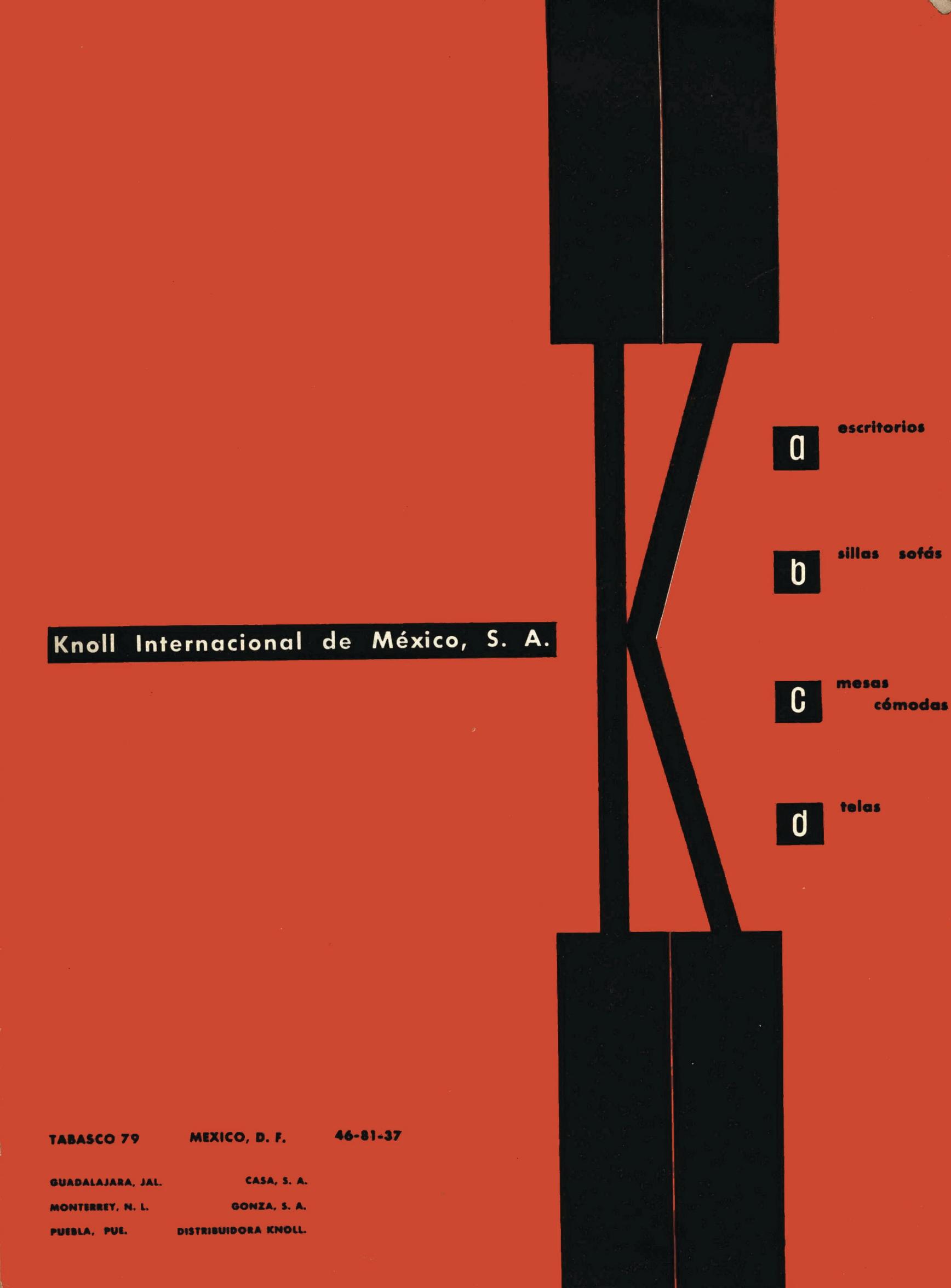
**SOLICITE  
MAYORES INFORMES**



**DUELAS  
Y PARQUETS  
ALFER, S. A.**

AVE. COLONIA DEL VALLE 615  
TELS. 43-17-51 23-60-60  
23-48-48 23-33-41  
MEXICO 12, D. F.

**TERRITORIOS DISPONIBLES PARA DISTRIBUIDORES**



**Knoll Internacional de México, S. A.**

**a**

**escritorios**

**b**

**sillas sofás**

**c**

**mesas  
cómodas**

**d**

**telas**

**TABASCO 79**

**MEXICO, D. F.**

**46-81-37**

**GUADALAJARA, JAL.**

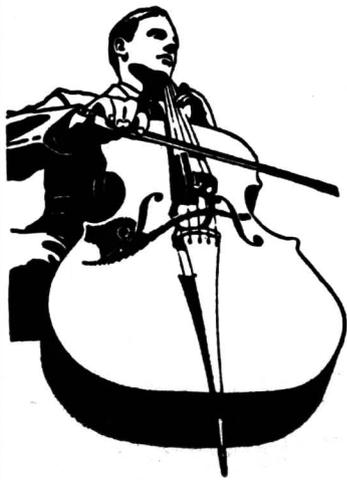
**CASA, S. A.**

**MONTERREY, N. L.**

**GONZA, S. A.**

**PUEBLA, PUE.**

**DISTRIBUIDORA KNOLL.**



# XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA  
EN MEXICO

**EL BUEN GUSTO NO TIENE EPOCA**

**TELAS ROBLES, S.A.**

**PARQUE ESPAÑA 13**

**INSURGENTES Y PUEBLA**

**2 5 - 3 3 - 2 8**

**1 1 - 3 8 - 7 1**

**2 5 - 8 5 - 9 6**

# Sr. Arquitecto:

***LUX, S. A. ofrece a usted toda la línea completa de Artículos de Candilería, Plafones para empotrar, Arbotantes para Baño, Lámparas de Terraza, etc. etc., así como la más completa línea de Farolas y Arbotantes para Alumbrado Público.***

***Con gusto proporcionaremos a usted informes y presupuestos.***



FABRICANTES DE ARTICULOS PARA ALUMBRADO Y NOVEDADES

LUX, S. A. Apartado Postal 1510. Monterrey, N. L.

DEPOSITO MEXICO

Pino No. 343. Teléfono 16-50-89

CARRETERA NACIONAL FRENTE AL KILOMETRO 980½ APARTADO No. 1510 MONTERREY, N. L.

TELEFONOS: 2-97-38 Y 2-64-19

# LIESA

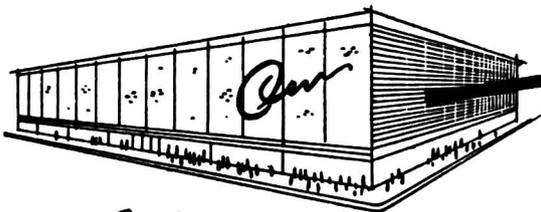
laboratorio de **INGENIERIA EXPERIMENTAL** se pone a las  
órdenes de los **ARQUITECTOS DE MEXICO** para el control  
de sus concretos y materiales de construcción

oficinas: monterrey 101-707    14-63-44    35-29-43

laboratorios: vasco de quiroga 172-a    santa fe



*en* EDIFICIOS...



*en* TIENDAS



*en* RESIDENCIAS...

# MAYOLITA

PARA FACHADAS  
Y MUROS INTERIORES.

CERAMICA ESMALTADA DE  
BELLEZA PERMANENTE  
DURACION ETERNA.



**LADRILLERA MONTERREY, S. A.**

APDO. POSTAL 360

MONTERREY, N. L.

*pérez siliceo s.a.*

Guanajuato 202

Lerma Núm 223

Tel 11-61-47

Tels 28-87-01 25-65-27

México, D F.

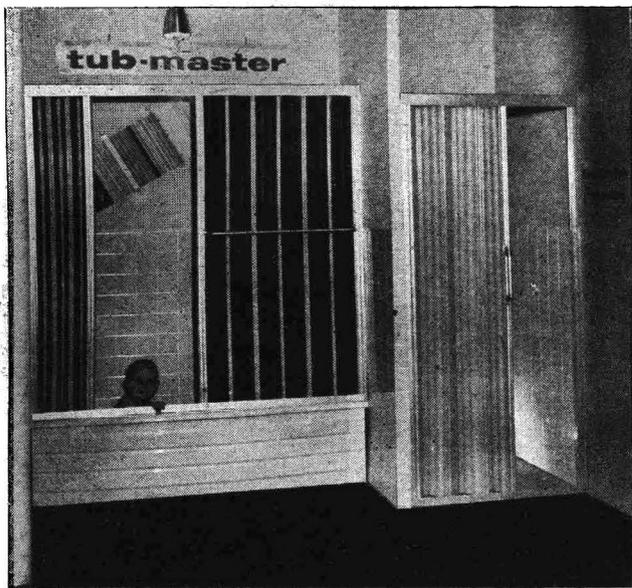
**FOTOMURALES**

*para decoración.*



**HELIOGRAFIAS - FOTOSTAT - FOTOMURALES**

MICROCOPIAS ARTICULOS DE INGENIERIA Y DIBUJO



La puerta plegadiza y corrediza "TUB MASTER" para tina de baño y regadera.

**ECONOMICA — DURABLE — DECORATIVA — FUNCIONAL.**

Es enteramente NUEVA a todo lo conocido hasta ahora.

Hecha de material plástico de alta CALIDAD, IRROMPIBLE, TRANSLUCIDO, formada de dos hojas CORREDIZAS que a la vez que RIGIDAS, pueden plegarse los paneles, con sólo cambiar de posición el brazo o toallero.

La acción de PLEGARSE las hojas, proporciona más espacio y a la vez permite el uso completo de la tina o regadera para bañarse y asearla.

**INSTALANDO PUERTAS PLEGADIZAS MODERNFOLD, HAY MAS ESPACIO PARA VIVIR MEJOR.**

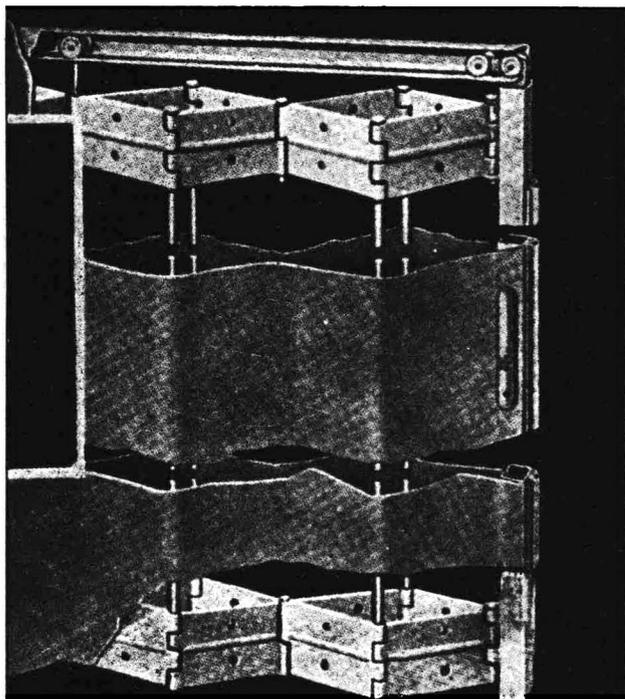
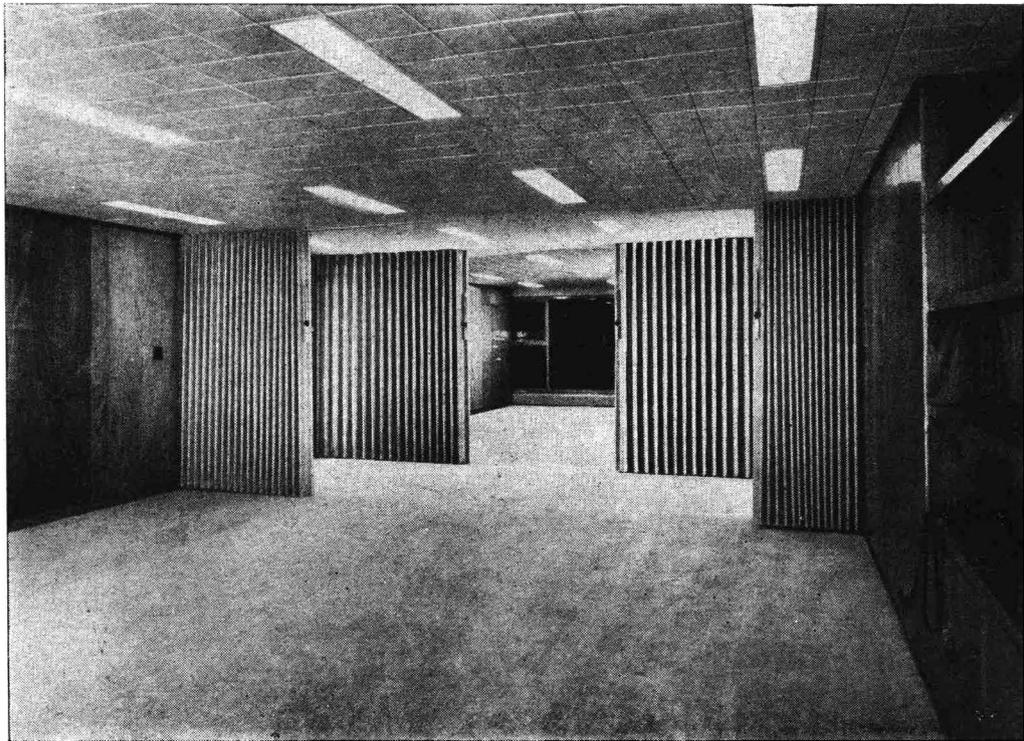
Insustituibles como puertas interiores, para guardarropa y divisiones.

**COMBINAN UTILIDAD CON BELLEZA.**

**SOLUCIONAN EL PROBLEMA DEL ESPACIO.**

**ECONOMICAS Y FUNCIONALES.**

Con gusto nuestro Departamento Técnico le proporcionará los datos necesarios para que proyecte y emplee en su nueva obra, los incomparables MUROS PLEGADIZOS "MODERNFOLD".



La estructura o cuerpo de la puerta "MODERNFOLD" es de acero y se compone de bisagras pantográficas.

Se tapizan con hermosos géneros vinílicos lavables, armonizando con cualquier decoración.

Fabricantes:

**HOME FITTINGS DE MEXICO, S. A.**

LAGO GINEBRA 60, MEXICO, 17, D. F.

teléfonos: 27-33-05 y 47-16-34

**LA LINEA MAS COMPLETA EN EL MERCADO!!**

TUBERIA SANITARIA  
**TISA**  
MARCA REGISTRADA  
GARANTIA DE CALIDAD

TALLERES INDUSTRIALES, S. A. APDO. 31 MONTERREY, N. L.

**LOGSA**

COMPAÑIA CONSTRUCTORA

NUEVO LEON No. 160-2

TELS. 25-34-41 Y 14-93-16

# Vidriera de Mina, S. A.

Ponemos a sus órdenes nuestra existencia de vidrios y cristales del país e importados, blocks y prismáticos para tragaluz y emplomados.

Especialidad en cubiertas de cristal para la protección de sus muebles.

**MAYOREO Y MENUDEO.**

Mina 77 - México, D. F.  
Tels. 26-73-92 - 29-19-81  
y 26-78-59





Así como plantar árboles es bueno, porque los bosques nos conservan el agua que cae del cielo, elevando el nivel freático y reavivando ríos y manantiales; así también construir con concreto es bueno, porque el concreto imparte permanencia a las obras, conservando e incrementando el valor de nuestras inversiones.

# CEMENTO TOLTECA

Sr. Arquitecto

Sr. Ingeniero

SU PRESTIGIO VALE

Recomiende y especifique en sus obras y construcciones, la instalación de artículos de calidad y resistencia comprobadas.



LE OFRECE:

**GARANTIA MAXIMA DE FUNCIONAMIENTO Y CALIDAD en:**

**MUEBLES** para Baño y Cocina de **HIERRO FUNDIDO PORCELANIZADO**  
**VALVULAS**, de la más Fina Aleación de Bronce  
**AZULEJOS**, en su Nueva Línea de Cerámica.

Visite Nuestras Salas de Exhibición en:  
México: Av. Chapultepec y Sevilla.  
Monterrey: Calzada Madero 2763 Pte.

FABRICAS ORION, S. A.

Apartado 500

Monterrey, N. L. México

"Fomentando  
la  
educación,  
iluminaremos  
más  
la  
senda  
por  
la  
que  
ya  
México  
marcha."

A. López Mateos

**P**izarrones

de México, S. A.

Pizarrones mágicos con certificado de duración para 50 años.  
Gises para conservar la pulcritud, que no sueltan polvo ni  
ensucian las manos, siendo muy baratos.

VISITENOS, VALE LA PENA

**EJERCITO NAL. 119, México 5, D. F.**

**TEL 25-66-09,**

# ESAMPOL

decoración, s. a.

... el mueble como complemento de la arquitectura ...

División del Norte Esq. Xola 23-99-56  
Tlaxcala esq. Chilpancingo

EN LA AVENIDA CUAUHEMOC 483 TEL. 23-69-50  
LO ESPERA:



MACE SA  
AZULEJOS Y MUEBLES SANITARIOS

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS DE:

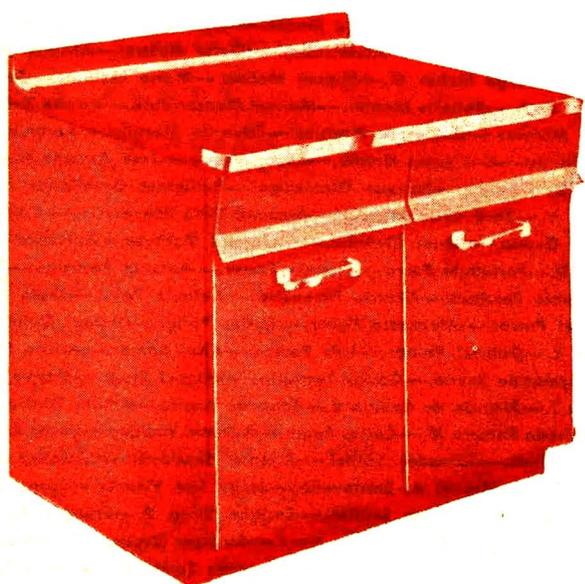
- SANITARIOS "EL AGUILA", S. A.
- CERAMICA INDUSTRIAL "EL AGUILA", S. A.
- POLIETILENO DUPONT —IMPERMEABILIZANTE

SUCURSAL EN DIAGONAL SAN ANTONIO 1230 TEL. 23-55-29

*bella y digna de toda su confianza*

*línea*

**DIANA**



Los muebles de cocina de la línea DIANA están fabricados con lámina de acero, herrajes y materiales de acabado de la más alta calidad y con la técnica y maquinaria más moderna, lo que les dá su hermoso aspecto y un funcionamiento perfecto.

Su diseño sencillo y elegante y la gran variedad de tamaños de muebles, accesorios y aditamentos, permiten solucionar todos los problemas inherentes en el moderno concepto de planeación funcional de cocinas.

Una garantía efectiva de un año contra defectos de fabricación es el factor decisivo para que usted seleccione la mejor línea de muebles de cocina . . . DIANA.



*línea*

**DIANA**

FABRICADOS POR:

**INDUSTRIAS VERAYA, S. A.**

Prolong. Calle 18 No. 246  
Tels. 15-13-43 y 15-29-88

Sn. Pedro de los Pinos  
México, D. F.

Raúl Albarca.—Antonio Abud.—Alvaro Aburto.—Gabriel Acosta.—Ramón C. Agcayo.—Marcelo A. Aguilar M.—Jesús A. Cárdenas.—Fernando Alamán P.—Consuelo Alarcón.—Antonio E. Alcocer.—Mario Albarrán W.—Enrique Albarrán B.—José Albarrán P.—Fernando Alfaro F.—Horacio Almada.—Daniel Altamirano.—Carlos Alvarado.—Luis Alvarado.—Rafael Alvarez.—Augusto H. Alvarez.—Roberto Alvarez E.—Joaquín Alvarez O.—Marcelino Alvarez.—Max Amabilis.—Javier Amaya.—Luis Angulo.—Alfonso Arroyo G.—Sergio Aguilar M.—Alberto Aranca C.—Alfonso Aranda.—Alberto T. Arai.—Ricardo Arancón.—Pedro Arce.—Eduardo Arce C.—Francisco Arce C.—Oliverio Arcos.—Roberto Argüelles.—Jacobo Armida.—José M. Arnal.—Francisco Artigas.—David Arrieta P. Rafael Arozarena.—José Aspe S.—Antonio Atolini.—Federico Aristrain.—Luis Avila.—Jorge Ayala R.—Enrique Asúnsolo.—Francisco Báez R.—Simón Bali.—Enrique Balmes.—Oscar Bamatter.—José A. Banderas.—Gabriel Baqueiro.—Fernando Barbará Z.—Luis Barbosa O.—Carlos Barragán.—Luis Barragán.—Diego Barrena.—Jaime Barrientos.—Manuel Barrón.—Juan Becerra.—Francisco A. Beltrán.—José A. Beltrán.—Max Betancourt.—Williams Bernard.—Paulino Bernot.—Francisco Bisogno.—José Bordes V.—Angel Borja N.—Ovidio Botella P.—Horacio Boy E.—Jorge Bravo.—Brailowsky K.—Jorge Briseño.—Pascual Broid.—Alfonso Brozón.—Benjamín Bueno C.—Ignacio Bueno.—Ernesto Buenrostro.—José Francisco B.—Benjamín Burillo.—Leopoldo Caballero.—Raúl Cache A.—Jorge Martín C.—Darío Calderón G.—José L. Calderón C.—Fernando Calderón C.—Angel Campos L.—Candela Félix.—Juan R. andía.—Julio Canales L.—Carlos Cantú.—Luis Cañedo G.—René Capdevielle.—Javier Caraballo.—Enrique Carral I.—Honorato Carrasco.—Lorenzo Carrasco.—Juan Carreón.—José A. Carcamo.—Menandro Cárdenas.—José Caridad Mateo.—Raúl Casas.—Pablo Casanova.—Eduardo Caso B.—Alejandro Caso B.—Enrique Castañeda T.—Carlos Castillo Z.—Cornelio Castorena.—Alberto Castro M.—Tomás Castro P.—Francisco Centeno.—José Luis Certucha.—Reginaldo Cervantes.—Fernando Cervantes S.—José Cervantes I.—Alfonso Cervantes.—Rogelio Cervantes F.—Miguel Cervantes.—Max Cetto.—Luis Claudin.—Francisco G. Colores.—Carlos Contreras P.—Moisés Cordero.—Salvador Córdova.—Ramón Corona.—Oscar Crotos.—Enrique L. Cortés.—Juan Cortina P.—Fernando Cortina P.—Giovanni Ma. Casco.—Jorge Creel.—Enrique E. Creel.—José Creixell.—Fernando Cruz P. Alejandro Cruz G.—Cueto Carlos.—Augusto Cuevas A.—Francisco A. Cué.—Ricardo Cué y Cué.—Luis Cuevas B.—Guillermo Cuevas B.—Emilio Cuevas L.—Ladislás Czitrom.—David Cymet.—Manuel Chacón.—Carlos Chafón.—Guillermo Chávez P.—Alberto Chávez.—Estefanía Chávez.—Tomás Chávez Ramírez.—Fernando Dávila.—Raúl D. Esquino.—Francisco Detrell.—Franco D. Ayala.—Manuel de A. Herrasti.—Manuel J. de León.—Arturo de Pabre.—Genaro de Rosenzweig.—Luis de Silva.—José de la Borbolla.—Manuel de la Colina.—Ramón de la Fuente.—Julio de la Jara.—Enrique de la Mora.—Luis G. de la Mora.—Manuel de la Sierra.—José de la Vega.—Mariano del Corral.—Enrique del Moral.—Eduardo del Portillo.—Fernando del R. Torres.—Vicente Delgado Vega.—José Julio D. Raúl Díaz C.—Alfonso Díaz I.—Salvador Díaz de B.—Manuel Díaz R.—Luis Díaz.—Carlos Diener.—Ramón Dodero Leopoldo Domínguez.—Jorge Domínguez.—Jorge Durón H. Abraham Engel C.—Roberto Enguelking.—Manuel Escalante.—Rafael Escalante A.—Pedro Alfonso E.—Carlos Espinoza G.—Eduardo Espinoza.—Gabriel Espino.—Pedro Espino.—Carlos Fabre.—Jorge Favela.—Marco Antonio F.—Roberto Fernández.—Juan Fernández de la V.—Rafael Fernández.—Fernando Fernández.—Alberto Fernández.—Antonio Fernández.—Eduardo Méndez F.—Jorge Fernández N.—Raúl Fernández R.—Augusto Flores C.—Pablo Fontanet.—Eugenio Forseck.—Armando Franco.—Ignacio Franco.—Julio Fuentes.—Carlos Gadsden.—Julio Gadsden.—Manuel Gallegos.—Gustavo Gallo.—Higinio Galguera.—Gustavo Galván D.—Emilio Gamboa.—Manuel Gárate.—Alfonso Garduño.—Mario García.—Jesús García C.—L. García Elhers.—Gonzalo García F.—Federico García.—Roberto García.—Mario García.—Javier García L.—Joaquín García L.—José García P.—Fernando García.—Domingo García R.—Luis García R.—Gustavo García T.—Gabriel Gardía del V.—Gonzalo Garita.—Luis Gargollo.—Guillermo Gayón.—Eduardo Gómez.—Edmundo Gómez G.—J. Gómez Gutiérrez.—Francisco Gómez P.—Leopoldo González.—Andrés González.—Luis González A.—Carlos González de C.—Teodoro González.—Ramiro González.—Lorenzo González.—Héctor González.—Carlos González.—Jorge González R.—Manuel González Rul.—Alberto González P.—Joaquín Góngora.—Oscar Gordillo.—Pedro Gorozpe.—José Gorbea Trueba.—Luis Gracia M.—Angel Granados.—Carlos Gosselin.—Eduardo Graue.—Santiago Greenham León Grif.—Manuel Guadarrama.—Leonides Guadarrama.—Jorge Guerrero L.—Luis Guerrero.—Enrique Guerrero.—Salvador Guerrero.—Julieta Guerrero de la G.—Mauricio Gutman.—Martín Gutiérrez.—Armando Gutiérrez.—Raúl Gutiérrez.—Emilio Gutiérrez.—Edmundo Gutiérrez.—Ciro Gutiérrez P.—Salvador Gutiérrez V.—Rubén Guzmán.—Jorge Guzmán O.—Ramón Guzmán de la F.—José Hanhausen.—Federico Hanhanusen.—Eldegunda Haro.—Jorge Haro G.—Arnoldo Heredia.—Jorge Henríquez.—Raúl Henríquez.—Rafael Henríquez.—Héctor Henríquez.—Germán Herrasti.—Jaime Herrasti.—Miguel Herrera L.—Roberto Herrera W.—Héctor Herrera.—Humberto Herrera.—Narciso Herrera.—Jaime Herrero.—Miguel Herrera.—Enrique Hernández C.—Jorge Hernández.—Agustín Hernández N.—Lamberto Hernández.—Enrique Hernández N.—Ricardo Hernández.—Manuel Hernández S.—José Luis Hernández.—José C. Hernández.—Balbino Hernández.—Guillermo Hume.—Alfonso Hurtado.—Roberto Ibarrola.—Luis Ibarrola C.—Juan Icaza.—Javier Iturbe Z.—Carlos Ituarte.—Gabriel Ivan E.—Raúl Izquierdo.—Samperio Jáuregui.—David Jassan.—Eduardo Jiménez del M.—Vladimir Kaspé.—Max Kerlow.—Angel Landa y Cuevas.—Agustín Landa.—Enrique Landa.—Antonio Larrea P.—Javier Laris.—Enrique Latapí.—Ignacio Lebrija.—Carlos Leduc.—Antonio Leiva Guerra.—Pablo Lezama.—José Alfonso L.—Ignacio Limón.—Antonio Loaesa.—Lobo Jorge.—Víctor Loizaga.—Luis E. Lombardini.—Emilio López.—Francisco López C.—Guillermo López C.—Fernando López C.—Francisco López G.—Adolfo López M.—Renato López Q.—Antonio López R.—Fernando López R.—Gilberto López S.—Salvador López.—Marcelo Lozano S.—Héctor Lozano.—Jorge Luna G.—Luis Mac Gregor.—Alfonso Mac Gregor.—Ignacio Machorro.—Gerardo Madero.—Luis Madero.—Rutilo Malacara.—Octavio Mangino.—Alejandro Mangino.—Enrique Manero P.—Gonzalo Mañón.—Leopoldo Márquez.—Ramón Marcos.—Silvio Margain.—Francisco Martínez N.—Juan Martínez del C.—Juan Martínez de V.—Seferino Martínez.—René Martínez O.—Juan Martínez R.—Rodolfo Martínez P.—Manuel Martínez P.—Luis Martínez Z.—Salvador Martí.—Leonardo Martí.—Gerardo Martín.—Nicolás Mariscal.—Alonso Mariscal.—Federico Mariscal.—Ignacio Marquina.—Luis E. Maumejean.—Vicente Medel.—Jorge L. Medellín.—Ignacio Medina.—Emilio Méndez Llinas.—Benjamín Méndez.—Andrés Méndez.—Eduardo Méndez F.—Francisco Mendiola.—José A. Mendizábal.—Héctor Mestre.—Enrique Meyran.—César Mier V.—Rafael Mijares.—Carlos Mijares.—Ramón Mitre.—Pedro Moctezuma.—Julio Moctezuma.—Jorge Mohar M.—Miguel Molina.—Mario Molinar.—Jorge Molinar.—Antonio Molina de A.—Augusto Molina.—Vicente Monroy V.—Conrado Montaña.—Rubén Montes de A.—Roberto Monter.—Manuel Monterrubio.—Adolfo Montoya.—Rafael Morales.—José Morales N.—Miguel Morales G.—Julio Morales F.—Arturo Morales G.—Enrique Morales.—Guillermo Morales.—Eduardo Morales.—Antonio Moreno.—Pablo Moreno.—Samuel Moreno.—Antonio Muñoz G.—Manuel Nava C.—Jorge Navarro.—Rafael Norma.—Guillermo Norma.—César Novoa.—José Antonio N.—Félix T. Nuncio.—Alfonso Obregón de la P.—Carlos Obregón S.—Luis E. Ocampo.—Wolfan Oeler.—Juan O. Gorman.—Enrique Olascoaga.—Guillermo Orvañanos Maza.—Guillermo O. Sánchez.—Gonzalo Ortega C.—Salvador Ortega F.—Guillermo Ortega H.—Carlos Ortega V.—José Ortiz Méndez.—Manuel Ortiz Monasterio.—Carlos Ortiz M.—Agustín Ortiz M.—Jaime Ortiz M.—Eugenio Ortiz R.—Mateo Ortiz.—Guillermo Ortiz F.—Jorge Osorio.—Javier Osornio.—Alejandro Pacheco.—Salvador Padilla.—José María P.—Antonio Pajes P.—Silvano Palafox.—Miguel Palomar.—Joaquín Pantoja.—Mario Pani D.—Fernando Parra.—Ricardo Pastor.—Antonio Pastrana.—Fernando Peña C.—Raúl Peña.—Javier Pérez B.—Ramón Pruneda P.—Eduardo Pérez M.—Augusto Pérez P.—Eugenio Peschad.—Ricardo Pesqueira.—Antonio Peyri.—Jesús Picaseño.—Fernando Pineda.—Vicente Pinedo.—Manuel G. Pizarro.—Rodolfo Platt.—Fernando Ponce P.—Manuel Porras.—Alejandro Prieto.—Carlos Pulido.—Rafael Quintanilla.—Emilio Rabaza.—Javier Rabaza.—Rafael Ramírez A.—Pedro Ramírez V.—José Ramonell.—Luis Arturo R.—Gabriel Ramos.—Luis Ramos.—Abel Ramos.—Arturo Fascón.—Carlos Recamier.—Ismael Rego.—Raúl Rena.—Adolfo Reyes.—Carlos Reyes N.—Héctor A. Revaque.—Armando Reyna.—Carlos Reygadas.—Miguel Ricoy.—Manuel Río R.—Jorge Rivas.—Luis G. Rivadeneira.—José Rivera Río.—Pío Rivera R.—Agustín Rivera T.—Guillermo Rivera T.—Ricardo de Robina R.—Eduardo Robles.—Emilio Rodríguez.—Febronio Rodríguez P.—Carlos Rodríguez.—Francisco Rodríguez C.—José Rojo Ortega.—Carlos Romero.—Alfredo Romero M.—Carlos Romo.—Antonio Rosique.—Jorge Ruiz.—Guillermo Saavedra.—Serafín Sacristán.—Seferino Saldaña.—Felipe Salido T.—Raúl Salinas M.—Ignacio Salinas.—Salvador Saltiel.—Alfonso Sandoval.—Cristóbal Sangríf.—Jorge Santiso.—Joaquín Sánchez H.—Félix Sánchez.—José Sánchez N.—Jorge Sánchez O.—José Santa Ana.—Miguel A. Santoveña.—Jorge San Vicente.—Jorge Saviñón.—Mario Schjjetnan.—Juan Segura.—Pablo Segura.—Antonio Serrato.—Francisco J. Serrano.—Valentín Serrano.—Javier Septién.—Enrique Sissa P.—Enrique Solórzano.—Juan Sordo Madaleno.—Emilio Soto P.—Guillermo Soto.—José Luis Suárez M.—Manuel Suinaga.—Carlos Susan de M.—Eugene Stern.—Gustavo Struck.—Ivan Stepaneco.—Jerome Tamen.—Carlos Tarditi.—Jorge Tarriba.—Manuel Teja.—Héctor Telles L.—Félix Tena.—Javier Terroba.—Victor Torre.—Leopoldo Torres A.—Ramón Torres M.—Luis Torriello L.—Vicente Urquiaga.—Eugenio Urquiza.—Carlos Valdez R.—Mariano Vargas R.—Antonio Vargas T.—Francisco Vázquez.—Abraham Vega A.—Roberto Velazco.—Alberto Velazco.—Luis Velazco M.—Gabriel Velázquez Ch.—Héctor Velázquez M.—Samuel Venguer.—Jorge Vergara R.—Carlos Vergara.—Enrique Vergara G.—Salvador Vértiz H.—Ricardo Vidales.—Ricardo J. Vigil.—Antonio Villaseñor.—Carlos Villaseñor.—José Villagrán G.—Arnold Wasson T.—Rodolfo Weber.—José Adolfo W.—E. E. Weinguen.—Joah Wornwr.—Enrique Yáñez.—Alvaro Yáñez.—Alvaro Yzita.—Jorge Zabala.—Edmundo Zamudio.—Guillermo Zarraga.—Ignacio Zetina.—Abraham Zabludsky.

administración general

ARQ. CARLOS MORENO DE LA PEÑA

dirección de formato

ARQ. PEDRO IRIGOYEN REYES

relaciones

GEORGINA BARRANCO

JESUS SANCHEZ R.

publicidad

GUSTAVO MORENO P.

JUVENTINO MAYA F.

fotografía

AGUSTIN WOOLFOLK

supervisión técnica

MATHIAS GOERITZ

ARQ. RICARDO VIDALES

# arquitectos de México

## S U M A R I O

E D I T O R I A L 20

ESTETICA DEL ARTE RELIGIOSO 21  
PAUL WESTHEIM

ARQUITECTURA RELIGIOSA 26  
RVDO. DR. RAMON DE ERTZE G.

CRITERIO DE UNA RESTAURACION 27  
ARQ. LUIS ORTIZ MACEDO

RESTAURACION DE SN. LORENZO 30  
ARQS. RICARDO DE ROBINA  
JAIME ORTIZ MONASTERIO

LECCIONES DE UNA RESTAURACION 34  
RVDO. DR. RAMON DE ERTZE G.

ARQS. JOSE M. ARNAL 38  
CARLOS DIENER

ARQ. JOSE LUIS BENLLIURE 39  
JOSE CANO VALLADO

ARQ. FELIX CANDELA 42

ARQS. PEDRO DE LA MORA P. 46  
WOLFRANG OEHLER

EVOLUCION DE LA ARQ. REL. 48  
ARQ. LUIS ORTIZ MACEDO

ARQ. ISRAEL KATZMAN 56

ARQ. JUAN SORDO MADALENO 60

ARQ. ENRIQUE DE LA MORA 64

LAS CORRIENTES DE LA ARQ. 66  
RVDO. ALBERTO ESCURDIA

3 P R O Y E C T O S 70  
ARQS. RICARDO DE ROBINA  
JAIME ORTIZ MONASTERIO

ARQS. MANUEL TARRAGONA 76  
ANTONIO PRIDA  
ENRIQUE SARRO

ARQ. SANTOS E. RUIZ 77

# 7

D I C I E M B R E D E 1 9 5 8  
PRECIO DEL EJEMPLAR \$15.00  
SUBSCRIPCION POR 4 EJEMPLARES \$45.00  
EN EL EXTRANJERO Dlls. \$ 6.50  
Guanajuato 244 Esq. Insurgentes y Yucatán  
Teléfono 14 - 92 - 92

**La proyección del arquitecto es múltiple y variada, y ésta adquiere características propias al contacto con el problema que se le presente.**

**El tema de este número es arquitectura religiosa, quizá el más difícil, pero el más sublime e impresionante para arquitecto alguno.**

**Nuestra tradición, y la fe católica que profesamos nos hace sentirnos orgullosos al presentar a ustedes este glorioso aspecto arquitectónico tratado por valiosos arquitectos.**

**No pretendemos presentar lo extenso que en arquitectura religiosa se ha hecho en México, únicamente hemos reunido parte de este material, esperanzados en ampliar este conocimiento en lo futuro.**

**Queremos hacer patente nuestro más profundo agradecimiento a las personas que con tanto empeño nos ayudaron en esta, para nosotros tan difícil empresa, como son los reverendos padres Ramón De Ertze Garamendi, Alberto Escurdía, El Historiador Paul Westheim y El Crítico de Arte Justino Fernández, al señor arquitecto Luis Ortiz Macedo profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Arquitectos, al señor Ronald Clay y al pintor Shradly y a todos los arquitectos que tenemos el gusto de presentar.**

**Sabemos que al colaborar en el conocimiento de todos los problemas, traerá como consecuencia un mejor aprovechamiento de nuestras capacidades y una evolución en nuestra arquitectura nacional.**

**ARQS. MANUEL GONZALEZ RUIZ  
JORGE GLEASON P.**

**A T E N T A M E N T E  
L O S D I R E C T O R E S**

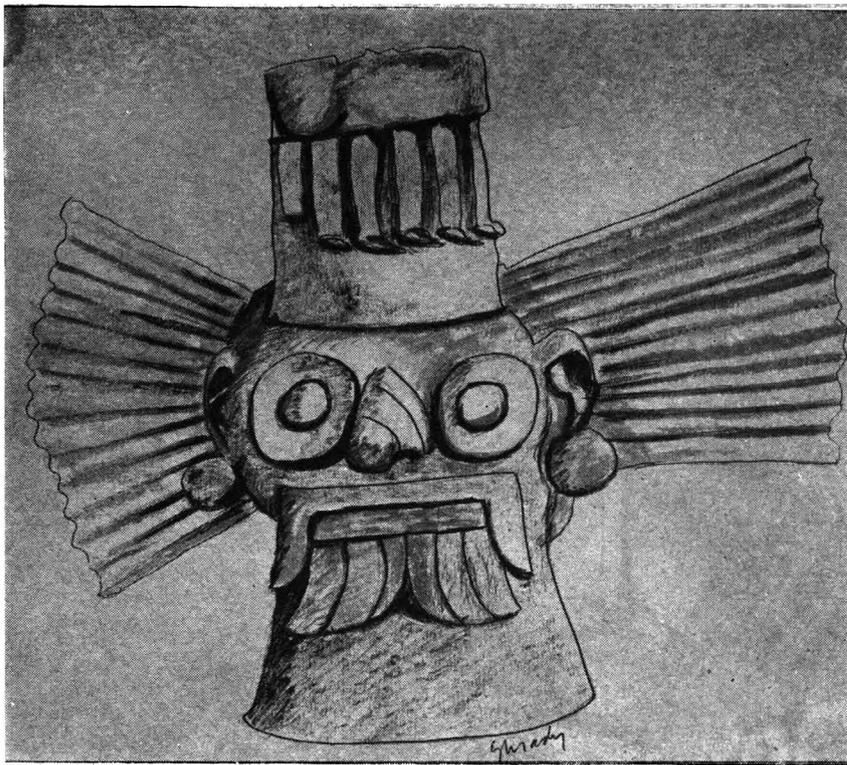


VIRGEN GOTICA

## ESTETICA DEL ARTE RELIGIOSO

P O R P A U L W E S T H E I M  
A P U N T E S D E H . M . S H R A D Y

Ingres, el más genial representante del arte neoclasicista, dijo una vez a sus discípulos: "Ante Rafael hay que arrodillarse". Y seguro que mentalmente lo hacía; que se arrodillaba, y no sólo ante las Madonas de Rafael, sino ante todas sus obras. La historia del arte ha retenido esta frase como expresión típica de la actitud artística del pintor de la "Odalisca" y como prueba de la adoración casi religiosa que le inspiraba la obra de arte perfecta. Esa frase de Ingres es un ejemplo característico de lo que llamamos vivencia artística. Contiene implícitamente los dos factores que determinan nuestra relación con la obra de arte. El elemento irracional: la emoción anímica producida



## DIOS TLALOC

en nosotros por la creación, y un elemento racional: la conciencia crítica, el análisis del proceso mediante el cual la concepción es "realizada", es decir: se vuelve obra de arte. Al conocedor no le basta abandonarse a su emoción: también quiere comprender.

En la conciencia del hombre que en la iglesia se arrodilla ante María, la obra de arte se transforma en realidad anímica. La presencia de la Virgen hace que él se sienta más cerca de lo divino. Ella es la que escucha sus preces e intercederá por él ante Dios. El creyente no analiza, no le importa que la imagen sea una obra de Rafael o el marracho de un pintor cualquiera. Su emoción no es de índole estética, es religiosa. El arte tiene la tarea de profundizar esa emoción religiosa. Al plasmar la vivencia trascendental en forma sensible, ésta, hasta cierto punto, se objetiva. Claro que no pensamos en las obras que se limitan a la narración descriptiva de las tradiciones rituales, sino en maestros como Giotto, Van Eyck, Fra Angelico, Miguel Angel, Gruenewald, El Greco. Y pensamos en la forma. La expresividad de la Forma activa en el contemplador las energías psíquicas en que está arraigada la vivencia de lo divino. Gracias a ese elemento poético-visionario los escritos de Santa Teresa han contribuido mucho más que toda una literatura de sabios y bien intencionados tratados teológicos, a henchir de emoción religiosa los estratos más profundos del alma. Lo esencial es que la obra de arte sepa crear en el fiel un estado de mágico encantamiento, que lo sustraiga a lo profundo y terrenal y lo eleve a la esfera de lo divino: "Los sentimientos religiosos no son sentimientos estéticos", dice Rudolph Otto en su libro "Lo Sagrado".

Las creaciones plásticas del México antiguo son arte religioso, expresiones de una religiosidad que procura captar mediante el pensamiento mágico lo visible y lo invisible. El pensamiento mágico-mítico identifica la imagen del objeto con el objeto mismo. No considera la representación plástica como una mera imagen —"sombra de sombras", como dice Platón;— para él tiene la misma realidad y las mismas cualidades de la deidad que representa y, muy especialmente, todas sus virtudes mágicas. Cualquier relación de semejanza se reduce a una identidad entre los dos objetos, dice Ernst Cassirer; el hombre de pensamiento mágico está convencido de que "en la reproducción posee ya la esencia de la cosa", como se expresa.

La estatua del dios, creada por el escultor del México antiguo, es el dios mismo. Y así, como un dios, es mirada y adorada por los fieles. Para ese modo de ver al mundo no tiene importancia alguna el que la haya creado un hombre, un artista, como diríamos hoy. De todo esto hablo más extensamente en mi libro "La escultura del México antiguo", que acaba de aparecer. El proceso de producción no interesa, ni interesa quién creó el monolito de la Coatlicue, de qué manera, con qué procedimientos técnicos, desde qué intenciones estéticas nació la figura demoníaca y horripilante. Lo único que interesa al creyente es la estremecedora certidumbre de que ese monumento a que rinde homenaje y hace ofrendas, es ella misma, la diosa omnipotente.

