



## **Universidad Nacional Autónoma de México**

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

Programa de Posgrado en Historia del Arte

### **Historia del vitral en México durante el siglo XX**

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Historia del Arte

Presenta

Eliseo Adrián Soto Villafaña

Directora de tesis

Dra. Ida Rodríguez Prampolini

México, D. F. noviembre de 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Reconocimientos**

Una obra de investigación requiere de dirección, orientación y  
disposición de estudiosos que impulsan todo este proceso  
y que en el camino de la existencia humana  
están por delante nuestro.

Un agradecimiento sincero a las doctoras Ida Rodríguez Prampolini,  
Olga Sáenz González, Elia Espinosa López,  
Julieta Ortiz Gaitán y Elsa Barberena Blásquez.

## **Contenido**

<b>Introducción</b>	3
<b>A. Objeto vitral</b>	9
<b>B. La integración plástica y la función del vitral en la arquitectura</b>	13
<b>Tratado preliminar</b>	
<b>1. Antecedentes históricos del vitral en México</b>	17
<b>2. Franz Xaver Zettler del Instituto Real Bávaro de Pintura y Decoración sobre Vidrio y su obra en México</b>	35
<b>Tratado principal</b>	
<b>I. La época inicial y Claudio Pellandini y Víctor Francisco Marco Urrutia, Palacio de Gobierno, Monterrey, Nuevo León, 1906. Los héroes luminosos</b>	57
<b>II. El tiempo de intercambios y Géza Maróti y Miksa Róth, Proyecto y realización del plafón, Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1909-1913. El lenguaje alegórico</b>	87
<b>III. El esfuerzo colectivo y Víctor M. Reyes, Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929. La afirmación de lo nacional</b>	113
<b>IV. La década de producción y Roberto Montenegro, Escuela Industrial Álvaro Obregón, Monterrey, Nuevo León, 1930. La confianza en el progreso</b>	143
<b>V. Los sucesos paralelos y el proyecto atribuido a Fermín Revueltas, Centro Escolar Revolución, Ciudad Juárez, Chihuahua, 1939-1940. La Revolución en marcha</b>	171

<b>VI. Los años cincuenta y Kitzia Hoffman, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México, D. F., 1958. Las luces de la fe</b>	199
<b>VII. Otros ejemplos sincrónicos y Mathias Goeritz, Catedral de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos, 1961. El orden y la pasión</b>	225
<b>VIII. Algunos casos de este período y Victor Vasarely, Parroquia Señor de la Resurrección, Bosques de las Lomas, México, D. F., 1975. La plenitud del cubo ascendente</b>	255
<b>IX. Artistas coetáneos y Rufino Tamayo, Centro Cultural Alfa, Monterrey, Nuevo León, 1982. Un fragmento del cosmos</b>	283
<b>X. La etapa finisecular y Narcissus Quagliata, Santa María de los Ángeles y de los Mártires, Roma, Italia, 1999. Luz del cenit</b>	309
<b>Consideraciones finales</b>	333
<b>Anexos</b>	
<b>1. Notas técnicas</b>	339
<b>2. Diez consejos de Miksa Róth</b>	341
<b>3. El vitral como disciplina en la enseñanza</b>	343
Datos complementarios sobre artistas y maestros vitralistas	345
Lista de ilustraciones	351
Fuentes de información	359

## Introducción

El tema del vitral podría dividirse en tres grandes apartados. El primero comprendería al estudio de pequeñas piezas que explotan la transparencia para elaborar lámparas, celosías decorativas adosadas a ventanas, vasijas y objetos de uso cotidiano, mismo que llevaría a itinerarios relacionados con la historia de la artesanía o del diseño industrial.

El segundo se abocaría a las obras de grandes dimensiones que forman parte del conjunto arquitectónico que se nutre del desarrollo tecnológico, de planteos formales plásticos y de proyectos públicos o privados.

El tercero, de carácter más científico, investigaría cómo se afectarían los fenómenos de la luz, el color, la visión y el espacio con la presencia de cristal coloreado en la arquitectura.

El corpus del estudio está integrado por el análisis del segundo apartado, a través de diez vitrales monumentales que corresponden a las sucesivas décadas del siglo XX y sugieren igual número de contenidos, con una estructura elaborada según un esquema definido para la especificidad de las obras sobre vidrio.

El propósito de la presente tesis es identificar un conjunto de obras que tienen en común un procedimiento vítreo, concebidas por artistas mexicanos o extranjeros en México para su emplazamiento en el país o en el exterior. Enseguida, sistematizar las obras por cronología, por autores o por casas productoras y finalmente distinguir las que marcan una ruta en el recorrido artístico nacional.

Nos aproximaremos al proceso de su elaboración a partir de un marco histórico y socio político, sin olvidar que en el centro figura siempre el vitral como uno de los elementos protagónicos.

Primero, se presentará la reproducción en color, la ficha técnica y el capítulo propiamente dicho, con un recuento de las creaciones destacadas en ese período, tomando en cuenta su trasfondo, la situación política y social del momento, para finalizar con el análisis de la vidriera y desvelar su contenido iconográfico.

Cada una de las obras seleccionadas representa un fragmento del devenir, desde los retratos de héroes que van formulando los íconos de la nacionalidad, hasta

imágenes abstractas que se relacionan con la etapa tecnológica. Todo asunto guardará cohesión a través de las distintas temáticas que abordan los hechos que se han ido sucediendo en la historia de México.

No se trata de reducir el tema ni circunscribir las búsquedas al objeto en sí, sino de emprender una aventura de conexiones, relacionadas con la coyuntura temporal, que nos lleve a tópicos interdependientes sin perder nuestro objetivo principal.

La razón de la selección de los casos tuvo que ver con la elaboración previa de un catálogo de obras, del cual obtuvimos muestras en distintas regiones del país, que fueron agrupadas, a veces por la preeminencia del proyectista, otras por la del vidriero ejecutante y otras más, por la relevancia del suceso histórico o también por el complejo técnico especializado que su creación implicó.

Así, desde la visión porfirista, con su culto a los héroes y gusto por personajes mitológicos y representaciones de estereotipos nacionales, pasamos hacia el período álgido de la lucha de clases sociales en construcción de una nueva vida, hasta llegar a la etapa de la recuperación de los espacios sacros y ser testigos de los avances tecnológicos al servicio del vidrio y de expresiones abstractas o conceptuales.

Es sabido que el vitral como producto de su época es un objeto social, construido del lado del artificio pero engranado con la realidad, lo que falta por descubrir es la realidad de la construcción de ese artificio.

Al emprender la búsqueda de información acerca del desarrollo del vitral en el mundo, para contextualizar nuestro tema y así apreciar su verdadera dimensión, nos parecía argumentada una queja muy difundida entre los estudiosos europeos de las vidrieras, en el sentido de que "la literatura acerca del vitral no es extensa".<sup>1</sup> Pero también en la bibliografía nacional, aún más escasa, aparece el mismo lamento: "la ausencia de recursos y la falta de difusión han hecho que el vitral se refugie en contados proyectos".<sup>2</sup> Quizá por este motivo en libros especializados, dedicados a la historia del vitral en el mundo, prácticamente no se mencionan obras realizadas o emplazadas en México.

---

<sup>1</sup> Lee, Lawrence, *The Appreciation of Stained Glass*, London, Oxford University, 1977, p. 3.

<sup>2</sup> Fernández, Miguel Ángel, *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, p. 211.

Y podríamos agregar, que en el escenario mexicano las fuentes no sólo son exiguas sino que, el mayor número de ediciones sobrevalora las cualidades técnicas, dejando de lado aspectos fundamentales como su articulación con el entorno arquitectónico y con el devenir histórico.

Es verdad que en el caso mexicano sí se han consignado datos sueltos ya en tratados sobre arquitectura, compendios sobre historia del arte, biografías de artistas, artículos en prensa regional y nacional y aún en guías turísticas. Sin embargo, en las pesquisas preliminares nos percatamos que existían referencias dispersas relacionadas directa o indirectamente con el tema del vitral, con potencial para extender un estudio sobre ese objeto de sílice, materia prima para la elaboración del vidrio.

Entre los motivos que sirvieron como impulso para acometer esta empresa y rescatar el valor real del vitral como disciplina artística, podemos mencionar las palabras de Justino Fernández quien, hablando del siglo XX, afirmó que "el arte mexicano contemporáneo ha podido expresar su ser auténtico -en diversas manifestaciones y formas artísticas- y ser universal, porque late en él y está patente un humanismo que desborda toda limitación provinciana, pues su tema central es el hombre, el pasado, presente y futuro de la existencia humana. Por eso tiene una alta calidad moral y una espiritualidad que, por fortuna, se manifiestan en grandes y elevadas formas estéticas".<sup>3</sup>

El artículo revelador de José Juan Tablada significó otro pilar de nuestra plataforma teórica para evaluar las obras de arte aplicado.<sup>4</sup> En su momento, a partir de la exposición de 1914 *Bellas Artes y Labores Manuales*, relacionó el movimiento tardío en México con la tendencia británica decimonónica *Arts and Crafts*. De hecho, podemos aseverar que el vitral propiamente mexicano se gesta durante este período y prolifera después de 1920. Todo el artículo trata de convencer al artepurista, incluyendo artista y público, a "colocar las Bellas Artes al alcance de todos y de

---

<sup>3</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 187.

<sup>4</sup> José Juan Tablada, Una exposición de Bellas Artes y de labores manuales en el Pabellón español", *El mundo Ilustrado*, 19 de abril de 1914, p. 2, en Tablada, José Juan, *Obras completas VI Arte y artistas*, México, UNAM / IIF, 2000, pp. 228-231.

embellecer a un tiempo las labores manuales”.<sup>5</sup> Para enfatizar aún más su argumento, cita un comentario de Ángel Zárraga: “no somos todos, más que obreros”.<sup>6</sup>

Algunos ejemplos del vitral mexicano por su calidad se aproximan a los logros máximos del muralismo posrevolucionario, sin embargo, dentro de las diversas manifestaciones y formas artísticas, pocas veces atrajeron atención merecida de los estudiosos.

En cuanto a las muestras de esta tecnología en los museos del país, las referencias también denotan desinterés por el vitral nacional. Por ejemplo, en 1958 “tuvo lugar la única exposición de vitrales que ha habido en Bellas Artes en sus cincuenta años de vida llamada ‘Emplomados norteamericanos’ ”.<sup>7</sup>

Es verdad que en los últimos años se han integrado trabajos en vidrio a exposiciones monográficas, como en la Galería *Juan O’Gorman* del Centro Cultural Universitario de la UNAM,<sup>8</sup> enriquecida con los bocetos para vitral de Fermín Revueltas, o en la del mismo artista del Museo de Arte Moderno,<sup>9</sup> donde se incluyeron sus proyectos y el emplomado original traído de Culiacán, Sinaloa.

Exhibiciones temporales o permanentes a veces incluyen vitrales, como en la magna muestra *Art Déco*, presentada en el Museo Nacional, donde figuraban realizaciones de Enrique Villaseñor,<sup>10</sup> o en el Museo de la Luz que expuso proyectos para las vidrieras de Roberto Montenegro instaladas en el mismo recinto.

No obstante, esta segmentación, estos datos esporádicos no nos aportan una idea del volumen de obras, ni de sus diversas técnicas, sus dimensiones reales, sus efectos espaciales y su fortuna crítica. Tratamos de compensar esta falta invirtiendo los factores hasta abordar el componente otrora casi anónimo, llamado vitral.

---

<sup>5</sup> *Ídem.*

<sup>6</sup> *Ídem.*

<sup>7</sup> *Palacio de Bellas Artes, 50 años de artes plásticas*, México, INBA / SEP, 1988, p. 96.

<sup>8</sup> *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos*, Galería Juan O’Gorman, Centro Cultural Universitario, Noviembre de 1983 - enero de 1984, Extensión Cultural UNAM, 1983, 59 pp.

<sup>9</sup> *Fermín Revueltas 1902-1935, Muestra antológica* (25 de febrero a 16 de mayo de 1993), México, Museo de Arte Moderno, 1993, 79 pp.

<sup>10</sup> *Art Déco, un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, MUNAL / INBA, noviembre de 1997 - abril de 1998, 1997, 206 pp.

Para completar la comprensión de las sutilezas técnicas se agregó un anexo abreviado sobre los distintos procedimientos de fabricación y tipos de tratamiento del vidrio.

El principal problema a resolver es saber hasta donde avanzar en cada tópico, a fin de no perder el objeto de estudio. De cualquier forma, estamos seguros que cada uno de los capítulos tiene el potencial de proponer datos para investigaciones futuras de carácter monográfico. Con este *collage* vítreo logramos elaborar una perspectiva particular que contribuya a la historia general del arte mexicano.



## A. Objeto vitral

En este mundo traidor  
nada es verdad ni es mentira  
todo es según el color  
del cristal con que se mira.  
Ramón de Campoamor<sup>11</sup>

Un vitral es una composición hecha con placas vítreas traslúcidas que, a través de su instalación apropiada, transfiere luz modificada al interior o al exterior. Puede estar íntegra o formada por secciones, compuesta por vidrios de colores o pintada, pero siempre tiene que estar adosada a vanos para resaltar su transparencia.

Los componentes constantes que estructuran un vitral, de acuerdo con la propuesta espacial, son reducidos: el empleo de un material traslúcido y la luz natural o artificial, mientras que los elementos variables son el espacio, producto del diseño arquitectónico, y el contenido a desarrollar en el vitral en sí.

A menudo, la integración a la arquitectura es tan sutil que no nos percatamos de la presencia de cristales coloridos ya por encontrarse por encima de nuestras cabezas en plafones, o por ocupar sitios cotidianamente funcionales como ventanas y puertas, o porque cumplen aplicaciones ornamentales, o debido a que contribuyen a lograr atmósferas y se funden con el todo.

Al objeto vitral también se le designa como emplomado, debido a que la gran mayoría de los materiales para los perfiles que fijan fragmentos de vidrio son de plomo, metal imprescindible por su maleabilidad. Sin embargo, los hay también de latón, cobre y hasta plata para pequeños formatos. Las cañuelas son variadas, en general tienen forma de H de 4 a 8 mm, aunque también existen las que tienen contorno de U, utilizadas sobre todo para terminaciones.<sup>12</sup>

Las acciones para la elaboración de un vitral son casi siempre las mismas: diseñar, recortar, acoplar y, finalmente, ensamblar. Toda la secuencia de pasos está llevada a cabo por un colectivo de especialistas, cada uno dedicado a su campo.

---

<sup>11</sup> Ramón de Campoamor, *Doloras y Poemas*, Paris, Garnier, 1885, fragmento *Humoradas*.

<sup>12</sup> Wiegand, Eduard, *Técnicas de trabajo con vidrio*, Sevilla, Progenza, 1988, p. 41.

El origen del vitral tiene que ver con objetos de óptica. Entre las memorias de la infancia de mucha gente se encuentran los juegos con lentes cóncavos que capturan dentro del cristal rayos solares y los convierten en calor concentrado, o las diversiones con un prisma capaz de transformar la luz blanca en el espectro cromático. También con el calidoscopio, un puñado de vidrios multicolores que, dirigido a una fuente luminosa, crea vidrieras transformables en segundos, con base en modelos geométricos que se repiten en su reflexión en el espejo, conformando diseños caprichosos y aleatorios que se agrupan y reorganizan una y otra vez. Cada uno de los artefactos mencionados funciona como un mecanismo lúdico que mediante los juegos lumínico-cromáticos dirige a la mente humana hacia la creatividad.

La estética como la razón de ser del vitral la podemos relacionar con el propósito de la imagen que exige autenticidad para convencer y veracidad para creer lo planteado. El vitral en cierta medida lo logra, construyendo un universo interior desvinculado del mundo externo.

El vitral produce una experiencia estética diferente a otras formas artísticas. Mientras que en la pintura todo es visto con luz reflejada sobre una superficie, en una vidriera la luz transparente traspasa las capas de pigmento, liberando brillantes matices, procedentes del espectro lumínico, sumados a las gamas cromáticas del material. El espectador queda sorprendido por el color emanado de la luminosidad coloreada.

La explicación científica de este complejo acontecimiento se relaciona con dos factores: uno físico, que involucra los cambios de calidad de luz y otro químico que depende de compuestos pigmentarios del vidrio.

El vitral y toda la fenomenología que implica, a saber, la luz, el color, el espacio, la sinestesia, es una verdadera máquina simbólica. Dependiendo del color y grosor del vidrio, la imagen se puede virtualmente traspasar, ver al exterior o interior, invertir, si las formas y escenas son vistas de adentro hacia fuera o viceversa. También se puede repetir la manufactura de un modelo a manera de patrón.

El objeto vitral como otras obras artísticas plantea la construcción de un espacio ilusorio, en el sentido de que somos inducidos a considerar que estamos

ante un vano que significa contacto con el exterior. La membrana vítrea posee una especial ambivalencia debido al emplazamiento entre adentro y afuera.

La historia del vitral corre paralelamente al devenir de la arquitectura. Por esta característica, la cristalería cromática depende de un contexto espacial y estructural. El requerimiento primario para emplazar el objeto transparente se halla obligadamente en el soporte tridimensional. Una ventana, una puerta, un luneto, óculo, claraboya, un tragaluz, techumbre, cúpula, linternilla, bóveda se pueden convertir de la simple luz blanca a la translucidez cromática. Encontramos pocos ejemplos, todos relativamente recientes, de vitral empleado para adosarlo a la escultura.

La vidriera de colores completó el espectro técnico monumental al sumarse, con singular eficacia, al mosaico y pinturas murales. El común denominador que tiene el mosaico con el vitral es la pasta vítrea y el pigmento, por eso el espacio físico al que van destinados los proyectos es el mismo. La transparencia, el particular atributo del vitral, y su capacidad de transformar la luz solar en un iridiscente flujo de tonos fríos y cálidos, lo distingue del mosaico opaco y sólido.

En resumen, vitral es la manipulación de luz coloreada de acuerdo con elementos expresivos de diseño, combinados con disciplinas artesanales en un contexto arquitectónico. Se somete desde una plataforma técnica a la continua experimentación, lo que le ha dado su valor y permanencia.

Las innovaciones técnicas en la fabricación de vidrio industrial han servido a la vez para desarrollar la producción vitralística. La aparición de mezclas de materiales y soluciones formales novedosas abren un panorama alentador.



## B. La integración plástica y la función del vitral en la arquitectura

El comienzo, el medio y el final -distintos entre sí-  
tienen que ser concebidos como una unidad.

J. J. Beljon<sup>13</sup>

La integración de un conjunto de elementos participantes en el fenómeno arquitectónico es un tema reciente. En México, de acuerdo con los proyectos analizados, la preocupación por la síntesis surge alrededor de los años 1920-1930, cuando hay un verdadero despertar, un principio de diálogo entre componentes del complejo constructivo.

Todavía a principios de siglo pasado el arquitecto como figura protagónica convocaba a los distintos especialistas para comunicar su visión, con una intención de reunir talentos para responder al propósito personal. A veces se trataba sólo de combinar actitudes similares frente a un problema dado, convocar colectivos de trabajo con una misma ideología o punto de vista.

En muchos casos, cuando existía una obra decorativa aislada y el proyecto consistía en estructurar un contenedor para ella, el problema se traducía en mezclar motivos de distinta procedencia y tratar de acoplarlos para que tuvieran cierta lógica funcional.

En sentido estricto, la integración puede ser alcanzada si arquitectos, ingenieros, diseñadores y decoradores se involucran desde la concepción del inmueble para lograr un fin común. Pero eso también se podría confundir con la noción de unidad de estilo. Ejemplos de esta naturaleza los encontramos cuando se busca unificar temas similares para alcanzar coherencia formal.

La anexión de complementos artísticos escultóricos o pictóricos sobre fondo arquitectónico en algún momento se consideró como la tarea de abordar el problema de la integración. Pero integración es un concepto más complejo, donde los principios arquitectónicos, constructivos y decorativos comparten paralelamente las mismas

---

<sup>13</sup> Beljon, J. J. *Gramática del arte*, España, Celeste, 1993, p. 194.

responsabilidades y persiguen los mismos propósitos, alcanzando un alto grado de interdependencia: si un elemento se elimina el todo se colapsa.

El arquitecto Enrique del Moral explica que si se quita una escultura adosada a la fachada de una iglesia, el edificio queda incompleto aún cuando se mantenga en pie: "en las formas de expresión integradas, las partes y el todo forman una amalgama íntima e indestructible, y la arquitectura, escultura y pintura, cuando interpretan esa circunstancia, lo hacen en forma tal que en ocasiones no se sabe dónde termina una y dónde comienza otra".<sup>14</sup>

En las pocas referencias directas que tenemos, el arquitecto mexicano ahonda en el tema de la administración de la luz coloreada al interior de los recintos religiosos y subraya la importancia del recurso vitralístico y su característica de su inseparabilidad del entorno circundante: "lo mismo acontece si desprendemos un vitral de una catedral gótica; éste, aislado, pierde todo su sentido y la arquitectura sin sus vitrales queda trunca, no únicamente por el aspecto en sí que le dan los vitrales, sino porque éstos tienen una función lumínica especial que es decisiva para el ser de la catedral".<sup>15</sup>

Esta regla habría que explicársela a quienes tienen la responsabilidad de conservar los inmuebles para el culto. Hemos encontrado infinidad de ejemplos donde, con la destrucción de un ventanal antiguo armado con cristales de una tonalidad particular, la pérdida se sustituye por uno moderno, sin la menor idea de lo que significa integración.

La dificultad para lograr una verdadera integración plástica empieza desde la mera participación de las diversas disciplinas artísticas, a partir del establecimiento de una taxonomía en las artes. Aún en escritos sobre la integración notamos errores conceptuales basados en la convicción de que hay artes fundamentales, arquitectura, escultura y pintura, y artes complementarias, la herrería, la vidriería y la carpintería.<sup>16</sup> Este planteamiento obsoleto, en lugar de unificar, fomenta la división de las artes en mayores y menores. Para superar este obstáculo es preciso comprender que todos

---

<sup>14</sup> Enrique del Moral, "Integración plástica", en *Ensayos sobre el estilo y la integración plástica. Cuadernos de Arquitectura*, INBA, diciembre de 1964, núm. 16, p. XXVII.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. XXVII-XXVIII

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. XIX.

los componentes son igualmente valiosos y decisivos en la articulación de un discurso íntegro.

Como veremos, la integración plástica es una preocupación moderna, aunque los intentos por alcanzar este objetivo se han realizado en casi todas las épocas. Con el surgimiento de la arquitectura racional se propusieron nuevas soluciones que permitían una participación de elementos decorativos en el discurso espacial, comprendido como un ámbito emocional expresivo, cuya consecución debía solucionarse en la arquitectura misma. Es aquí donde la vidriera recupera su antigua magnitud. Desde lo público hasta lo privado, funciona adecuadamente en lugares más concurridos y en espacios más recónditos.

Juan O'Gorman a su manera, explica que al hombre no le basta el funcionalismo: "los diversos materiales constructivos y de acabado son elementos plásticos en las manos del artista. El color, los efectos de luz y de sombra, la forma de los espacios y finalmente la decoración, la incorporación a la arquitectura de la escultura y la pintura, son los elementos y motivos intrínsecos que hacen del simple albergue una obra de arte".<sup>17</sup> Por eso es tan importante la inclusión de especialistas en diversos campos en los equipos creativos, para que aporten su propio sentido del material y la técnica.

Por sus características, en el contexto del arte urbano, el vitral puede ser apreciado también desde el exterior, sin embargo, en la actualidad esta orientación ha sido olvidada por los vitralistas. En una encuesta, sólo uno de un grupo numeroso de profesionales tuvo en cuenta este aspecto, al diseñar su vitral.<sup>18</sup>

A menudo, tuvimos que comenzar con la existencia de un módulo arquitectónico y profundizar en su complejidad decorativa. En general, las vidrieras se desarrollaron paralelamente a las formas y contenedores, hasta lograr transformar los espacios, a veces construidos con los propios vidrios, utilizando las coloraciones vítreas como principal recurso de la arquitectura.

---

<sup>17</sup> Conferencia dictada por el Arq. Juan O'Gorman en la Unidad Profesional de Zacatenco dentro del ciclo "25 años del IPN y 30 años de la ESIA" en *Cuadernos de arquitectura*, INBA, julio 1962, núm. 6, p. XVIII.

<sup>18</sup> Arango Mejía, Jorge Enrique, *Una aproximación al vitral en México: análisis documental y testimonial*, México, El autor, 1989, 130 pp. Tesis Maestría (Maestría en Artes Visuales [Arte Urbano]), UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, p. 101.

Una de las características sustantivas del vitral, manifestado como cuadro translúcido, es su modalidad de objeto expresivo en la narración espacial, que indubitablemente produce un conjunto de sensaciones cuando la imagen reflejada se desplaza entre elementos arquitectónicos, activando nuestra propia experiencia para interpretarla.

En los siguientes capítulos veremos en detalle diez ejemplos correspondientes a cada década, representativos en cuanto a importancia histórica y calidad artística y artesanal. Sin alejarnos de nuestro tema de estudio, ahondaremos en sus antecedentes. Además, sumando hechos paralelos que tuvieron que ver con la obra en vidrio, iremos recogiendo otros casos conocidos, olvidados o ignorados que forman parte del desarrollo del vitral en México.

# TRATADO PRELIMINAR

## 1. Antecedentes del vitral en México

La luz allí penetra  
por vidrios de colores caprichosos  
en las altas ventanas colocados  
Ramón Ignacio Alcaraz<sup>1</sup>

En el siglo XVII las vidrieras eran escasas en la escena nacional, empezaron a importarse de Nápoles y se consideraban de gran lujo<sup>2</sup> por su manufactura y la calidad del cristal con que se elaboraban.

El interés y la utilidad que aportaba este material permitió su producción en México, aún artesanal pero a mayor escala. Así, “a finales del siglo XVIII casi todas las grandes casas de las principales ciudades tenían galerías de cristales”<sup>3</sup> pero seguían siendo raras las que incluían alguna decoración.

Un ejemplo temprano procede de las vidrieras de los corredores de la casa del Conde de Regla, en la Ciudad de México, mismas que “sumaban 1722 piezas y fueron valuadas en 1782, en 430 pesos”.<sup>4</sup>

Otro evento relacionado con nuestro tema se observó el 21 de febrero de 1845, cuando durante actos vandálicos contra el ciudadano inglés Cárlos Beaubien de Nuevo México, habitante de la Villa de Taos, “los indios de aquel pueblo se amotinaron, y dirigiéndose á la casa de Beaubien, la saquearon y rompieron las puertas y vidrieras”; el avalúo de los destrozos se calculó en cuatro mil pesos.<sup>5</sup>

En el *Manual del viajero en Méjico* se menciona el interior de la flamante cámara de diputados: “arriba del solio y dentro de una hermosa vidriera, cuyo fondo se forma de un pabellón nacional, está colocada la espada del libertador Iturbide”,<sup>6</sup> lo que comprueba el valor del uso del vidrio.

