



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**LA REPRESENTACIÓN HUMANA EN LA ARQUITECTURA *ART DÉCO* EN LA CIUDAD DE
MÉXICO
(Y ANOTACIONES COMPARATIVAS CON EL *ART DÉCO* DE NUEVA YORK)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
FRANCISCO EMILIANO PASTRANA GÓMEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. HUGO ANTONIO ARCINIEGA ÁVILA (IIE-UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA (IIE-UNAM)
DRA. ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA (IIE-UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. SEPTIEMBRE DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de contenido

Introducción.....	3
Anotaciones sobre el art <i>déco</i> de Nueva York en relación con el de Ciudad de México.....	24
Tipologías de la figura humana en el ornamento arquitectónico <i>art déco</i>	65
1. Deidades o personajes sagrados.....	65
2. Alegorías tradicionales.....	105
3. El individuo moderno (y sus alegorías).....	143
Conclusiones.....	202
Referencias bibliográficas.....	214

Introducción

El problema de la ornamentación en arquitectura tiene una larga historia que puede remontarse a varios siglos atrás;¹ el término usualmente se recupera desde lo que definió Vitruvio en el siglo I A.C. como *ornamenta*, elementos de la arquitectura que cumplían una función como *imago*, aunque no incluía aquellos tipos no asociados al marco estructural de los edificios. Alberti clasificaría a los capiteles de las columnas dentro de los ornamentos en el siglo XV, con lo que se comenzaría a asumir el carácter de la aplicación superficial del ornamento. Para los objetivos de este trabajo considero pertinente trazar algunos antecedentes más recientes que ayudan a enmarcar la discusión sobre el *art déco*. Se ha teorizado sobre el siglo XIX de forma extensa debido a la clasificación de dicha centuria como un momento en que “los estilos eran esencialmente ornamentales”,² con la presencia de enunciaciones tan controversiales como la de John Ruskin quien dijo en 1854 que “la ornamentación es la parte principal de la arquitectura”;³ o consideraciones como la de William Morris para quien “la verdadera unidad del arte es un edificio con sus debidos ornamentos y mobiliario.”⁴ Se ha calificado a dicha época como incoherente con su uso de la ornamentación, ya que revisitó estilos pasados, pero mediante la modificación y obtención de productos

¹ Di Palma, Victoria, “A Natural History of Ornament” en Necipoglu y Payne (eds.), *Histories of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 2016), 21.

² José Xavier Martini, José María Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires 1900-1940* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1966), 8.

³ Ruskin, John, *Lectures on Architecture and Painting* (London: George Allen, 1902), 105. Sobre los problemas que la frase ha provocado entre los estudiosos de Ruskin ver Amir Ameri, *The Architecture of the Illusive Distance* (Surrey, Burlington: Ashgate, 2015), cap. 2.

⁴ William Morris, “The Arts and Crafts To-day” (1889) en Frank, Isabelle (ed.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750-1940* (New Haven/Londres: Yale University, 2000), 64.

recargados sin conexión alguna con el espíritu con que fueron creados originalmente.⁵

Lo que se debe recuperar de dichos enunciados decimonónicos es la concepción tan integral que se tenía del ornamento como parte inseparable de la arquitectura, con un carácter superficial y adicionado al edificio, pero esencial al mismo tiempo, dada la propia posibilidad de que el ornamento no estuviera ahí.⁶ Se ha pensado entonces su presencia como dispositivo de belleza del objeto mismo, como dotador de placer al trabajo durante su creación,⁷ como algo que intensifica el significado de la obra y la completa⁸ gracias a su forma de comunicación del espíritu de la misma. Tradicionalmente, el ornamento ha funcionado como “vehículo para explicar la arquitectura, para domesticar su abstracción en términos accesibles al observador —figurativo, tridimensional, más representacional y animado, en una escala capaz de comunicarse con los cuerpos que lo habitaban.”⁹ En este sentido, se pensaba en el ornamento arquitectónico como una relación de mutua dependencia, en un escenario donde la separación entre ellos provocaría una pérdida de expresión. En un plano comparativo a partir del cercano concepto de *lo decorativo*, este último sería algo “simplemente

⁵ José Xavier Martini, José María Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires 1800-1900* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1966), 11.

⁶ Antoine Picon, “Ornament and Its Users: From the Vitruvian Tradition to the Digital Age” en Necipoglu y Payne (eds.), *Histories of Ornament*, 10. Picon nos remite a su vez al texto “Dissemination” de Jacques Derrida en caso de querer conocer más sobre la discusión filosófica alrededor de lo “suplementario”.

⁷ Morris, “The Arts and Crafts To-day”, 61.

⁸ Idea de Oleg Grabar, recuperada en Fatemeh Ahani, Iraj Etessam, Seyed Gholamreza Islami, “The Distinction of Ornament and Decoration in Architecture”, *Journal of Arts & Humanities*, 6, Issue 6 (2017): 30.

⁹ Alina Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism* (Yale: Yale University Press, 2012), 8.

aplicado, una idea tardía, una aplicación trivial y superficial de elementos”;¹⁰ contra la cual la ornamentación sí se inserta en el programa arquitectónico desde su concepción y desarrollo. En el presente ensayo será utilizada esta misma distinción, que me parece apropiada para comprender el papel de las obras de arte ornamentales dentro de la arquitectura. De esta manera me referiré a la totalidad de los objetos de estudio como *ornamentos*, al considerarlos efectivamente como parte integral del lenguaje arquitectónico.

Para notar el cambio gradual en el pensamiento del siglo XX es importante recordar a teóricos como Hermann Muthesius, fundador del *Deutscher Werkbund*, quien “insistía en edificios lógicamente adaptados a sus funciones, compuestos con criterios simples y claros, y libres de todo lo accidental o accesorio.”¹¹ Es evidente que no podemos obviar el radical texto de Adolf Loos, *Ornament and Crime* de 1910, donde el autor asegura que la grandeza de su tiempo era justamente la incapacidad de producir un nuevo ornamento. Considera también que “el estilo se había convertido en sinónimo de ornamento”, y como tal su desaparición constituía un símbolo de progreso.¹² Se ha hablado mucho de las fuertes palabras con que Loos asoció al ornamento, tales como “enfermedad” o

¹⁰ Ahani, Etesam, Gholamreza, “The Distinction of Ornament and Decoration in Architecture”: 31. En este enunciado los autores recuperan los postulados de Kahn en *Louis Kahn- Silence and Light: The Lecture at ETH Zurich*; Tom Philip en “Ornament”; y Necipoglu y Payne en *Histories of Ornament: From Global to Local*.

¹¹ Martini, Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires 1800-1900*, 9.

¹² Adolf Loos, “Ornament and Crime” (1910) en Frank, Isabelle (ed.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750-1940* (New Haven/Londres: Yale University, 2000), 289.

“crimen”,¹³ pero es notorio recuperar su idea de que el ornamento no poseía ya en su momento histórico ningún vínculo orgánico con la cultura de su momento; lo cual bajo la revisión de la sucesión de estilos que se usaron en el siglo XIX, se muestra como un argumento acertado.

El agotamiento del ornamento está cercanamente relacionado con la corriente del eclecticismo, que utilizó “formas de belleza probadas y maduras de las arquitecturas formales y vernáculas del pasado, adaptándolas a programas de construcción modernos.”¹⁴ La teorización al respecto de su uso varió dependiendo de la región y de la época de ejecución; se ha considerado, por ejemplo, que para el caso norteamericano la familiaridad de las fuentes de las cuales abrevaba el eclecticismo eliminaba la necesidad de la teoría, ya que asumía que el público las entendería a pesar de su variedad.¹⁵ Por mencionar otro ejemplo, el eclecticismo de inspiración prehispánica en México del siglo XIX, tuvo una aproximación que tenía más que ver con la recuperación del pasado arquitectónico autóctono como interpretación del nacionalismo.¹⁶

Los ornamentos tan característicos de la etapa ecléctica fueron considerados como un gasto innecesario y un anacronismo en la nueva economía industrial.¹⁷ En este sentido, el modernismo en su afán de arbitrar las formas de la arquitectura, atacó al eclecticismo y a las fallas que en él reconocía, una de las

¹³ Es pertinente matizar la consideración económica y social de su crítica, cuando dice que “el ornamento generalmente incrementa el costo de un artículo” o que “el ornamento es fuerza de trabajo gastada” Loos, “Ornament and Crime”, 291.

¹⁴ Walter C. Kidney, *The Architecture of Choice: Eclecticism in America 1880-1930* (New York: George Braziller, 1974), 1.

¹⁵ Kidney, 2.

¹⁶ Xavier Moyssen, “El nacionalismo y la arquitectura,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 55 (1999): 118.

¹⁷ Payne, *From Ornament to Object*. 15.

más importantes sería su disociación con las necesidades de su momento.¹⁸ Adicionalmente, el abandono que hizo el arquitecto moderno de la cuestión de la representación, significó un alejamiento de la tradición histórica de *representar* por medio del ornamento.¹⁹ El matiz de esta situación fue que el ornamento no se eliminó del todo, sino que en principio los “diseñadores progresivos” rechazaron únicamente aquel “histórico y popular” e intentaron crear su propia versión original e innovadora del mismo.²⁰ En este contexto se puede insertar la *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925.

En la segunda mitad de la década de los años veinte la influencia de dicha exposición, fue punto de encuentro del clasicismo con el arte de vanguardia del cubismo y la abstracción,²¹ y marcó un nuevo hito en la historia de la ornamentación en arquitectura; el fenómeno estilístico derivado de ella ha sido considerado por muchos como una mera transición de la tradición del siglo XIX y del *Art Nouveau* al Estilo Moderno.²² El uso del término *transición* se podría llevar hacia una crítica a la historiografía de la arquitectura, donde ha primado por mucho tiempo la idea de evolución de estilos, con el modernismo internacional como único camino aceptable. En realidad el nuevo estilo recuperaba la herencia de movimientos como el propio *Nouveau*, *Arts and Crafts*, *Bauhaus*, el Futurismo, los *Ballets Russes*, el Cubismo y *De Stijl*.²³ En su momento, el estilo se conoció

¹⁸ Kidney, 67.

¹⁹ Payne, 16.

²⁰ Brent C. Brolin, *Architectural Ornament: Banishment and Return* (New York: Norton, c2000), 21.

²¹ Richard Berenholtz, *New York Deco* (New York: Welcome Books, 2009), 9.

²² Ver por ejemplo el capítulo 4 en Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana: Precedentes y desarrollo* (México: SEP, 1963).

²³ Para una comprensión más detallada de los elementos que recuperó el *art déco* de dichos movimientos ver Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood (ed.), *Art Deco 1910-1939*

con nombres tales como *Jazz-Modern*, *Zigzag Modern* o *Streamline Modern* y fue visto por algunos como un rival del “auténtico movimiento moderno”²⁴, mientras que su aparición simultánea en numerosos países, lo llevó incluso a ser nombrado “*universalism*” por una revista de la época.²⁵

El estilo recibió la denominación de *Art Déco* hasta el año 1966 con la exhibición “Les Années “25” Art Déco/Bauhaus/Stijl/Esprit Nouveau” realizada en el *Musée des Arts Décoratifs* de París. Pero cabe señalar que la generalización del término para denominar al estilo se dio de forma más usual para el campo de las artes decorativas o aplicadas, y no se ha usado con la arquitectura con la misma facilidad, ya que al no ser un movimiento teóricamente estructurado en pleno siglo XX ha sido despreciado en muchos estudios sobre la arquitectura. Si recuperamos la gran aportación al campo de la historia del arte de parte de Gottfried Semper ²⁶ sobre la conexión entre la arquitectura y las artes decorativas, se abre una cuestión muy interesante a la luz de su postulado en el que “los nuevos estilos siempre nacen en la esfera de las artes decorativas.”²⁷ Con respecto al *art déco* se ha escrito ya sobre cómo se efectuó la traslación de sus esquemas significantes

(London: V&A, 2003); Enrique X. De Anda Alanís, “El Déco en México: arte de coyuntura” en *Art déco, un país nacionalista, un México cosmopolita* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1997).

²⁴ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, citado en Martini, Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires 1900-1940*, 1966, 53.

²⁵ Patricia Bayer, *Art Deco Architecture: Design, Decoration and Detail from The Twenties and Thirties* (London: Thames and Hudson, 1999), 8. La autora hace mención de esa supuesta revista, pero no menciona su nombre.

²⁶ En la opinión de Alina Payne es posiblemente su aportación más importante al campo, tanto de la arquitectura como de la historia del arte, en “Wölfflin, Architecture and the Problem of Stilwandlung”, *Journal of Art Historiography*, 7 (December 2012): 10.

²⁷ Payne, “Wölfflin...”: 10.

de los objetos suntuarios de pequeño formato a las fachadas de los edificios,²⁸ lo cual indica otra confirmación de la hipótesis de Semper.

El nuevo estilo provenía de un deseo por parte de un grupo de diseñadores franceses por “modernizar la tradición”, lo que los llevó a favorecer formas y motivos arquitectónicos que en muchas ocasiones derivaban del mundo clásico o de otras tradiciones occidentales, por lo cual “los relieves esculturales fueron comunes en todas las formas de decoración.”²⁹ Para Patricia Bayer tanto esculturas como relieves arquitectónicos mantuvieron un carácter “clásico, pero inconfundiblemente moderno”;³⁰ y notó que en el caso de los arquitectos norteamericanos que han sido clasificados como *art déco*, estos “tuvieron entrenamiento completamente clásico, sus creaciones fueron tradicionales en términos de sus estructuras internas, materiales y servicios.”³¹ También se ha notado como una característica del estilo en arquitectura, que si bien los volúmenes de las construcciones mostraban “una palpable pesadez”, esta se suavizaba por medio de la presencia de bajo y alto relieves situados generalmente en remates.³²

Decir que un edificio es *art déco* fue entonces el resultado de una agrupación a partir de ciertas características que diferencian al estilo de otros ejemplos arquitectónicos del momento, entre los cuales se han identificado “el

²⁸ De Anda, “El Déco en México”, 53.

²⁹ Ghislaine Wood, *Essential Art Deco* (Boston: Bulfinch/AOL Time Warner Book Group, 2003), 25.

³⁰ Bayer, *Art Deco Architecture*, 7-8. La autora se refiere al término *moderno* en el sentido que afirma se usaba en la época, con el significado de “algo nuevo y diferente, excitante y no ortodoxo, algo caracterizado por su *joie de vivre* manifestado en terminos de color, altura, decoración, y a menudo las tres a la vez. *Ibid*, 12. La traducción es mía.

³¹ Bayer, *Art Deco Architecture*, 8.

³² Eduardo Turrent Díaz, *Banco de México: su historia y su edificio sede* (México: Banco de México, 1998), 160.

escalonamiento en los cuerpos que componen las fachadas, las formas abocinadas de las puertas de acceso a base de arcos que se repiten disminuyendo su tamaño hacia el interior, el empleo de marquesinas o voladizos, jardineras, rejas de escasa altura, puertas giratorias, vestibulación entre la calle y la puerta de entrada, herrería en puertas, ventanas y balcones.”³³ La característica más importante para nuestro caso es, sin embargo, la presencia de “elementos decorativos no estructurales.”³⁴ A pesar de que hoy en día esta cualidad la aleja de nuestra percepción tradicional de la “arquitectura moderna” –por asociación con el Movimiento Internacional–, en los años veinte y treinta era calificado como “modernismo” por el simple hecho de ser “nuevo y diferente, emocionante y no ortodoxo, caracterizado por un sentido de *joie de vivre*.”³⁵ Otros estilos arquitectónicos coetáneos con los que el *art déco* compartió elementos ornamentales y escultóricos fueron la Secesión Vienesa, el expresionismo alemán, el romanticismo escandinavo y neoclasicismo, el movimiento británico *Arts and Crafts*, la escuela de Chicago, la *Prairie School* de Frank Lloyd Wright y su antecesor orgánico el *Art Nouveau* o *Jugendstil*.³⁶

La estética del estilo aplicado a la arquitectura ha sido identificada por su uso de la geometría, energía, retrospección y optimismo,³⁷ así como por su

³³ Turrent, *Banco de México*, 160.

³⁴ Bayer, *Art Deco Architecture*, 9. Si repetimos aquí el término *decorativo*, a pesar de estar usando el término *ornamento* a través de todo el ensayo, es por la propia confusión a la que se prestan esta y otras fuentes cuando usan los términos como sinónimos. Evidentemente se tendrá que mantener el uso de *decorativo* cuando la fuente de la cita textual así lo consigne. Para ahondar en dicho problema de la confusión o ambigüedad entre ambos ver Ahani, Etessam, Gholamreza, “The Distinction of Ornament and Decoration in Architecture”.

³⁵ Bayer, *Art Deco Architecture*, 9.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*, 8.

utilización de símbolos, que abarcan lo mítico y lo contemporáneo, y la presencia en forma de ornamentos de representaciones relacionadas con el arte, la industria, la ciencia, los trabajadores o el comercio.³⁸ La figura humana fue de vital importancia en la simbología, donde “el hombre fue representado por titanes, obreros, atletas y demás pretendidos exponentes de la fuerza del siglo XX. La figura femenina aparece (...) con una fuerza que hace pensar en la emancipación de la mujer del mismo siglo.”³⁹ Se experimentó el tratamiento de la figura humana mediante el alargamiento y la estilización de las formas.⁴⁰ Recordemos que estilizar significa “adelgazar la silueta corporal, haciéndola más fina y elegante.”⁴¹

El interés muy característico de la época por las posibilidades ornamentales en forma de relieve se puede rastrear en las publicaciones que recuperaron los ejemplos más paradigmáticos de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925, como fueron los tres volúmenes de *La sculpture décorative moderne* de 1929.⁴² Los ejemplos visuales recuperados en este libro abarcan una gran variedad de “artistas artesanos”, cuyo arte se pensaba a sí mismo —según el autor— como capaz de generar un efecto educativo a través de un esfuerzo colectivo con el arquitecto o el creador de mobiliario, para adscribirse

³⁸ Berenholtz, *New York Deco*, 9.

³⁹ *Una puerta al art deco* (México: Galería Universitaria Aristos, UNAM, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, 1980), 11. Hay que recordar que las mujeres mexicanas comenzaron a organizarse para exigir sus derechos desde tiempos de la Revolución Mexicana, así surgieron asociaciones como el Partido Feminista Revolucionario o el Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias. También se llevaron a cabo importantes reuniones como el Primer Congreso Nacional Feminista en la Ciudad de México en 1923, convocado por la Liga Panamericana de Mujeres. Patricia Galeana et al, *La Revolución de las Mujeres en México* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2014), 22.

⁴⁰ Wood, *Essential Art Deco*, 25.

⁴¹ Diccionario del Español de México.

⁴² Henri Rapin, editor. *La sculpture décorative moderne* ([Paris] C. Moreau [1929]).

a programas precisos y así generar obra común.⁴³ El efecto educativo al que se refiere esta fuente tiene que ver muy probablemente con el toque moderno que se le estaba imprimiendo a las esculturas y relieves mediante su presencia en la arquitectura o el mobiliario del momento. Los cuerpos humanos en las reproducciones fotográficas muestran un juego muy peculiar con las líneas, la actitud de movimiento y la asociación con la geometría, las cuales se consignan como parte de una tradición antigua de las artes decorativas, que hacía uso de elementos geométricos y de una suntuosidad “que jamás cansa” y cuyas posibilidades son infinitas.⁴⁴ Cabe hacer notar que la influencia prehispánica no se muestra en ninguna de las esculturas mostradas en estos volúmenes.

Para entender el caso específico del *art déco* en México y puntualmente su representación de figuras humanas, que es el tema central de este ensayo, hay que retomar las fuentes bibliográficas creadas en nuestro país, donde los autores han teorizado sobre el contexto necesario para la aparición del estilo. Dicho estado de la cuestión funciona para visualizar las perspectivas desde las que se ha abordado al *art déco* mexicano. El primer libro que hizo un acercamiento fue *El art déco en México* editado por el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales a raíz de una exposición sobre el tema en 1977.⁴⁵ En esta publicación se recopilaron textos de varios autores⁴⁶ y el resultado fue un tratamiento superficial y fragmentado del tema de estudio pero que funcionó para

⁴³ Rapin, *La sculpture décorative moderne*, vol. 2, “Introduction”.

⁴⁴ Rapin, *La sculpture décorative moderne*, vol. 2, “Introduction”.

⁴⁵ *El Art Deco en Mexico*, (México: Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, 1977).

⁴⁶ Los autores de los textos son: Felipe García Beraza, Luis Ortiz Macedo, Carlos Flores Marini, Antonio Luque, Salvador Moreno, Jaime Cuadriello, Alberto Yarza y Xavier Esqueda.

delimitar al estilo y a sus exponentes en el país. La obra en general apenas si logra abordar la cuestión del por qué se adoptó el estilo en México —en el apartado escrito por Xavier Esqueda— y más bien parece empeñada, dentro de su multiplicidad, en hacer notar cómo las expresiones mexicanas encajan efectivamente dentro del *art déco*. Esto se logra mediante la alusión a una serie de características que remiten —aunque sin usar ninguna referencia concreta extranjera de por medio— a una visión estandarizada del estilo que el lector debe asumir es válida a escala internacional; y en ocasiones, para el caso de algunos inmuebles, ni siquiera se hace explícito qué elementos permiten denominarlos *art déco*.

Este libro dedica uno de sus breves capítulos, escrito por Salvador Moreno, a la cuestión de la *estatuaria art déco*, terminología que utiliza al argumentar que la escultura nunca es decorativa; y que todo lo creado en la estética *déco* —que viene de decorativo— no puede ser considerado escultura sino estatuaria. Lo que propone aquí el autor es completamente opuesto a lo que busco desarrollar en esta investigación, ya que considera cualquier aplicación del *art déco* como decorativa, y por lo tanto *no ornamental*. Moreno dedica unos párrafos a tres de las expresiones: los casos del Monumento a la Revolución, donde alaba el sometimiento de las *estatuas* a la estructura; la fuente que preside el teatro del Parque México —obra no retomada en este ensayo porque no la considero en absoluto como exponente del *art déco*—; y a los relieves del Banco de México, donde reconoce el “lenguaje geométrico” y los “temas florales y frutales”, aunque claramente confunde en la descripción a los relieves del interior con las obras del

exterior, a las que no enuncia pero sí califica como “prisioneras de las telas que las medio cubren.”⁴⁷

Xavier Esqueda mantuvo la preocupación por el *art déco*, y lo demostró en su importante obra de 1986, *El art deco retrato de una época*,⁴⁸ donde identifica en términos generales al momento cultural nacional como uno en que premiaba “encontrar las bases donde levantar una cultura y un arte propios, de acuerdo con los cambios y avances que proponía la Revolución Mexicana y que crearan un nuevo sistema para el país, pero por supuesto sin quedarse atrás del desarrollo europeo u occidental en cuestión, aunque esto significara una marginación y un hecho contradictorio.”⁴⁹ En el ámbito más específico de la arquitectura identifica la misma búsqueda por un estilo nacional, donde los arquitectos de formación tradicionalista siguieron el camino de las novedades arquitectónicas de Europa y los Estados Unidos, ayudados por viajes de estudio o bien a través de las publicaciones internacionales que llegaban a México, ideas que asimismo se difundieron en revistas mexicanas como *Cemento* o la Sección de Arquitectura del periódico *Excélsior*.⁵⁰

El autor aborda el estudio de los casos paradigmáticos del *art déco* en México en primer lugar desde una propuesta de tipología de características que unifican al estilo —la cual retoma a partir de su colaboración con el catálogo de la exposición de 1977— como son el uso de azulejos y otros materiales, la presencia

⁴⁷ El Art Deco en México, s.p. Esta descripción no aplica más que para las estatuas sobre el acceso, ya que las figuras humanas en los relieves del interior están completamente vestidas.

⁴⁸ Xavier Esqueda, *El art deco retrato de una época* (México: UNAM, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, 1986).

⁴⁹ *Ibíd.* 90.

⁵⁰ *Ibíd.* 112.

de rodapiés, las texturas en los edificios —donde por supuesto se menciona la aplicación de relieves, aunque sin ahondar en lo que en ellas se representaba— y las tipografías.⁵¹ En segundo lugar, Esqueda trabaja desde los arquitectos, a partir de una enumeración de los exponentes del estilo acompañada de breves presentaciones de sus obras emblemáticas. Debido a la visión panorámica que plantea esta sección de su libro, existe una clara señalización de los ornamentos presentes en los inmuebles, más nunca una descripción detallada de los mismos.

El siguiente gran estudio que abordó el tema del *art déco* en México fue el catálogo de la exposición *Art déco, un país nacionalista, un México cosmopolita*, donde Enrique X. de Anda argumentó sobre el estilo desde una interpretación de carácter intermedio entre el nacionalismo y las vanguardias que dominaban el escenario posrevolucionario en el país. Así, identifica un “tercer camino” apartado de estos dos, uno que no “adquirió compromisos ideológicos”, que fue ubicuo y ecléctico, de amplia visión que le permitía tomar elementos tanto del pasado como del presente para expresarse en todo tipo de soporte, del cual la arquitectura conformaba el “continente mayor de las artes, de los gustos y de las modas.”⁵² En términos generales, el resultado fue “una respuesta que no separaba artes mayores de menores, no abjuraba de la tradición artesanal y hacía uso de la nueva tecnología.”⁵³

Al abordar el tema de la identidad del *déco* en México, el autor propone cuatro temas recurrentes en todas las expresiones del estilo: folclor y prehispanismo, lo casual, maquinismo y fuerza de trabajo, y deporte y baile. Sobre

⁵¹ Esqueda, 114-118.

⁵² De Anda, “El Déco en México”, 41.

⁵³ *Ibíd.* 42.

el prehispanismo se toman en consideración ciertos conceptos “sujetos de interpretación gráfica sin apartarse de los mandatos modernistas: la abstracción, síntesis, geometría y estética mediante el ornato.” De Anda tipifica las representaciones de indígenas mexicanos como “generalmente de perfil, en actitudes de contracción corporal o erguido, pero con escasos elementos que pudieran aludir la sensación de movimiento”;⁵⁴ los ejemplos de *folclor y prehispanismo* en el catálogo abarcan expresiones en los campos de la joyería en plata, la ilustración, la pintura y la cerámica. En el apartado de *lo casual* se inserta únicamente la obra del artista Ernesto García Cabral, en su faceta de ilustrador, quien captó al cuerpo humano “en el preciso momento en que transita de una posición a otra.”⁵⁵

En el ámbito del *maquinismo y la fuerza de trabajo*, el autor apunta como elementales las ideas de cambio y movimiento, así como el giro desde la representación de la crítica social “a la reivindicación de la fuerza del hombre, en su acción transformadora del entorno”;⁵⁶ los ejemplos que recupera aquí provienen únicamente de la pintura y la ilustración. La última categoría, *deporte y baile* se relaciona con las maneras modernas de disfrute del tiempo libre y acceso a espectáculos, donde sobresalen dos ejemplos arquitectónicos construidos en la época para acoger actividades deportivas: el Frontón México y el edificio de la Asociación Cristiana Femenina. Al aparato ornamental de este último se le

⁵⁴ *Ibíd.* 59-60.

⁵⁵ *Ibíd.* 65.

⁵⁶ *Ibíd.* 66.

dedican algunas líneas para alabar su estilización anatómica y calidad estética, aunque la descripción de los cuerpos no resulta exhaustiva.⁵⁷

Otro aspecto importante que se debe recuperar de este catálogo es su sección dedicada a la arquitectura donde sobresale la teorización sobre el ornamento. De Anda puntualiza aquí que “la decoración integral es, en sentido estricto, la justificación del origen del *déco* arquitectónico”⁵⁸ y que el mismo no aceptó la imaginería académica más “propuso otros modelos, como la estética de la geometría y el adosamiento de placas en fachadas, conteniendo relieves con diversos motivos.” Es notoria su aseveración en la que reconoce que las placas “tipifican estilísticamente a los edificios —de cualquier género— y tienden a atenuar lo que podría ser un rigorismo formal próximo a la abstracción.”⁵⁹ Entre las singularidades del *déco* en México, el autor retoma la ornamentación con iconografía prehispánica (aunque en la categoría la mezcla con el neocolonial)⁶⁰ y enuncia como ejemplos “aislados pero muy representativos” los mascarones en el Palacio de Bellas Artes, las máscaras y grecas del edificio del Banco Mexicano y la Asociación Cristiana Femenina; ninguna de las cuales son descritas.

Otra fuente que se dedicó a la catalogación exhaustiva del *art déco* en la ciudad de México es *El art déco en la Ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico* de Carolina Magaña Fajardo⁶¹ en el cual se establecen una serie de conceptos a partir de los cuales se clasificaron los inmuebles y que

⁵⁷ *Ibíd.* 68.

⁵⁸ *Ibíd.* 83.

⁵⁹ *Ibíd.* 83.

⁶⁰ Las otras singularidades consideradas son: el arco mixtilíneo y abocinado, la marquesina de concreto, la torreta con remate y la sucesión de placas en fachadas. De Anda, 84-85.

⁶¹ Carolina Magaña Fajardo, *El art déco en la Ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico* (México: Siglo XXI, 2019).

consisten en: la identificación del estilo en las fachadas o acabados; configuraciones tales como las del espacio o la estructura; y las soluciones específicas como las logradas en edificios habitacionales o de oficinas. Resalta en este texto la explicitación de la diferencia del *déco* con respecto al neocolonial, al colonial californiano y al neoindigenista. Los rasgos tipológicos delineados para identificar al *déco* se enumeran en: accesorios decorativos (mobiliario urbano), acabados, texturas, ventanas, la jerarquización de los vanos de acceso, la iluminación, la herrería y el diseño de letras; cabe señalar que Magaña no utiliza el término “ornamento” en ningún momento. Los aportes más importantes del texto son la documentación y mapeo de inmuebles *art déco* en 11 colonias de la ciudad –en los que las descripciones de ornamentos nunca son extensos, ya que son apenas menciones que ayudan a clasificar obras dentro del estilo–; así como señalamientos sobre la importancia y relevancia de los edificios remodelados en la década de los dos miles.

La propuesta de modelos del *art déco* que habían sido identificados por Enrique De Anda en el uso de placas con relieves conforma desde su enunciación un problema susceptible de ser desarrollado, debido a que se trata de una solución excepcional en el campo de la arquitectura. A través de ella se expresaron inquietudes únicas inherentes a la cosmovisión del estilo —que efectivamente han funcionado para tipificar a los edificios en la historiografía— que dotan de significados a las obras en distintos niveles: desde su localización misma en los conjuntos, pasando por el tratamiento de los materiales y tecnologías usados para su elaboración, hasta las temáticas ahí plasmadas. Es desde esta perspectiva que planteo el acercamiento de la investigación al *art déco*, a su

solución ornamental y específicamente a aquellas que usaron como vehículo las representaciones de la figura humana.

Si bien se ha notado la presencia de lo antropomórfico y se ha identificado una tendencia general sobre los temas reproducidos, no existe un estudio conciso que las compile en su conjunto como parte de una unidad. Dicha unidad expresa de forma específica una vertiente recurrente del estilo a escala mundial que consiste en mostrar figuras humanas en fachadas y vestíbulos, espacios públicos de las ciudades con mucho mayor alcance de espectadores que aquél que pudieron tener las artes decorativas. Si bien esta práctica proviene de tradiciones arquitectónicas antiquísimas, una de mis hipótesis es que su desarrollo durante la vida del *art déco* nos puede aportar mucha información sobre las primeras décadas del siglo XX. Por esta razón el trabajo recupera los temas, las simbologías y la descripción formal de los cuerpos, elementos que se interrelacionan con el estilo en distintos niveles y que demuestran el esfuerzo de los arquitectos y artistas por dotar de *carácter arquitectónico* a los edificios por medio de la ornamentación, en ejecuciones muchas veces relacionadas a la función misma de la arquitectura. El carácter arquitectónico se ha definido como “el arte de imprimir a cada edificio una tal manera de ser apropiada a su naturaleza o a su uso, que la misma pueda en él leerse por rasgos bien trazados y por lo que puede darse y por lo que no debe darse en un edificio.”⁶²

⁶² José Manuel García Roig, *Sobre el concepto de “carácter” en arquitectura* (Madrid: Departamento de Publicaciones ETSAM, 1991), 13.

Considero que bajo el contexto de una nueva apreciación del ornamento en la historiografía⁶³ y tomando en cuenta la multiplicidad de significados que se pueden encontrar en ejemplos tan paradigmáticos y reconocibles como los del *art déco* se debe hacer un estudio enfocado al ornamento arquitectónico para mejorar su comprensión. En el presente ensayo no se hará un aislamiento absoluto del ornamento, sino que se integrará siempre el carácter del edificio donde se encuentra, así como su localización en el mismo, para hacer interpretaciones conjuntas de los programas ornamentales en sus contextos edificados. Propongo que un ornamento puede ser calificado como perteneciente al *art déco* arquitectónico cuando existe en su solución estética cierta innovación con respecto a la tradición ornamental, aunque manteniendo referencias de la misma. Esta innovación debe estar asociada a las características identificadas para el estilo y puede encontrar su expresión en la estilización y depuración de las figuras, en su uso de geometría, o bien en la evolución marcada por el uso de los materiales re-significados para la realización de relieves y otros elementos ornamentales.

Debo anotar en este punto la importancia que conlleva para la investigación la perspectiva histórica del *art déco* legada por las obras de divulgación e investigación hasta ahora citadas. En estas se ha logrado un esfuerzo importante por comprender al estilo, sus fuentes de inspiración, las características principales de sus expresiones, así como la catalogación de los inmuebles pertenecientes a la corriente. Es únicamente a partir de las reflexiones y resultados alcanzados en ellas que tengo la posibilidad de recuperar para este trabajo preocupaciones tan

⁶³ Ver Payne, *From Ornament to Object*.

específicas como la que me concierne, con un enfoque tan puntual hacia una vertiente temática del ornamento arquitectónico.