Cuando el artista del México antiguo, al modelar una figura trata de establecer esa "relación de semejanza", tan esencial para el pensamiento de aquellos pueblos, no piensa en la figura humana; procura realizar la concepción del mito, cuyas categorías son determinantes para la forma y el contenido de la obra de arte. Zeus de Fidias es un dios humanizado y, por lo tanto, un dios secularizado. El artífice mexicano no tuvo el propósito de humanizar a la Coatlicue, ni en lo plástico ni en lo conceptual. He aquí una de las diferencias fundamentales entre la imagen de la deidad en el arte del México antiguo y en el de Occidente. El arte heleno de la época clásica dota a las divinidades de una belleza ideal, es decir sobrehumana, para encumbrarlas por encima de los hombres. En esa belleza reside su encanto sensual, que fascina al mundo occidental desde hace



EL GRAN COATLICUE

más de dos mil años. Esa belleza ha inspirado la definición kantiana de la "contemplación desinteresada", erigida desde el siglo XIX en criterio para la creación y la contemplación del arte. El filósofo alemán Friedrich Theodor Vischer designó ese tipo de vivencia artística con la fórmula "interés sin interés". Es una estética ya totalmente anticuada.

El arte religioso —de todos los credos y de todas las épocas— no puede aceptar una contemplación desinteresada. Dice Ernst Cassirer: "La belleza en el sentido tradicional del término no es en ningún modo la única meta del arte; de hecho no es más que un rasgo secundario y derivado". Además, la belleza es un juicio sometido al gusto personal y por lo tanto un juicio relativo. La belleza es cosa distinta para distintos hombres, distintos pueblos, distintas épocas. El ideal de belleza de los griegos es otro que el de la época de Rubens, que se deleita en la opulencia carnal del cuerpo, es otro que la belleza tipo sex-appeal de Hollywood. Juan Sebastián Bach va tan lejos como para declarar: "El fin y la causa final del contrapunto no puede ser otra cosa que honrar a Dios y edificar el alma. Si esto no se toma en consideración, no hay propiamente música, sino sólo un diabólico barullo y estruendo".

La contrarreforma veía en lo cruel y espantoso "un elemento estimulador de la fantasía religiosa", afirma Werner Weisbach. Con afán psicológico se daba preferencia a la representación del sufrimiento de los santos y mártires. Para plasmar su disposición al sacrificio, todo suplicio, todo tormento se representaba con exactitud realista, como podemos ver en el "Martirio de San Bartolomé" de José de Ribera. El modelo bíblico que se tenía presente era Job, cuya fe no pueden quebrantar ni las tentaciones ni los infortunios. El reino de los cielos es de los que sufren y que en el sufrimiento no niegan a su Dios.

El arte cristiano ha recurrido también a la belleza para dirigirse a los fieles, y eso de la manera más sublime en la figura de la Madona gótica. Pero cabe preguntar si lo que en esas Madonas fascina al conocedor contemporáneo coincide con lo que el gótico quiso expresar en ellas; si el gótico no hubiera rechazado nuestra interpretación como superficial y ajena a su concepción religiosa. En la conciencia religiosa de la cristiandad la Virgen es la encarnación de uno de sus conceptos fundamentales: la pureza, sin la cual no es concebible la redención. Por su caída Eva trajo al mundo

el pecado; por su desobediencia convirtió el paraíso en ese valle de lágrimas por el cual el hombre está condenado a pasar. Gracias a su suprema virtud, la Inmaculada liberó al mundo del estigma del pecado. Su pureza es el modelo de una vida cuyo galardón es la bienaventuranza. La imaginación religiosa asocia la figura de la Madre de Dios —aquí la "Virgen de Stuppach" de Gruenewald— con lo más delicioso que hay en el mundo: con los perfumes que despiden las flores, con el lirio de los valles, la rosa mística, la rosa sin espinas, el espejo sin manchas. Es cierto que era la tarea del arte dotarla de la más perfecta belleza; pero hubiera sido blasfemia saturar esa belleza de la sensualidad corpórea que es el atractivo de la escultura griega, del adorno plástico del Boro Bodur y de los cuadros de Renoir. Y en realidad es algo que nunca ocurrió en el gótico. La hermosura de la Virgen gótica es un encanto espiritual, una de las muchas virtudes de la reina de los cielos. El elemento corpóreo de su belleza, que seguramente estaba destinado a impresionar como tal y que seguramente ha impresionado como tal a millones de personas, no persigue un fin estético; es un medio para estimular la devoción religiosa.

En Europa el arte gótico y sobre todo el romántico —les enseñó a San Juan Evangelista, una miniatura francesa del siglo XI— son la rebelión contra una mentalidad que sustituye la belleza espiritual por la belleza sensual. El arte del México antiguo ha conservado su carácter mítico-religioso hasta el fin: la Coatlicue pertenece, como se sabe, a la etapa final del reino azteca. Así es natural que para aquel arte no sean válidos los cánones de un arte mundanamente bello; así es natural que aquel arte no haya creado figuras de dioses bellos, sino encarnaciones de conceptos míticos.

En el rostro de Tláloc se enroscan en torno a los ojos y a la nariz dos serpientes entrelazadas. Las serpientes, signos de la fecundidad, simbolizan a Tláloc en su calidad de dios del agua, a quien se deben las buenas cosechas. Al correr de los tiempos las serpientes fueron convirtiéndose en un signo que es una especie de abreviatura jeroglífica: en los dos anillos alrededor de los ojos. Los anillos son uno de los atributos característicos de Tláloc: no faltan en ninguna representación suya. Ellos dan al rostro del dios lo que según el criterio de la estética neoclásicista es la extravagancia de su aspecto y aun su repugnante fealdad, en su "Historia Antigua de México" escribe: "La mayor parte de los ídolos eran feos y monstruosos, por las partes extravagantes de que se componían." Pero, como ya lo dijimos, esos signos que "desfiguran" tanto el rostro de Tláloc son precisamente los que transforman la figura en encarnación del dios de la lluvia. Revelan sus virtudes mágicas, a que se debe su eficacia.

Gracias a esos signos se opera en la conciencia del fiel aquella transformación. Lessing ha expuesto con gran sagacidad que los creadores del grupo de Laocoonte escogieron por razones del buen gusto y del afecto estético el "momento transitorio", es decir el momento anterior a la estrangulación de las tres personas por las serpientes que ha enviado Apolo, para evitar al espectador el aspecto de unos rostros afeados por el dolor. Ingres, que se formó en el ámbito de esas ideas, declara apodícticamente: "Lo feo es antinatural". Gruenewald, que aspira a la máxima, la más intensa expresión, no se arredra en la figura del Crucificado en el Altar de Isenheim, ante la representación del dolor. En el "Martirio de San Livino" Rubens pinta con tremenda expresividad todo el horror de este tormento. Uno de los verdugos, que acaba de cortar al santo la lengua, sostiene en la boca el cuchillo sangriento, otro que la ha sacado con una pinza, se la ofrece a un perro. Incumbiría a un nuevo Lessing demostrar por qué razón los creadores de las figuras de Tláloc tenían que incorporar al rostro del dios las dos serpientes exigidas por el mito, sin consideración al efecto estético. El problema de una producción artística de intenciones no propiamente artísticas, es tan viejo como el arte. Es el problema de todo arte religioso, desde las pinturas de las cuevas de Montignac o de Altamira, cuya función era ejercer un conjuro mágico sobre los animales que se cazaban.

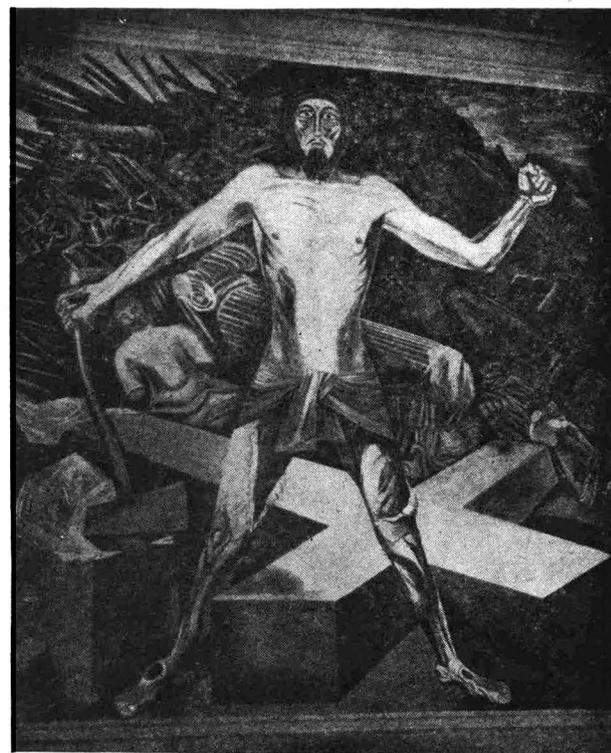
El mundo sin Dios es para el hombre religioso un mundo en que no se puede vivir. El arte religioso es para él una necesidad, necesidad social. En el Popol Vuh se dice: "No había entonces ni madera ni piedra para guardar a nuestras primeras madres, nuestros primeros padres... Ellos decían: "Vamos a buscar, vamos a ver adónde guardar nuestros signos; si tenemos esto podemos encender fuego ante ellos. Desde largo tiempo que estamos aquí no hay guardianes para nosotros." Fueron a Tamoanchan, lugar de la abundancia, donde les entregaron sus dioses."

Claro que un arte en cuya producción no se piensa en primer lugar en el efecto estético, no es por ello un arte sin forma, lo que sería una contradicción en sí, algo que no existe, ni puede existir. Sólo existe en la imaginación de personas que no saben distinguir entre el arte y el pseudo-arte.

Hay tantos estilos de lo sagrado como formas expresivas de la experiencia religiosa. El vínculo entre el yo y lo eterno es uno de los fenómenos primordiales, tan viejo como la humanidad, tan nuevo como cada hombre nuevo con quien renace el ansia de dar un sentido a ese misterio que es la vida. Vincent Van Gogh escribe a su hermano acerca de un dibujo representando a un viejito: "En este dibujo quería yo manifestar que la expresión conmovedora, quizá totalmente inconsciente, de un anciano sentado tranquilo en el rincón junto al hogar, es una de las pruebas más fuertes de la existencia de ese "quelque chose là-haut" en que creía Millet, de la existencia de un Dios y de una eternidad. Se revela ahí una nobleza, una distinción que "no puede estar destinada a los gusanos". Y Vincent agrega: "Con toda mi falta de fe soy una especie de creyente". Desgraciadamente no puedo enseñarles este dibujo; se ha perdido. Cada pincelada de Van Gogh está impregnada de esa emoción de hombre creyente.

En el seno del alma henchida de Dios nace la vivencia religiosa. En las sociedades en que el individuo no existe sino dentro del grupo a que pertenece, y gracias a él sólo puede haber convicciones comunes, sean sociales o religiosas. La comunidad es un concepto vinculado desde tiempos remotos con el de lo religioso. Hasta podríamos decir que es uno de sus supuestos. La frase "Unus Christianus, nullus Christianus" —un cristiano no es ninguno— es válida para todas las religiones. Hasta la aparición del cristianismo, que se presenta como religión universal, la deidad preponderante es la deidad tribal. Una deidad tribal es todavía Jehová, el Dios de Israel, "el Dios de vuestros padres, el Dios de Abrahán, el Dios de Isaac, el Dios de Jacob", como lo llama la Biblia. Cristo envía a los apóstoles y discípulos a todos los países de la tierra para predicar el Evangelio.

La comunidad religiosa es la colectividad por excelencia, ya que por encima de los intereses puramente materiales vincula a los hombres en lo espiritual y lo anímico. Vida colectiva, vivencias colectivas, modeladas por las mismas concepciones, lo que implica la unión en un común ideal ético, social y humano. La comunidad religiosa es anterior al Estado. Ella confiere a los usos y costumbres tradicionales el carácter obligatorio, que los convertirá en una etapa posterior en ética



CRISTO DESTRUYENDO SU CRUZ (Clemente Orozco)

tribal y en derecho. Del culto nace el arte, al cual le toca crear los símbolos adecuados. El culto necesita dotar el simbolismo religioso de la máxima intensidad para convertirlo en vivencia colectiva y, por así decirlo, necesita colectivizar la obra de arte, para ponerla a su servicio.

El ejercicio del ritual: la danza sagrada, los sacrificios, etc., que amalgaman a las multitudes en una actividad común, tiene la virtud de hacer de los individuos un grupo homogéneo y de fomentar asimismo una comunidad de concepciones y convicciones. Recursos empleados también por la propaganda política de nuestros tiempos que procura estimular el espíritu colectivo por medio de actividades comunes: desfiles, manifestaciones, coros hablados, conmemoraciones cívicas, etcétera. En la construcción de templos, pirámides, pagodas, catedrales, el culto reúne a los hombres en un trabajo común. El arte que corresponde a ese fin es, por naturaleza, arte colectivo.

Y por esta naturaleza suya es, arte comprometido, con la diferencia, claro está, de que el arte religioso no es nunca polémica, no es nunca lucha contra algo, sino elevación del hombre hacia sí mismo. Para él, ser espiritual, que no puede resignarse al absurdo de una existencia cuya única meta sea la mejor satisfacción posible de las necesidades materiales, el arte es y debe ser una contestación a la pregunta por el sentido del misterio de la vida. El mensaje pintado por Giotto en las paredes de la Iglesia Mayor de Asís y de la Capella dell'Arena en Padua, significaba para el hombre de la agonizante Edad Media un consuelo y una liberación de ese caos que veía en todo acontecer terrenal.

Es cierto que el arte sagrado perdió en ciertos períodos de la historia ese carácter colectivo, fenómeno que revela siempre una mengua del sentimiento religioso y que da origen al empleo de accesorios de tipo mundano, destinados a prestar a la obra cierta "modernidad". El "Nacimiento de San Juan Bautista", fresco de Ghirlandajo en Florencia, es un evento social, ligado sólo por el título con la tradición bíblica. La parturienta, una distinguida dama florentina, atendida por sus criadas, está incorporada en su lecho, en la alcoba artísticamente decorada de su palacio. Pilares renacentistas adornados con bellos ornamentos llegan hasta el techo artesonado. Dueñas suntuosamente ataviadas vienen a hacer una visita a la joven madre. Para subrayar lo que quiero decir, permítanme enseñarles ese "Nacimiento de Cristo" en la Iglesia de Santa María en Dortmund, obra de un maestro alemán anónimo, creada unos cincuenta años antes del fresco de Ghirlandajo, en la cual la religiosidad gótica todavía no está "modernizada" en el sentido del realismo renacentista. El "San Sebastián" de Mantegna, de acuerdo con la tendencia de la época a una resurrección de la antigüedad clásica, y sobre todo helena, es un Apolo griego, un Apolo moribundo, cuyo cuerpo aparece perforado —¿o diremos guarnecido?— de las flechas. En su libro "El barroco, Arte de la Contrarreforma", Werner Weisbach dice: "A la gente le interesa poco que una obra de arte interprete el contenido religioso en un sentido propiamente cristiano... Todo se apreciaba desde un punto de vista humanista-estético o desde el gusto personal del amante del arte o de la persona que encargaba la obra... Casi no se pensaba en una comunidad de fieles." Savonarola, implacable enemigo a esa secularización del arte religioso, grita indignado a los artistas: "Cometéis un terrible pecado al pintar a ésta o aquella en las paredes de la iglesia, de suerte que en la calle se puede decir: ésta es Santa Magdalena y allí va San Juan y aquella es la Virgen... adornáis a la madre de Dios como a vuestras cortesanas y le dáis las facciones de vuestras queridas". En los frescos de la Capilla Sixtina y en el "Juicio Universal", Miguel Ángel, contemporáneo de San Ignacio de Loyola y en su juventud un atento oyente de Savonarola, restituyó al arte religioso su virtud esencial, el carácter de lo sublime.

La historia del arte nos enseña que en tiempos en que predomina el interés mundano, el arte religioso adopta el estilo desarrollado por el arte profano, mientras que en los períodos en los cuales la vivencia numínica determina toda la existencia, el estilo sagrado imprime su sello al estilo profano. Tales épocas fueron las del románico y del gótico. Todavía el barroco tenía vigor de crear un estilo sagrado que se impuso también en las obras no sagradas. La Revolución Francesa, en la Edad de la Ilustración, construyó un "Templo de la Razón", en que se presentaba como "diosa de la razón" una "mujer revestida de todos los atributos alegóricos de la deidad". La "Madeleine", iglesia que Pierre Vignon empieza a edificar en 1807, es la reproducción noble y refinada de un templo griego. Es la evasión hacia el neoclasicismo, estilo artístico de la época.

Es natural que en una época como la nuestra, que endiosa a la propaganda y de ella espera la salvación económica y política, se refleje también en el arte el espíritu de lo propagandístico, que también el arte se sirva de la propaganda, y sea propaganda. Adolf Hitler dijo alguna vez acerca de la propaganda: "Es necesario que la entienda hasta el más estúpido". El peligro que corre el arte no consiste en la adaptación de un fenómeno tan de acuerdo con el espíritu de la época, sino en que baje a la esfera del cartel, al vacío del efectivismo del cartel.

Es cierto que en esta época nuestra, que como todas las anteriores tiene sus particularidades características, hay en el arte profano tanto como en el sagrado un número bastante grande de artistas para quienes la espiritualidad es la fuerza vital de la creación artística. Pensemos en Picasso, Klee, Orozco y Tamayo, y, entre los artistas de tendencias acusadamente religiosas, en Paul Claudel y en Georges Rouault, y, una vez más en José Clemente Orozco.

Al contemplar la obra de Rouault, nos damos cuenta de que su verdadero tema desarrollado a través de innumerables variantes, es el Cristo que sufre, el hombre atormentado en medio de un mundo al cual su falta de espiritualidad parece haber privado de todo apoyo. Bajo uno de sus grabados del álbum "Misère et guerre" pone la frase de Plauto "El hombre es el lobo del hombre". El culpable es el hombre envilecido irresponsable, sin pudor y sin bondad, que no arredra ante ninguna infamia si se trata de satisfacer sus apetitos. En las obras de Rouault, lo religioso aparece en la forma de lo humano, de lo humano-social.

Un artista como Orozco, cuyo ethos, cuya ira de profeta bíblico, cuya obra entera no es sino el desesperado intento de desenmascarar al hombre loco en sus múltiples disfraces, pinta en la Baker Library la apocalíptica visión del "Cristo destruyendo la cruz". Al fondo cañones, tanques, aviones, submarinos, montones de cadáveres. Destruída la belleza —una columna griega derribada; pisoteada la sabiduría: una estatua de Buda destruida. Un Cristo de quien después de diecinueve siglos de civilización cristiana, se apodera el espanto ante lo que la humanidad ha hecho de su enseñanza y que destruye su cruz con su hacha de carpintero, maldiciendo la perversidad de los hombres. Se ha dicho acertadamente que el pensamiento y la obra de Orozco giran en torno a la tragedia de la humanidad.

# ARQUITECTURA RELIGIOSA

P O R E L D R . R A M O N D E E R T Z E G A R A M E N D I

En las numerosas discusiones relativas al arte sagrado, se olvida no pocas veces lo esencial. Hablan de tapices, de crucifijos, de mosaicos y de vidrieras, cuando el primer problema planteado no es el de la decoración, sino el de la arquitectura. Tratándose de iglesias, hay que considerar, antes que nada, la construcción del edificio, su lograda adaptación a los fines que le son propios, el servicio que debe hacer a la comunidad.

Las iglesias deben ser distribuidas racionalmente, según una concepción orgánica y funcional. Mas que pensar en estilos, lo que hay que hacer es desarrollar el edificio con toda libertad, siguiendo la única ley de su uso litúrgico. Y, en primer término, se plantea la cuestión del lugar. La iglesia es casa de oración, de recogimiento, y el sitio que se escoja para su construcción debe responder a esas exigencias. Hay lugares donde sopla el Espíritu. Un urbanismo inteligente dará a la iglesia un puesto privilegiado, un sitio de honor, envuelto de silencio, de sombra y de misterio, dentro de una atmósfera religiosa. La iglesia estará en medio de los hombres, pero su ubicación se hará con discernimiento, sin abandonarla a la casualidad.

El lugar sagrado dispondrá de un espacio bastantes grande. Una zona exterior lo separará del bulli-cio y de las promiscuidades múltiples. La entrada misma invitará a despojarse de las vanidades profanas. De la casa de Dios y del terreno que le está reservado se alejarán el ruido de los coches y las vulgaridades de la calle. El espacio que rodee al templo tendrá grandeza y majestad. Las iglesias céntricas de las ciudades escapan difícilmente a los inconvenientes de la disipación y cuando se les quiere dar un lugar despejado, se convierten en islotes inaccesibles. En cambio, las iglesias construidas en nuevas zonas residenciales se ven, cada vez más rodeadas de edificios administrativos, sociales o deportivos, aglomeración que no debe, sin embargo, sacrificar el carácter sagrado de la zona.

En cuanto a la iglesia misma, se va condenando la forma de rectángulo alargado que corresponde tan mal a las concepciones actuales de la liturgia parroquial. El rectángulo alargado presenta varios inconvenientes, el más grave de los cuales es alejar del altar la mitad, por lo menos, de la comunidad. La visión y la audición son difíciles y la desgraciada disposición del púlpito en medio de la iglesia hace que el sacerdote hable a una parte de la asistencia que le da la espalda. Se ha tratado de remediar este inconveniente que relega al altar al fondo del presbiterio, poniendo a un altar móvil a la entrada del presbiterio o en el crucero. La medida no es muy indicada, pues el altar es la mesa del sacrificio, el principal elemento de la iglesia, por lo tanto, debe tener dignidad y estabilidad. En todo caso, hay que tener en cuenta hoy día todas esas necesidades. Se ha pensado en una solución definitiva. El arquitecto americano Barry Byrnes ha construido la capilla del Centro Universitario Católico de Iowa, Estados Unidos, en forma cuadrada. El altar, con sus dependencias detrás, ocupa uno de los ángulos y las bancas son concéntricas, lo cual permite reunir la comunidad y dar una sensibilidad y audiencias perfectas. La iglesia de Cristo Rey, levada a cabo por Paul Thiry en Seattle, Estados Unidos, tiene la misma disposición, aunque en forma circular de hemiciclo, de manera que los fieles más alejados sólo están a diecisiete metros del altar. Proyectos de diversos países obedecen al mismo principio, adoptando la forma elíptica o circular. La nave alargada es un contrasentido que ya no se defiende. Sin embargo, en recientes directivas que ha publicado el episcopado alemán para la construcción de iglesias, se afirma lo siguiente: "No es un ideal construir el altar al centro de la iglesia, de tal manera que los fieles rodeen el altar por todos los lados. Es mejor un espacio orientado hacia el altar, para que la celebración de la misa y la comunión de los fieles tenga lugar de una manera ordenada. El sacerdote y los fieles deben encontrarse cara a cara".

En lo que a la distribución de la iglesia se refiere, el antiguo "nartex", vestíbulo del santuario, constituye su umbral indispensable donde se han de realizar los ritos de introducción. A un lado suyo, formando un lugar bien definido, el bautisterio tendrá toda la nobleza y el honor que le corresponde. Según la tradición, estará situado a la entrada de la iglesia, dando a la nave.

El altar, con una elevación suficiente, colocado en el centro óptico de la iglesia, será preferentemente una mesa de piedra, bien despejada, amplia, de dos caras, con la posibilidad de circular alrededor. Es un error, dicen los obispos alemanes, adornar el altar con un retablo, convertirlo en base del tabernáculo o de la cruz, colocar en él reliquias y rodearlo de un grupo de figuras. Es otro error, continúan los obispos, adornar el muro que está detrás del altar de manera que la atención de los fieles sea atraída por ello, en vez de dirigirse al altar, las capillas son útiles para funerales, bodas y ejercicios de devoción. Alrededor del altar, habrá comulgatorios que deben ser tratados con mejor comprensión del misterio eucarístico. El comulgatorio es mesa y no barrera.

Entre los elementos arquitectónicos que adornan el cuerpo de la iglesia bien construido, desempeñan un papel decisivo de luz y el alumbrado natural o artificial. Dan un alma a la piedra y crean una atmósfera sagrada. El principio que se ha de seguir en esta materia es que el órgano iluminador, lámparas eléctricas o vidrieras, llenen su cometido, no haciéndose ver, sino proyectando la luz y el color sobre los objetos que hayan de ilustrar. Las vidrieras no son cuadros pintados con luz, deben de esparcir una polvareda luminosa. Pueden ser figurativas, pero siempre han de estar subordinadas a la composición del colorido. Son elementos de un conjunto y no piezas autónomas.

La concepción arquitectural del edificio tiene que regir los diversos concursos que no se justifican por si mismos, sino en cuanto que obedecen a la jerarquía de las funciones esenciales de la iglesia. Todas ellas inspiradas por la liturgia. Sin ello, las esculturas, pinturas, vidrieras, tapices y mosaicos, por muy obras maestras que sean, no tienen cabida en la casa de Dios.

# CRITERIO DE UNA RESTAURACION

A R Q . . L U I S O R T I Z M A C E D O

## PRINCIPIOS FUNDAMENTALES PARA LA RESTAURACION DE LOS MONUMENTOS HISTORICO-ARQUITECTONICOS

El problema de la restauración de los monumentos históricos pertenece fundamentalmente a nuestro tiempo. La sistematización de la crítica, la técnica y arqueología al respecto han abierto nuevas puertas al arquitecto en esta especialización.

El criterio actual se sitúa en un plano parcial o diametralmente opuesto al que privó durante el siglo XIX y principios del XX —podemos decir hasta la Primera Guerra Mundial—, que se basaba generalmente en los principios postulados por Viollet-le-Duc respecto a la restauración de los monumentos medievales franceses.

La objetividad crítica nos hace reconocer que a Viollet-le-Duc se le debe el mérito de proponer una interpretación histórica de los monumentos, dando un método para su restauración, en un medio completamente adverso, en un terreno privativo de aficionados sin método, sin crítica ni conocimientos, en el mejor de los casos.

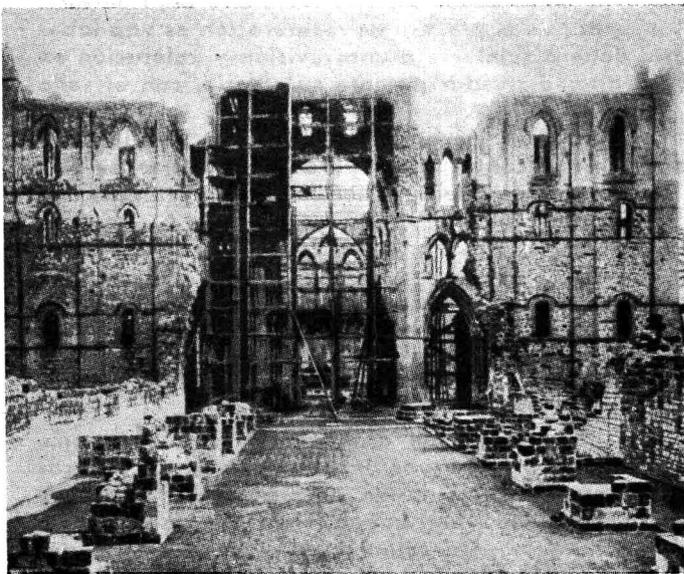
Sin embargo, el error de Viollet-le-Duc reside en presuponer para los monumentos góticos —recordamos su proyecto de restauración de Notre-Dame de París— la existencia de un estilo único (el del S. XIII) que debía regir cualquier restauración de monumento medieval.

El error es obvio; las construcciones medievales francesas, construídas durante siglos, en gran parte iniciados en estilo románico y algunas no terminadas sino hasta bien avanzado el Renacimiento o en época barroca incluso, presentan una heterogeneidad de elementos reunidos de varias épocas en un todo orgánico. Le Duc propendía a sustituir por medio de hábiles copias tomadas de otros monumentos del S. XIII, las partes originales del edificio por él restaurado que no obedecían a la pureza estilística del período citado. Basta recordar el ejemplo de Saint Laurent de París, en el cual la fachada renacentista de columnas superpuestas fue demolida para construir una fachada gótica proyectada por le Duc.

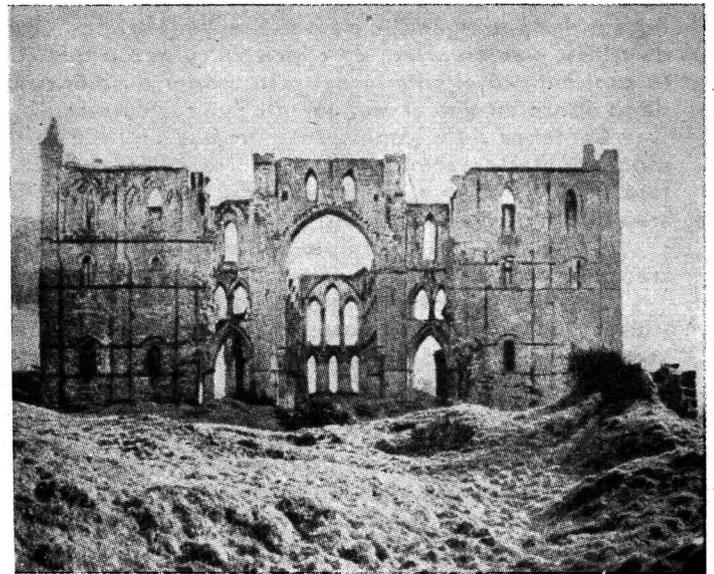
La coexistencia de dos épocas en un mismo monumento le parecía un absurdo indiscutible, puesto que era la negación evidente de la unidad de estilo; no comprendía sin embargo, que precisamente este contraste representaba la historia misma del monumento y que esta historia no podía ser respetada ateniéndose a esta predilección por la unidad estilística.

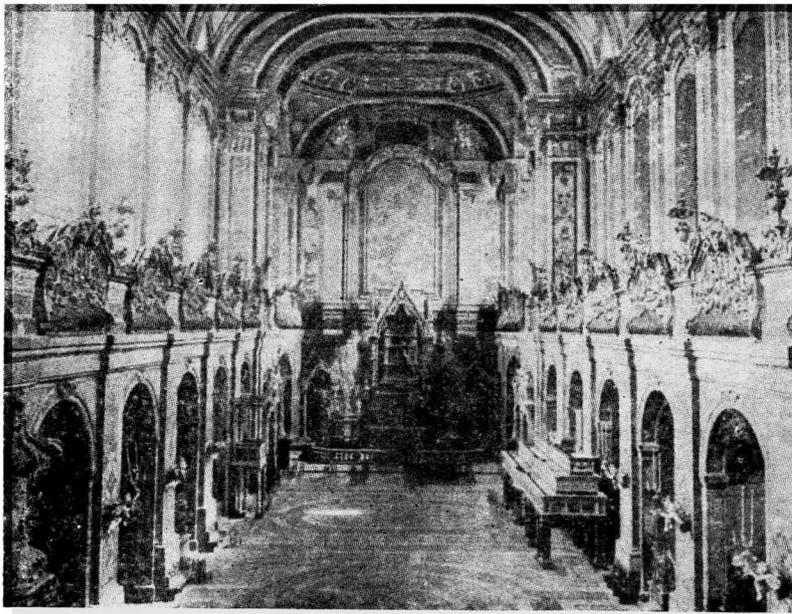
No dejó sin embargo de sentirse la oposición por parte de eruditos y arqueólogos quienes demandaban el respeto absoluto a las formas antiguas, fuesen de la época que fuesen, sin someterlas a un juicio crítico de valoración estética. Esta postura, reaccionaria, negaba la legitimidad de la crítica, posición de la cual debe partir toda obra de restauración.

Medio siglo antes de los postulados de Viollet-le-Duc, durante el pontificado de Pío VII, en Italia se realizaron algunas restauraciones admirables como la de Valadier en el arco de Tito en Roma sujetas a un criterio sano por medio del cual una vez consolidada la construcción, las partes nuevas no pretendían imitar a las anti-



RIEVAULX ABBEY. G.B.





SANTA CLARA

guas en los elementos desaparecidos, sino que simplemente se restablecía la unidad primitiva de las masas, incluso usando materiales diferentes a los antiguos.

Por desgracia fueron casos aislados y la misma Italia sufrió las influencias del criterio de Violet-le-Duc en la reconstrucción de la fachada de Sta. Maria del Fiori de Florencia y la del Castello Sforzesco de Milan. Inglaterra jamás se entusiasmó por las restauraciones; la tendencia Ruskiniana de "dejar venir el triste día de la ruina" ha hecho que los ingleses conviertan sus ruinosos monumentos en parques, dejando que la naturaleza penetre en ellos, creando románticos escenarios en los cuales, sin embargo, se van perdiendo paulatinamente y para siempre las partes ejecutadas en materiales no aptos a la intemperie.

Las experiencias negativas originadas en gran parte por las ideas de Violet-le-Duc, hicieron sentir a fines de siglo la necesidad de formular nuevas reglas generales en lo referente a restauración de monumentos. En Italia la compilación denominada bajo el título de "CARTA DEL RESTAURO" y en Francia el libro de Paul León (Les monuments historiques, conservation et restauration) son los documentos de esta revisión y nuevas programación de las actividades de restauración.

El problema se acentuó en la Segunda Guerra Mundial, durante la cual una enorme cantidad de monumentos europeos habían quedado dañados en las contiendas.

Las comisiones locales y la UNESCO iniciaron una labor intensa de reconstrucción, habiendo obtenido en gran parte de las obras realizadas, consumados trabajos en los cuales tuvieron su parte arqueólogos, técnicos, ingenieros, historiadores, etc., generalmente bajo la dirección de arquitectos.

Actualmente, para una restauración lo importante es fundarse en una valoración estética e histórica de todas las partes y las fases del monumento. Todo aquel agregado que resulte mediocre y dañe a lo auténticamente valioso, deberá ser suprimido para lograr la armonía primitiva del conjunto. Este criterio se aplicará a obras que hayan sufrido modificaciones o agregados decorativos a través de la historia. (El caso de la Basílica de Sn. Lorenzo en Roma y el de Sta. María dell'Impruneta cerca de Florencia), en los cuales se suprimieron las mediocridades decorativas que perjudicaban la obra.

Cuando deban colocarse materiales nuevos sustituyendo los antiguos destruidos o en proceso de desintegración natural se colocarán en forma tal que no aparezcan como viejos, sino distintos (en color, textura, etc.) de los originales, para diferenciar claramente la parte reconstruida de las partes primitivas.

Dada la variedad de casos en los cuales cada obra será un problema distinto, se procederá a dividir el trabajo en dos partes:

1ª La de la conservación pura, es decir la simple consolidación del edificio en caso de que lo requiera.

2ª La reconstrucción propiamente dicha de las partes importantes de la construcción cuando una parte completa del edificio ha desaparecido, se construirá una obra moderna para suplirla, con criterio suficiente para no desarmonizar con el resto de los edificios y no se tenderá a construir desde los cimientos una obra perdida falseando la antigüedad de aquélla; sintetizando, podemos afirmar que el proceso de restauración es una labor de crítica y de creación; de crítica en cuanto a que cada parte deberá sujetarse a una revisión y valoración en la cual entrará el criterio del restaurador a unificar la obra, debiendo quedar patente su criterio, con el sello de la época en que el monumento fue restaurado.

Centenas de ejemplos encontramos en la historia de la Arquitectura, de obras en las cuales han intervenido arquitectos como remodeladores de obras del pasado. Brunelleschi en la iglesia de Sn. Lorenzo de Florencia, respetando el primitivo plan basilical, el concepto espacial y las líneas generales de la composición, creó una obra personalísima de absoluta modernidad para su época.

Igualmente en el Templo Malatestiano de Pímini, utilizando una iglesia medieval, León Battista Alberti creó una de las más exquisitas obras del gusto renacentista.

Frente a una obra dañada por el tiempo y las circunstancias el arquitecto no debe temer imponer su sello y dejar la huella de su paso, por el contrario debe hacerlo; respetando lo original y valioso, conservando el sentido sustancial de la obra, y le dará un sentido actual, vivo y dinámico.

Para terminar, analicemos tres monumentos que en la actualidad están siendo restaurados en la ciudad de México: la Parroquia de Coyoacán, la Iglesia de Sn. Francisco y la de Sn. Lorenzo.

En la primera no sólo se destruyó la noble e interesantísima disposición original del templo —único ejemplo que quedaba en la ciudad de iglesia basilical del S. XVI— para crear una nave única de desproporcionadas dimensiones, sino que se le recargó hasta el descaro de pretendidas decoraciones "barrocas" en yeso, maderas y brillantes oros comerciales que encuadran chillonas pinturas apenas aceptables para un pintor de calendarios comerciales. Se destruyó un verdadero monumento colonial para reemplazarlo por otro que parece "más colonial" a sus realizadores.

En la de Sn. Francisco no se ha llegado a tal extremo; es verdad que se ha consolidado la estructura

impecablemente y se ha respetado la parte arquitectónica del edificio. Sin embargo, se ha pretendido —ojalá fuese cierto— restablecer la suntuosa decoración barroca totalmente perdida de retablos y pinturas que antaño enriquecía el templo.

El resultado es obvio; a un costo increíble se ha construido un retablo dorado que pretende ser igual al desaparecido que no tiene ni tendrá nunca el valor de lo original, sino simplemente de lo muerto. El resto del templo está siendo decorado con pinturas de peor especie aún que sus hermanas las de Coyoacán.

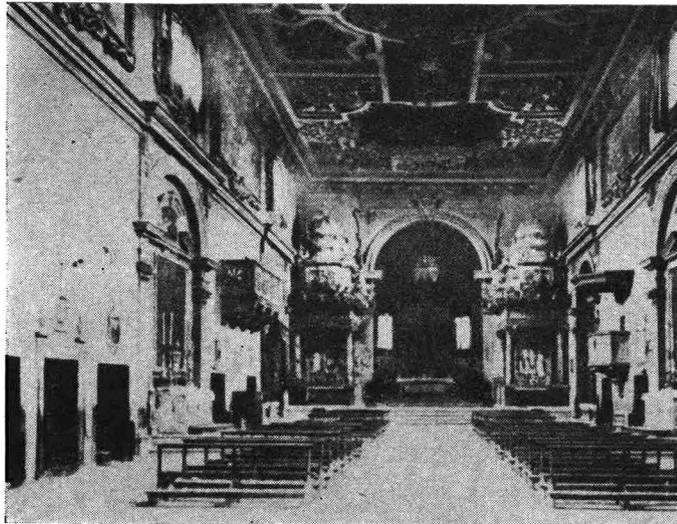
El tercer templo, el de San Lorenzo, está restaurado con el criterio contemporáneo que anteriormente expusimos.

No sólo fue consolidada técnicamente su estructura, sino que se le reintegró su dimensión espacial al bajarse el piso al nivel original.

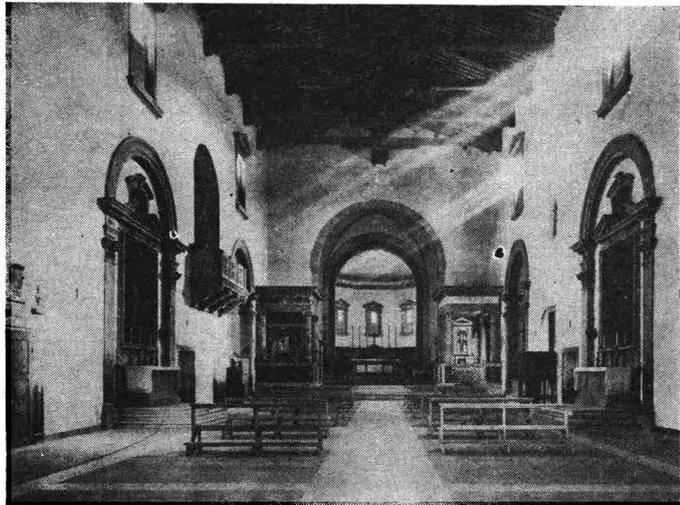
Se formuló una valoración crítica sobre las partes del edificio, eliminando los mediocres agregados posteriores que perjudicaban el conjunto. De esta categorización crítica restaron algunos elementos incluso, de épocas diversas pero de verdadera calidad artística. Se les unificó con un criterio moderno y en vez de copiar decorados de época, artistas contemporáneos completaron el conjunto en mobiliario, vitrales, relieves, etc.

Armonía en todos los detalles se respira en esta obra; conjunto en el cual se ha respetado lo antiguo dándole, asimismo una proyección actual, viva.

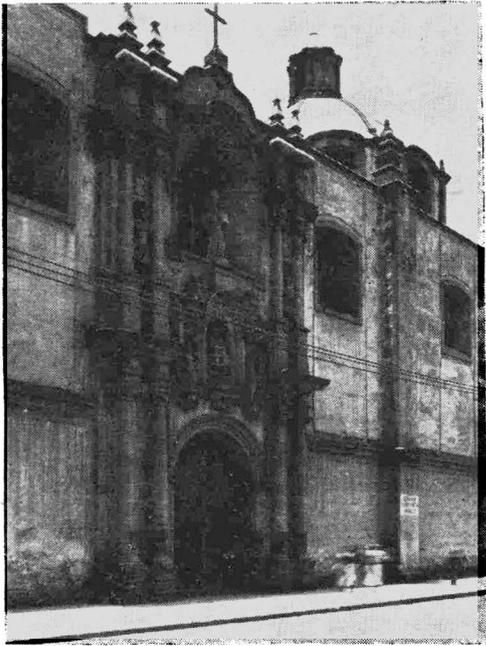
No cuenta San Lorenzo solamente como una interesante obra de nuestro pasado artístico; cuenta asimismo como obra contemporánea. No es una momia retocada que se ha vuelto a encerrar en su vitrina de museo; es un recinto que aún la nobleza de lo pasado con nuestra realidad actual, se le ha dado vida y por ende, sigue siendo adecuada a nuestra vida contemporánea.



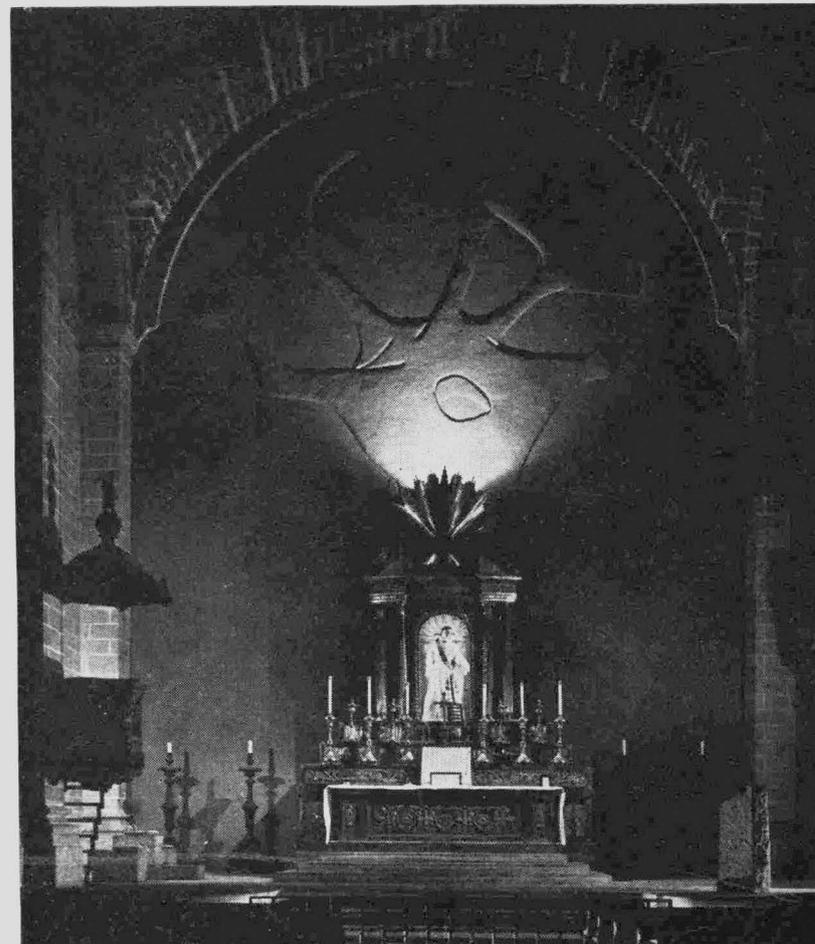
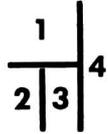
SANTA MARIA DELL'IMPRUNETA



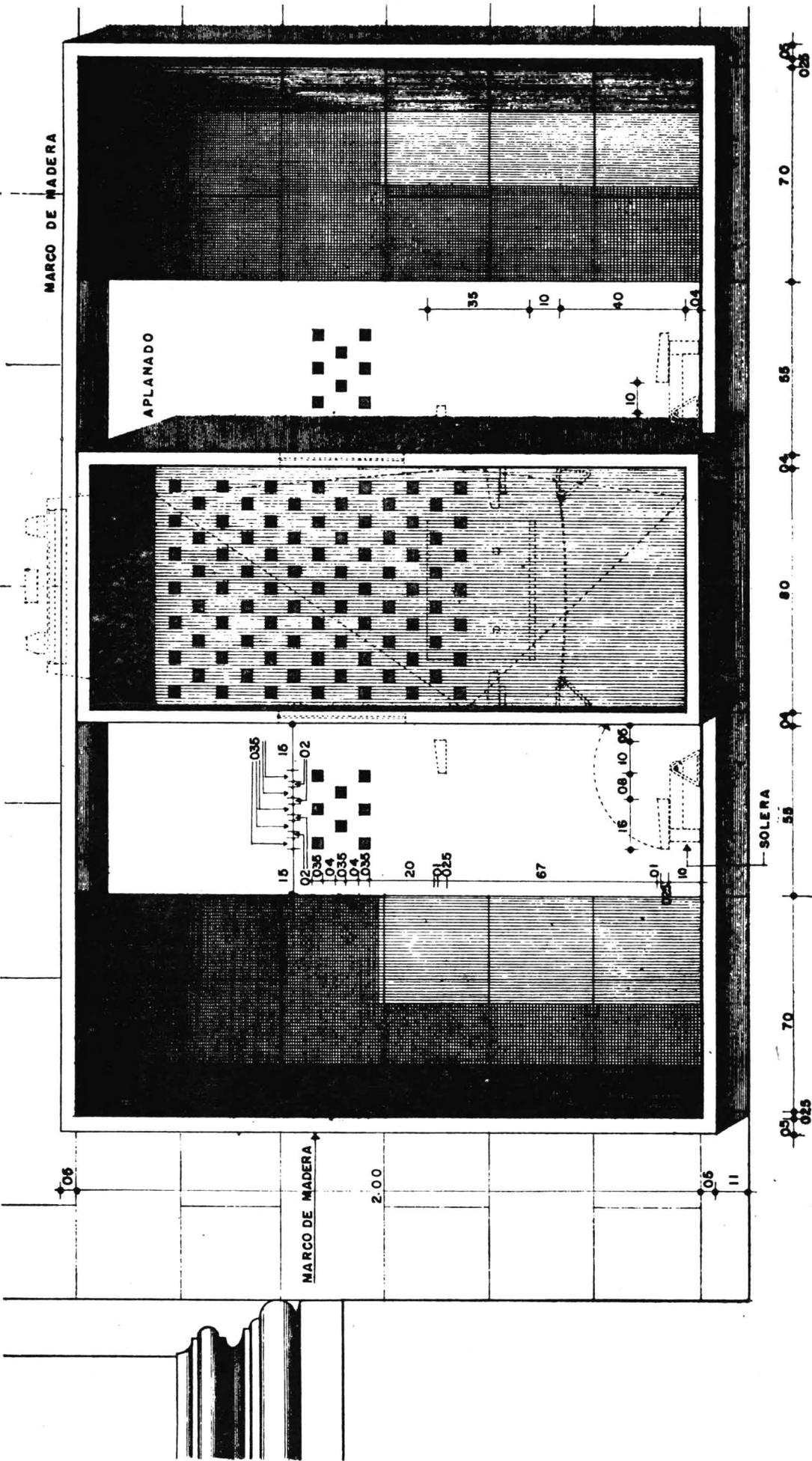
r e s t a u r a c i ó n  
ARQS. RICARDO DE ROBINA Y JAIME ORTIZ MONASTERIO  
s a n l o r e n z o , e n m é x i c o , d . f .