---

<sup>1</sup> Alcaraz, Ramón Ignacio, *Poesías de Ramón I. Alcaraz*, México, Ignacio Cumplido, 1860, p. 65.

<sup>2</sup> Manuel Romero de Terreros y Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, p. 176.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> Lafragua, José María, *Memoria de la primera Secretaría de Estado y del despacho de Relaciones Interiores y Exteriores*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1847, p. 19.

<sup>6</sup> Marcos Arróniz, *Manual del viajero en Méjico*, París, Rosa y Bouret, 1858, p. 102.

De cualquier manera, el comienzo definitivo del vitral hecho en México no se documenta sino hasta finales del siglo XIX, aunque existen referencias anteriores de su inicio, a partir de procedimientos artesanales.

La actividad en este campo fluctuaba entre una reproducción de los gustos europeos y más tarde norteamericanos; los productores se dedicaban a copiar e interpretar el admirable trabajo registrado en los catálogos extranjeros.

El vidrio mexicano era de buena calidad para elaboración de cristalería, no obstante, durante la época colonial se hicieron escasos vitrales y los pocos que se instalaron fueron traídos de Europa. A mediados del siglo XIX, y sobre todo después de 1870, mejoró el panorama.

Existen dos hipótesis sobre los inicios del vitral elaborado en México. La primera se remonta a 1805, cuando la cristalería Plateros contrató a un maestro francés o polaco Walterio Sexton o Walter Seston,<sup>7</sup> quien a su vez enseñó su oficio a dos señoritas mexicanas que fueron las primeras que incursionaron en esta reciente tecnología importada.<sup>8</sup> No está demás señalar que a largo plazo sería interesante investigar de quiénes se trataba, porque los nombres femeninos en esta técnica son bastante raros, no se diga a comienzos del siglo XIX.

La otra suposición establece que en México surgió una versión alternativa del recurso decorativo emparentado con la práctica artesanal, para suplir los altos costos de la compra en ultramar: “el trabajo de vitral en México pudo haberse iniciado entre los años de 1840 y 1850 unido al tiempo en el que trabajaban en la ciudad de Oaxaca unos artesanos que elaboraban faroles con hoja de lata [...] como cañuela, uniendo dos canaletas de éstas con soldadura e insertando los cristales en ellas”.<sup>9</sup>

Sin embargo, por ser una tecnología que tuvo su desarrollo en Europa durante la Edad Media y casi sin interrupción conservó su vigencia hasta nuestros días, en el caso mexicano siempre estuvo involucrado algún industrial europeo, importador de objetos de consumo como cerámica, espejos, escultura y muebles para las clases

---

<sup>7</sup> Fernández, Miguel Ángel, *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, p. 211.

<sup>8</sup> *Stained Glass, A Quarterly Devoted to The Craft of Painted and Stained Glass*, vol. XLVI, n. 2, summer 1951, p. 64.

<sup>9</sup> Testimonio oral Víctor Marco Fernández, en Arango Mejía, Jorge Enrique, *Una aproximación al vitral en México: análisis documental y testimonial*, México, El autor, 1989, 130 pp. Tesis Maestría (Maestría en Artes Visuales [Arte Urbano]), UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, p. 17.

hegemónicas. Con la naciente industrialización y el manejo de las hojas de vidrio plano coloreado el objeto vitral se volvía más accesible incluso para elaborarlo con vidrios importados, pero armado en los países consumidores.

El gusto porfiriano, con su mirada puesta en Europa, fue el primer impulsor de este tipo de arte. Entre sus necesidades por mostrar la opulencia y solidez como clase en el poder, a menudo aparecía la intención de embellecer los edificios públicos y privados con vidrios policromados.

Veremos más adelante el caso del Castillo de Chapultepec, residencia de descanso del mandatario, y otros ejemplos más en el análisis de las primeras décadas.

### **Registro pictórico**

Primitivo Miranda, pintor, escultor e ilustrador del siglo XIX, en su óleo *Patio de estudios del Colegio de la Purísima en Guanajuato*, resguardado en la colección Universidad de Guanajuato, muestra el interior de la institución donde se puede observar el gran plafón de vidrio transparente en forma de arco, orientado a lo largo para cubrir el patio. Además, en los montantes de abanico que cierran por los costados la nave vítrea, sobresale el remate semicircular con cristales de colores rojo y verde.<sup>10</sup> El pintor describió con lujo de detalles la maraña metálica que sirve de soporte al material traslúcido.

Como vemos, en la arquitectura el vidrio era un elemento imprescindible para áreas desde donde penetraba la luz a todo el recinto. La naciente tecnología de la fabricación del vidrio tendría en el siglo XX un desarrollo vertiginoso.

Ahora podemos consignar talleres que fabricaban objetos vítreos pero la elaboración del emplomado es una empresa totalmente distinta y requiere no sólo de artesanos sino también de aristas pintores formados académicamente y especializados en este medio, por eso en México eran escasos.

Desde mediados del siglo XIX ya se advierte ese vicio que en época porfiriana se volvería virtud, la cuestión “¿y por qué han de preferirse las obras ajenas á (*sic*) las

---

<sup>10</sup> Jiménez Codinach, Estela Guadalupe, *México: los proyectos de una nación, 1821-1888*, México, Fomento Cultural Banamex, 2001, p. 249.

nuestras?”.<sup>11</sup> Igualmente, el autor decimonónico nota que los objetos importados, aún cuando son descartados en los países de origen, también son más caros: “cuantas y cuantas veces he visto comprar á crecidos precios lo usado y desechado ya en las ciudades del lujo”.<sup>12</sup> Y por último, percibe brillantemente un factor comparativo: “¿qué dirían los ingleses, franceses ó alemanes, si vieran que sus patricios preferían las obras de los mejicanos con desprecio de las suyas, de su saber y de sus fatigas en pos de la perfección?”.<sup>13</sup>

### **Pirámide, metal y cristal**

Las ambientaciones vítreas también eran gustadas por los arquitectos que tomaban parte en foros internacionales. Como muchas naciones del mundo los países participantes acostumbraban decorar sus pabellones con grandes vidrieras, ya con ornamentos o con emplomados austeros de vidrios mates o esmerilados, ya con adornos vegetales como en el Pabellón de México conocido como Palacio Azteca de la Exposición Universal de París de 1889. (il. 1)

La fachada llamaba la atención no sólo por sus 70 x 30 m de dimensión sino también por sus relieves con los *Tlatoanis* a *contrapposto* de Jesús F. Contreras y por su falsa escalinata -en cuya base tuvieron que sembrar cactus para evitar que alguien la utilizara para su propósito lógico- con elementos arquitectónicos eclécticos de Xochicalco y Mitla. En aquel tiempo los hallazgos arqueológicos en diversas regiones de México se consideraban por igual aztecas.<sup>14</sup>

Según la crítica francesa de la época, esa extraña combinación que se presentó entre pirámide prehispánica, palacio real europeo y templo griego, despertaba “perplejidad e indiferencia”.<sup>15</sup> En la crónica de un periódico ruso, traducida por la revista mexicana *El mundo*, leemos la frase que mencionaba el material empleado para la estructura: “detengámonos un rato ante el pabellón

---

<sup>11</sup> Pérez y Hernández, José María, *Estadística de la República mejicana*, Guadalajara, Tipografía del gobierno, 1862, p. 298.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 299-300.

<sup>14</sup> Beatriz de la Fuente, “Más allá del signo de la ‘otredad’. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales”, *La imagen política, XXV Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM / IIE, 2006, p. 167.

<sup>15</sup> Ory, Pascal, *1889 La memoire des siecles. L'expo universelle*, France, Complexe, 1989, p. 85.

cubierto de cristales”.<sup>16</sup> De su interior tenemos una idea general gracias a las imágenes existentes del proyecto y de los registros fotográficos que vislumbran desde la fachada parte de la impresionante techumbre de 2100 m<sup>2</sup> con decorados en sus vidrios. (il. 2)

Aparentemente, el empleo de los motivos de la época preindustrial, a través de conceptos arquitectónicos del pasado y la tecnología sofisticada del presente, con el uso del acero y el vidrio, implicaba un mensaje de resistencia ante el dominio cultural de otra nación.<sup>17</sup> Pero en realidad, se trataba de una imposición tecnológica extranjera. De tal modo que las “figuras representadas como exaltación del indio muerto transferían un mensaje contrario de desprecio por el indio vivo”,<sup>18</sup> y la cubierta de vidrio con estructura de acero, lejos de comunicar la “capacidad de construcción en un territorio poderoso”<sup>19</sup> significaba la sumisión a la moderna industria.

Quien aprovechó a sus anchas el escaparate mundial fue el industrial francés residente en México Ernest Pugibet, mismo que para mejorar sus ventas en el ramo tabacalero expuso no sólo cigarrillos, sino también máquinas estadounidenses Bonsak<sup>20</sup> para fabricarlos. Anunció en su cajetillas el premio obtenido en el certamen internacional por su empresa cigarrera “El Buen Tono”.<sup>21</sup> Después de convertir su negocio en sociedad anónima, para 1910 era accionista mayoritario de varias corporaciones: “Fábrica textil de San Ildefonso”, “Compañía nacional de dinamita y explosivos”, “Compañía explotadora de las fuerzas hidroeléctricas de San Ildefonso”.<sup>22</sup>

Por la bonanza comercial obtenida Ernest Pugibet decide construir una capilla privada para la empresa, en donde estuvo el convento del siglo XVIII San Juan de la

---

<sup>16</sup> México en la exposición de París, *El mundo*, México, 15 de mayo de 1890, tomo III, núm. 260, en Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM / IIE, 1997, p. 275. (Tomo III)

<sup>17</sup> Werner, Michael S., *Concise Encyclopedia of Mexico*, Chicago, Illinois, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 29.

<sup>18</sup> Observación de la doctora Olga Sáenz.

<sup>19</sup> *Ídem*.

<sup>20</sup> Ana María Saloma Gutiérrez, “Tres historias en torno a la industria del tabaco: España, México y Cuba. De la manufactura artesanal a la maquinización”, *Cuicuilco*, ENAH, septiembre-diciembre de 2003, año / vol. 10, núm. 029, p. 13.

<sup>21</sup> Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998, p. 237.

<sup>22</sup> Semo, Enrique (coord.), *Historia económica de México, Las industrias, siglos XVI al XX*, México, UNAM- Océano, 2004, p. 68.

Penitencia, bajo la advocación Guadalupe de la Paz. Su amigo, el ingeniero Miguel Ángel de Quevedo, se encargó de la construcción. Más tarde huyó del país a Europa junto con parte de la familia de Pugibet después de verse involucrado en la protesta por la adjudicación del Desierto de los Leones al yerno de Victoriano Huerta.<sup>23</sup>

Lo más notable del recinto, ahora conocido como Nuestra Señora de Guadalupe El Buen Tono, ubicado en la plaza de San Juan, es toda la vidriería de colores resuelta en el mejor estilo de la escuela francesa. Los magníficos vitrales fueron “hechos en la sucursal de Mauméjean et Frères, en Madrid”.<sup>24</sup> (il. 3) En todo el conjunto compuesto por un tragaluz circular, dos rosetones y doce discípulos de Cristo en grandes ventanales, se aprecia el sello particular de la casa Mauméjean, caracterizado por dedicar grandes zonas a la decoración ornamental grotesca. (il. 4)

### **Ferrocarril Central**

El 16 de noviembre de 1874, durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada se otorga la concesión para la construcción ferroviaria de la ruta México-León a Sebastián Camacho y José Antonio Mendizábal de la “Compañía Limitada del Ferrocarril Central”, quienes para demostrar sus buenas intenciones, depositaron inmediatamente 150,000 pesos en el Monte de Piedad.<sup>25</sup>

Extrañamente, al poco tiempo la concesión se transfirió a Robert R. Symon, quien organizó la corporación conocida como el “Ferrocarril Central Mexicano”.<sup>26</sup>

Qué mejor medio que el vitral para poner de manifiesto los éxitos de la empresa Mendizábal que se dedicaba a varias actividades comerciales. No tenemos mucha información sobre este proyecto vítreo pero, según las características, podría haber estado emplazado en la oficina matriz. Por la filigrana de las ventanas laterales, realizadas con patrones medievales, podemos relacionar el diseño con el período correspondiente a finales del siglo XIX. En el tablero central observamos un paisaje resuelto a perspectiva de un punto: por el Camino de Fierro transita la locomotora a

---

<sup>23</sup> Álvaro González Pérez, “La fundación de la primera escuela forestal en México”, en Piñera Ramírez, David (coord.), *La educación superior en el proceso histórico de México*, México, SEP / UABC / ANUIES, 2001, p. 361. (Tomo II Siglo XIX / Siglo XX)

<sup>24</sup> Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, p. 31.

<sup>25</sup> Cosío Villegas, Daniel, *et al*, *La historia moderna de México*, Hermes, 1955, p. 738.

<sup>26</sup> Dávila Díaz de León, Laura y María Estela Esquivel Reyna, *Los Ferrocarriles y sus Trabajadores. Aguascalientes 1883-1928*, Tesis de Licenciatura en sociología, Universidad Autónoma de Aguascalientes, El autor, 1981. (Versión electrónica)

vapor, con los cactus de órganos en primer término, y al fondo, el relieve montañoso nos sitúa geográficamente en territorio nacional. Por la escala del dibujo estaríamos hablando de un gran vitral cuyo destino se desconoce. (il. 5)

### **Escuela Normal**

El edificio que ha tenido diversas funciones a lo largo de su historia, se utilizó entre otras también como Escuela Normal, su inauguración se llevó a efecto el 24 de febrero de 1887 por Porfirio Díaz.<sup>27</sup>

De acuerdo con el testimonio de Luís de la Brena, destacado normalista<sup>28</sup> alumno de la institución, quien describe el espacio educativo, cuando tenía que dirigirse a las oficinas lo hacía “pasando una mampara de vidrios de colores”.<sup>29</sup>

Ese cancel, que en realidad son dos estructuras simétricas de grandes dimensiones, producto de la bifurcación de la escalera principal, interviene como un punto focal e ilumina por una parte el cubo de la escalera, ya que la cúpula que lo cubre es metálica, y por otra, aporta a los pasillos laterales un toque poético sin más pretensiones que la decoración. El tema de los emplomados en los cuatro ventanales, dos en cada lado, es un jarrón con flores delimitado por cenefas con ornamentación vegetal estilizada.

Si el motivo es sencillo la fábrica es muy elaborada. Casi todo el muestrario de tipos de vidrio fue utilizado: láminas con incrustaciones metálicas, opalescente para imitar el mármol, de gota con el propósito de aprovechar los destellos lumínicos. En el fondo para todas las flores, ramas y hojas fue empleado vidrio antiguo, de disco, como referencia a los inicios medievales de elaboración del vidrio plano y esmaltado a fuego. Este tipo de cristal “es contemporáneo y se conoce como florentino”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Torres Escalona, Luis Roberto y R. Javier Martínez Burgos, *El Palacio de la Autonomía, historia y restauración de un monumento*, México, UNAM-DGPU, s. a., p. 36.

<sup>28</sup> Brena, Luís de la, *El niño mexicano*, Libro 2º de lectura, 1905, en Lucía Martínez Moctezuma, “Educar fuera del aula: los paseos escolares durante el porfiriato”, *Revista mexicana de investigación educativa*, Consejo mexicano de investigación educativa, México, mayo-agosto de 2002, vol. 7 núm. 15, p. 287.

<sup>29</sup> Jiménez Alarcón, Concepción, *La Escuela Nacional de Maestros, sus orígenes*, México, SEP, 1987, pp. 102-103, en Torres Escalona, Luis Roberto y R. Javier Martínez Burgos, *El Palacio de la Autonomía, historia y restauración de un monumento*, México, UNAM-DGPU, s. a., p. 36.

<sup>30</sup> Elvira Álvarez, “Vitales, el arte del vidrio emplomado”, *UNAM Hoy*, año 5, núm. 26, septiembre-octubre de 1996, p. 65.

Otros vitrales se encuentran en las puertas de los salones. Están “fabricados con técnicas novedosas para su época, destacan por la superposición de vidrios de diferente espesor, que genera un cambio o contraste de luces”.<sup>31</sup> Se cree que fueron colocados por decisión del hijo de Porfirio Díaz, encargado de las obras de adaptación en 1908, cuando el edificio se adjudicó a la Escuela de Odontología.<sup>32</sup> Aunque, como hemos visto, las mamparas transparentes de colores ya estaban instaladas antes de 1905.

Desde el 5 de septiembre de 2002, después de ser utilizado para varios propósitos, el recinto, patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México, se denominó Palacio de la Autonomía.

### **Champigneulle en Chapultepec**

Como sucede en este tipo de ocupaciones, el maestro vidriero Charles François Champigneulle padre (1820-1882), originario de Metz, heredó el oficio a su hijo mayor Louis-Charles Marie Champigneulle, quien comenzó su carrera en Bar-le-Duc. Recordado como Charles Champigneulle, retoma la actividad de su padre en 1870.<sup>33</sup> Su hermano menor Emmanuel (1860-?) colaboró con él. Charles Champigneulle hijo -como firmaba- abrió su taller en París en 1881,<sup>34</sup> en el 96 Rue Notre Dame des Champs, 6º distrito de París.

Su catálogo de obra está disperso por el mundo, se encuentra en Gran Bretaña, Portugal, China y Francia. Entre las obras notables está la pintura sobre vidrio de Saint Hubert de Liège, de finales de siglo XIX. La escena está basada en el episodio de la vida de San Hubert, cuando siendo cazador vio a un ciervo en cuya cornamenta se apareció una cruz, desde ese momento dejó de torturar a los animales. El vitral se encuentra en la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Ile de France. Además, cabe mencionar un detalle importante: en el mismo taller de Champigneulle se situaba la sede de la *Sociète artistique de peinturé sur verre*. (il. 6)

Una de sus grandes realizaciones en París es el plafón vítreo monumental en el lujoso Hotel Vernet, sobre una estructura de Gustave Eiffel. Esta obra es

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>32</sup> *Ídem*.

<sup>33</sup> Pinchon, Jean-François, *Edouard Niermans: architecte de la café-society*, France, P. Mardaga, 1991, p. 322.

<sup>34</sup> Familia de la Casa Madame Françoise Marvaldi-Champigneulle.

contemporánea del pedido de Porfirio Díaz para la realización en México de una serie de alegorías para el Castillo de Chapultepec. (il. 7)

Para la casa Champigneulle este tipo de encargos era habitual porque se regía bajo el gusto decimonónico europeo. Quizá resultaba hasta un poco extraño que en el lejano México que había combatido a los franceses años atrás ahora preferían sus decoraciones vítreas.

Y porqué no favorecerlas si acababan de presentar magnas obras en la célebre Exposición Mundial de 1900 en la capital francesa. El vestíbulo de la *Galerie des Machines* del pabellón francés fue revestido con seis ventanas dedicadas a las actividades artesanales: la cerámica, la orfebrería, el vidrio, la tapicería, la piedra y la madera. Dibujados más en prototipos renacentistas que en góticos, mostraban el empleo de la perspectiva y la inclusión de *putti* en la arquitectura clásica.

Los organizadores de la Feria Mundial de 1900 sugerían con estos diseños que el espíritu de los antiguos oficios y la moderna tecnología es el mismo y no hay contradicción entre pasado artesanal y presente industrial.<sup>35</sup>

El pedido oficial para el Castillo de Chapultepec consistía en imágenes alegóricas de rasgos grecorromanos. Ataviadas con atuendos sedosos, encajan en un ambiente sólido de frisos pétreos y arcos carpanel, sostenidos por columnas estriadas, sobre un basamento que repite los mismos elementos arquitectónicos. El mensaje era muy semejante a su inmueble contemporáneo parisino, pero en México la continuidad del mundo alegórico grecolatino, comparada con el tránsito de México a la modernidad, era la misma, sin rupturas ni contradicciones. No en balde en el Castillo de Chapultepec, la residencia oficial de los gobernantes, Porfirio Díaz y su consorte Carmen Romero Rubio emplazaron sus oficinas, el Salón de recepción de legaciones extranjeras, enfrente del pasillo decorado por el gran ventanal vítreo. (il. 8)

La Galería de Emplomados en el corredor oriente del Palacio fue restaurada,<sup>36</sup> por “Vitales Montaña”, proceso que duró de 1994 a 2000. Gabriel Montaña recuerda:

---

<sup>35</sup> Emery, Elizabeth y Laura Morowitz, *Consuming the Past: The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, USA, Ashgate, 2003, p. 76.

<sup>36</sup> Marcela Quiroz Luna, “El nuevo viejo castillo de Chapultepec”, *Casas & Gente*, octubre de 2000, núm. 149. (versión electrónica)

“cuando hicimos lo de Chapultepec, un inspector se preguntaba porqué este trabajo se hacía en Torreón, donde según él no había ninguna tradición artística”.<sup>37</sup>

El magno conjunto está dedicado a cinco diosas de la mitología romana. Pomona se veneraba como benefactora de árboles frutales, los jardines y las huertas. Se creía que detestaba la naturaleza salvaje y prefería los jardines cuidados. La decoración del fondo está compuesta con higos, duraznos, frambuesas, grosella y frutillas silvestres.

Flore, deidad poco importante en el mundo clásico, tomaba relevancia al llegar la primavera por su atributo, relacionado con los jardines en flor. Por eso, en correspondencia con su manto violeta, atrás hay arbustos de lilas frondosos. (lámina en color 1)

Hebe, personificaba la renovación de las fuerzas vitales, su vasija contiene el néctar con el poder de rejuvenecer. La copa que sostiene distribuye la bebida preciada.

Diana, diosa lunar severa y vengativa, se destacaba como la deidad de la caza; entre varios atributos generalmente se le representa con un ciervo. Aquí lleva un arco, flecha y carcaj. (il. 9)

Ceres, avocada a la agricultura, cosechas y fecundidad, según las creencias mitológicas, enseñó a los hombres a cultivar la tierra, a recoger el trigo y elaborar el pan.

Cada alegoría está firmada *Ch. Champigneulle fils 96 rue Notre Dame des Champs*. La mampara completa ocupa el espacio total de piso a techo y está resuelta en veinte secciones.

Las formas arquitectónicas, representadas en color predominante de amarillos y ocre, proyectan la ilusión de la base muy definida, casi pétrea, debido a las líneas de dibujo. Las dos columnas frontales y su repetición en perspectiva agregan profundidad. Arriba atlantes, cornucopias y guiraldas ornamentales enmarcan a las figuras principales. Cada nicho decorativo contiene el símbolo nacional y segundos planos arreglados con motivos florales asimétricos.

---

<sup>37</sup> Valeria Cabral Flores, “Gabriel Montaña Trías (1937) Herencia de una visión”, *El Siglo de Torreón*, Perfiles del Centenario, 23 de enero de 2000, p. 22.

Llama la atención la inesperada ilusión tridimensional con efecto de acuarela que el fondo aporta, conseguido en parte por el color blanquecino mate, regularidad de tamaño de los segmentos y, lo más impactante, la doble capa de vidrio esmaltado con algunos elementos vegetales pintados por delante y otros por detrás que agregan un toque fuera de foco.

Por eso cuando el vitral es visto de frente, es blanquecino mate con mínima transparencia, observándolo de lado, el conjunto se torna azul; mientras más lejos está el espectador más intenso se vuelve el color.

Un detalle importante: los nombres de cada deidad y la firma de la casa productora están escritos al revés. Se pensaría que así los vidrios fueron colocados a propósito para apreciarlos desde afuera, pero resulta que no hay balcón y los vitrales no tienen puerta en su armazón. Los fabricantes sólo consideraron una ventana para aliviar la presión del aire exterior, además, a finales del siglo XIX el principio de distribución de luz era desde el exterior hacia adentro. Entonces ¿por qué los nombres de las diosas y las firmas están invertidos? Seguramente, fueron montados incorrectamente y esta falla se nota no sólo en los textos, sino también en el movimiento lógico de algunas figuras.

En la planta baja, cerca de la escalera interior, a un lado del elevador, se encuentra una puerta y el luneto que están ornados con vitrales. Sus motivos como las guirnaldas y un girasol estilizado están inspirados en la naturaleza.

Además, hay un plafón octagonal alargado en el cubo de la escalera interior, compuesto por 15 divisiones de lajas de ónice, que reparten atmósfera ambarina. Esto demuestra el uso de esa piedra poblana en la arquitectura para matizar la luz que se filtra por los vanos.

El otro grupo de tres emplomados, situados en el acceso al jardín de la planta alta por la Escalera de los leones, es posterior a 1915 y su contenido no se relaciona con el repertorio visual de la ideología porfirista.

La sección más vistosa es la mampara de la escalera principal con dos puertas en ambos extremos. Lo más notable son los escudos que rematan los accesos.

En total el Castillo de Chapultepec tiene tres conjuntos de vitrales, compuestos por once grandes vidrieras, un tragaluz y una puerta con luneto.

## Juan Navarrete

En enero de 1898 arribó a la ciudad de México el maestro vitralista norteamericano Mac-Daniel para asociarse con su compatriota residente en México, comerciante en alimentos para ganado David Wineburgh, cuyo apellido a veces se transcribe como Wenwoor. Juntos establecieron un taller llamado "Vidrieras Artísticas", en la primera calle de Dolores, núm. 8.

El socio artístico Mac-Daniel falleció a escasos seis meses de su llegada y Wineburgh, el socio capitalista, al verse sólo y sin experiencia en los rudimentos del oficio, con audacia decidió emplear las habilidades que los operarios mexicanos habían adquirido en tan poco tiempo de colaboración con Mac-Daniel. Sólo se requería un buen dibujante para el diseño de emplomados. David Wineburgh decidió invitar a Juan Navarrete, quien en conversación con Enrique Villaseñor en 1931 declara: "como los dibujos eran sumamente sencillos, pude con mis escasos conocimientos salir avante".<sup>38</sup>

De esta manera Navarrete fue extendiendo su campo de acción por el éxito en la demanda de pedidos y con ayuda de las traducciones de los manuales especializados que Wineburgh hacía, se iniciaba en los secretos del esmalte a fuego sobre vidrio. Fue así como David Wineburgh desarrolló las habilidades de Juan Navarrete, quien llegó a ser "el primero de los maestros de este oficio en México".<sup>39</sup>

Navarrete a su vez invitó a su amigo Francisco Lugo, hábil dibujante de una empresa de impresión litográfica, a que colaborara con él. Posteriormente se incorporaron al personal de "Vidrieras Artísticas" José Romero, Carlos Angulo y Enrique Pensado.<sup>40</sup>

Fue tal la aceptación que tuvo el trabajo de este grupo de mexicanos dirigidos por Wineburgh, que el entonces famoso industrial vidriero Claudio Pellandini -de quien hablaremos ampliamente en el capítulo I- ofreció al administrador

---

<sup>38</sup> Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, p. 29.