Para llegar a una comprensión estructurada de los significados del cuerpo humano en el *art déco*, mi ensayo plantea el uso de tipologías —es decir, de una “clasificación de objetos bien definidos y conjunto que forman estos tipos”⁶⁴— de dichos cuerpos: Este ejercicio tuvo como resultado la formulación de tres categorías: una de deidades o personajes sagrados, otra de alegorías tradicionales, y una última del individuo moderno y sus alegorías. Se ha reducido la problemática a los ejemplos que se pueden encontrar en edificios *art déco* de la Ciudad de México, por ser este el sitio más familiar para mí y el que inspiró la idea del proyecto. Aquí el acceso a los inmuebles para su observación fue prácticamente inmediato en cualquier momento, y en las bibliotecas se encuentra el mayor número posible de fuentes sobre dichos objetos de estudio. Adicionalmente, la ciudad fue sede de los estudios que permitieron la investigación, en el programa de Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. La selección de edificios se llevó a cabo a partir de la revisión de todos los inmuebles clasificados como *art déco* en la bibliografía, de los cuales se tomó la totalidad de aquellos con presencia de representaciones humanas en su ornamentación. Para no tener dudas de que los ornamentos de algún inmueble se hubieran pasado por alto en los libros consultados, realicé recorridos en las colonias Hipódromo, Condesa, Roma y Centro para observar los ejemplos listados y descartar la presencia de figuras humanas adicionales. La documentación fotográfica de los edificios preseleccionados permitió obtener

⁶⁴ Diccionario del Español de México.

algunas imágenes no presentes en las fuentes, ya que algunos no habían sido nunca registrados en su totalidad.

Desde la planeación del proyecto de investigación se agregó a la ciudad de Nueva York para posiblemente comprobar la influencia norteamericana en el *déco* mexicano, así como para llevar la discusión a un plano más amplio que el de la escala local tomando ventaja para esto del carácter mundial del estilo, lo que permite entablar relaciones entre cualquier par de metrópolis donde se desarrolló el mismo. Puedo apoyar este planteamiento con estudios sobre otras corrientes estilísticas donde se ha argumentado a favor de la aplicación de consideraciones sobre manifestaciones locales de un estilo⁶⁵ para explicar aspectos de expresiones del mismo en su totalidad; esto dado su “carácter representativo dentro del universalismo del estilo”.⁶⁶ Este carácter universalista se puede adaptar fácilmente al ornamento *art déco*; en un ejercicio que de por sí ya hacen todas las fuentes que hacen recuentos del *déco* a escala internacional. Si bien Nueva York se caracteriza por el desarrollo del *art déco* en sus rascacielos, con alturas en las que nunca se pudo soñar en México —en aquella época—, lo ornamental figurativo es un lenguaje que propongo, se expresó casi siempre en lugares del edificio cercanos a la mirada humana. Para el caso de esta ciudad también se revisaron todos los ejemplos de inmuebles recuperados en la bibliografía sobre *art déco* y se seleccionaron aquellos cuyos ornamentos con figuras humanas cuentan con reproducciones fotográficas que permitieron su plena identificación y posibilidad de descripción desde dichas imágenes. En algunos casos, sin embargo,

⁶⁵ En el caso del ejemplo consultado se estudia al barroco mexicano.

⁶⁶ Manuel González Galván, “Modalidades del barroco mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8, n° 30, 40.

no todos los ornamentos de algún edificio eran mostrados y se tomó conocimiento por medio del internet de los ornamentos restantes. De esta manera se complementó la información visual, en un ejercicio muy útil que permitió que edificios con dispositivos ornamentales complejos entraran al corpus de estudio.

Adicionalmente, Nueva York es el gran referente urbano que se halla en toda bibliografía sobre el *art déco*, siendo este un motivo que se acentuó durante el curso del trabajo hemerográfico en México que reveló la influencia de la arquitectura—y del desarrollo urbano— de dicha ciudad en las publicaciones especializadas mexicanas durante la década de los años veinte y treinta. La integración del caso de Nueva York también sirvió para evaluar las influencias norteamericanas del estilo en México. Si bien los ejemplos observados en Nueva York no serán descritos profundamente, ayudan a apuntalar las tipologías planteadas para la Ciudad de México, confirmando así la teoría de que las tipologías existen para la totalidad del estilo. También hacen notar a partir de la experiencia urbana de su observación directa, que sus ornamentos —al igual que en los casos mexicanos— interpelan con la estética *déco* al transeúnte en su andar cotidiano.

Anotaciones sobre el art *déco* de Nueva York en relación con el de Ciudad de México

Al momento de concebir la presente investigación se planeó verificar un análisis comparativo entre los programas ornamentales *art déco* que representan figuras humanas en la ciudad de México con aquellos encontrados en la ciudad de Nueva York. El interés inicial que me llevó a plantear dicha conexión tiene que ver con la consulta de bibliografía sobre el estilo, donde el lector usualmente encuentra al llegar a la sección de arquitectura recopilaciones fotográficas de ornamentos en diversas ciudades del mundo, en las cuales nunca faltan variados ejemplos tomados de las calles de Manhattan.⁶⁷ Es especialmente notorio el caso del libro *El art deco retrato de una época* de Xavier Esqueda, estudio pionero sobre el estilo en México —y principalmente sobre la ciudad de México— y cuyas páginas reproducen también fotografías de numerosas expresiones paradigmáticas halladas en la Gran Manzana, presencia que el autor justifica al calificarlas como “imagen primordial de este arte”,⁶⁸ al tiempo que lamenta no poder ahondar en el tema del *art déco* neoyorquino.⁶⁹ El resultado de la obra genera así un recorrido visual que dialoga entre ambas metrópolis.

La observación de los conjuntos de imágenes *art déco* arquitectónico sirvió para delimitar el tema hacia un punto en común que pudiera prestarse a una lectura paralela de expresiones del estilo en ciudades diferentes —cada una con sus respectivas culturas y expresiones arquitectónicas particulares. La

⁶⁷ Ver *Art Deco 1910-1940*.

⁶⁸ Esqueda, 73.

⁶⁹ *Ibíd.*

ornamentación como lenguaje puede, por sus características específicas de manifestación en el estilo, como son el medio —en forma de relieve, escultura o trabajo en metal—, la ubicación en el edificio —en emplazamientos muy visibles de fachadas o vestíbulos—, y las iconografías, cumplir a la perfección el papel de eje conductor si se observan los ornamentos de manera aislada, tal y como se muestran en la bibliografía. Reduje el espectro de lo estudiado a sólo una solución de las diversas que se expresan en el estilo, entre las que se encuentran los motivos geométricos, los vegetales, animales o antropomórficos. Elegí los últimos por considerarlos paradigmáticos de lo que el arte puede expresar sobre el ser humano de su tiempo a partir de las representaciones que del mismo engendra.

Se le dio preferencia a la descripción y análisis detallados de los ornamentos de la Ciudad de México, mas los ejemplos de Nueva York permanecieron en el corpus de obra como un referente esencial (como en el estudio de Esqueda) y sirvieron para estructurar al ensayo, en el sentido de que se configuraron como apoyo hacia el objetivo general que es el planteamiento de las tipologías a desarrollar, y se erigieron como guías hacia una comprensión más cabal del lenguaje del estilo a nivel internacional. Por ese motivo fue una enorme y fructífera oportunidad la de realizar una práctica de campo en la ciudad de Nueva York como complemento a la presente investigación, llevada a cabo gracias al apoyo del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, donde aparte de la consulta de numerosas fuentes bibliográficas sobre el *art déco* inexistentes en México, se pudieron re significar los ornamentos, es decir, se tradujo su conocimiento previo como imágenes bidimensionales a la experimentación tridimensional de su presencia como parte integrante de los edificios y de la vida urbana de la ciudad.

La parte en que los ejemplos neoyorquinos, presentes en los rascacielos – estructuras consideradas como “catedrales de la edad moderna”,⁷⁰ o bien *templos del capitalismo*–, sirvieron como apuntalamiento de mi propuesta de tipologías para la figura humana *art déco* arquitectónica dio como resultado el hallazgo de dioses o figuras sagradas en el *Graybar Building* (1925-27)⁷¹ por Sloan & Robertson⁷² y sus cuatro relieves en piedra sobre los portales laterales inspirados en los genios alados de la cultura asiria,⁷³ cada uno portando símbolos de los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego, ejemplos donde la modernización de las formas fue muy sutil. Otro caso muy particular es el *General Electric Building* (originalmente *RCA Building*) (1929-31)⁷⁴ de Cross & Cross⁷⁵ (Figura 1), con figuras que podrían considerarse cercanas a la tipología de la alegoría moderna; se encuentra aquí un aparato ornamental muy interesante que ha sido descrito como una serie de “espíritus del mundo eléctrico”, también referidos como “guardianes espectrales” o “deidades eléctricas”.⁷⁶ (Figuras 2, 3 y 4). Estas figuras de terracota, ubicados en el remate de la estructura, en el cuerpo del edificio y

⁷⁰ Bayer, 7.

⁷¹ Ubicado en 420 Lexington Avenue, Midtown Manhattan.

⁷² Sloan & Robertson fue una asociación de arquitectos formada en 1924 por Thomas Robertson y John Sloan. El primero de ellos se graduó de la Universidad de Yale y de la *Ecole des Beaux Arts* en París. John Sloan fue graduado de la Universidad de Nueva York. En años subsecuentes colaborarían con otros arquitectos en el diseño de edificios como el *Fred F. French Building*, el *Chanin Building* o el *Maritime Exchange Building*.

⁷³ Landmarks Preservation Commission, *Graybar Building Designation Report* (LP-2554). New York, November 22, 2016, 9.

⁷⁴ Ubicado en 570 Lexington Avenue, Midtown Manhattan.

⁷⁵ Cross & Cross estaba conformado por John Walter Cross y Eliot Cross, hermanos graduados de Yale con estudios posteriores en arquitectura en Columbia y la *Ecole des Beaux Arts* en París, y Harvard respectivamente. Algunos de sus obras previas incluyen el *Passavant Building*, el *Postum Building* o 580 Fifth Avenue.

⁷⁶ Landmarks Preservation Commission, *General Electric Building Designation Report* (LP-1412). Report prepared by Charles C. Savage, New York, July 9, 1985, 14.

sobre los escaparates y escalonamientos destacando planos, transmiten verdaderamente un sentido de solemnidad y majestuosidad propio de las deidades, y están imbuidas de modernidad por las líneas en zigzag que acompañan sus cuerpos o rodean sus cabezas y la acentuada geometrización de sus facciones. Su asociación a la electricidad se da gracias a la presencia de manos metálicas aisladas en otras partes del edificio de las que emanan líneas que semejan más explícitamente rayos eléctricos; la función original del edificio como sede de la *Radio Corporation of America*, abona a la obviedad de la relación con las ondas electromagnéticas que permiten el funcionamiento de dicho medio de comunicación. La única otra figura *art déco* en Manhattan que muestra algún personaje de carácter sagrado es el relieve que representa a San Francisco, ejecutado por Lee Lawrie⁷⁷ sobre uno de los accesos en el *Palazzo d'Italia* (1934), edificio que forma parte del conjunto de Rockefeller Center.

⁷⁷ Lee Lawrie nació en 1877 en Prusia y emigró junto con su madre a los 4 años hacia Estados Unidos. Trabajó como ayudante en los estudios de escultores como Henry Park, Augustus Saint-Gaudens, A. Phimister Proctor y Charles Lopez, desde donde se introdujo al mundo laboral como escultor para firmas arquitectónicas. <https://leelawrie.com/lawrie>



Zona de
Escalonamientos

Área ornamentada
sobre los escaparates

Figura 1. Cross & Cross. *General Electric Building*, 1931. Localización de ornamentos. Foto: Carl Forster. Fuente: Landmarks Preservation Commission, General Electric Building Designation Report (LP-1412). Report prepared by Charles C. Savage, New York, July 9, 1985, 30.



Figura 2. Cross & Cross. *General Electric Building*, 1931. *Deidades de la electricidad*, esculturas de terracota en remate del edificio, vista de la fachada oriental. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 3. Cross & Cross. *General Electric Building*, 1931. *Deidades de la electricidad*, esculturas de terracota sobre escaparates del edificio, detalle de fachada norte. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 4. Cross & Cross. *General Electric Building*, 1931. *Deidades eléctricas*, esculturas de terracota en escalonamientos del edificio, detalle de fachada oriental. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

Para el campo de las alegorías tradicionales se encuentran ejemplos en los arcos de entrada de bronce del *Fred F. French Building* (1926-27)⁷⁸ de H. Douglas Ives⁷⁹ y Sloan & Robertson (Figura 5). La composición ornamental del inmueble recupera en su totalidad los cánones clásicos en forma de relieves: una figura masculina con los atributos de Mercurio, intérprete y mensajero de los dioses, dios de los viajeros, del comercio y de la elocuencia, aunque en este contexto ha sido descrito como representación de la arquitectura y construcción al llevar en las

⁷⁸ Ubicado en 551 Fifth Avenue, Midtown Manhattan.

⁷⁹ Ives nació en Montreal en 1888, estudió en Toronto y fue empleado como diseñador en jefe para la Fred F. French Company por diez años. Diseñó edificios como el Hotel Everglades en Miami y la mayor parte de las estructuras en Tudor City.

manos una columna y un compás; así como una alegoría femenina de la industria con un panal en la mano,⁸⁰ símbolo de la comunidad trabajadora que genera abundancia (Figura 6). Sobre estos personajes se lee el nombre del edificio, el cual tiene a su vez una serie de caballos alados y toros asirios encima.⁸¹ Estos ornamentos dan unidad estética al inmueble, con un aparato que se repite en lo más alto del rascacielos y en el vestíbulo y lo dotan de un sentido parecido al de un templo dorado. Es importante notar la forma en que a los símbolos antiguos se les agregaron signos de comunicación más acordes a las sensibilidades de su tiempo.



Figura 5. H. Douglas Ives y Sloan & Robertson. *Fred F. French Building*, 1931. Detalle de fachada sur. Localización de ornamentos. Fuente: Landmarks Preservation Commission, Fred F. French Building Designation Report (LP-1415). Report prepared by Amy Galanos, New York, March 18, 1986, 39.

⁸⁰ Landmarks Preservation Commission, Fred F. French Building Designation Report (LP-1415). Report prepared by Amy Galanos, New York, March 18, 1986, 13.

⁸¹ Los toros alados o *Lamassu* eran usados por esta civilización como espíritus protectores en las entradas de ciudades y templos, y constituían un símbolo de la realeza.



Figura 6. H. Douglas Ives y Sloan & Robertson. *Fred F. French Building*, 1931. Arco de entrada en bronce, detalle de fachada sur. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

También debo mencionar las alegorías de la abundancia y la banca en paneles de alpaca⁸² sobre una puerta de acceso en el *City Bank-Farmers Trust Company Building* (1930-31), hoy *20 Exchange Place*⁸³ de Cross & Cross (Figuras 7 y 8); así como las catorce cabezas colosales que emergen del primer escalonamiento en el piso 19 del mismo edificio (Figura 9) y que llevan por nombre

⁸² La alpaca o metal blanco recibe también el nombre de plata alemana. Está formado por la aleación de cobre, níquel y zinc en proporción del 50 al 70% de cobre, 13 al 25% de níquel y 13 a 25% de zinc; su color es blanco argentino.

⁸³ Landmarks Preservation Commission, *City Bank-Farmers Trust Company Building Designation Report* (LP-1941). Report prepared by Anthony W. Robins, New York, June 25, 1996, 5. El edificio está ubicado en 20 Exchange Place, Distrito Financiero, Manhattan.

“Giants of Finance.”⁸⁴ Estas figuras portan cascos y se puede considerar que sus cuerpos, aunque no se muestran de manera explícita, son las salientes mismas del edificio que coronan (Figura 10). Han sido identificados por lo tanto como hermas estilizadas, héroes griegos y asirios, símbolos clásicos de la abundancia y la protección.⁸⁵ Es importante tomar en cuenta que los gigantes se encuentran a una elevada altura, y que su apreciación desde el nivel de la calle depende de poseer la vista completa desde una de las calles que desembocan a la peculiar cuadra en que se sitúa el edificio. Dicha perspectiva es única en el entramado urbano de Nueva York y otorga a la estructura un protagonismo absoluto que obliga a elevar la mirada y notar a los gigantes ornamentales.



Puerta de acceso

Figura 7. Cross & Cross. *City Bank-Farmers Trust Company Building*, 1931. Detalle de fachada sobre Hanover St. y localización de ornamentos. Fuente: City Bank-Farmers Trust Company Building Designation Report (LP-1941). Report prepared by Anthony W. Robins, New York, June 25, 1996, 20.

⁸⁴ City Bank-Farmers Trust Company Building Designation Report, 6.

⁸⁵ General Electric Building Designation Report, 9.



Figura 8. Cross & Cross. *City Bank-Farmers Trust Company Building*, 1931. David Evans. Paneles de alpaca con molduras de bronce sobre puerta de acceso en fachada de Hanover St. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Esculturas en
escalonamiento del piso 19

Figura 9. Cross & Cross. *City Bank-Farmers Trust Company Building*, 1931. Vista desde William St. Localización de ornamentos en piso 19. Fuente: City Bank-Farmers Trust Company Building Designation Report (LP-1941). Report prepared by Anthony W. Robins, New York, June 25, 1996, 1.



Figura 10. Cross & Cross. *City Bank-Farmers Trust Company Building*, 1931. *Giants of Finance*, esculturas arquitectónicas en piedra caliza Alabama Rookwood en escalonamiento del piso 19, detalle de fachada sobre Exchange Pl. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

Pertencen a esta categoría algunos ejemplos en *Rockefeller Center*, que incluyen las placas de metal en la fachada de *Radio City Music Hall* (1931-32) (Figura 11) tituladas *Dance*, *Drama* y *Song* de inspiración grecorromana diseñadas por Hildreth Meière⁸⁶ (Figuras 12, 13 y 14); y el panel de piedra caliza, diseño de Lee Lawrie para el *International Building* (1933-34) (Figura 15) con el tema *The Story of Mankind* expresado mediante personificaciones masculinas de las cuatro

⁸⁶ Meière nació en Nueva York en 1892, estudió en Florencia, en la *Art Students League* y en escuelas de arte en San Francisco. Trabajó en numerosas comisiones murales para Bertram Goodhue y otros arquitectos prominentes de la época, diseñando así ornamentos para más de 100 edificios entre los que se incluyen *One Wall Street*, *St. Bartholomew's Church* o *Nebraska State Capitol*.

razas (de grandes músculos visibles por sus torsos descubiertos, con atributos específicos sobre la cabeza y rostros claramente definidos según su procedencia); del arte, la ciencia, la industria (el arte y la ciencia llevan túnicas de cuerpo completo); y de Mercurio como el comercio (desnudo por completo pero ocultando su zona íntima); acompañados de representaciones no antropomórficas de los dos hemisferios, los hábitats naturales, la autoridad ancestral, un barco y una fábrica.⁸⁷ (Figura 16).

⁸⁷ Landmarks Preservation Commission, Rockefeller Center Designation Report (LP-1446). Report prepared by Janet Adams, Marjorie Pearson y Anthony W. Robins, New York, April 23, 1985, 142. Radio City Music Hall está ubicado en 1260 6th Ave.



Placas en la fachada

Figura 11. Edward Durell Stone y Donald Deskey. *Radio City Music Hall*, 1932. Detalle de fachada sobre W 50th St. Localización de ornamentos. Fuente: Landmarks Preservation Commission, Rockefeller Center Designation Report (LP-1446). Report prepared by Janet Adams, Marjorie Pearson y Anthony W. Robins, New York, April 23, 1985, 43.



Figura 12. Edward Durell Stone y Donald Deskey. *Radio City Music Hall*, 1932. Hildreth Meiere. *Dance*, placa de metal en fachada sobre W 50th St. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 13. Edward Durell Stone y Donald Deskey. *Radio City Music Hall*, 1932. Hildreth Meiere. *Drama*, placa de metal en fachada sobre W 50th St. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 14. Edward Durell Stone y Donald Deskey. *Radio City Music Hall*, 1932. Hildreth Meiere. *Song*, placa de metal en fachada sobre W 50th St. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 15. Raymond Hood. *International Building*. 1935. Acceso sobre W 50th St.
Fuente: Landmarks Preservation Commission, Rockefeller Center Designation Report (LP-1446).
Report prepared by Janet Adams, Marjorie Pearson y Anthony W. Robins, New York, April 23, 1985,
142.



Figura 16. Raymond Hood. *International Building*. 1935. Lee Lawrie. *The Story of Mankind*, relieve sobre acceso en W 50th St., 1934. Foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

En el campo de los individuos modernos y sus alegorías encontramos una vez más al *Graybar Building*, en cuyo acceso central hay dos figuras masculinas con las mismas poses que sus contrapartes laterales (los cuatro elementos), pero aquí se alejan de la solemnidad de las figuras asirias –y pierden las largas barbas– para recuperar los temas contemporáneos de las comunicaciones y el transporte.⁸⁸ En el *Fuller Building* (1928-29) de Walker & Gillette⁸⁹ (Figura 17), dos esculturas de piedra por Elie Nadelman⁹⁰ de composición clásica sobre el acceso presentan trabajadores de la construcción acompañados por una serie de rascacielos.⁹¹ (Figura 18). En el *Daily News Building* (1929-30)⁹² de Raymond Hood⁹³ (Figura 19), un impresionante bajorrelieve —también sobre el acceso principal— muestra a la gente de Nueva York, hombres, mujeres, niños (y un perro) de todas las clases sociales, portando sus instrumentos de trabajo en su andar cotidiano por las calles de la metrópolis bajo los enormes rascacielos envueltos por nubes, imagen donde el lugar central lo ocupa una representación del propio *Daily News Building* (Figura 20). Hasta este momento podemos notar cómo los

⁸⁸ Graybar Building Designation Report, 9.

⁸⁹ Firma conformada en 1906 por A. Stewart Walker y Leon Gillette, graduados de Harvard y de la Universidad de Pennsylvania y *Ecole des Beaux Arts* respectivamente. Su trabajo incluye varios proyectos residenciales en estilos “revival” y edificios para bancos en varias ciudades del mundo.

⁹⁰ Nadelman nació en Varsovia en 1882 y emigró a Paris a los 22 años para trabajar como escultor. Al inicio de la Primera Guerra Mundial fue a Nueva York donde vivió hasta su muerte en 1946.

<https://americanart.si.edu/artist/elie-nadelman-3481>

⁹¹ Landmarks Preservation Commission, Fuller Building Designation Report (LP-1460). New York, March 18, 1986, 6. Se ubica en 593-599 Madison Avenue.

⁹² Ubicado en 220 East 42nd Street.

⁹³ Hood nació en 1881, estudió en *Massachusetts Institute of Technology* y en *Ecole des Beaux Arts*. Ganó a los 41 años el concurso para construir la *Chicago Tribune Tower* y se convirtió por los siguientes diez años en uno de los arquitectos más reconocidos de Nueva York. Entre sus obras más importantes se encuentran *American Radiator Building* (1923-24), *McGraw-Hill Building* (1930-31), y *RCA Building* en Rockefeller Center.

ejemplos de ornamentación con figura humana jerarquizan los accesos principales de los edificios.



Ornamento sobre el acceso

Figura 17. Walker y Gillette. *Fuller Building*, 1929. Vista general del edificio desde Madison Avenue y localización de ornamentos. Fuente: Fuller Building Designation Report (LP-1460). New York, March 18, 1986.



Figura 18. Walker y Gillette. *Fuller Building*, 1929. Elie Nadelman. Esculturas en piedra en remate de acceso en E 57th Street, 1929. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Relieve sobre acceso

Figura 19. Raymond Hood. *Daily News Building*, 1930. Vista general del edificio. Localización de ornamentos.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Daily_News_Building#/media/Archivo:Daily_News_Building.jpg



Figura 20. Raymond Hood. *Daily News Building*, 1930. Bajorrelieve en granito sobre acceso en E 42nd Street. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

También son de particular interés los ocho relieves de yeso pintados con patina color bronce, acompañados en la parte inferior por herrerías de bronce con diseños geométricos abstractos, en el vestíbulo del *Chanin Building* (1927-29)⁹⁴ de Sloan & Robertson diseñados por Rene Chambellan y Jacques Delamarre⁹⁵ (Figuras 21-28). Esta serie de figuras humanas son una verdadera obra maestra del *art déco* donde se expresa un gran dinamismo y todo el espíritu del estilo mediante la presentación geometrizada de figuras humanas como alegorías de aspectos mentales —Iluminación, Visión, Valor y Logro— y físicos —Persistencia,

⁹⁴ Ubicado en Lexington Avenue y 42nd Street.

⁹⁵ No se ha encontrado información biográfica sobre estos personajes.

Actividad, Éxito y Esfuerzo— de la auto realización,⁹⁶ elementos que forman parte del discurso ornamental total del edificio conocido como “La Ciudad de las Oportunidades”. Estos conceptos son eminentemente modernos ya que hablan de las posibilidades ofrecidas por la ciudad del temprano siglo XX y reflejan los triunfos del empresario Irwin S. Chanin, quien mandó a erigir el inmueble.

La presencia de las figuras humanas en el interior del edificio otorga significados distintos al caso de los aparatos ornamentales colocados en exteriores arquitectónicos. En primer lugar hay un cambio considerable en la escala, pues en el interior se reduce y se acerca –en el caso del Chanin frente a frente– al espectador. Los materiales pueden ser más delicados y caros, como es el caso, con metales y patinas que brillan bajo las luces artificiales, generan contrastes dramáticos con pisos y paredes, y dan un gran sentido de lujo y sofisticación al lugar. La función de los ornamentos en el vestíbulo sirve como segunda introducción al carácter arquitectónico del edificio, una más contundente que la primera (que es la fachada) por la capacidad que tiene de provocar la inmersión total de los visitantes a su entorno.

⁹⁶ Alastair Duncan, *American Art Deco* (London: Thames and Hudson, 1986), 172.



Figura 21. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre. *Enlightment*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

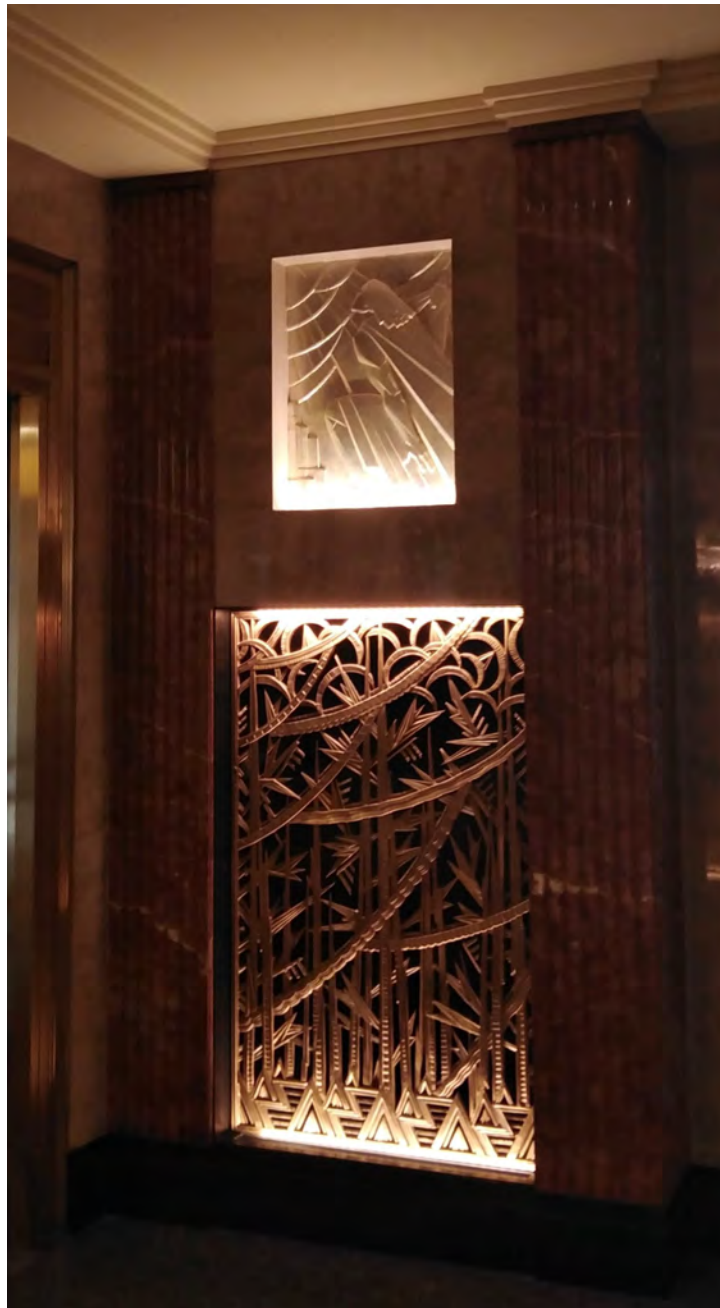


Figura 22. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Vision*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 23. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Courage*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 24. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Achievement*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.



Figura 25. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Endurance*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

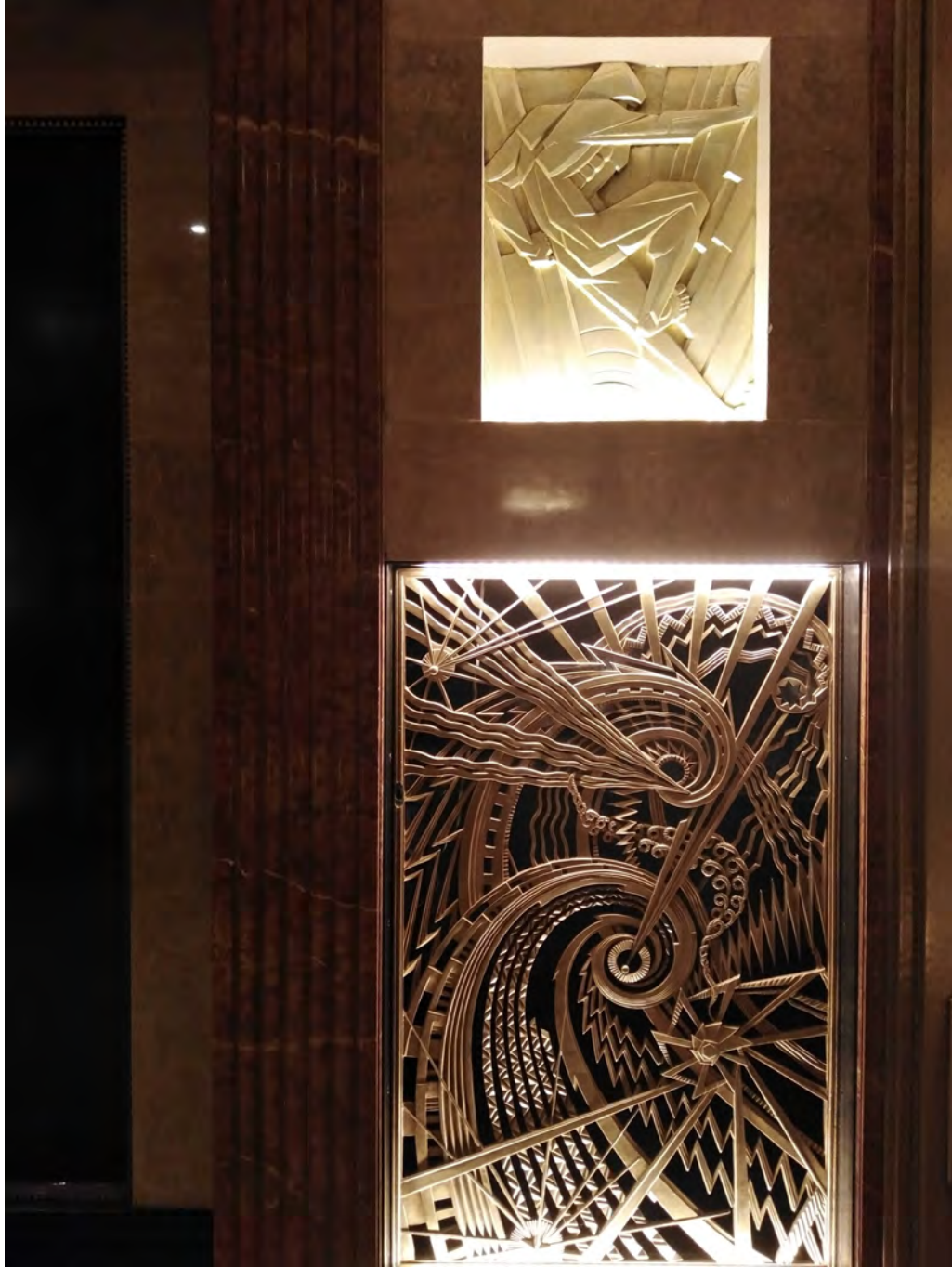


Figura 26. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Activity*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