1. Fachada actual. La restauración no incluyó su bien conservado retablo.
2. Retablo y Decoraciones anteriores a la restauración.
3. La restauración limpió el conjunto de los revueltos estilos que lo recargaban, substituyéndose por una decoración dramática, revelando detalles y matices de su anterior personalidad.
4. Viñeta de lo universal, de lo eterno. La concepción de la mano, proyectada por el escultor Mathías Geeritz, expresa el drama de la humanidad tratando de encontrar ese apoyo para sublimarse.

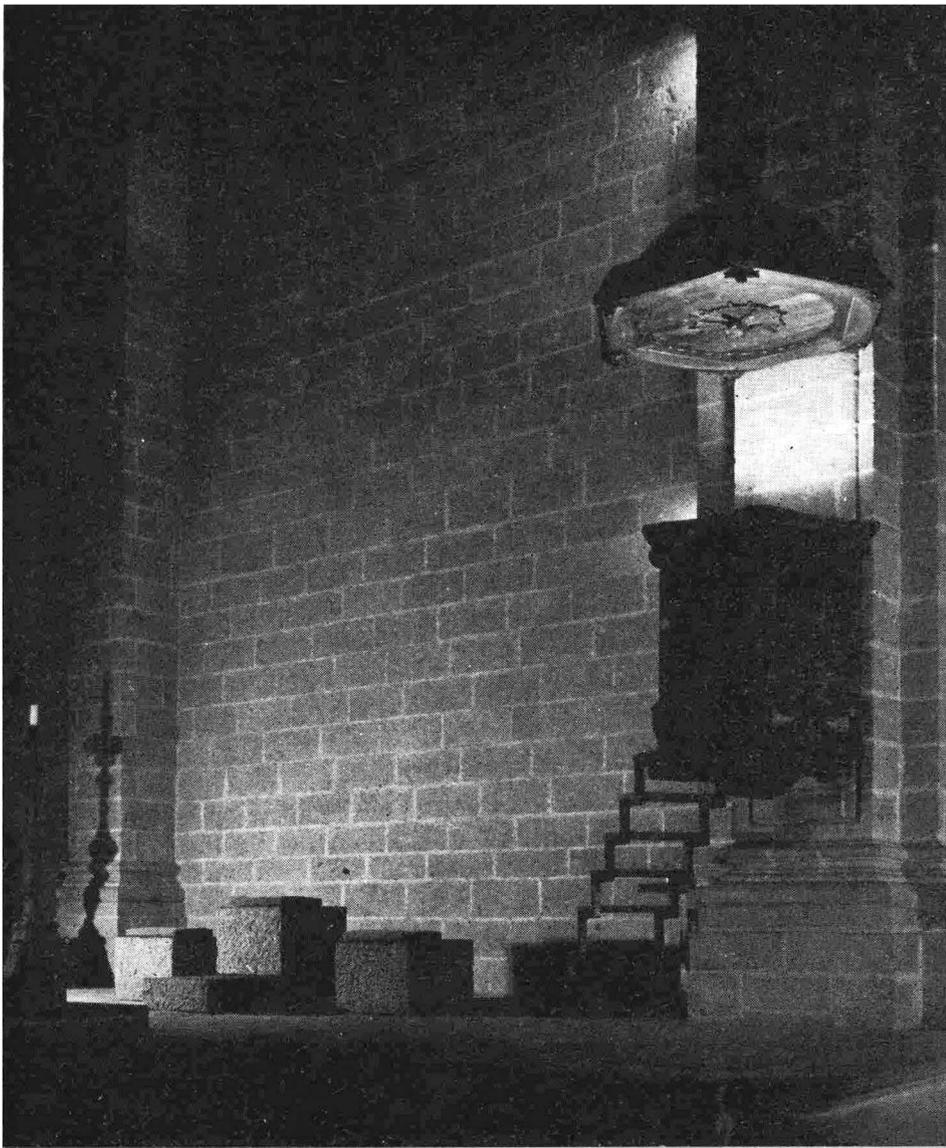
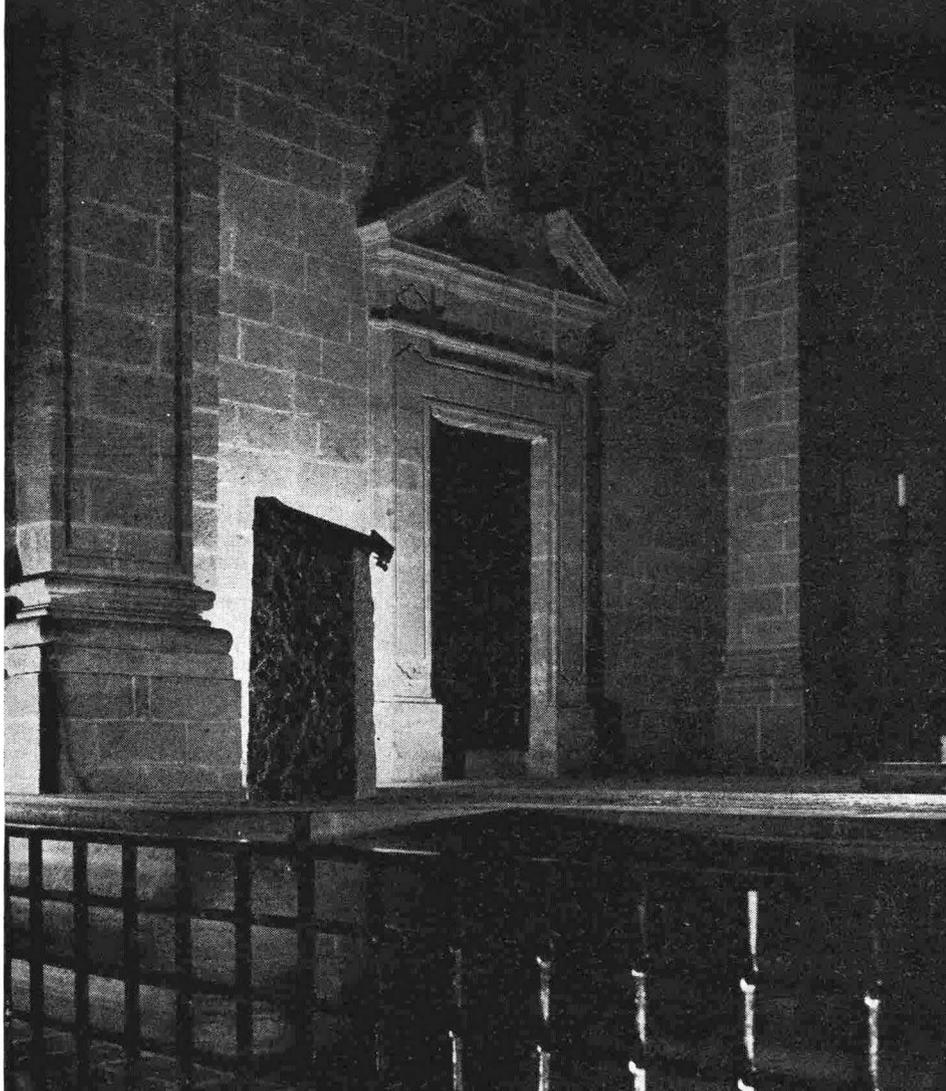






- 1 | 2
- 3
- 1 Detalle confesionario.
- 2 y 3 Interiores.

C O N F E S I O N A R I O



# LAS LECCIONES DE UNA RESTAURACION

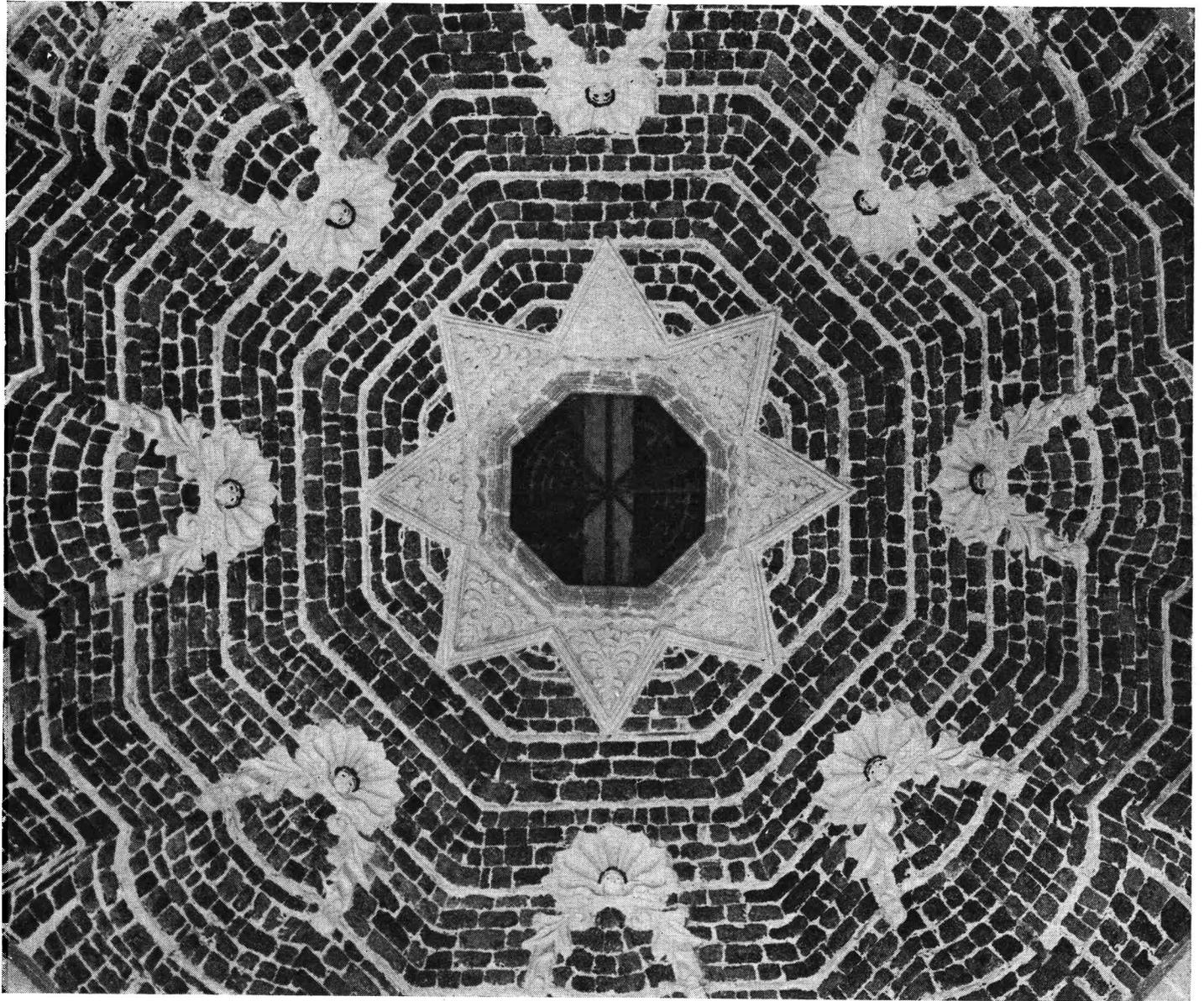
Por el Dr. Ramón de Ertze Garamendi

Personas autorizadas han considerado como ejemplo la restauración. No nos toca a nosotros, responsables de las obras, pronunciarnos sobre la justeza de tales apreciaciones. Lo único que podemos hacer es dar cuenta de los problemas que se nos han planteado y de las soluciones que hemos creído conveniente adoptar. Presentar realizaciones y cotejar experiencias, es el mejor método para adelantar la cuestión de la arquitectura religiosa, de tanta gravedad para los católicos, y conservar, desarrollándolo, el patrimonio artístico de un pueblo. Tanto más cuanto que la iglesia de México está empleando en estos momentos una energía considerable en edificar nuevos templos y restaurar los antiguos.

Con el fin de evitar improvisaciones y buenas voluntades incompetentes, que suelen ser las más temibles en todo orden de cosas, se formó un equipo de personas especializadas que representen los diversos aspectos de una obra tan delicada como la restauración de un templo de principios del siglo XVII, víctima de despojos y de profundas alteraciones que lo habían dejado en caricatura grotesca de sí mismo. La arqueología y la arquitectura, la estética y la liturgia, la técnica del sonido y del alumbrado debían aunar sus esfuerzos para llegar a un resultado positivo. En el fondo, era un problema de historia de arte. ¿Cómo dignificar un monumento degradado? ¿De qué manera conciliar la diversidad de estilos, tan natural en obras realizadas en épocas diferentes? La palabra restauración es, en efecto, equívoca. En la Historia no hay restauraciones propiamente dichas. Ni en política ni en arte. Cada momento es único y no se vuelve a producir. Nunca nos bañamos dos veces en el mismo río. La acción del tiempo queda marcada indeleblemente. Es lo que pasa también con los monumentos artísticos. Tienen una historia, dolorosa a menudo que los aleja de sus orígenes. Y, precisamente, se trata de salvarlos de sus propias desfiguraciones, de mantenerlos en su ser, permitiéndoles nuevos desarrollos.

El principio al que se han atenido las obras de San Lorenzo se puede resumir en una fórmula: en cuanto a lo antiguo, rigor científico; en cuanto a lo nuevo, inspiración creadora. Restituir al templo su aspecto primitivo de acuerdo con los datos que se hubiesen conservado. En ausencia de documentos suficientes para una restauración adecuada, no hacer construcciones hipotéticas ni imitaciones de estilos de épocas pasadas representadas en el templo. Se consideró la ejecución de las obras, no exclusivamente como un trabajo de reconstitución arqueológica; era necesario también dotar a la iglesia de medios indispensables para sus funciones, los cuales habían sido destruidos, sin dejar rastro, en otros tiempos.

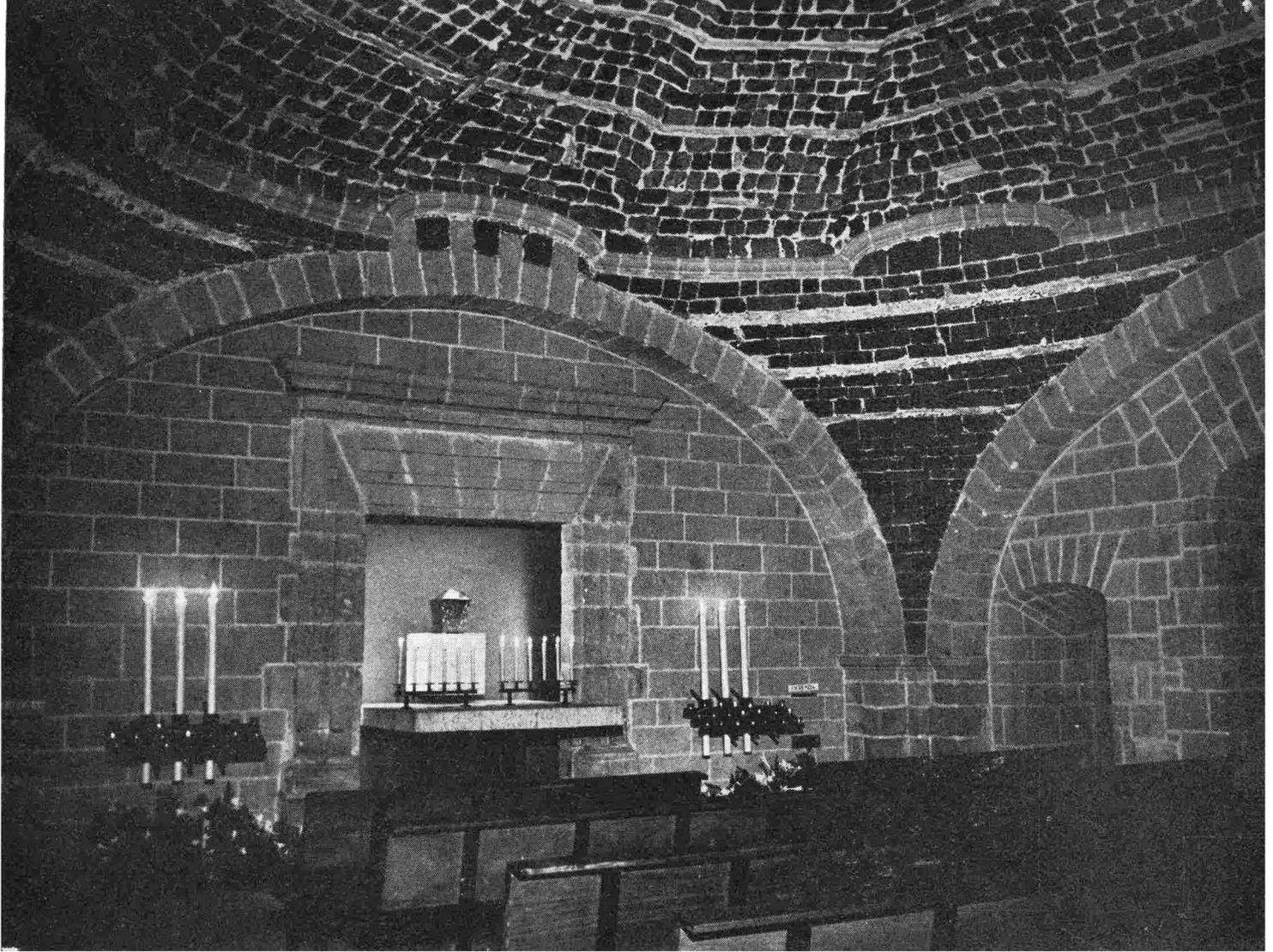
Al estar privada la iglesia de sus elementos decorativos y devocionales primitivos, se determinó buscar una decoración en la misma arquitectura, completando la cantería y descubriendo el tezontle de la estructura de las bóvedas y dejándolo aparente. En cuanto a las decoraciones de carácter secundario, se desechó la idea de hacer imitaciones anacrónicas y se adoptaron dos resoluciones: a) conseguir obras de valor artístico, correspondientes a los diversos momentos de la iglesia; b) realizar decoraciones complementarias con el criterio y gusto de nuestra época, armonizándolas en forma, aunque no en estilo, con lo ya existente. Este último criterio se había seguido en las diferentes

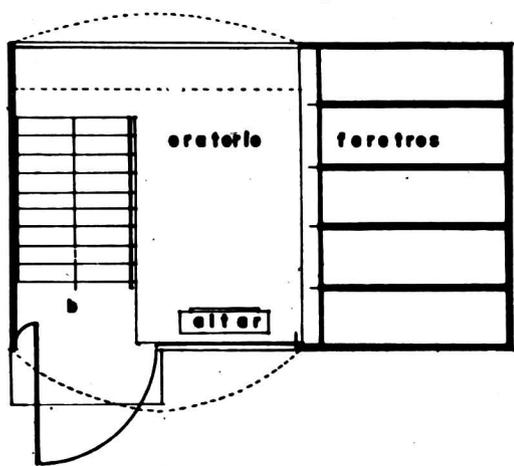


adiciones de valor artístico, posteriores a la fábrica arquitectónica, con que cuenta el templo, en el que están representados el siglo XVII, el XVIII y el XIX.

Una vez adoptados los criterios fundamentales, se procedió a la realización de las obras. Antes que nada, a la protección de la fábrica del templo, con la impermeabilización exterior de las bóvedas y el estudio satisfactorio de los posibles movimientos de la estructura del mismo. Después, se desprendió el aplanado de cal y arena que cubría las bóvedas en su parte interior, dejando aparentes el tezontle y las lajas de piedra que estaban ocultos. Se quitaron siete alates, imitación tardía y degradada del estilo neoclásico, que invadían gran parte de la nave del templo. Tapadas por los altares, aparecieron tres puertas con molduraje y adornos de cantería, destruidas en casi su totalidad y que gracias a los datos existentes, han podido ser restauradas. Se levantó el piso de madera, descubriendo debajo de él una capa de tierra de 1.20 ms. de espesor que ocultaba el piso primitivo de losas de dibujo especial, así como algunas piedras molduradas del arco del coro bajo y el frente y la escalera del presbiterio. Todo lo anterior, encontrado incompleto, proporcionaba los elementos necesarios para su reconstrucción, que se ha hecho totalmente. El piso de losas fue levantado por tramos, poniendo debajo de él una capa de firme y dos capas de impermeabilizante, se volvieron a colocar las losas en su posición original y se las completó en más de dos terceras partes. Las bases de las pilastras han sido igualmente reconstruidas, sustituyéndose, piedra por piedra, las piezas gravemente dañadas. El púlpito, limpio de las capas de pintura que lo cubrían, fue cambiado del tercer tramo del templo al frente del presbiterio, ya que, litúrgicamente, debe estar cerca del altar y psicológicamente, delante del auditorio. Se han recubierto de cantera, en su totalidad, las paredes laterales que debieron de tener retablos actualmente desaparecidos.

Por otra parte, se han llevado a cabo diversas obras de elementos no existentes, pero indispensables a la vida del templo. Se ha condicionado, como pequeña sacristía, la zona situada detrás del altar. Se ha construido un comulgatorio de hierro forjado, transparente y robusto, que permite un acceso fácil al presbiterio y deja ver frente del mismo. Una reja de hierro separa el coro bajo de la nave de la iglesia. Se decoró el muro cabecero, desprovisto de todo ornato original, con un relieve poco acentuado referente a la Pasión y, por tanto, al sacrificio eucarístico, en consonancia con la forma arquitectónica del muro y sobre el cual se destaca el hermoso altar de calamina, centro de la iglesia. Se han colocado en el presbiterio un atril y tres asientos, todos ellos de piedra. Utilizando el grueso de los muros, se han hecho dos confesionarios cuyas características son la discreción y la accesibilidad. Un sistema de alumbrado indirecto y una instalación oculta del sonido, ponen las posibilidades de la técnica moderna al servicio de una arquitectura grandiosa. Por último, continuas adquisiciones de objetos de arte de la época colonial, como cuadros, estatuas, ornamentos, candeleros de calamina y puertas de madera, almireces convertidos en campanillas, y utensilios para el altar de vidrio trabajado a mano, van haciendo del templo de San Lorenzo un centro artístico de gran calidad con fines religiosos.





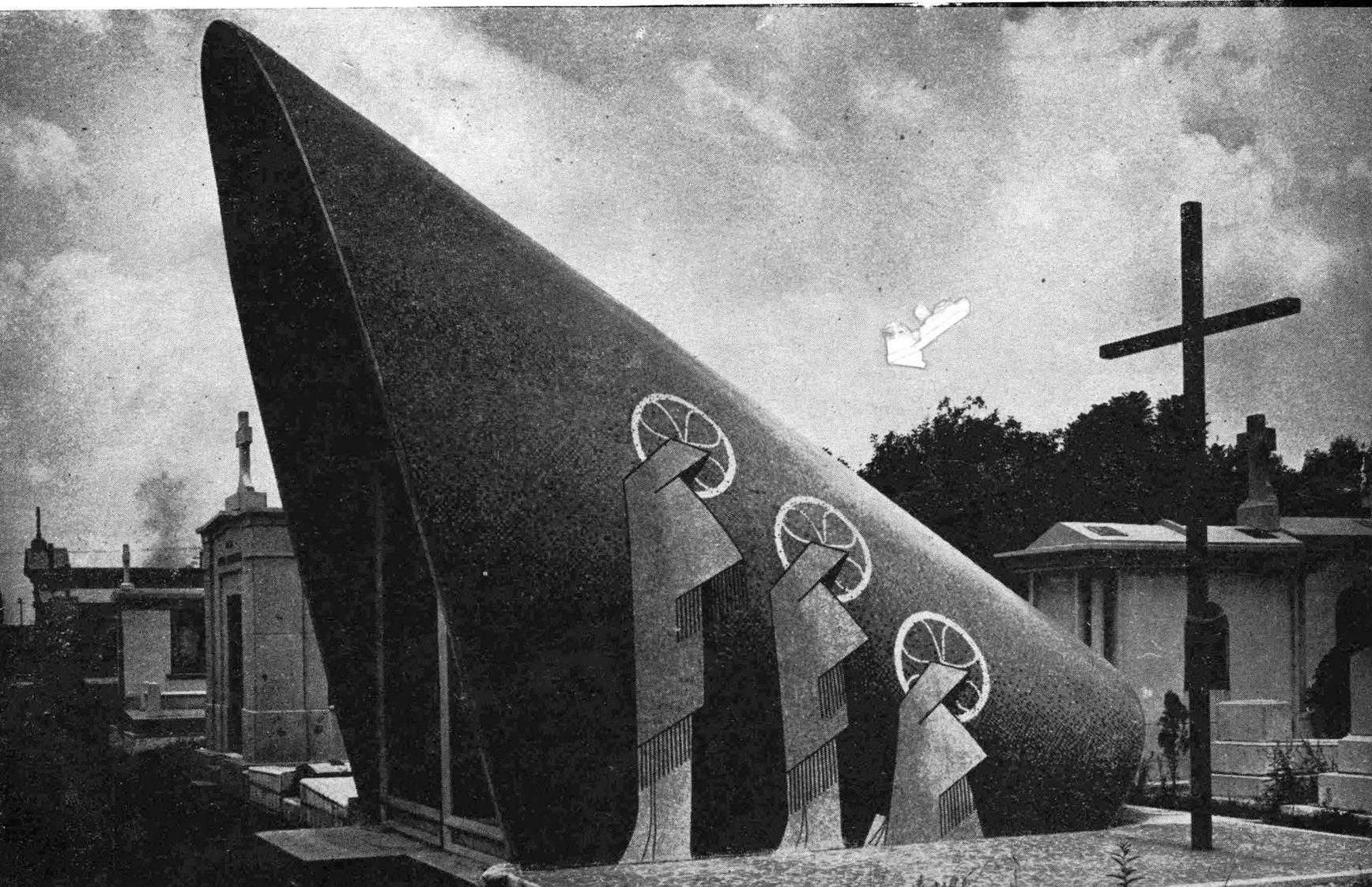
Se trató de lograr una solución que dé una idea mística tanto en el diseño constructivo como en los elementos decorativos.

El cancel de la fachada es de aluminio en sección tubular y formando una cruz.

El recubrimiento exterior de la cubierta es de mosaico veneciano en color gris oscuro en la parte baja y blanco en la parte superior, las tres siluetas en posición de oración son del mismo material pero en color azul y recortes en negro, las aureolas son en color plata y siguiendo el diseño bizantino tratando de representar la continuidad religiosa a través de los siglos y de la evolución del arte.

En el interior baja una escalera de mármol negro con pasamanos de aluminio, los muros laterales son en mármol gris y el frente de los nichos para ser ocupados por los féretros, es de aluminio y latón.

La cripta tiene un espacio para 10 féretros, los cuales se introducen en sentido longitudinal.



La capilla del Seminario Mayor de México, está localizada dentro de un conjunto construido con anterioridad, se eleva a partir de una segunda planta y sus cabeceras colindan con otras construcciones del mencionado seminario.

Esta circunstancia ha normado necesariamente una solución plástica que a su vez responde a un sistema constructivo adecuado para el caso, con todas las limitaciones que implicaba la necesidad de transmitir las cargas al terreno a través de las edificaciones existentes.

En su aspecto exterior se trató de lograr una armonía de volúmenes con el conjunto sin preocupación ninguna por una unidad de estilo.

Para lograr un ambiente deseado, en el interior se contaba con mayor libertad, aunque un claro y una altura fijados de antemano y de idénticas dimensiones, daban por resultado una sección transversal cuadrada poco propicia para obtener una sensación de elevación.

Se trató de corregir este efecto con el muro revestido de cantera que sirve de fondo al altar y con el cual se pretende así mismo obtener un marco para la imagen de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, patrona del Seminario y atribuida a la mano de Manuel Tolsá.

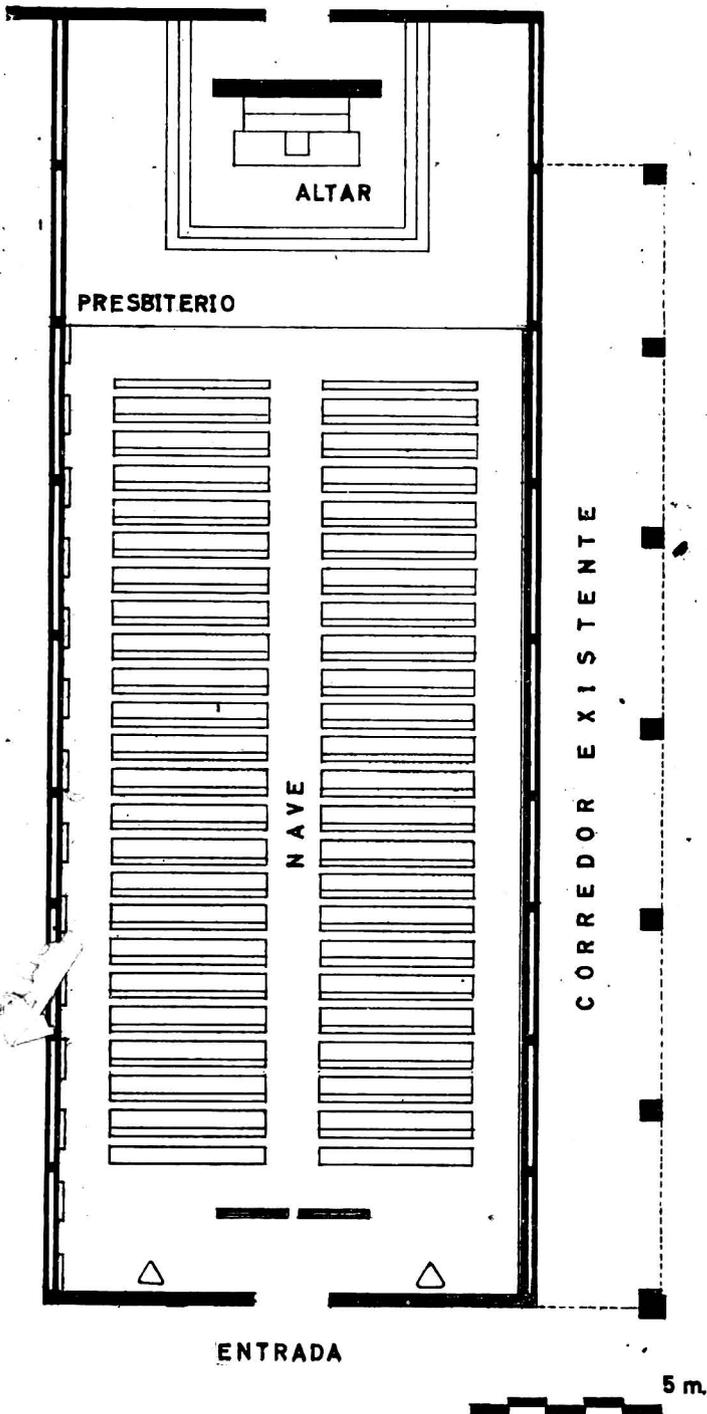
También se acentúa la verticalidad con la celosía de madera que separa la nave del coro lateral.

Este se levanta sobre un corredor existente y aloja una serie de altares fijados por el programa, los cuales no deben distraer la atención hacia el altar principal. El coro propiamente dicho, o sea la zona destinada a los cantores, se encuentra sobre la entrada a la Capilla y protegido por un barandal de madera cuyos apoyos de hierro y bronce representan una serie de angeles estilizados.

En el paño de la Epístola, bajo la celosía, se colocaron las imágenes de los apóstoles ejecutadas en mosaico italiano y en el paño del Evangelio las catorce estaciones del Viacrucis pintadas al óleo y enmarcadas en cantera.

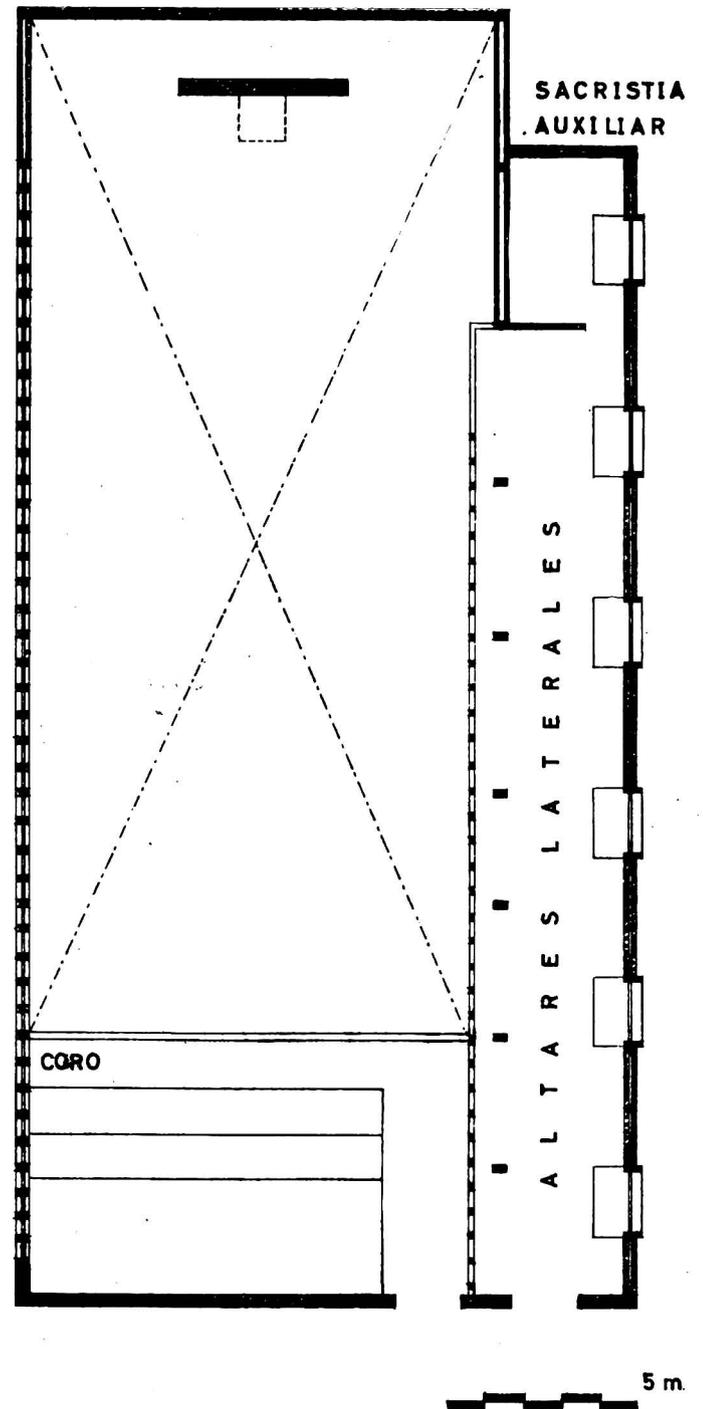
La iluminación principal se ha buscado en la fachada oriente a través de una serie de vitrales en los que están representados los Padres de la Iglesia.

SACRISTIA  
EXISTENTE

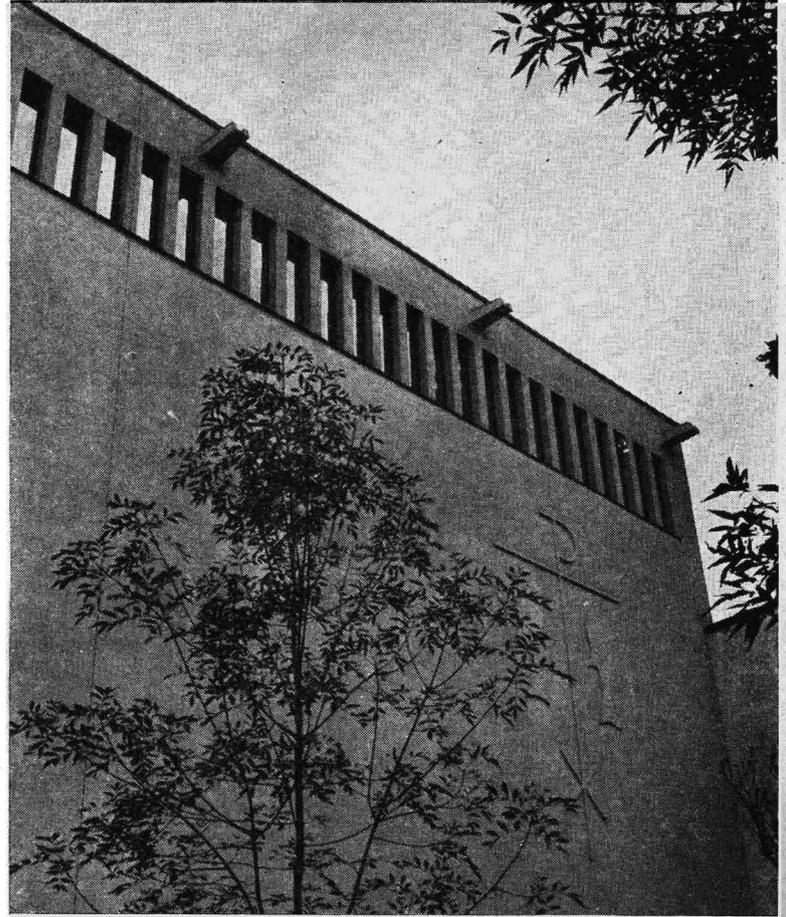
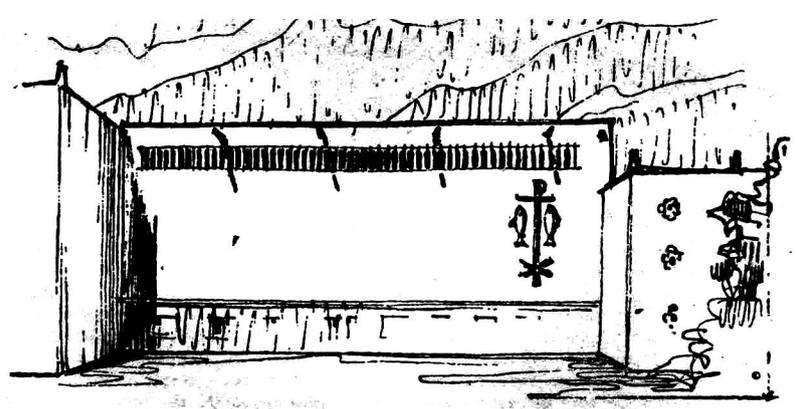


PLANTA PRINCIPAL

SACRISTIA  
AUXILIAR



PLANTA CORO



La luz ya matizada por los vitrales llega a la nave de la Capilla después de filtrarse por la celosía que la separa del coro lateral.

Un hueco practicado en la losa, sobre el altar proporciona a éste una iluminación más intensa.

En la fachada poniente se proyectó una serie de pequeñas ranuras, que impidiendo una excesiva entrada de luz proporcionasen ventilación adecuada.

Para iluminar artificialmente la capilla se cuenta con una serie de lámparas dirigidas hacia el techo para proporcionar luz reflejada y uniforme en la nave, además de una serie de proyectores enfocados hacia el muro que sirve de fondo al altar y dos localizados en el hueco por el que durante el día recibe luz zenital.

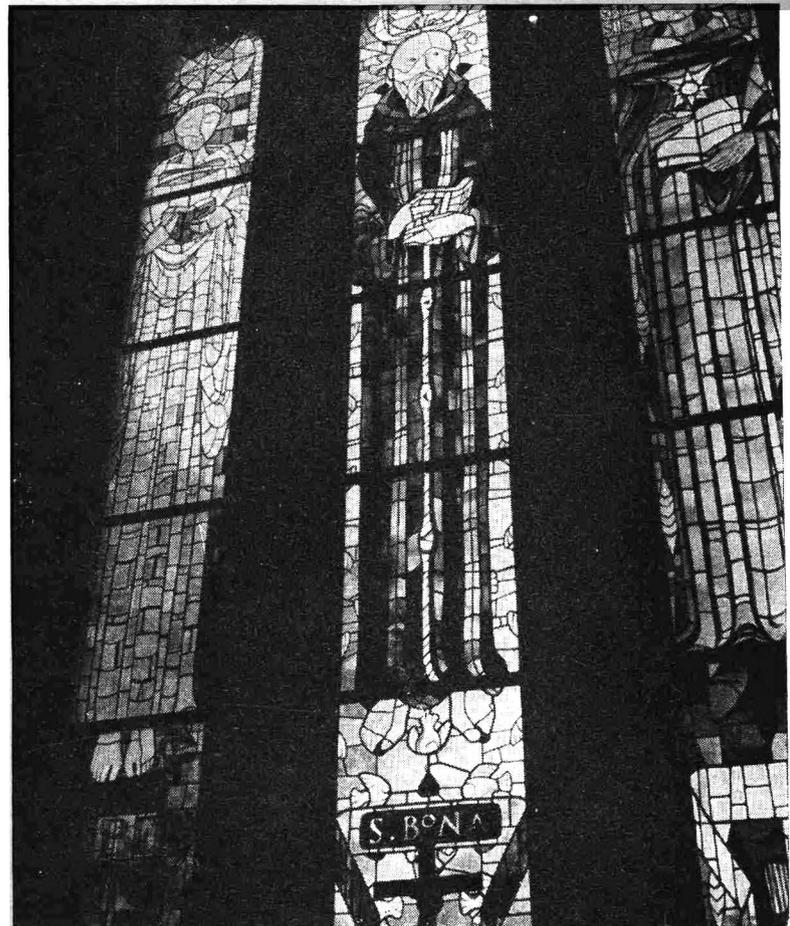
Otras luces iluminan directamente el viacrucis y el paño en el que se encuentran las imágenes de los apóstoles.

El altar se ejecutó en mármol blanco de Carrara y negro de Bélgica.

El pavimento de la nave se trató a base de placas de travertino cuyas juntas fijan la posición exacta de las bancas.

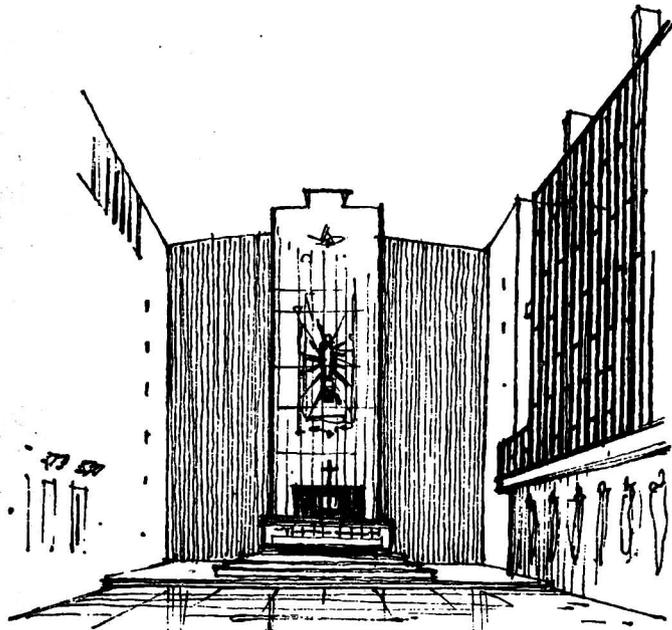
Las pilas de agua bendita se realizaron en cantera.