<sup>39</sup> *Ídem*.

<sup>40</sup> *Stained Glass, A Quarterly Devotet to The Craft of Painted and Stained Glass*, vol. XLVI, n. 2, summer 1951, p. 64.

norteamericano un contrato lo suficientemente ventajoso para que cerrara su empresa y concentrara todo su personal en la fábrica propiedad de Pellandini.<sup>41</sup>

De esta manera, David Wineburgh quedó encargado del departamento de vidrios y Juan Navarrete, de la producción de vitrales en la factoría "Emplomados artísticos".<sup>42</sup> Finalmente, en 1903, Wineburgh dejó la dirección de los talleres de Pellandini, llevándose a todo su personal.

### **Los difusores**

En 1901 Francisco Lugo fue contratado por el empresario francés David Block que estableció un almacén de vidrios en la calle céntrica capitalina de Jesús María y en su modesto taller de emplomados. Lugo desarrollaría las técnicas aprendidas de su amigo Juan Navarrete.<sup>43</sup> Entre el colectivo de colaboradores de la compañía de Block aparece la única mujer mencionada, Candelaria Manzano.

De esta época también figuran otros nombres de especialistas formados en los talleres a principios del siglo XX, "que más tarde harían escuela Luís Cortés, Benito Flores, José Fuentes, Ernesto Hidalgo, y [...] José López Aguado",<sup>44</sup> este último fallecido en 1931.

Pedro Ayala Guerrero, originario de Puebla a los 17 años aprende el oficio vitralista con Claudio Pellandini. En 1898 regresa a su ciudad natal para fundar su propio negocio. Su hijo, Fausto Ayala Castañeda, dirige la empresa familiar hasta 1971, a partir de esta fecha la tercera generación toma la batuta con José Gerardo, Alicia y María Rosa.

Como hemos visto, con el desarrollo de esta tecnología se generó una división del trabajo y la separación de papeles entre artista y artesano. Se sabía que el maestro vidriero no podía elaborar las imágenes complejas, alegorías o escenas históricas, por lo que requería de un artista académico que comprendiera las posibilidades del recurso traslúcido utilizado como paleta. También se dividió el trabajo del productor de cristal para uso de envases, del fabricante de vidrio plano.

---

<sup>41</sup> Villaseñor, Enrique, *op. cit.*, p. 29.

<sup>42</sup> *Ídem.*

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 29-31.

<sup>44</sup> *Stained Glass, A Quarterly Devotet to The Craft of Painted and Stained Glass*, vol. XLVI, n. 2, summer 1951, p. 65.

## El vidrio plano

En el México prehispánico no existía la tecnología del vidrio, aún cuando sí se encontraban los materiales para su elaboración. Se cultivaba el trabajo de objetos rituales en la obsidiana, un vidrio mineral consolidado durante el súbito enfriamiento de la lava volcánica, formado por silicatos de alúmina y metales.

La producción de piezas de vidrio en la Nueva España se inició desde mediados del siglo XVI. En la ciudad de Puebla, en la calle del Horno de Vidrio, se fabricaba este material en tres colores: blanco, verde y azul, enviándose inclusive hasta el Perú.<sup>45</sup> Se sabe que la calidad del vidrio no era la deseada, por lo que paralelamente se importaban productos vítreos llegados de la Península Ibérica, principalmente de Cataluña.<sup>46</sup>

Las técnicas rústicas que se empleaban en las primeras fábricas nacionales no permitían realizar el vidrio plano para vanos, entonces en sustitución "fue común el empleo de delgadas láminas de alabastro o *tecalli* que es a manera de jaspe, de que se hacen cosas de valor [...] como son vidrieras para ventanas".<sup>47</sup>

La elaboración de vidrio plano en la Nueva España "fue muy tardía, quizá desde el último cuarto del siglo XVIII, [...] para cubrir las ventanas fue común el empleo de telas pintadas que recibían una capa de cera fundida y a las que se denominaban genéricamente encerados".<sup>48</sup>

Es aleccionador el cuadro que presenta Miguel Lerdo de Tejada, cuando reporta que entre 1843 y 1845 la producción de vidrio plano decrece de 572 cajones a 232.<sup>49</sup>

En 1862, en la *Estadística de la República Mejicana* se registran cuatro fábricas en diversos rubros: cristal, vidrio plano y tubos de vidrio.<sup>50</sup>

En el siglo XIX en la ciudad de Puebla se instalaron nuevos hornos de vidrio, lo que reafirmó la fama de esta urbe como centro vidriero en México. Hacia 1805, Miguel Ignacio Rementería construyó el suyo en la calle de Iglesias, y Esteban

---

<sup>45</sup> Romero de Terreros y Vinent, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, p. 176.

<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> Zerón, Zapata, *La Puebla de los Ángeles*, México, Patria, 1945, p. 36.

<sup>48</sup> Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, UNAM-IIE, 1983, p. 11.

<sup>49</sup> Lerdo de Tejada, Miguel, *Comercio exterior de México desde la conquista hasta hoy*, México, R. Rafael, 1853, s.p.

<sup>50</sup> Pérez y Hernández, José María, *Estadística de la República mejicana*, Guadalajara, Tipografía del gobierno, 1862, p. 137.

Antuñano fundó en 1838 la "Compañía Empresaria para la fabricación de vidrio plano y cristal al estilo de Europa" en la calle del Solar de Castro, actual avenida 8 Poniente. El establecimiento, cuyos técnicos habían llegado especialmente de Francia, permaneció hasta 1855.<sup>51</sup>

Sabemos que en total existían en todo México cuatro fábricas de vidrio plano, "la de Puebla, que ya funcionaba en 1838, pertenecía a franceses o belgas, posiblemente fue la misma que después se conocía como de J. Haro y Tamariz. Las otras tres, de menor importancia, fueron: Los Reyes, en Michoacán; Desierto Viejo, en el Estado de México y la de Texcoco, que fabricaba un hermoso vidrio de cuarzo resinita. Pero como sucedió con el fierro, la mayor parte del vidrio usado en la arquitectura era importado".<sup>52</sup>

También en la ciudad de México a mediados del siglo XIX operaban cuatro factorías de vidrio plano. Tres de ellas estaban localizadas en la antigua calle del Empredradillo, actual Monte de Piedad, y otra en la calle de Escalerillas, hoy Guatemala,<sup>53</sup> misma que hasta finales del siglo XX todavía fue un centro vidriero en la capital.

Durante los trabajos de construcción del estacionamiento subterráneo frente al Palacio de Bellas Artes se encontraron "rellenos de la época del México Independiente",<sup>54</sup> entre ellos objetos de vidrio de manufactura nacional y extranjera: vasos, perfumeros, botellas, copas, etc. Los análisis de los hallazgos revelaron que "la materia prima empleada fue sílice, sosa y cal. Fueron principalmente de vidrio y cristal transparente, y mínimamente de color verde y ámbar",<sup>55</sup> lo que indica una gama cromática reducida.

Aunque en México abundan los materiales para la fabricación de vidrio de buena calidad, en 1893 la situación era la siguiente: "la industria se encuentra lejos de tener el desarrollo que por la demanda sería necesario alcanzarla. Las fábricas únicamente hacen cristales de pequeña superficie para ventanas y balcones, y éstos

---

<sup>51</sup> Regina Ogaz, "Puebla cuna del vidrio en México", *México Desconocido*, México en el Tiempo, núm. 37, julio-agosto de 2000. (versión electrónica)

<sup>52</sup> Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM-CIA, 1973, p. 262. (Tomo I)

<sup>53</sup> Valle, Juan N. del, *El viajero en México*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 259.

<sup>54</sup> *Arqueología frente a Bellas Artes*, INAH, México, 1995, p. 51. (Serie Salvamento 5)

<sup>55</sup> *Ídem*.

podrían ser mucho mejores [...] El costo de los cristales es muy elevado en comparación con los de cualquier otro país, constituyendo un verdadero lujo tener piezas que pasen de más de medio metro de lado”.<sup>56</sup>

La industria del vidrio plano en México nunca despegó. En realidad, jamás hubo una producción a gran escala. Las referencias siempre hablan de fábricas de vidrio para botellas y otros recipientes a partir de vidrio molido reciclado.

Como documento visual de este fenómeno, Saturnino Herrán nos legó su maravilloso cuadro *Molino de vidrio*. Es una de las primeras obras de Herrán, pintada en Texcoco en 1909, que ofrece “expresiva objetivación pictórica del esfuerzo humano, de la agobiante tensión muscular necesaria para efectuar un trabajo rudo. En medio de la relativa penumbra que invade los primeros términos del cuadro [...] un hombre humilla el cuerpo para empujar la larga pértiga que sirve de eje a una rueda de molino”.<sup>57</sup> (il. 10)

Sin duda, en este triste panorama se refleja la política que desde la Colonia se desplegó en contra de la exportación de objetos de vidrio.<sup>58</sup>

La primera fábrica de vidrio de relativa importancia se fundó en Texcoco, Estado de México, en la segunda mitad del siglo XIX, otra factoría se implementó en la misma época en Tierra Blanca, Veracruz, sin obtener resultados idóneos.<sup>59</sup>

Para dar una idea de la concepción que se tenía del vidrio durante el porfiriato, retomamos un fragmento de un artículo publicado en una revista conservadora de la época:

"es más precioso que el oro y que el diamante y su papel en la historia de la humanidad á duras penas puede apreciarse en su verdadero valor. Sin el vidrio, la civilización no habría podido llegar hasta los climas septentrionales, porque solamente el nos permite vivir al abrigo del frío, del viento, de la intemperie, recibiendo á la vez la luz del día, el calor del sol, y contemplando la naturaleza externa. [...] ¡Pura y límpida sustancia! El espíritu del pensador te mira con simpatía, porque has sido más

---

<sup>56</sup> Bancroft, *Recursos y desarrollo de México*, 1893, en *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 395. (Tomo XII)

<sup>57</sup> Ramírez, Fausto, *Saturnino Herrán*, México, UNAM / DGP, 1976, p. 17.

<sup>58</sup> Víctor Manuel Ruiz Naufal, “Vidrios Novohispanos”, *México Desconocido*, México en el Tiempo, núm. 37, julio-agosto de 2000. (versión electrónica)

<sup>59</sup> Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, p. 27.

bienhechora de los hombres y más útil al progreso de los conocimientos humanos que todos los monarcas y conquistadores reunidos”.<sup>60</sup>

Al parecer, su redescubrimiento y su uso incipiente aplicado sobre todo a los vitrales de palacios de gobierno y de recintos privados, permitió generar un *status* reconocible a la distancia. Durante el porfiriato se generaliza el uso del vidrio en la arquitectura civil, no sólo en las ventanas, sino en aleros y en techos de forma piramidal o de bóveda.

De igual forma, conviene recordar la actividad de la fábrica de *Carretones* en la ciudad de México, fundada por Camilo Ávalos Razo en 1889, cuyo hijo Odilón marchó a Guadalajara hacia 1903 y continuó con la tradición familiar.<sup>61</sup> La producción de vidrio plano la iniciaron tardíamente a mediados del siglo XX. (il. 11)

La “Vidriera Monterrey”, establecida en 1911, se erigió como el centro más importante de producción nacional, desplazando a la “Vidriera mexicana de Puebla”, inaugurada en 1908.<sup>62</sup> Comenzó fabricando botellas para cerveza, hasta 20 mil unidades al día con máquina de sople automático.<sup>63</sup> Hacia 1930 ya contaba con ocho hornos, uno de ellos destinado a la elaboración de vidrio plano.<sup>64</sup>

Las láminas vítreas que se produjeron comúnmente estaban destinadas para uso doméstico. En general no era policromado salvo algunos colores como el ámbar y el verde. Hoy por hoy, hasta un 80 % del vidrio que se emplea para la mayoría de vidrieras de calidad en México es importado.

---

<sup>60</sup> Camilo Flamarión, "El vidrio", *Arte y Letras*, México, 31 de julio de 1910.

<sup>61</sup> López Cervantes, Gonzalo, *Notas para el estudio del vidrio en la Nueva España*, México, SEP / INAH, 1979, 12 p. (Cuadernos de trabajo 19)

<sup>62</sup> Regina Ogaz, "Puebla cuna del vidrio en México", *México Desconocido*, México en el Tiempo, núm. 37, julio-agosto de 2000. (versión electrónica)

<sup>63</sup> Jaime Bali, "Las hazañas de los vidrieros en México", *México Desconocido*, México en el Tiempo, núm. 37 julio / agosto 2000. (versión electrónica)

<sup>64</sup> "Honra a Monterrey la industria del vidrio", *Excélsior*, 12 de noviembre de 1930, 2ª. sección, p. 6.



## 2. Franz Xaver Zettler del Instituto Real Bávaro de Pintura y Decoración sobre Vidrio y su obra en México

The painted windows are quite unique  
Presenting clear and enjoyable pictures  
instead of the imitations of mediaevalism  
that go under the name of stained glass  
Edward Wilberforce<sup>1</sup>

El nombre de Franz Xaver Zettler nos es familiar porque parte de su producción se encuentra emplazada en la capital mexicana en célebres recintos universitarios, además de una obra meritoria en un inmueble religioso de la Ciudad de México.

Aún cuando sus iniciales a veces se han transcrito erróneamente como F. Y.,<sup>2</sup> o F. H.,<sup>3</sup> “fue un reconocido maestro quien a la fecha es celebrado, a pesar de lo poco que se ha escrito en inglés acerca de su legado”.<sup>4</sup> En España también fueron valoradas -en un entorno muy competitivo- las cualidades de los trabajos de la firma Zettler.<sup>5</sup> (il. 1)

La importación de vitrales a finales del siglo XIX y, sobre todo a principios del XX de la Casa Real Bávara de Munich por parte de la Universidad Nacional se llevó a cabo intensamente, los ejemplos los conoceremos al final de este capítulo.

### Oficios restablecidos

Entre las tradiciones rescatadas del gótico internacional se destaca el arte del vitral. El renacer de las ocupaciones medievales en Europa en parte se debió al

---

<sup>1</sup> Sobre la contribución del rey Luis I de Baviera a la pintura sobre vidrio, en Wilberforce, Edward, *Social life in Munich*, London, Wm. H. Allen & Co., 1863, p. 84.

<sup>2</sup> Levy Aguilera, Marcel Charles, *Historia de la construcción y realización del inmueble del Museo de Geología en la ciudad de México*, México, 1989, p. 15-16, en Pérez Rojas, Lucía Mercedes, *El museo de geología de la UNAM, Primer museo científico de México con casi un siglo de uso continuo*, Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, México, El autor, 1997, p. 138.

<sup>3</sup> Jiménez Codinach, Guadalupe (coord.), *México: Los proyectos de una nación*, México, Fomento Cultural Banamex / Conaculta, 2001, p. 422.

<sup>4</sup> En español no hay información. “History of Stained Glass”, *Stained Glass Association of America*. [http://www.stainedglass.org/main\\_pages/association\\_pages/historySG.html](http://www.stainedglass.org/main_pages/association_pages/historySG.html)

<sup>5</sup> Nieto Alcaide, Víctor, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, España, Nerea, 1998, p. 253.

ordenamiento en Munich de la Fundación Real Bávara del Vitral por el rey Luís I de Baviera.<sup>6</sup>

Con este impulso se instauró en 1847 el Instituto de Arte Cristiano. Su fundador, Joseph Gabriel Mayer (1808-1883), visualizó “una combinación de Bellas Artes, arquitectura, escultura y pintura”.<sup>7</sup> Mas tarde, en 1860, se integró el departamento de vitrales.<sup>8</sup>

El hecho decisivo para el Instituto Mayer fue la apertura de una oficina en Londres en 1865 y años después en Nueva York, en 1888, que trajo beneficios artísticos para muchos lugares del mundo.<sup>9</sup>

En 1882 la compañía fue distinguida con el título Establecimiento Real Bávaro de Arte, por el rey Luís II de Baviera. La empresa llegó a tener 500 operarios, ya bajo la dirección del hijo del fundador, Franz Borgias Mayer (1848-1926).

Por su importante contribución al desarrollo de las vidrieras en recintos eclesiásticos, el Papa León XIII le otorgó en 1892 el reconocimiento de Instituto Pontificio de Arte Cristiano.

En 1912 Mayer fue convocado por el Papa Pío X para restaurar la famosa vidriera de Gianlorenzo Bernini *Espíritu Santo* en la Basílica de San Pedro en Roma.

Después de la Primera Guerra Mundial la firma amplió su trabajo al mosaico y la escultura,<sup>10</sup> ya bajo el nombre de “Franz Mayer & Co”.

### **Entre familia**

Franz Xaver Zettler, pintor decorador de vidrios, inicialmente sirvió en el Colegio Real y Escuela de Arte. En 1863 Zettler ingresó a colaborar al Instituto creado por Joseph Gabriel Mayer, donde después trabajó como director de la sección de vitrales cristianos.

---

<sup>6</sup> Farnsworth, Jean M., *Stained Glass in Catholic Philadelphia*, Philadelphia, St. Joseph's University Press, en *The Michigan Stained Glass Census Newsletter*, number 4, march 2004, p. 6. (Versión electrónica)

<sup>7</sup> Konrad Mayer, Información de la actual Casa vidriera Franz Mayer & Co. (Versión electrónica)

<sup>8</sup> *Ídem.*

<sup>9</sup> Deborah Yetter, *The Renaissance of the Church of St Martin of Tours: Roman Catholic Church*, Louisville, Kentucky, USA, Publishers Print. Co., 1992, en “F. X. Zettler & The Royal Bavarian Art Institute: Crafters of St. Martin's Windows”, año 2000, revisado en 2004, Sesquicentenario de la iglesia San Martín de Tours, pp. 12-14.

<sup>10</sup> *Ídem.*

En 1864 Franz Xaver se casó con Therese, hija de Joseph Gabriel Mayer. Tras una breve sociedad comercial con su suegro, abrió en 1870 su propia factoría en Munich, Alemania, que llamó Instituto de Vitral Religioso. En 1873 formalmente recibió del rey Luís II de Baviera la autorización para calificar su establecimiento “Instituto Real Bávaro de Pintura y Decoración sobre Vidrio”,<sup>11</sup> que además llevó su nombre, “F. X. Zettler”, mismo que dirigió hasta 1905.

La preferencia del monarca por las creaciones de Zettler se manifestó con la publicación del primer catálogo de su obra religiosa en 1876. En subasta reciente una copia del libro llegó a costar más de dos mil dólares.<sup>12</sup>

Desde 1870 hasta 1910 en la compañía de Zettler se elaboraron 4338 ventanas para satisfacer la demanda local y 8194 vidrieras policromas para el mercado internacional,<sup>13</sup> lo que habla del potencial productivo de la empresa, pero también de la aceptación y difusión de su trabajo.

El profesor Franz, como se le conocía, fue el personaje que recuperó el decorado plano en forma de tapiz, procedente del antiguo estilo del mosaico, y que en el decurso del siglo XIX, fue sustituido por un modo gráfico tridimensional. Rehabilitó el principio de la ornamentación combinada con la figura ocupando el total de la composición.

Tuvo como colaboradores una pléyade de artistas, algunos de ellos de primera línea, que, con el estudio de las antiguas obras maestras del gótico, ejecutaron composiciones verdaderamente notables con asuntos tanto religiosos como profanos.

Para el fin de la década de los setenta la firma de Zettler tenía 150 empleados<sup>14</sup> que realizaban actividades complementarias de restauración como los ventanales de las Catedrales de Augsburgo y de Ulm, de la iglesia de San Sebald, de Nuremberg y otras. Asimismo, cultivó la colección de vitrales antiguos.

---

<sup>11</sup> Farnsworth, Jean M., *op. cit.*, p. 6.

<sup>12</sup> Deborah Yetter, *op. cit.*, pp. 12-14.

<sup>13</sup> Fischer, Joseph Ludwig, *Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F. X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens*, München, Kommissions-Verlag Georg Müller, 1910, 35–37, 105, en, Annika Waenerberg, “Bruno Tuukkanen in München. Eine fußnote zur debschitz-Schule”, Museo de Arquitectura, Universidad Politécnica de Munich. <http://www.architekturmuseum.de/festschrift-schmoll/pdf/waenerberg.pdf>

<sup>14</sup> Deborah Yetter, *op. cit.*, pp. 12-14.

Desde los primeros años del siglo XX, a partir de 1905, el establecimiento Zettler estuvo a cargo de los hijos del fundador: Franz (1865-?) y Oscar el Viejo (1875-1953), y el hijo de éste, Oscar el Joven (1902-1991), tres generaciones que continuaron con la tradición familiar.

A partir de 1929 los planes de la empresa por abrir una filial en Nueva Jersey se vieron truncados por la Gran Depresión y de 300 operarios quedaron 30 para la fabricación de vidrieras hacia el mercado estadounidense.<sup>15</sup>

Oscar Zettler el Viejo asumió el control de la firma con la asociación del Estudio Mayer en 1939. El último miembro de la dinastía, que dirigió la compañía antes de su destrucción, fue Oscar Zettler el Joven.<sup>16</sup> Con los cambios en el gusto artístico y ausencia en la diversificación de sus productos, la factoría fue cerrada después de un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial,<sup>17</sup> pero permaneció formalmente fusionada con la empresa Mayer.

A menos de un siglo de su fundación, las dos familias que dominaron el mercado mundial del vitral volvieron a trabajar juntas, ahora con propuestas de alta tecnología.

En el siglo XX las firmas de Mayer y Zettler jugaron un papel decisivo en la conservación y restauración, se encargaron de preservar el tesoro artístico del medioevo. A menudo eran llamados para remover y salvaguardar vidrieras antiguas.

Hoy en día, la Casa Mayer se encuentra todavía en operación, la quinta generación restaura vidrieras y mosaicos en castillos, iglesias, monasterios, sinagogas y mezquitas.

El catálogo de la producción de Zettler está un tanto disperso ya que los registros de la compañía fueron desaparecidos durante las hostilidades bélicas. No obstante, se pueden rastrear datos en algunos inventarios como el del gobierno francés en la región de Alsacia<sup>18</sup> y las páginas de Internet de iglesias locales de varios países, también en instituciones de educación superior como el Museo de la Universidad

---

<sup>15</sup> Farnsworth, Jean M., *op. cit.*, p. 6.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>17</sup> "A closer look: Examining the art and craftsmanship within Mary of the Angels Chapel", en [http://www.fspa.org/fspanews/art-craftsmanship\\_of\\_chapel.asp](http://www.fspa.org/fspanews/art-craftsmanship_of_chapel.asp)

<sup>18</sup> <http://www.inventaire.culture.gouv.fr>

Estatal de Michigan, con un programa propio y permanente de censo de vitrales. Además, en el extranjero se han escrito tesis académicas sobre el tema.

En 1970 el investigador inglés en vitrales Peter Gibson, entre los registros de las numerosas instalaciones británicas en vidrio, protegidas en el *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, revisó una carta de Joseph Gabriel Mayer del Instituto de Arte Cristiano de Munich. Uno de los miembros de la familia recuerda a su abuelo y a su padre, mencionando que -aunque él no tiene evidencia documental, ya que los archivos de la compañía fueron destruidos en 1944- en el siglo XIX Mayer y Zettler en sus instalaciones de vitrales incluían, en muchos casos, grandes hojas de vidrio transparente por el exterior, con propósitos de preservación. Los investigadores en conservación descubrieron con asombro que esa idea acertada haya surgido tempranamente entre aquellos industriales del vidrio.<sup>19</sup>

### **Polvo y fuego**

La decoración a fuego siempre estuvo sujeta a las reglas de la pintura clásica, de claroscuro aplicado con pincel, complementado con otros procedimientos de carácter técnico específico. Puede parecer que no logra destacarse de otras técnicas del arte pictórico, no obstante, en el campo del vitral sí alcanza gran reconocimiento.

Los paneles así pintados retienen gran cantidad de luz y casi pueden apreciarse como cuadros opacos, salvo por los pocos destellos luminiscentes que presentan. Las ligeras modulaciones proveen intensidad tonal a los colores sin llegar al deslumbramiento. (Anexo 1)

Conseguir la combinación perfecta de factores para el buen resultado del vitral decorado a fuego no es tarea sencilla; se requieren amplia variedad de vidrio, pigmentos óxidos de calidad, innovación en la aplicación de las técnicas, grandes y sofisticados hornos y por último, artesanos y pintores académicos de primer nivel.

Las piezas de vidrio coloreado o transparente son cubiertas por el polvo de color, trazando líneas y fusionando las capas, después son llevadas al fuego, lo que se conoce como pintura al esmalte, antes de proseguir con su emplomado. Esto permitió enriquecer la gama cromática no asequible durante la época medieval.

---

<sup>19</sup> Gibson, Peter. *The Restoration of the stained glass of York Minster*. York, England, Friends of York Minster, 1976. US Department of the Interior National Park Service National Center for Preservation Technology and Training, Chicago Illinois, march 1996. (Versión electrónica)

Con el desarrollo de la fotografía, “Munich Estudios” utilizó fotomurales de cartones o patrones para cortar el vidrio y determinar las líneas emplomadas,<sup>20</sup> este artificio los llevó a la producción en masa de sus vitrales.

Franz Xaver Zettler en su trayectoria como industrial del vitral, fue objeto de numerosos reconocimientos. En 1870 el Papa Pío IX distinguió al Estudio con la medalla de oro, poco después la Exposición Internacional de Viena en 1873 le trajo su primer éxito mundial. En 1903, el Vaticano honró a Franz Zettler por su empeño artístico con la orden Caballero de San Gregorio. Nuevamente, en 1906 fue proclamado Artista de la Santa Sede.<sup>21</sup>

Como hemos visto, las distinciones del papado tenían el propósito de reconocer ese particular estilo, que ilustraba las Sagradas Escrituras con formas y contenidos identificables.

### **Estilo Munich**

En 1827 el rey Luís I de Baviera fundó el Instituto de Pintura en Vidrio de Munich.<sup>22</sup> Su tendencia fue crear una pintura similar a las composiciones del gótico tardío o a las pinturas de los altares renacentistas, ya que entonces el vidrio era visto como un soporte más para ser embellecido mediante algún diseño.