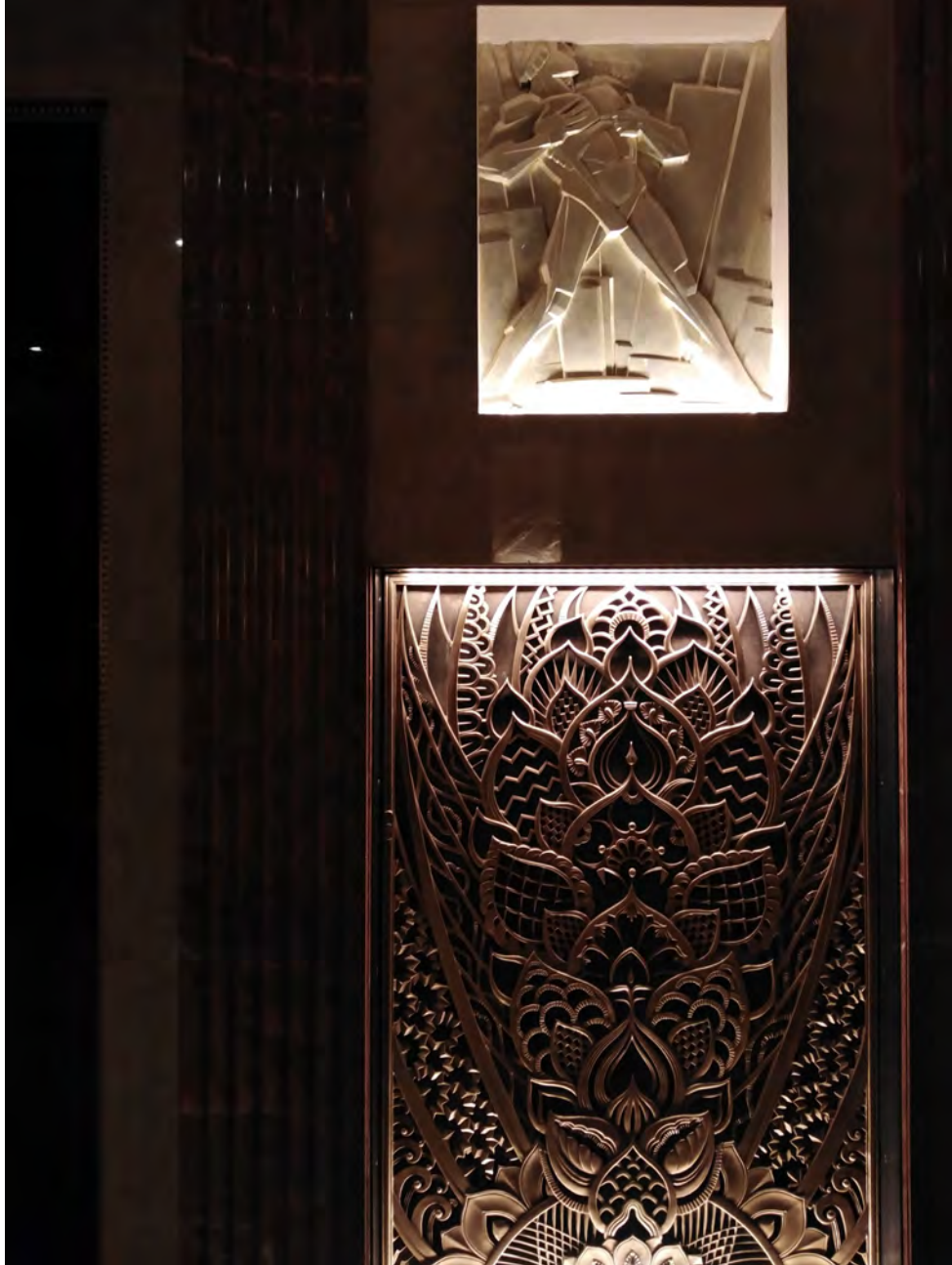


Figura 27. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Success*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

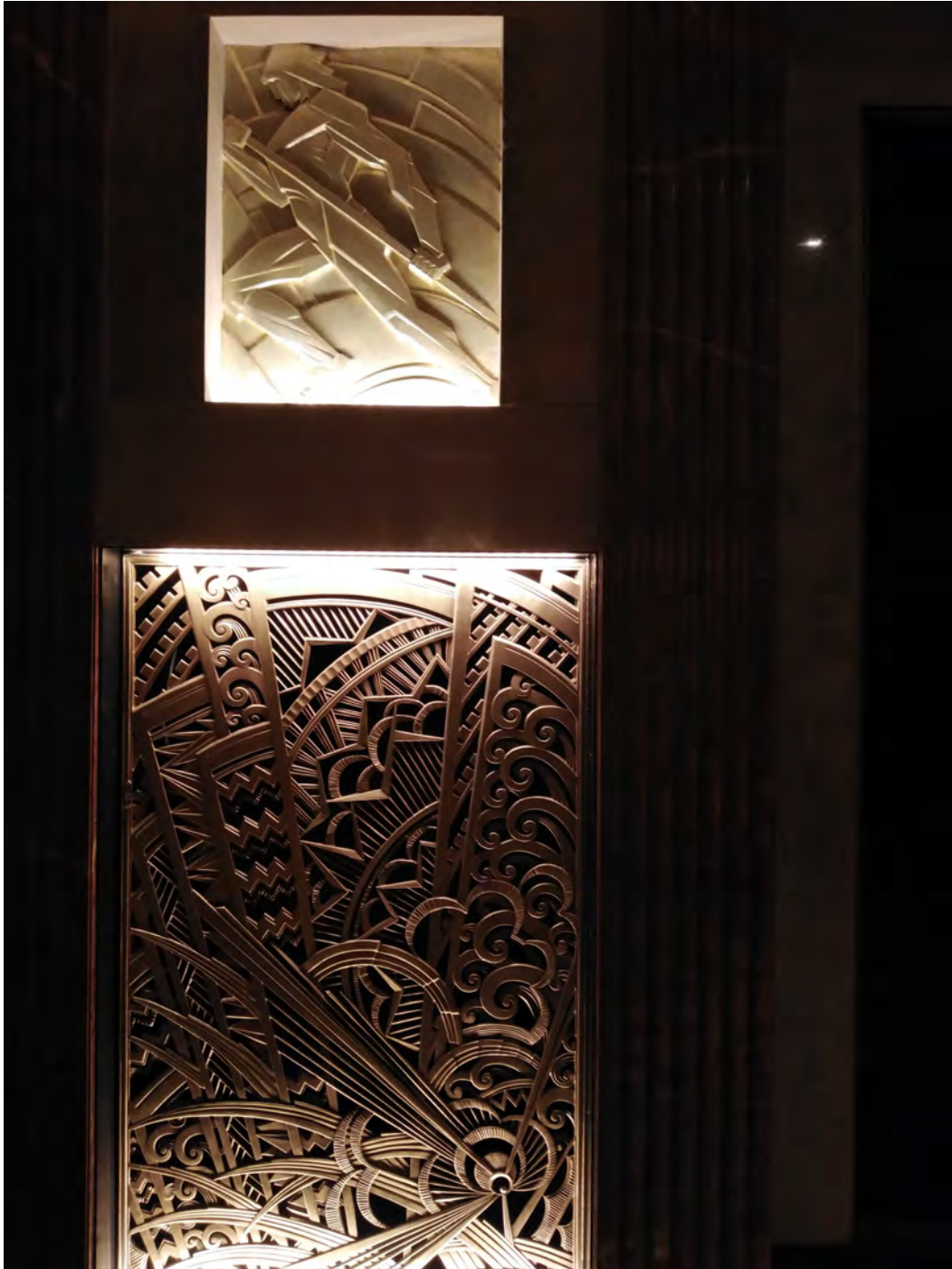
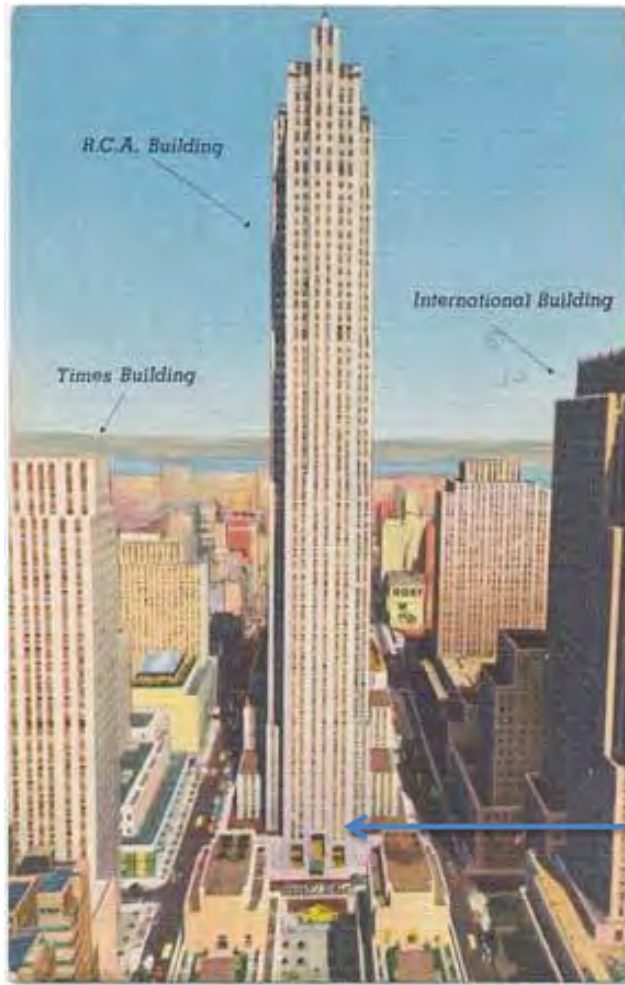


Figura 28. Sloan & Robertson, *Chanin Building*, 1929. Rene Chambellan y Jacques Delamarre, *Effort*, relieve de yeso pintado con patina color bronce en el vestíbulo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

El ejemplo más famoso de alegoría modernizada en el *art déco* neoyorquino es probablemente el alto relieve sobre el acceso del *RCA Building* (1932-33) — mirando a Rockefeller Plaza— elaborado por Lee Lawrie (Figura 29) con la figura de “La Sabiduría” que aparece como un hombre barbado que aparta las nubes de la ignorancia “interpretando las leyes y ciclos del universo cósmico”⁹⁷ mientras guía con un compás en la mano los ciclos de las figuras que lo acompañan en las puertas a ambos lados: “La Luz” y “El Sonido”, asociados a la radio y la televisión, las industrias visionarias emprendidas por la compañía RCA, que sin duda alguna revolucionarían la vida cotidiana en el siglo XX (Figura 30). El plano inclinado en que se presentan los relieves sobre el acceso provoca un efecto impresionante, ya que iguala el ángulo al de la mirada que eleva la vista hacia la cima del edificio y coloca al plano directamente de frente a los ojos; se percibe en este momento la verticalidad de la estructura como marco de su ornamento principal.

⁹⁷ Landmarks Preservation Commission, Rockefeller Center Designation Report (LP-1446). Report prepared by Janet Adams, Marjorie Pearson y Anthony W. Robins, New York, April 23, 1985, 64. En este reporte se menciona el conflicto que generó el uso de una figura masculina para representar a la usualmente femenina Sabiduría. Esto fue una decisión del artista y causó el malestar de Rockefeller.



Relieves sobre acceso principal

Figura 29. Corbett, Harrison & MacMurray, Raymond Hood, Godley & Foulhoux, Reinhard & Hofmesiter. *RCA Building*, 1933. Localización de ornamentos. Fuente: https://old.skyscraper.org/EXHIBITIONS/FAVORITES/fav_rca.htm



Figura 30. The Associated Architects: Corbett, Harrison & MacMurray, Raymond Hood, Godley & Fouilhoux, Reinhard & Hofmesiter. *RCA Building*, 1933. Lee Lawrie, *Wisdom, Light y Sound*, bajorrelieves sobre acceso en Rockefeller Plaza. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

Aunque bastante posterior, el relieve de acero inoxidable “News” de Isamu Noguchi⁹⁸ (1940) en el *Associated Press Building*⁹⁹ (Figura 31) también es considerado *art déco* y muestra mediante una solución estética muy novedosa y acorde con las vanguardias artísticas en proyección geométrica, a un grupo de

⁹⁸ Noguchi, nacido en 1904 en Los Ángeles fue uno de los escultores más reconocidos del siglo XX. Tuvo parte de su formación como alumno de Onorio Ruotolo y de Constantin Brancusi en París donde se inspiró para hacer obra modernista y abstracta de expresividad lírica y emocional. <https://www.noguchi.org/isamu-noguchi/biography/biography/>

⁹⁹ La ubicación de este edificio es 50 Rockefeller Plaza.

reporteros en el pleno frenesí de una sala de prensa; las juntas del relieve son prácticamente invisibles gracias a la precisión de la técnica¹⁰⁰ (Figura 32).



Relieve sobre acceso

Figura 31. The Associated Architects: Corbett, Harrison & MacMurray, Raymond Hood, Godley & Foulhoux, Reinhard & Hofmesiter. *Associated Press Building*, 1938. Localización de ornamentos. Fuente: <http://wikimapia.org/16258724/Associated-Press-Building>

¹⁰⁰ Rockefeller Center Designation Report, 212.



Figura 32. The Associated Architects: Corbett, Harrison & MacMurray, Raymond Hood, Godley & Fouilhoux, Reinhard & Hofmesiter. *Associated Press Building*, 1938. Isamu Noguchi. *News*, relieve de acero inoxidable sobre acceso en Rockefeller Plaza, 1940. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 30 de septiembre de 2019.

Tras la revisión de los ejemplos de Nueva York debo anotar que la naturaleza de los rascacielos donde se insertó la ornamentación se puede llegar a considerar como una de “nuevos templos”, en este caso de una “nueva religión” que sería el capitalismo, donde los programas ornamentales obedecieron a una asociación con el carácter de los edificios, o bien a deseos personales de los empresarios que ordenaban las construcciones, a la vez que confirman una nueva visión sobre lo urbano. Adicionalmente quiero hacer notar que la observación de estas expresiones en su entorno urbano permitió comprender de una forma

distinta al *art déco* arquitectónico y ayudó a generar conexiones entre las manifestaciones en ambas ciudades, así como a corroborar la tipología planteada. En primer lugar, fue muy revelador el acercamiento a los edificios; porque si bien ya conocía los ornamentos por sus fotografías, tuve que marcar en un mapa las localizaciones de los inmuebles para caminar hacia ellos, y por la variedad de estos no tenía clara la relación de la estructura del rascacielos con sus relieves o esculturas. Así, hubo ocasiones en que me llamaba la atención el edificio desde la lejanía por la resolución de su remate, pero no la asociaba necesariamente a lo que hallaría al llegar frente a su fachada. Ya al estar a unos cuantos metros del inmueble es cuando me era posible apreciar los ornamentos, elementos que se encuentran por lo general cercanos al nivel de calle, para poder ser observados por la gente, como identificadores de la arquitectura —ya sea de su carácter arquitectónico, o bien como factor que lo identifica y distingue de otras estructuras. Lo anterior, sin embargo, no es una generalización, pues algunos casos como el *Fred F. French Building* o el *General Electric Building* muestran un programa ornamental incluso en sus remates, algo que sólo se puede distinguir desde una distancia considerable, si se ponen algunas cuadras de diferencia con el objeto observado, o si se mira desde otro rascacielos. Estos inmuebles complementan de una forma más integral lo que se ve a lo lejos con lo cercano, ya que, al efectuar la aproximación, existe una correspondencia temática entre los motivos plasmados a distintas alturas.

Tipologías de la figura humana en el ornamento arquitectónico *art déco*

1. Deidades o personajes sagrados

Ya Xavier Esqueda delineó en su estudio pionero sobre el *art déco* mexicano la importancia que tuvo la recuperación de ornamentos tales como los aztecas, mayas o zapotecas, y ofrece como explicación general la necesidad de soluciones ornamentales para la monumentalidad de los nuevos edificios, así como la facilidad de acceso a las estructuras prehispánicas a raíz de la expansión de los medios de comunicación que permitieron a los exploradores llegar a lugares remotos hasta entonces poco conocidos.¹⁰¹ La inspiración precolombina en variados ejemplos del estilo ha sido un tema constante en la historiografía;¹⁰² sin embargo, rastrear un origen certero a su utilización nunca ha sido realmente esclarecido. Esqueda recupera sobre todo el trabajo de Bevis Hillier,¹⁰³ quién plantea como soluciones al problema tanto el interés por restaurar las ruinas precolombinas formulado por la historiografía y arqueología mexicanas, como el reflector que atrajeron la Revolución Mexicana y el muralismo hacia las culturas del país. El autor propone igualmente la conveniencia que significó la geometría

¹⁰¹ Esqueda, 78. Es comprensible que hubiera furor por el acceso a ruinas nunca antes vistas, aunado a la difusión de las mismas a la escala que permitían los medios de comunicación del temprano siglo XX.

¹⁰² Esqueda menciona a Bevis Hillier, Esther Born y David Gebhard. Esqueda, 82. Para un ejemplo posterior a lo recuperado por Esqueda, ver Oriana Baddeley, "Ancient Mexican Sources of Art Deco" en Benton, Charlotte, Tim Benton y Ghislaine Wood, ed. *Art Deco 1910-1939* (London: V & A, 2003) o Marjorie Ingle, *The mayan revival style* (Albuquerque: University of New Mexico, 1984).

¹⁰³ Bevis Hillier, *Art Deco Of the 20s and 30s* (London: Studio vista, 1968).

presente en las nuevas fuentes de inspiración, y en su estilización intrínseca que era “justamente lo que el *art déco* demandaba.”¹⁰⁴

Esta aseveración de Esqueda se puede matizar con las consideraciones que se han hecho en libros como *Art Deco 1910 -1939*, donde se hizo notar que el estilo estuvo caracterizado en su primera etapa más bien por el uso de motivos figurativos como flores, plantas y animales; tendencia que se modificó hacia los años veinte a ser una con mayor predominancia de motivos abstractos y geométricos, para lo cual también fue importante la influencia del cubismo, el constructivismo y otras fuentes *avant-garde*.¹⁰⁵ En otra sección del mismo libro se explica la adopción de las formas geométricas y patrones prehispánicos en la arquitectura y el diseño a partir de un deseo de los creadores por “alejarse de los límites de la tradición clásica europea”,¹⁰⁶ para lo que las fuentes nativas del continente americano significaban una contraposición efectiva. Estas ideas alimentadoras del estilo se conjuntaron con el contexto de las producciones tecnológicas en masa y los nuevos materiales, que se prestaban para reproducir las expresiones que tendían hacia la geometría.¹⁰⁷ Se puede hacer así una aproximación a la adopción de lo prehispánico en el *art déco* como un proceso complejo, de escala global, y que evidentemente tendría sus variantes propias en cada región.

En términos cronológicos se ha planteado que la fascinación occidental por lo prehispánico comenzó en momentos tales como la Exposición Universal de

¹⁰⁴ Esqueda, p. 79.

¹⁰⁵ Jonathan M. Woodham, “From Pattern to Abstraction” en Benton et al (ed.), *Art Deco 1910-1939*, 113.

¹⁰⁶ Baddeley, “Ancient Mexican Sources”, 58.

¹⁰⁷ Woodham, “From Pattern to Abstraction”, 118.

París en 1889 con el Pabellón de México “de estilo azteca” o los modelos de arquitectura maya de Edward Thompson expuestos en la Exposición Universal de Chicago en 1893.¹⁰⁸ En estas manifestaciones las figuras humanas recreadas en la ornamentación se modelaron bajo cánones clásicos en el primer caso, y de forma lo más parecida a los originales en el segundo. Es evidente que ciertos postulados del estilo conocido como “neo-maya”, que se desarrolló inicialmente en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX, se conjugaron con el posterior desarrollo del *art déco*,¹⁰⁹ ya fuera por la inspiración estética directa de las formas ornamentales, o bien por las teorías sobre la recuperación de elementos prehispánicos que plantearon los arquitectos en cuestión. Sin embargo, no todo lo neo-maya norteamericano se puede adscribir a la clasificación de *déco*, sobre todo en los casos que no hubo una depuración o re-significación en la aplicación de los ornamentos en los edificios ni una innovación en las técnicas artísticas para su ejecución.

Algunos ejemplos usualmente señalados como exponentes del uso de elementos prehispánicos incluyen la obra de arquitectos como Robert Stacy-Judd, salas de cine como el *Mayan Theater* en Los Angeles (1927) o el *Fisher Theater* en Detroit (1928), cargados de ornamentación por lo general copiada directamente de las ruinas arqueológicas de sitios como Chichen Itzá, Quirigua, Copan, Palenque, etc.¹¹⁰ tanto en interiores como exteriores. Frank Lloyd Wright es otro referente obligado, con construcciones emblemáticas de 1915, 1918 y 1923,

¹⁰⁸ Baddeley, “Ancient Mexican Sources”, 58.

¹⁰⁹ Para un estudio extenso sobre el estilo neo-maya ver Marjorie Ingle, *The maya revival style* (Albuquerque: University of New Mexico, 1984).

¹¹⁰ Ingle, *The maya revival style*, 44.

donde la inspiración prehispánica nunca se reveló como copia directa de ningún modelo, sino que se relacionó más bien con la “elegante proporción de las masas y volúmenes y en la manera de aplicar la decoración exterior a la construcción, pero no en el mismo uso iconográfico.”¹¹¹ Esqueda señala la fuerte posibilidad de que el arte precolombino a través de la arquitectura de Lloyd Wright haya influido en el *art déco* europeo, “ya que este arquitecto fue admirado por notables arquitectos europeos de la época.”¹¹² A pesar de que esta conexión haya sido plausible, esto sólo abonaría a la multiplicidad de caminos por los que llegó el influjo prehispánico al *art déco*.

También hubo una comparación constante de la forma de los rascacielos con la de las pirámides mayas, aunque mucha de su identificación tuvo que ver con la ley que entró en vigor en Nueva York, conocida como “setback zoning”, y que fue el resultado de las consecuencias negativas causadas por la proliferación de edificios altos construidos en forma de paralelogramos o cubos, los cuáles al extenderse por toda la ciudad le iban restando aire y luz a las calles.¹¹³ La solución fue dotar a los edificios de escalonamientos, lo que les dio forma “piramidal”, en un ejercicio que pronto se identificó como la expresión de una verdadera arquitectura americana. Fue así como algunos teóricos norteamericanos llegaron a relacionar lo prehispánico, arquitectura americana nativa, con el rascacielos, un nuevo tipo de edificio original netamente americano (estadounidense) y un hito en la historia de la arquitectura moderna. En 1927 Edward Lloyd Hampton escribía que el más grande logro estadounidense –el rascacielos– encarnaba singularmente los

¹¹¹ Esqueda, 82.

¹¹² *Ibid.* 87.

¹¹³ Ingle, *The mayan revival style*, 52.

principios mayas de construcción.¹¹⁴ Herbert Spinden declaró que los mayas eran buenos americanos por su “instinto de rascacielos”; mientras que Francisco Mujica,¹¹⁵ representante del gobierno mexicano en Washington, también se dedicó a propugnar por el estilo neo-maya a partir de su libro *History of the Skyscraper* de 1929,¹¹⁶ donde escribió que “el nuevo estilo recuerda a la arquitectura precolombina, en especial a sus palacios y pirámides de cornisas pequeñas, con magníficas decoraciones en relieve sobre superficies imponentes... me parece justo definir como mesoamericano este nuevo tipo de arquitectura.”¹¹⁷ Para Mujica el estudio de las ruinas, de sus elementos geométricos y mecánicos, lograría la creación de un estilo neo-americano que recordara los orígenes primitivos, al tiempo que revelara un carácter moderno de forma clara y poderosa.¹¹⁸ Aquí entra en juego una vez más la búsqueda, dentro de la corriente, por la expresión del carácter arquitectónico, donde las formas de los edificios y su manera de usar los ornamentos revelarían la función enmarcada en su momento histórico. Cabe señalar que la forma de pensar de Mujica empata con análisis posteriores efectuados sobre el *art déco*, donde se ha identificado la conjunción de elementos clásicos con un espíritu “inconfundiblemente moderno” como uno de los factores

¹¹⁴ Ingle, *The mayan revival style*, 51. La información se toma de “Rebirth of Prehistoric American Art” en *Current History*, Feb. 1927.

¹¹⁵ Nacido en México en 1899. “Hijo de diplomáticos, viajó por Latinoamérica, París, Bruselas, Estados Unidos y estudió arquitectura en Chile. Perteneció a una nueva generación de arquitectos que crearon ruptura con el canon europeo, incorporando en sus estudios y diseños el neocolonialismo, neoprehispanismo y con tintes de indigenismo.”
museoamparo.com/artistas/perfil/645/francisco-mujica

¹¹⁶ Este libro es particularmente interesante por tratarse del escrito de un mexicano publicado en Nueva York que desarrolla la idea de la influencia prehispánica en la arquitectura de Estados Unidos.

¹¹⁷ Citado en Xavier Moyssen, “El nacionalismo y la arquitectura,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 55 (1999), 120.

¹¹⁸ Ingle, *The mayan revival style*, 57.

determinantes del estilo.¹¹⁹ Los proyectos arquitectónicos desarrollados por Mujica en su libro se pueden insertar fácilmente en la narrativa *déco*.

Alfred Bossom dedicaría igualmente un libro a los rascacielos en 1934¹²⁰ y compararía sus resultados arquitectónicos con las estructuras mayas a partir de un reconocimiento de las condiciones de luz presentes en Norteamérica; aunque para él la recuperación constaba de “decoración simple de las superficies, sin cornisas, y un fuerte énfasis en ángulos ornamentales para formar la silueta en forma de torre.” Es necesario mencionar los problemas que han notado autores como Julie Elizabeth Pearson con respecto a la aplicación del ornamento en los edificios, lo que en muchos casos significó una dificultad en la adaptación y significa que la aplicación de ornamentos se vio en muchas ocasiones limitado a las entradas y vestíbulos de los edificios; Pearson lo nota en su tesis al evidenciar la “falta de asociación entre la masa de muchas estructuras *art déco*, principalmente los edificios altos, con sus detalles ornamentales.”¹²¹ Esto constituye uno de los grandes problemas alrededor del *déco* arquitectónico, ya que en numerosas fuentes se han calificado ornamentos como pertenecientes al estilo por su simple adscripción a un edificio clasificado como *art déco*, aunque en

¹¹⁹ Cfr. Patricia Bayer, *Art Deco Architecture: Design, Decoration and Detail from The Twenties and Thirties* (London: Thames and Hudson, 1999): 7-8.

¹²⁰ Alfred Bossom, *Building to the Sky: The Romance of the Skyscraper* (London: Studio Ltd., 1934), citado en Ingle, *The mayan revival style*, 51.

¹²¹ Julie Elizabeth Pearson, “Native American Motifs in Architectural Ornament and Design (1900-1940).” Master Thesis, Texas Tech University, 1989. <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/6791283>. Por poner un ejemplo de otro texto que evidencia esta diferencia, refiero al lector al párrafo dedicado a 450 Sutter Street en San Francisco (1929), donde se señala que se reservó la carga ornamental para el vestíbulo y el acceso, a la vez que se presentaba una forma exterior simple. Baddeley, “Ancient Mexican Sources”, 63.

realidad el ornamento referido no cumpla cabalmente con las características propias del estilo.¹²²

Considero que esta breve visión desde la mirada norteamericana ayuda a distinguir una forma particular de pensar en la adaptación de lo prehispánico a sus expresiones arquitectónicas, donde al parecer lo precolombino servía para legitimar en cierta medida al rascacielos, pero desde una visión posterior y referencial: *el rascacielos recuerda a la pirámide*, y en ocasiones le integra ornamentación de inspiración prehispánica, pero no siempre. Aunque no hay que olvidar que hubo historiadores del arte norteamericanos que desde el siglo XIX y el temprano siglo XX reivindicaron al arte precolombino en oposición a teorías “anti-amerindias”, como fue el caso de John Lloyd Stephens quien denominó en 1841 a la arquitectura, escultura y pintura mayas como “verdaderas obras de arte”, afirmando así la autonomía y originalidad del arte americano; Herbert Joseph Spinden haría lo propio en su tesis doctoral en 1913;¹²³ o bien una exposición del MoMA de 1933 donde el curador planteó la igualdad y calidad de lo precolombino como inspiración para la creación artística moderna internacional.¹²⁴ Como se verá a continuación, las miradas desde México sobre el mismo tema tomarían tintes ideológicos distintos, ligados a la recuperación de tradiciones propias, desde la concepción de la obra y no por reminiscencia a la forma piramidal —con la

¹²² Retomaré esta discusión en las conclusiones, cuando el repaso por todos mis objetos de estudio me permita identificar plenamente las características del ornamento *déco*.

¹²³ George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (Yale: Yale University Press, 1991), 127, 133.

¹²⁴ Elodie Vaudry, “Présence et usages des arts précolombiens dans les arts décoratifs en France de 1875 à 1945” (Université de Paris – Nanterre. Département d’histoire de l’art et d’archéologie. École doctorale 395 – Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent. Centre d’histoire des arts et des représentations (HAR), 2016), 17.

excepción del Edificio La Nacional, que sin embargo no fue ornamentado en todos sus elementos a partir de la inspiración prehispánica.

En el caso de las teorías arquitectónicas en México, es notorio el hecho de rastrear en 1919¹²⁵ un interés por parte de la crítica arquitectónica por “el maya modernizado”, dónde se alabó por ejemplo en *Revista de Revistas*, la adaptación de elementos del arte maya en el vestíbulo de una casa particular realizada por el arquitecto Ignacio Marquina, y su posterior selección de “los que con más facilidad pueden ser reunidos en conjuntos agradables a nuestro criterio estético moderno.”¹²⁶ Una de las expresiones artísticas descrita nos concierne de forma particular, ya que consistía en una lámpara “en bronce repujado, un verdadero triunfo de la composición, inspirada en la máscara de Kukulcán [...] de Chichen Itzá.”¹²⁷ Para 1923, Manuel Amábilis¹²⁸ empezó a publicar artículos relacionados a la arquitectura maya en la revista *El Agricultor*, haciendo uso de la arqueología para estudiar edificios.¹²⁹ Amábilis sería seleccionado por el gobierno para construir el Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla; el edificio hizo uso de “superficies profusamente ornamentadas, y su planta –al estar derivada del símbolo nahual *nahui ollin*– también hacía evidente el

¹²⁵ Momento temprano para pensar en una relación entre el neo-maya y el *art déco*, ya que la Exposición de Artes Decorativas no había sucedido aún

¹²⁶ El texto es recuperado por Xavier Moyssen en *La crítica de arte en México 1896-1921: estudios y documentos* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 274.

¹²⁷ Moyssen, *La crítica de arte en México*, 274. Por desgracia, el autor anónimo decide no seguir describiendo los demás elementos del edificio que reseña para no alargar el artículo.

¹²⁸ Manuel Amábilis (1883-1966) fue un arquitecto nacido en Mérida, Yucatán. Realizó sus estudios profesionales en la Escuela Especial de Arquitectura de París. Al volver a México se desempeñó como director de Obras Públicas del Estado de Yucatán, como primer director de la Universidad del Sureste, fue catedrático en la UNAM, entre otros cargos. Su publicación más importante fue *La Arquitectura Precolombina en México*. “Semblanza. Manuel Amábilis Dominguez” en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, 9, enero 1987, 95-96.

¹²⁹ Moyssen, “El nacionalismo y la arquitectura,” 123.

deseo de expresar un carácter prehispánico.”¹³⁰ Amábilis publicaría un libro entero dedicado al Pabellón, cuya ornamentación definió como “tolteca”; su propuesta con respecto a dicha obra era crear bajo un “estilo nacional [...para] demostrar que nuestro Arte Arcaico Nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características.”¹³¹

También se debe mencionar el caso de Federico Mariscal,¹³² quien diseñaría una de las obras ornamentales más reconocidas en la historia del *art déco* mexicano en el Palacio de Bellas Artes. Sin embargo, varios años antes de su comisión en el Palacio, Mariscal ya se preocupaba por un estudio detallado de las ruinas mayas, y sugería el aprovechamiento de su originalidad para contribuir a la arquitectura nacional que en esos momentos se buscaba encontrar. Así desde 1924 escribió para *Excélsior* artículos con el tema de la arquitectura precortesiana, dónde urgía a los arquitectos mexicanos a estudiar las ruinas y proponía mostrarlas al mundo para eliminar los prejuicios respecto a la manera de utilizar esas producciones de arte y así llegar a “la única ORIGINALIDAD que en Arquitectura, como en todas las artes puede existir, la que se basa en el estudio profundo de los que nos precedieron y en el conocimiento también amplio e

¹³⁰ Antonio E. Méndez-Vigatá, “Política y lenguaje arquitectónico. Los regímenes posrevolucionarios en México y su influencia en la arquitectura pública, 1920-1952” en Edward R. Burian (ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, México: Gustavo Gili, 1998.

¹³¹ Louise Noelle Mereles, “Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX” en *Herencias indígenas, tradiciones y la mirada europea*, ed. Helga von Keugelgen (Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2002), 500. Noelle cita el texto de Amábilis de 1929 *El pabellón de México en la exposición Iberoamericana de Sevilla*.

¹³² Federico Mariscal (1881-1971), arquitecto queretano, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Academia de San Carlos y desempeñó durante su vida una importante trayectoria docente. Otras de sus obras conocidas son la Inspección General de Policía de la Ciudad de México y el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris”. Recuperado de <http://www.juntadegobierno.unam.mx/ex-miembros/03-federico-ernesto-mariscal-pi%C3%B1a.html>

intenso de los adelantos de la época en que vivimos.”¹³³ Mariscal advierte contra la simple copia de las arquitecturas pasadas, un ejercicio que tendría como resultado “obras frías y falsas.”¹³⁴ Desde su punto de vista se hace evidente la importancia de hacer una distinción entre la mera copia y el estudio académico de las ruinas.

En un ejercicio de crítica artística, Mariscal arremete en otra entrega del periódico contra los arquitectos que hasta ese momento habían tratado de “renacer la Arquitectura Precortesiana en nuestros edificios modernos.”¹³⁵ El defecto al que apuntaba Mariscal tenía que ver con: “la pequeñez, la minuciosidad y el aislamiento respecto del medio natural en que edificaron sus obras, desvirtuando así las formas de que quisieron servirse, que son genuinamente nuestras, y que nos ofrecen una perenne lección de cómo el hombre puede hacer lo grandioso.”¹³⁶ Su diatriba fue dirigida a obras puntuales hechas hasta ese momento con elementos precortesianos y más lejanas temporalmente: el monumento a Cuauhtémoc, el pabellón de México en París de 1889, y otros monumentos menos conocidos.¹³⁷ El único edificio de la década de 1920 que menciona es una casa hecha por Manuel Ortiz Monasterio¹³⁸, lo cual significa que no se ocupa de otras estructuras ya existentes como por ejemplo, la casa hecha por Ignacio Marquina o las primeras expresiones de Manuel Amábilis en Yucatán.

¹³³ Federico Mariscal, *Hacia una nueva arquitectura* (México: CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007): 35. Este libro recupera una serie de textos publicados por Mariscal en *Excélsior*.

¹³⁴ *Ibíd.* 46.

¹³⁵ *Ibíd.* 39.

¹³⁶ *Ibíd.* 38.

¹³⁷ Menciona el monumento conmemorativo del descubrimiento del templo del Tepozteco en Tepoztlán, el monumento a Benito Juárez en Oaxaca y un “reciente monumento levantado en Yucatán.” *Ibíd.* 39.

¹³⁸ Ubicada en Paseo de la Reforma, la fuente no recupera la ubicación exacta en dicha avenida.

Cabe señalar que en publicaciones posteriores como fue el número de *Cuadernos de Arquitectura* dedicado a la arquitectura con elementos prehispánicos, Juan Antonio Siller consigna para el mismo periodo en ciudad de México una cantidad limitada de ejemplos, los cuales se reducen a un par de obras de Amábilis en el Estadio Nacional (una fuente y un monumento de 1924), la Inspección de Policía y Bomberos de Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga (1928) y el Edificio de *la Durkin Reo Motor* del propio Mariscal (1927).¹³⁹ Para el caso de la península de Yucatán, Siller hace un recuento más exhaustivo de las expresiones encontradas.