Las puertas son de caoba con incrustaciones en aluminio.

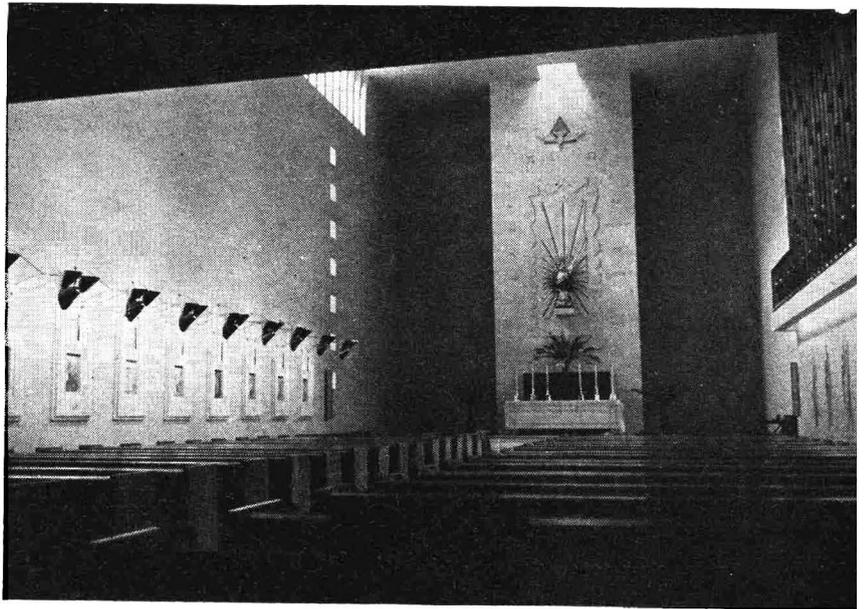
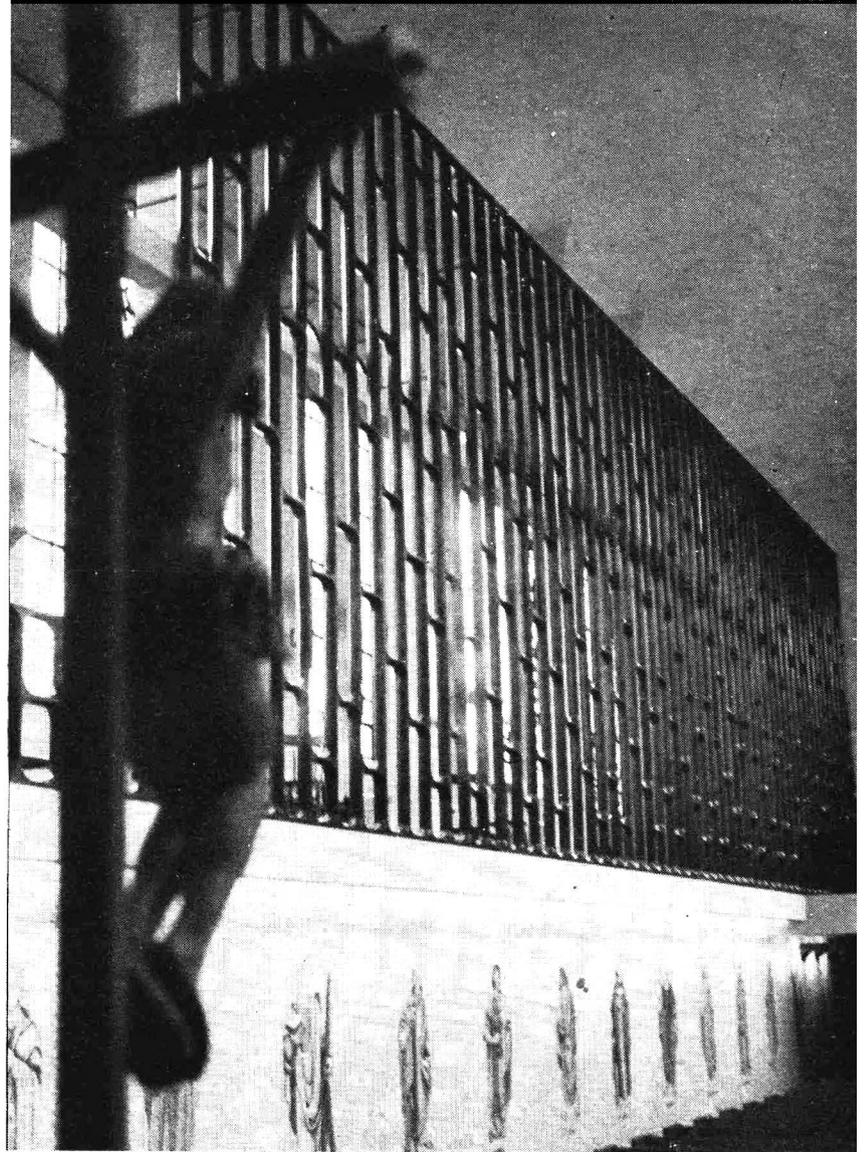
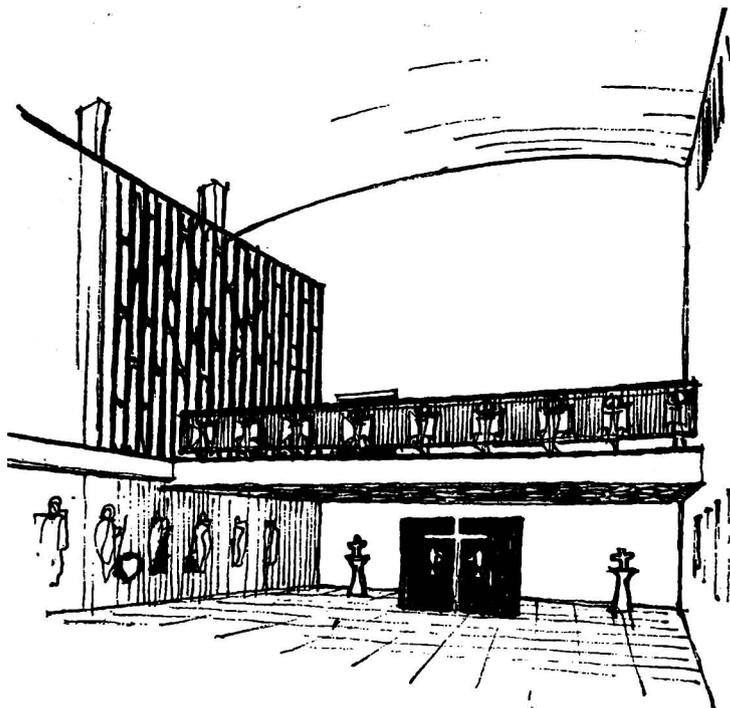




II. fda. oriente



V interior

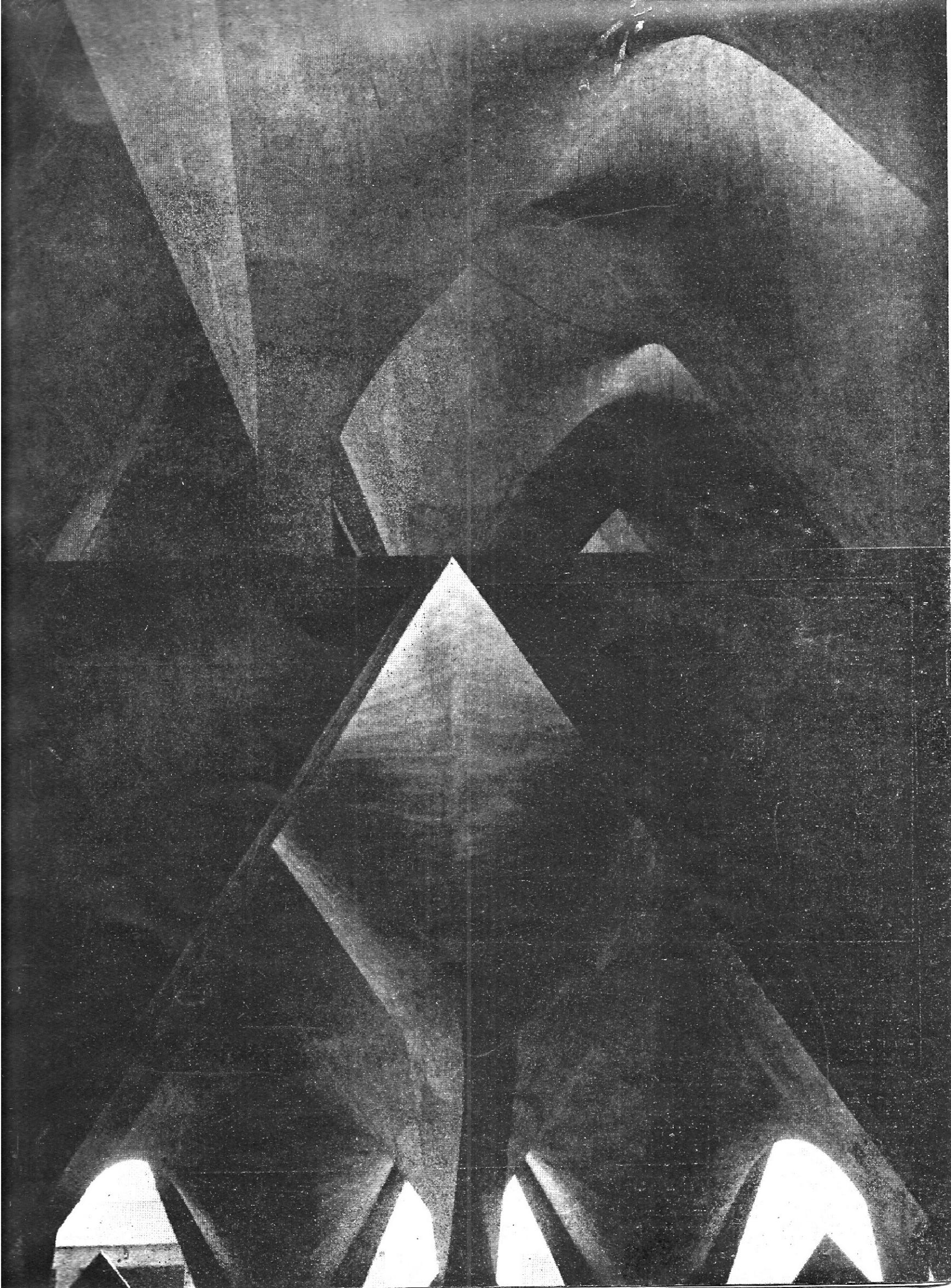


1	4	
2	5	7
3	6	8

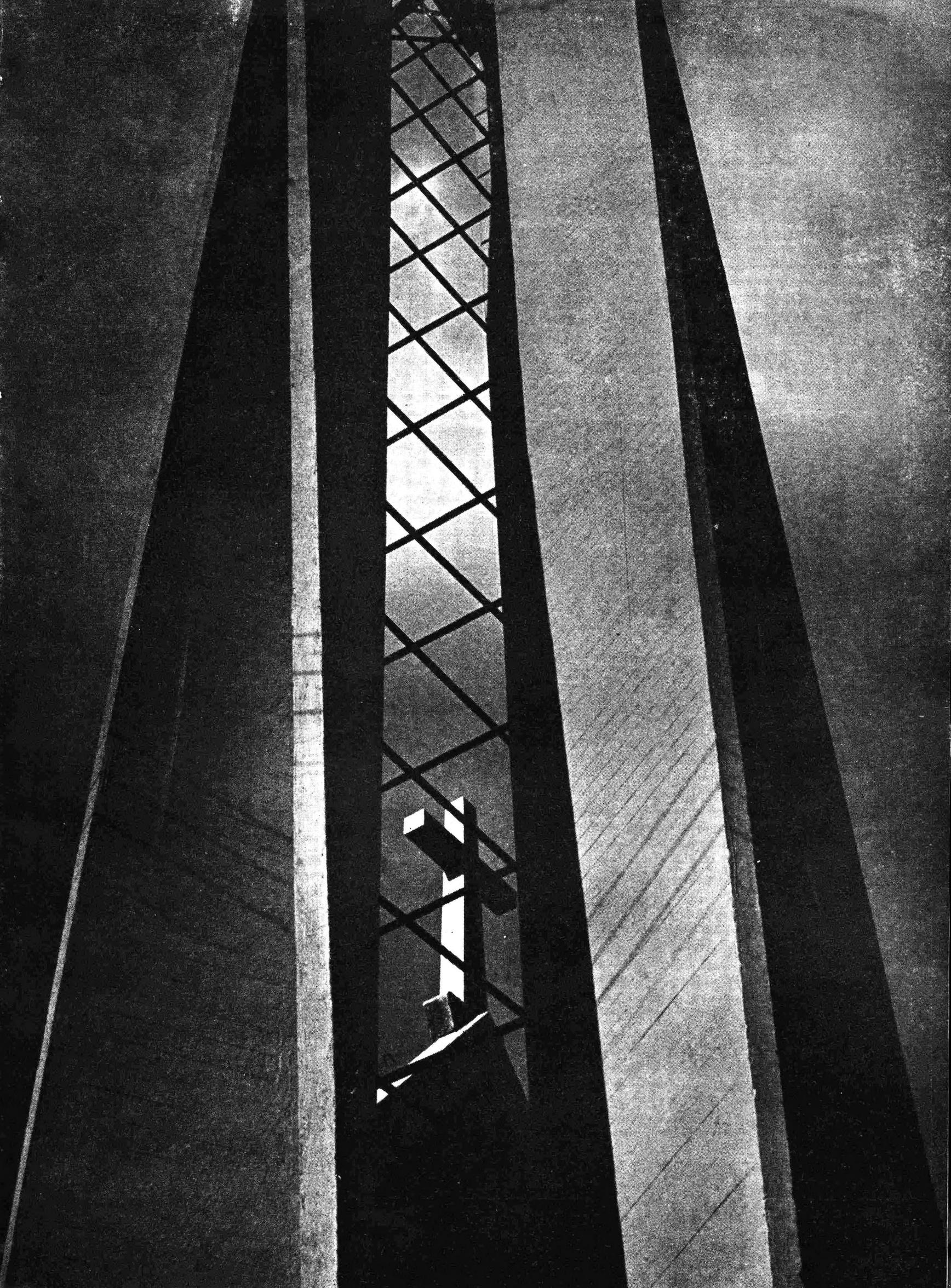
- 1 Apunte de la fachada Poniente.
- 2 Fachada Poniente. Las Ranuras permiten una pequeña entrada de luz y una adecuada ventilación.
- 3 Vitrales representando a los Padres de la Iglesia, a la vez que difunden la iluminación principal por la fachada Oriente.
- 4 En el apunte de la fachada Oriente se revela la unificación de dos épocas. Al haberse integrado presenta un conjunto muy armonioso.
- 5 Apunte del interior.
- 6 En el coro se presenta la protección de un barandal de madera. Los ángeles estilizados sirven a la vez para fijarlo. El techo curvado y la verticalidad de la celosía de madera logran interesante solución.
- 7 Sobre el muro que representa la figura de los doce apóstoles, se levanta la celosía de madera. La figura del Cristo domina desde la parte posterior de la nave. Interior. A la izquierda las estaciones del Viacrucis.
- 8 Al centro el altar a base de mármoles de Italia y Bélgica. La imagen de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción se atribuye a Manuel Tolsá.

A R Q . F E L I X C A N D E L A  
t e m p l o d e l a m i l a g r o s a m é x i c o , d . f .









ARQS. PEDRO DE LA MORA Y WOLFRANG OEHLER  
capilla en Tlalpan, d. f.

Para la construcción de esta Capilla se dispuso de una área anteriormente destinada a jardín, con frente a su entrada principal y limitada al oriente por un muro de colindancia y al poniente por el resto de dicho jardín.

Debido a esta característica, se optó por la solución en planta asimétrica, que permitió la separación de la nave propiamente dicha del muro colindante, por medio de una jardinera interior y una galería de acceso.

La fachada asimétrica, como la planta, está compuesta por dos elementos principales: 1.—Un pórtico de entrada consistente en una plataforma de piedra recinto protegida por una losa volada de concreto aparente y por un muro ciego recubierto de piedra natural gris clara, en el cual se grabó la oración "Pater Noster".

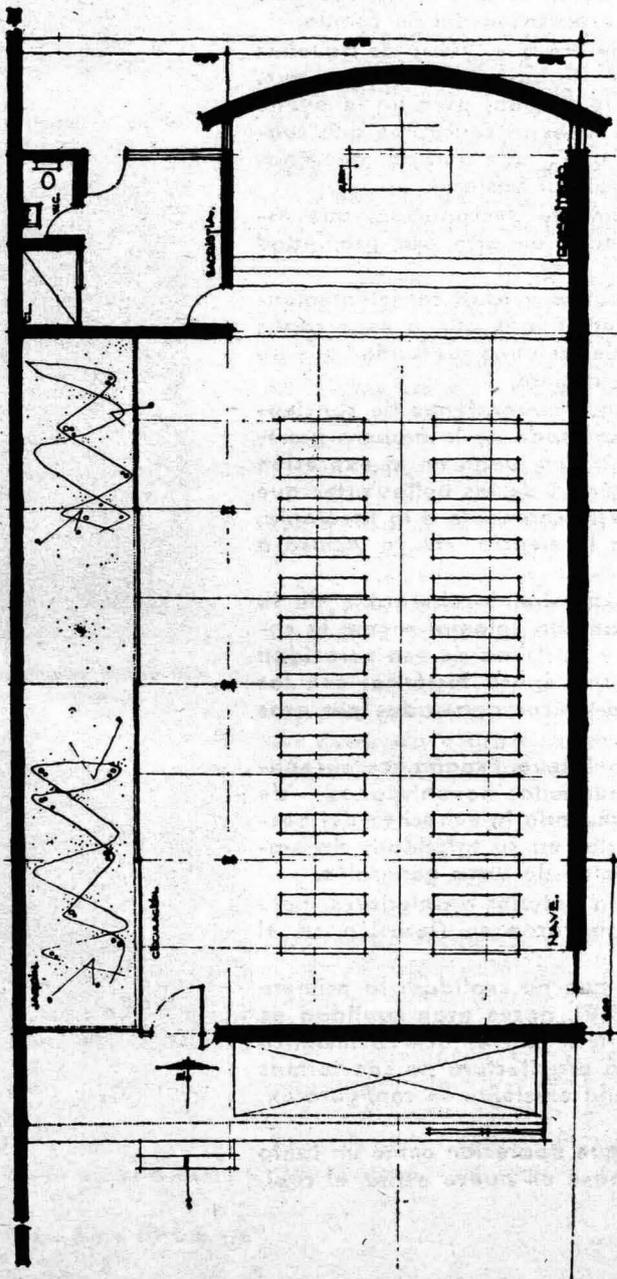
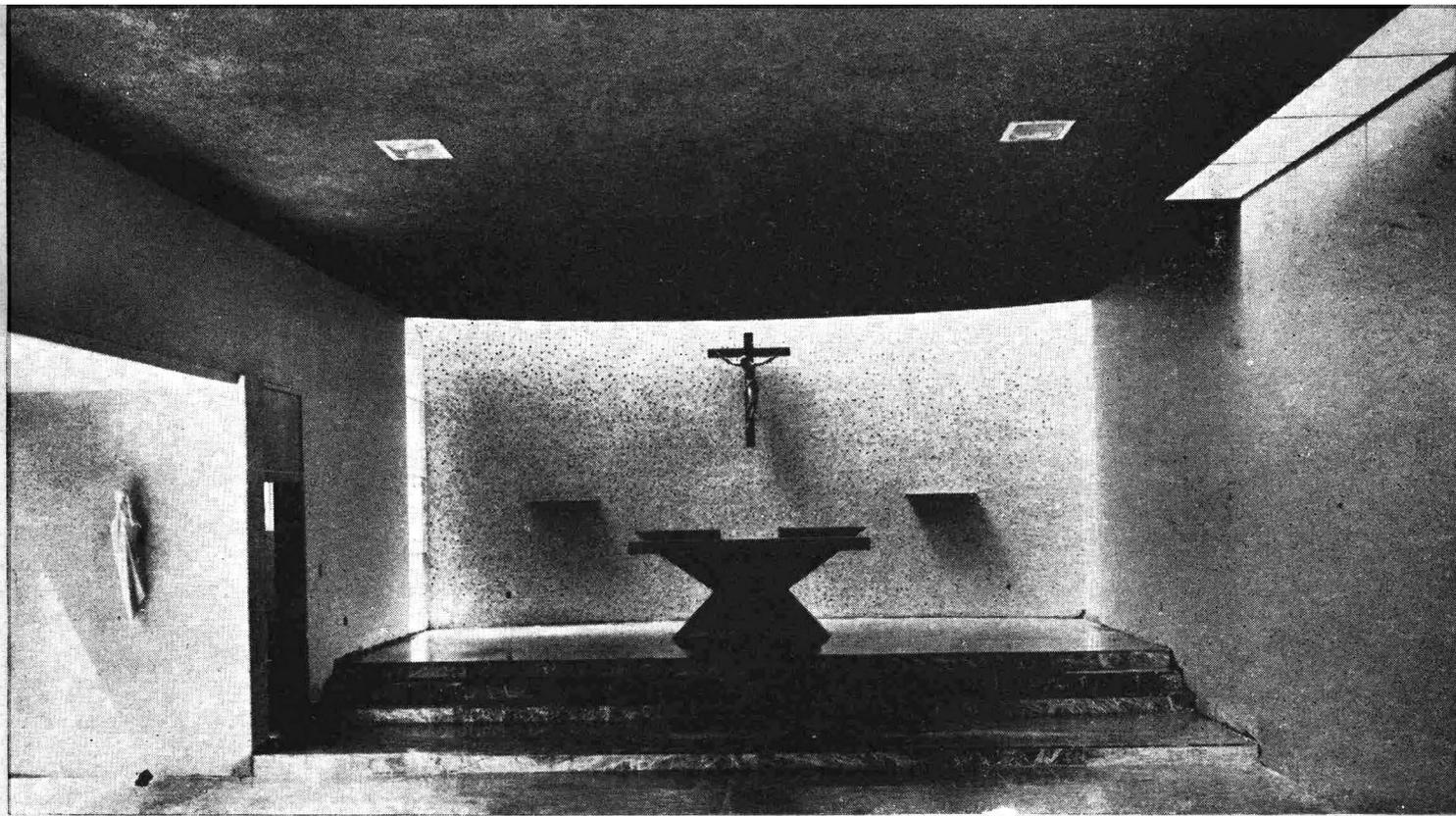
Subrayando esta composición se colocó una gran Cruz de madera entintada oscura.

El acceso al interior se hace por medio de la galería, cuyo techo tiene un nivel inferior al de la nave. Esta, con capacidad de 150 personas sentadas, está concebida con sencillez, resultado de la forma de los marcos metálicos que se adoptaron para su estructuración.

El presbiterio que se encuentra rematando el eje principal de la nave, está limitado por su parte posteriormente por un muro semicurvo enmarcado por ventanas que intensifican la luminosidad general. A su izquierda están los locales para el servicio litúrgico.

El Cristo, el altar y la escultura de la Inmaculada son obra del escultor Augusto Botzcano.





Quisiera hacerles considerar a ustedes algunos puntos que creo fundamental en expresarlos a su amabilidad y que son aquellos en los que básicamente se ha organizado este ensayo.

Primeramente, me propuse no caer en una nueva y tediosa exposición de monumentos, fechas y datos históricos, tantas veces por ustedes oídos y sabidos de todos, sino que mi propósito, aunque inicial e inmaduro, ha sido el de tratar de adentrarme en los problemas más intrínsecos de los periodos artísticos que trataremos, es decir: los fundamentos sociales, étnicos, psicológicos, religiosos, ect., que vinieron a configurar la expresión estética global de las diferentes épocas en las que sería desarrollada la arquitectura religiosa en México.

En segundo lugar, el hecho de centralizar la atención en el llamado periodo del barroco, deviene de que precisamente en este estilo en México se ven representados todos los elementos integrantes de la población: el español, dominador y orgulloso, el criollo, con los ojos puestos más en México que en España, el mestizo revalorizado y pujante y el indígena, indolente y resentido, pero poseedor de un gran espíritu creador tradicional.

En este arte, en el barroco, se manifiestan y plasman todos los sentimientos al unísono, se unen todas las voces en un concierto melódico intenso, elevado a las alturas en un anhelo de infinito.

Y finalmente, quisiera advertir que las fotografías que acompañan este ensayo las he seleccionado con el afán de mostrar obras poco conocidas pero que poseen asimismo las características formales necesarias a nuestra explicación.

Presento este ensayo como una sincera prueba de agradecimiento al Director del Seminario de Estudios Superiores de Historia de la Arquitectura, el maestro don Juan de la Encina, bajo cuya sabia dirección nos iniciamos apenas por la senda de los estudios de estética y de crítica de arte.

El arte es expresión de sentimientos; de unos sentimientos conscientes, unidos muchas veces a un artificio no sólo técnico sino también intelectual; pero que invariablemente acompañan unos gérmenes desconocidos del propio artista, que como hace notar Hartmann en su "Filosofía de lo Inconsciente", forman el conjunto de la obra artística, siendo indispensables una y otra actividad consciente y actividad inconsciente, para la realización del fin común.

El padre Feijoo, en su estudio sobre "el no sé qué" encuentra que "fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión racional, hay otro género de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento". Los sentidos le palpan, pero no le puede descifrar la razón. Y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren a su idea, y salimos del paso con decir que hay un "no sé qué", que agrada, que enamora, sin que pueda encontrarse revelación más clara de este natural misterio.

Y precisamente, es esa cualidad inconsciente, misteriosamente desconocida, que escapa a la voluntad del propio artista, la que infunde a la obra de arte esa propiedad insobornable de ser veraz que le es inseparable y exclusiva.

En cualquier otra actividad humana el hombre puede falsear la verdad conscientemente, pero en el arte, el engaño, su falta de sinceridad, no puede afectar más que a esas capas superficiales que él domina, pero se le escapan infaliblemente aquellas otras profundas que no dependen de él, y que son precisamente las que expresan lo verdadero.

Ahora bien, para que esa expresión de la veracidad alcance dimensiones de conciencia histórica colectiva, es necesario que la expresión artística esté saturada de la manera general de sentir, que de alguna forma sea todo un pueblo el que entre en juego en la expresión artística, y esto suele suceder casi siempre con la arquitectura, la única de las bellas artes que por necesidad, incluso ajena a los mismos arquitectos está ligada estrechamente a la ideología, al sentimiento religioso, profundo o superficial, a la economía, a la ciencia, etc., e incluso a las fluctuaciones del gobierno de los pueblos.

Dado a que como hemos dicho, la arquitectura es una "expresión insobornable de la conciencia histórica de cada época", la originada en la época llamada colonial o sea, la correspondiente al dominio español en América es una lección viva y clarísima de esa veracidad que correlaciona a una cultura, a un estado de civilización, a una época histórica, con las producciones humanas y más concretamente con los productos artísticos generados por esos hombres.

La arquitectura, y en especial la arquitectura religiosa en Nueva España, es susceptible —y para confirmarlo basta hojear cualquier catálogo de monumentos novohispanos— de infinidad de modalidades, divisiones e inclusive subdivisiones, que dada la estrechez del bosquejo que presento a ustedes, obviamente es imposible enumerarlos en su totalidad; sin embargo para crear un sistema, intentemos diferenciarla según puntos de vista generales.

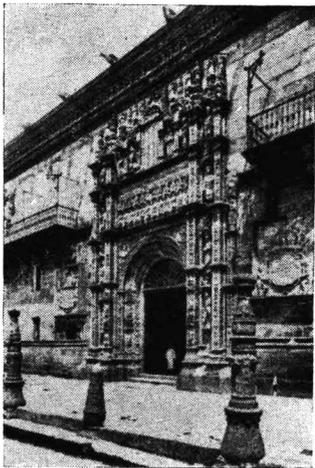
Bernard Berenson, advierte que toda época, proviene de la anterior o anteriores, pero que existe diametral diferencia entre acabar tendencias que alcanzaron su floración en el pasado, y realizar formas por vías de nueva búsqueda.

Así, basados en el postulado berensoniano, encontramos que en realidad, la primera etapa del arte religioso en Nueva España, la llamada del siglo XVI, posee gran cantidad de elementos formales que podemos decir, bien regían o bien pertenecían al acervo histórico artístico de Europa. Sin embargo advertimos que este arte y esta arquitectura no son formas exclusivamente europeas, sino que aunadas al elemento indígena existente se configuraron, como más adelante veremos con aportaciones locales.

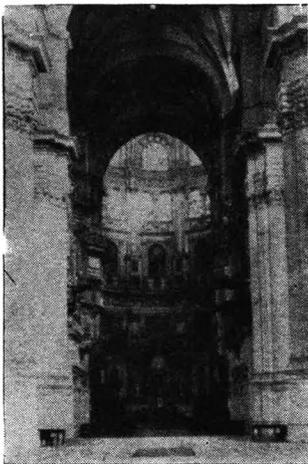
El mestizaje se realiza paulatinamente, y, aquellas obras que aparecían como un tanto apartadas de la conciencia indígena, iban configurando paso a paso un nuevo estilo, el cual,



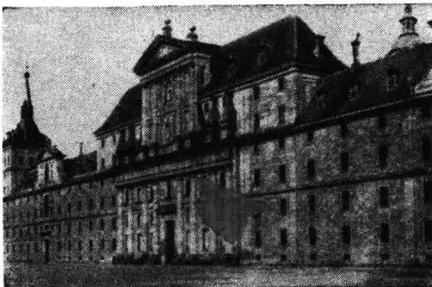
La interpretación española del Renacimiento en el Plateresco



La huella arquitectónica de los Reyes Católicos en España.



Gótico y Renacimiento hermanados en lograda concepción formal.



El frío geometrismo del Herreriano

## LOS ANTECEDENTES ESPAÑOLES

arquitectos de México

relacionado en cuanto al fondo con el barroco europeo, en la forma crea un arte eminentemente mexicano, en el cual se ven fundidas en un estrecho mestizaje las fuerzas europeas y las indígenas, bajo la idea común del catolicismo y de la formación de nacionalidad.

Los cambios fundamentales originados en la liturgia y su proyección en el arte de los tres siglos de dominación son: El tránsito de la liturgia renacentista a la barroca o contrarreformista. Y el surgimiento de las devociones. Hechos que traen consigo una reestructuración ideológica y formal en la contrarreforma por un lado, y un sentimiento popular de las devociones cuyo prototipo es el guadalupanismo.

Pero si arriba advertíamos que todo el producto artístico de una época estaba configurado por la evolución humana, deberemos empezar nuestro análisis, asentadas las bases precedentes, buscando la raíz de la formación del mexicano, de sus características psicológicas y humanas y finalmente tratar de aplicarlas al producto artístico.

En el mundo prehispánico, si bien los grupos raciales eran varios y las modalidades características diferentes, advertiremos cierto grado de homogeneidad en estos pueblos, sin creer incurrir en error.

Los aztecas, a la llegada de los españoles, formaban la última superposición cultural del Valle de México. "Representan —dice el Dr. León de Garay— a un conjunto de tribus en una lucha de inmigrantes y guerreros conquistadores, que toman finalmente para sí las aportaciones materiales y espirituales de una serie de culturas, que a partir de las llamadas culturas medias, cuyos restos pueden fecharse en los doscientos o trescientos años de la era cristiana, se continúan con las teotihuacanas. Los niveles toltecas y la llamada cultura México-Puebla, con su culminación en los aztecas hasta la llegada de los españoles".

"Practican —dice Alfonso Caso, en el cenit de su civilización, una religión politeísta y todos estos dioses poseen atributos y funciones bien definidas". Según esta religión, la creación del mundo y de los hombres se lleva a cabo varias veces. Por fin, el hombre ha sido creado por el sacrificio de los dioses, los cuales bien sea para rejuvenecerse o para sobrevivir. Necesitan de la sangre del hombre; de allí deviene la necesidad continua de los sacrificios. El sacrificio, en el pueblo azteca, vincula al hombre con la divinidad, y en esta religión, la lucha y la guerra juegan un papel definitivo.

Así pues, en el azteca la guerra es mito, magia y rito a la vez la muerte es sólo un cambio, un tránsito de la vida, sin contar en ella para nada el premio o el castigo. Así pues, la muerte, si bien dolorosa, no lleva consigo el horror de los remordimientos, y ésta es buscada por el indígena, mostrando —como dice León de Garay en su "Psicología del Mexicano", su actitud predisposicional para perder o quitar la vida; más para perderla que para quitarla", pero perderla en la violencia, en la guerra o en la riña; esto es "morir-actuando", morir en movimiento.

Hagamos ahora unas consideraciones respecto al arte de los aztecas.

En este arte no se pretende crear o imitar lo bello, se trata de crear objetos que poseen validez de símbolos religiosos. La realidad dice Westheim, es por eso estilizada siempre, para llegar a la fórmula del realismo mágico.

Esto sobre todo, es aplicable a la escultura. Es el arte azteca, además colectivo y mágico y por estos caracteres es un arte anónimo en el que el artista no cuenta más que como un elemento de la colectividad.

No existe, sin embargo, conciencia definida de nacionalidad, puesto que cada indígena se siente movido por las deidades, que viven en un perfecto combate.

Anotemos cierta característica arquitectónica como en la concepción del espacio por los pueblos prehispánicos: El espacio en el cual organiza su vida, las ciudades en las cuales habita, los templos y áreas rituales se abren al exterior. El espacio interno se desvaloriza con respecto al externo, y en donde se siente más acusada esta característica es en su arquitectura religiosa; las actividades ceremoniales se desarrollan en espacios abiertos a pleno sol, al aire, a la naturaleza, por razones dictadas por sus mitos y sobre todo por una predisposición conjunta de configuración espacial.

Dentro de este cuadro, apenas bosquejado, se desarrollará el hecho de la conquista.

El año en que Cortés desembarca en México, 1519, corresponde, dentro del calendario azteca al "ce acatl" (uno caña), año en el que Quetzalcoatl había anunciado su retorno por el Oriente.

En el hecho de la Conquista mucho intervino aquella neurosis colectiva, angustiosa en la que se sumieron los mexicanos, sin excluir a su Emperador Moctezuma, el cual antes de oponer las armas rogaba a Cortés que se retirase, colmándolo de obsequios, y le dejase reinar hasta su muerte.

Los cronistas de aquella época no pierden instante, el tono épico en sus narraciones descriptivas de la Toma de México; desde la organización de los ejércitos de Sandoval, Pedro de Alvarado y Cristóbal de Olid, hasta la toma de Tlaltelolco y prisión de Cuauhtémoc, porque fatalmente para los indígenas, los españoles avanzaban palmo a palmo, salvando obstáculos y circunstancias al parecer fatales e insuperables. Sin embargo, el valor de ambos bandos es irrefutable y la Conquista, dice Agustín Yáñez, "cuenta entre los momentos cimeros de la historia".

Los símbolos religiosos son removidos de sus lugares, los ídolos vienen por tierra para dejar lugar a la cruz que se implanta, y el mismo Cortés se apresta a derrumbarlos, cuenta Andrés de Tapia cómo el futuro Marqués del Valle arremetió contra los ídolos del gran Teocalli con estas palabras: "Tomó con una barra de hierro que estaba allí, y comenzó a dar en los ídolos de pedrería; e yo prometo mi fe gentil-hombre e juro por Dios que es verdad que me parece agora que el Marquez saltaba sobrenatural. . .".

Este hecho, el del derrumbe de los ídolos, es el punto de partida de la evangelización, que ha de realizarse después, por los misioneros.

El indígena sufre el primer impacto de la Conquista en lo más substancial de su cultura, es decir, en su religión. Esta caída violenta primero, y paulatina después de sus creencias religiosas le implica una profunda lesión.

Despojado de ese factor de integración cultural, queda amputado de su capacidad social y su personalidad va a afectarse hasta el fondo, es decir en su identidad.

Su relación con el mundo ha sido rota y tendrá que retraerse, tiene que vivir introvertido y callado. Su preferencia por la soledad y el triste aislamiento será con el tiempo, una de sus características más objetivas.

La destrucción de sus ídolos y por ende, de sus valores mágicos significa una profunda desorientación en su "yo". El pensamiento mágico religioso no puede objetivarse y objetivar sus deseos y aspiraciones en la expresión simbólica de su arte. Sobre sus centros religiosos de ceremonias, los primeros evangelizadores van a construir los templos para que practique una religión que aún no comprende en toda su profundidad. No gusta de entrar a presenciar los actos litúrgicos de la nueva religión en templos cerrados, construidos según patrones extraños a su gusto y los cronistas refieren que cinco largos años pasarían antes de que comprendiesen en su totalidad, que los frailes eran los únicos que podían defenderlos contra los malos encomenderos.

Los inteligentes evangelizadores comprendieron que además de no ser posible albergar en el interior a tantos neófitos, había que crearles un recinto arquitectónico relacionado un tanto a sus tradiciones, es decir, áreas abiertas para llevar a efecto los actos religiosos. Estos recintos serán las "Capillas abiertas" que se encuentran anexas a los templos fincados en los grandes centros de población indígena. Así pues la razón de la capilla abierta es doble; utilitaria para albergar las muchedumbres, y psicológica para permitir al indio un cambio paulatino en la nueva estructuración de su subconciente.

Las capillas abiertas, salvo algunas variantes, pueden agruparse en tres. Aquellas, como las de Actopan y Acolman, en las cuales el único espacio cerrado es el presbiterio, se abre pues como un arco único y la totalidad de los fieles permanecerá en el exterior.

Habrà también capilla en las cuales, parte de los fieles, los de alto rango social seguramente, penetran en el recinto cerrado que cubre igualmente el presbiterio y que se abre al exterior como el caso de Tizatlán y Tlalmanalco por medio de una arcada-pórtico amplio.

El tercer tipo, al que pertenece la capilla abierta de Cholula también llamada "capilla real", hoy por desgracia cerrada, se caracteriza por poseer un enorme espacio cubierto por medio de la multiplicación de naves alineadas al eje de la central y de igual altura creando una mayor longitud en el eje transversal con respecto al longitudinal. A este tipo se le denomina de Mezquita, por poseer las características formales del modelo arquitectónico adoptado por los mahometanos para sus templos, devenido de las iglesias de las congregaciones cristianas de los siglos II y III en el norte de Africa y en Armenia, verdaderos originadores de esta modalidad en la planta basilical latina.

En esta capilla de Cholula se observa cómo paulatinamente se va cubriendo el espacio, o sea, se va haciendo penetrar a los fieles a la configuración espacial cerrada.

Estas capillas abiertas, decíamos, estaban construidas junto a los grandes templos cerrados, de austera y agresiva silueta. La Conquista no se había consumado con la Toma de Tenochtitlán y la agresividad de ciertas regiones, hará que los templos tengan una doble función: La de recinto religioso militar. Altísimos muros con pequeños y muy altos vanos se coronan de almenas e incluso barbacanas con "pasos de ronda" que recuerdan la arquitectura feudal de Europa. Estos austeros y herméticos edificios, se ven agraciados en sus portadas e interiores con bellos motivos ornamentales bien del gótico, del plateresco, o del renacentista puro. Las multitudes de indígenas son ocupadas para la construcción de estos templos, los cuales suelen fincarse, ya lo advertimos sobre los centros ceremoniales indígenas. Las masivas construcciones prehispánicas serán removidas para utilizar el material constructivo en la edificación de los templos.

Sin embargo, el problema que se presenta a los constructores de estos edificios es el de encontrarse con una técnica arquitectónica casi elemental. Tendrá pues que recurrirse al sistema más sencillo de los templos cristianos; el llamado basilical que consiste en gruesos muros que soportan viquerías o armaduras de madera con techumbres ligeras. Las naves generalmente en número de 3, se dividen con arcadas, levantándose a mayor altura la nave principal para permitir la iluminación directa de ésta por medio de vanos colocados sobre las arcadas.

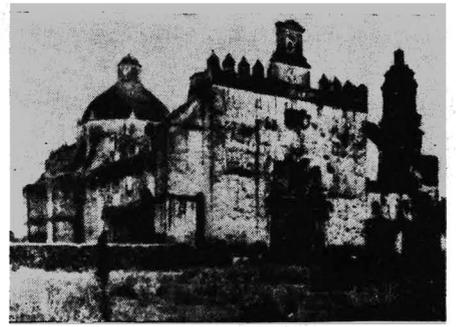
Se organizan en su interior estos templos, a base de una o tres naves, primeramente cubiertas a base de techumbre de madera en algunos casos decorados de riquísimos artesonados, y posteriormente cubiertas bien por enormes bóvedas de cañón corrido o por bóvedas de tracería de estrella de gusto gótico, y que tan hondamente habían arraigado en España. Bellísimos ejemplos de estas tracerías a base de nervaduras y terceletes nos ha llegado esta época, como las de Yuriria o las que guarda Tepeaca.

La nave central cuando son 3 las que integran el templo salvo casos raros como el de Cuilapan y algunas más, no recibe iluminación directa, puesto que vienen a ser de igual altura las tres naves del templo, esto es, que no corresponden al tipo llamado basilical, sino a la modalidad de ésta llamada "De Salón".

Generalmente las proporciones masivas y pesadas, la burdeza en el trabajo técnico y la mezcla de elementos góticos, platerescos y renacentistas un tanto mixtificados que se encuentran en estos edificios, les prestan un carácter propio, local, que difiere en conjunto de la arquitectura española de esta época.

Hay empero monumentos que en sus partes ornamentales están muy lejos de ser populares, la maravillosa iglesia de Tecali en Puebla desgraciadamente destruída en parte, presenta en sus proporciones generales y en sus detalles ornamentales un ajustamiento a los cánones renacentistas de una pureza increíble en América. La esbeltez de las arcadas que dividen sus naves, las clarísimas líneas que rigen la composición de la fachada, nos apartan totalmente de la realidad indígena y nos hacen pensar que quien construyó este templo, había contemplado con veneración los templos brunesquianos de San Lorenzo y del Espíritu Santo en Florencia.

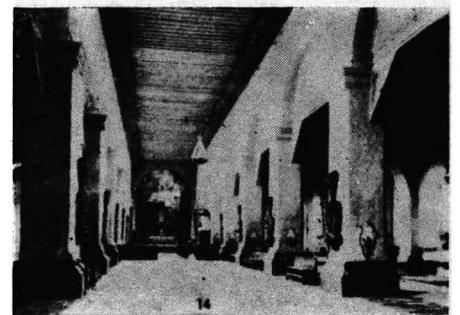
La portada de Acolman, compuesta con finísimos elementos platerescos, es bien sabido fue modelo que inspiró la del templo también agustiniano de Yurirapúndaro.



Agresiva silueta religioso-militar.



Las portadas se exornan con motivos platerescos.



A falta de técnica, se recurre a la planta paleocristiana.

Sin embargo, en aquélla, la figura del labrado, de innegable mano europea que la talló, se ve la maestría de oficio; en ésta, la de Yuriria, se advierte lo indígena, lo popular, aportando lo suyo, con menos calidad técnica; es verdad, pero con un sentimiento propio encantador que lo transforma en obra de originalidad innegable.

El arte y por ende la arquitectura en la época colonial, se advierte que oscila entre lo culto y lo popular, podríamos decir, entre lo criollo o lo español y lo mestizo o francamente indígena.

En lo esencialmente técnico arquitectónico, en el siglo XVI, el indígena no aporta nada original, salvo en obras muy populares o los caracteres de concepto de volumen y espacio que habíamos anotado. Pero en lo particular, se ven moverse dentro de las decoraciones platerescas innovaciones formales. En los grutescos y ornamentos renacentistas, asoman elementos de decoración prehispánica, que no se encuentran en los trasplantes puros del estilo, como la decoración de la Casa de los Montejos en Mérida, y que si encontramos en el ejemplo del escudo de Tecamachalco de clara raíz indígena.

Un carácter del plateresco mexicano que lo hace diferenciar del español, son las arquivoltas de los arcos de las portadas, que en éste, el español, ya habían desaparecido, como en la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo. Las arquivoltas del modelo presentado ante ustedes, así como lo advertimos en la fachada de Yuriria, más parecen reminiscencias románicas, que renacentistas.

Un ejemplo más del plateresco, poco conocido, quiero presentar a ustedes, en el cual, motivo ornamental superpuesto en la portada, esta inspirada innegablemente en un modelo español. La figura del Donante en actitud de oración y la del santo, quedan encuadradas dentro de un arco doble terminado en pinjante de claro gusto Isabelino.