Bajo la influencia de este Instituto, alrededor de 1862, la Casa Mayer de Munich inició la obra de emplomados esmaltados, desarrollando una manera peculiar que llegó a ser conocida como Estilo Munich y recuperó las raíces de la tradición.

Las obras de Peter Hemmel o Hans Holbein el Viejo establecieron el parámetro para Mayer y Zettler, característica que constituyó el fundamento de su trabajo.<sup>23</sup>

En las ventanas del Estilo Munich el recorrido visual no se ve interrumpido u obstaculizado porque la escena está hábilmente delimitada por el diseño. También se destaca por el extremado cuidado en los detalles de toda la pintura.

Los temas descritos fueron influenciados por la emoción y el sentimentalismo decimonónico, el romanticismo europeo y el ornamento prolífico de las postrimerías

---

<sup>20</sup> Gail J. Tierney, Archbishop Riordan's Stained Glass Legacy. [www.catholic-sf.org/081503.html](http://www.catholic-sf.org/081503.html)

<sup>21</sup> Farnsworth, Jean M., *op. cit.*, p. 7.

<sup>22</sup> Morris Elizabeth, *Stained and Decorative Glass*, Singapore, Chartwell Books, 1985, p. 60.

<sup>23</sup> <http://www.stainedglass.org/html/SGAAhistorySG.htm> , febrero de 2003.

del barroco germánico. El arte alemán ecléctico de fines del siglo XIX estaba “endentado en un idealismo sentimental naturalista”,<sup>24</sup> y el vitral no escapaba de la misma tendencia.

El uso de la perspectiva, donde un objeto del fondo aparece representado más pequeño que el del primer plano, se popularizó al final de la Edad Media y durante el Renacimiento. A Zettler se le acredita el inicio del empleo de este recurso en el vitral.

Mientras las ventanas medievales contienen imágenes en una dimensión, las cuales tienden a parecer planas incluso si tienen un objeto en el fondo, las escenas de Zettler semejan más un paisaje renacentista. Los segundos términos son tratados a diferentes escalas, brindando mayor verosimilitud. Por eso a veces, en los textos que analizan este tipo de obras, encontramos conceptos como tres dimensiones, pero se refieren al uso de artificios de profundidad, ya sea a través de la geometría, de las gamas cromáticas o bien, del tamaño de los personajes.

### **El gran triunfo**

Un hecho significativo se relaciona con el especial interés de la compañía de Zettler por ganar el mercado de ultramar. La migración europea, durante el último cuarto del siglo XIX, llevó a poblaciones de alemanes, irlandeses, italianos y polacos de fe católica a Estados Unidos. Fue así como aumentó la clientela identificada con las formas góticas y barrocas, recuperadas y desarrolladas por Zettler, quien “en oposición a la técnica medieval de pequeñas piezas coloreadas de vidrio, empleó paneles de mayor tamaño”.<sup>25</sup> En varias ciudades norteamericanas, en particular en Chicago, abundan las iglesias de los santos patronos nacionales de los inmigrantes multiétnicos.

El mayor trofeo de Zettler, que lo catapultó como maestro sobresaliente, fue logrado en la famosa *World's Columbian Exposition* de Chicago, en 1893. En la misma exposición, donde se presentaba una capilla vítrea de la Compañía Tiffany,<sup>26</sup> fue Zettler quien ganó el primer premio por sus ventanas emplomadas para la iglesia católica local de San Anselmo. Lo que distinguió el trabajo del alemán fue su

---

<sup>24</sup> Arnasson, H. H., *History of Modern Art*, p. 154, en “History of Stained Glass”, *Stained Glass Association of America*. [www.stainedglass.org/main\\_pages/association\\_pages/historySG.html](http://www.stainedglass.org/main_pages/association_pages/historySG.html)

<sup>25</sup> Iglesia católica de San Anselmo, Avenida Michigan, Chicago, Illinois. [stanselm1.tripod.com/id2.html](http://stanselm1.tripod.com/id2.html)

<sup>26</sup> *Ídem*.

elaborado detalle de la pintura sobre vidrio, realizado por sus habilidosos maestros. En este certamen internacional el vitral de Zettler ganó el máximo galardón justo por encima de Louis Comfort Tiffany.

Este éxito del industrial germánico puede explicar el hecho de que la mayoría de los emplomados del Instituto bávaro en Estados Unidos son posteriores a 1900.

Zettler y su Instituto llegaron a ser conocidos por su pulcro diseño, por su innovación tecnológica, perfecto dominio de la iconografía cristiana y conciso empleo del medio para realizar armónicos efectos decorativos, así como debido a la transparencia del vidrio empleado, que mantenía su claridad a pesar de la cantidad de las capas cromáticas. (il. 2)

Estas ventajas del oficio le permitieron a Zettler dominar en su tiempo el mercado a nivel mundial, conquistando Europa, Canadá, Sudamérica, Australia y Nueva Zelanda. Miles de iglesias en Estados Unidos de América conservan sus ventanas que fueron especialmente populares entre los parroquianos inmigrantes europeos.<sup>27</sup>

El negocio de Zettler padeció durante la Primera Guerra Mundial por la interrupción del transporte vía marítima de sus pedidos a ultramar, como en el caso de los vitrales de la iglesia del Santo Rosario en Cedar, Michigan, adquiridos en 1920 y enviados en 1922.<sup>28</sup>

Existen algunas historias inverosímiles, relacionadas con la compra de vidrieras a la empresa de Zettler. En 1913 Juan E. Camarillo, oriundo de Los Ángeles, California, en un viaje a Europa compró en el estudio Zettler en Munich trece ventanas, mismas que serían donadas a la capilla de Santa María Magdalena, ubicada en una colina alrededor de Los Ángeles.

Inesperadamente, el conflicto de la Primera Guerra Mundial se extendía por el continente europeo, lo que impidió el transporte de las cajas a Estados Unidos.

Después de largos trámites de la familia Camarillo en consulados y embajadas, las ventanas parecían perdidas para siempre. Hasta que un día los patrocinadores recibieron una carta de un delegado alemán, reportando que en

---

<sup>27</sup> Gail J. Tierney, *op. cit.*

<sup>28</sup> Censo 6 de febrero de 1998, Museo Universidad Estatal Michigan.

Munich había notado varios cajones grandes estibados fuera de un edificio, con el nombre de Juan Camarillo rotulado en ellos. El funcionario había escrito al cliente varias misivas y una de ellas consiguió llegar a su destino al final de la guerra.

Tras un prolongado traslado las ventanas fueron instaladas en la capilla en 1919, donde permanecen hasta la fecha. La firma de Zettler puede ser apreciada en la parte baja de la representación de la Sagrada Familia, ahora emplazada en el lado este, igual que su rúbrica en la escena de Cristo con los niños, correspondiente al lado oeste.<sup>29</sup>

A finales del siglo XIX sus vidrieras se comercializaron en ultramar a través de la empresa suiza “Benziger Brothers”. Después de 1906 su representante fue “Daprato Statuary Company” con sede en Chicago y Nueva York. No se ha confirmado la existencia de sus propias oficinas en Estados Unidos.<sup>30</sup>

En México tuvieron su agente, razón por la cual se difundió su producción en el país. (il. 3)

### **Escuela Preparatoria Nacional**

Curiosamente, de acuerdo con cifras proporcionadas por la Dirección General de Patrimonio Universitario, la Universidad Nacional Autónoma de México tiene 152 murales y 50 vitrales instalados en sus inmuebles,<sup>31</sup> lo que indica un número considerable de obra en vidrio. De esas 50 piezas por lo menos una quincena proviene de la Casa Zettler.

El antiguo Colegio de San Ildefonso conserva 36 vitrales emplomados. Se calculaba en 2002 que para someterlos a “procesos de limpieza general y sustitución de vidrios dañados o faltantes” se requeriría un presupuesto aproximado de \$100,000.00.<sup>32</sup>

La mayoría de las vidrieras tiene diseños geométricos o florales, como algunas colocadas en los vanos en los descansos de las escaleras, con forma octogonal, y otras, en los accesos del anfiteatro Simón Bolívar.

---

<sup>29</sup> <http://www.smmcam.org/ParishHistor.asp> , febrero de 2003.

<sup>30</sup> Farnsworth, Jean M., *op. cit.*, p. 6.

<sup>31</sup> Elvira Álvarez, “Vitrales, el arte del vidrio emplomado”, *UNAM Hoy*, año 5, núm. 26, septiembre-octubre de 1996, p. 62.

<sup>32</sup> “Tareas que necesitan de más apoyo”, 22 de marzo de 2002, en [www.sanildefonso.org.mx](http://www.sanildefonso.org.mx)

Entre muchos de los usos que se le da al anfiteatro, se destaca su función como sala de conciertos. En 2003, durante el evento del saxofonista estadounidense John Zorn por la asistencia masiva, según un testigo presencial, "unos chavos se alebrestaron y rompieron dos vidrios de un vitral grande entre jaloneos y forcejeos".<sup>33</sup> El vitral más célebre de San Ildefonso es *La Bienvenida* ubicado en el segundo descanso de la escalera principal.

Una de las diversas razones de su fama se debe a su historia: para abrir el vano se destruyó el mural alegórico de inspiración positivista *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia*, que el pintor Juan Cordero realizó en 1874 por encargo del propio director de la Preparatoria Nacional, Gabino Barreda.<sup>34</sup> Posteriormente, en su lugar fue emplazado este vitral de factura alemana, comisionado en 1899 al Real Establecimiento de Baviera F. X. Zettler.

Un documento, fechado el 1º de febrero de 1899, dice:

"pedido que el señor licenciado don Vidal Castañeda y Nájera, director de la Escuela Nacional Preparatoria en México, hace al real establecimiento de Baviera F. X. Zettler de Munich, Alemania ... Primero: en un marco de arquitectura (modelo No. 71 del Catálogo de la casa Zettler) una figura grande de una niña dando La Bien Venida (a los estudiantes) (modelo No. 119 del mencionado catálogo). La ventana está pintada de una manera artística con colores indelebles".<sup>35</sup>

El encargo del emplomado a una fábrica alemana se explica por la existencia de su sucursal, activa y funcional, en el mero centro de la capital mexicana:

"F. X. Zettler Real Establecimiento de Baviera, de pinturas en vidrio (Casa fundada en 1824) Sucursal: En la 1.a calle de San Francisco, num. 1. México. El Sr. Adolfo P. Weber es el gerente general de esta acreditada casa que se dedica á la pintura artística en vidrio de todos géneros, especialmente en asuntos religiosos para iglesias y capillas, y vidrieras artísticas para palacios y casas particulares. Además posee siempre un completo surtido de cristales bosquejos y otros objetos de este ramo".<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Sergio Raúl López, "Rompen ocho vidrios", *Reforma*, Cultura, México, 26 de marzo de 2003, p. 3.

<sup>34</sup> "Un buen obsequio", *El siglo XIX*, México, 2 de diciembre de 1874, p. 3. A la visita para observar el mural asistió el presidente de la república y el encargado de Instrucción Pública, "El señor Cordero llevó a cabo su bellissimo trabajo, para obsequiar con él al señor don Gabino Barreda" en Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM / IIE, 1997, p. 266.

<sup>35</sup> Elvira Álvarez, *op. cit.*, p. 63.

<sup>36</sup> Figueroa Doménech, J., *Guía general descriptiva de la república mexicana*, España, R. de S. N. Araluce, 1899, p. 301.

En el vitral se lee el lema fundamental del positivismo: “SALVE”. *Saber para prever. Prever para obrar. Comercio, Industria*. Este tema es una invitación al desarrollo de la actividad económica, cuando todo florece y da frutos. Quizá este argumento se interpretó como *La bienvenida* porque la figura central mantiene los brazos abiertos. De acuerdo con la iconografía tradicional, esta alegoría de las actividades mercantiles, “una mujer joven en actitud de caminar”,<sup>37</sup> habitualmente porta más atributos, pero aquí está simplificada. (lámina en color 2)

Es uno de los vitrales cuyo lema, esmaltado en la parte baja, se cita con más frecuencia. A principios del siglo XX Alfonso Reyes, dolido por la situación de la educación y la cultura, comentaba “en vano los vitrales de la Escuela preparatoria dejaban ver al trasluz con grandes letras Saber para prever, prever para obrar”,<sup>38</sup> refiriéndose al contraste entre la realidad cotidiana y la entidad de la imagen.

También José Vasconcelos imprimió opiniones sobre la vidriera: “subiendo las escaleras de la preparatoria contemplaba en ocasiones el vitral del descanso. La figura sedante, juvenil y serena que simboliza la ciencia”.<sup>39</sup> Pero Diego Rivera califica el emplomado como una obra inmundada y lo atribuye a Pellandini.<sup>40</sup>

En los tiempos más recientes el vitral no dejó de ejercer su magnetismo. Días después de la matanza de Tlatelolco en 1968, el emplomado de la Preparatoria fue recordado en el Senado de la República por el maestro universitario Miguel Ángel Cevallos, al otorgársele la medalla Belisario Domínguez, el 7 de octubre de 1968.<sup>41</sup> En su discurso condescendiente decía: “en un precioso vitral del viejo colegio de San Ildefonso está inscrita la leyenda, [...] de valor sempiterno. Tengan ustedes fe, jóvenes de México, en que habrá de realizarse la gran reforma educativa propuesta por el presidente Díaz Ordaz”. Sin comentarios.

### **Biblioteca Nacional. Ex templo de San Agustín**

El 2 de abril de 1884 se inaugura la Biblioteca Nacional en el ex templo de San Agustín, en el centro histórico, pero es hasta 1900 cuando se inician los trabajos de

---

<sup>37</sup> Alberú Gómez, Marís del Carmen, *H. Gravelot y C. Cochin. Iconología*, México, UIA / Departamento de arte, 1994, p. 91.

<sup>38</sup> Reyes, Alfonso, *Obras completas. Pasado inmediato*, México, FCE, 1989, p. 193.

<sup>39</sup> Vasconcelos, José, *Ulises criollo*, México, Botas, 1936, p. 140.

<sup>40</sup> Diego Rivera, “Diego Rivera visto por sus contemporáneos”, *México en el arte*, México, SEP / INBA, invierno de 1986, núm. 15, p. 20.

la fachada con vista hacia el oriente, que daba resguardo a la sección de la biblioteca nocturna, como se aprecia todavía tallado en cantera. La prensa contemporánea estaba al pendiente de los avances de la construcción e informaba con satisfacción que el ingeniero De la Barra, encargado de la obra, “cree entregar ésta para el 16 de septiembre”.<sup>42</sup>

Así, el vano en forma de arco de medio punto dio cabida al ventanal que se encuentra frente a la calle de Uruguay y lateralmente se observa desde Isabel la Católica. Una balaustrada tapa la parte baja del vitral esmaltado a fuego *Alegoría de la ciencia*, de 40 m<sup>2</sup>, uno de los más grandes fabricados por la Casa Zettler.

La monumental vidriera representa símbolos del conocimiento, cráneo, búho, libros y un globo terráqueo. Dos ángeles niños, situados simétricamente, sostienen el medallón central ovalado, enmarcado por mascarones y motivos florales. La decoración del remate, formado por tres paneles con ornamentos vegetales, tiene influencias del *Art Nouveau*.<sup>43</sup>

### **Instituto Geológico Nacional**

La construcción del actual Museo de Geología de la UNAM inició en julio de 1900. Se pretendía terminarlo “en un año a lo más”,<sup>44</sup> sin embargo, fueron necesarios otros tres para concluirlo y dos más para abrirlo.<sup>45</sup> Alberga 10 emplomados relacionados temáticamente con las ciencias de la tierra, aunque en la publicación del nonagésimo aniversario del Museo se mencionan sólo siete.<sup>46</sup>

Todos los vitrales fueron encomendados a la misma Casa de manufactura de F. X. Zettler, quien a menudo integraba los títulos a la propia vidriera.

En la planta baja se encuentran las tres piezas siguientes.

*Sistema de bombas en una mina antigua, según el livre des mines d’Agricole, 1580.*

En el primer plano está representado con lujo de detalles un mecanismo para la extracción de agua de pozos profundos. En la parte contigua, mediante una diagonal, se perfila un paisaje. El enfoque científico se nota en el estudio minucioso de la flora.

---

<sup>41</sup> <http://www.senado.gob.mx/publicaciones/medalla/docs/1968.html>

<sup>42</sup> “Nueva fachada de la Biblioteca Nacional”, *La Patria de México*, México, 9 de enero de 1900, p. 3, en Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.*, p. 495.

<sup>43</sup> Elvira Álvarez, *op. cit.*, p. 64.

<sup>44</sup> “Nuevo edificio”, *El imparcial*, México, 13 de julio de 1900, p. 1.

<sup>45</sup> Pérez Rojas, Lucía Mercedes, *op. cit.*, p. 200.

Desafortunadamente, el ventanal se encuentra en un lugar poco ventajoso, bloqueado de luz por una zona de servicios en el vestíbulo del museo.

*La máquina de extracción por fuerza hidráulica, según el libro des mines d'Agricole, 1580.* Las texturas que se obtienen con la técnica de esmaltado son admirables, recreando hasta la calidad de la madera. La rueda, propulsada por la fuerza del agua vertida, y la verticalidad marcada por las escaleras, crean una composición dinámica, rica en movimientos envolventes.

*Interior de la Mina de Wieliczka.* En realidad, toda la estructura de esta gran obra de 3 x 5 m, aproximadamente, es una puerta metálica en tres secciones. La central, que se abre mediante un sistema de bisagras, representa las minas de sal cerca de Cracovia, Polonia, que operaban desde el siglo XIII. En sus nueve niveles se encuentran esculpidos en sal un laberinto de corredores, nichos, pequeñas capillas y diversos motivos religiosos. Multiplicidad de personajes que están absortos en su trabajo, se iluminan con pequeñas antorchas traslúcidas que semejan llamas verdaderas. La composición se divide en dos partes. Abajo el mundo subterráneo, lleno de riquezas, y arriba el paisaje rural amplio y luminoso. El color y la división de los vidrios logran transmitir la atmósfera del sitio y captar detalles documentales como trineos con toneles para el transporte de la sal. (il. 4) (il. 5)

Cabe agregar que el yacimiento, conmemorado en el recuadro luminoso de Zettler, todavía se conserva y en 1978 fue declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad. Como dato curioso, en uno de los hoteles de Cracovia, cercanos a la mina, existe un vitral de fabricación reciente alusivo a la ciudad, de un esquema parecido, que representa la mina en la parte inferior. Desde luego, la calidad de la pieza está muy por debajo de las obras de Zettler. A juzgar por los artículos de difusión dedicados a la mina, estamos seguros que no se sabe de la magna creación del industrial alemán en el lejano México. (il. 6) (il. 7)

Tres vitrales en el primer piso en el descanso de la escalera continúan el ciclo decorativo. Con función de ventanales exteriores, se observan desde la logia central, acentuando la arquitectura majestuosa. Se produce un cambio temático con el enfoque en las maravillas naturales de México.

---

<sup>46</sup> *Museo de Geología*, México, UNAM, 1996, p. 3.

“*Las hermanas*” *ruinas del Tepozteco*, alude al “nombre dado a uno de los dioses del pulque en el México prehispánico”,<sup>47</sup> contiene vestigios de un pequeño santuario para el culto de deidades guerreras mexicas. Es un emplomado que recrea un fenómeno orográfico en el Estado de Morelos.

*Cascada de Necaxa, (Pue)*. Ilustra el entorno geográfico en el que se estableció la primera estación hidroeléctrica del país:

“En 1900, un empresario francés, el doctor Vacquié, a nombre de la Société du Necaxa, obtuvo la concesión para aprovechar las aguas de ese río en la generación de electricidad. También el mismo año, llegó a México el ingeniero estadounidense Fred Stark Pearson quien, tras visitar la región de Necaxa y realizar los proyectos preliminares necesarios para la instalación de una central hidroeléctrica, formó en Ottawa, Canadá, la *Mexican Light and Power Company, Ltd.*, que obtuvo la concesión de la compañía francesa, procediendo a continuación al montaje de la central, cuya primera unidad entró en operación en diciembre de 1905”.<sup>48</sup>

*Erupción del volcán de Colima, 24. de marzo de 1903*. La vidriera contiene las imágenes del cataclismo natural, ocurrido el mismo año, que según expertos, fue uno de los más violentos del siglo XX.<sup>49</sup> Paisaje con detalles muy cuidados de la vegetación local, contrasta con la nube de magma con un destello amarillo en el centro. Hasta las cenizas que se precipitan fueron incorporadas en el discurso visual. Distribuidos en dos puertas simétricas, los vitrales siguientes nos remiten a los rincones privilegiados de la naturaleza mexicana. (il. 8)

*Organos de Actópan*, en el Estado de Hidalgo. Estos gigantescos peñascos también son conocidos en la región como “Los frailes”, parte del macizo montañoso de la Sierra Madre Oriental. Para acentuar la monumentalidad de la roca, el artesano divide el espacio vítreo en dos, colocando agaves en el primer término.

---

<sup>47</sup> Solares, María del Carmen y Enrique Vela, Instituto Nacional de Antropología-CNCA. [www.cnca.gob.mx/cnca/inah/zonarq/tepozteco.html](http://www.cnca.gob.mx/cnca/inah/zonarq/tepozteco.html)

<sup>48</sup> José Luís Hernández Galán, *La energía de la Tierra*, CECSA, México, 1985, en Tonda, Juan, *El oro solar y otras fuentes de energía*, México, FCE, 1993, Ciencia para todos, núm. 3. (Biblioteca electrónica)

<sup>49</sup> Mauricio Bretón González, investigador del Observatorio Vulcanológico de la Universidad de Colima. Conferencia en Pinacoteca universitaria, abril de 2007.

*Cañón del puente de Chone, F. C. Nacional de México.* Refleja el proceso de expansión y desarrollo, notable en los últimos años del siglo XIX.<sup>50</sup> Está relacionado con la construcción de vías férreas, intensificada a inicios del siglo XX,<sup>51</sup> emprendida por una de las compañías monopolistas de capital estadounidense, la “Casa Speyer. Ferrocarril Nacional de México”.

El motivo parece haber sido tomado del cuadro del pintor costumbrista José Jara (1867-1939), *Carnaval* de 1899. Los cuatro personajes músicos corresponden al mismo número de trabajadores que aparecen en el vitral, también coinciden el tipo físico y la indumentaria como los sombreros de paja de forma cilíndrica. Incluso el hombre del extremo izquierdo es barbado como en el cuadro.

Dos puertas giratorias de la oficina administrativa están decoradas con los paneles vitrales que parecen ventanas hacia la naturaleza exuberante y exótica.

*Barranca de Teocelo, (Ver.),* está dedicado a la estribación oriental del Cofre de Perote, con el puente metálico que une dos laderas. Se observa la sorprendente diversidad biológica de la zona selvática, con bromelias colgando de las rocas. Al centro, una banda transparente azulada en contraste con los ocres y sienas de los monolitos, abre la brecha al infinito, al cielo, a la luz.

*El pilar de Huyapam-Tepehuanes, (Dur).* La cactácea floreciendo, con nopales en el plano inmediato, ofrece un marco perfecto al motivo orográfico principal. (il. 9)

En la prensa alemana de principios del siglo XX se publicó un testimonio: “una gran obra de arte en vidrio de dimensiones fuera de lo común en estilo representativo con un paisaje montañoso la ha hecho actualmente el vitralista Franz Xaver Zettler expuesta para su libre visita en un Palacio de América Central”.<sup>52</sup> De acuerdo con la época y la descripción, podría tratarse del proyecto del Instituto geológico, ya que era común que los europeos ubicaran México, erróneamente, en la región de Centroamérica.

---

<sup>50</sup> [www.estaciontorreon.galeon.com](http://www.estaciontorreon.galeon.com), abril de 2004.

<sup>51</sup> Ma. del Carmen Macías Huerta, *et al*, “El desarrollo del comercio en la zona metropolitana de Guadalajara, hasta 1910”, *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Letras, Jalisco, México, Primavera 2005. (Versión electrónica)

<sup>52</sup> 27 de octubre de 1903, “Notable, extraño y cotidiano. De la crónica del vitralista de Munich Zettler proveedor mundial de vidrieras”. [www.muenchen.de/Rathaus/dir/stadtarchiv/chronik/81258/1903.html](http://www.muenchen.de/Rathaus/dir/stadtarchiv/chronik/81258/1903.html)

Los títulos de todo el conjunto de diez vidrieras podrían haber sido sugeridos al fabricante de manera aproximada, por lo que se aprecian algunos errores ortográficos, especialmente en los nombres de las regiones.

Como comentario, el colaborador del museo, biólogo David Venegas, refiere que en las cartelas y las firmas de la Casa productora se buscó la intención de combinarlos con el diseño de los pisos de mosaico de estilo bizantino, cuyas teselas cromáticamente son muy parecidas al color en el vitral. Además, en los bordes de las cartelas también hay motivos vegetales pintados al principio y al final del título, lo que unifica la decoración.

Se presupone la autoría de José María Velasco en los cartones para los vitrales,<sup>53</sup> sin embargo, sabemos que las compañías internacionales eran verdaderas empresas manufactureras y tenían sus propios departamentos de especialistas, pintores y dibujantes, sin olvidar que para este tiempo ya se empleaba también la fotografía, las láminas y grabados populares.

### **Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya**

El Observatorio Nacional como institución científica existe desde 1878 y en las instalaciones de Tacubaya, desde su traslado por orden presidencial el 5 de junio de 1881.<sup>54</sup> Como en muchos casos de la historia moderna la creación del observatorio, tuvo que ver con motivos relacionados con asuntos militares. Según los recuerdos del astrónomo Joaquín Gallo, "el Gral. Díaz hizo notar la falta de mapas con que hubiese hecho sus campañas más activa y eficazmente".<sup>55</sup> Pero su adaptación al viejo inmueble del siglo XVIII de la antigua avenida Zaragoza, con la construcción en el mismo terreno de un corpus para la práctica científica, no se llevó a cabo sino hasta 1895-1899.<sup>56</sup> La ceremonia de inauguración tuvo lugar en 1908.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Levy Aguilera, Marcel Charles, *Historia de la construcción y realización del inmueble del Museo de Geología en la ciudad de México*, México, 1989, pp. 15-16, en Pérez Rojas, Lucía Mercedes, *op. cit.*, p. 138.

<sup>54</sup> Bartolucci, Jorge, *La modernización de la ciencia en México: El caso de los astrónomos*, México, UNAM / CESU, 2002, p. 87.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>56</sup> Moreno Corral, Marco Arturo (ed.), *Historia de la Astronomía en México*. Simposio de Historia de la Astronomía en México, Ensenada, Baja California del 12 al 14 de abril de 1982, México, UNAM /IIA /IIH, 1982, p. 249.