En 1927 Mariscal hizo un viaje junto con José Reygadas a la península de Yucatán, y un año después publicó su libro: *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas*; allí citó los numerosos estudios arquitectónicos realizados hasta el momento por extranjeros, entre los que menciona a S.K. Lothrop, quién publicó en *Architectural Record* lo que se ha considerado como el primer trabajo sobre arquitectura maya, dirigido específicamente a arquitectos en Estados Unidos;¹⁴⁰ y a George Oakley Totten.¹⁴¹ En las mismas líneas alaba a su colega Amábilis por sus aportaciones en el estudio de los “Órdenes Mayas”, aunque él propone renombrar dichos elementos como “trazados reguladores” de la arquitectura maya.

¹³⁹ *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, 9, enero 1987, p. D.

¹⁴⁰ Recuperado de Pearson, “Native American Motifs”, p. 52. El artículo citado llevaba por título “The Architecture of the Ancient Mayas” en *Architectural Record*, vol. 57, no. 6 (1925 June): 491-509.

¹⁴¹ En 1926 se publicó el libro *Mayan Architecture* de George Oakley Totten, que fue un compendio en forma de inventario de elementos arquitectónicos, “el cual se podía usar de la misma manera que las guías de construcción arquitectónica del siglo XVIII.” Sin embargo, el autor no proponía una simple reproducción o copia de los modelos, sino que consideraba necesaria una “transformación, convencionalización y adaptación para servir a los requerimientos modernos.” Fuentes: Ingle, *The mayan revival style*, 57 y Pearson, “Native American Motifs”, 4. Es importante señalar que Federico Mariscal hace referencia al trabajo de Totten en *Excélsior* antes de que éste publicara sus resultados en forma de libro, ya que estaba al tanto de la presentación del autor en el Congreso Internacional de Arquitectura de Bruselas en 1922.

Su evaluación general del estado de la cuestión es, sin embargo, que “no se ha llegado todavía a abarcar el estudio arquitectónico de conjuntos y detalles con la amplitud, exactitud y método que son necesarios” y urge a “resolver de manera definitiva hasta qué punto pueden aprovecharse esas notables ruinas, en la creación de una arquitectura americana o nacional en nuestros días.”¹⁴² Lo que se puede rescatar de estas reflexiones de Mariscal es cómo se mantuvo fiel a sus propias ideas casi una década después al diseñar los ornamentos para el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes.

Si bien la ejecución de los ornamentos interiores del recinto cultural más ideológicamente significativo del país fue una manufactura francesa de la Casa Edgar Brandt en 1933, uno de los talleres más reconocidos a nivel internacional por su trabajo con ornamentos metálicos,¹⁴³ fue Mariscal quién diseñó los cuatro grandes mascarones que rematan las pilastras luminosas –de 1.70 por 1.20 m–, realizados en fierro laminado con aplicaciones de cobre bronceado y platinado, representaciones del dios Chac retomadas del edificio Codz Poop en Kabah.¹⁴⁴ Para comprender la forma de apropiación de esa figura, es afortunada la posibilidad de consultar su *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas*, cuyo objetivo fue levantar mediante el método académico planos, mediciones y dibujos

¹⁴² Federico Mariscal, *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas: Yucatán y Campeche: contribución de México al XXIII Congreso de Americanistas*. (México: Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, 1928): 3.

¹⁴³ Ver Joan Kahr, *Edgar Brandt: art deco ironwork* (Atglen, PA: Schiffer Publishing, 2010).

¹⁴⁴ José Guadalupe Victoria, “Evocación y recuperación de un lenguaje. Motivos y elementos mayas en la arquitectura mexicana contemporánea” en *1492-1992 V Centenario Arte e Historia*. Xavier Moyssén y Louise Noelle, eds. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993): 120; y Moyssen, “El nacionalismo”, 127.

precisos de los edificios mayas y sus ornamentos,¹⁴⁵ lo cual nos permite observar el dibujo a detalle del mascarón de Kabah, aislado y analizado directamente a partir del basamento, muro y entablamento cubiertos por mascarones del Codz Poop (Figura 33); y leer lo que el arquitecto admiró tanto de dicha expresión. Escribe Mariscal: “puede apreciarse la trama o trazado regular que he podido encontrar, y que presumo sirvió de base para la generación geométrica de este espléndido y original motivo decorativo, prueba del gran adelanto en esa prodigiosa raza.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Mariscal, *Estudio arquitectónico*, 3.

¹⁴⁶ Mariscal, *Estudio arquitectónico*, 63.

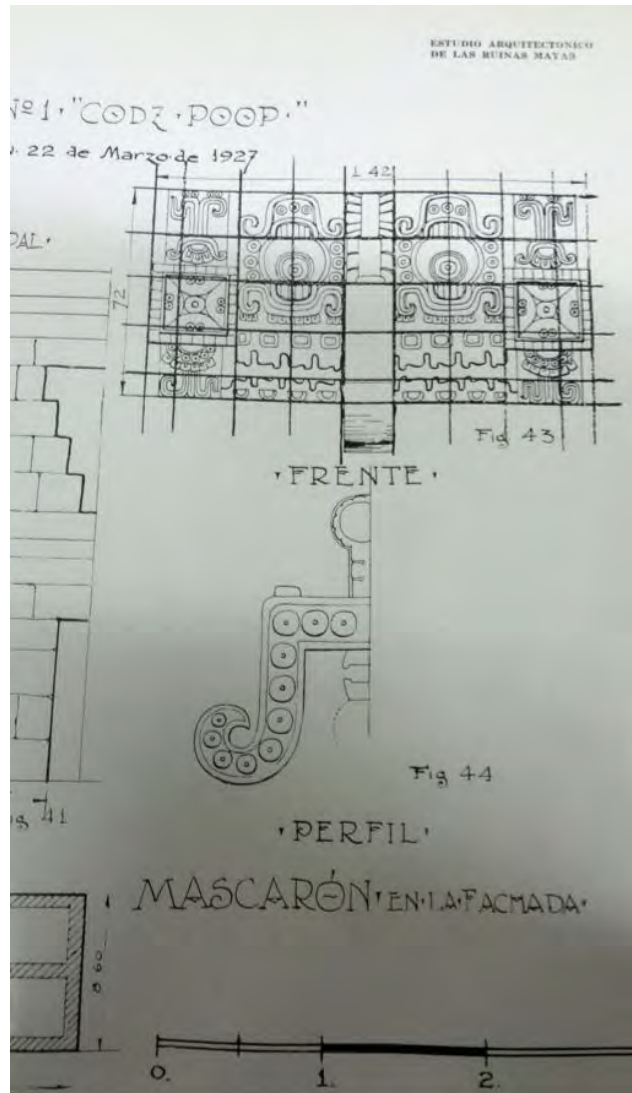


Figura 33: Federico Mariscal. Levantamiento del máscarón en la fachada del Edificio N° 1 Codz Poop, Kabah, Yucatán. Fuente: *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas*, 1927, 69.

Al diseñar el vestíbulo de Bellas Artes, Mariscal no empequeñeció el motivo, sino que incluso lo engrandeció varios centímetros –el dibujo del original maya marca unas medidas de 1.42 por 0.72 m–, y no copió la solución de los mayas como tal, que consistía en todo un mosaico repleto, sino que aisló el ornamento para adecuarlo a la escala estética del edificio (Figuras 34 y 35). En este punto

hay que tener en mente la visión de conjunto del espacio (Figura 36), dónde el estilo se expresa de manera total y los objetos de estudio –los mascarones en este caso– son acentos del mismo. El arquitecto Flores Marini describía así dicho aspecto del vestíbulo, al alabar la combinación del *art déco* con los elementos prehispánicos, que también nota en los barandales con grecas: “impresionantes mascarones de Chac (...) observan desde el tercer piso al visitante. Estos rostros vigilantes rematan esbeltas líneas paralelas que ascienden desde el primer piso, hasta el corredor que rodea la cúpula del Hall.”¹⁴⁷ Dichas líneas metálicas ascendentes, que se pueden observar en otros edificios donde se expresó el *art déco* –como es el caso de la fachada de un edificio diseñado por Juan Segura en la Avenida 5 de Mayo esquina con Bolívar–, tienen en Bellas Artes la función de enmarcar paneles de iluminación, que en su parte superior –antes de alcanzar los remates del Chac– se diversifican con motivos prehispánicos para conformar la base del mascarón. Tanto las líneas metálicas como el mascarón están a su vez enmarcadas en su soporte constructivo, que es el mármol, material con el cual también se ha expresado un juego con la geometría y los volúmenes de tendencia vertical. Sobre el mascarón hay otro elemento ornamental adicional en forma piramidal que remata el conjunto, a la manera de una especie de corona o penacho de azulejos dorados generada a partir de un zigzag volumétrico enmarcado por el mármol.

Se agregaron otros elementos de inspiración prehispánica de menor tamaño en las puertas de la sala del teatro que reproducen las máscaras de Tlaloc, que se hallan en la pirámide de Quetzalcoatl en Teotihuacan. Lo encomiable de

¹⁴⁷ Carlos Flores Marini, “El Art-Deco en el Palacio de Bellas Artes” en *El Art Deco en Mexico*.

esta mezcla entre fuentes de distintas culturas es que hay un hilo conector entre ellas, ambas representan al dios de la lluvia desde cosmovisiones relacionadas entre sí por su carácter mesoamericano, en una expresión que demuestra la comprensión de la cosmovisión precolombina. Arriba de la puerta de la Sala Principal se encuentra otro ornamento de gran importancia por su posición central en la configuración del vestíbulo y de su doble escalera: una máscara de cobre repujado que muestra cierta semejanza con la máscara teotihuacana que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, aunque los rasgos en el ejemplo *art déco* son más refinados, y posee como característica una serie de líneas verticales en el cráneo (Figura 37). Lo que es cierto es que este ornamento también se acerca mucho a la tradicional representación de la máscara de la tragedia clásica, en un ejercicio de hibridación que dota a lo clásico de un tinte nacionalista. Cabe señalar que el rostro es parte de una placa rectangular con motivos geométricos de grecas y zigzags a ambos lados de forma simétrica; el contraste del cobre con el acero que lo rodea es impresionante por sus reminiscencias al calor y al frío.

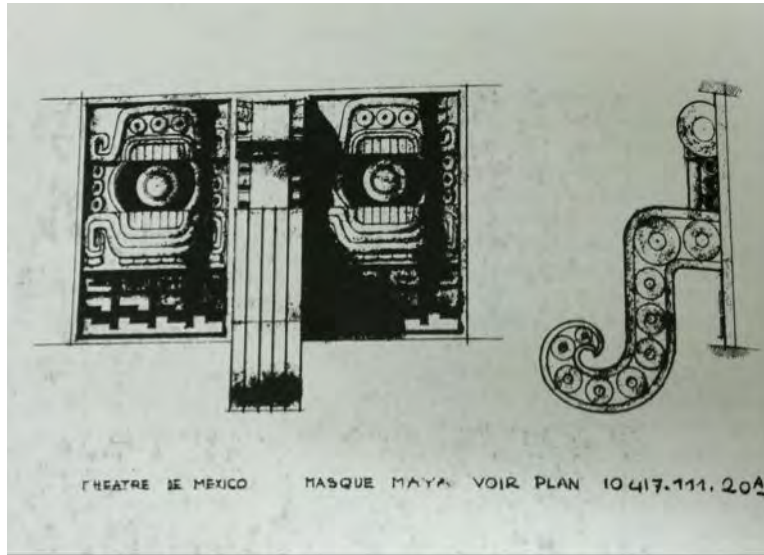


Figura 34: Casa Edgar Brandt, Diseño de mascarón de Chac, c. 1934. Fuente: *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, 264.



Figura 35: Federico Mariscal. Vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, 1934. Casa Edgar Brandt. Mascarón de Chac. Fierro laminado con aplicaciones de cobre bronceado y platinado. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Mascarones de Chac

Mascarón de inspiración teotihuacana

Figura 36: Federico Mariscal. Vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, 1934. Localización de los ornamentos. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Figura 37: Federico Mariscal, diseño, Casa Edgar Brandt, ejecución. Mascarones de inspiración teotihuacana sobre la puerta de acceso a la sala, vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, 1934, cobre repujado. Foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Para el caso de otros ejemplos *art déco* inspirados en modelos prehispánicos no es tan accesible la información sobre los originales de los que se tomaron, si es que los hubo, o incluso si buscan representar cabalmente deidades u otros personajes sagrados. Tampoco hemos hallado escritos de parte de los escultores que puedan revelar alguna teoría sobre la recuperación de las formas

precolombinas en sus expresiones.¹⁴⁸ Para el caso del Frontón México (1929)¹⁴⁹ del arquitecto Joaquín Capilla y el ingeniero Teodoro Kunhardt,¹⁵⁰ se ha encontrado una nota en la *Página de Arquitectura* del *Excélsior* en 1928 en que se consignan algunos detalles del edificio previo a su construcción. Se alaba la hermosura del lugar elegido para este “grandioso edificio para centro deportivo”, pues quedaría enfrente de los jardines del Panteón de los Hombres Ilustres, planeado para ser construido en el sitio del antiguo proyecto del Palacio Legislativo. También se hace notar su importancia dado el creciente interés por los espectáculos deportivos en el país. El diario reprodujo imágenes preliminares de las fachadas, como “idea aproximada” carente de sus detalles de ornato, a los que calificó como parte no esencial de la obra, pero que sí la “completarían y hermosearían mucho.” A continuación, se describen todos los servicios con que contaría en el interior y se afirma el carácter moderno del edificio.¹⁵¹ El frontón de exhibiciones profesionales fue acompañado de un área social y un club deportivo, y la estructura del inmueble se hizo de concreto armado. Sobre la fachada del conjunto se ha hablado de su sistema reticular con entrecalles sobresalientes y subdivisiones horizontales, y de las esquinas frontales con superficie curva para evitar cualquier quiebre violento, y que dan continuidad a la curva que cubre el

¹⁴⁸ Se han consultado las publicaciones arquitectónicas de la época en busca de alguna posible información sobre las esculturas, sin éxito. Dichas publicaciones son *Cemento*, el *Anuario* de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *El Arquitecto*, y la Sección de Arquitectura del periódico *Excélsior*.

¹⁴⁹ Este inmueble está ubicado en el lado norte de la Plaza de la República.

¹⁵⁰ No se ha encontrado información biográfica sobre estos personajes.

¹⁵¹ “Un grandioso edificio para centro deportivo en la Ciudad de México”, *Página de Arquitectura*, *Excélsior*, 3 de febrero de 1928, 8.

área del frontón como tal. En dichas esquinas cilíndricas se encuentran accesos con marquesinas que jerarquizan gracias al contraste plástico que generan.¹⁵²

Fue justamente sobre los accesos donde el escultor Oliverio Martínez¹⁵³ realizó dos tableros idénticos en relieve,¹⁵⁴ posiblemente de cantera, como remates por encima de una ventana ochavada y otra rectangular (Figuras 38 y 39). Cada una de las mismas reproduce el mismo bajorrelieve dónde se observa en la parte superior un rostro masculino con fisonomía indígena (Figura 40), que recuerdan en su composición elemental a algunas urnas zapotecas, como las denominadas del “dios del moño en el tocado” o bien de los “acompañantes” de los dioses.¹⁵⁵ El resto de la placa presenta una serie de elementos a lo largo: una serie de grecas y roleos, que ayudan a identificarla con aún mayor facilidad en el contexto de las culturas precolombinas. También es posible que dichos elementos intenten reproducir las vestimentas de las urnas zapotecas, aunque de manera esquematizada. Los elementos alrededor del rostro son más identificables: un tocado, un collar y orejeras; elementos ornamentales del cuerpo humano que únicamente podían portar los personajes de la élite político-religiosa mesoamericana. Lo que sí se muestra de forma explícita en la parte más baja del relieve es un par de cestas y pelotas con las que se juega el jai alai, el deporte

¹⁵² Enrique X. De Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 282.

¹⁵³ Oliverio Martínez nació en Piedras Negras en 1901. Contrajo tuberculosis en Nueva York en 1925, lo que acortó dramáticamente su vida. Estudió en el INBA de 1928 a 1930 y se desempeñó como director suplente de la Escuela de Escultura y Talla Directa. Murió en 1938. museoblaisten.com/artista.php?id=288&url=Oliverio-G-Martinez

¹⁵⁴ La información sobre la autoría de estas obras se encuentra en el sitio oficial del Frontón México. frontonmexico.com.mx/oliverio-martinez/

¹⁵⁵ Alfonso Caso e Ignacio Bernal, *Urnas de Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1952, 101-129.

practicado originalmente y hasta el día de hoy en el Frontón México, dispuestas de forma simétrica y armoniosa. Es este un caso revelador de *art déco*, dónde el ornamento claramente busca remitir al pasado prehispánico, al mismo tiempo que integra elementos iconográficos modernos para ligarse a la función del inmueble. La intención de la referencia consiste en generar una conexión entre el juego de pelota mesoamericano y el jai alai.¹⁵⁶ Hay que señalar que la posición privilegiada de este edificio permite aún hoy en día la amplia apreciación de sus ornamentos, cómodamente visibles desde varios puntos de la Plaza de la República. Considero que la repetición del mismo ornamento en las dos esquinas de la plaza que abarca el inmueble funcionan como elemento simétrico e identificador clave a escala urbana del carácter arquitectónico del Frontón.

¹⁵⁶ Paula Mónaco Felipe menciona en su nota “Revivir las glorias del Frontón México” en *La Jornada*, 28 de noviembre de 2009 que el jai alai se vincula al juego de pelota mesoamericano, aunque no cita ninguna fuente que pueda corroborar dicha afirmación. Se podría pensar en dicha conexión a partir de elementos tales como el material de las pelotas, que en ambos casos es el caucho, o ya en ciertas similitudes entre los campos de juego con la forma de los frontones de jai alai.



Placa ornamental



Placa ornamental

Figuras 38 y 39. Joaquín Capilla, arquitecto y Teodoro Kunhardt, ingeniero. Frontón México, 1929. Vista de esquinas poniente y oriente, sobre Plaza de la República. Localización de ornamentos. Autor de las fotos: Emiliano Pastrana, 2 de febrero de 2020.



Figura 40: Joaquín Capilla, arquitecto y Teodoro Kunhardt, ingeniero. Frontón México, 1929. Oliverio Martínez. “Jai alai”, placa ornamental en remate de la esquina poniente, 1929. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Otro inmueble conocido por sus ornamentos inspirados en la cosmovisión precolombina es la antigua Estación de Policía y Bomberos, hoy Museo de Arte Popular, de los arquitectos Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga (1928).¹⁵⁷ Este edificio para el servicio de dependencias del gobierno de la ciudad se resolvió exteriormente mediante una torre paradigmática en la esquina y fachadas “desplegadas a ambos lados del vértice del volumen.” Se ha notado el recurso utilizado para incrementar la altura de este, a partir del uso de una linternilla dónde se ubicaba la sirena de alerta para el cuerpo de bomberos; así como del valor funcional de dicho cuerpo del edificio dónde se expresa el cubo de las escaleras, y que contaba originalmente con un pozo central para facilitar las labores de los bomberos. Su composición *déco* ha sido alabada debido a las ventanas escalonadas que incorporan a la torre la idea de movimiento; así como elementos particulares de la fachada –entrecalles desvanecidas, planos en retroceso y elementos de ornato secundario en asta bandera, lámparas, barandales, rejas y letreros.¹⁵⁸

¹⁵⁷ La antigua Estación de Policía y Bomberos, hoy Museo de Arte Popular se encuentra en la esquina de Revillagigedo y Avenida Independencia, colonia Centro. Sobre sus autores, Vicente Mendiola nació en Chalco, Estado de México en 1900 y murió en 1993, realizó sus estudios de arquitectura en la Academia de San Carlos. Otras de sus obras importantes son el palacio municipal de Guadalajara, el palacio municipal de Toluca y la Fuente de Petróleos. Guillermo Zárraga (1892-1978) fue profesor de la Escuela Nacional de Arquitectura, se desempeñó como director de la Oficina de Obras Públicas del Distrito Federal. Sus enseñanzas como profesor son citadas constantemente en estudios sobre Juan O’Gorman, quien lo consideró una fuerte influencia en su formación. Recuperado de <https://institutohistorico.org/vicente-mendiola-quezada/> y Alejandro Bosqued Navarro, “Modernidad y eficiencia. El sistema de escuelas primarias de Juan O’Gorman”, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, 23.

¹⁵⁸ Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, 294.

Los ornamentos más significativos son un par de relieves en chiluca¹⁵⁹ sobre recinto negro ejecutados por Manuel Centurión.¹⁶⁰ Estos se encuentran al nivel del piso y en ambos lados de la esquina que ocupa el edificio, es decir, en la base del torreón que dota de un sentido de verticalidad al inmueble (Figura 41). En ellos se representaron dos deidades que han sido identificadas como Huehuetotl, dios del fuego y Chalchihuitlicue, diosa de las corrientes de agua¹⁶¹ (Figuras 42 y 43). Ambos relieves tienen la misma forma de polígono irregular, con el rostro enmarcado al centro en forma rectangular, coronado con un tocado. Cada uno muestra conceptos totalmente opuestos; el de fuego tiene facciones duras e incluso amenazantes, una nariz gruesa y una boca abierta que muestra los dientes con un par de colmillos, y saca una lengua bífida de fuego; lo que emana por encima y a los lados del rostro son también llamas. Al frente del rostro se pueden ver también sus manos tensas, como si formaran puños.

Por el contrario, la diosa muestra un rostro suave, una nariz delicada y corrientes de agua que emanan de su boca y de sus orejas en forma de conchas marinas; sus manos aparecen con las palmas abiertas hacia arriba, mostrando las bondades del agua que ofrece a la ciudad. Este par de relieves están relacionados

¹⁵⁹ La chiluca es una roca volcánica empleada para construcción y ornamento. *Chil-lohcan* es el nombre del lugar donde se extraía dicha roca. Carlos Montemayor, coord. *Diccionario del náhuatl en el español de México*. México: UNAM, 2007, 48.

¹⁶⁰ Manuel Centurión (1883-1948) estudió en la Academia de Bellas Artes de Puebla y en la Academia de San Carlos. Tuvo un acercamiento al arte prehispánico desde Estados Unidos al trabajar junto a Francisco Cornejo en "The Aztec Studio, donde ejecuta réplicas de arte maya y azteca. Al volver a México se une a la Escuela Mexicana de Escultura donde desarrolla obra en mármol, chiluca, tezontle, cantera y bronce. Sus obras públicas más conocidas se presentan más adelante en esta investigación: son los ornamentos para la Secretaría de Salud y para el Banco de México. *Escultores en estudio. Apuntes de investigación*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019, 117-119.

¹⁶¹ Moyssen, "El nacionalismo y la arquitectura," 128.

a la función del edificio como Central de Bomberos y a los elementos que se combaten y utilizan respectivamente en dicho trabajo. La presencia de los ornamentos a nivel de piso hace especialmente fácil su apreciación (dónde incluso se puede tocar la piedra), la cual aparece como una sorpresa al transeúnte que arriba a dicha esquina del centro de la ciudad, en una experiencia que se puede comparar en cierta medida con la de otra esquina en el centro histórico: la del Museo de la Ciudad de México con su cabeza de serpiente emplumada escultórica prehispánica en la base.



Relieves

Figura 41. Vicente Mendiola. Estación de Policía y Bomberos, 1928. Vista del inmueble y localización de ornamentos. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Figura 42. Vicente Mendiola. Estación de Policía y Bomberos, 1928. Manuel Centurión. “Huehuetotl”, relieve en chiluca sobre recinto negro, fachada en calle Revillagigedo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Figura 43. Vicente Mendiola. Estación de Policía y Bomberos, 1928. Manuel Centurión. “Chalchihuitlicue”, relieve en chiluca sobre recinto negro, fachada en Av. Independencia. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.

Un último trabajo ornamental que recuperó el pasado prehispánico fue el realizado por Juan Leonardo Cordero¹⁶² en el edificio de la Asociación Cristiana

¹⁶² La información que existe sobre Juan Leonardo Cordero es mínima, como atestigua el texto de María Estela Duarte “Escultura mexicana. Maestros fundadores” para el catálogo *Escultores en estudio. Apuntes de investigación*, 65. Se sabe que Juan Leonardo fue nieto del pintor Juan Cordero, y que se desempeñó como docente en el Instituto Politécnico Nacional, sin ningún detalle trascendental sobre esta última actividad. La autora menciona que la YWCA no conserva “ningún archivo ni referencia histórica de la construcción del edificio” de la Asociación Cristiana Femenina (corroboré esta información personalmente al solicitar acceso al archivo de la asociación, dónde se me informó que no existe tal). El arquitecto Gabriel Mérito, director del proyecto de restauración del inmueble comunicó de la misma manera a Duarte que hubo escasez de información y datos duros sobre el edificio. La única obra pública identificada plenamente de autoría de Cordero, aparte de los relieves de la ACF y del Banco Mexicano, es una escultura de Sóstenes Rocha en Guanajuato.

Femenina (ACF)¹⁶³ de T.S. Gore, arquitecto,¹⁶⁴ José A. Cuevas, ingeniero responsable¹⁶⁵ y E. H. Adam, director técnico,¹⁶⁶ finalizado en 1933 como deportivo. Este inmueble consiste en un gran prisma de cuatro niveles, con dos fachadas subdivididas por una serie de secciones constructivas en forma de líneas verticales que sobresalen del borde superior del edificio, como una especie de enormes almenas. Las líneas formadas abonan a un efecto visual que acentúa la altura del inmueble. Las almenas se unen a su vez por el borde superior con ligeras trabes, dejando libre una consecución de enormes vanos en la azotea, que sólo existen para enmarcar al cielo.

Las fachadas cuentan con una gran presencia de bajorrelieves (Figura 44); una serie de los cuales se encuentra al nivel de piso como rodapiés en forma de águilas, alrededor y encima de una pequeña puerta metálica en la esquina, y dos adicionales hacia los extremos; otros tantos se observan como recuadros por encima de las ventanas del nivel principal —el cual se identifica por la doble altura de la planta— flanqueados en todos los casos por un mismo sencillo motivo de

¹⁶³ Se abundará más sobre la naturaleza de la Asociación en el apartado siguiente, al considerarlo como un sitio más apropiado para desarrollar su relación con el ornamento de su edificio sede. El inmueble se encuentra en la esquina de Humboldt y Avenida Morelos, en la colonia Centro.

¹⁶⁴ La información que hay sobre este arquitecto canadiense es poca, se sabe que “aparentemente estuvo poco tiempo en México” y construyó en la ciudad edificios como el Humboldt (en la calle del mismo nombre, en su esquina con Artículo 123) y los Edificios Condesa. Recuperado de jornada.com.mx/2018/06/24/opinion/030a1cap

¹⁶⁵ José Antonio Cuevas (1890-1961) fue un ingeniero civil por la Escuela Nacional de Ingenieros, donde se desempeñó más tarde como director. Ocupó puestos docentes y otros cargos importantes como jefe del Departamento de Ingeniería de la Dirección de Obras Públicas de la Ciudad de México y presidente de la YMCA de la Ciudad de México. Su obra más reconocida es el edificio de la Lotería Nacional. “José Antonio Cuevas, impulsor de la mecánica de suelos” en *Geotecnia*, 239, marzo-mayo 2016, 7-8. Recuperado de https://issuu.com/helios_comunicacion/docs/geo23_baja_ok/9

¹⁶⁶ No se ha encontrado información alguna sobre este personaje.

líneas horizontales que forman un acanalado. La última serie de relieves está en el borde superior de la construcción y funcionan como alféizar a las “ventanas al cielo”; en esta serie todos los relieves son idénticos y no reproducen figuras humanas: son representaciones de mochuelos con las alas extendidas, el ave identificada en la tradición como el acompañante de Atenea, diosa de la sabiduría y las artes, y como tal, un complemento ornamental que coincide con los temas desarrollados en los relieves del edificio, como se verá más adelante.



- Serie de relieves entre planta baja y 1er nivel
- Relieve sobre fachada a nivel de piso
- Relieves flanqueando entrada

Figura 44. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina, 1933. Vista del inmueble y localización de ornamentos. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.

El espacio que incumbe a este apartado es el de la esquina dónde está el acceso principal original (ahora en desuso debido a la ampliación del inmueble), la

cual se encuentra flanqueada por dos figuras femeninas de perfil arrodilladas, con un marcado aspecto indígena en el rostro, en la nariz, la boca y los ojos (Figura 45). Los elementos que permiten clasificar a dichos relieves de marcada influencia prehispánica son los rostros que asemejan al de los colosos olmecas, los taparrabos, una especie de manto sobre el brazo y un tocado similar a un penacho con la figura de un águila, lo cual también parece indicar pertenencia a la élite; hay que recordar que “a quienes usaban plumas en sus atuendos se les consideraba que poseían poderes divinos.”¹⁶⁷ Las manos de los personajes sostienen una planta, probablemente maíz, base de la alimentación mesoamericana y elemento sagrado en su cosmovisión. La posición arrodillada de los personajes hace pensar en la representación de alguna especie de ritual relacionado con la fertilidad donde habría una liga clara entre los cuerpos femeninos que engendran y la riqueza de la tierra; de la misma manera se presenta la acción concreta de cultivar, y como tal se conforma como una metáfora de la mujer y la agricultura.

El ornamento como lenguaje de la arquitectura y mediador entre la arquitectura y la escultura¹⁶⁸ funciona en el caso de estos ornamentos a nivel de piso como una identificación más cercana del edificio con la escala del cuerpo humano; a la vez dota de un carácter específico al inmueble y expresa la ideología de la institución. La inserción al contexto mexicano se efectúa mediante la jerarquía del ornamento en el acceso principal, esto a pesar de que hay superioridad numérica de ornamentos con significados universales en el inmueble, los cuales se analizarán más adelante en la presente investigación.

¹⁶⁷ Teresa Castello Iturbide, *El arte plumaria en Mexico*. (México: Banamex-Accival, Fomento Cultural Banamex, 1993): 27.

¹⁶⁸ Payne, *From Ornament to Object*, 16.



Figura 45. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina, 1933. Juan Leonardo Cordero. Figura indígena, alto relieve lateral al acceso en la esquina de Humboldt y Avenida Morelos, 1933. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Se puede pensar que la presencia de elementos de inspiración precolombina obedeció en cierta medida a la continuación de la búsqueda de una identidad arquitectónica nacional –iniciada desde el siglo XIX–, visión desde la

cual se podían retomar soluciones ornamentales, como se ha visto en las breves ideas recuperadas por críticos de la época. La ejecución, efectivamente denota el aprovechamiento de la modernidad del estilo en la forma de concretar la figuración. Considero que lo anterior se logra mediante la geometrización y simplificación de las formas, dónde se vuelve evidente la originalidad de los artistas, quienes nunca copiaron simplemente los motivos precolombinos, sino que los reinterpretaron y dotaron de nuevos significados y contextos. Al ser insertados en la forma arquitectónica, los ornamentos aparecen en sitios estratégicos, como acentos certeros y llamativos de cada conjunto, gracias al contraste que generan los materiales, así como a la localización de los mismos. Los ejemplos hasta aquí recuperados dejan ver una tendencia hacia el ornamento expresado predominantemente por medio del relieve en materiales como la piedra y colocados en las fachadas, decisión que buscaba posiblemente una reminiscencia adicional al uso de la piedra en el ornamento prehispánico, muchas veces también adosado a la arquitectura. Sin embargo, el uso de relieves sería usual en todas las coordenadas geográficas donde se enraizó el estilo *art déco*, y hay que pensar que cada particularidad local tuvo sus referencias históricas propias, como sería la tradición pétreo en la arquitectura mexicana.

Recupero aquí las ideas de Alina Payne, para quien la arquitectura: “siempre ha necesitado un sitio que sea sobre sí mismo”, que le permita auto definirse mediante un lenguaje propio que es el de las formas, hecho con sus propios materiales. Payne identifica al ornamento como un “recurso retórico, un gesto poético, un signo sobre la arquitectura que desenvuelve su geometría

monolítica y masa para hacerla accesible a los que la observan.”¹⁶⁹ En este sentido, los ornamentos *art déco* sobre las fachadas de los edificios hasta ahora revisados se pueden considerar justamente como parte de un lenguaje que los creadores creían necesario integrar para propiciar la comunicación con el habitante de la ciudad. A pesar de que ya se había experimentado con el ornamento de inspiración prehispánica como parte de corrientes estilísticas de otras épocas, pudo haber sido muy atrayente la interpretación *déco* –que, si bien podía aludir a un repetido significado identitario, esta vez se ejecutaba como una interpretación moderna, más acorde con los tiempos de vanguardia que se vivían en el campo del diseño, y plasmada de forma contundente en la arquitectura.

Se ha notado también que la ornamentación de la época se concentró principalmente en “aquellas partes del edificio más vistas o usadas por sus ocupantes –la entrada, puertas, vestíbulo, elevadores y herrería exterior.”¹⁷⁰ Los edificios de la Ciudad de México hasta ahora revisados mostraron sus relieves con figura humana (o antropomorfa) en sitios tan visibles para el observador urbano como las esquinas o coronando los accesos. El caso del Palacio de Bellas Artes es obviamente especial, ya que su aparato ornamental exterior difiere del interior, pero se puede considerar que los mascarones de Chac en el vestíbulo ocupan emplazamientos muy vistosos en el espacio; al fin y al cabo, las lámparas guían la vista hacia ellos, ya sea que el espectador se coloque en la planta baja o en los pasillos de los niveles superiores.

¹⁶⁹ Payne, *From Ornament to Object*, 23. La carga simbólica de esta identificación permitiría leer la ornamentación como una especie de cartel.

¹⁷⁰ Alastair Duncan, *Art deco sculpture* (London: Thames and Hudson, 2016), 281.