Ya expuestas someramente estas características formales del estilo, volvamos al momento histórico, en como las fuerzas operantes se van dejando sentir hacia el logro de una conciencia cierta de nacionalidad.

El indígena, tal como lo habíamos presentado, no va por vías de extinción, sino que por lo contrario la Colonia hace operar ciertas fuerzas para encontrar un camino de reivindicación. Los frailes iluminados del verdadero espíritu misionero, trabajan incansablemente. La España de Carlos V y Felipe II ha dado los hombres precisos para la conquista y la cristianización. El religioso Franciscano, Dominicano o Agustino trata y lo logra de aproximarse al lenguaje del indio hasta llegar a comprenderlo. Es un hombre avisado que se acerca con clarividencia al problema individual para aliviarlo, toma parte en el cultivo de la tierra, adiestra al indio en las faenas del campo e introduce nuevas semillas, crea artesanías y fuentes de trabajo y empieza a intervenir, a través de los centros educativos, en procurar que los esquemas del pensamiento mágico religioso empiezan a substituirse en el indio por las fórmulas del pensamiento lógico.

La aparición de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac, así como otros milagros similares que se suceden en el territorio, revaloriza a la mujer y específicamente a la madre, desvalorizada y sumisa, poseída por el español.

"Por otra parte dice León de Garay, el español bien asentado en la colonia va a cooperar en la obra evangelizadora, pues todas sus acciones, buenas o malas, serán puestas en peligroso entredicho, si el español no postula cada instante su acendrada religiosidad; y ahí está el Santo Oficio para regular las costumbres de españoles y criollos, pues a los indígenas no les llegaba la amenaza del potro y la pira".

Además, el espíritu emprendedor del español ha multiplicado las fuentes de trabajo y ha despertado también un canal de superación a los sentimientos de inferioridad, que el mestizo empieza a mover con su codicia de poder, más que de riqueza, fórmula que persiste hasta nuestros días en nuestros caciques locales, dice León de Garay en la obra citada.

Así pues, estamos frente al hecho de que el indígena, junto al mestizo, el criollo y el español actúan en conjunto. Su actividad sonará al unísono y creará nación. Todas las fuerzas, en esta época se conjugan, y en la manifestación artística se siente esta fuerza integral operante que impulsa al pueblo todo. Se identifican bajo el signo de Cristo y se adscriben al pensamiento vigente de época del movimiento contrarreformista europeo.

En este arte, el indígena y el mestizo ya no se sienten excluidos sino que "operan". Ya no son los modelos importados en los que se les obliga a trabajar y que ni sienten ni comprenden y en los que su tradicional y pujante fuerza sólo pueden manifestarse raquíticamente en partes de los motivos ornamentales.

Los recios e insolentes templos fortaleza, techados de artesanados hispanoárabes o de bóvedas góticas, ni los comprenden ni los aman; los ven como una afrentosa realidad del pasado esclavizante. El Barroco suaviza las proporciones, su sensual decoración se acerca a su realidad y ama estos recintos, creados ya por él y para él.

Puede ser una resultante de este hecho, el que la mayoría de los templos del siglo XVI se hayan derrumbado ante la vista impasible de los indígenas; que gran parte de los existentes se hayan suavizado con adiciones barrocas y que en la profundidad del gusto del mexicano, prevalezca aún el barroco. Demostración de ello lo veremos en el neoclásico popular y en las abigarradas decoraciones actuales de los templos y en determinadas afloraciones de sentimientos hacia lo ornamental del alma barroca que se advierten en ciertas realizaciones arquitectónicas contemporáneas.

Entremos pues, ha hacer ciertas consideraciones generales sobre el Barroco.

Como este arte se dejó sentir en el mundo entero, y el nuestro viene a ser algo así como continuación del universal aunque determinadas variantes lo aislen, permítame algunas consideraciones estéticas respecto a este arte, con el propósito de situarlo dentro del pensamiento general de la época y después analizarlo como logro aislado.

Para entrar a estudiar el barroco, intentaremos un camino que vaya siguiendo una dirección de fuera-dentro, o sea de lo aparente a lo profundo.

Porque la auténtica creación artística del barroco llega esencialmente al espíritu, no por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios y caminos de lo racional, sino impresionando sensorialmente, y hasta asombrando y deslumbrando.

Por un lado, superficialidad, recargamiento ornamental y decorativismo, junto a profundidad, gravedad y trascendencia.

La dificultad en llegar a la esencia misma del Barroco está en penetrar esa corteza dura del estilo que la envuelve y que además nos envuelve sensorialmente.

Recordemos aquella parte de una poesía de Antonio Machado que dice así:

*El pensamiento barroco  
pinta virutas de fuego  
hincha y complica el  
decoro,*

*Sin embargo,  
oh, sin embargo,  
hay siempre una ascua de  
veras en su incendio de  
teatro.*

Lo que nos interesa pues, en último término, es ese fuego interior, esa ascua de que hablaba Machado, esa ascua cuyo calor sentimos y nos conmueve al acercarnos a toda gran obra del barroco.

No vamos a enumerar en esta corta charla de cómo los estudios sobre el barroco se fueron sucediendo con el afán de revalorizar dicho estilo; y como desde el campo filosófico-histórico-artísticos del formalismo con su visualidad pura que fue el iniciador de esa búsqueda, se fue pasando a través de Woelfflin, el cual ya postulaba al barroco "no como una degeneración, sino como cambio violento o dirección distinta de las formas del estilo renacentista"; hasta llegar a esa posición estética que obedece al nombre de "Vida de las formas" o "Historia del arte sin nombres" de las cuales el principal representante es Henri Focillon y que pretendía que la historia de los estilos obedece a un proceso inmanente, a una fuerza interna o vida de las formas, que necesariamente las va cambiando olvidando la parte creadora del individuo, verdadero modelador del material que recibe.

Pero en realidad las dos direcciones que han abierto las más interesantes perspectivas en los estudios barroquistas, han sido, si bien devenidas de los "Conceptos" Woelfflinianos, susceptibles de división; aquella que representa Dvörak y que busca la interpretación de la obra de arte en relación con la creación individual y con todos los aspectos ideológicos de la cultura de su época, y aquella otra, en la cual insiste Venturi en su "Historia de la Crítica del Arte", y que hace hincapié en el carácter individual de la obra de arte; en verla en relación con la personalidad del artista.

Sintetizando; uno pretende ir hacia el espíritu de la época histórica y la otra hacia la personalidad del artista. La primera conclusión, decíamos, a que llegaron los estudios barroquistas fue a considerar que no era una degeneración, sino un cambio violento en la estética formal renacentista, inicialmente la materia, la substancia, las formas a través de las cuales se expresa el nuevo estilo, son las mismas renacentistas, sólo que, progresivamente se desmesuran, se agitan y se retuercen, al mismo tiempo que lo ornamental rompe sus cauces e incluso llega a ocultar lo constructivo. Parece como si en este mundo de formas que vuelan todo gravitara en lo ornamental, en lo sensorial.

El barroco, pues, expresa con formas ajenas entablado una lucha con ellas, que es la base de ese gran drama que supone siempre el barroquismo, acabando con el equilibrio, la armonía, la claridad racional del clasicismo, haciéndole así decir a esas formas lo contrario de lo que por sí solo representaban. Habrá que sorprender, pues, el arranque del estilo observando esas formas y el pensamiento modelador de ellas, la doctrina ideológica, artística y literaria de ese momento inicial.

Emile Male en su interesantísimo libro "L' Art Reliquieux après le Concile de Trente", expresa la angustia que debió haber experimentado una religión en su celda española, al tener noticias de las atrocidades que contra el arte religioso y las representaciones de Cristo y la Virgen llevaban a cabo los protestantes en las sangrientas y desenfrenadas luchas de religión, y como el caballeroso espíritu de Iñigo de Loyola se revelaba en contra del hereje que con excesiva ligereza ironizaba sobre la Virgen María.

"Esta desesperación anota que oprimía el corazón de un soldado en los cambios de España, y de una religiosa en su celda, fue la que experimentó toda la Iglesia Católica".

No se puede pensar sin emoción en las angustias de Clemente VII, el más desdichado de todos los Papas. Desde lo alto del castillo de San Angelo, contemplaba Roma devastada por las pandillas luteranas mientras tenía noticias de que los países nórdicos; Dinamarca, Noruega, Suecia, Inglaterra y parte de Alemania se desprendían de la iglesia. Se le anunciaba al mismo tiempo que los turcos habían invadido el reino cristiano de Hungría, y que Solimán amenazaba ya los muros de Viena, ¿iba a ser destruida la Iglesia por la tormenta?

Una medalla acuñada en esa época por el Papa, nos muestra a Jesucristo atado a la columna, con esta leyenda sombría: "Post multa plurima restant". La profunda tristeza de este tiempo fue expuesta por Miguel Angel en las tumbas de los Médicis; sus personajes, que parecen haber renunciado a toda esperanza, contemplan la vida con desprecio, o se hunden en el ensueño.

Clemente VII llegó a creer que las amenazas de la apocalipsis iban a cumplirse, y que el fin del mundo estaba próximo. Antes de morir ordenó a Miguel Angel pintarse los frescos del Juicio Final en la capilla sixtina. A estos años de viva tragedia se remonta el origen de esta grandiosa obra y la misma época en la que el mismo artista hará mover los planos arquitectónicos de los ábsides de la basílica de San Pedro, rompiendo así los postulados rígidos y lineales del racionalismo renacentista de Bramante y Peruzzi.

Con esta obra podemos decir que debido al poderoso impulso del escultor arquitecto Miguel Angel, se inicia la arquitectura del barroco.

No enunciaremos aquí la forma como la Iglesia encontró en sí misma la fe salvadora y el año que triunfa, y cómo a través del Concilio de Trento afirmó sus conceptos y sus dogmas; cómo a través de su depuración y reforma de sí misma, emprendió, auxiliada por los órdenes religiosos y sobre todo la de los jesuitas, la reconquista de Europa. Puede decirse con el autor arriba citado, que durante siglo y medio, la lucha contra el protestantismo ocupó todos los instantes de su pensamiento.

¿Podemos decir con Werner Weiswach que el arte barroco fue el arte de la contrarreforma?, parcialmente sí. El arte barroco en lo que respecta a los países católicos, efectivamente se interesó en la controversia y a veces ésta se convirtió en una de las formas de iniciarla. No podemos decir lo mismo del barroco que se produjo en los países que quedaron dentro del área protestante, el cual arte no fue utilizado como instrumento defensivo y de ataque, y sin embargo se siente conformado y movido por un ideal estético similar.

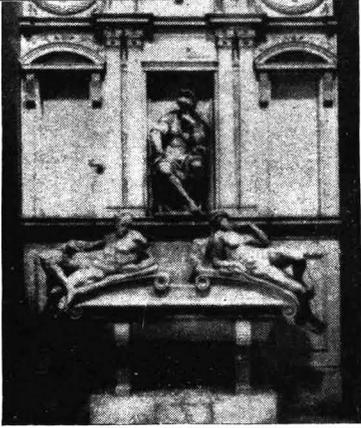
En las estancias de Wursburg de Baldasare Neuman podemos notar cómo la riqueza ornamental se conforma en los postulados del barroco por vías distintas del ideal contrarreformista. Esto nos confirma que el arte barroco no solamente fue originado por la idea religiosa. No es sólo el barroco un arte eminentemente religioso, no tiene como el arte de la Edad Media, ese predominio de lo religioso sobre lo civil, sino que por lo contrario está enormemente influenciado del carácter civil.

Este poder, el civil, se notaba ya compenetrándose más y más en el espíritu de la Iglesia, la cual, a través de las tristes experiencias sufridas por las luchas de religión, consolidará su poder espiritual con el auxilio del poder civil y el de las armas.

España, como ningún otro pueblo europeo, hará suya esta causa y se lanzará enarbolando la bandera de la religión a iniciar la definitiva cruzada contra el moro, la lucha militar contra el protestantismo y la conquista espiritual de los países americanos, con el afán, como advertía Ramiro de Maeztu, "de ofrecer como presente de reivindicación a la iglesia, la nueva grey de pueblos indígenas conversos, en compensación de la enorme pérdida espiritual de los pueblos que se independizaban del catolicismo".

Pero volvamos al barroco; como anteriormente veíamos, aun los temas recibidos de la tradición renacentista se atan por delgados o por gruesos amarres a la realidad concreta y contemporánea y a la intimidad del artista.

No cabe pues, ver el desarrollo artístico en esta época, y menos aún en España, con independencia del vivir, de la existencia, sin que ello sea negar que existan específicamente artísticos, ya de doctrina, ya de técnica, con apoyo concreto en lo intelectual y práctico. Pero la obra de arte no lo olvidemos, como ya recordaba Maritain, es producto del



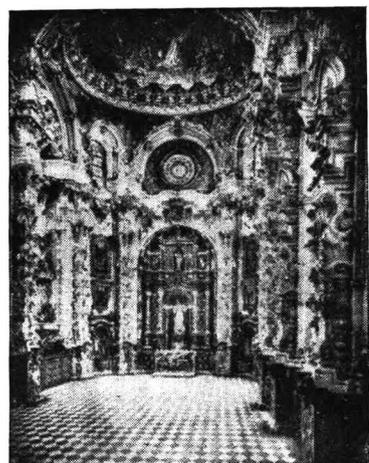
La lógica del Renacimiento inicia nuevas búsquedas formales con Miguel Ángel.



La utilización al máximo de los valores visuales por Bernini en el Barroco.



Movimiento, claroscuro y masa en los retablos españoles.



La Cartuja de Granada preludea en su decoración a lo mexicano.

alma entera del artista, "con toda su plenitud humana, con todas sus adoraciones y todos sus amores, con todas las intenciones de orden extra-artístico, humano, moral y religioso que usa de la virtud del arte como instrumento". Por esto interesará buscar en el sentido de la vida del hombre del barroco, la espiritualidad que lo alienta y le guía, sobre todo en el momento de arranque del estilo, de concretar y fijar las formas expresivas que quedan como elementos generales del lenguaje artístico de la época.

Como ya habíamos advertido, si bien no todo el arte barroco puede explicarse a través de la contrarreforma, son muchas las cosas de este arte que se pueden explicar partiendo de Trento. Subrayaremos aquel deseo que expresó el Concilio en su sesión XXV: "Que el artista, con las imágenes y las pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo recordándole los artículos de la fe sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo, excitándole a adorar y aun a amar a Dios".

Esta aspiración que, por cierto nunca olvidó la compañía de Jesús había de llevar de una parte, a un arte alegórico, didáctico y seductor y de otra, había de lanzar necesariamente hacia un arte en el que se impusiera la sobrevaloración de lo expresivo, a un arte desequilibrado, deformador, no sólo de módulos y tipos, sino inclusive de la misma realidad.

Andrés Palladio, el gran arquitecto vicentino del barroco, expresa con estas palabras, los lineamientos que deben seguirse en los edificios religiosos:

"Si en construcción alguna dice en su cuarto libro de la arquitectura, se debe poner actividad y empeño, es en el templo sobre todas las otras construcciones, en el cual Dios Omnipotente debe ser adorado. . . , por esto, los hombres en los templos, deben atender antes a la dignidad y la grandeza y con la mayor perfección posible, y tenemos la obligación de poder en ellos todos aquellos ornatos que nos sea posible, y de tal forma que todas las partes reunidas presenten una armonía verdadera al ser contemplados".

Vemos a través del pensamiento del arquitecto barroco, cómo es una manera de reflejo éste de aquél que aconsejaba el capítulo trentino.

La Iglesia se reunió bajo las banderas pontificias, originándose el carácter de universalidad que le dará en adelante su nombre: católico.

No olvidemos que en realidad España fue la gran potencia que concretó y fijó los ideales de la contrarreforma, y la que sensibilizó con sus místicos la religiosidad de la época; ejerció en estos momentos una influencia decisiva en toda Europa, y no falte aquí el recuerdo, por otra parte, que Hatzfeld ha podido dar como origen del barroco europeo, o mejor dicho, identificarlo con "el influjo que el espíritu y el estilo españoles ejercieron en todas partes, suplantando el carácter italiano y clásico antiguo de la literatura europea del siglo XVII".

El hombre del barroco, se encuentra por consiguiente entre dos fuerzas o impulsos que le mueven, no en esa sola línea ascensional, que le levanta como se sintió mover el hombre de la Edad Media. Su ansia de lo infinito se la ha avivado, la espiritualidad contrarreformista, las próximas y abundantes experiencias de los místicos, los vivientes ejemplos de santidad. Pero al mismo tiempo se siente animado de otro impulso que le mueve en sentido horizontal hacia lo terreno, hacia la concreta realidad que le rodea: hacia lo humano y hacia la naturaleza, cuyas bellezas externas y algo de sus secretos había ya descubierto el renacimiento.

Esa atracción de la realidad toda hacia lo que alienta la vida o se proyecta lo humano, le hace recrearse sensorial y hasta sensualmente en la concreción y finitud de todos sus halagos corporales.

El artista cambia de punto de vista, se aproxima a las cosas, se aproxima sobre todo a donde hay vida, sin atender a la belleza formal.

Pero esa atracción de la realidad se contempla y goza de cerca y que intenta profundizar, le descubre lo efímero y transitorio, y le refuerza para que otro impulso ascensional hacia lo infinito le descubra la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Se origina así otro movimiento de huida; "el impulso hacia el mundo, la fuga de él", que descubre Ermadinger en el alma de la poesía barroca alemana; el anhelo supra-realista del mundo, la fuga ascética de él, o aquél "no saber lo que se quiere" de que hablaba Eugenio D'Ors.

Ese doble impulso de atracción apasionada hacia la realidad concreta y de huida ascética hacia lo infinito, explica la doble tendencia del barroco, a profundizar y espiritualizar todo lo sensible de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual.

Ese doble impulso nos explica el sentido trascendente del barroco que España lleva al extremo por identificarse con su sentido de la vida: el descubrir tras de todo, su existir y depender del Creador. Por que la explicación última de esa doble tendencia está en la substancia misma del cristianismo. Volviendo a citar a Watkin: con la fe católica la religión barroca se mueve de un lado a otro entre sus dos polos: divinidad pura y divinidad encarnada en su creación, entre Dios y Dios hecho hombre".

De esa tendencia hacia lo terreno, hacia lo temporal, nace aquella característica inolvidable dentro del barroco, que ya Burckhardt junto con la emoción, señalaba como raíz del estilo; "el movimiento" que igualmente, su espontaneidad es expresión de lo temporal. Tiempo y movimiento son dos conceptos que mutuamente se explican. La figura en el movimiento nos refuerza la conciencia de que contemplamos algo que pasa, nos sugiere el antes y el después. Ortega y Gasset expresa a esta característica como expresión de la postura intelectual a que entonces llega el español: "Ni el mundo ni el hombre son, todo está en marcha. . . sólo se sabe qué es cambio, mudanza, peregrinación; lo que el hombre sabe firmemente es "que sólo el tiempo vive".

Ese pensar en el tiempo, rasgo sintomático del español de esta época se manifiesta a través de una enorme tristeza de una amargura incontenible que sólo encuentra compensación en el pensamiento de su glorioso pasado, y en la esperanza en la eternidad.

Encontramos en el español de esta época un general sentimiento de desengaño, de amargo desaliento con la derrota y caída de su poder, se extrema y caldea con más vívida emoción la conciencia de la fugacidad del tiempo, de ese tiempo al que con tan melancólica amargura se refiere Góngora.

**"Tú eres tiempo el que te quedas  
y yo soy el que me voy".**

La España empobrecida, ya resquebrajada en sus imperiales cimientos cuando apenas comenzaba a regustarse del placer de la victoria, contemplaba apenas a escasos veinticinco años de la gloriosa Lepanto, a los ingleses tomar Cádiz y saquearla, sin poder siquiera defenderla; contemplaba a la dinastía que tantas glorias le había obtenido aunque así mismo fue la originadora de tantas desgracias para España, degenerar vertiginosamente, y así mismo veía cómo a través de las guerras de secesión se perdía incontinentemente todo aquello característico y amado por el español, y como le entronizan a un extranjero, un casi niño que obedecía ciegamente las consignas de su abuelo, "el rey sol", el hombre que quizá más mal haya hecho a España.

El anhelo de fuga de que hablamos resurge en el español, y de la conciencia de la finitud del tiempo nace el deseo de huir, de huir en busca del Eldorado americano, buscar nuevos horizontes fincándose en las virginales landas americanas.

Aquí en América la realidad será bien distinta de la de España.

La realidad de la integración nacional quedó ya expresada y es el momento en el cual el mexicano, integrado ya a la realidad universal, crea un arte propio, que le pertenece y en él se siente identificado.

Las fuentes de ingreso, sobre todo en el siglo XVIII, se multiplican hasta lo increíble, fincando un patrimonio de riqueza que se manifiesta en el derroche. La mayoría de las ciudades se remodelan según el nuevo gusto, se fincan nuevas, sobre todo en los yacimientos de minerales preciosos y la arquitectura religiosa tiene un auge que no conocía desde la Edad Media. Se enriquecen los santuarios y el oro baña la totalidad del interior de las iglesias. Es en los retablos dorados en donde este espíritu se manifiesta plenamente y al ya no encontrar posibilidades de más movimiento, y lujo suntuoso en las ordenaciones arquitectónicas a base de columnas y entablamentos superpuesto (aunque estas columnas sean salomónicas y enroscadas), rompe todo lo anterior y se lanza por un desequilibrado e inaudito estilo. Desde luego que estos modelos no son específicamente mexicanos. Podemos ver en retablos españoles, como de San Esteban de Salamanca y el de Leganes de Madrid, así como en la decoración de la sacristía de La Cartuja de Granada, que los elementos formales pertenecen al barroco español y no como afirma cierto tratadista del período colonial, son originados en México.

A este período se le denomina con el nombre un tanto arbitrario de churrigueresco, es verdad que los Churriguera, arquitectos españoles, habían llevado el barroco hispano a los alardes máximos del estilo; pero si comparásemos las obras de Churriguera con una portada o un retablo mexicano del siglo XVII, notaríamos que formalmente ese estilo se configura en forma distinta. En estas cataratas barrocas, apenas se recuerdan o vislumbran los elementos arquitectónicos, los entablamentos se tuercen hasta formar volutas, aparecen fragmentos de éstos en forma intempestiva sólo para soportar una movida pieza escultórica. Las bases de las pilastras estípites, panzudas y cargadas de guirnalda y frutas no es raro que las soporte un mofletudo querubín.

El claroscuro se busca profusamente y los planos avanzan dejando en la sombra otros recargadísimo recuadros, y cuando esta orgía de brillos, colores y claroscuro se apropia de las ondulaciones flexibles del rococó, imita en madera los encajes de Bruselas, las ricas telas y los amaneramientos cortesanos franceses.

Pronto incluso, estos profusos retablos se sacarán a la calle a las portadas y se ejecutará en piedra lo que antes sólo se había hecho en madera.

Basta poca perspicacia para advertir un hecho en estos exteriores barrocos; el deseo de sobre decorar todo el ámbito, se logra en modelos como el rosario de Puebla y en Tonanzintla; desde el arranque de los muros hasta la cúspide de la linterna, el decorado se mueve en llamada absoluta; pero en los exteriores. ¡Ah!, en los exteriores. . .

En estos no abarca todo, no absorbe íntegramente el decorado sino en ciertas partes del edificio, la torre, la portada o portadas y quizá la cúpula podrían estar íntegramente decoradas, pero el resto de las fachadas es austero.

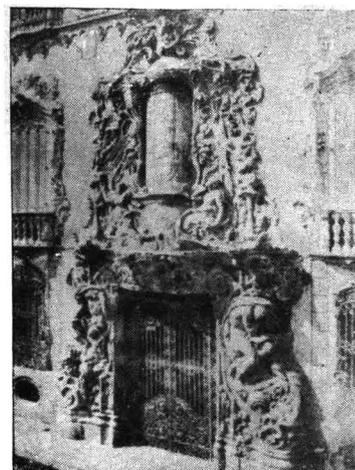
Los muros cortados rítmicamente por los contrafuertes, presentan su pobreza y su sencillez austera. ¡Qué lección más clara nos han dejado los arquitectos que trabajaron estas obras! ¡Cuánta sinceridad nos dicen estos exteriores en los cuales la decoración se limita solamente a marcarse en los lugares principales y más importantes del edificio!

Se permite todo en los interiores, mientras en los exteriores sólo se decoran las partes principales.

Como bien ha dicho el ya citado Watkin "aquellos eclesiásticos bien intencionados que se opusieron al misticismo a causa de que el excesivo quietismo amenazaba a los aspectos sustanciales y sacramentales de la religión, estaban poniendo inconscientemente al catolicismo y con él la cultura católica del barroco, en manos de sus enemigos.

El hecho es que cuando el misticismo católico se apaga, se apagan también los últimos rescoldos del barroquismo artístico y literario.

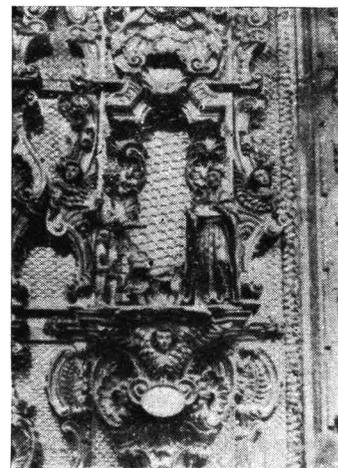
En México pues, el neoclásico no entrará sino después de intensa y prolongada lucha. La región del país de más avanzada ideología, en donde se gestó el movimiento independiente, El Bajío, será la que más pronto se adhiera al racionalismo neoclásico. De ahí surgirá el arquitecto Tresguerras y su interpretación local de la arquitectura neoclásica. La iglesia del convento de las Teresitas de Querétaro, su obra de mayor purismo clasicista nos habla en el lenguaje internacional del neoclásico que no conoce de regiones ni localismos. Sin embargo en sus obras de Celaya se nos presenta con un nuevo repertorio formal; el período del gran arte colonial finaliza con el siglo XVIII, y con el desenfreno del barroco. La "razón", deificada por los enciclopedistas europeos, empieza a atestar certeros y afilados golpes contra la religión católica, y el neoclásico a dirigirlos contra el barroco, causando una doble e incurable herida. Al mismo tiempo que se agrisan y enfrian los colores y luces del arte, se intenta apagar la gran llamarada de la religiosidad católica de la contrarreforma. Mientras se con-



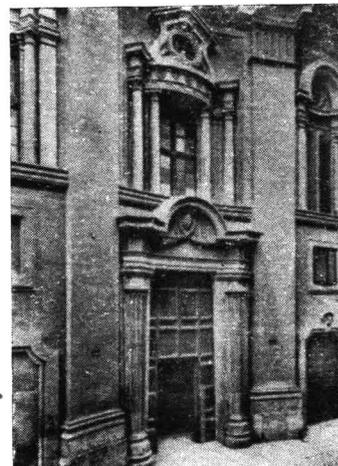
Los refinamientos ondulatorios de la decoración rococó.



Polifonía vibrante de nuestros retablos.



Flora e incluso tejidos inspiran a los ornamentistas del Barroco.



El sentido decorativo del último barroco italiano: Borromini.

vierte al arte en una estática aplicación de fórmulas y recetas que propenden a un estricto racionalismo y se fundan academias que "aseguren" al arte no salirse de los cánones establecidos "a priori", la religión pierde su fuerza de unificadora universal.

Pretende regir un arte único e invariable. El enciclopedista lucha por la universalización de ideas. El romántico exalta los nacionalismos y la igualdad social.

Así pues, la lucha se enfoca hacia la religión católica, los países imperialistas y la libertad espontánea y no regida. Por eso, esa lucha así en España como en América fue más violenta y más larga que en el resto de los países europeos; porque defendían una actitud irracional ante la vida, la religión y el arte consustancial con lo externo de la labor hispánica.

No deja de ser sintomático que en tiempos de Carlos III, en fechas muy próximas, el pensamiento y el gusto neoclásico oficialmente suspendiera la representación de los autos sacramentales, prohibieran la construcción de los retablos de madera dorados y policromados, y expulsara a la Compañía de Jesús, la orden que más había pesado en la educación y el gusto, y que había sido, así, la gran propagadora del barroquismo; la que había impulsado, creado o dado albergue en sus templos a las obras más apasionadas del barroco y que había hecho aprehender y comentar en sus colegios los poemas de máxima exaltación del estilo, como las soledades gongorianas.

Fijémonos que la condenación y supresión de los autos sacramentales, el género que representaba la más completa síntesis del pensamiento teológico contrarreformista, se hacía por obra de la "razón" pero en nombre —dice Ludwig Pfandl— de la religión y del arte.

A esto se había llegado tras la derrota del misticismo católico, fondo y sentido último de la inspiración de la cultura barroca.

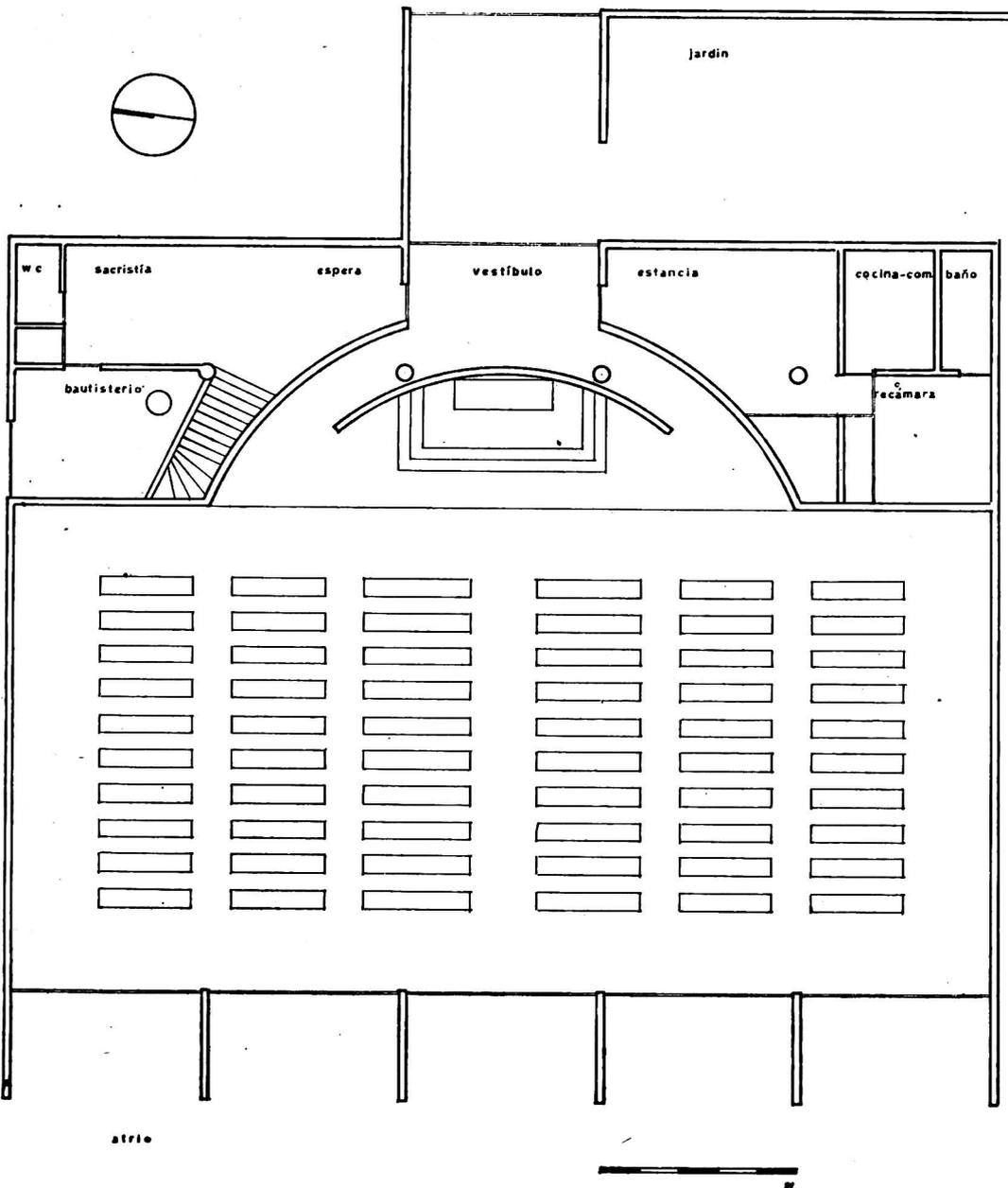
No es un neoclásico canónico y recetario, mueve sus planos y tuerce sus líneas como lo hicieron los arquitectos barrocos italianos. El mismo Tolsá, propagador e incondicional adicto del neoclásico, en algunas de sus obras proyectará un sentido francamente barroco.

Podemos decir que en neoclásico mexicano, existe la supervivencia del espíritu barroco aún vivo en la realidad mexicana. Es por eso que sus obras todavía, aunque muy pobremente, nos reflejan un sentido trascendente y vivo.

Llega la independencia y con ella los inciertos y amargos días de la formación nacional. La actitud de duda e indecisión que caracteriza a esa época, sumen al país en un letargo improductivo. Casi nada se construye y mucho se deja perder irremisiblemente.

Corresponderá a otro estudio el análisis de la arquitectura religiosa mexicana contemporánea que en ciertos ejemplos valerosos y de verdadera calidad, empiezan a delinear los trazos de una arquitectura identificada a nuestra realidad y a nuestra concepción contemporánea de estas nuestras inquietudes religiosas.

A R Q . I S R A E L K A T M A N  
 i g l e s i a e n e l a s i l o d e z o q u i a p a n



Proyectada en 1954 para dar servicio a 360 atacados del mal de Hansen y a un grupo de personas (Sociedad Amigos de Zoquiapan) que los visita los Domingos asistiendo junto con ellos a la misa. Con acceso directo a la iglesia se encuentra un área definida de sacristía, recepción, bautisterio y bodega y otra correspondiente a las habitaciones del capellán con estancia, recámara, baño, cocina-comedor, estudio y terraza. Frente a la iglesia se abre un atrio con el campanario en su centro. Se ubicó entre los pabellones de hombres y los de mujeres con el objeto de que los enfermos tuviesen que caminar un mínimo para ir a la iglesia.

La planta de la nave, es dos veces más ancha que larga; se consideró ésta solución como la ideal para ese determinado número de fieles a quienes va a dar servicio. Tomando en cuenta únicamente la máxima cercanía del público al altar, el ideal sería la planta circular con el altar al centro; descartando ésta disposición por razones de distracción de los feligreses que se encuentran frente a frente, por la posición indefinida del sacerdote, etc., nos queda como solución óptima el semicírculo o el sector circular; ahora bien, como el ideal desde el punto de vista económico y estructural así como de forma y disposición de bancas, no coincidía con el anterior, la planta definitiva resultó de circunscribir un rectángulo al semicírculo, lo que nos dió una planta más ancha que larga. Dada la capacidad de la iglesia no viene siendo todavía un ancho que impida la buena visibilidad desde las bancas laterales delanteras. El sentado más alejado del altar estará a 16 M. de éste. La misma nave girada 90° habría dado un alejamiento máximo de 28 M, lo cual implicaría ya empleo de magnavoces.

La mayor parte de la magnífica labor de los Amigos de Zoquiapan en el Asilo (conversaciones, reparto de ropa, etc.), se verificará en el atrio; por otra parte, se trató de aislar visualmente el atrio del exterior con el objeto de desligar psicológicamente su ambiente de todo aquello que el enfermo aborrece. Lo anterior formó un programa bastante particular para el atrio.

La cubierta de la Iglesia es de tipo TRABELOSA. Está formada por cinco medioscañones de concreto armado en posición longitudinal oblicua, que, sobre el presbiterio toman la forma anular.

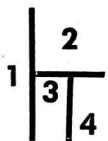
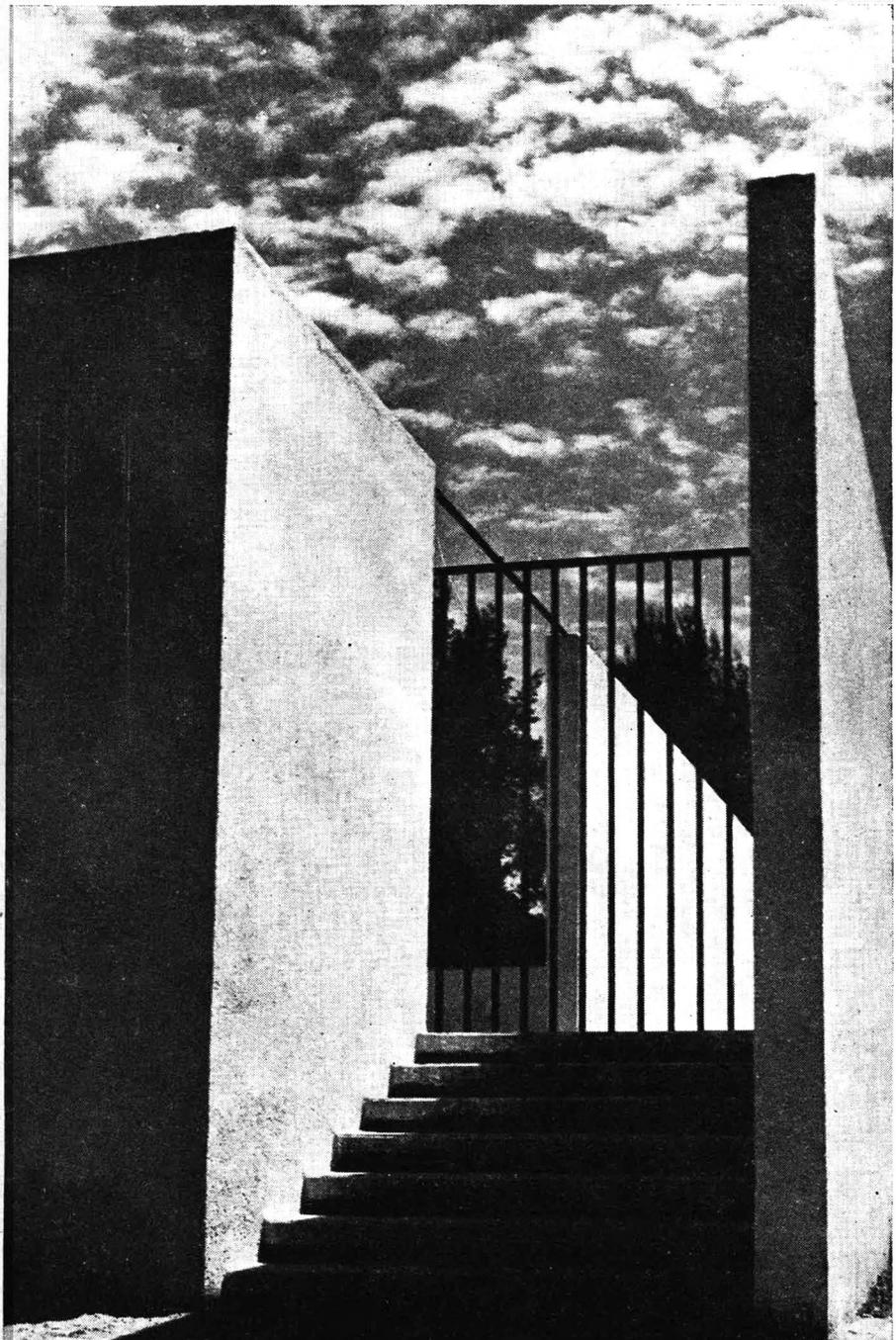
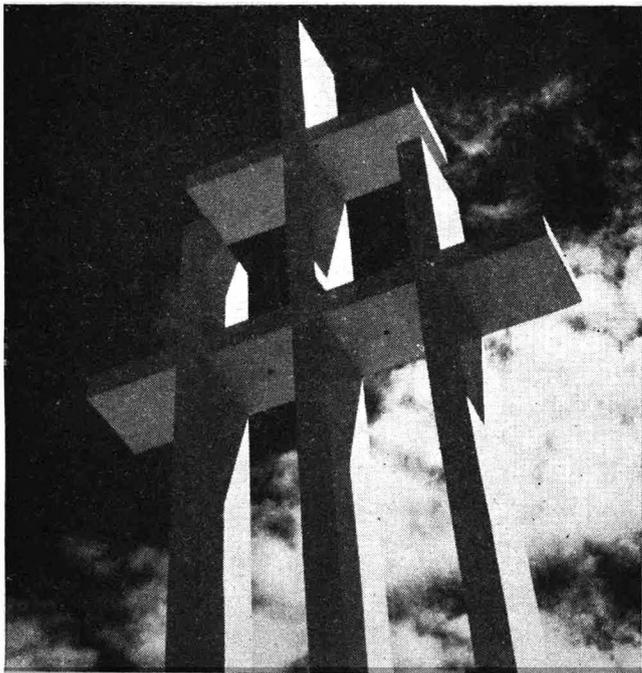
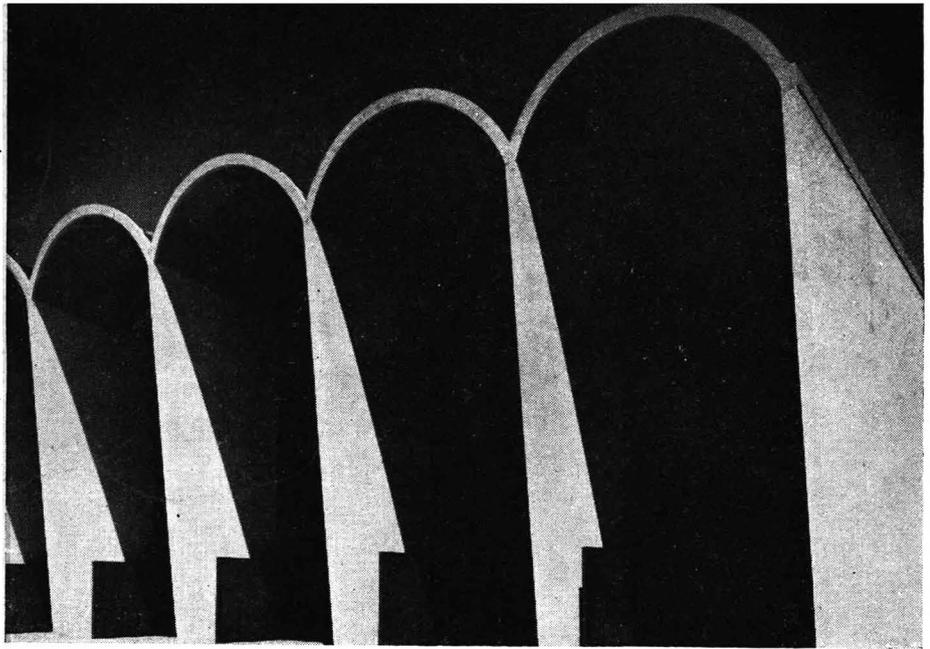
En la zona en que la cubierta es alta, el radio de curvatura de ésta es mínimo en relación a esa altura, por lo que no llega a producir trastornos acústicos; sobre el presbiterio, en que la altura es pequeña, las concavidades de la cubierta han cambiado de posición sirviendo entonces de refuerzo de la intensidad del sonido. Los muros curvos del presbiterio tienen una función similar. Los muros laterales de la nave se

aplanaron con yeso y carlita para obtener junto con la absorción de los demás elementos envolventes un tiempo de reverberación de 1.1 seg. estando la iglesia llena. Las dimensiones de la nave son tales, que en ningún lugar, la reflexión del sonido llega con un retraso menor de 1/15 de segundo respecto al sonido directa.