<sup>57</sup> "Destinará SEP un millón de dólares para fortalecer Observatorio Astronómico Nacional", *Boletín SEP*, 21 de mayo de 2003, núm. 098. (Versión electrónica)

De acuerdo con la compra de vitrales a la Casa Zettler en 1899 por parte del gobierno, de esta época proceden las ocho secciones de tres vitrales que se conservan en el Instituto de Astronomía de la UNAM y que estuvieron colgados en la biblioteca Guillermo Haro del propio Instituto. Ahora por motivos de preservación están depositados en cajas, después de su restauración por Fomento Cultural Banamex que se llevó a cabo en 2001 con motivo de la magna muestra *México: Los proyectos de una nación 1821-1888*.<sup>58</sup>

Las ocho secciones que se consideran como piezas independientes -de acuerdo con los vanos del inmueble de Tacubaya- en realidad estuvieron armados en grupos de tres módulos para estructurar tres ventanas verticales de 80 cm. de base x 2.40 m de altura. (il. 10)

### **Ventana 1**

De arriba hacia abajo, el espacio está ocupado por el medallón con algunos datos biográficos dedicados a *Galileo Galilei nat: 1564 Pisa, denat: 1642 in Arcetri*. Enseguida, está emplazado el retrato del astrónomo italiano, descubridor de la primera ley del movimiento. Como complemento, la ilustración de una esfera armilar que se convirtió durante el Renacimiento en símbolo de sabiduría y conocimiento.

### **Ventana 2**

Creemos que el vitral estuvo destinado al vano central, en cuya parte superior figura el escudo nacional. Por su admirable diseño y colorido, mereció ser seleccionado para la carátula del libro *México: Los proyectos de una nación 1821-1888*.<sup>59</sup> La pérdida de uno de los vidrios cuadrados de la esquina inferior y la sustitución de uno sin reposición del ornamento floral, hace pensar en la terminación del tablero, pero no es así.

No sabemos de la existencia del módulo central ni de la imagen que contenía. Por la secuencia temática, podría tratarse de un retrato, asimismo enmarcado en un medallón, de algún científico, héroe o político nacional impulsor de la astronomía.

Hacia abajo, un ángel que personifica la sabiduría celeste, es portador y conductor de los astros. A través del telescopio, con el libro abierto en las letras griegas *alfa* y

---

<sup>58</sup> Jiménez Codinach, Guadalupe (coord.), *México: Los proyectos de una nación 1821-1888*, México, Fomento Cultural Banamex / CONACULTA, 2001, 477 pp.

<sup>59</sup> Ídem.

*omega* -principio y fin- determina la acepción de totalidad del espacio y del tiempo,<sup>60</sup> aspiración a la comprensión del todo.

### **Ventana 3**

Al igual que en la primera vidriera, está representado un medallón simétrico que contiene datos de la vida del científico inglés *Isaac Newton nat: 1643 zu Woolsthorpe, denat: 1727 in Kensington*. Al centro se ubica el retrato del descubridor de la ley de gravitación universal. Abajo, lo que parece ser un telescopio brújula de bronce con base. En el ángulo inferior derecho se perfila la firma de la Casa constructora: *F X Zettler Munich*.

Viene al caso citar un pasaje de los recuerdos del destacado científico mexicano Guillermo Haro, cuando se instaló en 1948 en la dirección del Observatorio Nacional de Tacubaya, dependiente de la UNAM a partir de 1929, avistaba “desde su oficina, viendo por una ventana el hermoso jardín del edificio y contemplando en la pared un retrato del físico inglés Isaac Newton”.<sup>61</sup> En realidad ¿no estaría admirando el emplomado de Zettler?

### **Parroquia de Nuestra Señora del Rosario**

En la colonia Roma de la ciudad de México se encuentra la iglesia neogótica con elementos medievales. Su corpus, con una nave principal y dos laterales, contiene sendos emplomados de acentuada tendencia a la verticalidad: diez relacionados con los misterios, cuatro de gran formato en la nave del transepto en el doble ventanal ojival con temas alusivos a la Resurrección de Cristo y la Venida del Espíritu Santo, dos en la cúpula octogonal con representaciones de la Virgen y siete en las paredes restantes, además, otros de menor tamaño colocados en las dobles ventanas ojivales de los lunetos. (il. 11)

Cuando accedimos por primera vez, el recinto parecía tener una atmósfera teatral, lóbrega en las naves y refulgente en el ábside. Esta característica podría estar relacionada con el perfil de actividad profesional de uno de los hermanos que tomaron parte en el proyecto, Ángel y Manuel Torres Torija, éste fue de los últimos

---

<sup>60</sup> Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 72.

<sup>61</sup> Cuesy, Silvia L., *Cazador de estrellas. La vida del astrónomo Guillermo Haro*, México, Planeta, 2004, p. 21.

empresarios del Teatro Nacional en 1898.<sup>62</sup> El diseño del templo probablemente se remonte a la primera década del siglo XX,<sup>63</sup> aunque fue erigido entre 1920 y 1930.

Como era de esperarse en una construcción basada en el estilo gótico, en la fachada se destaca un armonioso rosetón de ricas variedades cromáticas. Recordemos que este detalle arquitectónico siempre despertaba las reflexiones más apasionadas: “los enormes vitrales eran para el hombre ventanas a la eternidad, [...] la bellísima luz del rosetón gótico ilumina el alma conmovida y allá, en las alturas, un Dios indulgente mira compasiva y dulcemente al hombre arrodillado con las manos en alto -como las torres de la catedral- pidiendo clemencia”.<sup>64</sup> Vale la pena citar a Vasconcelos, refiriéndose a la catedral de Ávila en España: “el vitral de la roseta era como un ojo siempre abierto sobre el misterio”.<sup>65</sup> (il. 12)

Algo que nos llamó la atención -y que no habíamos visto en otros recintos- fueron las tres puertas de la entrada con remates apuntados. En cada una, vidrieras figurativas que anuncian la advocación del templo. Al centro, la Virgen con el Niño y a ambos lados, una corona. Recientemente, para comprobar notas previas, volvimos a visitar el inmueble, descubriendo que las puertas habían sido desmontadas y en su lugar instalados portones convencionales con vidrios vulgares.

---

<sup>62</sup> Archivo Personal de Enrique de Olavarría y Ferrari. Archivos y Manuscritos del siglo XIX y XX (Españoles en México en los siglos XIX y XX) UNAM / IIB, Ficha 2557, 20 agosto de 1914.

<sup>63</sup> Edgardo Raúl Solano Lartigau, “Las iglesias porfirianas de la ciudad de México”, *México Desconocido*, agosto de 1992, núm. 186.

<sup>64</sup> María Elena Hernández A., “Poética espacial de la catedral gótica”, *Revista de Arquitectura y Humanidades*, UNAM, núm. 4. (Versión electrónica)

---

<sup>65</sup> Vasconcelos, José, *El desastre*, México, Jus, 1979, p. 272.

# TRATADO PRINCIPAL

**I. Claudio Pellandini y Víctor Francisco Marco Urrutia, Palacio de Gobierno, Monterrey, Nuevo León, 1906. Los héroes luminosos**

**Ficha Técnica**

**Artistas:** Víctor Francisco Marco Urrutia (1878-1931), Daniel Morales

**Ejecución:** Claudio Pellandini

**Arquitecto:** Ing. Francisco Beltrán

**Construcción:** dirección de Martín Peña

**Título:** *Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Fray Servando Teresa de Mier, Mariano Escobedo, Ignacio Zaragoza y Juan Zuazua*

**Firmas:** En el retrato de *Miguel Hidalgo*, en la parte central inferior: *Claudio Pellandini México, Daniel Morales Pintor*

*Fray Servando Teresa de Mier*, al centro a la derecha: *C. Pellandini, Marco (pin x.)*

*Mariano Escobedo*, al centro a la derecha: *C. Pellandini, Marco (pin x.)*

*Ignacio Zaragoza*, al centro a la derecha: *C. Pellandini, Marco (pin x.) 1906*

*Juan Zuazua*, al centro a la derecha: *C. Pellandini, Marco (pin x.)*

**Secciones:** 6

**Técnica:** Vidrio esmaltado y emplomado

**Medidas:** 3.50 x 1.20 m cada uno

**Localización:** Palacio de Gobierno, parte norte de la Macropiazza, entre las calles de Ignacio Zaragoza, Juan Zuazua y 5 de mayo, Centro Histórico, Monterrey, Nuevo León

**Fecha de inicio de la construcción:** 8 de agosto de 1895

**Fecha final de la construcción:** septiembre de 1908

**Fecha de realización de los vitrales:** 1906

**Comisión:** Gobernador Bernardo Reyes

**Custodia:** Gobierno del Estado de Nuevo León

**Estado de conservación:** "Sólo una vez fueron dañados durante un mitin del Partido Acción Nacional a mediados de 1985 con la perforación hecha por una pequeña moneda".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Flores Longoria, Samuel, *El palacio de gobierno de Nuevo León, historia de un símbolo*, Monterrey, 1991, Gobierno de Nuevo León, p. 74.



## **I. La época inicial y Claudio Pellandini y Víctor Francisco Marco Urrutia, Palacio de Gobierno, Monterrey, Nuevo León, 1906. Los héroes luminosos**

Un mundo tan rico no puede ser esclavo de un rincón miserable.  
Fray Servando Teresa de Mier<sup>2</sup>

El vitral del siglo XX en México se inicia como parte de la gran tradición vidriera europea. Desde la centuria anterior el porfirismo lo acoge porque representa la importación de una tecnología moderna, llamativa, elegante y costosa.

El vitral, al independizarse del ámbito religioso, se convierte en fiel aliado de la arquitectura palaciega y cómplice en los mensajes del poder a través de retratos, alegorías, decoraciones florales o geométricas. Desde el mero proyecto constructivo, se toma en cuenta la necesidad de que el inmueble contenga algún detalle transparente complementario como vitrales en las ventanas, puertas, lunetos o plafones.

El empleo de luz natural en un país geográficamente beneficiado por este elemento hacía su aplicación especialmente atractiva, no obstante, el vidrio plano de colores era de importación y los maestros vitralistas procedían de Europa o de Estados Unidos de América, de tal forma que sólo la burguesía, las empresas o el gobierno podían solventar los gastos de semejantes pedidos.

El catálogo de obras a principios del siglo XX es rico en producciones tanto en provincia como en la capital de México. En el interior del país nos encontramos con impresionantes demostraciones técnicas y artísticas, ya sea en su estructura como en su aspecto ornamental: el Palacio Legislativo en Guanajuato, Gto., del arquitecto Luis Long, de 1903, obra decorativa de Claudio Pellandini; en la misma ciudad, el plafón del Teatro Juárez en la Plaza de la Paz, también de 1903, inaugurado por Porfirio Díaz.

### **Alegorías**

Otro ejemplo relevante es el Palacio del Ayuntamiento en Puebla, Pue., de los arquitectos ingleses Carlos J. S. Hall y F. H. Cheesewright, al estilo del barroco

---

<sup>2</sup> en Brading, David A., *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP, 1973, p. 110.

italiano.<sup>3</sup> El 16 de septiembre de 1897 se colocó la primera piedra de este edificio y su construcción concluyó en 1908. (il. 1)

La decoración vitral estuvo a cargo de Claudio Pellandini, Víctor Francisco Marco Urrutia y Jesús Corro Soriano, quienes en 1906 ejecutaron en el tablero central del plafón, las alegorías del Triunfo, con su fanfarria, de la Gloria, con su corona de laurel, escorzadas, resueltas con grandes volúmenes drapeados, que rodean a la personificación de la monarquía cristiana con el escudo de armas de Carlos V. (il. 2)

### **Sagrada Familia**

En el Distrito Federal se advierten ejemplos destacados, producto de la política centralista de aquella época. La iglesia de la Sagrada Familia de los josefinos, de estilo neobizantino, fue construida en la colonia Santa María la Ribera, según el proyecto del arquitecto Carlos Herrera, entre 1901 y 1906. Está decorada con arreglos figurativos en las pequeñas capillas y geométricos, en los grandes ventanales, resueltos con vidrieras en varias técnicas. La reducción de los espacios colindantes ha producido la disminución de luz para los vitrales.

### **Sala de armas**

Dos extrañas muestras que han pasado inadvertidas y que poseen importancia fundamental para el estudio del vitral en la primera década del siglo XX son la Sala de Armas en la casa de Porfirio Díaz en la calle de Cadena, ahora Venustiano Carranza, y la Casa Requena, ambas en la capital mexicana.

Para ilustrar el exotismo de los interiores de la primera basta citar las descripciones del lugar:

“Los marcos de los balcones son de acero, en parte pulido y en parte oxidado, y los cristales, de más de 3.50 m de alto, están esmaltados a fuego, son de un color azul oscuro y lucen plumas de pavo real”.<sup>4</sup> “El techo de la sala, siguiendo el orden de las paredes, está encuadrado por las mismas planchas de bronce que de éstas suben y en los espacios intermedios hay bajorrelieves de oro mate, con trofeos compuestos de lanzas, espadas, rodela y cascos, con penachos de plumas. Entre el centro del techo, ábrese un amplio tragaluz de vidrios esmaltados como los de los balcones, y

---

<sup>3</sup> Merlo Juárez, Eduardo, “El palacio Municipal de Puebla, Ayuntamiento Municipal Constitucional de Puebla”, 1992, en *Palacios de Gobierno*, México, CVS, 1994, 191 pp.

<sup>4</sup> “El arte decorativo, Sala de armas del presidente de la república”, *Savia Moderna*, Revista mensual de arte, México, abril de 1906, núm. 2, tomo I, p. 108.

figuran un ocaso, con el sol y la luna, y alrededor del mismo extiéndese un marco circular, encerrado en otro cuadrado, ambos de acero. En los cuatro ángulos de este segundo marco, cubiertos de cristales de color violeta oscuro, campean estrellas blancas de todos tamaños, y en los cuatro lados otras tantas inmensas libélulas con alas de cristales de muchos colores. El efecto de luz conseguido, tanto de día como de noche, es verdaderamente admirable, debido a una ingeniosa combinación de espejos y a centenares de focos muy hábilmente distribuidos”.<sup>5</sup>

La concepción general de la decoración -mezcla de arabismos con caballerescos medievales y citas masónicas- correspondió a Antonio Fabrés, mientras que la magna obra de pintura horneada sobre vidrio se debió al talento de los hermanos Marco Urrutia, Víctor Francisco y Santiago, como Fabrés también catalanes. (il. 3) Sobre Víctor Francisco trataremos más adelante y de Santiago Marco Urrutia, hemos rescatado la siguiente información del diccionario de artistas de Cataluña:

“Asuntos de familia le llevaron a Méjico, en cuya capital tenía un hermano; allí aprovechando que el catalán Antonio Fabrés regentaba la Escuela Nacional de Bellas Artes [entre 1903 y 1906], completó en ésta su formación artística, a la vez que trabajaba en el taller de vidriería del norteamericano Mr. Wenwoor. Con éste aprendió el oficio de vidriero mosaicista, y cuando Fabrés decoró la gran sala de armas del presidente Porfirio Díaz, [Santiago] Marco y su hermano esmaltaron los grandes cristales de las puertas, que son las piezas de vidrio esmaltado al fuego de más grandes dimensiones que se hayan hecho 2.80 x 0.70 m”.<sup>6</sup>

Por fortuna, Víctor Francisco echó raíces en tierra mexicana y, aunque continuó con un trabajo prolífico, nunca más se volvió a ver un cristal pintado de esa longitud, quizá porque tampoco hubo un personaje tan fastuoso como Porfirio Díaz. (il. 4)

### **Casa Requena**

El otro ejemplo, que tiene una similitud formal con el anterior, es la Casa Requena, que estuvo situada en la calle de Santa Veracruz 43. José Luis Requena, minero y aspirante a cargos públicos, adquirió una casona del siglo XVIII de estilo colonial para restaurarla y transformar sus interiores. La empresa le llevó más de quince años, desde 1898 a 1913. La extravagancia estilística que recorre influencias del gótico y mogol hasta el *Art Nouveau*, deja constancia de ese eclecticismo sobrecargado. (il. 5)

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>6</sup> *Diccionario de artistas de Cataluña*, Valencia y Baleares Barcelona, Edicions Catlanes, 1980, p. 672.

Las vidrieras clásicas con motivos florales se colocaron en los marcos encima de las puertas, y en la mueblería se emplearon pródigamente grandes vidrieras biseladas, lunas, y pinturas románticas,<sup>7</sup> así como elementos decorativos de pavo reales. Parte del mobiliario se conserva actualmente en el Palacio Gameros, aunque sin el encanto de la atmósfera original.

### **Centro mercantil**

Una de las obras más notables de esta época la tenemos en la capital, en lo que fuera el Centro Mercantil, en avenida 16 de septiembre, realizado en 1908 por el francés Jacques Gruber. Se trata de un plafón monumental, a su vez articulado con tres cúpulas acampanadas vítreas y en cada una, un lucernario de media luna invertido y separado para ventilación, además, todo el perímetro está construido con módulos abatibles para evitar el efecto invernadero.

El comentario del propietario del lugar, Desiderio Robert, era convincente: "el centro Mercantil no es una casa de comercio como hay tantas. Es un verdadero museo de arte, una galería de novedades del más exquisito gusto y refinamiento, un aparador grandioso en donde el color, la figura y la luz son las atracciones que se ofrecen"<sup>8</sup>

El inmueble no estuvo exento de virulentas críticas, Diego Rivera lo calificó como una de "las innombrables e innumerables verdaderas vergüenzas arquitectónicas del periodo porfiriano, que culminan con los abortos miserables que son el orgullo, aún hoy día, de la indescriptiblemente idiota burguesía mexicana".<sup>9</sup>

Justino Fernández todavía aprecia parcialmente esta casa comercial: "debía considerarse también el interior del edificio [...] dentro del *Art Nouveau* en México, pues era obra de calidad, pero ha sido desfigurado en nuestros días",<sup>10</sup> eso sucedió en 1968, cuando se transformó en Gran Hotel de la Ciudad de México.

---

<sup>7</sup> Alfonso Perabeles Morel, "La belle époque porfiriana, Nostalgia por el *Art Nouveau*", *Diseño*, México, febrero de 1969, núm. 3, pp. 13-15.

<sup>8</sup> Anuncio "El centro Mercantil La venta del año", *Excélsior*, 11 de septiembre de 1930, p. 11.

<sup>9</sup> Introducción al guión de la película en *Ethnos*, vol. I, núm. 1, pp. 5-7, 2ª época, México, 1922-1923. Rivera, Diego, "La nueva arquitectura mexicana", en Schávelson, Daniel, *La polémica del arte nacional, 1850-1910*, México, FCE, 1988, p. 314.

<sup>10</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 131.

## **Minerales**

Cabe mencionar el Palacio Gameros en Chihuahua, Chih., del arquitecto colombiano Julio Corredor Latorre, de 1907-1910.<sup>11</sup> Hoy Centro Cultural de la Universidad Autónoma de Chihuahua, fue declarado Monumento Artístico desde el 29 de noviembre de 2000.<sup>12</sup> Parece insólito que después de un siglo y de la sucesión de funciones que ha tenido el inmueble,<sup>13</sup> su vidriera en forma de arco, de manufactura Tiffany, se haya preservado de la manera como la encontramos actualmente.

Aunque se han reconocido los valores arquitectónicos de la residencia, es justo destacar los atributos del vitral, realizado con grandes vidrios esmaltados. Aprovecha el claroscuro de los tres ángeles niños para perfilar los contornos de sus cuerpos, cuya iconografía evoca el mundo clásico, al Eros, al amorcillo. Asimismo, la fábrica Louis Comfort Tiffany recorta las nubes volumétricas, logrando así un panel fluido casi sin obstáculos visuales, los únicos son las seis baquetillas horizontales que soportan la estructura. Igualmente es de reconocer el domo ornado con flores multicolores. (il. 6)

## **Los héroes luminosos**

De los numerosos casos de la primera década del siglo XX que revisamos, optamos por seleccionar para un análisis más detallado los vitrales del Palacio de Gobierno de Monterrey porque, a pesar de estar en pie por más de un siglo, su manufactura es impecable y su período de concepción, proyecto y terminación concuerda con el cambio de siglo, también por pertenecer a esa idea monolítica del poder desmesurado, y porque “resulta ser el más excéntrico de todos al ligarse a una tradición palaciega más bien imperial que republicana”.<sup>14</sup>

Muchos comentarios -desde plataformas ideológicas distintas- se han vertido acerca de los atributos arquitectónicos del Palacio de Gobierno de Monterrey. La mayor parte no deja de apuntar que se trata de un extraño ejemplo, más cercano a visiones absolutistas que democratizadoras. Con su lenguaje extraído del “neoclásico

---

<sup>11</sup> “Una joya arquitectónica. El palacio Gameros en Chihuahua”, *Arte y Letras*, México, año VI, núm. 125, 13 de agosto de 1909.

<sup>12</sup> 22 de diciembre de 2000, *Diario oficial*, SEP, acuerdo núm. 289.

<sup>13</sup> <http://quintagameros.uach.mx>

<sup>14</sup> Jaime Cuadriello, “El historicismo y la renovación de las tipologías arquitectónicas 1857-1920”, en *Historia del arte mexicano*, México, SEP-Salvat, 1982, p. 1645.

tardío”<sup>15</sup> pretende manifestar un concepto sólido e inamovible de un grupo en el poder, “expresa adecuadamente el imaginario estético de este régimen triunfalista, que supo reconocer la función del arte como expresión idealizada de una comunidad y su tiempo”.<sup>16</sup>

En opinión de especialistas, el Palacio “es ajeno a la tradicional fisonomía del resto de los edificios públicos levantados en este período. El proyecto del general Bernardo Reyes de hacer de Monterrey ‘la Chicago de México’, encuentra aquí uno de sus más claros propósitos”.<sup>17</sup>

Para su tiempo, a juzgar por las fotografías de la época, se trataba de una estructura imponente, enclavada en el barrio antiguo de la ciudad.

En el siglo XX gran parte del Centro Histórico fue derrumbado para crear un zócalo de dimensiones monumentales. En el último discurso de marzo de 1985 el entonces gobernador Martínez Domínguez expresó: “la Macroplaza es seis veces más grande que el Zócalo de la ciudad de México, cinco y media veces más grande que la Plaza del Vaticano, cinco veces más grande que la Plaza de San Marcos y dos veces más grande que la Plaza Roja de Moscú”.<sup>18</sup> Paradójicamente, el edificio del Palacio de Gobierno, ubicado en la frontera norte de la moderna Macroplaza, hoy día perdió su presencia dominante.

El proyecto arquitectónico original fue realizado por el ingeniero Francisco Beltrán. La primera piedra fue colocada el 4 de abril de 1895, iniciándose la construcción el 8 de agosto del mismo año bajo la dirección de Martín Peña, para concluir trece años después, el 16 de septiembre de 1908.<sup>19</sup> Los vitrales estuvieron a cargo del industrial ítalo suizo Claudio Pellandini y de dos pintores sobre vidrio Víctor Francisco Marco Urrutia y Daniel Morales.

---

<sup>15</sup> El arquitecto Héctor Domínguez, quien realizó las obras de restauración del inmueble en la década de los ochenta, clasifica el Palacio como expresión del “neoclásico tardío” en Salazar, Humberto, *et al*, *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000, p. 28.

<sup>16</sup> Salazar, Humberto, *et al*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>17</sup> Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 1644.

<sup>18</sup> Martínez Domínguez, “Sexto informe de gobierno”, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1985, p. 89, en Ceballos Ramírez, Manuel, *Monterrey 400, estudios históricos y sociales*, Monterrey, UANL, 1998, p. 181.

<sup>19</sup> Jesús Ávila Ávila, “Palacio de gobierno 1910-1920. Testigo de la Revuelta”, en *Monterrey 400, una historia de progreso*, Monterrey, El Norte, 1996, p. 133.

El mensaje de la inamovilidad en el poder fue la idea que el entonces gobernador Bernardo Reyes le quiso imprimir al Palacio. Se aparta del pueblo para cumplir “socialmente con el propósito de halagar estéticamente a la nueva ‘aristocracia’ mexicana, al mismo tiempo que difunde mediante la arquitectura y la pintura la ideología del estado porfirista”.<sup>20</sup> Un remedo de las actitudes de Porfirio Díaz, quien en el Castillo de Chapultepec abrió un imponente salón de festejos ornamentado con “vitrales con motivos mitológicos [...] todo con el objeto de celebrar [...] las más pomposas recepciones”.<sup>21</sup>

### **Los cómplices del caudillo**

Fue Porfirio Díaz quien “instauró una nueva red de gobernadores más jóvenes, no viejos pares sino aliados incondicionales: Bernardo Reyes, en Nuevo León, llegaría a ser el más poderoso”.<sup>22</sup> Por su posición fiel, ausente de crítica, colaboracionista, Reyes se convirtió pronto en un soporte firme en los territorios del norte, donde “todos los ministros y todos los gobernadores han estado siempre ligados directamente al señor general Díaz por la amistad”.<sup>23</sup> Esta relación cercana “con una personalidad gloriosa, temida y admirada, sí ha podido ser general”.<sup>24</sup>

Concordamos con Manuel Gamio en una de sus reflexiones oportunas: “nos admira que por tanto tiempo pudieran haber sostenido inícuca tiranía intelectual”.<sup>25</sup> Para comprender la frivolidad y el cinismo de un régimen en deterioro, que acude a esa parte de la intelectualidad sumisa en defensa del sector burocrático con ideas imperiales, basta citar uno de tantos poemas dedicados al caudillo triunfante:

“...El guerrero victorioso a quien había caldeado el rostro el sol de los campamentos convirtió en morada de paz y amor su tienda de campaña y al mágico influjo de la celestial ternura de su compañera, amó más la vida y fijó sus miradas, con mayor pasión, en la felicidad de la Patria.

... Y surgió el estadista cuyos talentos son reconocidos y premiados universalmente, porque a la faz del mundo extinguió todos los males y derramó todos los bienes sobre la tierra mexicana.

---

<sup>20</sup> Anda, Enrique X. de, *Historia de la arquitectura mexicana*, España, Gustavo Gili, 1995, p. 149.

<sup>21</sup> Enrique Krauze y Fausto Zerón-Medina, *El poder, Porfirio*, Singapur, Clío, 1993, p. 38.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>23</sup> Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Era, 1997, p. 137.

<sup>24</sup> *Ídem*.

<sup>25</sup> Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, México, Porrúa, 1992, p. 101.