Cabe recuperar para el caso mexicano algunas consideraciones sobre el relieve prehispánico que ayudan a comprender la apropiación del lenguaje estético en el *art déco*. En el libro *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, Beatriz de la Fuente escribe sobre esta técnica que por lo general “se prefirieron las figuras únicas o aisladas [...] sin integrarlas en una continuidad narrativa.”¹⁷¹ El caso de los ejemplos en esta sección responden mayoritariamente a dicha tendencia: los mascarones de Chac y Tlaloc en Bellas Artes, los dioses del fuego y las corrientes de agua en el ahora Museo de Arte Popular, y la representación del jai alai en el Frontón México no realizan acciones, sino que se presentan como efigies inmóviles, con rostros impasibles, que adquieren significados desde sus meros atributos, y a partir de su pertenencia a un texto, que es la totalidad del inmueble. El caso de las figuras indígenas en la ACF sería la excepción a la regla, al escenificar el acto de la cosecha. Adicionalmente, y de forma estrechamente relacionada a la representación de figuras aisladas, es evidente que los ejemplos ejecutados por artistas prehispánicos que llegaron a nuestros días –por el afán de permanencia que dichas obras poseen–, muestran a personajes de la élite política y religiosa.

La figura humana vista hasta este momento a través de sus expresiones ornamentales arquitectónicas *art déco*, revela la alusión a un sentido de identidad mexicana que ya se había explorado en momentos previos de la historia nacional. Por ello es entendible que al menos una parte de la sociedad reconociera ya los elementos básicos que se refieren a la representación antropomórfica efectuadas

¹⁷¹ Beatriz de la Fuente, *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Milan: Jaca, 2003), 28.

antes de la llegada de Cortés. Lo precolombino ya se había difundido en arcos triunfales desde el siglo XVII, así como en monumentos conmemorativos y pabellones para exposiciones universales a lo largo del siglo XIX; y continuó su expresión en el temprano siglo XX en el ornamento arquitectónico y el muralismo.¹⁷² Los emisores de dichos discursos fueron los promotores de la arquitectura: en el siglo XIX este fue predominantemente el Estado, mientras que para el siglo XX ya había una mayor presencia de iniciativa privada que buscaba dotarse de identidad por medio de la arquitectura y su ornamentación.

Para los casos que nos conciernen, podemos decir que la materialidad y la inscripción en la arquitectura moderna son los factores que dotan de mayor significado a los ornamentos –una vez que la relación con lo prehispánico se considera explícita para un público instruido. Las deidades o personajes sagrados que se muestran en el Palacio de Bellas Artes, el Frontón México, el Edificio de Policía y Bomberos y la Asociación Cristiana Femenina no aluden a ideales del cuerpo humano bajo el canon occidental, ni a valores modernos de la época como el movimiento o el dinamismo. Son en realidad figuras que respetan la solemnidad del relieve prehispánico y como tal sirven para formar parte de un discurso nacional fuertemente cargado de historia –y de historia del ornamento arquitectónico–, a la vez que hacen gala de una gran destreza técnica y de una afortunada conjunción con los nuevos inmuebles y sus usos. Me atrevo a afirmar esto de acuerdo a una visión subjetiva, en el sentido en que considero que los ornamentos están bien ejecutados, se ubican en emplazamientos estratégicos y

¹⁷² Nelly M. Robles García, Alfredo J. Moreira Quirós y Marcelo L. Magadán, “Notas sobre el neoprehispánico en el arte y la ornamentación arquitectónica en México” en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, 9, enero 1987, 21-26.

de forma armónica dentro de sus respectivos conjuntos arquitectónicos, y aún hoy en día causan admiración entre sectores observadores de habitantes y visitantes de la ciudad. Sus características modernas comunican algo al ser humano de su tiempo, no tanto la forma hierática que toma la figura humana como personaje divino. La reapropiación y re-simbolización de lo prehispánico en el *art déco* asocia la grandiosidad del pasado y lo liga a una visión igualmente optimista del presente y del futuro de la nación; se une así a una moda estilística de su tiempo a la vez que alude al prestigio del arte autóctono y actual del país que lo produce.

Cuando hablamos de la forma en que dichos ornamentos asignan o no carácter arquitectónico a los edificios en que se inscriben se debe considerar, por supuesto, el caso específico de cada uno. Propongo que en el Palacio de Bellas Artes el logro estético es del vestíbulo como conjunto, donde cada detalle ornamental abona al discurso total de un suntuoso recinto cultural moderno mexicano bien diseñado, que a su vez se presenta envuelto inicialmente en el fausto del exterior porfiriano. En el Edificio de Policía y Bomberos, la conexión entre los dioses y los elementos de la naturaleza con la labor del cuerpo de bomberos es sin duda, un toque espléndido que revela el carácter del inmueble. En el Frontón México la función resulta un poco más tortuosa ya que, aunque se muestra un entrelazamiento con los elementos del jai alai, se requiere una observación detenida, así como un conocimiento previo del deporte para poder identificarlos. En la ACF el ornamento de raigambre indígena no se puede ver de manera aislada, ya que el discurso ornamental del inmueble es extenso e indudablemente integral, como se verá en el transcurso de los apartados siguientes.

2. Alegorías tradicionales

Como ya se ha ido delineando a través de este ensayo, el *art déco* es bien conocido por su síntesis de lo clásico con las tendencias modernas,¹⁷³ y en el caso de la arquitectura este fenómeno también se expresó en la ornamentación. En muchas ocasiones las figuras humanas representadas en esculturas o relieves fueron tomadas de iconografías alegóricas tradicionales, aunque se les imprimieron formas que han permitido su clasificación como *art déco*. En la mayoría de los casos el tratamiento modernizador consistió en la geometrización de los cuerpos o rostros, en la verticalización o el profuso uso de líneas; a partir del dinamismo que parecen adoptar los cuerpos y en dotar de proporciones ideales a las figuras humanas.

Debo recuperar en este punto el concepto de *alegoría*, y tomo como ejemplo el que elaboró Johann Winckelmann en su texto de 1766 *Versuch einer Allegorie* quien la define como una sugerencia de “ideas a través de imágenes, que pueden ser signos o figuras; cada imagen alegórica debe poder presentar por sí misma las cualidades distintivas de la cosa designada... para que pueda ser comprendida sin mayores explicaciones.”¹⁷⁴ Adicionalmente en la alegoría tradicional “se daba por sentado que el símbolo representaba algo racionalmente decidido de antemano: los objetos simbólicos se consideraban, pues, simples unidades de lenguaje.”¹⁷⁵

¹⁷³ Como se revisó brevemente en la introducción.

¹⁷⁴ Gunnar Berfelt, “On Symbol and Allegory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, no. 2 (Winter 1969), 201-212, 201.

¹⁷⁵ Edward Lucie-Smith, *El arte simbolista* (Barcelona: Destino, 1991), 18.

El primer ejemplo de ornamentación alegórica tradicional *art déco* de la ciudad de México se puede observar en el edificio del Banco de México construido por los arquitectos Theodore de Lemos,¹⁷⁶ A.R. Whitney¹⁷⁷ y el ingeniero Gonzalo Garita¹⁷⁸ en 1905 para la *Mutual Life Insurance Company*. Este inmueble fue remodelado por Carlos Obregón Santacilia¹⁷⁹ en 1927 (Figura 46), siendo la parte más significativa de su proyecto el gran vestíbulo del público en un lujoso estilo *art déco*. Sin embargo, es la reconfiguración de la fachada lo que resulta de particular interés para este apartado, ya que se retiraron las diez cariátides neoclásicas que la ornamentaban originalmente para ser sustituidas por un conjunto escultórico sobre el acceso (Figuras 47 y 48), encargado a Manuel Centurión, orfebre y escultor cuya obra se ha considerado como afín a “un academismo escultórico de muy buen oficio y calidad”¹⁸⁰, afirmación con la que concuerdo. La integración de las figuras de Centurión obedece evidentemente a un deseo por modernizar el edificio mediante un tipo de ornamentación más acorde a la época y a su posición como nueva institución del régimen postrevolucionario.

¹⁷⁶ Theodore de Lemos (1850-1909) fue un arquitecto alemán graduado con honores en la Real Academia de Edificios de Berlín. Ejecutó su obra en Estados Unidos y en México donde sobresale, aparte del edificio para la *Mutual Life Insurance Company*, la Casa Boker.

¹⁷⁷ No se ha encontrado información sobre este arquitecto.

¹⁷⁸ El Ing. Garita fue un destacado ingeniero militar mexicano, especializado en estructuras y cimentaciones. Participó con el arquitecto italiano Adamo Boari, en la construcción del Palacio Postal. Participó también en la construcción de los cimientos de la Columna de la Independencia y supervisó las obras del Palacio de Bellas Artes. Recuperado de: <https://espacioarquitectonicoenmexico.wordpress.com/ing-gonzalo-garita-y-frontera/>

¹⁷⁹ Carlos Obregón Santacilia fue un arquitecto mexicano, estudiante en la Academia de San Carlos. Es ampliamente reconocido por sus numerosas obras encargadas por el Estado, tales como el Pabellón de México en la Exposición de Brasil de 1922, la Escuela Benito Juárez construida en estilo neocolonial, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Salud y el Monumento a la Revolución. Luis Ortiz Macedo, Secretaría de Salud: Departamento de Salubridad Pública (México, Secretaría de Salud, 1991), 47-57.

¹⁸⁰ Lily S. De Kassner, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, t. I (México: CONACULTA, 1997), 338.



Grupo ornamental sobre acceso

Figura 46. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México, 1927. Vista de fachada sobre Av. 5 de Mayo y localización de ornamentos. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banco_de_M%C3%A9xico_%26_INBA.jpg

La pareja de hombre y mujer desnudos que ejecutó el escultor ha sido descrita como acentuadamente geometrizada, donde las figuras están rodeadas “por frutos y vegetales que enmarcan un basamento donde se inscribe en bronce el nombre de la institución. El conjunto fue elaborado en piedra de cantera en un tono más claro que el resto del edificio y su tamaño se adecua perfectamente al del acceso, sirviéndole de remate discreto.”¹⁸¹ La mujer se encuentra de rodillas y el hombre tiene una postura similar, aunque con una pierna flexionada hacia arriba; los cuerpos de ambos están orientados hacia el letrero con el nombre del edificio. El hombre mira hacia el lado derecho (es decir, hacia el observador que mira de frente el edificio), mientras que la mujer gira un poco más su torso para mirar

¹⁸¹ Turrent, 162.

ligeramente hacia atrás; ambos portan únicamente un lienzo con motivo geométrico sobre el hombro –del lado de su cuerpo más cercano al edificio–, y los dos colocan una de sus manos de forma cruzada sobre el pecho. La geometrización del cuerpo es más evidente en el caso del hombre, donde abundan las líneas que definen sus músculos; en la mujer el uso de líneas es más sutil, se observa en su cabello recogido en una malla y se sugiere a partir de la forma de sus extremidades. Se expresa así mediante los cuerpos una usual dicotomía entre lo masculino, fuerte y lo femenino, delicado.

Son los frutos en cantidad considerable esparcidos alrededor de la pareja, algunos semejantes a las calabazas y otro tipo de bayas, el elemento que permite identificar a la alegoría como La Abundancia; concepto que puedo asociar fácilmente a la riqueza del país que el Banco de México comenzó a regular por medio de la circulación monetaria desde su fundación en 1925.¹⁸² La figura masculina ha sido relacionada con El Trabajo, sin embargo, no existe ningún elemento que lo asocie a dicho concepto, más que su propio cuerpo musculoso que podría reflejar igualmente el “vigor” del nuevo país. La presencia de estas figuras como remate del acceso principal que flanquea el letrero “BANCO DE MEXICO” ha servido a través de los años como un fuerte elemento identitario de la institución y de su edificio sede, lo que se puede corroborar con una revisión del archivo fotográfico del inmueble que resguarda el propio Banco de México, recopilado para la creación del libro *Banco de México: su historia y su edificio*

¹⁸² “Historia - Fundación”, Banco de México, <https://www.banxico.org.mx/conociendo-banxico/semblanza-historica-historia-.html>

sede.¹⁸³ En dichas fuentes visuales es evidente el afán por parte del Banco por resaltar las esculturas de Centurión en las tomas del exterior del edificio: desde su flamante inauguración, pasando por la selección de fotografías para la publicación, e incluso si observamos la presentación institucional actual, donde el sitio web muestra el remate como cabezal de la página.¹⁸⁴ El fenómeno se hace evidente también si observamos la atención ocasional que recibe el edificio en un día cualquiera, especialmente la fachada y su acceso por su agradable estética clásica modernizada; o bien al leer alguna noticia en internet sobre el Banco de México, donde la imagen seleccionada por el medio de comunicación es frecuentemente el conjunto escultórico.¹⁸⁵ En mi apreciación personal, las esculturas encajan con gran maestría en la arquitectura previa y dotan efectivamente de una personalidad inconfundible a la sede de la institución.

¹⁸³ Turrent.

¹⁸⁴ www.banxico.org.mx/

¹⁸⁵ www.eluniversal.com.mx/cartera/banxico-preve-desplome-de-128-para-economia-mexicana-en-2020



Figura 47. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México. Manuel Centurión. "La Abundancia", escultura sobre acceso en Av. 5 de Mayo, 1927. Foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 48. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México, 1927. Manuel Centurión. “La Abundancia”, escultura sobre acceso en Av. 5 de Mayo. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Otros ejemplos de alegorías tradicionales se pueden observar en el edificio para el Banco Mexicano (1927) en la Avenida 5 de Mayo. La autoría de este edificio se consigna como desconocida en las fuentes que lo mencionan,¹⁸⁶ mas la consulta del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas reveló en las anotaciones de los negativos (de la autoría de Xavier Guzmán Urbiola) que el arquitecto es Juan Segura.¹⁸⁷ La ornamentación es obra de Juan Leonardo Cordero, cuya firma “Hizo Cordero” aparece en una de las esculturas. El edificio de ocho niveles en la esquina con Motolinía es un prisma sin escalonamientos que, sin embargo, logra generar esa sensación mediante el tratamiento de las fachadas. La parte inferior que corresponde a un sótano es de piedra gris, que desde afuera semeja un basamento con ventilas; sobre él cuál se encuentra el nivel de la planta vestibular, con su puerta a la que se accede por medio de una escalinata y grandes ventanas a los lados. La parte de la fachada que corresponde a la planta baja se complementa con líneas horizontales y un friso sencillo en lo alto para efectuar la diferenciación del resto de la estructura, que cambia al uso de líneas verticales para acentuar su altura.

La ornamentación del edificio se ubica en diversas secciones del mismo (Figura 49): en primer lugar sobre el nivel de acceso del edificio y en segundo lugar en el gran remate que mira hacia Av. 5 de Mayo, así como en la esquina del mismo nivel y finalmente en la herrería de la planta baja. Las alegorías tradicionales están en el remate, cuya figura central es el gran alto relieve de un

¹⁸⁶ La información de año y falta de autor se consigna en *Art déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita*, 199.

¹⁸⁷ Lo cual tiene sentido al observar otras de sus obras, como el Edificio Ermita, que permite notar ciertas similitudes en sus soluciones constructivas y ornamentales no figurativas.

águila que se posa sobre las iniciales del banco “BM”. Del lado izquierdo del águila aparecen tres figuras humanas de edad adulta en alto relieve —sus contornos definidos a partir de delgadas líneas— de las cuales la central es la más grande y protege a las otras dos con sus brazos; su rostro de perfil está cubierto a la mitad por un paño. Los personajes restantes son un hombre y una mujer estrechándose la mano; la mujer porta en su otra mano una antorcha y está acompañada por un ave sobre el hombro. El hombre a su vez parece llevar un saco frente al cuerpo, en el cual posa la mano; los tres personajes muestran su rostro de perfil (Figura 50). Sería interesante poder conocer el ideario del Banco y las especificaciones del contrato con el artista escultor, sin embargo, la información respectiva al edificio y a la institución es muy escasa.

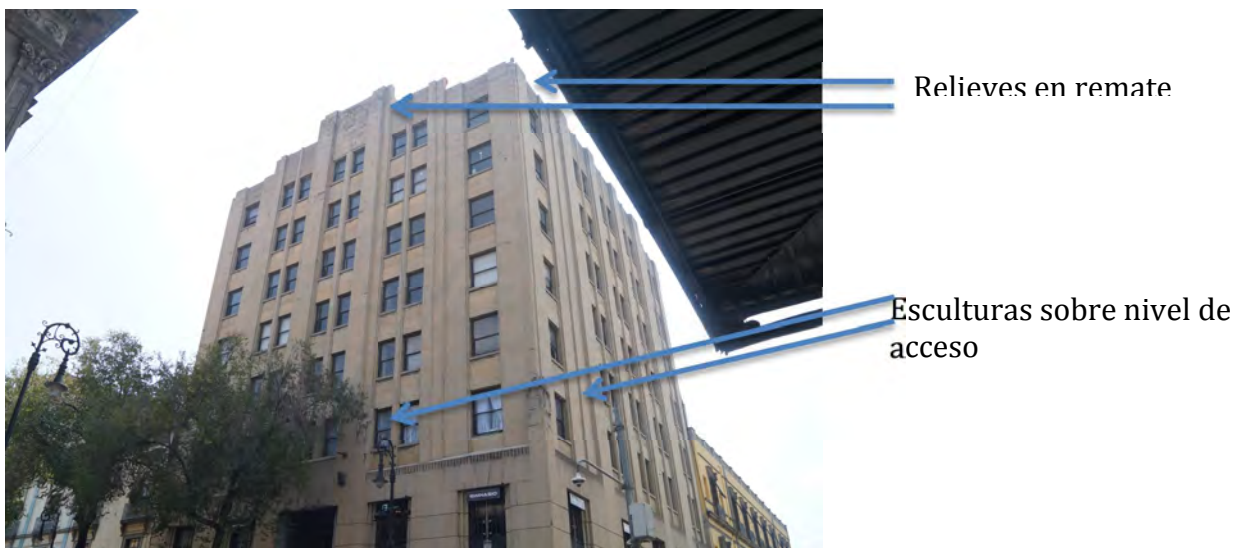


Figura 49. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano, 1927. Vista de volumetría del inmueble y localización de ornamentos desde Motolinía. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Figura 50. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano, 1927. Juan Leonardo Cordero. “Intercambio”, alto relieve en remate de la fachada principal en Av. 5 de Mayo 35, 1927. Foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Del lado opuesto del águila se repite el motivo de una figura central que protege a dos individuos, que en este caso son una mujer de perfil con túnica y una balanza en la mano, y un hombre que mira de frente y sostiene un gran libro, a la vez que un búho se posa sobre su hombro, elementos que remiten al concepto de sabiduría (Figura 51). Los elementos como la balanza y el saco permiten suponer que los conjuntos hacen referencia al intercambio y al comercio (acompañado de la sabiduría para las transacciones), actividades relacionadas con la función de los bancos. La anatomía de los personajes del remate está apenas enunciada, ya que se muestran únicamente las secciones superiores de los cuerpos mientras los atributos –o bien los otros personajes– cubren en su

mayoría a los cuerpos, aunque es evidente que se trata de cuerpos grandes y vigorosos. Los rasgos de los rostros, con narices y labios anchos remiten a la fisonomía “mestiza” mexicana. Para el caso de las figuras femeninas se pueden apreciar complexiones no tan atléticas o esbeltas como se podrían asociar con el *art déco*.

En la esquina del edificio, otro remate, pero de mucho menor tamaño consiste en la escultura de un personaje masculino anciano del cual sólo se observa la cabeza con una larga barba y un brazo que emerge, cuya mano se recarga en el sillar sobre el que se posa (Figura 52).¹⁸⁸ Debido a la naturaleza de los relieves cercanos, me parece posible suponer que este hombre sea también una alegoría, pero la falta de elementos asociados a su representación no permite asignarle un concepto —aunque la larga barba hace pensar de inmediato en El Tiempo. A pesar de que hoy en día el remate es raramente notado por el transeúnte, la altura inusual para la zona, influenciada por la tendencia constructiva del momento asociada al ahorro y la inversión, pudo haber llamado la atención de la gente al momento de su finalización, invitándola a elevar la mirada hasta lo más alto del edificio, sobre todo al caminar por Motolinía hacia el sur. Como en el caso del Banco de México, podemos considerar que estos ornamentos buscaban asignar identidad a la institución, dada su posición a los lados de las siglas del Banco Mexicano.

¹⁸⁸ No encuentro explicación alguna a la aparición y acción ejercidas por esta extremidad del personaje.



Figura 51. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano, 1927. Juan Leonardo Cordero. "El Comercio", alto relieve en remate de la fachada principal en Av. 5 de Mayo, 1927. Foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 52. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano, 1927. Juan Leonardo Cordero. "Figura humana", escultura en remate de la esquina del edificio. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Una importante obra arquitectónica pública concluida en 1928 fue el Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh en el Parque México de la Colonia Hipódromo, el cual fue alabado al momento de su finalización por su carácter cultural integrado al entorno urbano, el cual podía mutar con facilidad a ser un espacio lúdico cuando no se utilizara para representaciones.¹⁸⁹ El conjunto consta de una gran área circular al centro —originalmente concebido como lunetario— rodeado por pérgolas que funcionaban como palcos y circulaciones, complementado con arcos, escalinatas y jardineras estilo *art déco*,¹⁹⁰ elementos todos diseñados por el arquitecto Leonardo Noriega Stávoli¹⁹¹ (además de las fuentes, las bancas, los senderos y el lago interior del parque), en un proyecto alabado por su resultado estético integrador con su entorno —es decir, dentro del propio parque y también acorde con la abundancia de casas *art déco* en la colonia.¹⁹² Los dos camerinos cuyos remates semejan pebeteros a los lados del escenario, fueron el lugar donde se plasmaron figuras humanas bajo el mismo estilo (Figura 53). Los relieves ejecutados por Roberto Montenegro¹⁹³ son dos alargadas figuras femeninas, con rostros serenos que se pudieran identificar como de caracteres mestizos —un

¹⁸⁹ “Quedó ya terminado el primer Teatro al aire libre de la América Española” en Sección de Arquitectura, *Excélsior*, 11 de mayo de 1928, 8.

¹⁹⁰ Víctor Ramírez Alvarado, *El Parque México, génesis y trascendencia: valoración patrimonial de un espacio público abierto*, tesis de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 78.

¹⁹¹ Leonardo Noriega fue un arquitecto mexicano nacido en 1903 egresado de la UNAM. A los 24 años que diseñó el Parque México. En años posteriores fue colaborador en los proyectos de planificación de Polanco y del puerto de Veracruz. Ramírez Alvarado, *El Parque México, génesis y trascendencia*, 66.

¹⁹² Anda, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, 291.

¹⁹³ Roberto Montenegro nació en Guadalajara en 1887. Estudió arquitectura, pero incursionó al arte a través de la influencia de su tío el pintor José Guadalupe Montenegro y de su primo Amado Nerbo. Entre sus obras más importantes se encuentran los murales del templo de San Pedro y San Pablo, los murales en el Centro Nacional de Conservación de Artes Plásticas de la Biblioteca Nacional, e la Escuela Primaria Benito Juárez.

factor que se complementa con la coloración café oscura de la piedra para representar la piel, aunque paradójicamente los cabellos de las mujeres sean rubios¹⁹⁴— y vestidas con túnicas que les cubren hasta los tobillos (Figuras 54 y 55). En la totalidad del tronco de estos cuerpos no hay expresión alguna de curvas, todo son líneas rectas, desde el contorno hasta el énfasis vertical de cinco líneas como pliegues de la vestimenta. Como contraste a lo rectilíneo, el fondo sobre el que se superponen las figuras consiste en una serie de líneas onduladas que remiten al agua, mientras que a lo pies se observan representaciones del Sol — uno con rayos rectos y el otro con rayos curvilíneos.

La distribución espacial del teatro significa que a cada una de las figuras les corresponde un punto cardinal relacionado a los astros: el oriente y el occidente, en el que los rayos rectos representan a un sol naciente y el de los rayos curvos al sol poniente. Ambas mujeres adoptan la misma pose en forma de espejo, con la cabeza inclinada —del lado que les corresponde hacia el escenario—, con los ojos cerrados y la cabellera suelta. La posición de las extremidades superiores es la que otorga cierto dinamismo a los cuerpos, con un brazo que se flexiona encima de la cabeza —del lado al que se inclina la misma, por lo que parece que es ahí donde se recarga. El otro brazo está flexionado hacia arriba al lado del cuerpo, para así completar la composición con una máscara que las dos manos retiran en un gesto teatral al lado de sus cabezas, como una oposición expresiva a sus rostros serenos.

¹⁹⁴ A este respecto hay que señalar que la coloración actual de los relieves es producto de su más reciente restauración en 2015 y que en las fuentes documentales sobre el Teatro no se ha hallado referencia alguna a los colores originales que portaban.



Relieves en vestidores

Figura 53. Leonardo Noriega. Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh, 1927. Vista del conjunto y localización de ornamentos. Foto: Emiliano Pastrana, 16 de septiembre de 2020.



Figura 54. Leonardo Noriega. Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh, 1927. Roberto Montenegro. "El Drama", relieve en exterior de camerino oriente. Foto: Emiliano Pastrana, enero de 2021.



Figura 55. Leonardo Noriega. Teatro al Aire Libre Coronel Lindbergh, 1927. Roberto Montenegro. “La Comedia”, relieve en exterior de camerino poniente. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, enero de 2021.

Al ser la función de la arquitectura un espacio teatral, y al estar los ornamentos en la boca escena, tendría todo el sentido que las máscaras sean la representación de la tragedia y la comedia; el caso de la primera —la del oriente— es fácilmente reconocible, sin embargo, la occidental no presenta la caracterización típica de la comedia. En su lugar, la máscara muestra un parecido inconfundible con la famosa máscara de Malinaltepec que resguarda el Museo Nacional de Antropología e Historia (Figura 56). La presencia de esta máscara en

los relieves del Teatro tiene que ver posiblemente con su reciente descubrimiento en 1921, así como con las polémicas sobre su autenticidad y simbolismo publicadas en los años inmediatos posteriores en periódicas como *Revista de Revistas*.¹⁹⁵ Una pieza arqueológica con gran presencia en los medios de comunicación, en una época en que las influencias prehispánicas estaban siendo ampliamente retomadas en la búsqueda de un estilo nacional pudieron haber inspirado a Montenegro a reproducir el motivo bajo una interpretación propia como era asociarla al arte teatral. En este sentido también es posible que hayan sido un aprovechamiento y un recurrido a su propio estudio monográfico de 1926 sobre las máscaras en la producción artesanal mexicana.¹⁹⁶ La aparición de la máscara implica la presencia de la tipología de las deidades o personajes sagrados inscrita en la alegoría tradicional (la máscara fue encontrada en una tumba, por lo cual tiene un valor ritual); en un caso que demuestra que los entrecruzamientos de mis tipologías son posibles, algo lógico al considerar los ornamentos con figura humana como microcosmos, y por tanto fiel reflejo del propio estilo *déco* que abrevaba simultáneamente de numerosas fuentes.

Considero evidente que la presencia urbana de los ornamentos de Montenegro se ha resignificado a través de los años, ya que, de un paso original como marco de representaciones teatrales, pasó a una etapa caracterizada por su vandalización, seguida de una restauración y resguardo tras cristales. Aunque hoy se inserta en medio de un espacio público concurrido y utilizado para todo tipo de

¹⁹⁵ Paul Schmidt Schoenberg, *Las serpientes de la máscara de Malinaltepec*, Academia.edu, 4. https://www.academia.edu/36837518/Las_serpientes_de_la_m%C3%A1scara_de_Malinaltepec_1

¹⁹⁶ Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009), 102.

actividades recreativas, se puede notar que el cristal que lo separa de su entorno dificulta su apreciación como debió funcionar originalmente. Opino que, en términos generales, la integración de los ornamentos a este espacio público abierto es afortunada, ya que enmarca en puntos estratégicos y dota de personalidad al escenario; y si bien en sus inicios las figuras eran un claro indicador del carácter arquitectónico del teatro, hoy en día, al ya no ser usado como espacio teatral, permanecen un recuerdo del espíritu original y un significador de los constantes cambios de uso que experimentan los espacios públicos de la ciudad.



Figura 56. Máscara de Malinaltepec. Piedra metamórfica, amazonita, turquesa, hematita especular y concha. Col. Museo Nacional de Antropología e Historia. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico:23937>

Un importante edificio para la historia urbana de la ciudad de México fue finalizado en 1932, del equipo de arquitectos integrado por Manuel Ortiz

Monasterio,¹⁹⁷ Bernardo Calderón¹⁹⁸ y Luis Ávila¹⁹⁹ para La Nacional, Compañía de Seguros Sobre la Vida. El inmueble, destinado a uso como oficinas, se ha considerado moderno desde el punto de vista de su ingeniería estructural y de instalaciones, con una volumetría característicamente *déco*,²⁰⁰ con “remetimientos y multiplicaciones angulares” que culminan en una torreta-linternilla, al estilo piramidal de los edificios construidos a raíz de la ley *setback zoning* de Nueva York (Figura 57). De Anda ha alabado las cualidades externas del volumen, tersas y continuas gracias al acabado de concreto aparente y al recubrimiento de granito negro pulido de la planta baja.²⁰¹

Es en la entrada principal de avenida Juárez, específicamente sobre el vano de ingreso, que se inserta un relieve sobre placa de bronce elaborado por Manuel Centurión (Figura 58). En él se presentan tres personajes, una mujer central alada que mira de frente, con las manos elevadas a la altura de sus hombros mientras sostiene con una de ellas un cofre cerrado. Las otras figuras, más pequeñas que

¹⁹⁷ Manuel Ortiz Monasterio nace en México, D.F. en 1887 y Muere en 1967. Realizó sus estudios profesionales en la academia de San Carlos, Escuela Nacional de Arquitectura. Se desempeñó como profesor de la Escuela de Arquitectura en cálculo de estructuras y materiales para la construcción. Presidente de la Sociedad de Arquitectos, de 1923 a 1935. Construyó varios edificios más como la Mariscal, el anexo de la Nacional, el de Nacional Financiera y el de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza. Louise Noelle, *Arquitectos Contemporáneos de México*, México: Trillas, 1993. pp. 114 y 115.

¹⁹⁸ Bernardo Calderón, nacido en la Ciudad de México en 1922, estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA), donde laboró posteriormente como docente, así como en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Su labor profesional estuvo especializada básicamente en la estructuración de edificios; junto con su hermano José Luis Calderón Cabrera construyeron edificios como la sede de la Escuela Nacional de Arquitectura. Dentro de su trabajo profesional destaca la restauración por él realizada de los Templos de San Francisco, San Fernando y Santo Domingo en el centro de la ciudad. Recuperado de: web.archive.org/web/20050124131405/http://www.obrasweb.com/art_view.asp?seccion=NOTICIAS+DE+LA+INDUSTRIA&cont_id=2336

¹⁹⁹ No se ha encontrado información biográfica sobre este personaje en internet.

²⁰⁰ Anda, *Arquitectura de la Revolución Mexicana*, 318.

²⁰¹ *Ibíd.*, 320.

la central, se encuentran dentro de la protección que generan sus brazos: son una mujer cargando un bebé del lado izquierdo y un hombre de avanzada edad del derecho. Ambos se encuentran sentados, llevan el torso desnudo y lienzos sobre las piernas, al tiempo que recargan una mano sobre el suelo, de donde emerge la parte superior (simplificada) de uno de los anillos de la Piedra del Sol. Se ha interpretado esta escena como una alegoría al seguro de vida y a los tres estados de la vida del ser humano.²⁰² Dado que el primer seguro de vida se ofreció en 1706 en Londres, se puede considerar como un concepto tradicional en comparación a la modernidad a la que buscaba aludir el *déco*.

A pesar de la presencia de esta obra en uno de los edificios más reconocidos como *art déco*, creo que es difícil considerar el relieve como perteneciente al estilo, donde el clasicismo de Centurión mantiene un fuerte peso en la composición. Es notoria también la distorsión en las figuras, acompañada de lo que Enrique de Anda describió como cierta “dureza y sequedad”,²⁰³ advertible en la falta de suavidad de los contornos de las figuras y de naturalidad en las posiciones que toman, aunque es cierto que tanto en los vientres, como en el fondo aparecen elementos “geometrizarantes”. Los rostros de los individuos se aprecian faltos de la simplificación de rasgos que ejecutó el propio Centurión en el Banco de México o en la Secretaría de Salubridad, aunque como en el caso de estos sigue siendo clara su cercanía con los cánones clásicos y académicos de su formación. Cabe señalar que se conoce otra expresión en el vestíbulo de La Nacional que pertenece a la primera tipología de la presente investigación, donde

²⁰²*Ibid.*, 321. El concepto de las edades del ser humano es inmanente a nuestro razonamiento y por tanto se debe considerar una alegoría tradicional.

²⁰³ *Ídem*.

la esquematización de una deidad prehispánica ornamenta la parte superior de los elevadores. Sin embargo, fue imposible acceder a dicha obra debido al cierre del inmueble a causa de su restauración.



Relieve sobre el acceso

Figura 57. Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Ávila. Edificio La Nacional, 1932. Vista del edificio y localización de ornamentos. Fuente: pinterest.com.mx/pin/310959549253481785/



Figura 58. Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Ávila. Edificio La Nacional, 1932. Manuel Centurión. “Alegoría al seguro de vida”, bajo relieve en bronce sobre acceso. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

La Asociación Cristiana Femenina²⁰⁴ (ACF) es una organización de origen norteamericano donde lleva el nombre de *Young Woman Christian Association*. Algunos de sus postulados fundacionales tienen que ver con el apoyo a las mujeres en el contexto de su inserción a la vida de las ciudades a través de programas de alojamiento a buen costo, educación y recreación.²⁰⁵ A partir de la crisis entre México y Estados Unidos en 1927, la asociación buscó una revitalización de sus servicios de paz y servicios a las mujeres en nuestro país,

²⁰⁴ Dado que no se cuenta con fuentes sobre la Asociación Cristiana Femenina, todos los alto relieves de dicho inmueble presentados a partir de este punto han sido nombrados por mí de acuerdo a las iconografías identificadas a raíz de su descripción.