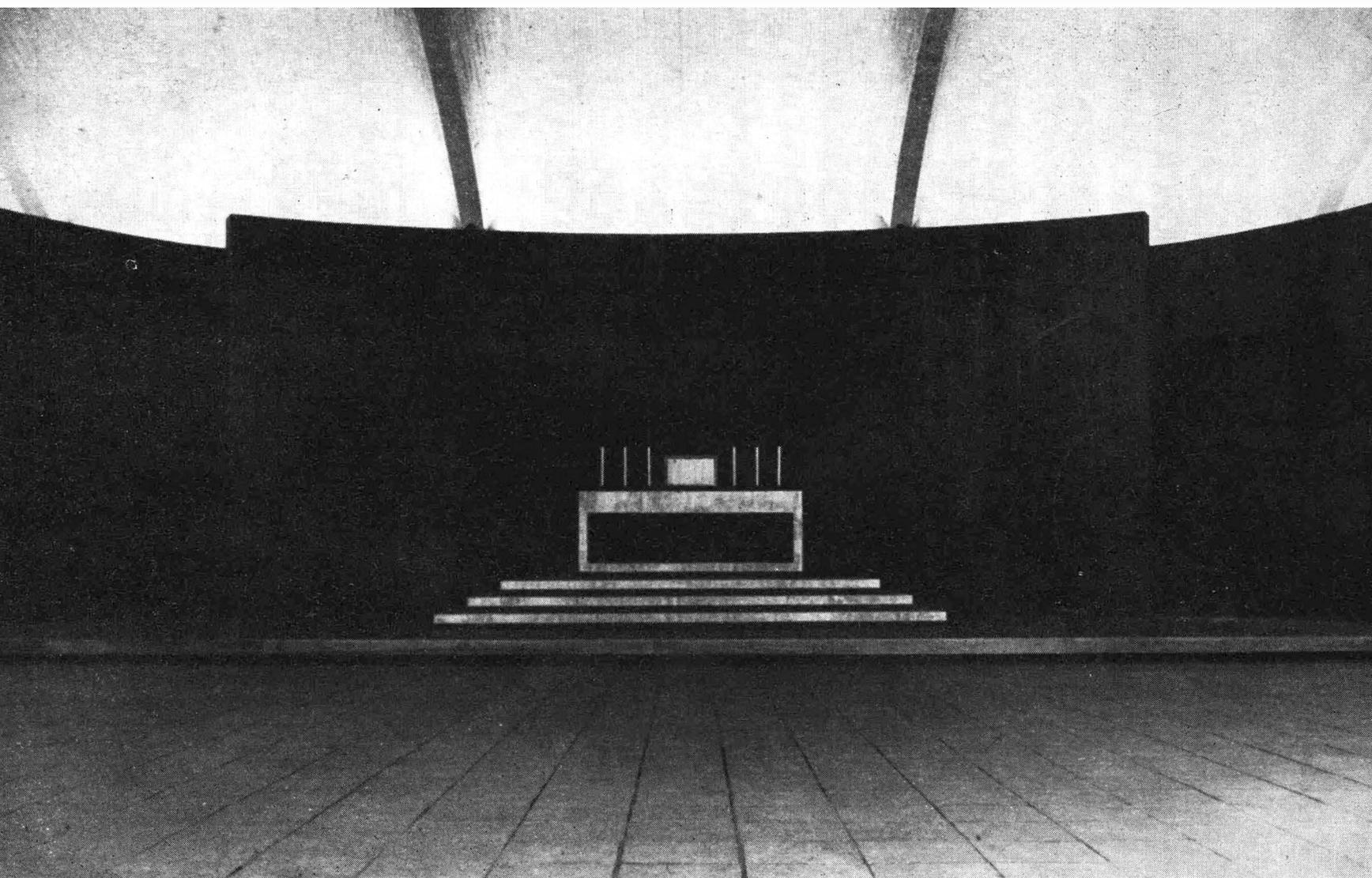
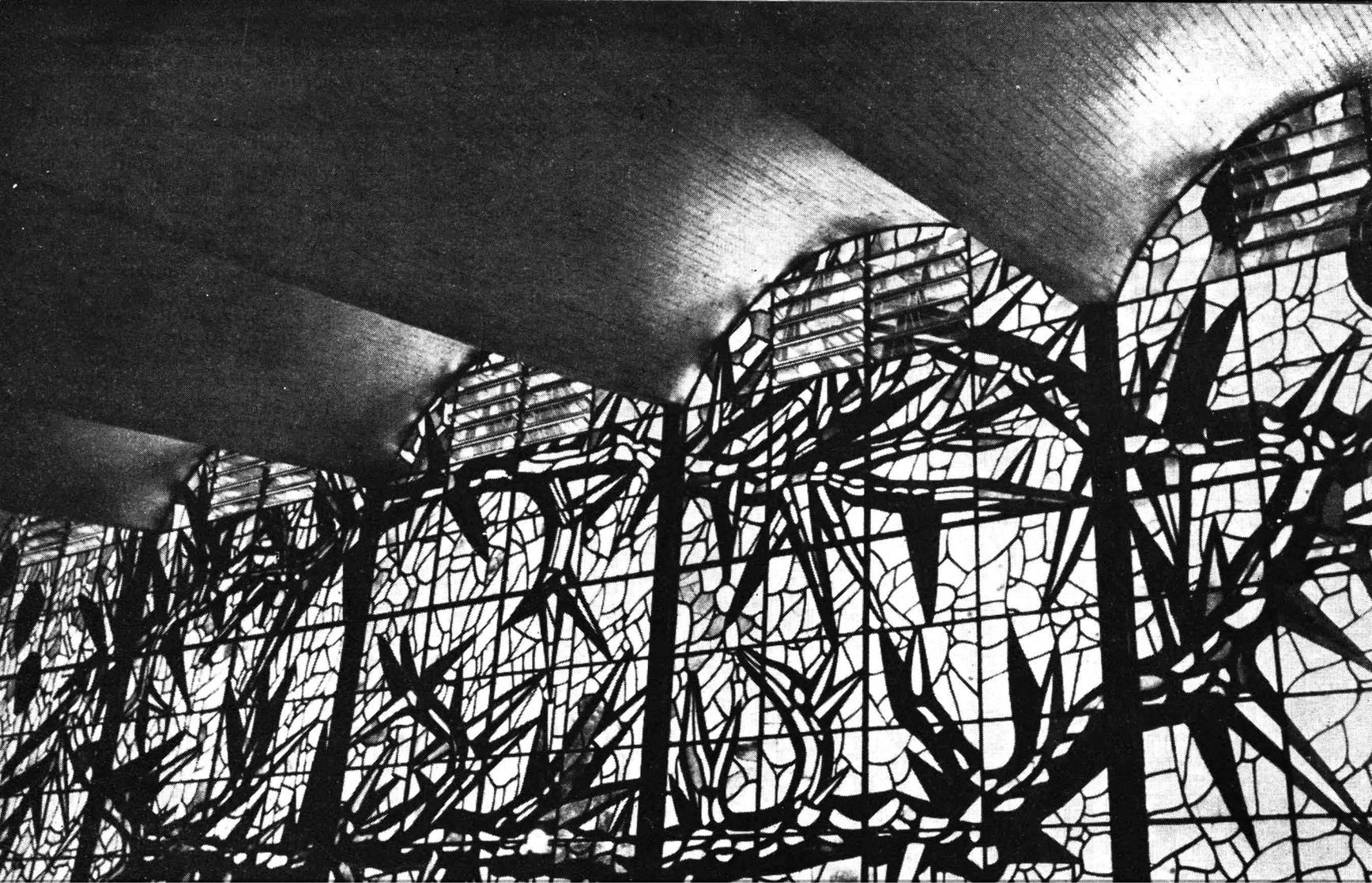
La diferencia de altura de las ventilas opuestas así como sus áreas estando totalmente abiertas, se calcularon para obtener una ventilación cruzada que renovará 21.000 M<sup>3</sup> de aire por hora a una velocidad de .54 M/seg. La corriente de aire se efectúa de cara a los fieles.

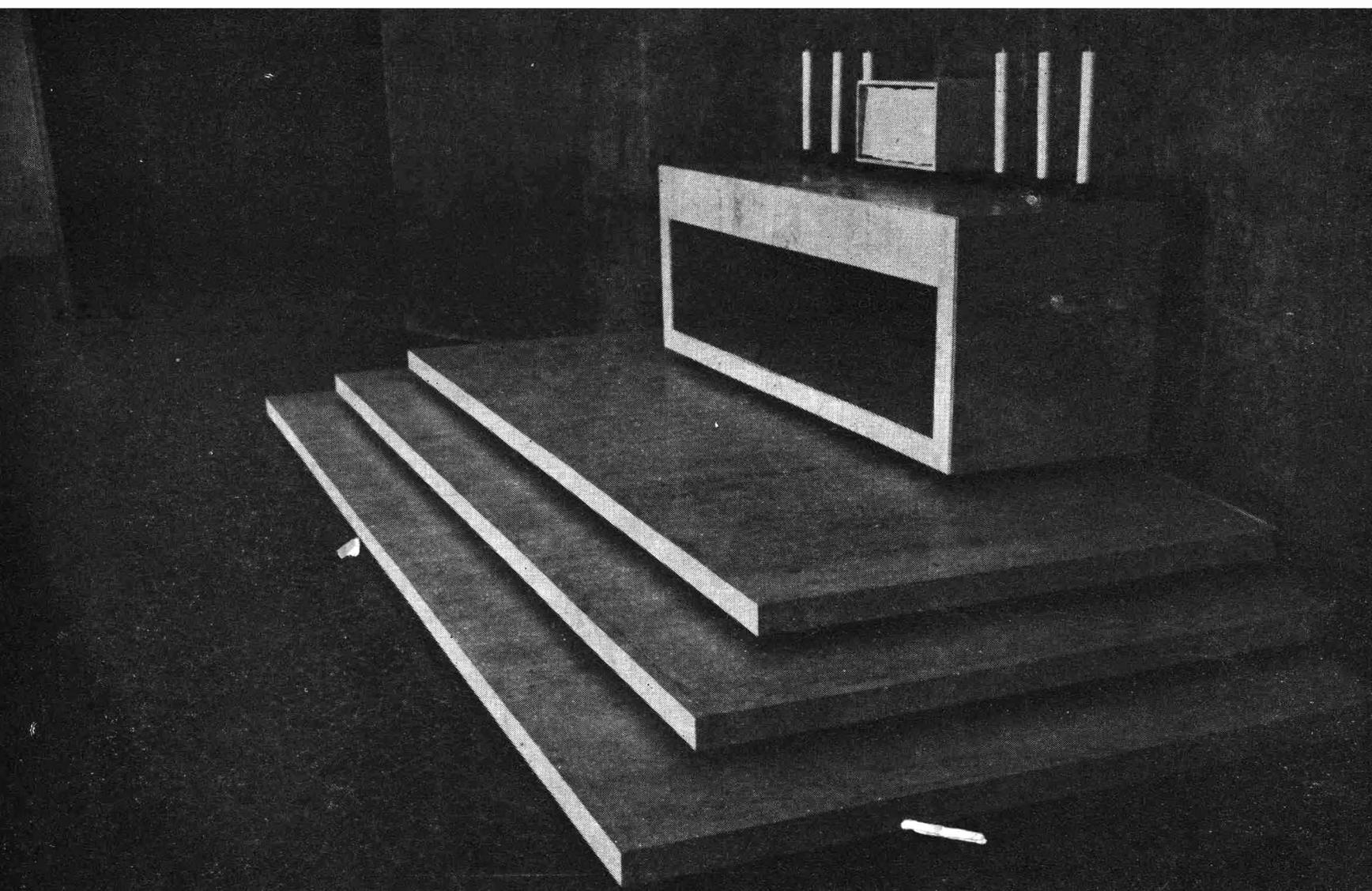
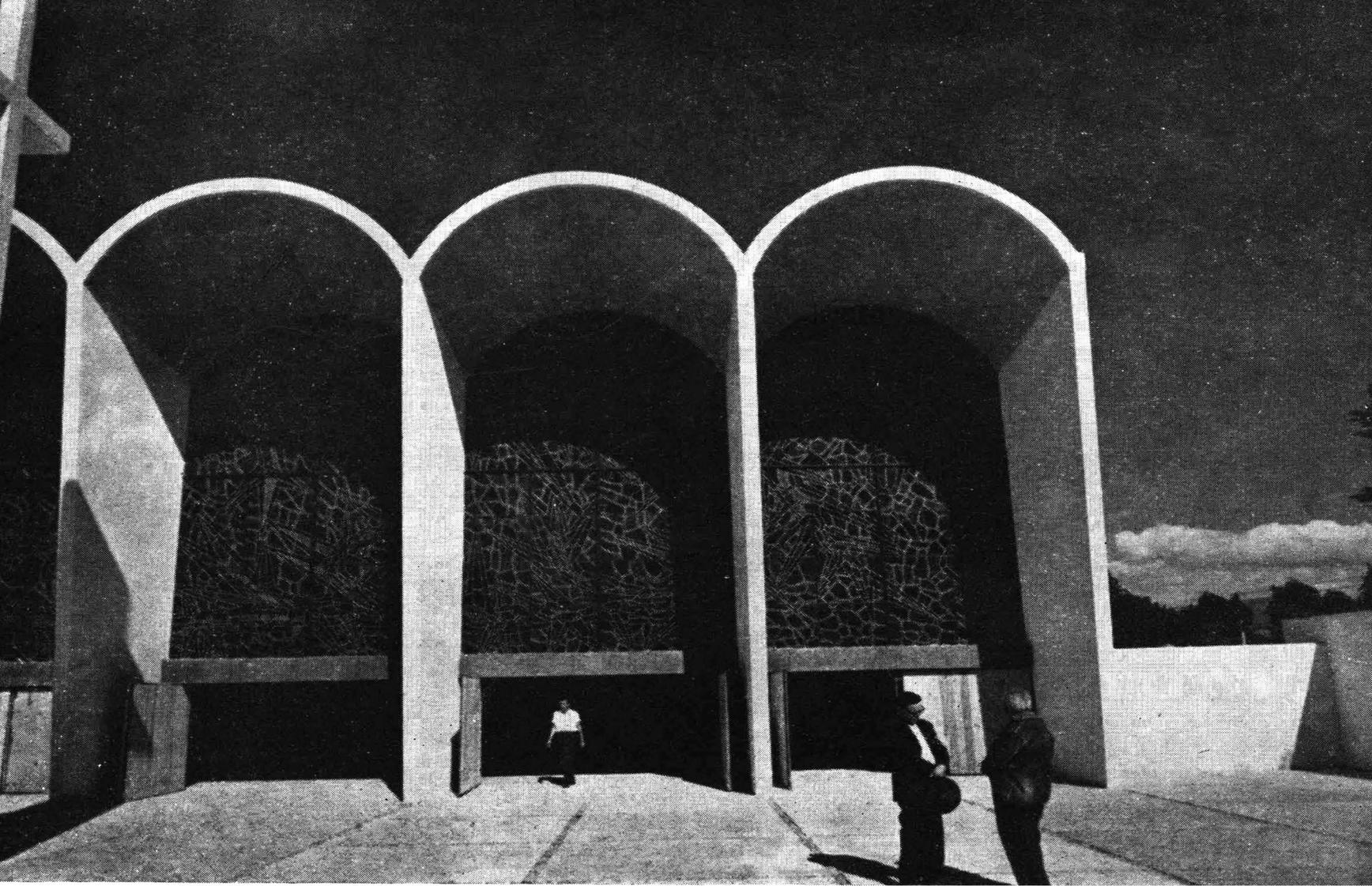
Los vitrales fueron proyectados por el pintor Luis García Guerrero y ejecutados con vidrio soplado nacional. El vitral del frente, que tiene 25 M. de ancho, representa una corona de espinas; estando colocado a espaldas del público, de ninguna manera distrae la atención en el transcurso de la misma. Las estaciones del Viacrucis, se ejecutaron también en vitral pero de mínimas dimensiones.

Se dió capital importancia al carácter del edificio, no sólo por tratarse de una iglesia, que su resolución por sí sola es casi un desafío para cualquier arquitecto contemporáneo, sino en particular por tratarse de una iglesia que lo es ya todo para ese grupo de enfermos unidos por la desgracia.



- 1 Planta.
- 2 Cubierta y pórtico de la Iglesia. Formada de cinco medios cañones de concreto armado, llegan al presbiterio tomando una forma anular.
- 3 Original forma de unificar las tres Cruces de concreto; produce más que bello efecto, reverente abstracción.
- 4 Acceso posterior, colocado entre los pabellones de hombres y mujeres.





Esta Iglesia fue construida para servir de monumento a la memoria del Gral. Don Manuel Avila Camacho, y en su interior está su tumba.

Se partió como base para el proyecto en pensar en una iglesia de carácter sencillo y monumental a base de gruesos muros lisos de gran altura, aplanados, y encalados, que contrastaran con el dorado y policromía de un retablo de madera del siglo XVIII, que se colocó al fondo del ábside.

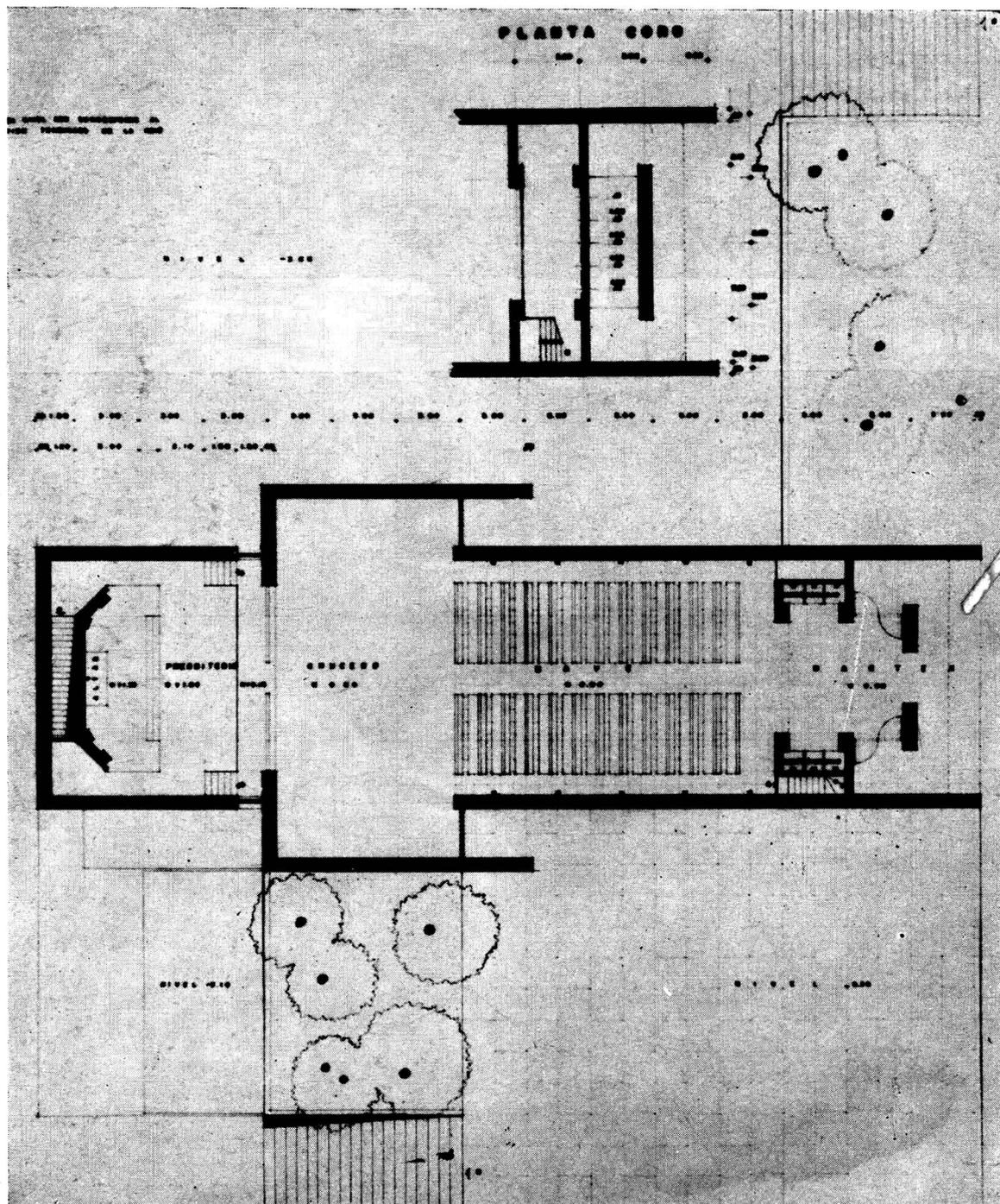
La planta es de crucero, y la iluminación se logró por medio de la interrupción de los muros, que no llegan a tocarse, y en donde se colocaron vitrales de piso a techo en vidrios de color azul, amarillo y rojo, formando cruces en forma libre, y reduciendo la entrada de luz por una celosía exterior de madera, también con un dibujo de cruces. Este tratamiento de vitrales logró dar un ambiente místico interior de penumbra en color.

El frente de la iglesia es una portada en piedra de Xaltecan, reproducción de la existente en la iglesia de San Agustín de Acolman, colocada en forma de mampara, dejándola despegada del muro que cierra el vórtex, cerrando las entradas laterales con celosía y vitral.

Un gran atrio se extiende al frente y a los lados del templo, tratado a base de losas de piedra de Teziutlán con junta de gravilla, y zonas de pasto y árboles.

Debido al desnivel del terreno, en la parte posterior se logró otro atrio que da acceso a una cripta para restos, la cual está localizada bajo el presbiterio.

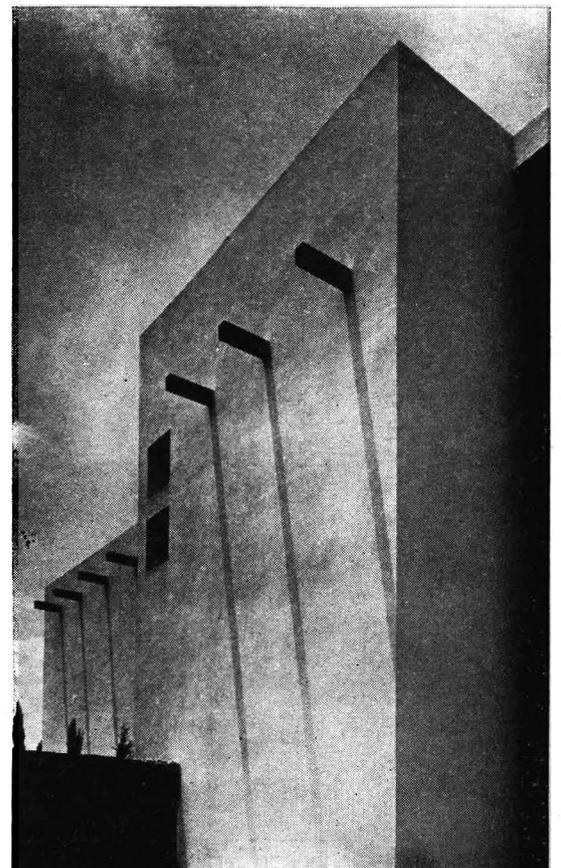
La sacristía está en el mismo nivel bajo, y por una escalera detrás del retablo tiene comunicación con la iglesia.

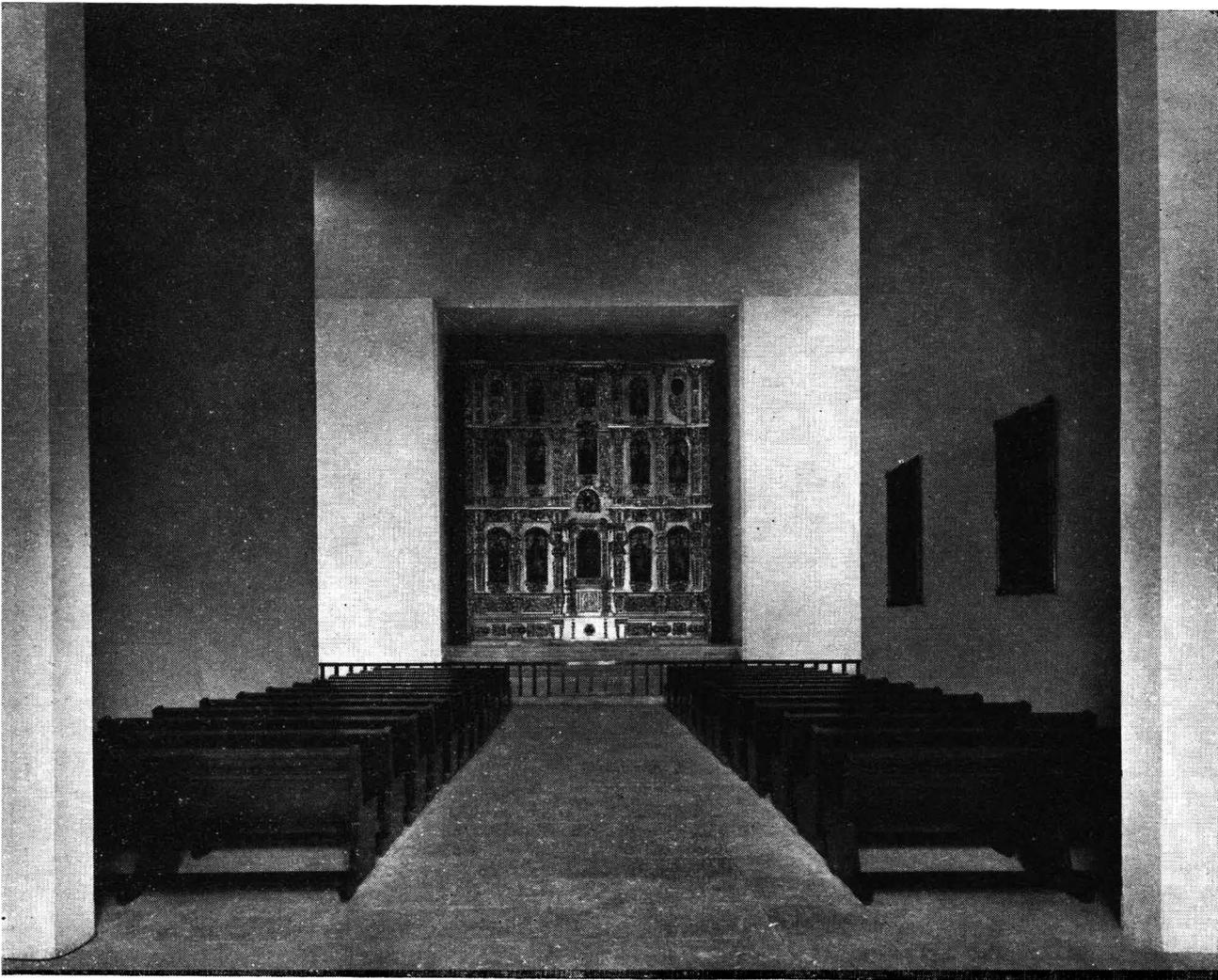
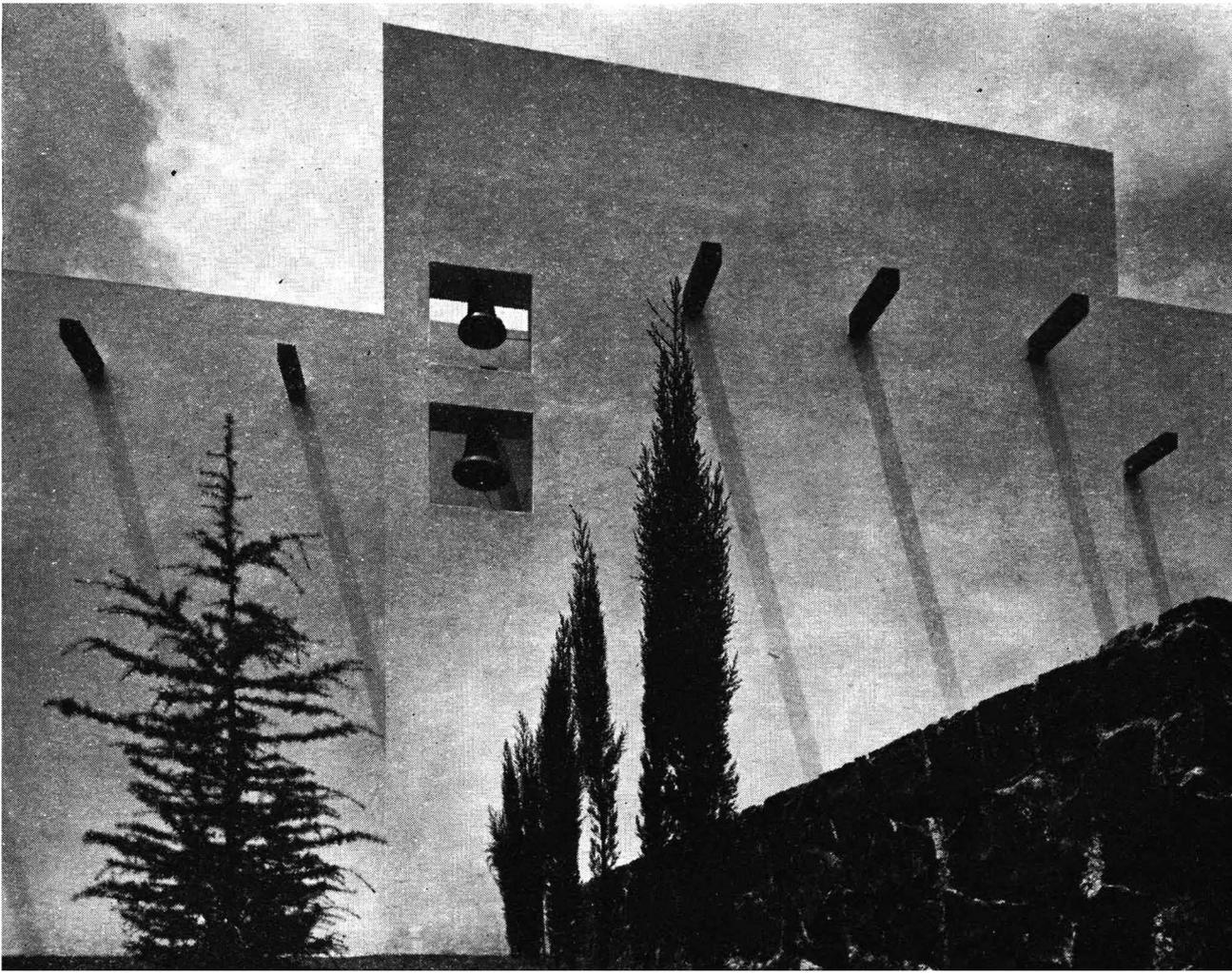


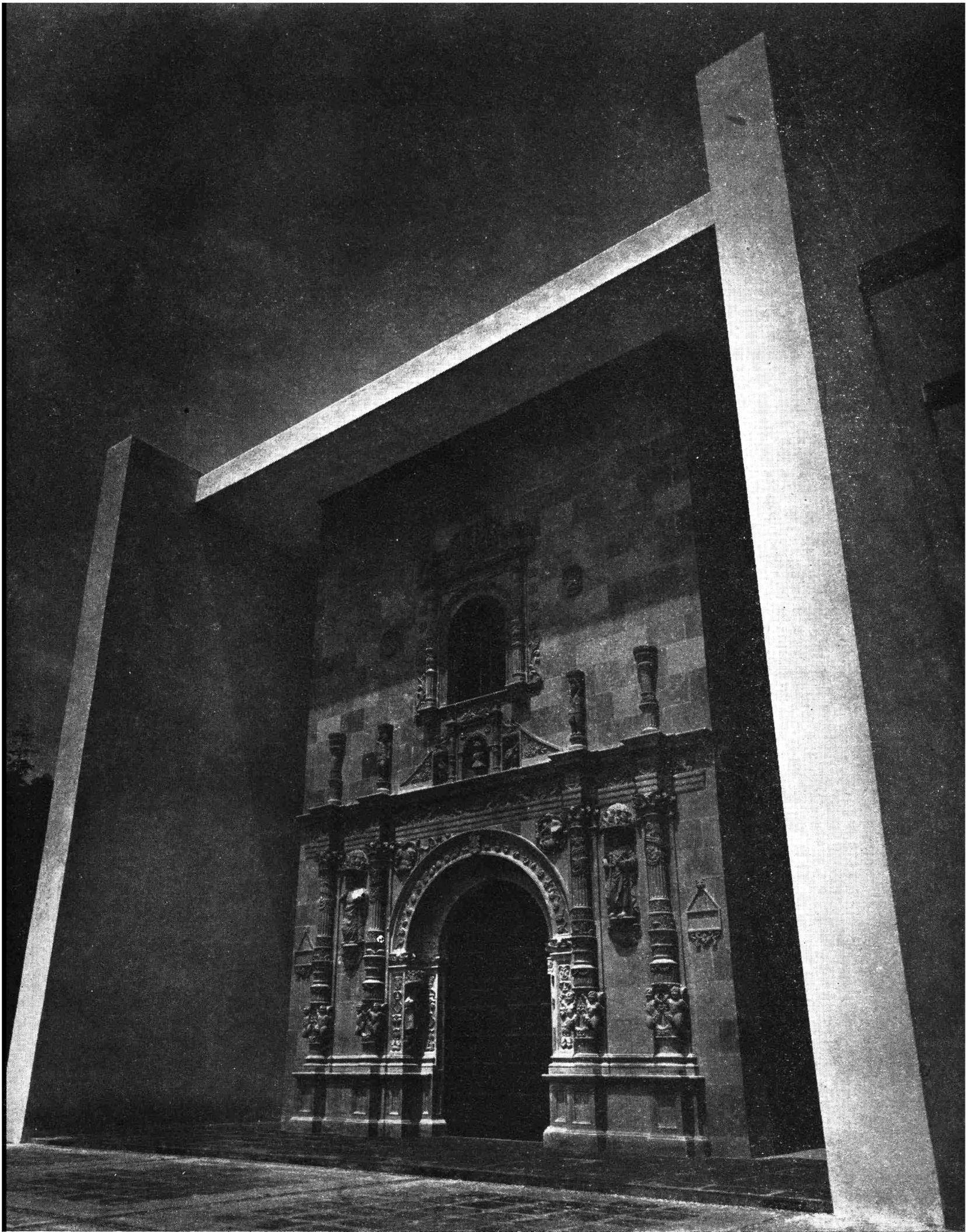


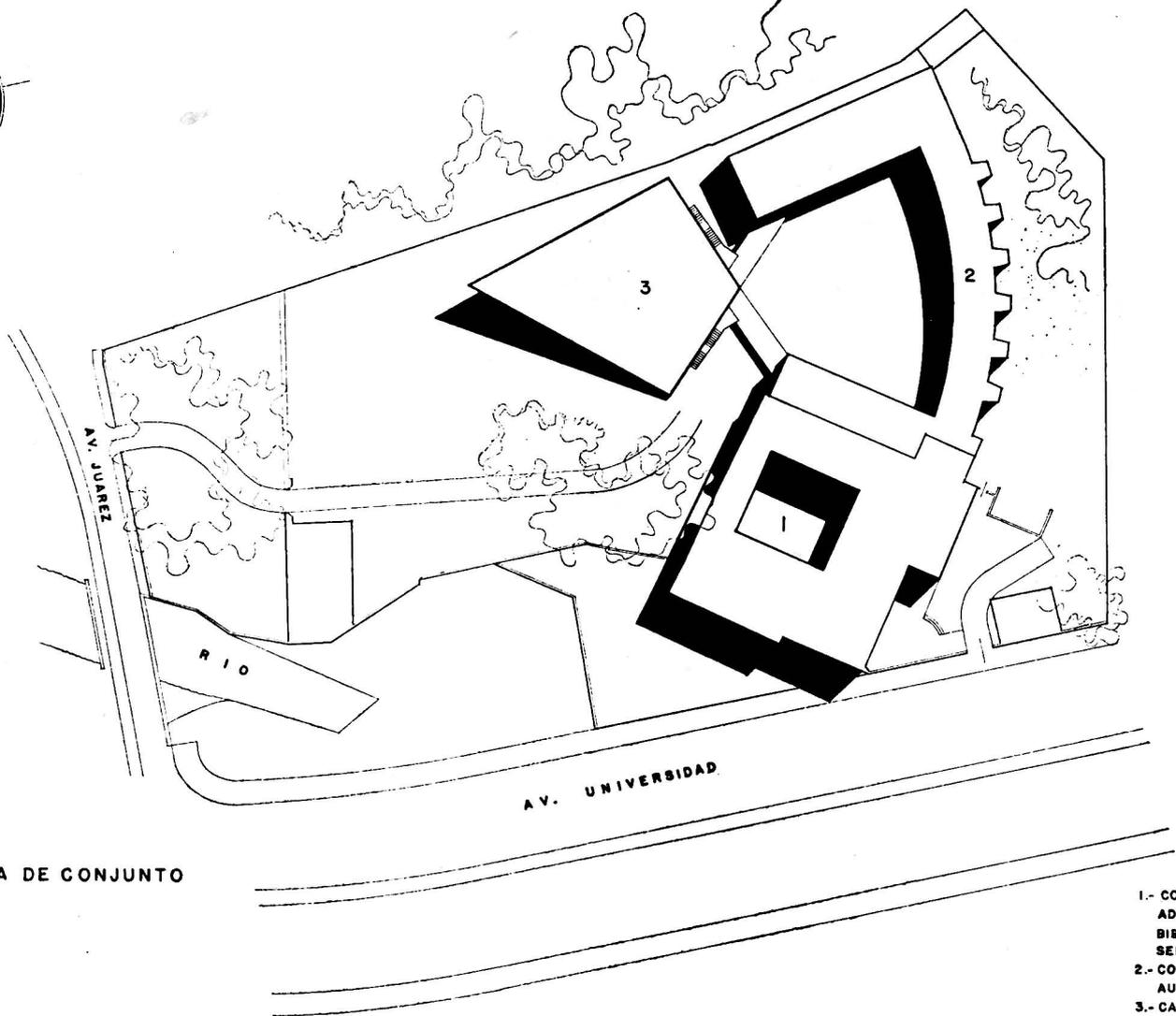
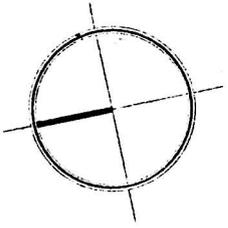
Exteriormente los muros se trataron con el mismo criterio del exterior: grandes paños enlucados, en los cuales se colocaron unas gárgolas o chorreras de piedra que producen sombras sobre los muros, y que sirven para el desagüe de la azote plana.

En uno de los muros del crucero se colocaron dos campanas de bronce en plan de espadaña.



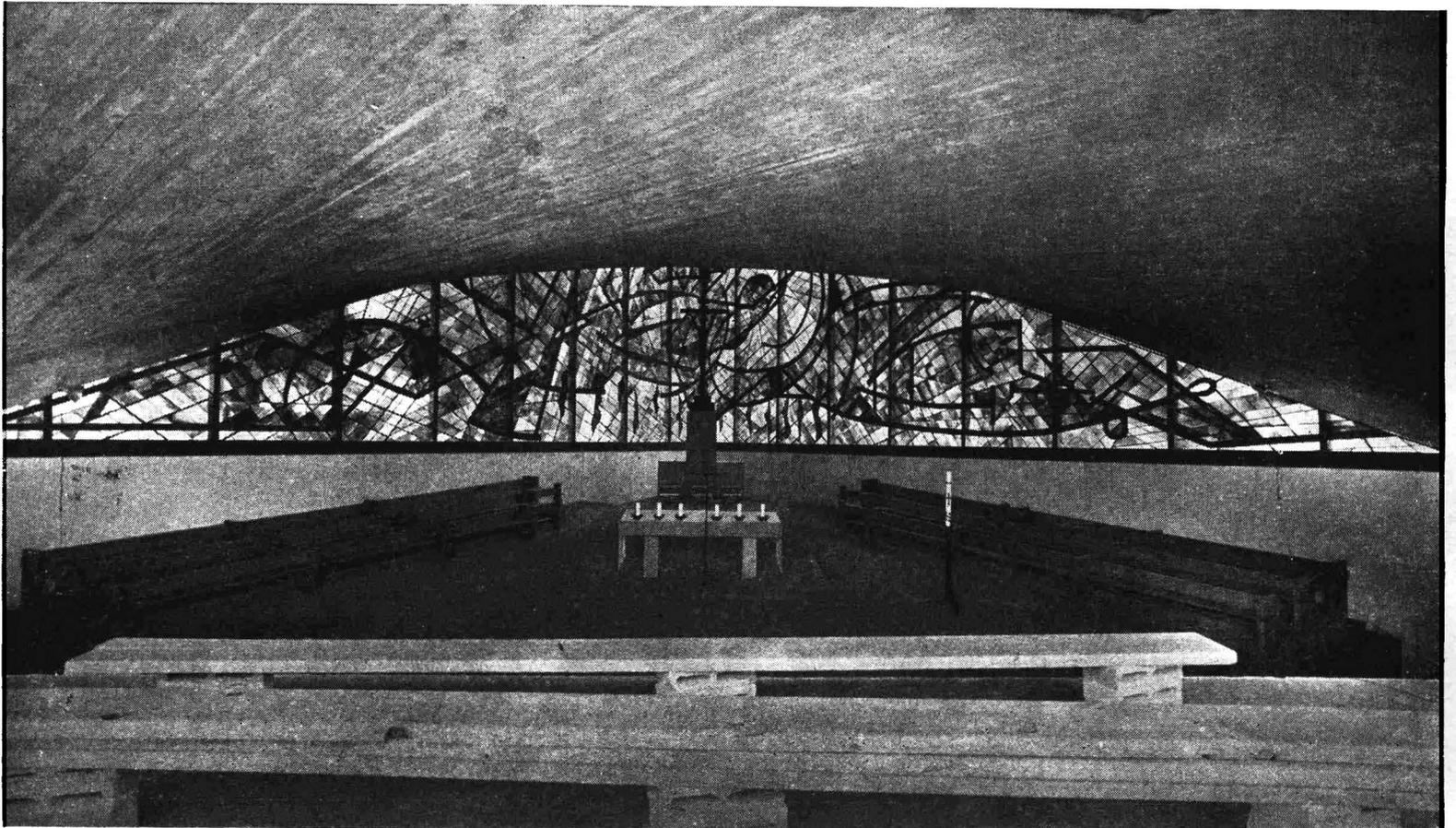


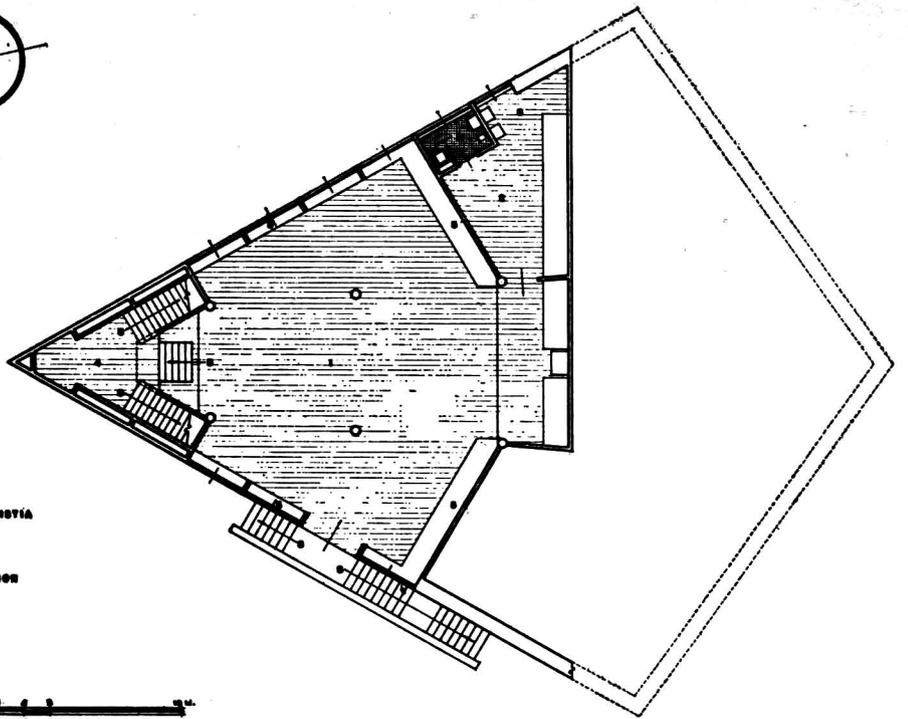
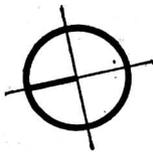




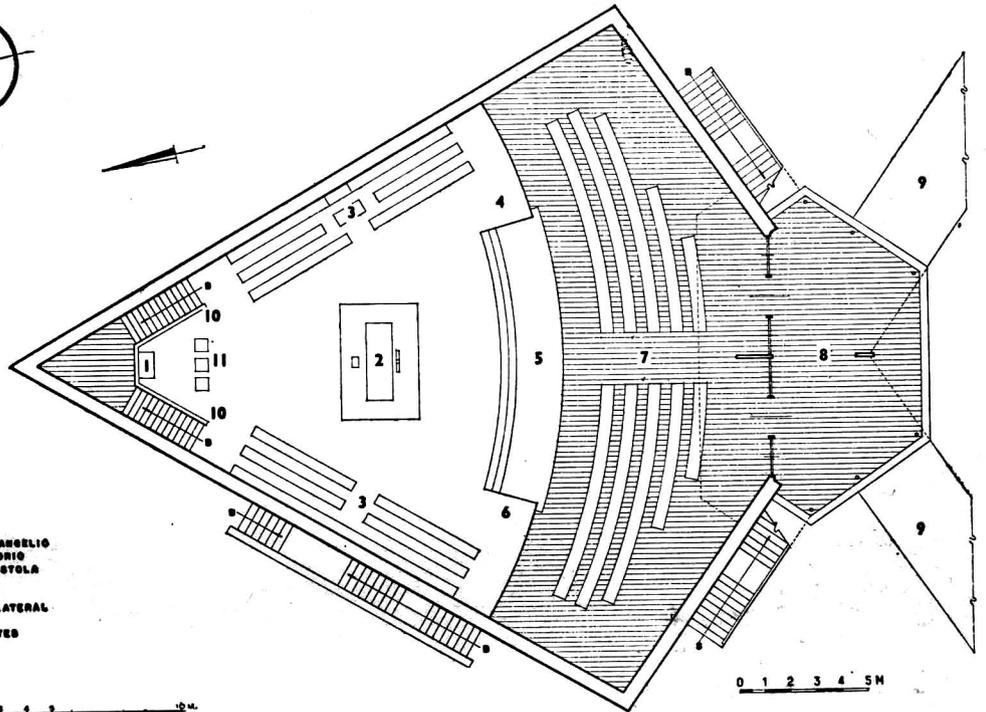
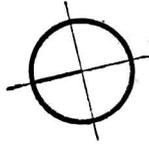
PLANTA DE CONJUNTO

- 1.- CONSTRUCCION SIGLO XVII  
 ADMINISTRACION  
 BIBLIOTECA  
 SERVICIO DE ALIMENTACION
- 2.- CONSTR.RECIENTE (BAJA CALIDAD)  
 AULAS Y DORMITORIOS
- 3.- CAPILLA EN CONSTRUCCION





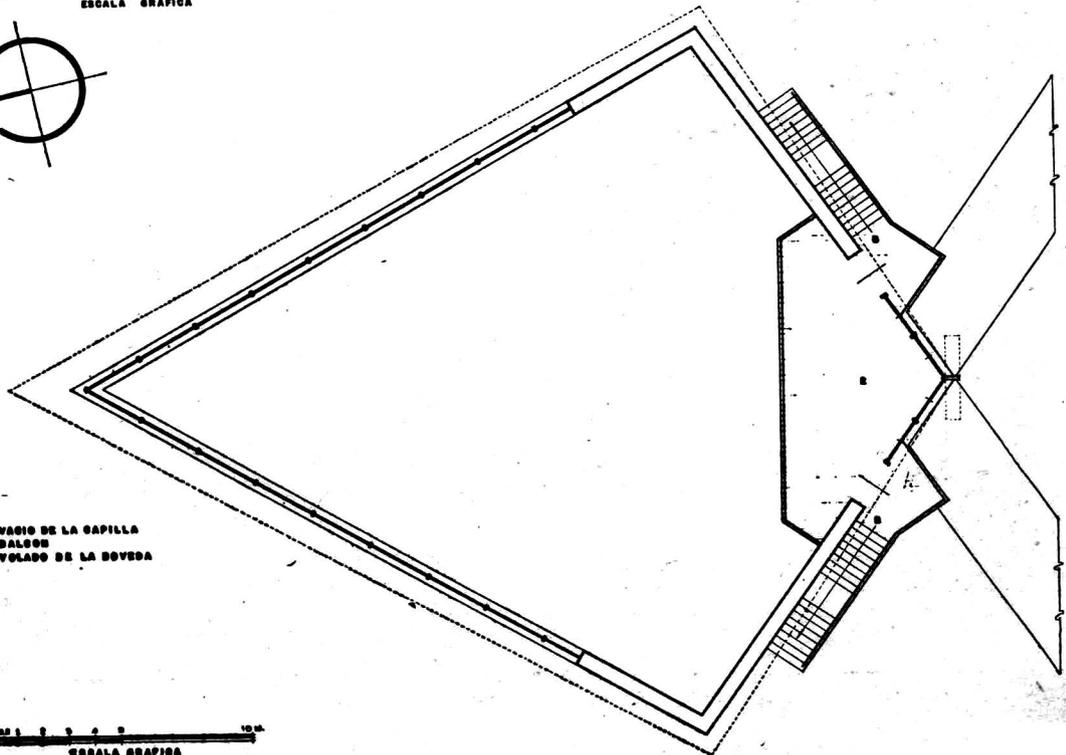
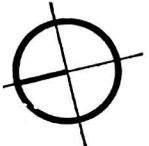
- 1 SACRISTIA
- 2 ANTE SACRISTIA
- 3 TOLIST
- 4 BORGANO
- 5 ARMARIO
- 6 FLORES
- 7 ORIENTACION



- 1 SACRARIO
- 2 ALTAR
- 3 CORO
- 4 ANSON EVANGELIO
- 5 CONSULATORIO
- 6 ANSON EPISTOLA
- 7 PUEBLO
- 8 VESTIBULO
- 9 ENTRADA LATERAL
- 10 CREDENCIA
- 11 CELEBRANTES



0 1 2 3 4 5M



- 1 VACIO DE LA CAPILLA
- 2 BALCON
- 3 VOLADO DE LA BOVEDA



# LAS CORRIENTES DE LA ARQUITECTURA LITURGICA CONTEMPORANEA

p o r e l r v d o . a l b e r t o e s c u r d i a

Las corrientes de la arquitectura litúrgica contemporánea son, o deben ser, las respuestas que el artista arquitecto dé a los problemas que le plantea, en su propio campo, la crisis de los valores religiosos peculiar de nuestra época.