... El guerrero ha visto en torno suyo florecer y engrandecerse el país donde nació y que haya sido, es y será su culto perdurable”.<sup>26</sup>

Así, una manera de representar esa grandiosidad era con la ayuda de las artes, en particular, a través de la arquitectura: “edificios de arte europeo y norteamericano suplantaron las bellas y apropiadas construcciones de siglos pasados, copiándose servilmente estilos exóticos e imponiendo forzosamente la disposición de construcciones adecuadas a otros climas [...] un hibridismo tan pronunciado que no se le ha impuesto denominación alguna que lo distinga”.<sup>27</sup> Además, este artificio ideológico logró algo que se denominó “paz porfiriana” que proponía volver “la mirada hacia un tipo de vida refinado y el embellecimiento de las ciudades y la erección de grandes edificios oficiales [...]. México ofrecía una cara bien maquillada”.<sup>28</sup> Como dijo Ramón López Velarde en su conocido artículo *Novedad de la Patria*, “en el porfirismo vivíamos la mentira de una nación pomposa y multimillonaria”.<sup>29</sup>

Al consultar la hemerografía de la época, nos asombra el contenido de algunos escritos publicados. Con motivo de las fiestas del Centenario de la República y con el propósito de perpetuarse en el poder, Porfirio Díaz y su círculo difundían una justificación de la realidad del país que casi un siglo después sorprende por su frivolidad malévola. He aquí algunos ejemplos:

"No han podido los cronistas de fiestas lucir su estilo galano y los adornos de su pluma, describiendo encantos de fiestas, trajes de damas hermosas y riqueza de salones y de arte, pues con buen acierto nos hemos acordado de los infelices, de los que no tienen medios de vida, de los pobres que no piden limosna, y al tugurio de sus miserias, han ido los donativos de los ricos, con motivo de fecha señalada en las efemérides de México. [...] Hay quien sabe ser pobre, como quien sabe ser rico”.<sup>30</sup>

En otro tono pero también fútil:

"En estos momentos, en que dejo correr la pluma á su antojo, porque resiento las fatigas de que son causa las numerosas fiestas con que se ha estado celebrando la inauguración del nuevo período presidencial, flota en la atmósfera un soplo de júbilo,

---

<sup>26</sup> Juan de Dios Peza, *Arte y Letras*, 7 de noviembre de 1906.

<sup>27</sup> Gamio, Manuel, *op. cit.*, p. 48.

<sup>28</sup> Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM / IIE, 1967, p. 174.

<sup>29</sup> Ramón López Velarde, *Poesías completas y minuterio*, México, Porrúa, 1968, p. 295 y ss., en Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de historia del arte*, México, UNAM / IIE, 1986, p. 393.

<sup>30</sup> “Crónica semanal”, *Arte y Letras*, 4 de diciembre de 1910, p. 7.

inunda los espíritus una satisfacción profunda y tranquila, parece que una mano piadosa y suave nos ha quitado una venda de los ojos y que la luz que se filtraba indecisa ilumina de lleno un panorama bello, alegre, de límpida transparencia y que ese panorama se llama porvenir".<sup>31</sup>

Con motivo de la exposición en la Escuela de Bellas Artes en la crítica oficial surgía una pregunta recurrente: "¿Queremos conocer el grado de cultura á que ha llegado un pueblo? Tenemos que buscar á donde han llegado sus artes, y cuando ha producido obras como el Apolo de Belvedere y la Venus de Milo, como el Pasmio de Sicilia y la capilla Sixtina, como 'las meninas' del Museo del Prado [...], el arte nos deslumbra y tenemos que convenir que obras de tal magnitud no han podido nacer sino en Grecia, en Italia ó en España, tres pueblos consagrados por la gloria".<sup>32</sup> Ahora entendemos por qué de tales fusiones, esta fue la fórmula empleada en el estilo arquitectónico, en particular del Palacio de Gobierno de Monterrey, donde se aprecia la evocación griega, los decorados italianos y la mano española en las pinturas de los vitrales. Se deja entrever la preponderancia de los gustos europeos y se comprende el significado ideológico de la arquitectura áulica para propósitos públicos.

### **Arcas licenciosas**

En la época en que se comienza la construcción del monumental Palacio de Gobierno, Monterrey tenía 56,590<sup>33</sup> habitantes y era una de las ciudades más prósperas de México. Por su posición geográfica privilegiada, Monterrey comenzó a desarrollarse como entidad comercial. Con una importante estrategia recaudatoria y con tácticas convincentes de incentivos fiscales, los gobiernos locales impulsaron el asentamiento de una poderosa industria. El mayor auge durante todo el período porfiriano fue entre 1896 y 1905, años de superávit y de considerables ingresos hacendarios.<sup>34</sup> Pero aún así es curioso que un proyecto de tal envergadura se hubiese planteado para una ciudad relativamente pequeña y, en el momento de su edificación, con pocos recursos económicos para la magnitud de la empresa. El

---

<sup>31</sup> La Marquesa de Liralba, "Crónica mensual", *Arte y Letras*, México, diciembre de 1904, núm. 5, p. 2.

<sup>32</sup> Alfredo Hajar y Haro, "La exposición en la escuela de Bellas Artes", *Arte y Letras*, diciembre de 1904, año 1 núm. 5, p. 7.

<sup>33</sup> Ceballos Ramírez, Manuel, *op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> Enrique Krauze y Fausto Zerón-Medina, *op. cit.*, pp. 18-19.

cuadro de Conrad Wise Chapman *Vista de Monterrey*, de 1893,<sup>35</sup> en donde se aprecia un vasto paisaje urbano dominado por la grandeza de la naturaleza montañosa, es testigo de aquel momento histórico.

No obstante, esta política grandilocuente era común en aquel entonces. Como observó el agudo ojo de Gamio, “hasta los míseros poblados que no contaban más de cien almas, y se perdían encaramados en la serranía o hundidos en el valle, dejaban mirar edificaciones bellísimas coronadas por la brillante policromía de altos domos”.<sup>36</sup>

### **Gobernar y permanecer**

El gobernador Lázaro Garza brindó de 1887 a 1889 exención de impuestos a todas las industrias instaladas en Monterrey, pero fue su sucesor Bernardo Reyes quien verdaderamente impulsó una política industrial activa a través de la continuación o ampliación de los gravámenes fiscales. Reyes se desempeña como gobernador, del 4 de octubre de 1889 al 24 de octubre de 1909, con interrupción de 2 años, del 23 de enero de 1900 al 29 de diciembre de 1902, cuando estuvo al frente del Ministerio de Guerra.

Para realizar su ambicioso proyecto Reyes “solicitó donativos, dirigió a ese propósito los recursos obtenidos de las multas y otorgó permisos ‘por debajo del agua’ para jugar naipes [...]. Para 1906 se habían recaudado 731 mil 985 pesos a los que se sumaron empresas como Gran Fundición Nacional Mexicana, Cervecería Cuauhtémoc y Cementos Hidalgo”.<sup>37</sup> La dimensión del inmueble superó las expectativas, “se pensó concluir el Palacio en cinco años, pero debido a la falta de recursos, fueron necesarios trece”.<sup>38</sup>

Bernardo Reyes imprimió toda su energía a fin de incorporarse al sistema autocrático. En su residencia en París, en una entrevista el 24 de noviembre de 1910, comentó sobre Porfirio Díaz: "Gran Patriota no tendría dificultad de reinstaurar el

---

<sup>35</sup> Colección Banamex.

<sup>36</sup> Gamio, Manuel, *op. cit.*, p. 47.

<sup>37</sup> Vicente Guerrero y Claudia Guerra, “El Palacio de los Naipes”, *El Norte*, Monterrey, 20 de febrero de 1996, p. 18.

<sup>38</sup> *Palacios de Gobierno*, *op. cit.*, p. 100.

orden [...] la intranquilidad del país no era grave y que no duraría mucho tiempo”,<sup>39</sup> y argumentó haber salido de México un año atrás “con el propósito expreso de evitar que se usara mi nombre tomándolo como bandera para una revolución”.<sup>40</sup> Más tarde acaecería su infortunada muerte en el Palacio Nacional en los aciagos días de la Decena Trágica. Bernardo Reyes hasta el último momento no dudó en el régimen del cual formó parte.

### **Piedra sobre piedra**

El autor del proyecto arquitectónico del Palacio, originario de la ciudad de México, donde nació en 1862, llegó a invitación directa del gobernador. La tarea del ingeniero Francisco Beltrán era erigir un inmueble de corte neoclásico en un terreno rectangular de 88 m de frente hacia el lado sur, por 51 m de fondo. La inversión total destinada fue de 859 mil 453 pesos.<sup>41</sup> En la conclusión formal del edificio, Reyes dijo que el flamante Palacio de Gobierno era "la obra más notable que en ese orden se ha llevado a cabo en Nuevo León".<sup>42</sup>

De seis importantes encargos que Beltrán realizó sólo sobrevive el Palacio. A su regreso de una breve estancia en Estados Unidos de América, se instaló nuevamente en Monterrey e impartió clases en el Colegio Civil donde llegó a ser director de 1915 a 1917. Fue designado vocal de la Comisión organizadora para la creación de la Universidad estatal.<sup>43</sup> Murió en Monterrey en 1934.

### **Claudio Pellandini**

No se conoce ninguna investigación estructurada sobre el notable industrial ítalo suizo Claudio Tranquilino Pellandini. Recientemente apareció un estudio parcial.<sup>44</sup> Esta sección trata de recuperar datos sueltos que pueden dar una idea de la

---

<sup>39</sup> “El general D. Bernardo Reyes, nada tiene que ver con la revolución”, *Revista de Revistas*, 18 de diciembre de 1910, pp. 1, 8.

<sup>40</sup> *Ídem*.

<sup>41</sup> Vicente Guerrero y Claudia Guerra, *op. cit.*, p. 18.

<sup>42</sup> Periódico oficial del gobierno del estado libre y soberano de Nuevo León. Monterrey, viernes 18 de septiembre de 1908, en Flores Longoria, Samuel, *El palacio de gobierno de Nuevo León, historia de un símbolo*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 1991, p. 41.

<sup>43</sup> Flores Longoria, Samuel, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>44</sup> Martha Eugenia Alfaro Cuevas “Un acercamiento a la historia del diseño en México: el caso del empresario Claudio Pellandini”, *Encuadre*, Revista de la enseñanza del diseño gráfico, Escuela de Diseño del INBA, febrero- octubre de 2007, vol. 2, núm. 10, art. 4. (Versión electrónica)

dimensión de este artista y empresario. Fue el primer fabricante de lunas en México.<sup>45</sup> Esto ahora no nos dice nada, ya que un gran espejo parece hoy un objeto trivial, pero “antes de la invención de la colada y del laminado industriales, eran auténticas proezas artesanales”.<sup>46</sup> La primera luna hecha en México data de 1875 y fue manufacturada por Pellandini.

Más tarde, “en 1900 estableció un taller que llamó de ‘Emplomados Artísticos’, y en 1902 instaló grandes talleres para biselar, platear, esmerilar y grabar cristales”.<sup>47</sup>

Desde 1896 el mexicano Gerónimo Ávila se destacó como uno de los primeros grabadores en vidrio por su habilidad en manejo del ácido fluorhídrico, aprendió con el notable maestro francés J. Leureiux.<sup>48</sup> En 1903 Gerónimo Ávila, tomó también la dirección de los talleres de “Emplomados Artísticos”, y durante 27 años consecutivos produjeron emplomados en tal cantidad, que hay ejemplares en toda la república.<sup>49</sup> “Emplomados Artísticos” fue un semillero de donde surgieron especialistas en grabado en vidrio, vitrales y pintura sobre vidrio.<sup>50</sup>

Claudio Pellandini, afincado en México en un período propicio para el negocio de bienes de ultramar -recordemos que hasta 1879 el contrabando de mercancías no estaba tipificado como delito<sup>51</sup> y la hacienda pública se empezó a estructurar en la gestión de Limantour- Pellandini detentó un monopolio bastante poderoso. “Primero importaba cristales franceses, espejos venecianos y florentinos, papel tapiz, esculturas y acuarelas; después en su taller se plateaban lunas, se biselaba y se tallaba madera. Llegó a fabricar muebles finos y los mejores emplomados que se colocaron en muchos templos”.<sup>52</sup> Se dedicó a la importación de la célebre cristalería

---

<sup>45</sup> Genaro Aceves Mezquitán, “Algunos industriales y comerciantes de antaño”, en Helia García Pérez (rec.) *Leyendas, tradiciones y personajes de Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara /Consejo consultivo para las artes y la cultura de Guadalajara, 1991. (Versión electrónica)

<sup>46</sup> Gateau, J. Ch., *El vidrio*, Barcelona, Rufino Torres, 1976, p. 32.

<sup>47</sup> Villaseñor, Enrique, *op. cit.*, p.28.

<sup>48</sup> *Ídem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>50</sup> Entre ellos: Ignacio Fenton, 1894, José Gastaldi, 1895, Alfredo Alonso, 1896, los franceses J. Leureiux, 1895 y Luis Sauvenet, 1898, y al suizo Constantino Gobba, Ventura Rodríguez, 1898, Baldomero Vargas y los hermanos Liceaga, 1900 y José Sepúlveda, 1902, en *Stained Glass, A Quarterly Devoted to The Craft of Painted and Stained Glass*, vol. XLVI, n. 2, summer 1951, p. 64.

<sup>51</sup> Julio Sesto en Enrique Krauze y Fausto Zerón-Medina, *op. cit.*, p. 60.

<sup>52</sup> Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM / CIA, 1973, p. 263. (Tomo I)

francesa de *Saint Gobain* y de espejos venecianos, para especializarse después en vidrieras.<sup>53</sup>

Aunque comenzó como un comerciante nato de objetos suntuarios del siglo XIX, importador de mobiliario barroco destinado para el consumo de la clase oligárquica que veía en las modas europeas un ejemplo atractivo de vida y de costumbres, Pellandini finalmente se convirtió en proveedor de vitrales para diversos Palacios de Gobierno durante la etapa final del Porfiriato.

Alrededor de 1896 montó una empresa de dimensiones espectaculares, entre 1898-1899 “la casa Pellandini era ya una fábrica de 12 000 m<sup>2</sup>, con sucursal en Guadalajara, pero seguían alternando su producción con los objetos traídos de Europa”.<sup>54</sup> El establecimiento aparece junto con Mosler y el Palacio de Hierro como una de “las magnas negociaciones industriales mercantiles, ocupan en sus talleres y almacenes [...] de mil a tres mil hombres [...] produciéndose en ellas cuanto puede necesitar una gran metrópoli, desde lo más rudimentario hasta lo más artístico”.<sup>55</sup>

Por la calidad de sus manufacturas recibió distinciones en exposiciones nacionales y extranjeras. Fue galardonado en “París, 1900, con medalla de bronce; en el Estado de México, 1903, con medalla de plata; y con gran premio y medalla de oro en el certamen universal de San Luis Missouri”.<sup>56</sup>

Muchas de las mejores realizaciones llevadas a cabo en la capital mexicana durante el Porfiriato están relacionadas con su nombre: el antiguo edificio de la Tesorería, destruido; el Palacio Postal, fechado entre 1906 y 1907, con un domo monumental emplomado orlado con sobrios vidrios esmerilados, escarchados y con acentos de gemas rojas. A esta lista le podemos añadir destacadas creaciones en la provincia: el Palacio de Gobierno de Guanajuato, la antigua Escuela Normal de Xalapa, vitrales en Chihuahua, en el Casino de Mérida y, posteriormente, en el teatro "Isauro Martínez" en Torreón, Coahuila entre 1927 y 1928. A pesar de su rico catálogo de obras, es poco lo que se sabe de Pellandini, y lo que se conoce no es del todo cierto.

---

<sup>53</sup> Víctor Jiménez, “Vidrios y vitrales en la arquitectura mexicana”, *México Desconocido*, México en el Tiempo, núm. 37, julio-agosto de 2000. (Versión electrónica)

<sup>54</sup> Katzman, Israel, *op. cit.*, p. 263.

<sup>55</sup> Julio Sesto en Enrique Krauze y Fausto Zerón-Medina, *op. cit.*, p. 61.

<sup>56</sup> Villaseñor, Enrique, *op. cit.*, p. 30.

Llegó a México en 1868<sup>57</sup> “con magistrales artistas italianos y catalanes, quienes trajeron las técnicas del vitral, así como el grabado al ácido, el tallado en madera, el oro bruñido, el plateado de lunas y el biselado”.<sup>58</sup> Sus talleres estaban ubicados en la colonia Guerrero, en lo que ahora se llama la segunda calle de Comonfort, número 50.<sup>59</sup> Su sala de exhibición, que durante muchos años se llamó “El Antiguo Correo”,<sup>60</sup> se situaba en la calle de San Francisco número 10, hoy avenida Francisco I. Madero número 33, lugar que en fechas recientes alojaba el Museo Serfín.

Según J. Stump, inversionista de capital suizo, quien desde el 4 de enero de 1928 compró el negocio a los sucesores de Claudio Pellandini, “la historia comercial de la actual Casa Pellandini data del año de 1839, fecha en que fue fundada por la sociedad Thomas y Michaud, de quien la adquirió más tarde el señor F. Pellandini. En el año de 1870 la casa tomó el nombre de Pellandini Hnos. y en virtud de que el primer dueño falleciera en el año de 1881, la tomó completamente su hermano, Don Claudio”.<sup>61</sup> (il. 7)

#### El almacén de Claudio Pellandini

“surtió a la crema de los consumidores de la capital de una serie de artísticos y no poco pretenciosos objetos decorativos para los exclusivos departamentos, villas, residencias y palacetes que aparecieron en colonias como la de los Arquitectos, La Teja, Americana, Nueva del Paseo, Condesa, Roma y Juárez. Al principio doraduría y fábrica de espejos, el negocio de Pellandini consistió también en distribuir objetos de uso para resaltar el estilo de vida de la riqueza y bajo su techo ocurrió un episodio semejante, aunque no idéntico, al que ocurría en Viena: la desaparición de la línea entre el arte y la moda exclusiva”.<sup>62</sup>

La casa Pellandini fue un referente obligado para comprender la cultura mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX, ya que en su sucursal de Guadalajara se exponían obras de autores de renombre o que lo serían más tarde.

---

<sup>57</sup> Katzman, Israel, *op. cit.*, p. 263.

<sup>58</sup> [www.jalisco.life.com/bannerhtm/bannervitral.htm](http://www.jalisco.life.com/bannerhtm/bannervitral.htm)

<sup>59</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 395, (Tomo 3)

<sup>60</sup> <http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a076b.htm>

<sup>61</sup> “La casa Pellandini”, *El Universal Ilustrado*, 11 de octubre de 1928, núm. 596, p. 67.

<sup>62</sup> [http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/circulo/pintura/55/html/sec\\_3.htm](http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/circulo/pintura/55/html/sec_3.htm)

Jesús Reyes Ferreira a sus 14 años trabajó ahí en 1894 decorando las vitrinas y en ese establecimiento de antigüedades tuvo su primer contacto con materiales de pintura.<sup>63</sup>

En la Ciudad de México la sala de exhibición de Pellandini era tan importante que la crónica de Manuel Gutiérrez Nájera en la publicación *El partido Liberal* muestra una realidad poco conocida: “aquí no tenemos grandes museos, ni ricas colecciones particulares; nuestra Academia de San Carlos está siempre cerrada, como la desmantelada casa de un algún viejo avaro; en las iglesias hay poco bueno [...] de modo que preciso es conformarse con ver los grabados nuevos que exhibe Pellandine (*sic*)”.<sup>64</sup> Los aparadores estaban reservados no sólo para artistas connotados, Guillermo Aguilar preso en la cárcel de Belem, presentó un cuadro “que representa el corredor donde se hallan los juzgados”.<sup>65</sup>

También Alfredo Ramos Martínez mostraba detrás de los escaparates en el negocio del vidriero “unas hojas de álbum, pequeños cuadros y *panneaux* a la aguada, atrevidamente tocados y llenos de luz y de color”.<sup>66</sup>

Al inicio del *Diario* de José Juan Tablada, en la entrada correspondiente al 19 de marzo de 1904, aparece el siguiente comentario que confirma la importancia del célebre establecimiento cultural: "Montenegro que vino a comer conmigo me regaló el precioso pastel *La tarde*, que tanto me había gustado expuesto en la casa Pellandini".<sup>67</sup>

En el occidente de México Pellandini promovió la difusión del arte de la vidriera que “se desarrolló en los años veinte, en manos de unos jóvenes alumnos de Pellandini. Dinámicos y creativos, estos hombres instalaron vitrales en las señoriales casonas de Guadalajara, en bella armonía con canteras, azulejo y barro.

---

<sup>63</sup> *Homenaje a Chucho Reyes, Jesús Reyes Ferreira*, Museo Rufino Tamayo, México, agosto-octubre de 1984, p. 32.

<sup>64</sup> El duque Job, “El salón de París”, *El partido Liberal*, México, 1 de junio de 1890, en Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM / IIE, 1997, p. 278.

<sup>65</sup> “Un artista en Belem”, *El siglo XIX*, 27 de mayo de 1896, p. 3 en Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.*, p. 386.

<sup>66</sup> José Juan Tablada, “Alfredo Ramos Martínez”, *El Nacional*, México, 6 de febrero de 1898, tomo I, núm. 2, pp. 4-5.

<sup>67</sup> Sheridan Guillermo (ed.), *José Juan Tablada, Obras IV Diario: 1900-1944*, México, UNAM / IIF, 1992, p. 31.

Actualmente, la capital jalisciense aloja el mayor número de vitralistas de todo el país”.<sup>68</sup>

La casa matriz de la capital mexicana también fue un sitio activo para presentación de muestras de autores extranjeros y nacionales. Así, en 1904 el profesor Daniel del Valle fue autorizado “para arreglar en la casa de Pellandini los dibujos de la Exposición General de trabajos escolares”.<sup>69</sup> (il. 8)

Diego Rivera, desde su posición radical, criticó al empresario vidriero, catalogándolo como “Pellandrini (*sic*), vendedor de cromos además de vitrales, materiales para pintar flores por señoritas distinguidas y proveedor de la real casa de Porfirio I”.<sup>70</sup>

Los textos de los anuncios publicitarios de la época nos permiten conocer un poco de la personalidad de este industrial. Los primeros aparecieron en *El combate*,<sup>71</sup> más tarde en la revista conservadora *Arte y Letras*:

“Casa de entera confianza fundada en 1839. Tengo talleres montados á todo costo y siguiendo los últimos adelantos europeos. Único establecimiento en la república que puede atender cualquier pedido de cristales y vidrios por grande que sea. Prontitud en el despacho. Empaque garantizado”.<sup>72</sup>

“Pase usted a visitar mis grandes almacenes, Av. San Francisco 33, sucursal en Guadalajara López Cotilla 43 y 45. Las vidrieras fabricadas en mis talleres no tienen competencia, emplomadas, grabadas, pintadas, biseladas. [...] Artefactos para artistas. Pergamino. Cera para moldear. Estatuas, columnas. Miniaturas en porcelana, molduras, acuarelas, óleos, mosaicos, grabados, vitrinas, tragaluces marquesinas. Oro volador de primera, verde, rojo y amarillo, etc.”.<sup>73</sup>

“Talleres modelo para hacer vidrieras artísticas. Acabo de recibir un interesante surtido de estatuas y columnas de alabastro y mármol. Preciosa colección de óleos, acuarelas, grabados y facsímiles de acuarela”.<sup>74</sup> “Vidrieras artísticas. Las fabrico para todas las fortunas sencillas y complicadas, grabados y cromos, místicos y profanos”.<sup>75</sup>

---

<sup>68</sup> [www.jaliscollife.com/bannerhtm/bannervitral.htm](http://www.jaliscollife.com/bannerhtm/bannervitral.htm)

<sup>69</sup> Fuentes Rojas, Elizabeth, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de Bellas Artes 1900-1929*, México, UNAM / ENAP, 2000, doc. 191.

<sup>70</sup> Diego Rivera, “Diego Rivera visto por sus contemporáneos”, *México en el arte*, México, SEP / INBA, invierno de 1986, núm. 15, p. 20.

<sup>71</sup> *El combate*, Periódico liberal, el 30 de julio de 1893.

<sup>72</sup> *Arte y Letras*, 26 de septiembre 1909.

<sup>73</sup> *Arte y Letras*, 4 de julio de 1909.

<sup>74</sup> *Arte y Letras*, 17 de octubre de 1909.

<sup>75</sup> *Arte y Letras*, 31 de octubre de 1909.

A pesar de los negocios exitosos, una huelga quebró la versátil empresa a principios del siglo XX.<sup>76</sup> Todavía en los años 20 funcionaba como galería, así lo demuestra la exposición del joven artista Raúl de la Peña.<sup>77</sup> (il. 9)

Claudio Pellandini falleció en 1921 en la Ciudad de México. Posterior a su muerte, la Casa que todavía conservaba su nombre, intensificó su actividad galerista trayendo creaciones de maestros europeos, ente ellos la del pintor húngaro Eduardo Klenk,<sup>78</sup> y de Abraham Sario, artista ruso que expuso en el salón de los altos de la Casa Pellandini.<sup>79</sup> Una de las últimas exhibiciones organizadas por los sucesores fue la del pintor ucraniano Pedro Stepanenko en 1927.<sup>80</sup>

Desgraciadamente para el ambiente cultural del país, en 1930 esta factoría fue puesta en liquidación y su clausura definitiva dejó “sólo el recuerdo de sus brillantes triunfos”.<sup>81</sup> El legado de Claudio Pellandini quedó plasmado en su trabajo, en los especialistas que invitó para colaborar con él y, finalmente, en las primeras realizaciones vitralísticas que se efectuaron en México. (il. 10)

### **Víctor Francisco Marco Urrutia**

Es sabido que en 1900 Claudio Pellandini viajó a la Exposición Mundial de París. Este tipo de eventos internacionales servían entre otras cosas como escaparate para las nuevas industrias del hierro y del vidrio. En el pabellón español Pellandini “encuentra un vitral de la Casa Rigalt de Barcelona que lo impresionó, por lo que investigó sobre su autor”.<sup>82</sup> Fue cuando conoció a un catalán notable, Víctor Francisco Marco Urrutia, sirvió con Pellandini por “la fabulosa suma de cinco pesos mensuales”.<sup>83</sup> Colaboró a lo largo de cinco años para después, en 1906, trabajar por su cuenta con “El Negro” Morales y don Jesús Balvanera. Finalmente funda su propio taller, realiza emplomados para la iglesia de San Miguel Arcángel en la calle de José María

---

<sup>76</sup> Museo del Vidrio, Monterrey, Nuevo León.

<sup>77</sup> Del 23 de agosto y el 10 de septiembre, en “Exposiciones”, *Revista de Revistas*, (XI, 538), 29 de agosto de 1920, p. 7.

<sup>78</sup> *Excélsior*, 15 de junio de 1926, 2ª sección, p. 3.