²⁰⁵ <https://www.britannica.com/topic/Young-Womens-Christian-Association>

donde uno de sus puntos fuertes fue el refuerzo de sus programas de salud y educación física. Los logros de la Asociación en esta etapa incluyen, por ejemplo, el envío de una mujer mexicana a Boston para un entrenamiento como educadora física, y la atención por parte del departamento de salud a 900 mujeres y niños cada año. Durante todo este proceso los enviados norteamericanos expresaban la necesidad de dotar de un espacio adecuado para la realización de las actividades de la ACF en Ciudad de México, y finalmente obtuvieron en 1930 una donación para la adquisición de un edificio para casa de huéspedes con alberca.²⁰⁶

Este inmueble, construido en 1933 por los arquitectos R.S. Gore, B.H. Adam y José A. Cuevas presenta un extenso programa ornamental *art déco* en su fachada, que resulta de particular interés para esta investigación.²⁰⁷ La ubicación de los ornamentos es la siguiente: por encima de las ventanas de la planta baja hay una serie de ocho alto relieves, siete de ellos cuadrangulares y uno rectangular, ricos en representaciones de figuras humanas, y en donde se expresa una mezcla peculiar de temáticas alegóricas tradicionales y otras modernizadas (como se verá más adelante en la tercera sección del texto). Cabe señalar que los relieves cuadrangulares se encuentran inscritos en medio de una serie de molduras horizontales, que sirven para “rellenar el espacio” del vano entre los elementos verticales, generando así un juego adicional de las líneas y los movimientos de la fachada. Adicionalmente, al nivel del piso hay dos relieves de

²⁰⁶ Megan Threlkeld, *Pan American women: U.S. internationalists and revolutionary Mexico* (Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, [2014]), 154.

²⁰⁷ Se ha realizado una búsqueda en internet de algunos de los edificios de la asociación en Estados Unidos para indagar si existe en ellos un aparato ornamental comparable al de ciudad de México. Sin embargo, los inmuebles en un puñado de las ciudades norteamericanas más importantes no cuentan con ornamentos del tipo figurativo.

formas caprichosas; ambos caen dentro de la tipología presentada en este apartado.

Me ocuparé primero de los relieves rectangulares: el que se halla en la fachada sur sobre Avenida Morelos a la altura del primer nivel se titula “Labor”; lo que adjudico al ver dicha palabra labrada en la propia obra en la esquina superior derecha junto a la firma del autor y el año de ejecución: “Cordero 1933” (Figura 59). Debajo de estas letras una figura de pie podría representar al propio Juan Leonardo Cordero —o bien ser una simple alusión a los escultores—: un hombre de pie cubierto con una túnica, martillo y cincel en las manos, dedicado a la creación de una escultura en forma de águila. Hacia la izquierda otra serie de personajes se dedican a diversas labores: un alfarero trabaja en una vasija, un recolector va con un plato lleno de frutas sobre la cabeza, un pastor se sienta al frente con un cordero sobre los hombros (posiblemente el *Buen Pastor*, considerado una alegoría de Cristo), mientras alguien más vigila atento detrás de un buey en medio de un campo florido con un sol sonriente detrás, lo que señala la acción de la labranza de la tierra. Todos estos personajes llevan túnicas, cuyos pliegues sirven para llenar la composición de delicadas líneas que se complementan con las muchas posturas de los brazos, manos y piernas; en general los cuerpos humanos están apenas esquematizados por medio de dichos elementos.

El conjunto de las figuras alegoriza el concepto de la Labor, expresado en actividades bastante tradicionales en la historia de la humanidad como son la ganadería, el pastoreo y artes ancestrales como la escultura y alfarería. El contexto idílico de la escena hace pensar quizás en las épocas tempranas del cristianismo y en las enseñanzas de la Biblia con respecto al trabajo y la forma en

que esta actividad humana honra al Señor. En el imaginario del protestantismo por su parte, el trabajo individual que genera bienes materiales y riqueza es una virtud fundamental y vía de la salvación eterna.

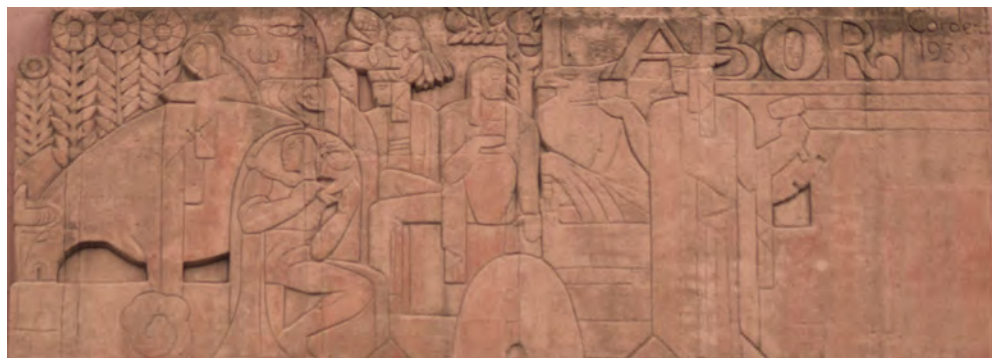


Figura 59. R. S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Labor”, alto relieve en fachada de Av. Morelos. Foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Debajo de este ornamento, pero al nivel del piso, otro relieve de forma irregular presenta a dos personajes: una mujer alada que protege a una niña (Figura 60). La primera porta como aparato simbólico una gran antorcha en la mano y un casco en forma de águila; la niña con trenzas lleva en la mano un girasol, mientras que desde la otra emanan flores y vegetales que se riegan detrás de ella, ambas siguen a la luz. En esta composición la proliferación de líneas reside primordialmente en las grandes alas de la mujer que crean formas geométricas, así como las líneas curvas que emanan del gran fuego de la antorcha. Es posible que este conjunto represente a la Libertad de la patria como guía y guardiana de la abundancia del territorio nacional, o al menos eso puede sugerir el águila emblemática sobre la cabeza de la mujer.



Imagen 60. R. S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Figura alada y niña”, alto relieve en fachada de Av. Morelos. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

El último relieve a nivel de piso con referencias alegóricas tradicionales se encuentra sobre la calle de Humboldt y lleva también inscrito su título “Civismo” en el extremo superior (Figura 61). Esta composición inicia del lado derecho con dos mujeres de pie sobre un podio, la primera se coloca detrás de una columna con dos libros y parece abrazar a la segunda quien lleva en sus manos una balanza. A su izquierda —ya debajo de la plataforma— y en posición inferior de una cartela donde se lee la palabra PATRIA (que cuelga de la M de Civismo), una mujer se

sienta con la barbilla recargada en la mano, mientras apoya una tableta en su regazo con la otra; inmediatamente junto a su rostro asoma desde detrás el de otra mujer. Si continuamos la secuencia hacia la izquierda, otra mujer se sienta en una posición más baja, al parecer carente de cualquier símbolo o ejecución de acción alguna. Los cuerpos de estas mujeres no son apreciables, ya que se adaptan a la forma recta de las túnicas que portan. En el extremo izquierdo se encuentra la figura más notoria y dinámica del conjunto, una mujer sentada de lado sobre un caballo, mostrando graciosamente la parte inferior de ambas piernas, mientras mira hacia atrás —y una serie de líneas emanan de su rostro—, flexiona un brazo frente a su cuerpo, mientras que el otro se eleva sosteniendo una antorcha. Al lado derecho de la flama se puede distinguir una serie de cabezas que se repiten y sobreponen para simular una multitud: un posible ejército señalado por la presencia de una lanza al frente del pelotón. De nuevo se puede observar en este relieve el aprovechamiento de las numerosas vestimentas para generar una cantidad considerable de líneas sobre la piedra.

Pienso que la idea del relieve busca asociar a las figuras con conceptos como el patriotismo (en el pequeño ejército), la justicia (la figura con la balanza), la libertad (la mujer con la antorcha) o la ley (la figura con una tabla), más algunas otras sin atributos específicos; lo importante es que todas se encuentran asociadas al concepto de *Civismo*, presente como título del relieve, y el cual se define como el “comportamiento de los ciudadanos, correcto y acorde con las leyes, con el que manifiestan su interés por la vida nacional y su voluntad de

participar en ella”,²⁰⁸ en lo que se configura como un atributo y complemento acordes a los estatutos de educación de la Asociación. Podría pensarse que en este ornamento en particular se prefiguran valores deseables en la mujer como partícipes –en cierto sentido– más activas de la vida nacional, donde la conciencia de su papel abona a la grandeza de la patria. Aunque también es cierto que las alegorías relacionadas a la patria provienen de una tradición decimonónica, de parte de las nacientes repúblicas americanas, por configurar sus identidades territoriales tras la emancipación de Europa, para lo que se usaron generalmente personificaciones femeninas.²⁰⁹

²⁰⁸ Diccionario del Español de México, dem.colmex.mx

²⁰⁹ Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona. “La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria”. *Argos*, 27 (53), 2010, pp. 145-163. Recuperado en 19 de septiembre de 2020, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200007&lng=es&tlng=es.



Figura 61. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Civismo”, alto relieve en fachada de calle Humboldt. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Quedan por describir algunos de los relieves en forma de recuadro sobre el nivel principal que pertenecen a la categoría de las representaciones tradicionales. En el relieve de la fachada sur más cercano a la esquina se observa una composición muy particular y dinámica integrada por cinco personajes, cuatro pertenecen al sexo femenino y portan túnicas (Figura 62). La mujer que ocupa la posición central se presenta de perfil viendo hacia la izquierda, con la cabeza rodeada por un halo y levantada hacia el cielo, sus manos elevadas en posición de oración; adicionalmente al halo, hay tres líneas de tamaños decrecientes que emanan de su rostro en forma horizontal. A su lado derecho otra mujer con halo consuela a una mujer sentada que llora inclinada, escondiendo su rostro con las manos. Del lado izquierdo de la mujer central se ve otra mujer de pie, mirando

hacia abajo a la última figura del conjunto, un hombre sentado en el suelo. La mujer levanta su brazo derecho hacia el cielo y la izquierda sobre el rostro del hombre; en ambas manos las palmas están desplegadas. El hombre en el suelo es quizás la figura más enigmática de las diversas representaciones humanas reproducidas en el edificio: porta una larga barba y mira hacia arriba a la mujer que lo mira (o lo atiende), parece estar desnudo y tiene una flecha clavada en el pecho, y en lugar de piernas se observa una especie de cola marina, elemento que me parece inexplicable.

La presencia del hombre me deja perplejo ante el significado que la escena pueda tener en su conjunto. La posibilidad que vislumbro es que sea la reproducción de un tema famoso en la historia del arte, y muy importante en la tradición de la representación del cuerpo humano masculino desnudo: San Sebastián, con su característico atributo de flechas incrustadas en el cuerpo; el cual se aúna a otro tema menos común (y relegado a los siglos XVII y XVIII) relacionado con la salud y el cuidado de los enfermos: el santo que es atendido por Irene y Lucila.²¹⁰ La adición de las mujeres santas en la iconografía de San Sebastián sirvió en su momento para animar a la comunidad de la época a la práctica de la caridad cristiana por medio de la atención médica a los enfermos.²¹¹ Dada la naturaleza cristiana del edificio es posible que se haya querido expresar en su aparato ornamental una de las virtudes fundamentales de la religión como un recordatorio a la sociedad en pleno siglo XX, así como configuración de un

²¹⁰ La representación de San Sebastián siendo atendido por dos mujeres (Santa Irene y Santa Lucila) es menos común que aquella en la que sólo lo atiende una mujer (Santa Irene). Irene Valerie Hedquist, "Ter Brugghen's Saint Sebastian Tended by Irene", *Journal of Historians of Netherlandish Art* 9:2 (Summer 2017) DOI: 10.5092/jhna.2017.9.2.3, 13.

²¹¹ Hedquist, "Ter Brugghen's Saint Sebastian" 13.

despliegue de identificación de valores compartidos, plasmado en los muros exteriores del edificio.



Figura 62. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Caridad cristiana”, alto relieve en fachada de Av. Morelos. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

El segundo relieve en la fachada poniente presenta tres figuras de las que es difícil discernir su género: el personaje de la izquierda se encuentra de pie y toca una lira; de su contraparte en el lado derecho sólo se puede ver el rostro y las manos, una de las cuales se apoya en una columna jónica mientras sostiene con la otra una escuadra de la que pende una plomada (Figura 63). En la parte central e inferior un personaje anciano está sentado frente a un caballete donde se posa

un lienzo en blanco en el que está a punto de comenzar a trabajar, una de sus manos se acerca a la tela sosteniendo un tiento.²¹² El uso de las delgadas y apenas definidas líneas características de Cordero está presente una vez más en las vestiduras, en las cabelleras y en las graciosas posiciones de los brazos de los personajes. Esta escena alude a todas luces una representación bastante clásica de la música, la pintura y la arquitectura; artes que frecuentemente han tomado la forma de mujeres en alegorías, o bien como musas, a través de la historia.

²¹² El tiento es una varita o bastoncillo que el pintor toma en la mano izquierda, y que, descansando en el lienzo por uno de sus extremos, el cual remata en un botón de borra o una perilla redonda, le sirve para apoyar en él la mano derecha. *Diccionario de la Real Academia Española*.



Figura 63. R. S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Las Artes”. Alto relieve en fachada de calle Humboldt. Foto: Olaf Vivas, 2018.

Los ornamentos que trabajaron con temáticas alegóricas tradicionales configuran el espectro perfecto para comprender los problemas de la historia del arte con el *art déco*. Como ya delineó de manera brillante Brent Brolin en

Architectural ornament: banishment and return, el estilo fue inaceptable para las élites del arte en su momento ya que representaba un gusto cuyo vocabulario mezclaba motivos populares, naturalistas e históricos con una “mecanización” de las formas por medio de su simplificación y geometrización; hibridación que dotaba visualmente a las expresiones estéticas de modernismo, aunque constituyeran una continuación de la filosofía y el método tradicionales de la ornamentación con respecto a su naturaleza del “préstamo histórico”;²¹³ idea que ilustra adecuadamente a las obras presentes en mi segunda tipología.

Considero que para el caso mexicano las características del estilo no fueron tan mal vistas, ya que se expresaron en algunos de los edificios más significativos de su época, como sería el Palacio de Bellas Artes o el Banco de México, muy probablemente debido a la fuerza del *déco* como tendencia de vanguardia en el diseño a escala global. En los casos específicos de este apartado se hacen evidentes los préstamos desde la tradición histórica, caracterizados por una temática clásica.²¹⁴ Aunque los discursos de los ornamentos llegaron a modernizarse, la expresión por medio del relieve y la escultura adosada a la arquitectura denotan un apego a la tradición clásica (y por lo tanto a la tradición occidental que retomó al clasicismo como modelo a seguir) que se continuará viendo en el tercer apartado de este ensayo, donde los ornamentos utilizan los mismos medios, materiales y técnicas que he analizado hasta ahora. Finalmente

²¹³ Brolin, 221.

²¹⁴ Si se toma en cuenta todo el espectro de la ornamentación arquitectónica *art déco*, hay vertientes donde el préstamo histórico es mucho más evidente que en los casos que representan figura humana, como pueden ser las figuraciones animales o vegetales. El ejemplo que usa Brolin se refiere justamente a uno de estos casos: “Compare the ancient Greek anthemion (derived from the palm or the honeysuckle) to its art deco cousin.” Brolin, 221.

se debe tomar en cuenta también la formación académica de los escultores hasta ahora mencionados, factor que evidentemente influenciaba las referencias que utilizaban en su expresión artística, y que se puede considerar como la base, emanada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, sobre la cual experimentaron la modernización *déco*.

3. El individuo moderno (y sus alegorías)

El estilo *art déco* fue fiel al espíritu que lo imbuía, es decir al de la modernidad. La adjudicación del calificativo “moderno” se lo dieron a sí mismos los diseñadores *déco*, aunque ello fuera una denominación “ambigua.”²¹⁵ La época de desarrollo del *art déco* fue un momento lleno de cambios sociales, económicos, técnicos y estéticos que marcarían la historia de la humanidad en el siglo XX; ya se ha notado en diversos textos introductorios dedicados al estilo la cercana relación del *déco* con las necesidades de su tiempo, y así las fuentes, características y contexto del mismo se enmarcan siempre con tal consideración en mente.²¹⁶ Al hablar del *individuo moderno* me refiero a la concepción del ser humano afín a la corriente del diseño *déco*, sobre la que se habló en la introducción a este trabajo, la correspondiente al temprano siglo XX.

En el campo del ornamento arquitectónico la modernización podía llegar por medio de la adaptación de las formas o iconografías clásicas a un lenguaje más acorde con los tiempos que se vivían, en un esfuerzo que se ha visto como una reacción de los artistas en contra del neoclasicismo de las Bellas Artes²¹⁷ y la Academia. Sin embargo, este aspecto modernizador del estilo puede tocar diversas de las tipologías propuestas en este ensayo —como se demostró en el apartado anterior— ya que se refiere a una característica formal del estilo, ya sea a través del empleo de los materiales, o bien al seguir la tendencia de representación de los cuerpos en su corriente más *avant-garde*. El origen de esta

²¹⁵ Anda, “El déco en México”, 33.

²¹⁶ Ver por ejemplo Esqueda, *El Art deco retrato de una época; Art déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita*; Benton et al (ed.), *Art Deco 1910 – 1939*.

²¹⁷ Bayer, *Art deco architecture*, 16.

moda se puede rastrear de manera concisa en las publicaciones que recuperaron las diversas ornamentaciones arquitectónicas presentadas en la Exposición de Artes Decorativas de 1925, como en el caso de *La sculpture decorative moderne*²¹⁸ que incluyó en las reproducciones fotográficas de ornamentos arquitectónicos varios ejemplos con figuras humanas que indudablemente sólo se pueden categorizar como *art déco*. En dicha publicación se aludía a un sentido de “renovación e innovación” por parte de los diseñadores al ejecutar su trabajo, con resultados apreciables;²¹⁹ algo que en el campo de la crítica arquitectónica también llegó a tener eco.²²⁰

Existe también una manera complementaria de expresar la modernidad que tiene que ver con las figuras representadas, a través de su iconografía e iconología. Este apartado abordará los ejemplos que considero fueron paradigmáticos en la manera de presentar formas humanas que interpelaran directamente al ideal de modernidad que se esperaba de la sociedad del momento, por medio de referentes con los que se pudieran identificar, en una categoría que denomino conformada por *individuos modernos*.²²¹ Autoras como Ageeth Sluis han notado, específicamente para el contexto de la época del *déco*, que la modernidad siempre ha sido un concepto bastante intangible por su carácter como “meta ideal

²¹⁸ Rapin, *La sculpture decorative moderne*.

²¹⁹ Rapin, *La sculpture decorative moderne*, t. II, “Introduction.”

²²⁰ Ver por ejemplo la clasificación como moderno para el Frontón México, a pesar de a la consideración de que su fachada sería ornamentada. “Un grandioso edificio para centro deportivo en la Ciudad de México”, Página de Arquitectura, *Excelsior*, 3 de febrero de 1928, 8.

²²¹ La presentación de los *individuos modernos* que propongo significa en algunos casos la creación de símbolos o alegorías modernas, en un fenómeno que considero independiente, aunque ligado inevitablemente al de la existencia de las alegorías de la tradición artística occidental.

siempre en movimiento.”²²² En su libro, Sluis decide tomar como *moderno* todo aquello que visiblemente refleja cambios en el urbanismo, la tecnología o la arquitectura de las ciudades, aunque también en términos de inculcación de *comportamientos modernos*, que liga a ideas de filósofos como Michel Foucault y su acercamiento a la modernidad como proceso que acentúa las definiciones de normalidad y que implica mayor control estatal sobre las mentes y los cuerpos humanos; o las de James Scott para quien la modernidad ligada a políticas de Estado desea la simplificación a través de proyectos de colonización interna como “misión civilizadora.”²²³

En este sentido, el proyecto posrevolucionario mexicano sigue una línea similar, en la que el Estado busca definir *lo moderno mexicano* a partir de una serie de ideas que encapsulan conceptos como *lo mestizo*; o bien prototipos de individuos como los campesinos o los obreros, supuestos protagonistas de la triunfante Revolución. Estos últimos se insertan en un contexto universal marcado por la importancia que cobraban los trabajadores en otras regiones del mundo, y a partir del cual México se podía insertar en el escenario mundial de la época. Para estudiar, por ejemplo, las temáticas de la escultura mexicana, Arteaga y Franco han recurrido al impacto de la teoría filosófica derivada de Vasconcelos y Gamio, que “celebra el mestizaje como el origen de una nueva estirpe, la que –al igual que en las manifestaciones de la Rusia de Stalin, o la Alemania de Hitler– tiene un destino de trabajo y sacrificio que cumplir para el bien general de la nación y se presenta con sus fuertes cuerpos, mezcla de obreros y gladiadores, que buscan y

²²²Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016), 11.

²²³ Sluis, *Deco Body, Deco City*, 11.

encuentran en el pasado precolombino una estructura de fuerza tectónica que nada mejor que la talla directa en piedra podría representar.”²²⁴ Esto revela, evidentemente, la búsqueda de ideales modernos relacionados al cuerpo humano y al control sobre sus representaciones desde el poder cultural.

El primer edificio que refleja dicha búsqueda representativa es la Secretaría de Salubridad (1925) de Carlos Obregón Santacilia. Hay que comprender que esta obra arquitectónica constituye uno de los edificios pioneros dentro del periodo de consolidación del Estado posrevolucionario, dónde hay una “necesidad de construcción de los edificios destinados a las instituciones”,²²⁵ que debían ejecutarse a través de una estética desligada de la tradición porfirista, es decir, mediante una arquitectura “más cercana, en términos de formas, materiales, texturas y colores, al pueblo que pretendía servir.”²²⁶ Antonio Toca identifica la materia prima usada en dicha nueva corriente en el pasado indígena y en sus características de “exuberancia, voluptuosidad, abundancia de signos, capacidad sintética, sensualidad, dinamismo y audacia.”²²⁷ La Secretaría se realizó con materiales tradicionales, pero aplicados en forma novedosa: recinto en el basamento y piedras grises de Xaltocan en la parte alta, con una distribución adoptada a partir de “una metodología del diseño analógico que tomó como referencia al cuerpo humano: en la parte principal o cerebro se localizaron las oficinas de los directores y la sala de juntas (...) En el centro se alojaron los laboratorios ... y a los lados, como prolongación, se desprendieron cuatro alas que

²²⁴ Arteaga y Franco, *Identidade e volumen*, 129.

²²⁵ Antonio Toca, “Arquitectura posrevolucionaria en México, 1920-32” en *Apuntes para la historia de la arquitectura mexicana del s XX: 1900-1980*, v.1, Números 20-21, 51.

²²⁶ Toca, 57.

²²⁷ Toca, 51.

representaban los brazos encargados de llevar los servicios al público.”²²⁸ Dos de las alas son independientes de la parte principal y se comunican mediante puentes recubiertos de cobre (Figuras 64-66).



Figura 64. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Vista parcial de fachada principal y localización de mascarón. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.

²²⁸ Graciela De Garay Arellano, *La obra de Carlos Obregón Santacilia: arquitecto* (México, Secretaría de Educación Pública, 1979), 37.



Figura 65. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Vista de fachada lateral del cuerpo principal y localización de mascarón. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Figura 66. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Vista de fachada lateral del ala independiente poniente y localización de mascarón. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.

El edificio ha sido calificado como pionero en el movimiento de la integración plástica,²²⁹ al contar con la colaboración de varios artistas en pintura

²²⁹ Louise Noelle, "Integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia", en XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte: (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los

mural, vitrales y escultura. El maestro de la escuela de Artes Plásticas Manuel Centurión diseñó los grandes mascarones en los ángulos de las fachadas, los elementos alegóricos que rematan los pasamanos de las escaleras laterales, los niños en la fuente del patio y el escudo nacional sobre el acceso principal. Al escultor norteamericano Hans Philling²³⁰ se le encomendaron bajorrelieves inscritos en recuadros en numerosos puntos de fachadas e interiores. William Spratling²³¹ hizo los recubrimientos en placas de cobre de los puentes de comunicación y los barandales de hierro de los corredores interiores. Diego Rivera se encargó de diseñar vitrales en las escaleras y de pintar murales en el salón de despacho del secretario y tableros en el edificio de laboratorios.²³²

Es la obra de Manuel Centurión la que resulta de interés para la presente investigación; y particularmente la serie de ocho mascarones en las fachadas, talladas en la misma piedra gris de Xaltocan, perfectamente visibles desde el exterior del edificio (Figuras 67-74). La ubicación de los ornamentos corresponde espacialmente a una posición entre el primer y segundo nivel de las cuatro alas, sobre ventanas de arco, donde funcionan como una evocación de la clave arquitectónica. La distribución de las alas hace que dos pares de mascarones se miren de frente –desde las fachadas opuestas de los edificios conectados por los puentes–, un par más mira al espectador que se coloca frente al acceso principal,

discursos, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 539; Antonio Toca, "Integración plástica: siglo XX", *Excélsior*, 16 de junio de 2012, <https://www.excelsior.com.mx/opinion/2012/06/16/antonio-toca/841613>

²³⁰ No se ha encontrado información biográfica alguna sobre este personaje.

²³¹ William Spratling fue diseñador y arquitecto, nació en 1900 y estudió en la Universidad de Auburn. Se mudó a México en 1929 y comenzó un taller de platería en Taxco a partir de sus diseños. <http://www.spratlingsilver.com/spratling.htm>

²³² Luis Ortiz Macedo, *Secretaría de Salud: Departamento de Salubridad Pública* (México, Secretaría de Salud, 1991), 131-132.

y el último par se encuentra en los extremos más alejados de las alas independientes, mirando hacia los nuevos confines a los que la ciudad se expandiría en décadas subsecuentes (sureste y suroeste).

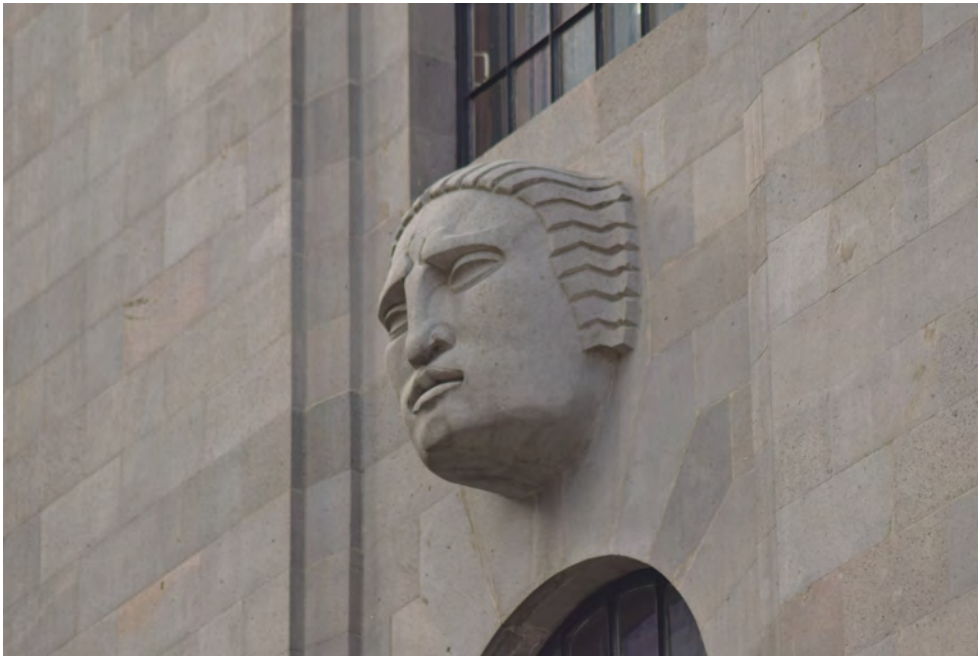


Figura 67. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón masculino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del cuerpo principal. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 68. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón masculino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del cuerpo principal. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 69. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón masculino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del ala oriente. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 70. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón femenino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del cuerpo principal. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 71. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón masculino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del ala poniente. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 72. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón femenino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del ala oriental. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 73. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón femenino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada sur del cuerpo principal. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 74. Carlos Obregón Santacilia. Secretaría de Salubridad. 1925. Manuel Centurión. Mascarón masculino. Piedra gris de Xaltocan. Detalle de fachada del ala oriental. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Ortiz Macedo calificó a estas obras como un “valioso intento por continuar la tradición monumental de las grandes cabezas olmecas.”²³³ Entiendo que Ortiz se

²³³ Ortiz, p. 136.

refiere a la tradición en términos de la ejecución y escala, y a su aislamiento de un cuerpo; aunque también es verdad que algunos de los rostros labrados muestran rasgos contundentes que podrían ser calificados como indígenas, en un gran ejercicio de síntesis escultórica. Sin embargo, lo más probable es que la búsqueda de Centurión responda a la necesidad –fuertemente guiada por el gobierno posrevolucionario– de afirmar la identidad mestiza del pueblo de México, sector al que se debía garantizar el derecho a la salud. Hay rostros femeninos y masculinos en las distintas etapas de la vida humana: la juventud, la madurez y la ancianidad, dónde el carácter del estilo *déco* se encuentra mayormente identificado por la geometrización de las cabelleras, con un uso de la repetición de líneas para conseguir el efecto de naturalidad en la piedra, así como la sensación de movimiento en algunos casos. Es en los diversos tratamientos de cada rostro donde se puede apreciar en mayor o menor grado el acercamiento al estilo que adoptaba Centurión. Las diferencias de edad se evidencian por medio de líneas más orgánicas para representar arrugas en la piel. Es notorio que algunos de los rostros están apenas esquematizados, mientras que otros presentan facciones más específicas, lo que hace pensar en que estos últimos son retratos.

Las expresiones de los rostros han sido descritas como serenas, distantes, atemporales y meditativas, dónde “la acentuación de sus volúmenes proviene del hecho de que al estar sujetas a la hiriente luz del altiplano, sólo a través de la acentuación de sus entrantes y salientes no se esfumarían sobre las superficies.”²³⁴ Los mascarones pudieron haber marcado un hito en la historia del ornamento en la ciudad de México al mostrar en un edificio gubernamental

²³⁴ Ortiz, *Secretaría de Salud*, 136.

importante y moderno las facciones de la gente común, hombres y mujeres de todas las edades, como reflejo de la sociedad de un México moderno que, según los postulados de la Revolución, trabajaba en conjunto desde ese momento para llevar adelante al país. Se ha escrito que “el mensaje central de las obras realizadas durante el maximato y gobiernos subsecuentes, parecía apuntar al hecho de que la individualidad del ser humano carecía de sentido si no se consideraba como parte integral de la nueva identidad del Estado, del partido o de sus corporaciones.”²³⁵ Aunque las figuras de Oliverio Martínez en el Monumento a la Revolución obedecen a esta tendencia, aparecerían casi diez años después que los mascarones de Centurión.²³⁶ La aproximación urbana a los ornamentos de este edificio es de las más fragmentadas hoy día, ya que para observar la totalidad de los mascarones hay que rodear el edificio, lo cual implica recorrer las angostas banquetas de Lieja y el paso hacia el paradero de transporte público de Metro Chapultepec. Una agradable recompensa de esta actividad es que se pueden llegar a apreciar los vitrales diseñados por Diego Rivera en los cubos de las escaleras.

Otro tipo de individuo moderno más específico que fue trasladado desde el mundo cotidiano al plano del ornamento arquitectónico fue la figura del trabajador. Para el caso de la ciudad de México encontramos como ejemplos del año 1927, un par de ellos representados en el ya mencionado edificio para el Banco Mexicano en la Avenida 5 de Mayo creados por Juan Leonardo Cordero. Las figuras a las que me refiero ocupan un lugar muy importante en la división entre la

²³⁵ Arteaga y Franco, *Identidade e volumen*, 52.

²³⁶ La primera maqueta de tamaño natural se mostró en 1934 y las esculturas finales fueron finalizadas en 1938. Arteaga y Franco, *Identidade e volumen*, 130-1.

planta baja y el primer piso a ambos lados del acceso principal, flanqueándolo (Figuras 75 y 76). Hoy en día es difícil notar de forma casual dichas esculturas debido a la presencia de un árbol justo enfrente de ellos, sin embargo, son observables (Figuras 77 y 78). Si nos colocamos de frente a la fachada principal (que mira al norte), la figura del lado derecho es la más visible y consiste en un torso masculino descubierto, por lo que se puede apreciar su musculatura geometrizada. El personaje sostiene con la mano derecha levantada un martillo, mientras que la izquierda descansa sobre el yunque dónde ejecutará su trabajo. Por su parte, la figura del lado opuesto es más difícil de distinguir a causa de la vegetación. Afortunadamente, existen fotos del inmueble, tomadas por Xavier Guzmán Urbiola en 1979, pertenecientes al Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, gracias a las cuales se observa que el rostro de la escultura mira hacia el oriente, lleva un sombrero sobre la cabeza, porta una camisa –aunque la musculatura de su brazo sigue siendo evidente– y en su mano sostiene una pala, por lo que se puede asumir que se trata de un campesino.





Figuras 75 y 76. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano. 1927. Juan Leonardo Cordero. "Obrero" y "Campesino", esculturas sobre el acceso principal en Av. 5 de Mayo. Autor de la fotografía: Xavier Guzmán Urbiola, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.





Figuras 77 y 78. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano. 1927. Juan Leonardo Cordero. “Obrero” y “Constructor”, estado actual, esculturas sobre el acceso principal en Av. 5 de Mayo. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.

Es importante considerar el contexto en el cual se comenzó a representar a la figura del trabajador en el arte mexicano. John Lear hace un estudio sobre el tema que abarca de 1908 a 1940 y sirve de referencia —aunque su enfoque sea la pintura de caballete, mural y las artes gráficas. En este libro, el autor rastrea una corriente en la cual algunos artistas de clase media mostraron al trabajador bajo los términos de una “universalidad moderna compartida”,²³⁷ de la que marca sus inicios en las obras simbólicas y alegóricas de Saturnino Herrán de figuras de hombres hipermasculinizados y con un grado de erotismo, usualmente con el torso desnudo o usando overol —y de esta forma más cercanos a los ideales europeos y norteamericanos de los trabajadores que a la base social con raíces indígenas que laboraban en la construcción de la nación y de la ciudad de México. Para el periodo de la Revolución, Lear hace notar que seguía existiendo un reto para hacer del trabajador universal un símbolo de México en plena revuelta social.²³⁸ Al mover su investigación a la década de los años veinte, el énfasis se posa en las portadas de las revistas *El Machete* y *Revista CROM*. En la primera de ellas se ha identificado un alejamiento de la alegoría y de la sensualidad, aunque en la *Revista CROM* se regresaría a dichos estándares, sobre todo gracias a una relación de su estética más cercana al *art déco* y a la ausencia temática del conflicto de clase.²³⁹ Las esculturas descritas en el Edificio Banco Mexicano se relacionan al modelo de trabajador que Lear identifica como heredero de la

²³⁷ John Lear, *Picturing the proletariat: artists and labor in revolutionary Mexico, 1908-1940* (Austin: University of Texas Press, 2017), 9.