Esta innegable crisis ha afectado notablemente el campo del arte. Como cualquier otra crisis, se ha producido por la disociación de los elementos que han de constituir la unidad, o por el advenimiento de un nuevo elemento que busca integrarse dentro de esa unidad. La obra del arquitecto, obra de artista al fin y al cabo, consiste en la integración armónica de los diversos elementos. En lo que voy a decir me limitaré a proponer los términos de algunos problemas que la tarea arquitectónica habrá de resolver, dejando para otra persona mucho más autorizada que yo, la explicación de las soluciones encontradas.

No debe extrañar que el problema se plantee en términos de desgarradoras contradicciones, desde el momento que se trata de un aspecto de la vida cristiana, y toda ella, como su Fundador, está puestos en signo de la contradicción y unidad del mundo.

Este mundo con que debe encararse el arquitecto es el mismo mundo que el cristianismo debe instaurar en Cristo. Pero si el mundo es el reino de las concupiscencias, al mismo tiempo es el conjunto de las creaturas que marchan hacia Dios. No puede pretenderse que el cristianismo ignore el mundo del pecado para dedicar su atención exclusivamente a las vías de la salud. La Iglesia de Cristo no es una secta cuya misión sea dividir; al contrario, fue fundada para establecer la unidad fraterna entre los hijos del Padre Común. De aquí que la Iglesia ha de fijar su situación dando a conocer sus postulados, pero también debe ser atractiva como lo es una casa de fraternidad.

El mundo está en las sociedades, pero también está en cada uno de nosotros, que experimentamos tendencias contradictorias en nuestro ser. Por una parte, buscamos la intimidad de nuestra persona, y por otra somos atraídos por la comunidad en que vivimos; sabemos que es en nuestra interioridad donde podremos encontrar a Dios, pero también sabemos que sólo por la caridad mora Dios en nosotros, y la caridad es abnegación de sí mismo para realizarse en los otros; hemos recibido el espíritu de adopción por el que llamamos Padre a Dios, pero también sabemos que somos miembros de miembros del cuerpo místico del Señor. Por todo ello, nuestra oración debe ser íntima, interior, personal, pero también comunitaria, exterior, social, El "padre nuestro" es la oración que reúne estos caracteres, ¿cómo, pues, hemos de concebir el edificio que realice en piedra la oración dominical? ¿qué tipo de albergue será el que nos funda con nuestros hermanos en un cuerpo místico, y al mismo tiempo nos garantice la conservación de la personal condición de hijos de Dios? Esta realización será la casa de Dios y de los hombres, y sólo podrá ser construida penetrando en el sentido de la participación de Dios en las creaturas.

La oración cristiana es esencialmente participación. Esta participación se realiza en el ágape eucarístico, que requiere la íntima comunión de todos los participantes. Pero también es presencia, asistencia de los hombres al espectáculo más importante de la historia. Asistencia y espectáculo imponen al lugar apropiado la clara distinción entre el santuario y el espacio destinado a la asamblea. Pero como el misterio que se desarrolla en ese espectáculo encuentra su razón de ser en la participación de los fieles en el cuerpo real de Cristo, la síntesis arquitectónica deberá resolver esta nueva contradicción.

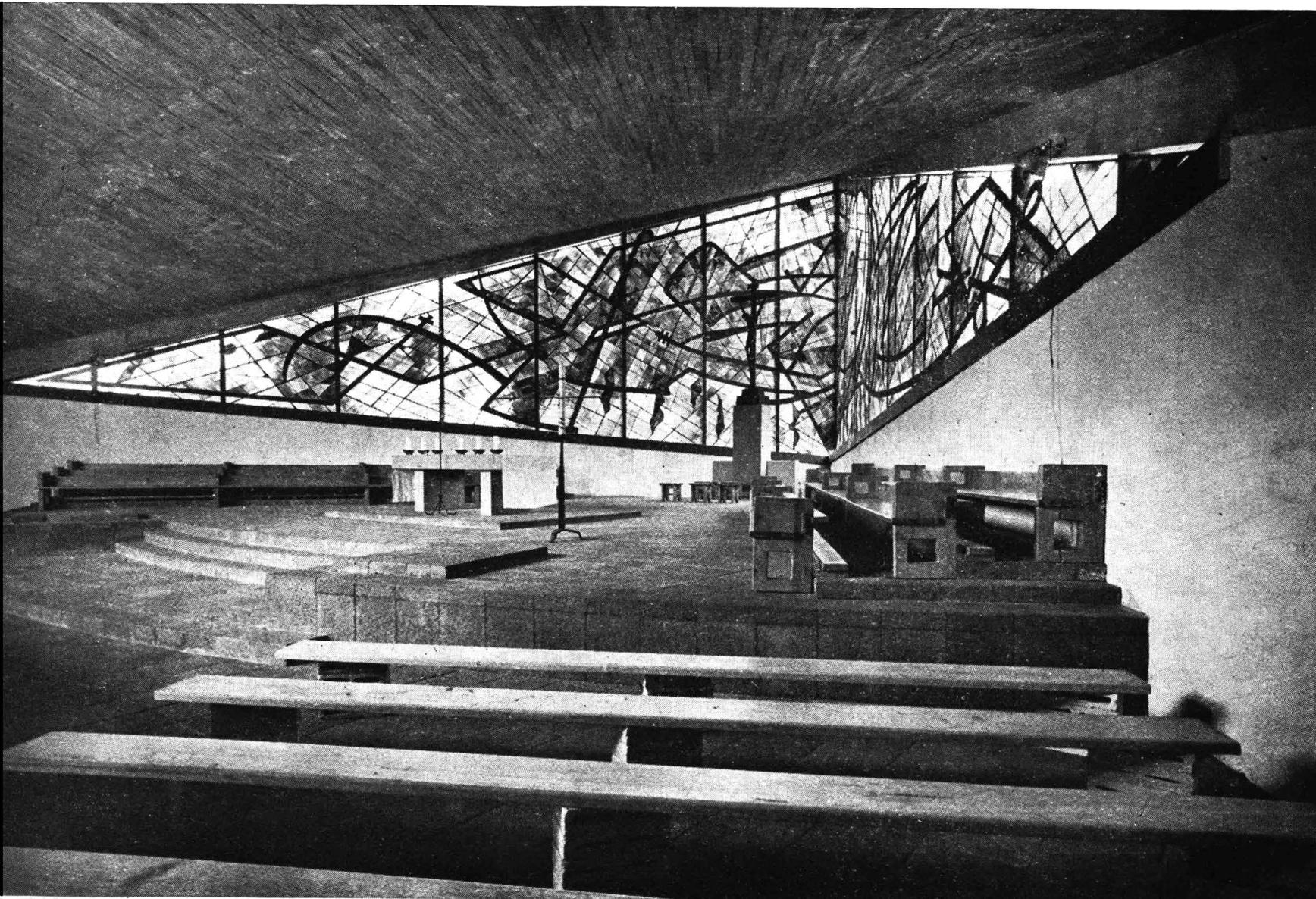
De esta manera podría formarse un catálogo de las múltiples contradicciones que se plantean al arquitecto, derivadas todas ellas la fundamental entre lo que es pueblo y lo que es misterio, de lo que es Dios y lo que es creatura. El arquitecto tiene una tarea divina: debe construir el horizonte donde se junten el cielo y la tierra, donde se realice la unidad de los contrarios, como en la Encarnación del Verbo Divino.

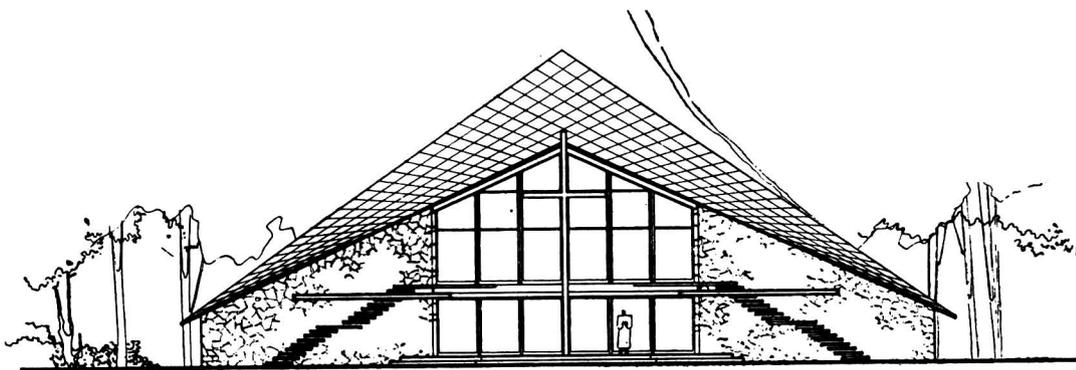
Una vez resuelta esta primera serie de contradicciones el arquitecto ya conoce el objeto de su obra: la casa de Dios entre los hombres. Pero realizada esta síntesis, nuevas contradicciones se plantean. La obra debe realizarse en lugar y tiempo determinados que necesariamente imponen sus módulos. En el fondo, podría decirse que están otra vez en conflicto lo eterno y lo temporal del arte religioso.

La iglesia deberá ser símbolo de unidad en su ciudad o región, a cuyo estilo deberá acomodarse, asimilarse. Sin embargo, se trata de un edificio que por fuerza será distinto de los demás, pues ha de concebirse como una sede de poderes que gobiernan. Mientras duró viva la tesis de la unidad de los poderes espiritual y temporal, la construcción de un palacio-iglesia no presentó problema a este respecto. Pero en nuestros días una edificación creada dentro de esa concepción resultaría insincera; el poder temporal se concibe a sí mismo de muy diverso modo como la Iglesia entiende su función espiritual. El poder temporal ha logrado, al parecer, construir sus palacios al tenor de su moderna concepción, y a la iglesia ya no le es posible imitar, como antaño, la forma propia de la sede del poder civil.

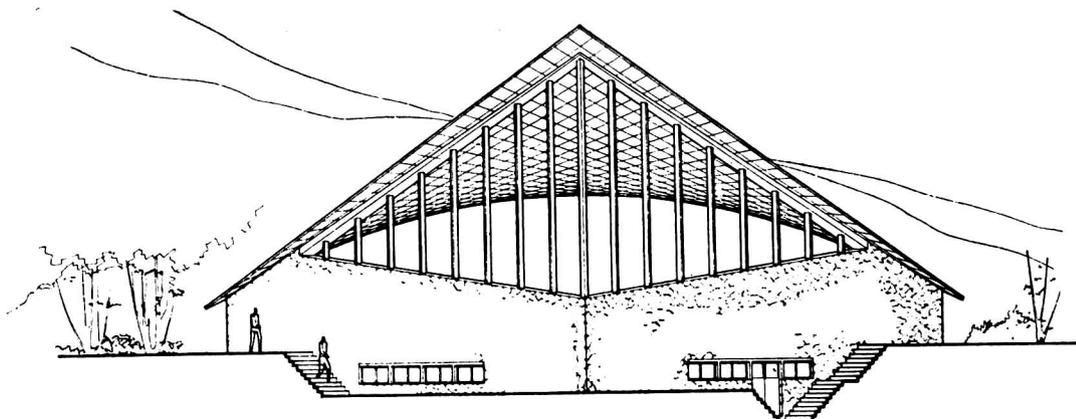
Con frecuencia se ha recurrido a la suntuosidad dispendiosa para lograr esta distinción dentro de la ciudad. Ciertamente que la casa de Dios tiene una exigencia de grandeza que justificaría la ostentación. Pero no debe olvidarse que con frecuencia son los pobres quienes han de soportar los gastos y que la pobreza espiritual es un signo del cristiano. Así como debe evitarse toda suntuosidad política debe también evitarse la insinceridad económica, acudiendo siempre a la modestia, que es el lujo de los pobres de espíritu.

La distinción material de la casa de Dios en la ciudad o región es grave problema. Pero más grave aun es la distinción espiritual. Los habitantes, el pueblo fiel, tiene gustos y sentimientos diversos de los profesados por la religiosidad de los grupos sociales más cultivados. A todos tiene que atender el arquitecto, recordando

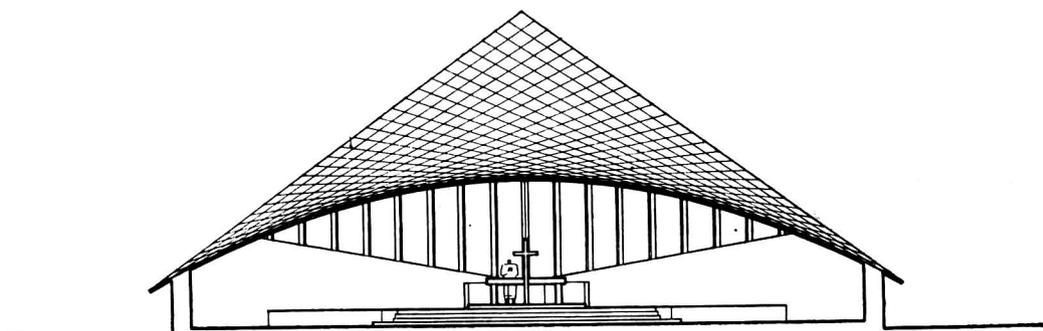




FACHADA SUR



FACHADA NORTE



CORTE TRANSVERSAL AL NORTE

que Cristo se hizo hombre para redimir a todos, a los grandes y a los humildes, pero primero a los humildes. Sin embargo, no puede ceder, sin más, a las exigencias populares, pues no ha de olvidar que, como todo artista, es educador de los pueblos. Por esta razón ha de contrariar muchas veces el voto popular, fundado muchas veces en postulados de piedad sensible, con el fin de conducir al pueblo a una vida más profunda de la fe, pero, eso sí, sin ahuyentarlo.

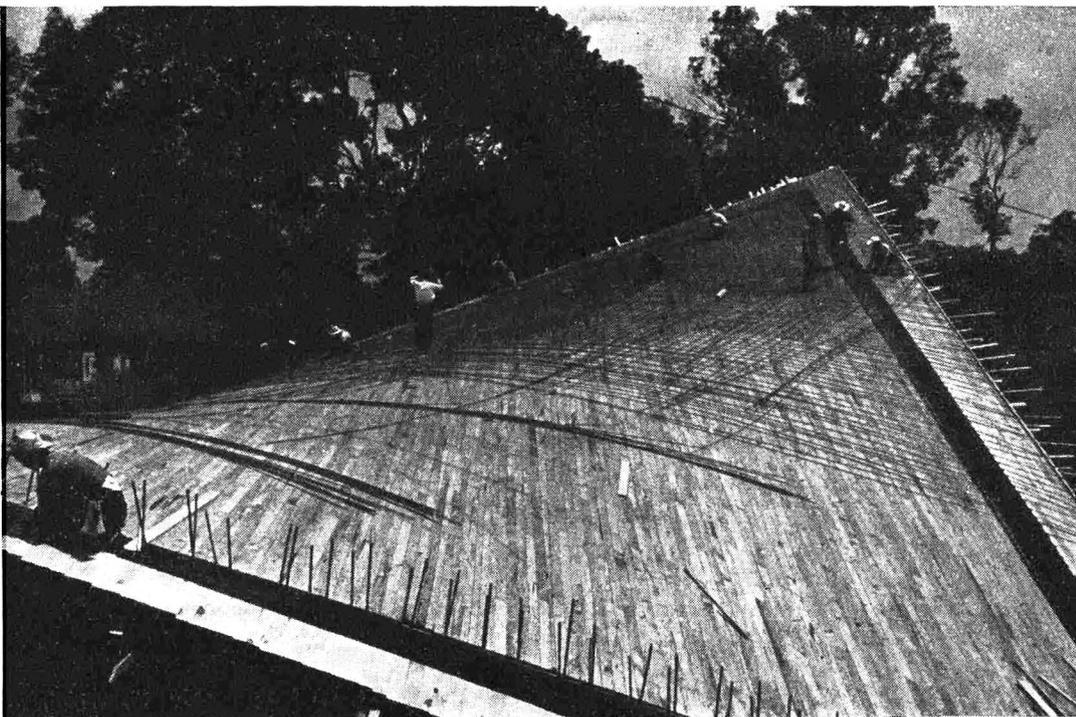
Logradas las síntesis de la interioridad y la exterioridad, de la eternidad y la temporalidad, nuevos conflictos, quizá más agudos por ser más íntimos, se proponen al arquitecto.

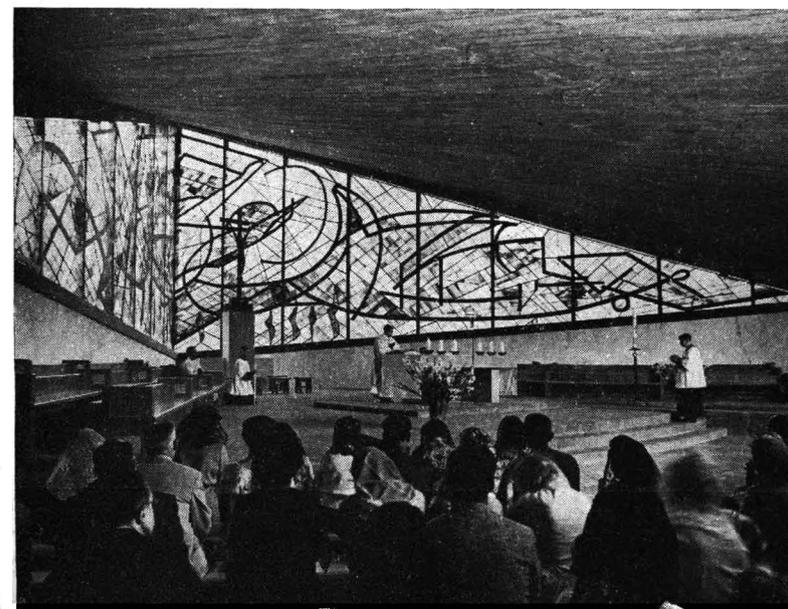
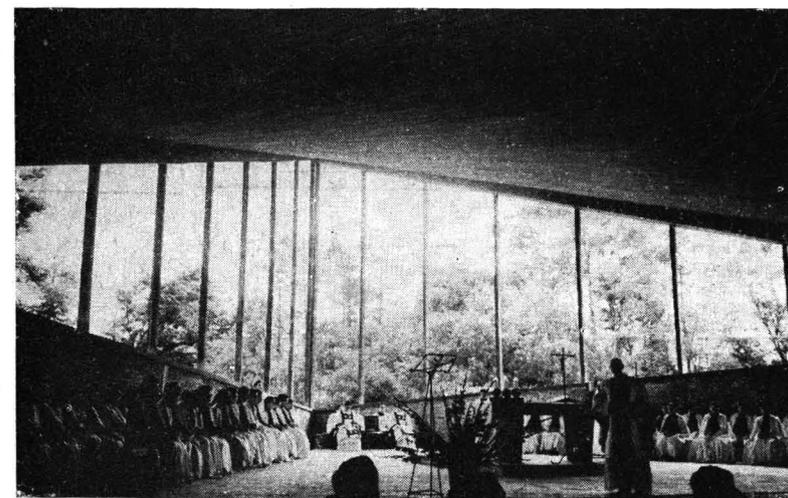
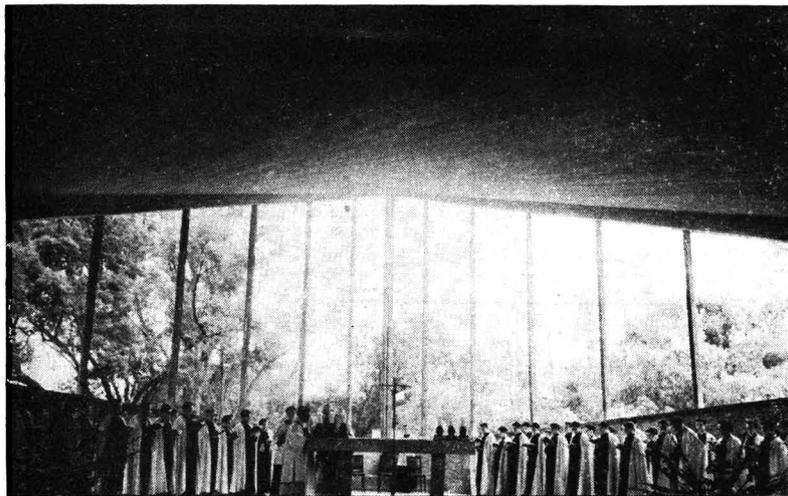
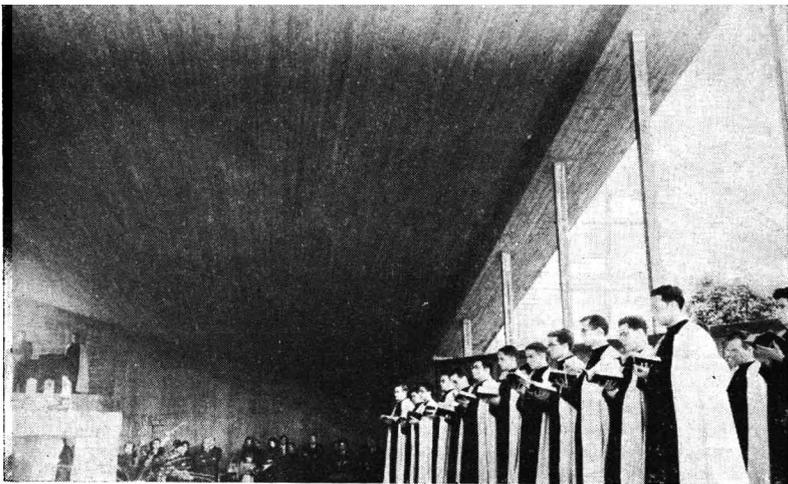
La obra de arte no es fabricación sino generación, por ello requiere la espontaneidad que sólo puede darse en un ambiente de independencia del artista frente a la sociedad. Pero he aquí que el arquitecto ve cohibida su libertad por barreras que parecen infranqueables por condicionar esencialmente su actividad. En efecto, parece que el respeto a la tradición, la obediencia a la legislación eclesiástica, las necesidades impuestas por la liturgia y otras condiciones semejantes son esenciales a la obra de arte, de modo que resulta imposible cualquier producción en que se revele el genio personal del artista, quedando así condenada la obra del arquitecto a la mediocridad.

Sin embargo, el verdadero artista no debe encerrarse en su individualismo, pues la trascendencia es también esencial a la obra de arte religioso. El artista más personal, si es verdadero artista, ha de sentir profundamente las realidades de su época, que ha de expresar para que su obra sea auténtica. Es decir, el individualismo del artista debe ser abierto, para poder efectuar la síntesis de su genio y de su ambiente.

Pero si esta síntesis debe expresar modernidad, actualidad, da lugar a nuevas contradicciones, pues la tradición impone las formas del pasado, la legislación positiva, en su fijeza, no permite el desarrollo vital del arte, y la liturgia, con sus fórmulas estereotipadas, impide la espontaneidad del artista.

La contradicción planteada entre el hieratismo litúrgico y la exigencia de actualidad ha de resolverse sencillamente, de acuerdo con la realidad de los misterios que están en la raíz de la liturgia. Pensar que la liturgia está fijada de una vez para siempre, será ignorar la vida de los misterios que representa, o al menos creer que son algo muerto para el pueblo cristiano. La verdad es otra: la liturgia es de riquísima variedad y tiene historia, pues es la expresión de la vida de la fe de los pueblos.





también ahora viven los pueblos la vida de la fe que exteriorizan inorgánicamente, prosiguiendo la historia. Al arquitecto está encomendada la tarea de escribir las mejores páginas de esta historia, y por eso debe esforzarse por forjar la síntesis postulada por la liturgia actualizada.

En la misma forma se resuelve el problema planteado por la legislación: la ley tiene un espíritu vivo que desborda su expresión positiva. Ese espíritu debe ser encontrado, por el arquitecto, y esté seguro de que si se atiene a él, obtendrá la síntesis de audacia y obediencia que requiere.

La dificultad de actualizar la tradición es más grave. Se trata de un valor que parece oponerse siempre al progreso, en virtud de su exigencia de conservar valores reconocidos como tales en lo pretérito.

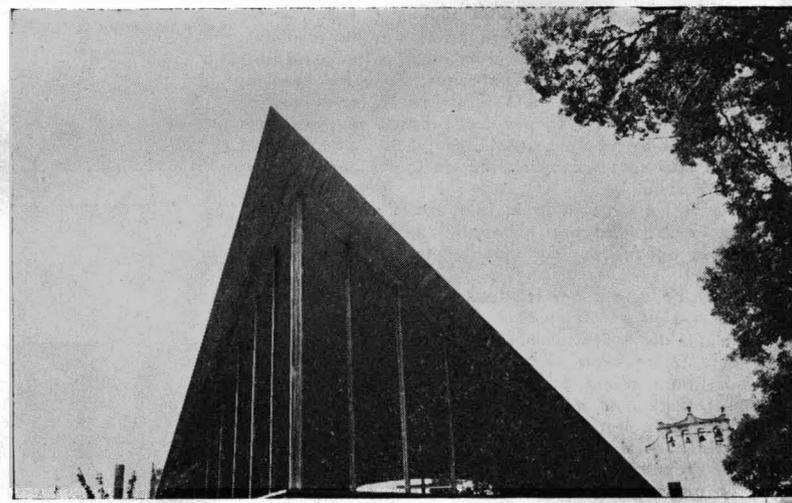
Debe reconocerse, sin embargo, que suele asignarse el valor de tradicional con más facilidad que derecho, resultando de ello que en el catálogo de lo tradicional hay valores auténticos mezclados con lo espúreo. Para lograr un discernimiento entre esto y aquellos es menester entender que el éxito que una forma ha tenido en un momento determinado no es suficiente para considerarla tradicional. Además, es preciso abstraer lo esencial de la forma, de la envoltura en que fue realizada. Sólo después de estas distinciones se estará frente a lo verdaderamente tradicional, que cobrará caracteres de eternidad y, por lo tanto, de actualidad.

Una visión, así fuera sumaria, de la arquitectura universal cristiana, nos dejará persuadirnos de su gran riqueza que la capacita para variar ampliamente según los tiempos y los lugares, quedando siempre fiel a las normas estrictas y al espíritu universalista del cristianismo, pero acogiendo las aportaciones de la sensibilidad popular y de la individualidad de los arquitectos, quienes están obligados, dentro de la más amplia libertad, a interpretar en sus obras la enseñanza del evangelio. El cristianismo se interesa por el hombre entero; no puede eludir su intervención en la primordial actividad arquitectónica.

Hemos pasado revista a algunas de las constantes y de las variables de la arquitectura cristiana. La función general que han de expresar unas y otras es la conciencia religiosa de los hombres, que está muy lejos de ser uniforme en su geografía y su historia. Hemos visto cómo se renuevan sin cesar las formas arquitecturales, escapando siempre a los moldes, en virtud de que la conciencia religiosa que las produce no permanece estática.

De acuerdo con esto, podría definirse la tarea del arquitecto cristiano como una labor teológica, pues debe descubrir la mentalidad cristiana de una generación, y expresarla, cumpliendo de esta manera su función de testigo de Cristo. Como los santos y los doctores, el arquitecto debe dar testimonio de Cristo, y este testimonio tiene un sentido profundo y un valor propio, que si bien no alcanza el rigor de la doctrina teológica o filosófica, supera a éstas, pues no requiere la expresión verbal, que casi siempre es traicionera.

Pero la función teológica del arquitecto cristiano no se reduce a dar un testimonio de calidad. Tiene, además, la misión de ser educador de la fe religiosa de los pueblos. Para cumplir ha de esforzarse en mejorar la conciencia religiosa de su ambiente, mediante la enseñanza teológica que imparta su obra. El cristianismo no es solamente un dogma, una moral o una mística; es un modo de ser que alcanza a todas las manifestaciones vitales. La vida cristiana no podrá serlo totalmente mientras esté manca de su manifestación arquitectónica. Esta es la causa de la urgencia del llamado que la Iglesia hace a sus arquitectos.



El cristianismo y la Iglesia se identifican. Por eso el arquitecto no ha de atender a esa distinción corriente que se hace entre arte cristiano y arte eclesiástico. En su testimonio y en su doctrina sólo ha de interpretar a Cristo. No imparta la corriente artística en que lo haga.

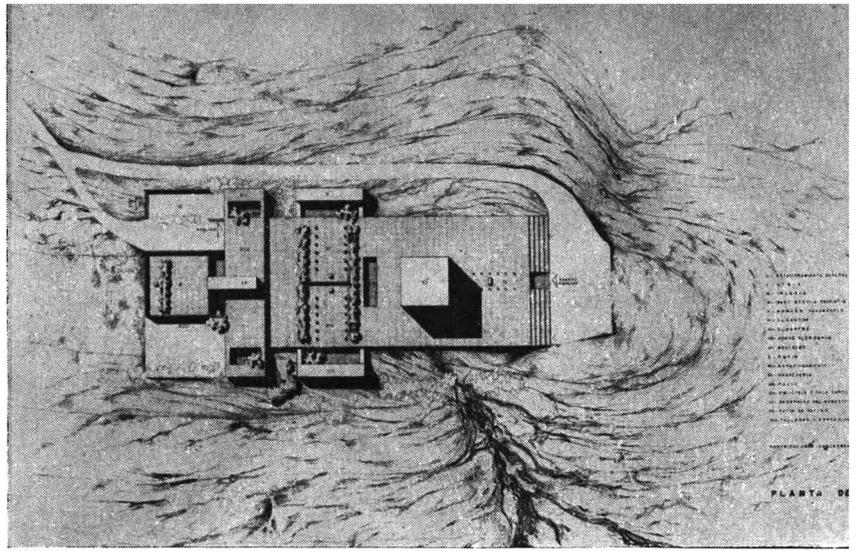
La tradición del arquitecto cristiano es una tradición de progreso, que sólo el miedo y la ignorancia podrían interrumpir, impidiendo la forja de las síntesis que a cada paso de su trabajo lo urdirán. Se le pide el valor del testigo y la sabiduría del maestro. Su labor es ardua, y sólo podrá desahogarla profundizando en el conocimiento de las realidades con que ha de contar. Este conocimiento se lo dará la fe, que tendrá que ser viva para que sus frutos sean sinceros.

Podría oponerse a esto el caso del arquitecto incrédulo, creador de óptimas realizaciones cristianas. La respuesta está pronta: el artista no es lógico, o si lo es, tiene su lógica peculiar, más vital, quizá que la del científico. De acuerdo con ella, a sus expresiones de incredulidad puede corresponder un hondo sentimiento de fidelidad.

Antes de terminar, quisiera declarar que la función del arquitecto cristiano no se reduce a la construcción de iglesias. Ciertamente que es en ellas en donde alcanza su arte la expresión suprema. Pero el sentido cristiano de la vida no puede dejar de influir en todas sus empresas. La habitación, el lugar destinado al trabajo, el de esparcimiento, todos ellos deben manifestar a los hombres el mensaje del evangelio, hasta hacer de la ciudad un congreso de piedras elocuentes, semejante a la Jerusalén Celestial.

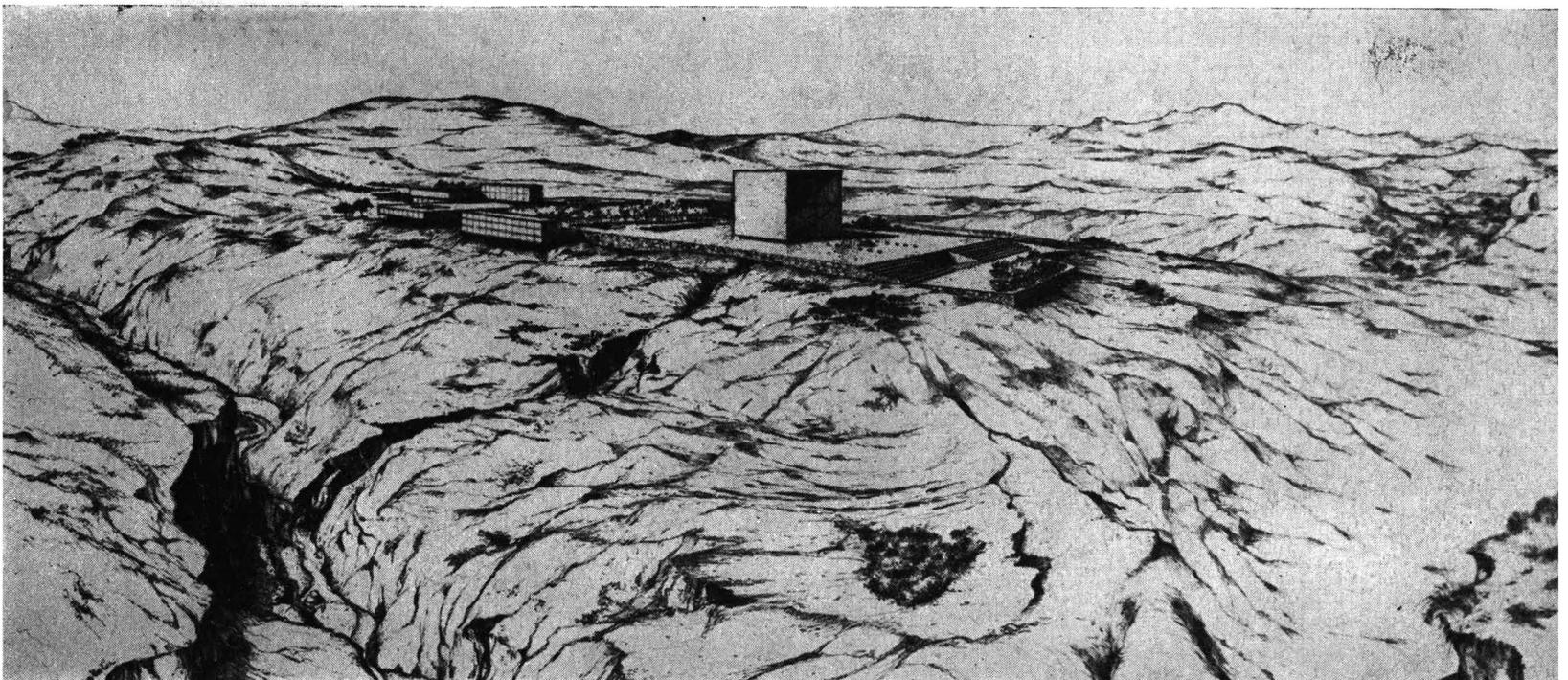
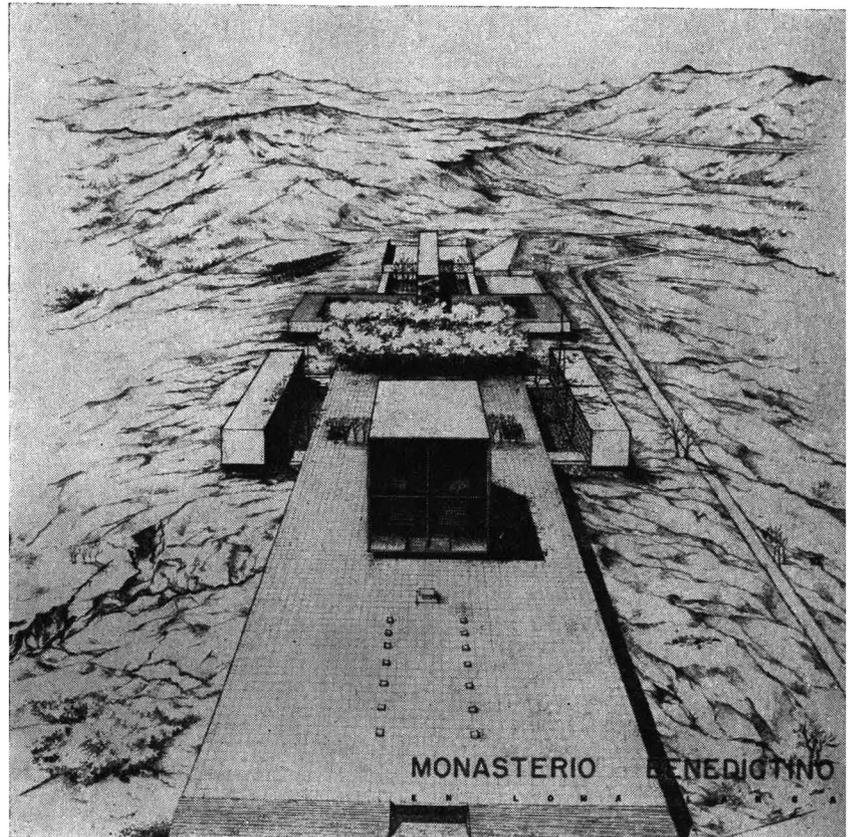






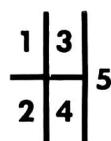
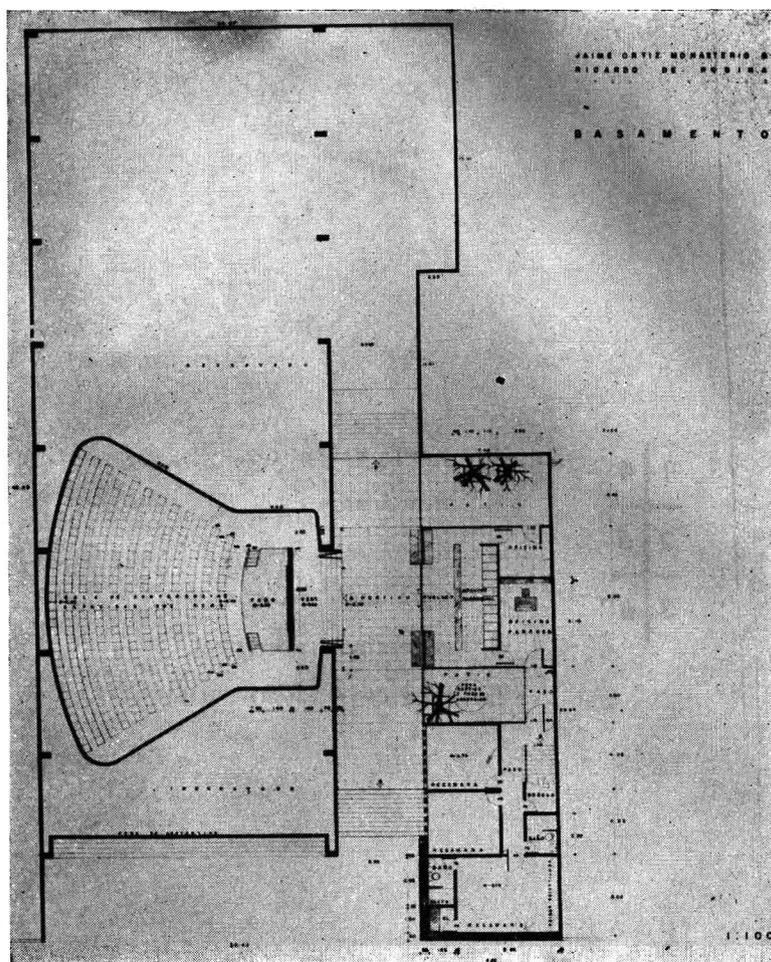
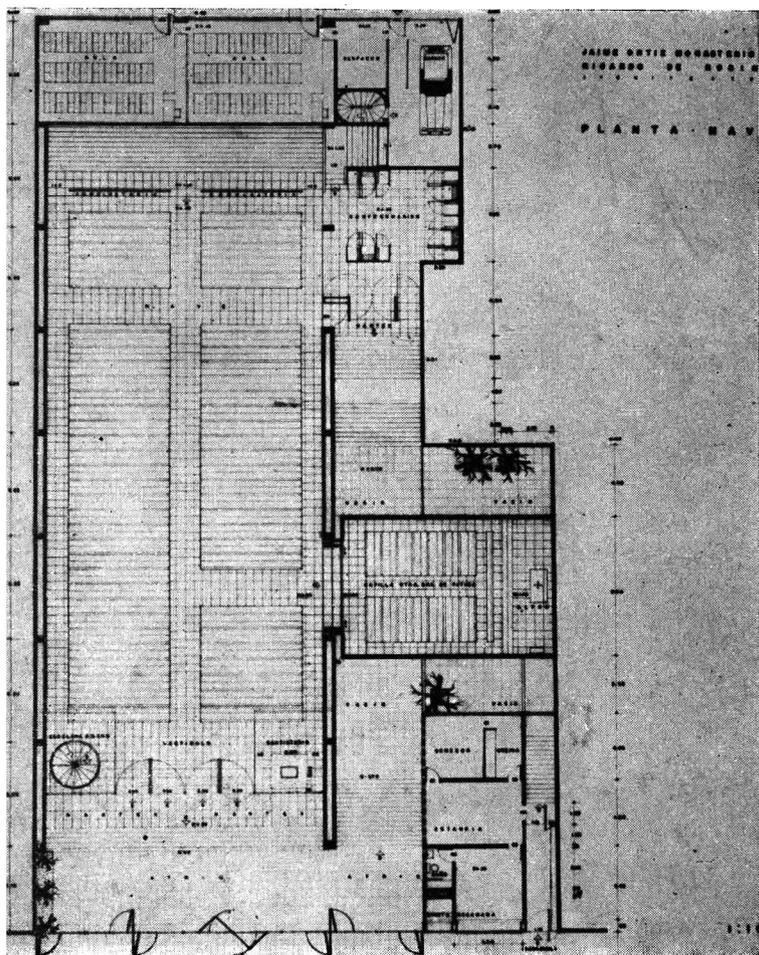
1	4
2	5
3	6

- 1 PLANTA BASAMENTO.
- 2 PLANTA BAJA.
- 3 PLANTA ALTA.
- 4 VISTA AEREA DEL CONJUNTO.
- 5 PERSPECTIVA TRANSVERSAL.
- 6 PERSPECTIVA LONGITUDINAL.