<sup>79</sup> *Excélsior*, 14 de julio de 1926, p. 4.

<sup>80</sup> “La exposición de un pintor ruso”, *Jueves de Excélsior*, 16 de junio de 1927, s.p.

<sup>81</sup> Villaseñor, Enrique, *op. cit.*, p. 30.

<sup>82</sup> Arango Mejía, Jorge Enrique, *Una aproximación al vitral en México: análisis documental y testimonial*, México, El autor, 1989, 130 pp. Tesis Maestría (Maestría en Artes Visuales [Arte Urbano]), UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, p. 19.

<sup>83</sup> Arango Mejía, Jorge Enrique, *op. cit.*, p. 19.

Izazaga y Pino Suárez, en el Templo de la Sabatina, en Tacubaya, y “los 10 vitrales más importantes que posteriormente quedan en la casa de su hijo Víctor en la calle de Camarones”.<sup>84</sup> Otra obra relevante, emergida de sus talleres, fue para el patio de la Delegación Apostólica en la Ciudad de México en la calle Felipe Villanueva, resuelta con los colores papales azul y oro. (il. 11)

Ante el panorama de dependencia de tecnología importada, Víctor Francisco Marco Urrutia “en 1907 decide hacer una sociedad con el pintor Juan Fabregat y el arquitecto Luis G. Olvera. De esta forma trabajan hasta 1909, fecha en la que disuelven esta sociedad”.<sup>85</sup> La idea era establecer un taller con las características de las grandes factorías que integraban en su equipo a profesionales capaces de enfrentar las distintas problemáticas que se presentan en el quehacer monumental.

A diferencia de su hermano Santiago, quien vivió en México año y medio, Víctor Francisco se afincó en el país hasta su muerte en 1931.<sup>86</sup>

### **Daniel Morales**

Aunque casi nada se sabe de este artista, se le ubica entre los más destacados y primeros pintores mexicanos sobre cristal.<sup>87</sup> Conocido como “El Negro”, colaboró con Víctor Francisco Marco Urrutia en el taller que éste fundó. Su boceto para el retrato de Hidalgo, que se conserva en el Museo del Vidrio de Monterrey, Nuevo León, revela su talento e interpretación. (il. 12)

### **Efigies cristalinas**

Retomando el análisis de las vidrieras en el Palacio de Gobierno de Monterrey, cabe precisar que el edificio de dos pisos, construido con cantera rosa procedente de San Luis Potosí, sobresale por su corte y tallado.

En la parte superior del porche, sostenido con ocho columnas con base ática, fuste estriado y capitel corintio, observamos un tablero en forma de voluta con frontón, cuya cúspide se remata con una escultura alegórica de la Victoria.

---

<sup>84</sup> Testimonio oral Víctor Marco Fernández, en Arango Mejía, Jorge Enrique, *op. cit.*, p. 20.

<sup>85</sup> *Ídem.*

<sup>86</sup> Museo del Vidrio, Monterrey, Nuevo León.

<sup>87</sup> Villaseñor, Enrique, *op. cit.*, p. 31.

Al frente del palacio se despliega la explanada de los héroes, un amplio espacio de 19,400 m<sup>2</sup>, que conserva el mismo estilo arquitectónico del edificio neoclásico.

Al abrigo de un pórtico con entablamento recto de la fachada principal, a lo largo de una galería que funciona como un corredor, apreciamos seis vidrieras con arco de medio punto distribuidas de manera simétrica. Aún cuando a veces se piensa que los vitrales fueron traídos de Europa,<sup>88</sup> no es así porque los talleres de Pellandini, donde fueron fabricados, tenían su sede en la Ciudad de México.

En las ventanas se plantean retratos de próceres relacionados con las luchas emancipadoras de la Nación mexicana, compendiados con un criterio heterogéneo de la historia de México. El conjunto cumple su función como imagen pública en tanto conmemora lo civil, lo religioso y lo militar. Los vitrales, conglomerados en un espacio oficial, logran su cometido, ya que el visitante no se pregunta sobre el origen de las vidrieras y la historia de los personajes retratados, sino más bien se guía por su mera apariencia. Los sujetos históricos se colocan en un sitio de gran afluencia ciudadana para que se vayan “socializando” progresivamente. El hecho de disponerlos en una galería, los emplaza en una esfera pública del debate, aprovechando un artificio arquitectónico de privilegio que enriquece la imagen con un discurso unificador: vitrina, transparencia, tamaño y ubicación por encima del espectador.

El procedimiento visual de flanquear la entrada al recinto con emplomados que contienen figuras de cuerpo completo, construye un sólido acceso sustentado por dos pilares que simbolizan lo religioso y lo civil respectivamente: dos héroes patrios, Hidalgo, prócer de la Independencia, y Juárez, impulsor de la Reforma.

Los retratos de héroes nacionales inician la consolidación de paradigmas introducidos sistemáticamente a partir del porfiriato.

Justino Fernández observa que “es la pluralidad de direcciones lo que caracteriza este periodo, como que en él muere un tiempo y nace otro, que a su vez anuncia el arte del siglo XX”.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> *Palacios de Gobierno, op. cit.*, p. 100.

<sup>89</sup> Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México, op. cit.*, p. 138.

Al reunir virtualmente en un espacio común a éstos personajes célebres, con visiones de Nación a veces opuestas, se eliminan las contradicciones ideológicas. Al emplear una retratística de carácter fotográfico, lo que se pretende es crear íconos que respondan a ideas generales de su investidura al margen de datos particulares. El retrato, a diferencia de la imágenes de ficción, “remitiría siempre no a un ‘estar allí’, sino a un ‘haber estado allí’. Pondría en juego no un referente intemporal, sino una ‘referenciación’ localizada en el tiempo”.<sup>90</sup>

En el interior, la solución arquitectónica en términos de las escalinatas simétricas permite acercarnos a los vanos y observar en detalle las vidrieras. El vestíbulo está adornado con dos vitrales principales que, como hemos dicho, muestran a Miguel Hidalgo y a Benito Juárez, y otros cuatro, que en forma de medallón, retratan a Mariano Escobedo, Fray Servando Teresa de Mier y Noriega, Ignacio Zaragoza y Juan Zuazua.

Sobre el remate de la puerta principal posteriormente fue agregado el escudo de Nuevo León también resuelto en la técnica del emplomado.

Los vitrales tienen una altura de 3.50 por 1.20 m de ancho. La mayor parte de esta superficie corresponde a decoraciones geométricas que contribuyen a enmarcar al elemento protagónico. Están proyectados para verse desde el interior, como así lo demuestran las firmas y las fechas. Las ventanas están orientadas hacia el muro sur. El discurso comienza cronológicamente del ala este y se desenvuelve hacia la parte oeste.

El estilo de los vitrales lo denominaríamos pictórico. Siendo emplomados, su ejecución mantiene las características de pintura sobre vidrio. Desde luego, la riqueza de la transparencia aporta a las obras una especial variedad tonal, las grandes placas esmaltadas acusan un cierto virtuosismo.<sup>91</sup>

### **El retrato del nacionalismo**

Sin duda, la estrategia del grupo gobernante consistía en propiciar un refuerzo ideológico a través de retratos que establecieran una concepción de nacionalismo

---

<sup>90</sup> Daniel Dayan, “Entre lo público y lo privado: la construcción social de las imágenes”, en Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, España, Gedisa, 1997, p. 23. (col. El mamífero parlante)

<sup>91</sup> Federico E. Mariscal, *La Patria y la arquitectura nacional*, México, Casa de la Universidad popular mexicana, 1970, p. 11.

con “su capacidad para incorporar en el, sin contradicciones fuertes, la religiosidad tradicional con una nueva concepción política del Estado y nación”.<sup>92</sup> Esta doctrina sociopolítica se dispone a partir de creencias y sentimientos que podríamos definir como “eficiencia histórica, es decir que coadyuvan a los procesos sociales, pero que, a menudo no poseen una gran dosis de verdad. Frecuentemente el nacionalismo es verdadero en cuanto expresa la subjetividad de los integrantes de una nación pero no en cuanto a su poder significativo, no en cuanto enuncia con veracidad los acontecimientos”.<sup>93</sup>

El nacionalismo como teoría política es la respuesta directa “frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativas. Comúnmente su contenido implica la búsqueda de una autodefinición, una búsqueda que tiende a ahondar en el pasado nacional en pos de enseñanzas e inspiración que sean una guía para el presente”.<sup>94</sup>

El nacionalismo mexicano se caracteriza por su capacidad para la introducción de los símbolos que nacieron con el desarrollo del patriotismo criollo y “confluyeron para formar una ideología nacionalista que evocaba una mezcla de idiosincrasias de la devoción mariana, de antiespañolismo y neoaztequismo”.<sup>95</sup> Entre los responsables de este imaginativo uso del pasado figuran Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María Bustamante.<sup>96</sup>

Es importante reconocer la conexión existente entre la selección y el ordenamiento de los retratos vitrales en el Palacio de Gobierno y el propósito ideológico del grupo en el poder.

### **Vitrales de la sección este**

#### **Miguel Hidalgo**

En la historia del arte mexicano existen múltiples representaciones del clérigo, unas como Hidalgo conspirador, otras como libertador. En este caso parece más bien un Hidalgo triunfante; como sabemos, su violenta captura y el dramático castigo el 30 de

---

<sup>92</sup> Enrique Florescano, *Nexos 134* en González Gortázar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 37.

<sup>93</sup> Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de historia del arte*, op. cit., p. 389.

<sup>94</sup> Brading, David A., op. cit., p. 9.

<sup>95</sup> Katzman, Israel, op. cit., pp. 36-37.

<sup>96</sup> *Ídem*.

julio de 1811 marcaron el fin de una época. La imagen del prócer se basó en una litografía de L. Garcés conservada en el Palacio Nacional.<sup>97</sup>

El vitral, obra del pintor mexicano Daniel Morales, cuya firma minúscula se vislumbra cerca de los pies del personaje, es un retrato resuelto en grisallas. Los rasgos del rostro están definidos con matices aperlados que contrastan con el oscuro atuendo del prelado. El efecto de la profundidad, alcanzado a través del mosaico del piso, le aporta un valor pictórico propio.

La actitud del padre de la Patria puede ser interpretada como señal de bienvenida a una nueva Nación. A su lado se observa un sillón, que a manera de trono está adornado con volutas en las bracerías, hojas de acanto en las esquinas del asiento y garras felinas en la base de las patas. Curiosamente, en fotografías del negocio de Pellandini con frecuencia se exhibían muebles de semejante estilo y calidad.

La inscripción *1810*, que se destaca en la parte inferior de la vidriera, conmemora el inicio de la lucha por la independencia del dominio español.

En asuntos relacionados con disciplinas herméticas, en particular con los inicios de la masonería en México, hay fuentes que veladamente ubican a Hidalgo entre los primeros masones nacionales.<sup>98</sup> Las crueles condenas que le impusieron con pretexto de actividades contra la Iglesia por sí mismas insinúan su pertenencia a grupos o sectas anticlericales como lo había sido la masonería. (il. 13)

### **Mariano Escobedo**

Militar y político, en 1846 se alistó para combatir a los norteamericanos, y más tarde organizó toda la campaña contra los franceses. Desempeñó los cargos de Gobernador de Nuevo León y Ministro de Guerra y Marina.

Los masones eran reclutados por Porfirio Díaz para ejercer en funciones públicas por muchos años y con la esperanza de perpetuarse en el poder hacia el

---

<sup>97</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 485, (Tomo 6).

<sup>98</sup> Wenceslao Vargas Márquez, "Hidalgo, ¿masón?", *Diario de Xalapa*, 11 de septiembre de 1993. El autor se apoya en una buena bibliografía: José María Mateos, *Historia de la masonería en México*, 1884. León Meurin, *Simbolismo de la masonería*, Félix Navarrete, *La masonería en la historia y en las leyes de México*, Richard E. Chism, *Una Contribución a la Historia Masónica de México*, 1899, Salvador Borrego, *América Peligra*, Emmanuel Ruiz Subiaur, *El Poder contra la Fe*, donde los autores de una u otra forma aseguran la pertenencia de Hidalgo a la entonces recién fundada masonería en México. (Versión electrónica)

futuro. Un buen ejemplo de esta “social conscripción” fue Mariano Escobedo, quien lideró tropas contra Díaz en 1876 aunque eventualmente tuvo nombramientos gubernamentales bajo la dirección del mismo Díaz y fue miembro del Supremo Consejo, mientras el caudillo era Gran Maestro.<sup>99</sup>

Desconocemos si en el inicio del programa decorativo estaba decidida su inclusión, ya que se planeaba terminar el inmueble en cinco años y no en trece, como en realidad sucedió. La muerte, entonces reciente de uno de los más ilustres regiomontanos en 1902, pudo haber sido la razón de su elección. La historia regional se entreteje con la nacional. (il. 14)

Su retrato lo representa en escorzo de tres cuartos. Las condecoraciones que porta el militar hacen que la imagen sea más impactante. Parece imposible, pero en el pie de foto en uno de los grandes libros sobre Palacios de Gobierno de México se le ha confundido con “Don Venustiano Carranza”.<sup>100</sup> Este dato pone de manifiesto el desconocimiento de la historia y la confusión de los rasgos distintivos de los personajes.

### **Fray Servando Teresa de Mier**

En la galería de los héroes es una de las figuras más contradictorias. Lo confirma su discurso, que puso en duda las apariciones de la Virgen de Guadalupe, acto que le valió una pena de destierro por 10 años a Santander, España,<sup>101</sup> o su propuesta para instituir en México “una Iglesia católica nacional en la que los obispos españoles constantemente ausentes de México fueran reemplazados por un episcopado elegido por el voto popular”.<sup>102</sup> Fue quien exigió al Congreso “que en México se prohibieran todos los libros impíos y blasfemos. [...] sugiriendo la quema de esas obras”.<sup>103</sup> Cualquiera de esas posiciones hubiese bastado para borrarlo de la lista de los héroes. Por otra parte, su decidida actitud independentista, a través de su

---

<sup>99</sup> William R. Denslow, 10,000 Famous Freemasons, vol. 2, (Richmond, VA: Macoy Publishing & Masonic Supply Co., 1957), p. 27, en Rich Paul y Guillermo De Los Reyes, “Freemasonry’s Educational Role”, *American Behavioral Scientist* (ABS), Volume 40, Number 7, June / July 1997, Sage Periodicals Press, 1997. (Versión electrónica)

<sup>100</sup> *Palacios de Gobierno*, México, CVS, 1994, 191 pp.

<sup>101</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 65, (Tomo 1)

<sup>102</sup> Brading, David A., *op. cit.*, p. 86.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 88.

acercamiento a las sociedades secretas de corte masónico,<sup>104</sup> su lucha por la consolidación de un país centralista y más tarde federalista, y su combate decidido a la Inquisición,<sup>105</sup> eran suficientes para representarlo en esta serie de destacadas figuras de la historia local y nacional. Murió el 3 de diciembre de 1827 en la Ciudad de México, “pero hasta en la tumba le fue negado el descanso, y en 1861 su esqueleto fue exhumado y vendido al propietario de un circo para que lo exhibiera públicamente”.<sup>106</sup>

De esta serie de medallones, el retrato del religioso es quizá el mejor. La imagen frontal es poco usual porque las litografías que se conocían en aquella época lo mostraban de perfil. Pellandini prefirió acentuar toda la riqueza de su fisonomía, aunque la intención en primera instancia no era la expresión, sino más bien la identificación de los rasgos más característicos del personaje, logrando su parecido y al mismo tiempo manifestando, a través de los ángulos del rostro, que se trata de una fuerte personalidad. El atuendo, la cruz,<sup>107</sup> y la posición de sus brazos refuerzan los atributos enunciados. (il. 15)

### **Vitrales de la sección oeste**

#### **Benito Juárez**

A lo largo de trece años al mando de los destinos del país logró separar el Estado de la Iglesia y consolidar las instituciones de gobierno. Las inscripciones 1857-1867 que aparecen en la parte inferior de la composición aluden a su primer encargo como gobernador de Oaxaca y su vertiginoso ascenso a finales de 1857, desde la cartera de Gobernación, presidente de la Suprema Corte de Justicia, vicepresidente de la Nación, para asumir, a principios de 1858, la presidencia de la República. El año de 1867 es la fecha en que se recibe la noticia del triunfo de las fuerzas republicanas.

---

<sup>104</sup> “En 1810 Mier fue a Cádiz para colaborar con los diputados americanos en las próximas Cortes. Se unió a una sociedad secreta llamada Los caballeros racionales, dedicada a la causa de la independencia y de la que naciera la famosa Logia de Lautaro”, en Brading, David A., *op. cit.*, p. 91.

<sup>105</sup> Confinado de abril 1816 a febrero de 1821 primero en la Inquisición y luego en el fuerte de San Juan de Ulúa, en Brading, David A., *op. cit.*, p. 129.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>107</sup> En 1808 Napoleón obligó a Carlos IV a abdicar a favor de su hermano José Bonaparte “Los sacerdotes, encabezados por un obispo y varios dignatarios eclesiásticos, habían entablado una especie de cruzada en Extremadura en contra de los franceses. Los iniciados llevaban una cruz sobre el pecho, igual a la que se usaba en la Guerra Santa contra los infieles”, en Brading, David A., *op. cit.*, 1973, p. 90.

"Entre abril y agosto de 1863 el gobierno de Juárez se instaló en Monterrey".<sup>108</sup> Este intermedio histórico en la vida ejemplar de Benito Juárez es celebrado en el vitral dedicado al estadista, quien murió en la ciudad de México en 1872.

El retrato es quizá uno de los menos afortunados de todo el conjunto. No se logró el parecido, los rasgos de la mandíbula no corresponden a la anatomía del político oaxaqueño. El pintor se inspiró en la fotografía original en blanco y negro, donde aparece Juárez de cuerpo entero vistiendo traje negro y guantes blancos, apoyado sobre un pedestal marmóreo. Aquí la base pétreo se cambió por una mesa dorada de talla barroca, de las que distribuía Pellandini en su negocio. Tal vez este cambio obedezca a una forma sutil de hacer promoción de sus productos. Para darle más profundidad, inscribe a Juárez en un piso de mosaico en perspectiva, adecuado con la técnica del vitral. (il. 16)

### **Ignacio Zaragoza**

Se formó en el Seminario de Monterrey. Ministro de Guerra y Marina del presidente Juárez, Comandante en jefe del Ejército de Oriente en 1862, obtuvo la victoria del 5 de mayo sobre los invasores franceses. A su regreso al cuartel general, murió el 8 de septiembre del mismo año de una fiebre tifoidea.

Su desempeño como colaborador directo de Juárez, justifica su lugar en este lado de la composición. El retrato, resuelto con una sola pieza de vidrio esmaltado, hace de la obra un juego interesante entre lo figurativo del busto y lo segmentado y decorativo del fondo. El enmarcado, a manera de medallón con listones, flores y hojas de acanto, destaca su rico cromatismo. La forma del rostro y la expresión serena hacen del retrato una imagen fácilmente reconocible y fiel al personaje. Las condecoraciones que ostenta el joven militar son los atributos inconfundibles del mensaje visual. (il. 17)

### **Juan Zuazua**

Perteneció a las huestes de su paisano Santiago Vidaurri. Luchó contra los norteamericanos en Palo Alto. Junto con Vidaurri de liberal pasó al bando opuesto y llegó a combatir a Comonfort y Juárez. Debido a sus diferencias con el presidente

---

<sup>108</sup> *Palacios de Gobierno, op. cit., p. 95.*

Juárez, se exilió y a su regreso murió asesinado en la hacienda de San Gregorio en 1860.

La incorporación del personaje, situado en el extremo de esta sección, es sorprendente si tomamos en cuenta sus discrepancias con Juárez, ya que sus visiones de Estado no correspondían entre sí. (il. 18)

El medallón es semejante al anterior, pero la grisalla de esmalte se está perdiendo poco a poco y con ella algunos rasgos del rostro, sobre todo en parte de los ojos. Se le reconoce por la forma de sus patillas, muy de moda en aquel entonces, cubriendo gran parte de la mejilla.<sup>109</sup>

En todo el complejo, la simplificación lineal y el sintetismo formal que contrastan con el preciosismo del rostro y de las manos de los personajes, muestran, además de la solución típica de la época, una pugna entre el academicismo de Fabrés, a partir del empleo de la fotografía, y la vanguardia impulsada por el doctor Atl, con su propuesta de salir al aire libre y captar escenas reales. (il. 19)

### **Costes, pintura y vidrio**

Según los testimonios, durante la construcción del Palacio de Gobierno de Monterrey el propio general Bernardo Reyes estuvo pendiente “hasta en sus íntimos detalles; supervisó el diseño y elaboración de todas las obras de ornato”.<sup>110</sup> El precio total de los decorados fue de \$46,693.86,<sup>111</sup> de los cuales al escultor italiano Annibale Guerini, llegado a Monterrey a finales del siglo XIX y autor de un óleo en el cielo raso del salón de recepciones, se le habían contratado trabajos por \$25,000. Si bien no se describe el pago por los vitrales, calculamos podría ser un monto cercano a los \$20,000.

### **Colofón**

El programa decorativo le dedica la mitad del espacio a héroes nacidos en territorio regiomontano: Mier, Escobedo y Zuazua, y la otra mitad a tres personalidades de trascendencia, originarios de otros Estados del país: Hidalgo, Juárez y Zaragoza.

---

<sup>109</sup> “Zuazua no es Zuazua”, *La Patria*, 8 de enero de 1898, p. 2, en Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.*, p. 396.

<sup>110</sup> Salazar, Humberto, *et al*, *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>111</sup> Flores Longoria, Samuel, *op. cit.*, p. 68.

Esto se relaciona con esa teoría política que Gamio llama “las pequeñas patrias y nacionalismos locales”.<sup>112</sup>

Nuestra conclusión podría vincularse con las teorías sobre el nacionalismo en el sentido de que los retratos, más que manifestar una relación con los hechos consumados por los protagonistas, encarnan una posición social resumida en tres ingredientes más connotados, mismos que privilegia el discurso visual: lo religioso y lo militar, refiriéndose a lo civil en menor proporción. En ese orden se da una idea del país que forjaba su propia identidad.

El aspecto ideológico del conjunto logró su objetivo, aunque Porfirio Díaz no pudo visitarlo ni tampoco disfrutar su obra magna: el Teatro Nacional.

---

<sup>112</sup> Gamio, Manuel, *op. cit.*, p. 7.



**II. Géza Maróti y Miksa Róth, Proyecto y realización del plafón, Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1909-1913. El lenguaje alegórico**

**Ficha técnica**

**Proyecto:** Géza Maróti (1875, Barsvörösvár - 1941, Budapest)

**Ejecución:** Miksa Roth (1865, Pest - 1944, Budapest)

**Arquitecto:** Adamo Boari

**Título:** *Apolo y las musas*

**Firma:** en los proyectos *MG 1913*

**Técnica:** Vidrio opalescente emplomado

**Medidas:** 155 m<sup>2</sup>

**Localización:** Palacio de Bellas Artes, Av. Hidalgo 1, Col. Centro, México, D. F.

**Fecha:** 1909-1913

**Comisión:** Adamo Boari

**Custodia:** Instituto Nacional de Bellas Artes

**Estado de conservación:** Intervenidos en 1991 por el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas



## II. El tiempo de intercambios y Géza Maróti y Miksa Róth, Proyecto y realización del plafón, Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1909-1913. El lenguaje alegórico

Clío está en esta fuente hecha de aurora,  
Euterpe canta en esta lengua fina;  
Talía ríe en la boca divina,  
Melpómene es ese gesto que implora.  
En estos pies Terpsícore se adora,  
Cuello inclinado es de Erato Embeleso,  
Polimnia intenta á Calíope proceso  
Por esos ojos en que Amor se quema;  
Urania rige todo ese sistema:  
¡La mejor musa es la de carne y hueso!  
Rubén Darío<sup>1</sup>

Hasta 1910, fecha del Centenario de la República, se realizan intensamente en el país edificaciones acompañadas de obras en vidrio. La etapa de conflictos revolucionarios, por el contrario, se convierte en un período de pocas empresas públicas por problemas político-sociales, inestabilidad económica e intercambio de fuerzas en las esferas gubernamentales.

### **Domo frágil**

Para iniciar un breve recuento de la segunda década del siglo veinte, cabe hacer referencia a una manufactura que, curiosamente, quedó como una nota periodística perdida: una cúpula de vidrio para la Preparatoria Nacional. Las crónicas daban cuenta que "del renombrado tiradero de Zoquipa, ahora convertido por el esfuerzo personal en un lugar encantador, saldrá dentro de breves días una obra verdaderamente notable: una cúpula de cristal, de una sola pieza, para el anfiteatro de la Escuela Preparatoria. Tendrá de original esta obra que será únicamente de cristal, sin contener ni un amarre de fierro ni de madera. Sale este objeto industrial de las manos del señor Lauro Arizcorreta, muy conocido ya por sus obras loables en favor del progreso".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "Balada en honor de las musas de carne y hueso", *Arte y Letras*, 19 de febrero de 1911.

<sup>2</sup> "Una cúpula de cristal en el anfiteatro de la preparatoria", *Revista de Revistas*, 21 de agosto de 1910, p. 21.

A juzgar por la descripción técnica, pensamos que el capelo monumental, al no incluir estructura alguna, nunca llegó completo a su destino. Además, en la fábrica de vidrio, propiedad del benefactor, donde laboraban “traperos astrosos, mujeres borrachas o chiquillos ‘pepenadores’ [...] se producía botellería o vasería de ordinaria calidad”.<sup>3</sup>

### **Parque Español**

Otra aplicación del vitral fue indispensable en el naciente mercadeo de productos, apoyado por el uso de tecnología moderna, para llamar la atención del consumidor. En septiembre de 1911 se efectuó en el Parque Español una feria comercial donde participó la compañía cervecera “Toluca y México”. Lo que cautivó a los visitantes fue el kiosco metálico transparente, totalmente ambientado con vitrales, “fue muy bien decorado con flores y banderas [...] la iluminación del kiosco durante la noche, fue verdaderamente notable por la profusión de focos incandescentes colocados con arte y gusto”.<sup>4</sup>

El Parque Covadonga, como fue nombrado al ser construido en 1910 por la colonia española, se encontraba en la calzada de la Verónica, después Río Consulado, en los antiguos terrenos de la Teja. En su tiempo fue un sitio de esparcimiento con grandes pabellones, entre los cuáles se destacaba el de propiedad de Adolfo Prieto, “con magníficos cristales”.<sup>5</sup>

### **Salón Bach**

Asimismo, el emplomado se incluyó como motivo ornamental en restaurantes y bares, costumbre que muchos años después devendría en el vitral *kitsch* de placas de acrílico con grotescos diseños.