²³⁸ Lear, 53.

²³⁹ Lear, 119.

tradición de Herrán, con su carácter fuertemente simbólico o alegórico y una masculinidad exacerbada para asociar su expresión a la fuerza del trabajo.

En la esquina del edificio del Banco y a la misma altura que las efigies de los trabajadores se pueden observar dos figuras que puedo calificar como alegorías modernas (Figura 79). En la sección que corresponde a la fachada en Motolinía se ve un hombre que lleva en su mano sobre el pecho un pequeño barco, lo que evidentemente señala una asociación con el comercio. La mitad inferior de su cuerpo no se desarrolla, en su lugar queda una porción rectangular de piedra con la firma del autor: "HIZO CORDERO". La segunda figura, una mujer que parece estar desnuda con un paño cubriéndole los senos y una mano en su propio hombro, es una posible representación de la industria, ya que controla con la mano restante un engrane que se complementa con otro de mayor tamaño enfrente de la parte baja de su cuerpo. La totalidad de estos conceptos modernos en un edificio bancario tienen sentido si consideramos la gran importancia de dichas actividades en el crecimiento de la economía de los años veinte a nivel mundial; factor que no sería expresado de forma aislada en un edificio bancario de la ciudad de México, como se verá a continuación.

Los ornamentos de temática moderna del Banco Mexicano, en conjunción con los previamente analizados en la sección de alegorías tradicionales señalan la importancia que se le dio a las diversas actividades económicas que generan riqueza al país y que se podían asociar con la labor bancaria. La altura y solidez del edificio aunada a su aparato ornamental se puede ligar a conceptos asociados con la institución que ocupaba el inmueble, ya que alude a la economía, y al poder y seguridad de los bancos. Tanto en este caso como en el del Banco de México,

fue el nombre de la institución escrito sobre el acceso un factor identificador del edificio; aunque hoy en día el edificio del Banco Mexicano ya no tenga su letrero original *art déco*, las fotografías de Xavier Guzmán Urbiola nos permiten conocerlo. La cercanía de las efigies que representan trabajadores al nivel de calle, en contraposición a las alegorías más difíciles de comprender en el remate, hablan de un intento por generar una identificación más inmediata con el observador, en un ejercicio de lectura de manera ascensional, y en el cual se jerarquiza en primer lugar el acceso del edificio. Se me hace casi imposible no pensar en una contraparte neoyorquina, donde los titanes de Cordero ejercen la misma función que los titanes –también trabajadores del siglo XX– de Elie Nadelman sobre el acceso del Fuller Building.



Figura 79. Juan Segura. Edificio del Banco Mexicano. 1927. Juan Leonardo Cordero. “Industria y comercio”. Alto relieve en la esquina del edificio. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

El año de 1927 fue finalizada en la misma avenida de la ciudad, pero en su esquina con San Juan de Letrán (hoy Eje Central) la remodelación de Carlos Obregón Santacilia a lo que sería el Edificio del Banco de México. Las figuras que expresan la modernidad iconográficamente en este inmueble son relieves elaborados con mármol de Paonasso color blanco con vetas negras que se encuentran en el vestíbulo, obras ejecutadas por Manuel Centurión, artista encargado también de las esculturas alegóricas tradicionales al exterior del edificio.

La naturaleza de los materiales en la ornamentación del vestíbulo nos habla de un cambio relacionado con la suntuosidad en el trabajo de los interiores. Para el artista, esto significó un cambio en el uso de técnicas posibles en su práctica escultórica. El estilo de los rostros es parecido a los que ejecutó en la Secretaría de Salud (Figuras 80-83) y definen un matiz más de acercamiento a las soluciones estéticas del *déco* en su obra.²⁴⁰ Las imágenes han sido descritas por Eduardo Turrent y Edgar Tavares de la siguiente manera:

las alegorías típicas de la época se admiran en el par de relieves localizados en lo que sería el friso del vestíbulo. El del costado oriente alude a los temas del campo y la industria representados por la figura de un campesino acompañado de espigas de trigo, nopales y elementos campiranos, a la izquierda. En el extremo derecho se distingue un obrero que tiene como fondo una serie de engranes mecánicos, fábricas y postes de luz como símbolo de progreso. En medio de los dos se encuentra un sol radiante con sus rayos de forma triangular y ondulante. En el friso poniente, otro estupendo relieve hace referencia, en su lado izquierdo, a la población que disfruta ya de viviendas, escuelas, servicios religiosos y, a la derecha, un trabajador de puerto es flanqueado por dos grandes buques cargueros que seguramente indican el intercambio comercial de México con el mundo. Al centro de estas figuras se halla otro sol con las mismas características del anterior. Tres lámparas en forma de balcones, revestidas también de mármol, iluminan a ambos relieves

²⁴⁰ Las imágenes utilizadas para ilustrar estos ejemplos fueron tomadas del libro de Turrent ya que no se permite tomar fotografías dentro del Banco de México.

que subrayan los anhelos del sistema socioeconómico posrevolucionario propuesto por Calles.²⁴¹

Es notoria la asociación directa que se ha hecho entre tres de las representaciones con los conceptos del campo, la industria como progreso, y el intercambio comercial. Coincido con las ideas de los autores en estos casos, aunque debo abundar en la descripción de las figuras humanas. En primer lugar, hay que mencionar que las cuatro figuras se encuentran sentadas sobre el suelo, con las piernas flexionadas, aunque las posturas de las extremidades cambian para evitar la repetición. El campesino porta un sombrero, pantalones, camisa y huaraches; y sostiene con su única mano visible –la derecha– un azadón. Su rostro es el que podríamos llamar más indígena de los cuatro, con la nariz y labios más gruesos que los del resto, a los que podríamos clasificar como mestizos. El obrero a su vez porta la clásica gorra afín a su ocupación, pantalones, camisa y zapatos, y porta en la mano derecha un mazo. El estibador también lleva camisa y pantalón, aunque su musculatura es muy evidente a pesar de estar vestido, y lleva los pies descalzos. Su mano izquierda se posa sobre su pierna mientras el brazo derecho descansa sobre un paquete y sostiene casualmente un garfio entre los dedos.

El caso del relieve restante al que no se le asigna un concepto en el texto de Turrent y Tavares, no está a mi parecer apropiadamente descrito, ya que no es posible identificar en la arquitectura representada detrás del personaje las “viviendas, escuelas y servicios religiosos” aludidos. Tan sólo se aprecia un

²⁴¹ Turrent, 164-5.

edificio moderno y la presencia de otros elementos que nos remiten más bien al trabajo de la construcción: andamios y tabiques que descansan en el suelo. El personaje de esta imagen, un albañil, porta el overol tan mencionado en el trabajo de John Lear, pantalones, camisa y huaraches; su mano izquierda se posa sobre el piso, mientras que la derecha se encuentra levantada a la altura de la cabeza y sostiene la cuerda de una plomada, atributo de la Arquitectura. En esta obra es evidente la identificación con el momento de reconstrucción que vivían el país y la ciudad tras la guerra civil revolucionaria.



Figura 80. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México, 1927. Manuel Centurión. "El Campesino", bajo relieve en vestíbulo. Fuente: Eduardo Turrent Díaz, *Banco de México: su historia y su edificio sede* (México: Banco de México, 1998).



Figura 81. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México, 1927. Manuel Centurión. "El Trabajador de la Construcción", bajo relieve en vestíbulo. Fuente: Eduardo Turrent Díaz, *Banco de México: su historia y su edificio sede* (México: Banco de México, 1998).



Figura 82. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México, 1927. Manuel Centurión. "El Obrero", bajo relieve en vestíbulo. Fuente: Eduardo Turrent Díaz, *Banco de México: su historia y su edificio sede* (México: Banco de México, 1998).



Figura 83. Theodore de Lemos, A.R. Whitney y Gonzalo Garita, ingeniero. Remodelación por Carlos Obregón Santacilia, Banco de México, 1927. Manuel Centurión. “El Estibador”, bajo relieve en vestíbulo. Fuente: Eduardo Turrent Díaz, *Banco de México: su historia y su edificio sede* (México: Banco de México, 1998).

Las cuatro figuras representan a los actores de la construcción de México, en una narrativa de continuidad acorde con la idea del progreso que ya existía desde el siglo XIX desde la visión del Estado,²⁴² pero adaptados al lenguaje moderno de su tiempo. Lo notorio en el caso de estas alegorías es que las personificaciones sean modelos de gente común: un campesino, un albañil, un obrero y un estibador; en un ejercicio por continuar la consagración de los

²⁴² Como se puede constatar por ejemplo, con la observación de las alegorías que representan al Progreso en el plafón de la Sala de Recepciones del porfiriano Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, hoy Museo Nacional de Arte.

trabajadores, representados como titanes y supuestos protagonistas de la Revolución, y en reconocer su labor continua en el crecimiento del país.

El otro ejemplo de proyección del individuo moderno impulsado por el Estado, mucho más emblemático por su escala monumental e importancia significativa es sin lugar a duda el Monumento a las Revoluciones,²⁴³ ubicado al centro de la Plaza de la República (Figura 84). Este ícono de la ciudad fue una propuesta hecha en 1933 para aprovechar la estructura abandonada –desde 1912– del Palacio Legislativo Federal de México ordenado por Porfirio Díaz. El arquitecto encargado del proyecto fue Carlos Obregón Santacilia, quien junto con Plutarco Elías Calles y Alberto J. Pani “definieron el tema y carácter de las esculturas que lo rematarían: sería un monumento destinado no a los héroes, sino a la «sufrida masa» anónima que luchó por la Revolución. Por tanto, habría que erigir «alegorías escultóricas» que recordaran los cuatro pasos del pueblo mexicano hacia la libertad: la *Independencia* o «emancipación política»; las *Leyes de Reforma* o la «emancipación espiritual»; y las *Leyes Obreras* y *Leyes Campesinas*, emanadas de los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917.”²⁴⁴ Después de un concurso para elegir al artista encargado de las esculturas —que incluyó la presentación de bocetos, maquetas y dos maquetas de tamaño natural (de 11 metros y medio) por parte de los dos finalistas, solicitadas por el arquitecto

²⁴³ Popularmente conocido como Monumento a la Revolución.

²⁴⁴ Secretaría de Hacienda y Crédito Público, *El Monumento a la Revolución. Texto de la iniciativa presentada al ciudadano presidente de la República por los ciudadanos Gral. Plutarco Elías Calles e Ing. Alberto J. Pani y del acuerdo presidencial recaído sobre la misma* (México: Editorial Cultura, 1933), 5-9. Cita tomada de Xavier Guzmán Urbiola, “La pasión de un académico” en *Oliverio Martínez 1901-1938* (México: Museo Nacional de Bellas Artes, 2012), 23.

y colocadas para su apreciación y selección sobre la estructura— se eligió por unanimidad al coahuilense Oliverio Martínez.²⁴⁵



Figura 84. Carlos Obregón Santacilia. Monumento a la Revolución. 1933. Los grupos escultóricos monumentales y su localización en los ángulos de la estructura son claramente visibles en la imagen. Fuente: en.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_la_Revoluci%C3%B3n#/media/File:Monumento_a_la_revoluci%C3%B3n2017.jpg

²⁴⁵ Guzmán Urbiola, 25.

Agustín Arteaga ofrece en su participación para el libro dedicado a Martínez *Fuerza y volumen*, una descripción de las esculturas hechas con piedra chiluca, que he decidido retomar aquí por la manera tan acertada con que describe el aspecto y los simbolismos de las figuras. En primer lugar, menciona como estructura iconográfica la disposición en forma de conjunto piramidal, dónde “en la base aparecen personajes dispuestos de manera axial a otro central y portan atributos afines al tema.”²⁴⁶ Habría que agregar una anotación respectiva a los rostros de las esculturas que se muestran impresionantemente serenas en todos los casos, con las comisuras de los labios ligeramente curvadas hacia abajo. Comenzando con el conjunto de *la Independencia*, “la Patria está representada por un gran personaje femenino, flanqueado por otro masculino situado a la izquierda, que lleva en la mano una cadena que alude a la ruptura del yugo colonial, en tanto que a la derecha hay una mujer con un robusto niño en su regazo, simbolizando a la familia como célula de la nacionalidad.”²⁴⁷ (Figura 85). La mujer sostiene firmemente al niño, cuya pequeña mano se posa sobre la de su padre. En el grupo de las *Leyes de Reforma* “la Patria porta en las manos la espada de la justicia, en tanto que los personajes laterales llevan sendos libros que aluden a la Constitución como principio de la igualdad de los ciudadanos”²⁴⁸ (Figura 86); estas dos figuras se miran directamente a los ojos. El personaje

²⁴⁶ *Fuerza y volumen: el lenguaje escultórico de Oliverio Martínez, 1901-1938, Museo Nacional de Arte marzo-abril 1996* ([México]: INBA, c1996), 21.

²⁴⁷ *Fuerza y volumen*, 21.

²⁴⁸ *Fuerza y volumen*, 21.

denominado como la Patria tiene una apariencia más robusta de la que observamos en el grupo de *La Independencia*.



Figura 85. Carlos Obregón Santacilia. Monumento a la Revolución. 1933. Oliverio Martínez. “La Independencia”. Escultura en chiluca. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.



Figura 86. Carlos Obregón Santacilia. Monumento a la Revolución. 1933. Oliverio Martínez. “Las Leyes de Reforma”. Escultura en chiluca. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Para el grupo escultórico de las *Leyes Agrarias* “la imagen vertical es la de un campesino que porta en la mano izquierda la hoz y en la derecha un título de propiedad; los personajes de la parte inferior integran de nuevo una familia, en la que el padre lee con atención un pequeño libro, referencia clara a las leyes del

campo.”²⁴⁹ (Figura 87). En este conjunto se hace muy explícita la pertenencia de sus integrantes al contexto rural, donde se puede ver el sombrero del hombre frente a sus piernas; mientras que la mujer carga a su bebé a la manera de las indígenas con un rebozo. La importancia de la familia como el núcleo primordial de la sociedad se refuerza de esta manera en los grupos escultóricos tan significativos. Es notorio que la presencia femenina en las esculturas de Oliverio Martínez tiene como elemento identificador principal su papel relativo a la maternidad, mientras que a los hombres siempre se les dota de atributos que apelan a actividades laborales o intelectuales. Las *Leyes Obreras* por su parte “congregan a tres personajes masculinos: la figura vertical del centro muestra el característico empalme de un engranaje, que repite como eco la solidaria unión de las dos figuras de la base, unidas en gesto de camaradería; la de la derecha porta un martillo.”²⁵⁰ (Figura 88). Cabe señalar que las figuras de los obreros portan overol, y uno de ellos lleva gorra, que se podría identificar como la que usan los ferrocarrileros; dichos elementos, junto con los engranes y el martillo, ayudan a su identificación plena como parte de un colectivo internacional: la clase trabajadora.

²⁴⁹ *Fuerza y volumen*, 21.

²⁵⁰ *Fuerza y volumen*, 21.



Figura 87. Carlos Obregón Santacilia. Monumento a la Revolución. 1933. Oliverio Martínez. "Las Leyes Agrarias". Escultura en chiluca. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 10 de octubre de 2019.



Figura 88. Carlos Obregón Santacilia. Monumento a la Revolución. 1933. Oliverio Martínez. “Las Leyes Obreras”. Escultura en chiluca. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Se ha dicho que formalmente las esculturas del monumento se parecen “a las cabezas colosales olmecas de la Venta o al sentido hierático de los también monumentales colosos de Tula”²⁵¹ y que logran consolidar “la perfecta codificación del arquetipo nacional: gesto severo, configuración masiva y rasgos fisionómicos francamente indígenas.”²⁵² Sobre este último punto, se ha investigado que más bien se buscaba reflejar lo que podríamos determinar como la identidad mestiza

²⁵¹ Enrique Franco Calvo, “Un hito de la escultura mexicana” en *Oliverio Martínez 1901-1938*, 48.

²⁵² *Fuerza y volumen*, 20.

del habitante común de la ciudad, ya que Martínez usó como modelos a “algunos maestros albañiles y mecánicos de la obra, para las figuras de las *Leyes Obreras*; a las mujeres de los trabajadores para los rostros femeninos”; al hijo de Obregón Santacilia para el niño en el grupo de la *Independencia*; y a su propia hija, María Elena Martínez Peláez, para la bebé en las *Leyes Agrarias*.²⁵³ Al considerar entonces que las esculturas seguían un canon teórico y práctico de lo que era el pueblo mexicano (mostrado de igual forma en sus indumentarias) resulta posible decir que la obra es una representación más del individuo moderno plasmada en la arquitectura de la ciudad. Escribía José Pijoan en *El Universal* en 1937: “No se puede imaginar el monumento sin la nota humana y no abajo como soporte, sino en lo alto beneficiando el triunfo ya logrado [...] el pueblo verá en las figuras en lo alto del Monumento sólo gentes –hombres y mujeres mexicanos– que padecieron y murieron para conseguir un México mejor.”²⁵⁴ A mi parecer los grupos escultóricos del Monumento son efectivamente una nota humana necesaria en una estructura tan importante para el discurso posrevolucionario urbano de la ciudad de México. Fue realmente acertado por parte del arquitecto la selección de una obra que ensalzara al pueblo, y hacerla funcionar bajo la batuta de los discursos históricos nacionalistas. En este sentido creo que los conjuntos donde se representó a la Patria podrían aparecer como más alejados de la identificación

²⁵³ Información recuperada en Guzmán Urbiola, 28; las fuentes originales son *Carlos Obregón Santacilia, El Monumento a la Revolución. Simbolismo e Historia*, México: SEP, 1960, 50, y Pláticas con María Elena Martínez Peláez, abril y mayo de 2012.

²⁵⁴ Pijoán “Viendo México, El Monumento a la Revolución” en *El Universal*, 8 de julio de 1937, 3, 12. Cita tomada de Agustín Arteaga y Enrique Franco Calvo, *Identidade e volume: a escultura en México, 1910-1950* (Alende Pontevedra, España: Deputación Provincial de Pontevedra: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo: Concello de Pontevedra: Caixa de Pontevedra, 1999),132.

que pudiera sentir el observador, que aquella posible con los obreros o campesinos que finalmente eran ciudadanos con los que coexistía.

Otro dato relevante que se debe tomar en consideración sobre la obra escultórica en el Monumento es la formación de Oliverio Martínez en la Escuela de Talla Directa y Escultura, sitio en que “fueron esenciales el retorno a la riqueza de elementos del arte prehispánico y la cercanía con los materiales, principalmente con la piedra.”²⁵⁵ La práctica de la talla directa en ese momento se asociaría con una idea de “modernidad”, que al entrar en diálogo con los monolitos prehispánicos que se usaban como referencia dieron exitosos resultados materiales. Recordemos que Guillermo Ruiz, fundador de la Escuela, se formó en Europa donde la discusión por encontrar la “verdadera escultura” se encauzaba hacia la vuelta a la talla directa. Al volver a México y fundar la Escuela, Ruiz proponía mediante el conocimiento de los materiales, la posibilidad de “crear un lenguaje nuevo y vigoroso, y cancelar el sentido academicista del modelado, desechando los contactos europeos.”²⁵⁶ Así, por ejemplo, en palabras de Raquel Tibol las esculturas de Oliverio Martínez lograron representar un “mestizaje entre arte precolombino y cubismo.”²⁵⁷ Considero que la expresión lograda por el artista se constituyó en efecto como una escultura novedosa para su tiempo, una donde la talla directa demuestra su naturaleza, la maestría de la técnica en la escala, y un claro alejamiento de la tradición escultórica porfiriana decimonónica.

²⁵⁵ *Fuerza y volumen*, 9.

²⁵⁶ *Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores* (México: CONACULTA, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1990), 15. Aquí se cita a Guillermo Ruiz, “Informe que rinde el director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, acerca de las labores que se desarrollarán durante el año de 1928”, *Boletín de la Universidad Nacional de México*, México, enero-febrero de 1928, tomo IV, 99.

²⁵⁷ *Fuerza y volumen*, 37.

Las características que se le han atribuido a las obras de Oliverio Martínez para el Monumento incluyen la solidez de los volúmenes, la paradójica suavidad de sus contornos, su forma cerrada, la simplicidad y sentido arcaizante²⁵⁸ de las formas y la integración plástica con la arquitectura.²⁵⁹ El concepto de la “integración plástica” ha detenido, en su mayor parte, a la historiografía en la consideración de las esculturas del Monumento a la Revolución (e incluso también para el caso de las obras de Centurión en la Secretaría de Salubridad) como ornamento;²⁶⁰ ya que en la discusión a su alrededor²⁶¹ se le dio a la integración plástica un estatus “superior a la ornamentación”,²⁶² o bien se le re-significó (“Por fin... hemos llegado al ornamento integral”²⁶³). Sin embargo, el Monumento sí se ha considerado en una variedad de fuentes como exponente del *art déco*; en publicaciones como *El Art Deco en México* del Instituto Mexicano Norteamericano

²⁵⁸ También se ha relacionado directamente lo arcaizante con el *art déco*, ver Penelope Curtis “Deco Sculpture and Archaism” en Benton, Benton y Wood (ed.), *Art Deco 1910-1939* (London, V&A, 2003), 50; así como con el arte moderno, ver por ejemplo Susan Rather, *Archaism, Modernism and the Art of Paulanship* (Austin: University of Texas Press, 1993).

²⁵⁹ *Fuerza y volumen*, 20.

²⁶⁰ Es muy interesante notar como dichas obras escultóricas se han considerado en la historiografía como ejemplos exitosos de arte moderno, lo cual, si bien es apropiado para referirse a la escultura como ente aislado, al hablar de la estructura como un todo no existiría una correspondencia con los postulados de la arquitectura moderna, por su bien conocida posición en contra del ornamento (sobre todo del figurativo que se le critica al *art déco*).

²⁶¹ Si bien el término *integración plástica* surgió a mediados del siglo XX, se ha aplicado el concepto a ejemplos de años anteriores como en los casos de la Secretaría de Salubridad y el Monumento a la Revolución.

²⁶² Ver como ejemplo una declaración de Carlos Mérida en 1963: “la pintura hay que fundirla con el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación”. Tomada de Louise Noelle, “Integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte: (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999): 548.

²⁶³ Frase de Frank Lloyd Wright en su artículo “Integral Ornament at Last”. Cita tomada de Noelle, “Integración plástica”: 539. Se han recuperado aquí las menciones al término ornamento en relación a la integración plástica a partir del mismo texto de Noelle; sería muy fructífero indagar más profundamente en todos los escritos originales que la autora cita para tener un panorama más completo de lo que los teóricos de la integración plástica expresaron sobre el ornamento.

de Relaciones Culturales se enlista al Monumento como perteneciente a la corriente, aunque no se desarrolla realmente el porqué de dicha adscripción.²⁶⁴ Graciela de Garay escribe que Obregón Santacilia en esta obra “se vale de las líneas puras de los volúmenes simples y de la pesantez de las formas clásicas del *Art déco*”,²⁶⁵ aunque aquí la referencia abarca más bien a la cúpula y al mobiliario urbano de la Plaza de la República. Xavier Esqueda al abordar específicamente la obra de Oliverio Martínez escribe que la “gran armonía con todo el conjunto que forma el monumento, la simplificación de sus trazos y su escala, hacen de esta obra escultura arquitectónica *art déco*.”²⁶⁶ La bibliografía británica también ha alabado al domo y a las esculturas del Monumento como exponentes significativos del *art déco* mundial.²⁶⁷ En el caso de esta investigación se han incluido sus obras inicialmente por la mera adscripción historiográfica, pero es necesario reevaluarlas a la luz del análisis efectuado. Así, considero que la masividad de los volúmenes de las esculturas, su acercamiento a lo prehispánico y la formación que Martínez recibió, una que abogaba por la renovación total de la escultura a través del reencuentro con los materiales autóctonos, no empatan realmente con los postulados que hemos visto asociados al *art déco* hasta ahora. Es posible que sea más acertado insertar estas obras ornamentales en otra narrativa, más cercana al

²⁶⁴ El apartado “La Plaza de la República y el Monumento a la Revolución” escrito por Luis Ortiz Macedo en *El art deco en México* no relaciona realmente a la obra con el estilo de ninguna manera. El autor habla únicamente de la significancia del monumento en la reconfiguración urbana e histórica de la ciudad, y alaba también la integración de la escultura con la arquitectura. En otro apartado titulado “La estatuaria art-deco en México” de Salvador Moreno se encuentran las breves líneas sobre el tema se reducen a decir que: “los grupos escultóricos [...] se someten, desde los ángulos en que se asientan, al conjunto ideado por Obregón Santacilia; no como figuras de piedra, sino más bien como piedras con formas humanas.”

²⁶⁵ Garay, 65.

²⁶⁶ Esqueda, *El art deco retrato de una época*, 103.

²⁶⁷ Ver Bayer, *Art deco architecture*, 206.

arte moderno de la Escuela Mexicana de Escultura, a pesar de que el domo de Obregón Santacilia se ligue más fácilmente al *déco*.

La última obra arquitectónica en la Ciudad de México que reflejó en su ornamentación al individuo moderno es el ya mencionado edificio de la Asociación Cristiana Femenina. Hay que recordar que este inmueble presenta en su fachada, por encima de las ventanas del nivel principal, una serie de ocho bajorrelieves, creados por Juan Leonardo Cordero, aunque no todos reflejan un espíritu temático moderno. El relieve central sobre la calle de Humboldt es el que más atención ha llamado de este edificio de por sí poco estudiado; es junto con las figuras indígenas del acceso una de las imágenes reproducidas en el libro canónico de Xavier Esqueda. Enrique de Anda menciona en el catálogo de *Art déco Un país nacionalista Un México cosmopolita* que las obras representan “escenas relativas a la práctica deportiva. Las composiciones de alto relieve de cada tablero son de gran calidad estética: mujeres que saltan, mueven brazos y piernas, visten faldas cortas y usan peinados a la «garzón». Sin lugar a duda esta serie es un paradigma de la decoración *déco* mexicana.”²⁶⁸ Sin embargo, como se verá en las imágenes y en mi descripción de ellas, la escena de las mujeres deportistas corresponde únicamente a uno de los recuadros. A pesar de ello permanece innegable la afirmación de su gran calidad estética, ya que demuestran una gran capacidad técnica en el arte del relieve, a la vez que resultan ejemplos excepcionales de figuras humanas femeninas plasmadas en fachadas de la ciudad, con una proporción adecuada al tamaño del edificio y dotándolo de carácter arquitectónico en la abundancia de figuras femeninas y sus acciones relacionadas a las de la

²⁶⁸ De Anda, “El Déco en México”, 68.

ACF. Cabe señalar que la mayoría de las escenas parecen a primera vista representaciones clásicas por los atuendos, los atributos, las posturas de los personajes y las situaciones representadas. Sin embargo, la integración de las mujeres a actividades tradicionalmente reservadas al universo masculino asigna el carácter moderno a las obras. El hecho de que el *art déco* haya sido el vehículo para la expresión de dichos temas únicamente abona a la potencia de su discurso.

El primero de los relieves con temática que se puede considerar moderna, a pesar de su configuración absolutamente clásica, se encuentra en la fachada sur, que mira a la Avenida Morelos. La imagen presenta un conjunto de cuatro figuras femeninas usando largos y ligeros vestidos o túnicas, y cabellos largos o medianos peinados en trenzas (Figura 89). Una figura central se muestra de frente y sostiene un círculo con ambas manos a la altura de su pecho, con alas emergiendo de atrás de su cabeza, una posible representación del Conocimiento. Las dos mujeres a ambos lados de ella se encuentran de perfil, observan atentamente y señalan el círculo; la del lado derecho recarga su pie sobre un soporte que contiene una cruz, lo que nos permite apreciar el contorno de su muslo a través de la tela. La cuarta mujer está sentada en el extremo izquierdo y lee un libro. Los brazos y las piernas flexionadas de las figuras otorgan a esta escena, de carácter solemne relacionado con el conocimiento, cierto rompimiento con lo hierático, combinado con el profuso uso de líneas finas que dotan de elegancia y geometrización al conjunto. Considero que el conjunto de las mujeres representa la creciente posibilidad de que el género femenino accediera a los estudios de diversas disciplinas.



Figura 89. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Conocimiento”, alto relieve en fachada sur. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

El primer relieve sobre la calle de Humboldt, en su posición más cercana a la esquina, corresponde a una escena de composición triangular en su lado derecho –que se complementa con líneas verticales del lado izquierdo. (Figura 90). La figura principal que conforma el triángulo es una mujer cubierta por un rebozo sobre la cabeza, se encuentra sentada rodeada de dos niños, quienes se sitúan muy cerca de ella, uno arrodillado y el otro sentado. La pierna de la mujer extendida acentúa la composición triangular de la escena. Apartado del grupo y de frente a ellos está un tercer niño, de pie leyendo un libro; la mujer extiende su

mano hacia él, en un gesto que evoca la protección y guía de los maestros. Otros elementos que complementan la escena son un gran círculo detrás de la cabeza de la mujer, al cual se le superpone un águila con las alas extendidas, en una posición que sugiere que es el águila calva, en la posición característica que adopta en el Gran Sello de los Estados Unidos de América, una posible referencia al origen de la Asociación y al papel que desempeñaba en México. Del lado izquierdo, como continuación de la verticalidad que conforma al niño que lee, hay un soporte sobre el que se posa otro mochuelo encima de dos libros –recordemos que estas aves aparecen en los relieves superiores del edificio–, una vez más en su papel como emblema de la sabiduría y las artes. El friso del relieve juega con un fuerte elemento horizontal de zigzag con tres incisiones. Si bien existen alegorías de la enseñanza tradicionales en la historia del arte, es posible pensar por el contexto por el que atravesaba el país en ese momento que esta escena buscara representar algo cercano al tema de la maestra rural, como ya la había mostrado Diego Rivera en un mural de la Secretaría de Educación Pública.²⁶⁹ Aunque en el ornamento de la Asociación Cristiana Femenina el entorno no es explícitamente rural, se podrían estar buscando transmitir los mismos mensajes sobre las formas en que las mujeres podían participar en nuevos roles dentro de la sociedad bajo el auspicio del Estado.²⁷⁰

²⁶⁹ Antonio Rodríguez, *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública* (México: Secretaría de Educación Pública, 1984), 39.

²⁷⁰ Angélica Silva, “La «maestra rural» en la posrevolución”, *A journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, vol 7.1 & 7.2 (Spring & Fall 2007), 51.



Figura 90. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. "La Maestra", alto relieve en fachada poniente. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

El panel central en esta misma fachada es el que Enrique de Anda describe en el catálogo para la exposición sobre *art déco* mexicano en el Museo Nacional de Arte (Figura 91). Efectivamente las mujeres saltan, mueven brazos y piernas,

visten faldas cortas y usan peinados a la «garzón». Hay que agregar que el deporte que practican es voleibol, lo cual explica las posiciones que adoptan las tres mujeres y la ropa deportiva. La que ocupa el lado izquierdo flexiona su brazo por encima de su cabeza, atenta a golpear la pelota, la cual ya se encuentra siendo impactada por el personaje central, que es quien salta más alto. La figura del lado derecho se agacha un poco, también mira hacia arriba en caso de que deba golpear el esférico. Hay que recordar que el voleibol estaba cercanamente relacionado a las Asociaciones Cristianas, ya que el deporte fue creado en la YMCA de Holyoke, Massachussets en 1895 e introducido a México en 1917 por un profesor de la YMCA en Monterrey.²⁷¹ Este ornamento se erige como ejemplar del dinamismo *déco* y de la influencia norteamericana en el contexto urbano mexicano.

²⁷¹ “Voleibol. Un deporte divertido y amigable” (CONADE, SEP, Gobierno Federal, 2008), 5.



Figura 91. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Voleibol femenino”, alto relieve en fachada poniente. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

En el relieve del lado izquierdo al de las deportistas²⁷² (Figura 92) se desarrolla otra escena que expresa el increíble movimiento de cuatro bailarinas

²⁷² Este relieve es el menos visible desde el nivel de calle debido al crecimiento de un árbol justo enfrente de él.

realizando la misma pose con ambos brazos flexionados frente al pecho, formando una especie de T con sus cuerpos, la cabeza se inclina dramáticamente hacia abajo, mientras que una rodilla se eleva para formar una diagonal y el otro pie se encuentra en punta sobre el piso. En realidad, sólo se puede observar un cuerpo de forma completa, los demás se sugieren por medio de líneas consecutivas idénticas detrás de la silueta de la primera mujer; la vestimenta que se alcanza a distinguir en este personaje consiste en una falda de bailarina. Adicionalmente hay otra figura humana sentada del lado derecho de la composición, con una pose que juega también con el movimiento; el cuerpo parece pertenecer a un hombre que se encuentra semidesnudo, con músculos geometrizados, mientras que la posición que adopta con su brazo le cubre el rostro. Es posible imaginar que este personaje sea otro bailarín observando la práctica de sus compañeras. Como contexto para comprender el papel que jugaba la danza en el México de la época, se puede apuntar que José Vasconcelos impulsó el desarrollo de la gimnasia y de la danza²⁷³ y que la primera escuela oficial de dicho arte que se organiza en México queda establecida como dependencia del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública en 1932.²⁷⁴

²⁷³ Patricia Aulestia de Alba, *La danza premoderna en México* (Caracas, Venezuela: Centro Venezolano, Instituto Nacional de Teatro-Unesco, 1995), 90.

²⁷⁴ Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 56.



Figura 92. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. “Danza”, alto relieve en fachada poniente. Autor de la foto: Emiliano Pastrana, 29 de octubre de 2019.