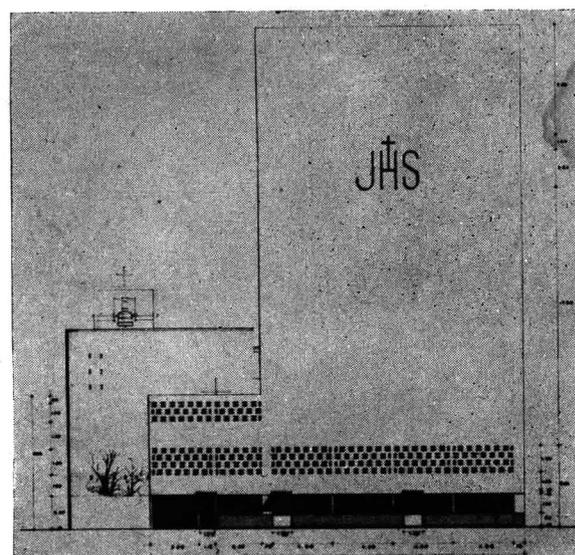
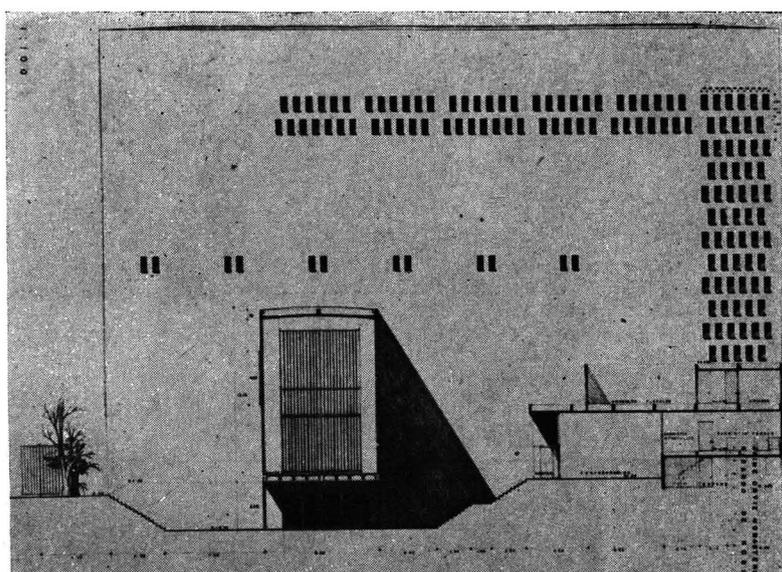


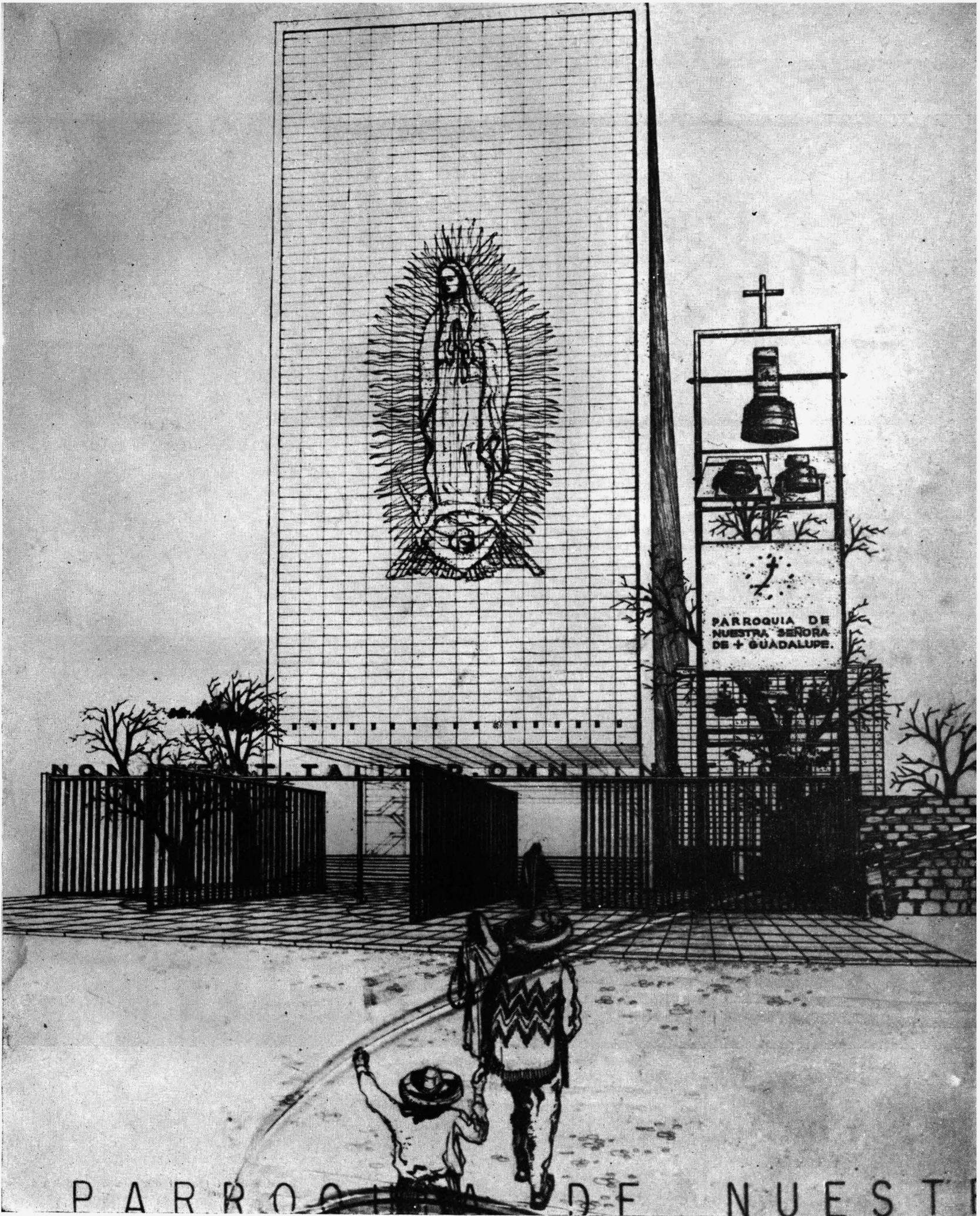
# 2 PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

e n m é x i c o , d . f



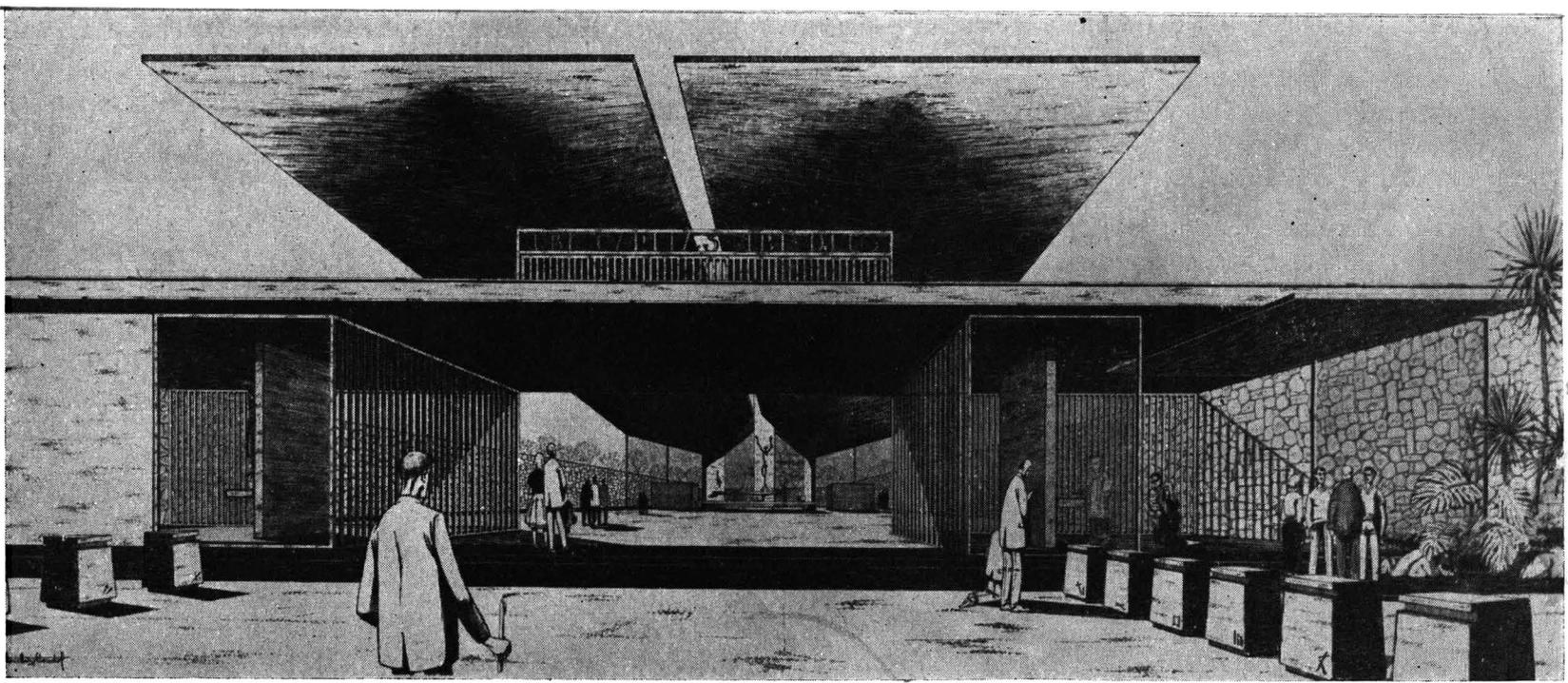
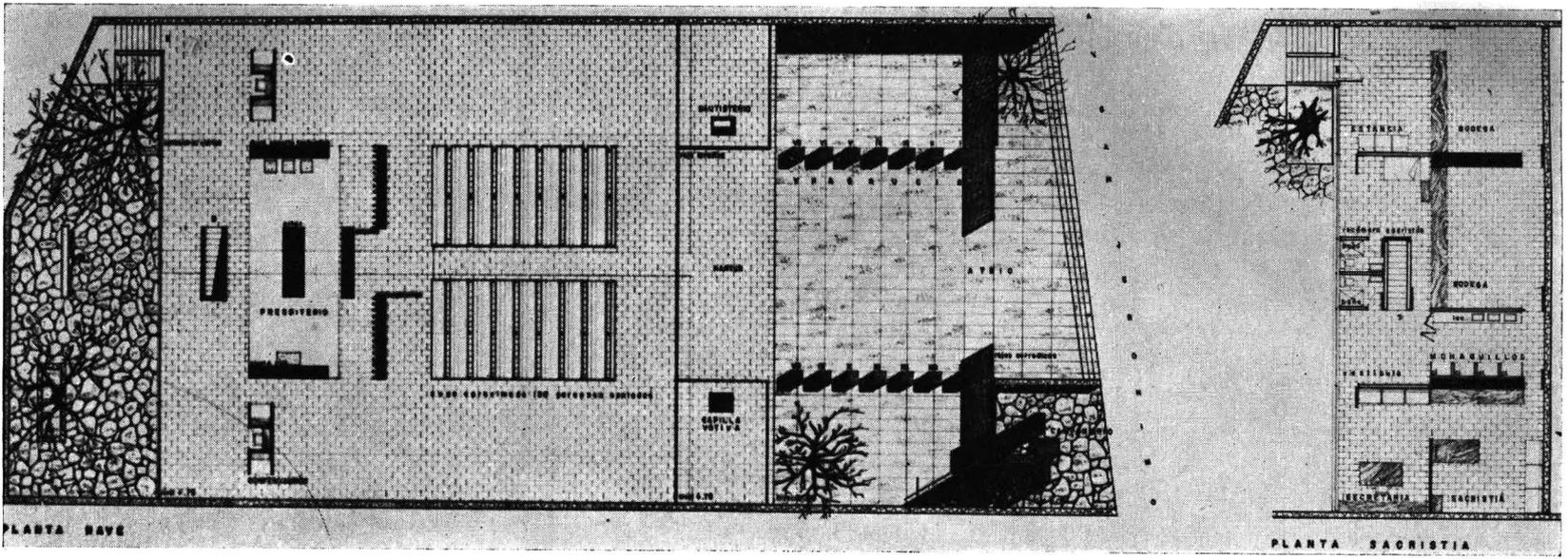
- 1 PLANTA NAVE PRINCIPAL.
- 2 PLANTA BASAMENTO.
- 3 FACHADA LATERAL.
- 4 FACHADA POSTERIOR.
- 5 PERSPECTIVA DESDE LA ENTRADA.





PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE + GUADALUPE

3 ARQS. RICARDO DE ROBINA JAIME ORTIZ MONASTERIO  
 ARQ. ASOCIADO: LUIS ORTIZ MACEDO  
 iglesia en puente de sierra



## LA ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORANEA

P o r J u s t i n o F e r n á n d e z

La renovación del concepto de arquitectura en nuestro tiempo ha abarcado, como es natural, la arquitectura religiosa en México. Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto las nuevas ideas son aptas para satisfacer programas de edificios religiosos y más especialmente, por sus peculiaridades y exigencias, de iglesias del culto católico.

Un extremoso "funcionalismo" puede quizá adaptarse a capillas paupérrimas, pero difícilmente satisfecería programas de parroquias importantes o de catedrales, por su falta de recursos expresivos. La arquitectura contemporánea que permite todas las libertades constructivas, gracias al desarrollo técnico, y el uso de toda clase de materiales, parece, a primera vista, apta para cumplir las exigencias de los programas para construcciones religiosas católicas. Mas junto con las posibilidades técnicas se encuentran los nuevos gustos artísticos y estéticos y quizá es en esto que nuestro tiempo no ha llegado a madurar en la arquitectura, dominando todas las posibilidades expresivas.

En efecto, es evidente, por la experiencia y los casos que pueden citarse, que el gusto nuevo por la simplicidad ha desarrollado una especie de clasicismo estructural que a veces apunta nostálgicamente a formas medioevales. Mas lo curioso es que ese clasicismo estructural no cuenta con recursos ornamentales propios y, por otra parte, la pintura y la escultura no ha llegado a integrarse con ese clasicismo, con objeto de lograr la expresividad máxima del sentido religioso católico, como antaño logró el arte barroco.

El tema se presta a extensas consideraciones, pero atengámonos a unos cuantos ejemplos, entre los numerosos casos de construcciones religiosas nuevas, anodinas o totalmente inaceptables por su baja calidad artística y estética.

La Parroquia de la Purísima en Monterrey, del arquitecto Enrique de la Mora, no ha sido aun superada, no obstante sus deficiencias. Toda su concepción estructural es excelente y aunque requiere ciertos perfeccionamientos, su exterior es imponente. Es el caso de un "clasicismo" estructural reminiscente de formas medievales. Mas su interior están aún en espera de una solución, pues resulta un cascarón frío y anodino que no logra, a mi parecer, el ambiente místico y de recogimiento necesario. Por su desnudez recuerda más bien a los recintos del protestantismo que los ricos interiores de los templos católicos.

La nueva capilla del Espíritu Santo, también del arquitecto de la Mora, en la Av. Universidad, de la capital, ha tenido evidentemente un buen éxito, por la novedad del programa que satisfizo y por la novedad de sus formas —que recuerdan las de ciertas residencias del arquitecto Catalano—. Todo allí responde a un gusto clasicista contemporáneo, a excepción del vitral de Kitzia Hoffman que ha venido a enriquecer el interior, si bien no queda unificado con el resto, que debería ser tratado en consonancia con el vitral, que exige un nuevo "marco".

Esas dos obras de De la Mora marcan un nivel en nuestra arquitectura religiosa contemporánea, pues otras no llegan siquiera a esas alturas. Ciertamente que la capilla privada en Tlalpan, del arquitecto Luis Barragán, apunta a una solución de interés, dentro del nuevo "clasicismo" paupérrimo.

En Monterrey el arquitecto Cointreau ha intentado atrevidas formas para una iglesia con capillas cuyo punto final no conocemos. Por otra parte, la iglesia del arquitecto Candela, en la Colonia Narvarte de la capital, es sin duda interesante, dentro de un sentido fantástico de las formas, reminiscentes del pasado.

Por último, no puede pasar inadvertida por su volumen y extravagantes formas la iglesia del Sagrado Corazón de María, en la Colonia del Valle, de la capital, obra del arquitecto Antonio Muñoz. Cualquiera que sea sensible al arte arquitectónico no podrá menos sentirse aplastado por las originalidades de ese monstruoso templo.

En suma. A mi parecer, el arte arquitectónico religioso no ha alcanzado aun soluciones unitarias de primer orden, si bien todas las experiencias hasta ahora hacen preveer las posibilidades futuras. Y esto no es privativo de México sino un fenómeno mundial.

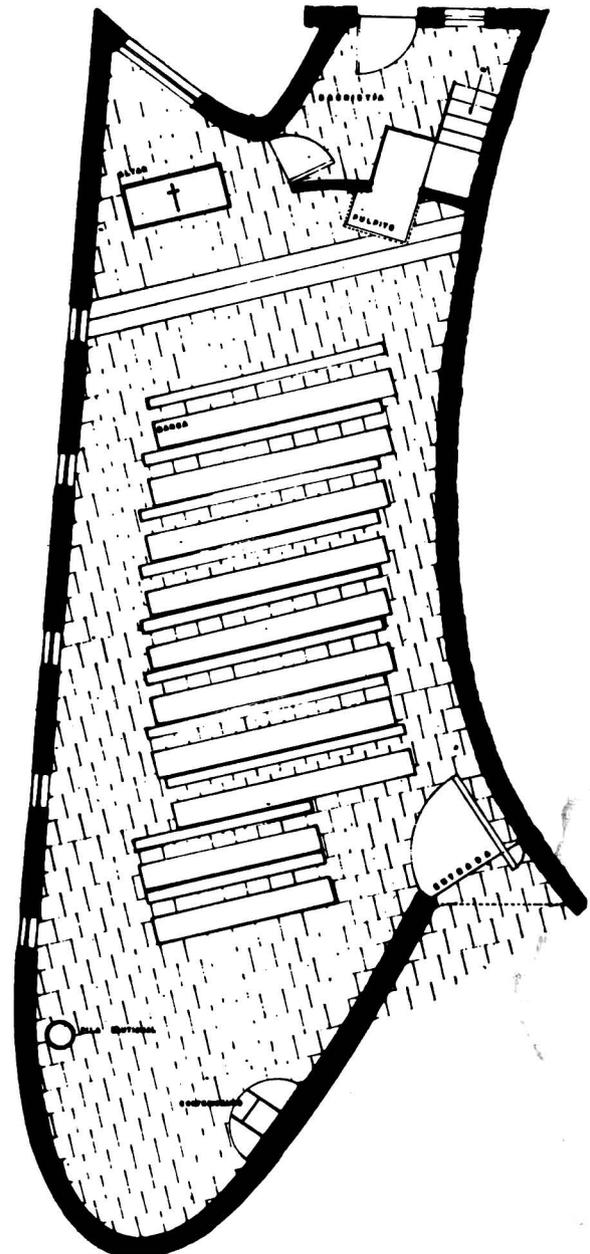
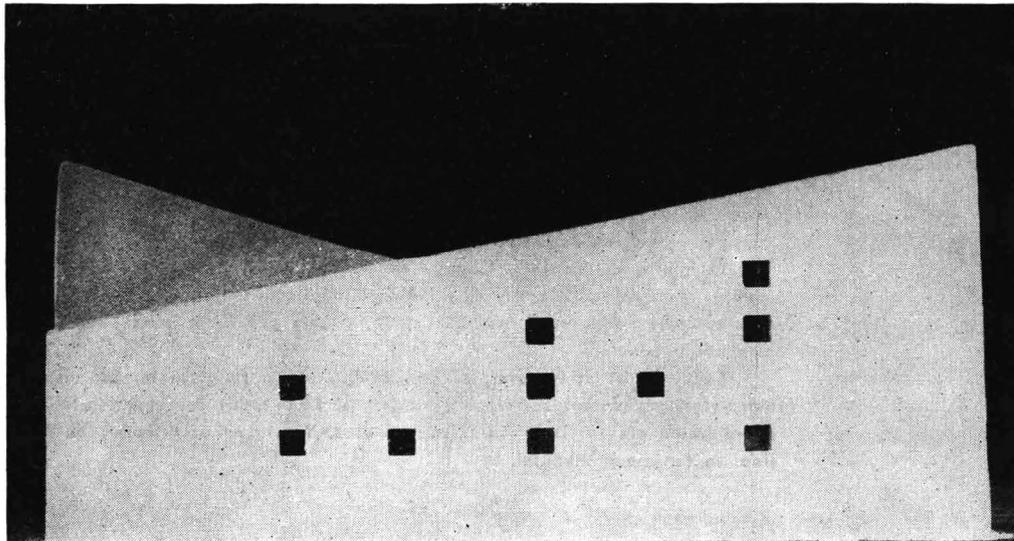
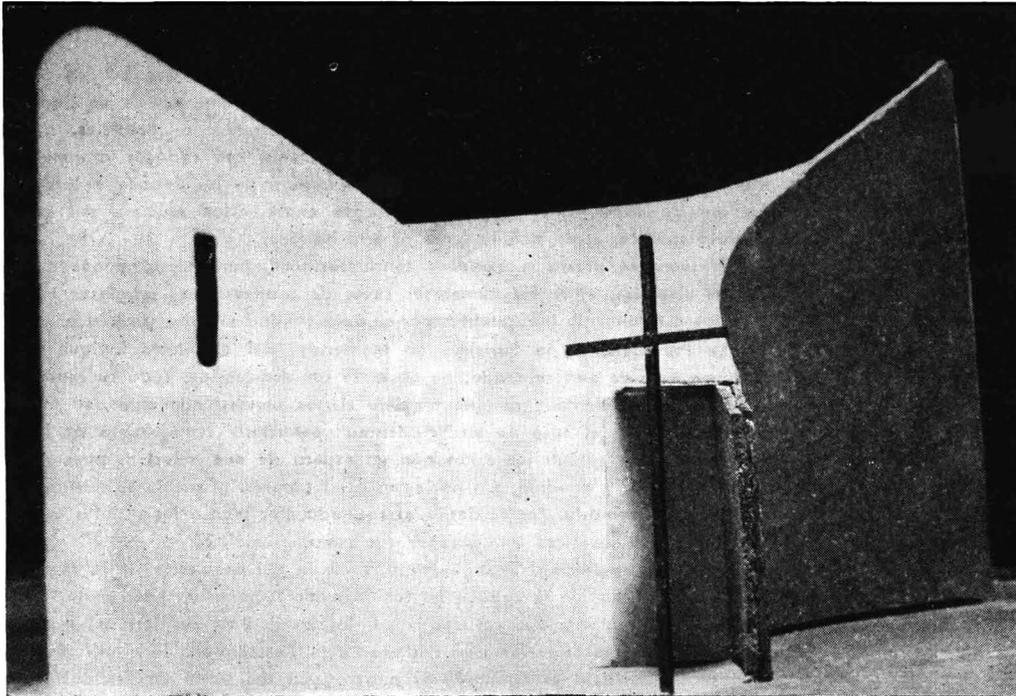
ARQS. MANUEL TARRAGONA ANTONIO PRIDA ENRIQUE SARRO  
c a p i l l a d e n u e s t r a s e ñ o r a d e f á t i m a

Localizada en una altura natural del terreno, se proyectó esta capilla utilizando al máximo la modulación de la luz, dado que se encuentra en un lugar de muy fuerte asoleamiento.

El exterior está compuesto por la ondulación de los muros que modelan la forma, recortado por la techumbre organizada por una superficie de hiperboloide parabólico.

Lo estático del volumen se contrarresta con la dinámica ondulante de las formas, situando el esbelto campanario en forma independiente del conjunto.

Las texturas de la piedra y los aplanados a la cal de los muros, el colorido propio del ladrillo de la techumbre —apoyada en vigas de madera—, el barro de los pavimentos así como el vidrio coloreado de las ventanas, matizan totalmente el espacio buscando un recinto apropiado a la meditación y al recogimiento.



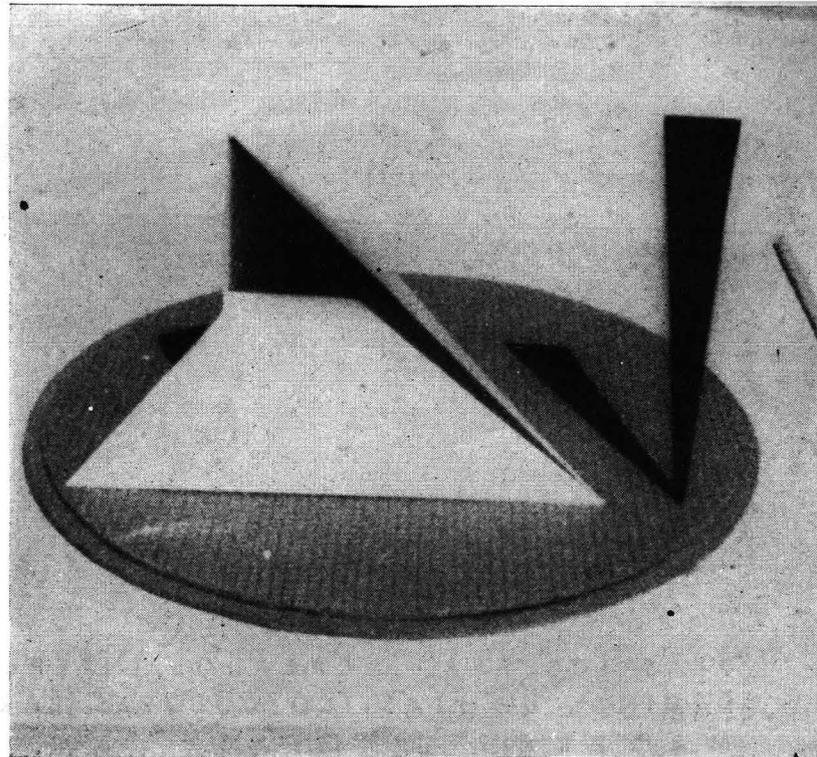
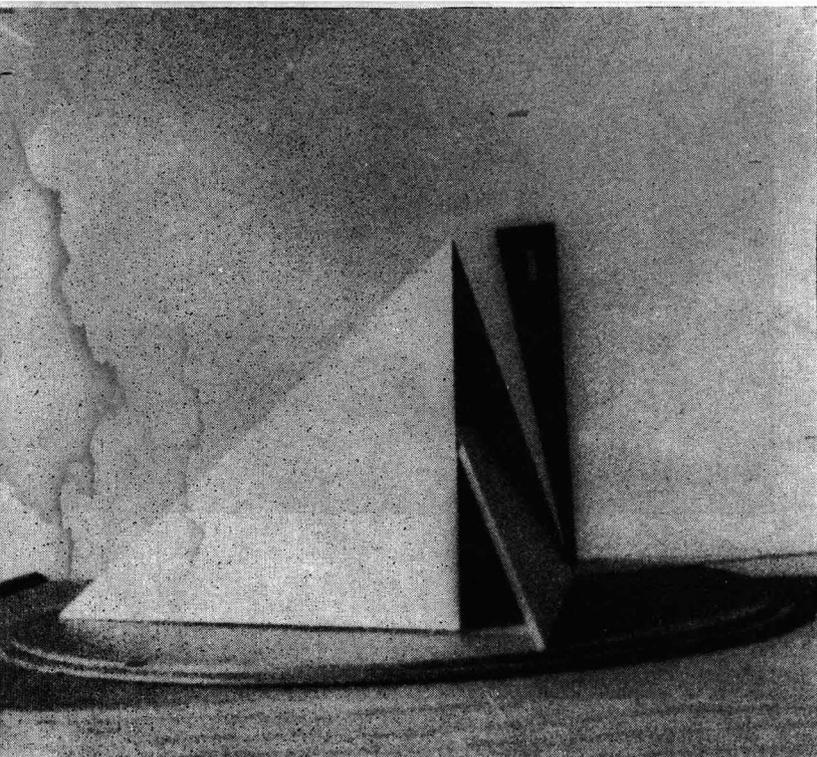
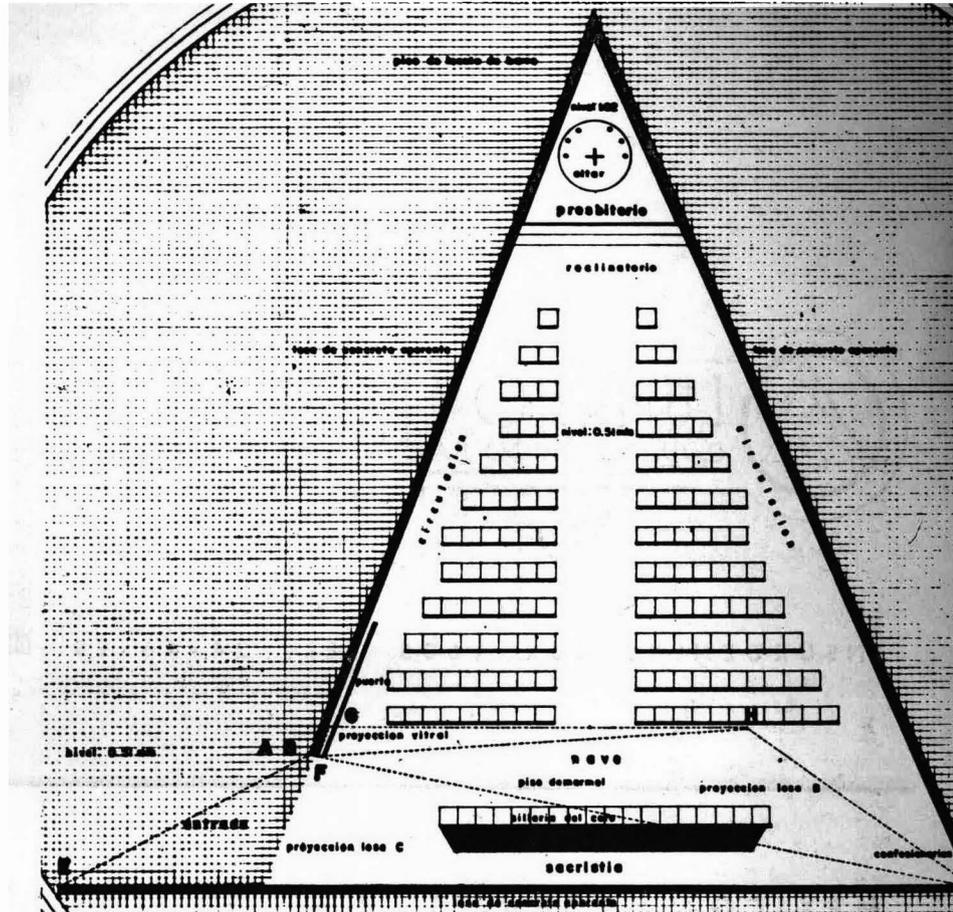
# A R Q . E N R I Q U E S A N T O S R U I Z

## c a p i l l a e n v i l l a d e l c a r b ó n

El espacio místico, de recogimiento y elevación a través de un decantado proceso de abstracción ha sido la base fundamental del proyecto.

Geometría pura, superficies inclinadas en las cuales el juego de la luz directa y la difusa responden a una idea clara y nítida. Tres muros, un vitral y un acceso; a eso se reduce su fórmula expresiva.

La forma triangular de la planta acentúa las fugas hacia el altar: La grey hacia el sacrificio. El espacio se inclina y se eleva: Adoración y éxtasis. Tres superficies y un conjunto. La Trinidad presente y el Hijo vivo. Modernidad y dinamismo. Concepción católica del mundo actual.



V E N T A N A S  
P U E R T A S  
C A N C E L E S  
B A R A N D A L E S  
A P A R A D O R E S



INSURGENTES SUR 1605 TEL. 24-46-29



BANCO GENERAL DE MONTERREY, S. A.

MEXICO-EUROPA, S. A.  
INSURGENTES SUR 1605 TELEFONO 24-46-29  
MEXICO, 19, D. F.

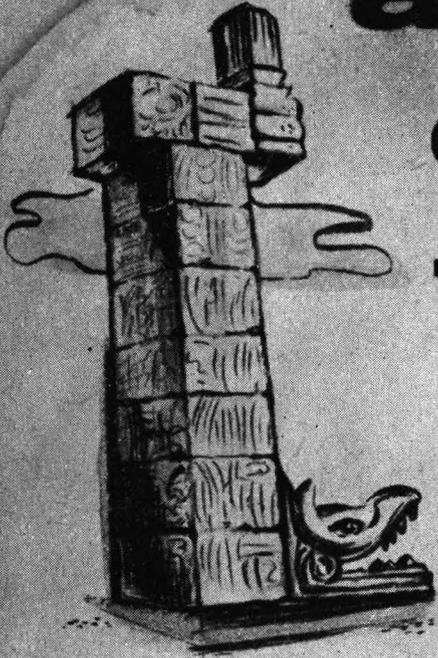


OFICINA DEL GERENTE DEL BANCO NAL. DE MEXICO

MATERIAL ACUSTICO "LIMPET ASBESTOS"

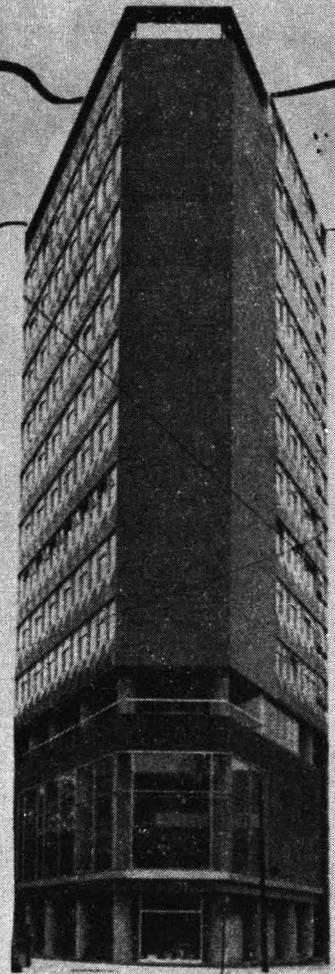
PLASTICO PARA ACABADOS INTERIORES Y RECUBRIMIENTOS "KALISTRON"  
LAMINAS DE PLASTICO COLORES PARA USO ARQUITECTONICO "PERSPEX"  
MADERAS FINAS EN CHAPA "FLEXWOOD"

# a través del tiempo



Los PILOTES DE CONTROL proporcionan la máxima seguridad posible A TRAVES DEL TIEMPO a diferencia de cualquier otro sistema.

En nuestras ciudad existen mas de 100 edificios protegidos con PILOTES DE CONTROL.



EDIFICIO UBICADO EN REFORMA Y DONATO GUERRA.  
J. MARTINEZ DE VELASCO, ARQ.

**PI. CO. SA.**

PILOTES DE CONCRETO, S.A.

RIO AMUR No. 13

TELS. 35-24-38, 14-12-02

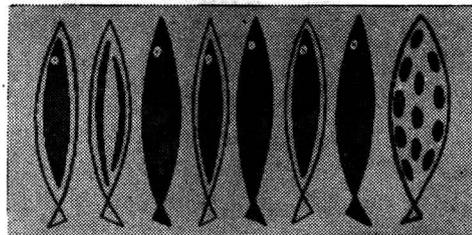
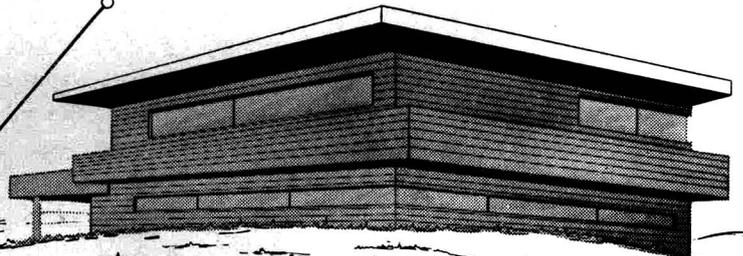
MEXICO 5, D. F.

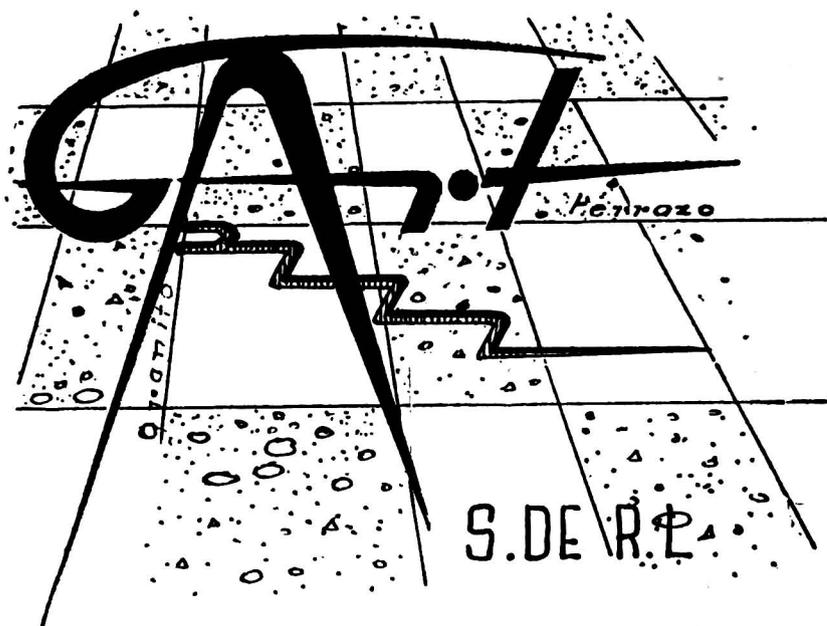
## ETERNA

*Sera su Belleza!*



CON FACHALETA





- T E R R A Z O
- P I E D R A A R T I F I C I A L
- G R A N I T O
- M A R M O L E T A
- P R E C O L A D O S (en concreto)

GART

CORTINA 36-A

TEL.: 24-75-97

COYOACAN, D. F.

---

**arquitectos**  
d e m é x i c o

lo invitamos cordialmente  
a escuchar nuestros programas  
todos los Martes, Jueves y  
Sábados de cada semana,  
a las 5.45 Hs. por la estación

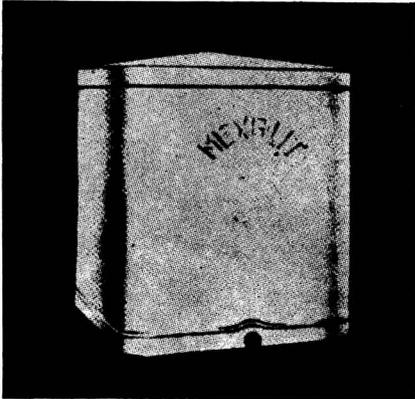
**XELA**

# PRODUCTOS

# MEXALIT

## De Asbesto - Cemento

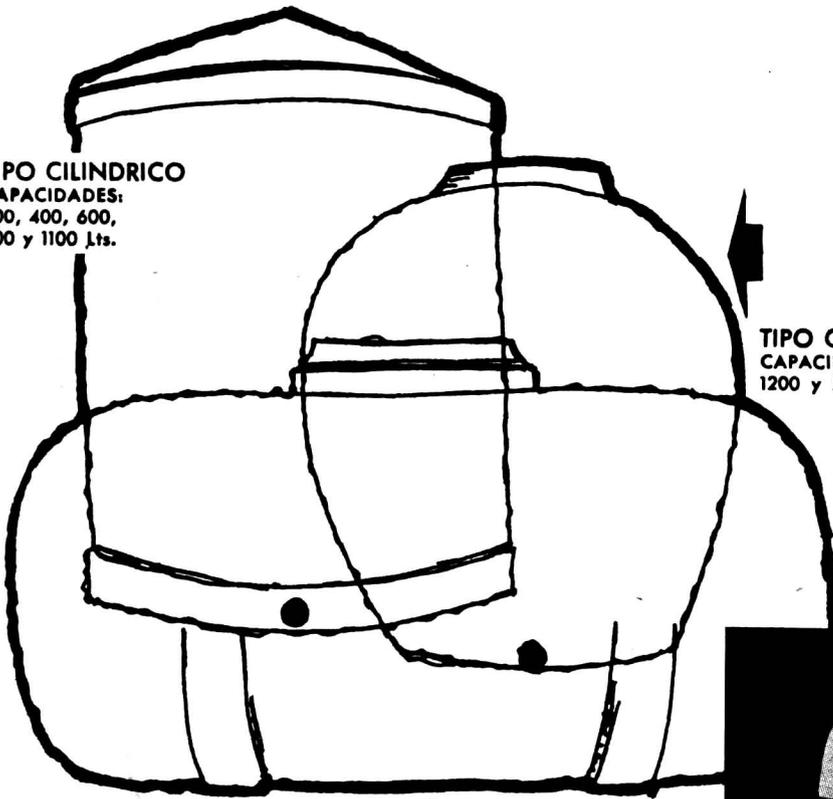
TIPO CUADRANGULAR  
CAPACIDADES:  
200, 400, 600, 800  
y 1100 Lts.



Tinacos Higiénicos Mexalit, con características exclusivas Patentadas de la casa; de fondo inclinado que GARANTIZA, la circulación constante del Agua y no permite nunca asientos ni la acumulación de impurezas en su interior.

- GARANTIA PARA TODA LA VIDA
- SEGURIDAD EN LA HIGIENE
- UN FACTOR MODERNO EN LA INGENIERIA SANITARIA
- PRECIOS ECONOMICOS

TIPO CILINDRICO  
CAPACIDADES:  
200, 400, 600,  
800 y 1100 Lts.



TIPO GLOBO  
CAPACIDADES:  
1200 y 2200 Lts.

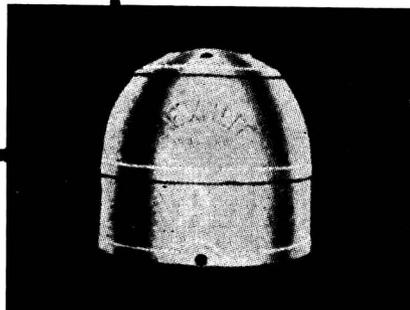
Láminas Acanaladas para TECHOS  
Tuberías para Bajadas  
Ductos y Columnas.

---

**TUBERIAS** para conducción  
y Distribución de Agua  
a Presión

---

TIPO OVOIDE  
(horizontal)  
CAPACIDADES:  
500, 700 y 1100 Lts.



TIPO TERMO  
CAPACIDADES:  
25, 250, 400,  
550 y 750 Lts.

**SALA DE EXPOSICION: CALLE DE MONTERREY No. 29. Esq. Puebla. México, D. F.**

**Teléfono 25-03-20, Con cuatro líneas troncales.**

**Sr. EMILIO D' ACOSTA**  
Director - Gerente.



**un tornillo y una pala mecánica...**

QUE DIFERENCIA DE TAMAÑO ENTRE EL MODESTO TORNILLO Y LA IMPONENTE PALA MECÁNICA. PERO LO PEQUEÑO PUEDE SER TRANSCENDENTAL EN CUALQUIER MOMENTO

EL HUMILDE TORNILLO TIENE UNA MISIÓN QUE CUMPLIR, COMO LA CUMPLE LA COLOSAL MAQUINARIA.

AMBOS SON PRODUCTO DEL INGENIO HUMANO Y SIMBOLO DEL PROGRESO. EN ELLOS ESTA PRESENTE EL ACERO, DÁNDOLE VALOR A LO PEQUEÑO Y A LO GRANDE.

A-7-56



**COMPAÑÍA FUNDIDORA  
DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.**

OFICINA DE VENTAS BALDERAS 68, MEXICO 1, D. F.  
PLANTA CALZ ADOLFO PRIETO AL ORIENTE, MONTERREY, N. L.

**"ACERO MEXICANO  
PARA EL PROGRESO  
DE MEXICO"**