El último relieve sobre la calle de Humboldt representa a un par de mujeres, la que ocupa la mayor parte de la escena se encuentra sentada observando una estrella de David a través de un telescopio, con un círculo detrás de su cabeza que se corresponde con el Sol (Imagen 93). La mujer frente a ella mira a su vez hacia el suelo a través de otro aparato telescópico. Estas actividades se pueden asociar en forma conjunta —como representaciones de la astronomía y la geografía— a la cosmología, que al ser estudiada por personajes femeninos reflejan también el papel de la mujer moderna en el campo de los diversos estudios científicos, por lo que es posible decir que hay una conjunción de

tradición y modernidad en el tema del relieve. Una vez más el característico estilo *déco* de Cordero se expresa por medio del uso profuso de líneas finas en las túnicas que llevan las mujeres, en sus cabellos, las posiciones de los brazos, los astros y los telescopios. Cabe señalar que los cuerpos de estas mujeres son poco visibles y se ocultan mayoritariamente bajo sus sendas túnicas.



Imagen 93. T.S. Gore, arquitecto, José A. Cuevas, ingeniero responsable y E. H. Adam, director técnico. Asociación Cristiana Femenina. 1933. Juan Leonardo Cordero. Relieve “Cosmógrafas”, alto relieve en fachada poniente. Autor de la foto: Olaf Vivas, 3 de agosto de 2018.

Al finalizar aquí mi lectura del aparato ornamental del edificio de la Asociación Cristiana Femenina –que desarrollé a través de las tres secciones del

ensayo—, procedo a hacer ahora una interpretación en conjunto del mismo. El inmueble presenta a través de su conjunción de alegorías tradicionales y escenas modernas la esencia de la organización, basada en valores cristianos como la caridad y la importancia del trabajo; a la vez que alude a sus objetivos en pleno siglo XX como el aprendizaje y la promoción del deporte femeninos, bajo el auspicio norteamericano. Considero que su aparato ornamental inserta a la estructura dentro de un juego referencial interesante, ya que al igual que el *art déco* mismo, alude al pasado, pero se enraíza fuertemente a su presente, a partir de cierta innovación iconográfica en la expresión de los relieves y su interpretación *déco*.

El presente de la obra está caracterizado, en términos de la representación del ideal femenino por el cambio gradual del papel de la mujer en la sociedad, en un tiempo donde se comenzaron a organizar en movimientos sindicalistas, demandaron su derecho al voto y plantearon su igualdad intelectual frente al hombre.²⁷⁵ Las figuras de inspiración prehispánica que flanquean el acceso son un toque que, además de obedecer ciertas tendencias del estilo, ayudan a insertar al edificio en su contexto geográfico particular: el de la ciudad de México. También era una época de cambios con respecto a la imagen femenina, con la llegada de la moda del pelo corto (el corte de pelo *a la garçon*) gracias a la rápida difusión del cine mudo y donde “cortarse el pelo de este modo representaba una toma de partido por «lo moderno» y una ruptura con la «tradición» donde quiera que las

²⁷⁵ *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott (comp.) (México: FCE, UAM-Iztapalapa, 2009).

mujeres lo intentarían.”²⁷⁶ La década de 1920 vio de la misma forma un incremento en la presencia de la cultura visual del atletismo femenino.²⁷⁷ Como ya vimos en los ejemplos de los relieves de Cordero, dichas imagerías particulares sobre lo femenino se plasmaron en los relieves de la ACF.

Los ejemplos *art déco* revisados en esta sección -cuyo sujeto fue el individuo moderno- son, a mi parecer, los más paradigmáticos —aparte de los más numerosos— de la presente investigación. Conforman un reflejo evidente de la forma en que los arquitectos y artistas se esforzaron por expresar el carácter arquitectónico por medio del aparato ornamental. Si bien están presentes aquellos individuos recurrentes del *art déco* de otras latitudes como son los obreros y los trabajadores, es notoria la forma en que en algunos casos adoptaron características mexicanas —como son la indumentaria o los fondos en los relieves del Banco de México. Otras representaciones que podríamos clasificar más *universales* como las de Juan Leonardo Cordero son encomiables por el mismo motivo: se inscriben de forma adecuada en el discurso internacional del estilo. En otros ejemplos se mostraba de alguna forma u otra su adscripción a un contexto mexicano: el águila del remate en el Banco Mexicano y el acceso con figuras de inspiración prehispánica en la Asociación Cristiana Femenina. En comparación, los ornamentos neoyorquinos del individuo moderno se inscribían en micro-universos inspirados en su realidad, es decir entre representaciones de la propia ciudad plagada de rascacielos; o bien acompañados de patrones abstractos más

²⁷⁶ *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, 92.

²⁷⁷ *Ibid.*, 95.

relacionados con el ornamento geométrico y curvilíneo proveniente del *art déco* europeo, o bien abrevando de fuentes más universales, como las asirias.

En términos de la caracterización de los cuerpos, podemos ver que lo masculino se relacionó con el concepto de la fuerza física, como se nota en las musculaturas de los cuerpos esculpidos por Cordero en el Banco Mexicano o por Centurión en el Banco de México; dicha fuerza se expresaba a menudo en conjunción con la idea del trabajo identificada por medio de herramientas como martillos, palas, azadones, hoces o engranes. La excepción en este caso serían las tres figuras masculinas en el Monumento a la Revolución con libros en las manos, representando conceptos más relacionados con la nueva Constitución, como un triunfo revolucionario. Los cuerpos femeninos fueron en el caso del mismo Monumento, relacionados a actitudes maternas hechas explícitas de la forma más evidente: cargando un bebé en los brazos; o bien personificadas en la Madre Patria que resguarda los nuevos valores cívicos de la mexicanidad. Estos cuerpos no difieren mucho de sus contrapartes masculinas en términos de las formas, y su diferenciación se crea exclusivamente a partir de atributos como el tratamiento dado a las cabelleras o la indumentaria. Los cuerpos femeninos encontraron su mayor expresión en la obra ornamental de Cordero para la ACF, quien también utilizó los elementos de la indumentaria y las trenzas como identificadores de género, aunque recurrió adicionalmente a la delicadeza de los contornos y a la gracia de las posturas que ejecutan acciones deportivas, de baile o de estudio, para complementar un discurso de feminidad que empata con el del *art déco*.

Conclusiones

La investigación reveló la existencia de tres tipologías en las cuales se pueden clasificar los ornamentos arquitectónicos *art déco* que representan figuras humanas o antropomórficas. La clasificación propuesta es la aportación principal de la investigación, al constituir una nueva definición dentro del lenguaje *art déco*, una que se puede continuar explorando para articular polémicas sobre el estilo, el cuerpo humano, la ornamentación o el arte público. La primera de ellas, que se ha definido como de deidades o personajes sagrados o mitológicos, muestra un interés por parte de los artistas y arquitectos por integrar elementos identitarios del pasado prehispánico, grecolatino o incluso asirio en los edificios mediante la innovación característica del *déco* en el uso de materiales y la simplificación y geometrización de las formas. Es evidente que ciertos postulados del estilo conocido como “neo maya” estadounidense se conjugaron con el posterior desarrollo del *art déco*; sin embargo, no todo lo neo maya norteamericano se puede adscribir a la clasificación de *déco*, sobre todo en los casos que no hubo una depuración o re-significación en la aplicación de los ornamentos en los edificios ni una innovación en las técnicas artísticas para su ejecución.

Para el caso mexicano existe una conexión definitiva entre la representación de deidades o personajes sagrados en la ornamentación *art déco* y la recuperación del pasado indígena. Hay que recordar que en este momento algunos arquitectos proponían efectuar un estudio detallado de las ruinas prehispánicas para aprovechar su originalidad y así contribuir a la búsqueda de una arquitectura nacional. Si bien lo precolombino ya se había recuperado en la

arquitectura en Nueva España desde el siglo XVII, la coyuntura del *déco* sugería una interpretación moderna: geometrizada y simplificada en sus formas, más acorde con la vanguardia que se vivían en el campo del diseño. Por lo tanto, no se puede hablar de una relación de inspiración directa del neo maya de Estados Unidos hacia el *art déco* mexicano, ni tampoco desde la concepción del rascacielos como arquitectura puramente americana, ya que las aproximaciones a los ornamentos y arquitecturas originales en México venían de concepciones y necesidades distintas.

La segunda categoría de cuerpos humanos refleja el aspecto más tradicional del *art déco*, en cuanto que conservó el uso de ciertas alegorías tradicionales que aún podían hacer referencia a temas relevantes para el siglo XX por ser conceptos humanos primordiales como el comercio, las artes, el trabajo o la patria. En estos casos se hace palpable la cercanía del estilo con la tradición ornamental occidental, al observar los préstamos evidentes desde otros momentos en la historia de la arquitectura y donde las trazas del *déco* son a menudo menos evidentes. Aun así, intenté demostrar en la descripción y análisis de estas figuras humanas que la influencia del *déco* existe en ellos, y que debe ser considerada como parte de una tendencia a escala global, una que sin lugar a duda estaba presente en la mente de los creadores como parte de un discurso sobre la arquitectura y su presencia en la ciudad moderna.

Los cuerpos dentro de esta tipología varían dependiendo de sus escultores: conservan características clásicas en el caso de los desnudos ejecutados por Manuel Centurión, en un ejercicio muy afín al carácter oficial que requiere una institución como el Banco de México, y siguiendo en cierta medida el estilo previo

del edificio. Los murales de Roberto Montenegro resultan a su vez notas apropiadas para el carácter del Teatro al Aire Libre “Coronel Lindbergh”, dónde el énfasis lineal de los cuerpos sirve para acentuar las alegorías expresadas en las máscaras. Las figuras se hacen muy esquemáticas en el caso de Juan Leonardo Cordero, algo que tiene mucho que ver con su técnica de trabajo, innovadora y excepcional que resalta en el contexto urbano de la ciudad de México; los cuerpos en este caso están muy definidos por la finura de las líneas esculpidas, lo que permite un juego interesante en las posiciones de las extremidades que cultivan, esculpen, pintan, tocan instrumentos, se elevan en oración o confortan a otros personajes en las escenas. Para el caso norteamericano puedo mencionar los relieves del *Graybar Building* o del *French Building*, con iconografías evidentemente clásicas pero insertos en el contexto de depuración de las formas y del aprovechamiento de los materiales innovadores para su inserción en la arquitectura.

La última tipología, que reprodujo al individuo moderno, es especialmente interesante por la forma en que adapta la representación del ser humano en relieves y esculturas arquitectónicas a los valores modernos y a los nuevos personajes de las ciudades como los trabajadores del campo, de la industria o de la construcción, a veces transformándolos en alegorías propias del siglo XX. Los mascarones y relieves de Centurión aportaron un paradigma ornamental al dotar de personalidad propia a cada ejemplo a partir de rasgos mexicanos masculinos y femeninos de diversas edades (en el caso de la Secretaría de Salubridad) o de atributos de trabajo (en el caso del Banco de México), sin olvidar que se enmarcan en inmuebles destinados a mejorar las condiciones de vida de los mexicanos y la

economía del país, por lo que la identificación con el pueblo al que servían era importante. Considero a su vez que los ejemplos de Cordero tuvieron un mayor desenvolvimiento artístico al de sus alegorías tradicionales, donde temáticas como el deporte o la danza le permitieron expresar cuerpos dinámicos, que reflejan también a partir de vestimentas y peinados el espíritu de su tiempo. Los edificios donde plasmó su obra Cordero le dieron la posibilidad de experimentar y mezclar temáticas tradicionales y modernas en las fachadas, factor que requiere del observador una mayor interpretación de sus programas ornamentales y una lectura cuidadosa de los cuerpos en ellos presentes.

Una reflexión resultante de la investigación fue el notar que en ocasiones ha habido adscripciones dudosas de ornamentos en la categoría *art déco* únicamente por su presencia en edificios calificados como pertenecientes al estilo, aunque para los casos estudiados en este trabajo sólo se haya identificado un ejemplo de ello en el Monumento a la Revolución. El análisis de la obra de Oliverio Martínez, con sus esculturas reminiscentes a las cabezas colosales olmecas, cuerpos de configuración masiva en hombres, mujeres y bebés, y rasgos fisionómicos mestizos, su acercamiento a lo prehispánico y la formación que Martínez recibió, una que abogaba por la renovación total de la escultura a través del reencuentro con los materiales autóctonos, no empatan realmente con los postulados que hemos visto asociados al *art déco* y por lo tanto resulta en un llamado a calificarlo como un ejemplo apartado del *art déco*, a pesar de su adscripción al estilo en diversas fuentes.

Hay que señalar la forma en que la mentalidad identitaria mexicana –en construcción a principios del siglo XX– se reflejó en las representaciones humanas

del *art déco* ornamental arquitectónico, al marcar los rostros de varias de las obras con los rasgos más comunes del mexicano, lo que se denominaría como “lo mestizo.” Evidentemente esta tendencia no fue en absoluto exclusiva del ornamento arquitectónico, ya que existió en las demás artes visuales: en la pintura mural y de caballete, en medios impresos, o en escultura no adosada a la arquitectura. Puedo así inscribir a mis objetos de estudio en una tendencia general de representación en las artes visuales de su tiempo, una que compartió con la pintura mural la manera de mostrarse de forma masiva en los espacios públicos, al formar ambas parte integral de la arquitectura.

El gran número de ejemplos con temáticas ligadas a la contemporaneidad del siglo XX demuestra la sensibilidad de los creadores por generar referencias en el espacio urbano que fueran significativas para los observadores, a partir principalmente de la presentación en fachadas, en lugares accesibles a la vista desde el nivel de calle, lo que podría funcionar como una identificación o invitación al uso de los inmuebles. Esta tendencia se repitió incluso en el caso de los rascacielos neoyorquinos, donde los ornamentos se encuentran comúnmente cerca del piso, por encima de accesos o en vestíbulos. A partir de la observación directa de los objetos de estudio se pudieron re significar los ornamentos, es decir, se tradujo su conocimiento previo como descripciones o como imágenes bidimensionales en fotografías, a la experimentación tridimensional de su presencia como parte integrante de los edificios y de la vida urbana de la ciudad.

Se ha podido observar una variedad de cuerpos humanos representados en las ornamentaciones arquitectónicas. Dentro de este campo, la diferencia en términos de lo femenino y lo masculino se expresó de maneras distintas, aunque

en general se puede notar que la representación de las mujeres estuvo arraigada más estrechamente a la tradición, mientras que a la figura del hombre se les permitió un acercamiento más claro a los postulados de la modernidad. Así, los cuerpos femeninos recuperados en la arquitectura de Nueva York fueron alegorías clásicas (con la única excepción del *Daily News Building*, donde entre la multitud se representó a la mujer citadina del siglo XX); mientras que en el caso mexicano las figuras aludieron en general al pasado indígena, a la alegoría clásica, a la mujer mestiza como símbolo de la identidad nacional y, en el caso excepcional de la Asociación Cristiana Femenina a la mujer moderna: la maestra, la bailarina, la deportista. A su vez el cuerpo masculino se presentó con abundancia en el caso de ambas ciudades como obrero o trabajador, en ocasiones identificado claramente en la figura del titán, cuyos atributos se han modificado para reflejar la nueva realidad industrial y el peso ideológico del campo mexicano en esa época.

Es necesario recordar que se ha identificado en el *art déco* la formación académica de los arquitectos y artistas que ejecutaron el estilo en sus obras. Esta coyuntura es primordial para comprender los esfuerzos de innovación que llevaron a cabo, los cuales estuvieron por lo general subordinados a su entrenamiento clásico. Así hay que comprender el enraizamiento de las técnicas más socorridas en el ornamento *art déco*: el relieve y la escultura, expresiones que tradicionalmente ya se empleaban en la arquitectura como parte de su carácter – que consiste en “el arte de imprimir a cada edificio una tal manera de ser apropiada a su naturaleza o a su uso.”²⁷⁸ Una mirada a ornamentos en edificios de principios del siglo XX como el exterior del Palacio de Bellas Artes de Adamo Boari

²⁷⁸ García Roig, 13

(1904) por ejemplo, revelan un programa escultórico extenso relacionado a las artes musicales y dramáticas, que permite completar la identificación del inmueble con su original función como Teatro Nacional; o bien los relieves en el Instituto de Geología de Carlos Herrera (1901) con figuras de fósiles esculpidas en la piedra de la fachada. Los ejemplos *art déco* observados en el presente ensayo demuestran la persistencia de esta tradición, aunque atravesada por la tendencia de estilización y depuración de las figuras ejecutadas, más acorde a la estética atraída a la arquitectura desde las artes menores en los años veinte.

El ornamento había tenido durante mucho tiempo una atribución como parte integral de la obra del arquitecto como artista, por lo que estuvo acompañada de una amplia teoría que se remontaba a la antigüedad;²⁷⁹ hecho que evidencia su carácter como lenguaje inseparable de la arquitectura –por lo menos, hasta antes de que el Movimiento Moderno lo despreciara. Desde la misma tradición arquitectónica se puede notar en todos los momentos históricos la cercanía del ornamento con la escultura, aunque la crítica moderna asoció a esta última con connotaciones negativas al designarla un simple “aditivo”, que señalaba un gasto innecesario y era anacrónico para el contexto del siglo XX.²⁸⁰ Tras la revisión detallada de mis objetos de estudio me parece apropiado considerar que los ornamentos cumplían por lo general con un sentido de renovación e innovación que se ha aducido con razón a los diseñadores del *art déco*. Los relieves y las esculturas arquitectónicas conocidas hasta entonces no habían tenido una depuración tan significativa que las alejara del academicismo del siglo XIX.

²⁷⁹ Payne, *From Ornament to Object*, 12.

²⁸⁰ *Ibíd.*, 15.

Aunque es un hecho que algunos autores se mantuvieron muy cercanos a la tradición (como en el caso de Manuel Centurión o Elie Nadelman), otros experimentaron más con las formas de los cuerpos (Rene Chambellan, Jacques Delamarre o Juan Leonardo Cordero), o con las técnicas de ejecución (Casa Edgar Brandt o Isamu Noguchi), lo que efectivamente los posicionó en una situación de vanguardia en términos de la historia del ornamento arquitectónico. Las fachadas de los edificios revisados se pueden considerar como parte de un lenguaje que los creadores creían necesario integrar para propiciar la comunicación con el habitante de la ciudad

Para abundar más en la experiencia de primera mano del entorno urbano y su aproximación a los relieves y esculturas, puedo decir que el andar por las calles de Nueva York en la búsqueda de mis ornamentos-objeto de estudio me llevó a una re-significación de los mismos como parte de la vida urbana cotidiana de la ciudad. Esto sucede desde las relaciones que establece el habitante (o visitante) de la ciudad, y están determinadas por una serie de factores diversos intrínsecos – uno de ellos es la realidad física de la misma ciudad– ligados a la percepción de cada persona. El aparato ideológico transmitido al mundo desde Nueva York en los tiempos del *art déco* fue de una fuerza brutal sobre cualquier metrópoli con afanes de modernidad. Este impulso radia aún en su punto de origen, y se hace evidente al encontrar de frente la fachada de cualquier rascacielos *art déco* que complementa su carácter arquitectónico a través del lenguaje del ornamento.

Así, por ejemplo, cuando un edificio como el *Fuller Building* muestra sus primeros seis niveles de aparadores enmarcados en lujosos materiales y acabados, con un alto remate central de acceso con reloj flanqueado por

trabajadores en la representación de un paisaje urbano con rascacielos; se transmite al mismo tiempo la vocación comercial –de al menos una parte vital– del inmueble. Esta a su vez se conjuga con la finalización propia de la construcción como rascacielos, que encarna en sí misma un sentido de modernidad único en la forma de aprovechar los espacios urbanos, los materiales y las tecnologías más avanzados de su momento. Los ornamentos revelan con gran fuerza el espíritu del *art déco* al acentuar la sección del edificio con el mayor número de usuarios, al demostrar el lujo y la afortunada integración de variados elementos del diseño en la arquitectura; y que en casos como los que me conciernen se plasman en relieves o esculturas arquitectónicas marcados por el mismo afán de modernización de las formas tradicionales del ornamento –como son un par de figuras reminiscentes a los poderosos atlantes, pero simplificados en sus detalles, estilizados y rodeados de un mini universo urbano. Este juego del *déco* con el usuario siempre pasa más allá de las fachadas, y continúa en los vestíbulos, brillantes y atractivas antesalas al aprovechamiento pleno de los espacios.

Pero los edificios que nos comunican estos mensajes no son entes aislados, están inmersos en una sucesión de otras construcciones con las que comparten el paisaje urbano, lo que significa que la percepción de los edificios está determinada por el crecimiento urbano anterior y posterior en la proximidad inmediata de los mismos. Por poner un ejemplo, el *General Electric Building* en Midtown Manhattan, se observa con gran facilidad desde varias cuadras atrás si se le aproxima desde el este por E 51st Street, ya que ningún otro rascacielos se antepone a su presencia visual; mientras que otra perspectiva como es llegar desde el norte por

Lexington Avenue, poblada de altos edificios, no permite su apreciación sino hasta el momento en que se encuentra uno ya cerca muy de la fachada.

En el caso de la ciudad de México el acercamiento a los ornamentos desde la perspectiva peatonal varía mucho dependiendo el edificio del que estemos hablando. Un espacio tan monumental como la Plaza de la República, por ejemplo, atrae de inmediato la atención al enorme Monumento que se eleva al centro de ella, y que captura fuertemente todo el campo visual, aquí la masividad de las esculturas se erige como parte integral y fundamental de la estructura. Otro ángulo de mirada desde la misma plaza da gran vista a otro edificio como el Frontón México, con su presencia innegable en el espacio urbano, en la que los relieves de los remates llaman la atención ya desde las partes bajas, como desde las elevadas de la Plaza.

Otro caso en que la perspectiva de la arquitectura tiene gran amplitud hacia la percepción del transeúnte es el caso de la Secretaría de Salud que abarca una esquina paradigmática en Paseo de la Reforma –que hoy en día mira a la pequeña explanada frente al acceso al Centro de Cultura Digital– y cuya fachada principal está claramente acentuada con los mascarones que cumplen la función de claves; aunque para las fachadas laterales sí se pierde la apreciación de los ornamentos debido a la realidad urbana constituida por banquetas estrechas sobre Lieja y el paradero de camiones del CETRAM Chapultepec. El Teatro al Aire Libre coronel Lindbergh cuenta de la misma manera con una gran amplitud visual en una dimensión horizontal desde el frente, pero la apreciación de sus relieves es posible únicamente al tener una distancia corta entre el espectador y las partes laterales del escenario.

El resto de los edificios estudiados en este texto tienen más bien una característica que podría llamar de “sorpresa urbana”, ya que se aprecian prácticamente al momento de llegar a su fachada, momento a partir del cual se procede a la apreciación de sus ornamentos. Este es el caso de la Estación de Policía y Bomberos, del Banco de México, del Edificio del Banco Mexicano y de la Asociación Cristiana Femenina. Aunque el Edificio La Nacional es un referente urbano imperdible debido a su altura y forma desde la explanada del Palacio de Bellas Artes, el relieve sobre su acceso es poco llamativo y se nota únicamente al estar ya de frente y muy cerca de la puerta.

En términos generales se puede decir que los ornamentos con figura humana, aparte de dotar de personalidad única a los edificios en todos los casos —en ocasiones siendo un reflejo de la función de los inmuebles—,²⁸¹ significan la creación de relaciones de comprensión de los individuos con la arquitectura, al invitarlos a la observación e idealmente a cierta interpretación de lo representado. La interacción entre el espectador que ocupa un lugar en la calle directamente frente a un edificio con sus ornamentos constituye en mi opinión la articulación necesaria para considerar ejemplos aparentemente dispares por las escalas distintas de las ciudades, como pares dentro de un estilo como lo es el *art déco*. Si bien los inmuebles en la ciudad de México no vienen acompañados de una altura a nivel de rascacielos, la invitación sensible desde sus figuras humanas plasmadas en las fachadas es, por lo general, similar y exige la misma cercanía. Y

²⁸¹ En este caso el *art déco* podría acercarse a la idea del postulado del *carácter arquitectónico*, concepto para el cual existe una “concordancia entre forma y función, los edificios deben expresar su función utilitaria en conformidad con su programa.” José Aldo Padilla Hernández, “El carácter en la Arquitectura Contemporánea”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2.

aunque el efecto de la mirada en el caso neoyorquino pueda elevarse por cientos de metros hacia el cielo después de ver el ornamento, si este tiene un atractivo suficiente para exigir una observación más cuidadosa, el ojo volverá a ese nivel cercano, que comparte con los casos mexicanos. El ornamento de este tipo se constituye como un lenguaje unificador del estilo *art déco* a escala internacional, único por su carácter de similitud estilística, de formas de presentación en la arquitectura, y por el tipo de sus mensajes iconográficos, inexistentes en otras arquitecturas del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Adler, Kathleen and Marcia Pointon, ed. *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Ahani, Fatemeh, Iraj Etesam, Seyed Gholamreza Islami. "The Distinction of Ornament and Decoration in Architecture", *Journal of Arts & Humanities*, 6, Issue 6 (2017).
- Ameri, Amir. *The Architecture of the Illusive Distance*. Surrey, Burlington: Ashgate, 2015.
- Anda Alanís, Enrique X. de. *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Art déco, un país nacionalista, un México cosmopolita*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1997.
- Arteaga, Agustín. *Identidade e volume: a escultura en México, 1910-1950*. Alende Pontevedra, España: Deputación Provincial de Pontevedra: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo: Concello de Pontevedra: Caixa de Pontevedra, 1999.
- Bayer, Patricia. *Art Deco Architecture: Design, Decoration and Detail from The Twenties and Thirties*. London: Thames and Hudson, 1999.
- Benton, Charlotte, Tim Benton y Ghislaine Wood, ed. *Art Deco 1910-1939*. London, V & A, 2003.
- Berefelt, Gunnar. "On Symbol and Allegory", *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, no. 2 (Winter 1969), 201-212.
- Berenholtz, Richard. *New York Deco*. New York: Welcome Books, 2009.
- Bossom, Alfred. *Building to the Sky: The Romance of the Skyscraper*. London: Studio Ltd., 1934.
- Brawer, Catherine. *The Art Deco Murals of Hildreth Meiere*. New York: Andrea Monfried Editions, 2014.

- Breeze, Carla. *American art deco: architecture and regionalism*. New York: W.W. Norton, 2003.
- Breeze, Carla. *New York Deco*. New York: Rizzoli, 1993.
- Brolin, Brent C. *Architectural ornament: banishment and return*. New York: Norton, c2000.
- Bryson, Norman, ed. *Visual culture: images and interpretations*. Hanover, New Hampshire: University of New England, 1993.
- Burian, Edward R. (ed.) *Modernidad y arquitectura en México*. México: Gustavo Gili, 1998.
- Bussagli, Marco. *El cuerpo humano: anatomía y simbolismo*. Barcelona: Electa, Random House Mondadori, 2006.
- Capitman, Barbara. *Rediscovering Art Deco U.S.A.* New York: Viking Studio Books, 1994.
- Caso, Alfonso, Ignacio Bernal. *Urnas de Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1952.
- Contactos en el límite de la arquitectura y la escultura*. Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Cortés Navarro, Luz María. "Arquitectura art deco en México: un acercamiento a sus fuentes". Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Duncan, Alastair. *American Art Deco*. London: Thames and Hudson, 1986.
- Duncan, Alastair. *Art Deco Sculpture*. London: Thames and Hudson, 2016.
- El art deco en México*. México: Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, 1977.
- Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores*. México: CONACULTA, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1990.
- Esqueda, Xavier. *El art deco retrato de una época*. México: UNAM, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, 1986.
- Frank, Isabelle (ed.) *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New Haven/Londres: Yale University, 2000.

- Fuerza y volumen: el lenguaje escultórico de Oliverio Martínez, 1901-1938*, Museo Nacional de Arte marzo-abril 1996. [México]: INBA, c1996.
- Galeana, Patricia et al. *La Revolución de las Mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2014.
- Garay Arellano, Graciela de. *La obra de Carlos Obregón Santacilia: arquitecto*. México, Secretaría de Educación Pública, 1979.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología*. Madrid: Encuentro, 2008-2009.
- García Roig, José Manuel. *Sobre el concepto de "carácter" en arquitectura*. Madrid: Departamento de Publicaciones ETSAM, 1991.
- Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott (comp.) México: FCE, UAM-Iztapalapa, 2009.
- González Galván, Manuel. "Modalidades del barroco mexicano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8, nº 30, (1961), 39-68.
- Díaz Hernández, María de Lourdes. *Ideólogos de la arquitectura de los años veinte en México*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Escultores en estudio. Apuntes de investigación*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Hedquist, Irene Valerie. "Ter Brugghen's Saint Sebastian Tended by Irene." *Journal of Historians of Netherlandish Art* 9:2 (Summer 2017) DOI: 10.5092/jhna.2017.9.2.3, 13.
- Hillier, Bevis. *Art Deco Of the 20s and 30s*. London: Studio vista, 1968.
- Histories of Ornament: From Global to Local*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Ingle, Marjorie. *The mayan revival style*. Albuquerque: University of New Mexico, 1984.
- Kahr, Joan. *Edgar Brandt: art deco ironwork*. Atglen, PA: Schiffer Publishing, 2010.
- Kassner, Lily S. De. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, t. I. México: CONACULTA, 1997.
- Katzman, Israel. *La arquitectura contemporánea mexicana: Precedentes y desarrollo*. México: SEP 1963.

- Keugelgen, Helga von (ed.) *Herencias indígenas, tradiciones y la mirada europea*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- Kidney, Walter C. *The Architecture of Choice: Eclecticism in America 1880-1930*. New York: George Braziller, 1974.
- Kubler, George. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. Yale: Yale University Press, 1991.
- Landmarks Preservation Commission, City Bank-Farmers Trust Company Building Designation Report (LP-1941). Report prepared by Anthony W. Robins, New York, June 25, 1996, 5.
- , Fred F. French Building Designation Report (LP-1415). Report prepared by Amy Galanos, New York, March 18, 1986, 13.
- , Fuller Building Designation Report (LP-1460). New York, March 18, 1986, 6.
- , General Electric Building Designation Report (LP-1412). Report prepared by Charles C. Savage, New York, July 9, 1985, 14.
- , Graybar Building Designation Report (LP-2554). New York, November 22, 2016, 9.
- , Rockefeller Center Designation Report (LP-1446). Report prepared by Janet Adams, Marjorie Pearson y Anthony W. Robins, New York, April 23, 1985, 142.
- Lear, John. *Picturing the proletariat: artists and labor in revolutionary Mexico, 1908-1940*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Lowe, David. *Art deco New York*. New York: Watson-Guption, 2004.
- Lucie-Smith, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Destino, 1991.
- Maenz, Paul. *Art Déco 1920-1940*. México: Gustavo Gili, 1976.
- Magaña Fajardo, Carolina. *El art déco en la Ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico*. México: Siglo XXI, 2019.
- Mariscal, Federico. *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas: Yucatán y Campeche: contribución de México al XXIII Congreso de Americanistas*. México: Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.

- Mariscal, Federico. *Hacia una nueva arquitectura*. México: CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.
- Martini, José Xavier, José María Peña. *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires 1900-1940*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1966.
- Mitchell, W.J.T. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 2009.
- Moyssen, Xavier. "El nacionalismo y la arquitectura." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 55 (1999): 111-132.
- Moyssén, Xavier y Louise Noelle (eds.) *1492-1992 V Centenario Arte e Historia*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Nakamura, Toshio, ed. *New York Art Deco Skyscrapers 1924-39*. Japan: A+U, 1987.
- Noelle, Louise. "Integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia", en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte: (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- Noelle Mereles, Louise. "Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX." En Helga von Keugelgen (ed.). *Herencias indígenas, tradiciones y la mirada europea*, 497-506. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- Obregón Santacilia, Carlos. *El Monumento a la Revolución: Simbolismo e historia*. 1960.
- Oliverio Martínez 1901-1938*. México: Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.
- Ortiz Macedo, Luis. *Secretaría de Salud: Departamento de Salubridad Publica*. México: Secretaría de Salud, 1991.

- Padilla Hernández, José Aldo. "El carácter en la Arquitectura Contemporánea". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Payne, Alina. *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*. Yale: Yale University Press, 2012.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983.
- Pearson, Julie Elizabeth. "Native American Motifs in Architectural Ornament and Design (1900-1940)." Master Thesis, Texas Tech University, 1989. <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/67912>
- Quiñones Costa, Ana María. "La Decoración Vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo." Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Ramírez Alvarado, Víctor. *El Parque México, génesis y trascendencia: valoración patrimonial de un espacio público abierto*. Tesis de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 78.
- Rapin, Henri, editor. *La sculpture décorative moderne*. [Paris] C. Moreau [1929].
- Rodríguez, Antonio. *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*. México: Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Roussel, Christine. *The Art of Rockefeller Center*. New York: W. W. Norton & Co., 2006.
- Ruskin, John. *Lectures on Architecture and Painting*. London: George Allen, 1902.
- Skinner, Tina. *Art deco ironwork & sculpture*. Atglen, PA: Schiffer Pub., 2005.
- Sluis, Ageeth. *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Steiner, Wendy, ed. *Image and code*. [Ann Arbor, Mich.]: Horace H. Rackham School of Graduate Studies, c1981.
- Threlkeld, Megan. *Pan American women: U.S. internationalists and revolutionary Mexico*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, [2014].
- Toca, Antonio. "Arquitectura posrevolucionaria en México, 1920-32" en *Apuntes para la historia de la arquitectura mexicana del s XX: 1900-1980*, v.1, Números 20-21.

Turrent Díaz, Eduardo. *Banco de México: su historia y su edificio sede*. México: Banco de México, 1998.

Una puerta al art deco. México: Galería Universitaria Aristos, UNAM, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, 1980.

Vaudry, Elodie. "Présence et usages des arts précolombiens dans les arts décoratifs en France de 1875 à 1945." Université de Paris – Nanterre. Département d'histoire de l'art et d'archéologie. École doctorale 395 – Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent. Centre d'histoire des arts et des représentations (HAR), 2016.

Walter, J.A. y Chaplin, S. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.

Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity. Contribution to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Wood, Ghislaine. *Essential Art Deco*. Boston: Bulfinch/AOL Time Warner Book Group, 2003.

Revistas

Anuario de la Sociedad de Arquitectos, 1922-23.

Architecture. October 1934.

Cuadernos de arquitectura mesoamericana, 9, enero 1987.

El Arquitecto, números 1-5, I-XIII, 1923-1927

Metalcraft. December 1931.

"Sección de Arquitectura", *Excelsior*, 10 de febrero de 1924 a 14 de diciembre de 1930.

"The question of decoration." *Architectural Forum* (July 1932), 1.