En 1906 famoso fue el Salón Bach, propiedad del Sr. Hermann, ubicado en la antigua calle de San Francisco en el centro de la Ciudad de México. La pequeña fachada fue transformada en un acceso traslúcido con tres puertas, siendo la del medio arreglada con un precioso chaflán de cristales. Para acentuar el efecto, se encontraban en dos ventanas, simétricamente dispuestas, “magníficos cristales de colores imitación gótica con figuras alegóricas a la cerveza; y las otras son también

---

<sup>3</sup> Ceballos, Ciro B., *Panorama mexicano 1890-1910*, México UNAM, p. 279.

<sup>4</sup> “Las cervezas preferidas del público”, *Revista de Revistas*, 17 de septiembre de 1911, p. 18.

<sup>5</sup> Díaz de Ovando, Clementina, *Invitación al baile*, México, UNAM, 2006, p.

cristales del mismo estilo representando dos jóvenes entre flores, con las cabelleras flotantes, el perfil de vírgenes bizantinas y el cuerpo apenas sin formas, como una fantasía que se sueña”.<sup>6</sup>

Tal vez, por la atmósfera atrayente, creada con estas estampas luminosas, el bar -“en donde muchos años se reunió la gente, favorecedores y amigos de la Revista Moderna”-<sup>7</sup> sirvió de inspiración a Rubén María Campos para su crónica *El folklore literario de México*.

### **Paramentos de ultramar**

Un caso de gran importancia lo representa la construcción de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas concluida en 1911, cuyos detalles decorativos y complementos en vidrio fueron manufactura de la “Casa Artística”, con sede en Florencia, Italia, fundada en 1875,<sup>8</sup> negocio familiar de Mariano Coppedè e hijos: Gino (¿ - 1927), Carlo y Loni. Gino fue el encargado de los diseños de las marquesinas, con ornamentos geométricos de rica policromía, de las entradas norte y sur del salón de telégrafos.<sup>9</sup>

Actualmente, de la marquesina norte sólo queda la estructura metálica. Completan la decoración dos medallones circulares emplomados con el escudo nacional, justo encima de la pared donde se apoyan los porches y “entre la sala de espera y el salón de recepciones existe un pasillo en el que un techo mucho más bajo que el de las otras áreas, y para lograr iluminación de su espacio se creó un vitral que en sus motivos imita a los plafones. Al centro del vitral se encuentra un escudo nacional, rodeado de una guirnalda”.<sup>10</sup> (il. 1)

Es un ejemplo excepcional debido a la escasez de obras de la Casa fabricante italiana en México. (il. 2)

---

<sup>6</sup> “Una visita al salón Bach”, *Arte y Letras*, febrero de 1906, p. 19.

<sup>7</sup> Antonio Saborit, “Problemas de una historia de la literatura mexicana”, *Nexos*, sección Ocios y apuntes, núm. 125, mayo de 1988. (Versión electrónica)

<sup>8</sup> Pavoni, Rossana, *Reviving the Renaissance: The use and the Abuse of the Past in Nineteenth-century Italian Art and Decoration*, Greit Britain, Cambridge University Press, 1997, p. 39.

<sup>9</sup> Juana Gutiérrez Haces, “Lectura de una decoración”, *Memoria*, Museo Nacional de Arte, núm. 4, 1992, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 37.

## **Cortina Tiffany**

Quizá parezca extraño no tratar aquí la cortina de Louis Comfort Tiffany, pero lo que se cita en la mayor parte de las publicaciones como vitral, es en realidad un mosaico de pasta vítrea opalescente. La factoría Tiffany no sólo producía ventanales policromos y lámparas, sino también mosaicos de teselas, por cierto, estas técnicas, empleadas en la decoración monumental, tienen mucho en común en cuanto a su material elemental: el vidrio.

Dicho sea de paso, tampoco la autoría es del Dr. Atl sino del pintor y diseñador de escenarios Harry Stoner.<sup>11</sup> Es verdad que Atl convocó a una junta de artistas para informarles “que había quedado encargado de los trabajos del Teatro Nacional”,<sup>12</sup> pero para estas fechas la cortina ya había sido entregada.

## **El lenguaje alegórico**

Oficialmente, el 1 de octubre de 1904, se inician los preparativos para el levantamiento de una colosal obra que resumiría todas las aspiraciones de la clase en el poder: el Teatro Nacional. Aunque el proyecto para la nueva construcción fue concebido desde 1898, cuando fue hecho “el croquis respectivo”,<sup>13</sup> las labores dieron inicio el 27 de noviembre de 1904 y Porfirio Díaz colocó la primera piedra el 2 de abril de 1905.<sup>14</sup> El plan inicial comprendía grandes composiciones monumentales en vitral. De todo el conjunto, de la idea original, el que sobrevivió a una serie de modificaciones posteriores fue el plafón traslúcido.

Pese a que casi todo lo relacionado con el Teatro Nacional fue investigado a fondo, el plafón vítreo, en comparación con el mosaico de Tiffany, fue visto como obra secundaria. Fue uno de los primeros detalles decorativos que se terminaron de todo el conjunto, sin embargo, no se ha analizado lo suficiente debido a su función arquitectónica como elemento acústico en la *courbe phonique* de Boari, o por la

---

<sup>11</sup> Koch, Robert, *Louis Tiffany, Rebel in Glass*, USA, Crown, 1966, p. 84.

<sup>12</sup> “Junta en Bellas Artes”, *Revista de Revistas*, 6 de septiembre de 1914, año V, núm. 230, p. 3, en Ramírez Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM / IIE, 1990, p. 30.

<sup>13</sup> “La prolongación de la avenida del 5 de mayo, compra del Teatro nacional”, *El Imparcial*, México, 30 de diciembre de 1898, p. 1. en Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, UNAM / IIE, 1997, p. 422.

<sup>14</sup> *Arqueología frente a Bellas Artes*, INAH, México, 1995, p. 56. (Serie Salvamento 5)

pérdida de ángulo de apreciación sufrida al modificarse los planos de la sala para conseguir más cupo.

Realizado en Budapest por el artista industrial húngaro Miksa Róth, según proyecto de su coterráneo Géza Maróti, es un alarde de técnica con el empleo de vidrio opalescente, muy explotado en la época.

### **El regenerador**

Antes de entrar en detalles, es primordial considerar lo que significaba la erección de un Teatro Nacional en términos de imagen pública. Desde los primeros años -del que a la postre sería su último mandato como gobernante- y sobre todo, con miras a las fiestas del Centenario de la Independencia, Porfirio Díaz<sup>15</sup> se propuso “hacer el presupuesto lo más amplio posible en sueldos y en grandes trabajos públicos”.<sup>16</sup>

Se ha dicho que esta obra ejemplifica esa llamada “política integral que en realidad, no es sino la virreinal adaptada a las circunstancias”.<sup>17</sup> El poder se concentró en las manos del presidente y en las de sus secretarios de Estado, mismos que llegaron a formar un concejo “semejante al de los soberanos absolutos”.<sup>18</sup>

Para describir las ambiciones del personaje basta recordar el monumento no levantado a Porfirio Díaz “adornado con guirnaldas, musas, paños y aun con nopales y magueyes”.<sup>19</sup> Fechado en 1900, tenía alguna emanación inspiradora correspondiente con el plafón transparente del Teatro Nacional. Este raro eclecticismo le fascinaba al autócrata mexicano. Los proyectos de sus gobernadores en provincia tenían un denominador común: ideas extravagantes apoyadas en artistas europeos para desarrollar diatribas extraídas de la mitología y emplear el discurso arquitectónico como arma ideológica.

---

<sup>15</sup> Discurso de M. Berger director general de la exposición de París de 1889 “brindo por el Presidente de vuestra hermosa República, por el ilustre general Porfirio Díaz, que merece tan bien el título de Regenerador”, en “Ecos de la exposición de París”, *El siglo XIX*, México, 5 de septiembre de 1889, p. 4, en Rodríguez Prampolini Ida, *op. cit.*, p. 567.

<sup>16</sup> Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Era, 1997, p. 141.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>19</sup> Justino, Fernández, “El monumento a Porfirio Díaz”, en Schávelzon, Daniel, (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1950*, México, FCE, 1988, p. 249.

Es cierto, las críticas tenían razón cuando denunciaban que “en México se ha abusado [...] imitando a Europa arbitrariamente, sin otra ley que el capricho individual”.<sup>20</sup>

### **La concesión**

Adamo Boari percibió esa atmósfera reinante en las esferas dirigentes, “en algún momento el mismo arquitecto escribe que sólo interpreta las ideas del gobierno”.<sup>21</sup> El ingeniero italiano había logrado simpatía también en los círculos religiosos, por su sensibilidad para el planteo de las zonas de luz coloreada en sus edificaciones. Así lo demostró el obispo Ignacio Montes de Oca, quien lo invitó para proyectar el nuevo templo parroquial en Matehuala, San Luís Potosí. Con entusiasmo Boari describe sus planes: “sobre esa puerta se ve una gran ventana circular, que irá cubierta con cristal policromo que ha de producir hermoso efecto”.<sup>22</sup> Finalmente el italiano no realizaría este proyecto.

Boari no ganó competencia alguna para la construcción del Teatro, dado que el primer premio se había declarado desierto.<sup>23</sup> Una vez asignado como responsable de la obra, rechaza la idea de convocar a concursos, por lo que realiza innumerables viajes a Europa con el fin de contactar y seleccionar a “los mejores artistas europeos, notables y de fama reconocida, repartiendo el trabajo según la índole de su especialidad”.<sup>24</sup>

Así lo hizo “para los trabajos de decoración de la sala de espectáculos, [...] se pidieron proyectos en 1906 a dos casas italianas y entre 1907 y 1908 a tres importantes especialistas en este tipo de trabajos: La casa Tiffany de Nueva York, G. Beltrami de Milán y Géza Maróti de Budapest, las cuales enviaron planos y dibujos para dicho decorado”.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1976, p. 90.

<sup>21</sup> *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1984, p. 44.

<sup>22</sup> “Un nuevo templo parroquial en Matehuala. El ingeniero Adamo Boari”, *El imparcial*, México, 18 de junio de 1898, en en Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.*, p. 398.

<sup>23</sup> Schávelzon, Daniel, “Los motivos prehispánicos en el Palacio de Bellas Artes”, en *La polémica del arte nacional en México, 1850-1950*, México, FCE, 1988, p. 291.

<sup>24</sup> *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>25</sup> AGN, 522/44f. 2-3, AGN, 522/92f. 25-28, AGN, 522/92f. 4, en *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, *op. cit.*, p. 130.

De las tres empresas, la que presentó mejores resultados fue la de Géza Maróti, profesor de Arte Decorativo en la Escuela de Artes de Budapest y artista de consolidado renombre.

### **El gran pequeño teatro**

Es verdad que los beneficiarios de la magna obra del Teatro Nacional, desde las esferas del poder, no se cuestionaban su dimensión interna, porque su concepto ideológico no tenía el propósito de convidar de una cultura burguesa, además decadente, a un grupo mayoritario, imberbe y aislado, que vivía en la subsistencia.

Las críticas acres vertidas por Diego Rivera no estaban tampoco alejadas de la realidad cuando decía:

“verdaderas vergüenzas arquitectónicas del período porfiriano, que culminan con los abortos miserables que son el orgullo, aún hoy día, de la indescriptiblemente idiota burguesía mexicana, y que se llaman Teatro Nacional [...] para enriquecer a unos cuantos mediocres adocenados ítalo-franco-mexicanos, ante cuyas sandeces babeaba el rastacuerismo de los más ilustres lacayos del dictador. [...] Montaña de hierro, vestida de ladrillo y recubierta de mármol, para albergar una sala pequeñita de apenas quinientas lunetas, para que no concurriese más que la élite de ‘la buena sociedad’ porfirica”.<sup>26</sup>

Como la obra estaba aparentemente avanzada, después de la Revolución, casi por pura inercia, los nuevos gobiernos se avocaron a continuarla, modificando el proyecto original en numerosas ocasiones.

Con el argumento de que “hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos”,<sup>27</sup> la atención se centró en el interior de la sala de espectáculos, con un “entramado ilógico de salones y corredores, inútiles, vacíos, destinados solamente a socavar la riqueza pública y a enriquecer a los encargados de la construcción del colosal mamarracho”.<sup>28</sup>

Sin embargo, la magnitud de la obra que ni el mismo Porfirio Díaz hubiese terminado, llevó más de 30 años con un sinfín de recursos financieros.

---

<sup>26</sup> Diego Rivera, “La nueva arquitectura mexicana”, en Shávelzon, Daniel, (comp.), *op. cit.*, pp. 314-315.

<sup>27</sup> Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, México Colegio de México, 2000, p. 998.

<sup>28</sup> Introducción al guión de la película en *Ethnos*, vol. I, núm. 1, pp. 5-7, 2ª época, México, 1922-1923. Rivera, Diego, “La nueva arquitectura mexicana”, en Shávelzon, Daniel, (comp.), *op. cit.*, p. 314.

Seguramente, los cuestionamientos sobre el cupo de la sala de espectáculos influyeron para plantear una cuota mayor de espectadores, haciendo eco a las consignas sociales relacionadas con el disfrute de la cultura. De esta forma, se anexó un piso más, quedando por una parte poca distancia para admirar el gran plafón y por otra, un obstáculo para los visitantes de la planta baja. Además de las modificaciones en las techumbres, pasando del gusto de Boari por las transparencias vítreas a cubiertas macizas, la corrección trajo consigo una serie de contradicciones estructurales que afectaron notablemente el plafón de los austro-húngaros.

### **La *courbe phonique***

Si bien todas las salas de espectáculos de los teatros europeos lucían un majestuoso candil suspendido de la cúpula que proporcionaba la iluminación necesaria para el interior, en el Teatro Nacional de México fue colocado en su lugar un plafón que “cierra el hueco que debería dejar la cúpula”.<sup>29</sup> Su función más importante, antes que obra de ornato, era su disposición como elemento constructivo para favorecer la dispersión del sonido.

El interés por los fenómenos acústicos se despertó en Europa después de que el científico germano “Ernst Chladni ilustró su obra *Descubrimientos sobre la teoría del sonido* de 1787, el primer tratado exhaustivo de acústica, con numerosas figuras sonoras producidas por la vibración de una placa cubierta de polvo fino y rasgada con un arco de violín”.<sup>30</sup> La diferencia entre el experimento de Chladni y el vidrio del plafón estribaba en que el polvo fino de sílice se había convertido aquí en líquido transparente solidificado y emplomado para permitir que las vibraciones se difundieran.

Boari enfrentó la solución del problema de la *courbe phonique*, espacio geométrico que sería necesario para conferirle a la sala la audibilidad óptima. Partió de la forma que usualmente habían tenido las campanas y llegó a la hipótesis que el espacio más propicio estaba abstractamente representado por un cono, en el que el escenario se encontraría en el extremo menor y la sala se alojaría en la sección más amplia. “Ya que la forma de la campana corresponde a una buena acústica -decía-

---

<sup>29</sup> *Artes de México*, núm. 191, s.d., p. 40.

<sup>30</sup> Roob, Alexander, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Italia, Taschen, 1997, p. 622.

¿Por qué razón limitarse a imitar la curva de las campanas sólo en la planta, en lugar de revolucionar la misma curva sobre su propio eje y convertir la superficie de la sala en una verdadera campana, adoptando también para el plafond la decantada *courbe phonique* ?".<sup>31</sup>

### **El entramado**

En 1910 el espacio principal destinado para los espectáculos se encontraba todavía en la fase estructural, "los palcos y las galerías ya estaban armados pero faltaban los techos. Los trabajos realizados en la primera etapa fueron las obras decorativas más importantes: el plafón, el arco del proscenio y el telón metálico; en el aspecto técnico, toda la maquinaria escénica con sus accesorios".<sup>32</sup>

Los avances fueron especialmente notorios en las tareas encomendadas a la empresa dirigida por Maróti: el domo que representa el Olimpo, con Apolo y las Musas, y el mosaico dedicado al arte teatral condensado a través de las etapas históricas. Ambas decoraciones fueron ejecutadas en Budapest y tuvieron un costo de \$43, 850, la primera, y la segunda de \$41, 754.<sup>33</sup> Las creaciones a cargo de los maestros europeos fueron "instaladas en los lugares que se les habían asignado de antemano".<sup>34</sup>

El plafón transparente de la sala fue resuelto con vidrios emplomados sobre bastidores de hierro, su complicada armazón "tuvo que adaptarse al esqueleto ya construido".<sup>35</sup> El soporte metálico para la recepción de los módulos se empezó a disponer en 1906, "poco tiempo después se termina la estructura interior de la sala, en cuanto a palcos y galerías se refiere".<sup>36</sup> La estructura diseñada por Maróti resultó ser tan resistente que "en el largo trayecto ni un solo vidrio resultó dañado".<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> "Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos", en *México independiente*, México, UNAM-FCE, 1998, p. 533. (vol. III)

<sup>32</sup> Jiménez, Víctor y Alejandrina Escudero, *El palacio de Bellas Artes, construcción e historia*, INBA / CONACULTA, México, 1995, p. 31.

<sup>33</sup> *El Palacio de Bellas Artes*, México, Cultura, 1934, p. 23.

<sup>34</sup> *Ídem*.

<sup>35</sup> *La construcción del Palacio de Bellas Artes, op.cit.*, p. 146.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>37</sup> Mónika Szente Varga, "The Role of Géza Maróti and Other Hungarian Artists in the Construction of the National Theatre", en Ács, Piroska, *"Mi vagyunk Atlantisz": Vederemol: Maróti Géza, 1875-1941*, Hungary, Iparművészeti Múzeum, 2003, p. 12.

Para empezar el montaje de la gran cúpula abovedada alrededor de 1910 fueron trasladadas a México las primeras piezas compositivas, “pero la parte metálica y el material para el revestimiento llegaron hacia 1916. Parece ser que hasta el año de 1919 se terminó este plafón”.<sup>38</sup> Por la fecha y firma de los diseños a tamaño natural, concluimos que los artistas húngaros trabajaron en esta composición de 1909 a 1913.

Entre las características más distintivas que Boari le asignaba a los interiores del teatro se encontraba el uso de la luz natural en todo el recinto, optando por la iluminación eléctrica en momentos de oscuridad exterior. Al dotar todas las cúpulas con aire alegórico, a juzgar por los proyectos originales, concibió muros y techos luminosos.

Se sabe, que el lucernario en 1917 todavía no se terminaba de instalar. Luís Troján, el encargado de obras, refiere que se necesitan teselas de mosaico veneciano para formar grecas ornamentales en la parte que rodea el plafón.<sup>39</sup> Pero a causa del movimiento armado en el país “la entrega del vitral, elaborado en Hungría, se hizo por partes y su colocación culminó en 1924. El Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas inauguró esta obra artística el 4 de junio de 1924. Se trata de uno de los vitrales más importantes de México, del más puro *Art Nouveau*, y tiene la peculiaridad de que únicamente puede verse con iluminación artificial”.<sup>40</sup>

En lugar de expresar “peculiaridad” debía haber dicho “inconveniencia”, ya que un vitral se aprecia mejor con la luz natural. Reflexionando *a posteriori*, en efecto no se levantaron voces de inconformidad frente a la decisión de iluminarlo artificialmente, poco acertada y alejada de la función tradicional.

### **Línea sin fin**

Y había un lenguaje adecuado para tales exigencias, el *Art Nouveau* que manifiesta la “elevación de los aspectos estéticos y narcisistas del movimiento renovador hacia un estilo nuevo [...] marcada por un hedonismo individualista y una retórica seudo-

---

<sup>38</sup> Jiménez, Víctor y Alejandrina Escudero, *op. cit.*, p. 31.

<sup>39</sup> AGN, 522/51, en *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>40</sup> Víctor Jiménez, “México en el tiempo”, *México Desconocido*, núm. 37, julio-agosto de 2000. (Versión electrónica)

idealista”.<sup>41</sup> El repertorio del modernismo, diferente del tradicional, expresa un vínculo más íntimo entre el individuo y la naturaleza, al recuperar el valor de lo asimétrico y lo fortuito.

La ornamentación geométrica empleada por este estilo -grecas, meandros y ondas- concuerda con las posibilidades técnicas que se obtienen en el emplomado, revelando esa visión simbólica y esotérica “con una nueva elegancia que sustituye con refinada sencillez la antigua exhuberancia decorativa”.<sup>42</sup> El vidrio es una de sus expresiones distintivas, patente como material de soporte para los objetos decorativos. La técnica para elaborarlo se perfeccionaba, contribuyendo a su propagación y, como sucede a menudo, esta nueva tecnología encantó al público por sus múltiples efectos, pero además por ser un objeto que demostraba un *status* social.

Todavía por la fecha de concepción, al Teatro Nacional se le atribuyen formas *Nouveau*. Más de un autor así lo ha afirmado, señalando que se trata de un ejemplo de “la mayor importancia dentro del movimiento”.<sup>43</sup> El hecho de que México posea uno de los monumentos de esta tendencia internacional permite reconocer el valor histórico que tiene este recinto, “mermado en su interior, cubiertas sus cúpulas y bóvedas con cerámica coloreada, en lugar de cristales como originalmente pensó Boari”.<sup>44</sup>

## **Errata**

En las crónicas de la época se hacía énfasis en que los objetos relacionados con la decoración arquitectónica del magno recinto mexicano eran provenientes de Europa: “se han unido verdaderas maravillas venidas de Italia [...] no se ha escatimado gasto alguno, procurándose que cuantos artistas de fama existen en el mundo, otros tantos envíen los encargos que se le hizo, con el fin de reunir algo extraordinario y sorprendente que raye en lo sublime”.<sup>45</sup> Puede ser que por este hecho al autor del proyecto del plafón se le hubiese considerado italiano y a su trabajo correspondiente

---

<sup>41</sup> Wittlich, Petr, *Art Nouveau*, Madrid, Libsa, 1990, p. 198.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>43</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 131.

<sup>44</sup> Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM / IIE, 1967, pp. 179-180.

<sup>45</sup> “El Teatro Nacional de México, algunas esculturas que figurarán”, *Arte y Letras*, 4 de septiembre de 1910, p. 19.

a esa escuela. Sin embargo, Maróti no procedía de ese país y las características de su obra tampoco.

A pesar del conocimiento a profundidad de la historia del vitral, hasta Enrique Villaseñor cae en el error al escribir: “de la escuela italiana hemos podido ver poco en México; pero de una calidad tal que compensa su escasez; el valor artístico del vitral italiano puede comprenderse sólo con mirar el plafón del Teatro Nacional proyectado por Maroti y ejecutado por vitristas italianos”.<sup>46</sup> No sólo en la cita anterior, sino en reportajes más actuales se sigue comentando que el plafón vítreo es “obra del italiano Geza Maroti”.<sup>47</sup> No obstante, el plafón es producto estilístico de la escuela secesionista del Imperio Austro-Húngaro.

Las exposiciones universales, esos escaparates mundiales de difusión de la cultura, trajeron dividendos trascendentes para los artistas industriales húngaros. Baste con la impresión de Amado Nervo desde París, en 1900, frente al Pabellón húngaro, descrito como “una preciosa gemita en que los grandes vidrieros de Hungría han hecho alarde de sus místicos fulgores”.<sup>48</sup>

Géza Maróti y Miksa Róth eran conocidos por sus colaboraciones en sendas empresas decorativas. Aunque toda la obra se le atribuye a Géza Maróti, en realidad a él le pertenece sólo el concepto gráfico, mientras que la compleja elaboración estuvo a cargo de Miksa Róth.

### **Géza Maróti**

Para acercarnos a este personaje *sui generis*, hemos revisado parte de su trabajo con el propósito de comprender su proyecto. El sino de Géza Maróti fue el de haber concluido el plafón, los mosaicos de la bocaescena, la escultura que remata la cúpula y algunos detalles decorativos. Quiso intentar aún más como realizador de la cortina del escenario y hasta fungir como arquitecto para la terminación del Teatro e incluso obtener la nacionalidad mexicana. Nada de esto le resultó. Además, con la publicación del estudio monográfico del Palacio de Bellas Artes, los investigadores

---

<sup>46</sup> Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, p. 31.

<sup>47</sup> Gerardo Ochoa Sandy, “Descubren murales en el Palacio de Bellas Artes”, *Proceso*, 4 de noviembre de 1991, núm. 783, p. 60.

<sup>48</sup> Amado Nervo, “El pabellón húngaro”, París, 22 de junio de 1900, en Nervo, Amado, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 1407. (Tomo I)

mexicanos tuvieron que recurrir a sus colegas húngaros para conocer algo de este ávido especialista en artes aplicadas.

Fue uno de los artistas industriales de más prestigio en su época y múltiples ejemplos comprueban su talento. Fue un autor versátil que recibió reconocimiento sobre todo por su escultura. En su obra monumental *Genius*, de 1904, ubicada en la Academia de Música en Budapest, ya se aprecia su concepción dirigida hacia las alegorías y las figuras pletóricas de símbolos. (il. 3)

Maróti llega a México en 1908 para tomar medidas del sitio,<sup>49</sup> preparando el diseño para el plafón de cristal en la cúpula interior de la sala de espectáculos del Teatro Nacional, donde también decoró el arco mural del proscenio.<sup>50</sup> Hasta 1921 viaja intermitentemente a la Ciudad de México<sup>51</sup> para completar las tareas de ornato. Todavía en ese año propone que “bajo su supervisión se lleven a cabo los trabajos de terminado, pidiendo además que se le conceda la ciudadanía mexicana”.<sup>52</sup>

En 1909 proyectó el Pabellón de Hungría en Venecia, realizó el monumento mortuario de György Ráth, decoró el Banco de Crédito, actualmente Ministerio de Finanzas, el Banco de Comercio, ahora Ministerio del Interior, el Banco de Ahorro de Pest, hoy Banco de Desarrollo, en Hungría. Fue comisionado en varias ocasiones para contribuir en pabellones de exposiciones mundiales.

Años después, en 1927, colaboró con el arquitecto Albert Kahn en el rascacielos Fisher del gran Boulevar de Detroit, realizando frescos, esculturas en las fachadas e interiores con formas clásicas y en estilo *Art Déco*. Asimismo se hizo cargo del faro del Memorial Livingstone, hecho con mármol blanco, y de la reconstrucción del *Templo de Salomón y sus vasijas de oro* en el Museo Británico.

Maroti dedicó 20 años de su vida a descubrir el misterio de la Atlántida, y aunque no llegó a conclusiones concretas, intuyó que la vida en el continente perdido se orientaba al delirio de la gran utopía multidisciplinar, misma que contagió a todo

---

<sup>49</sup> AGN 522/80, en *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, op. cit., p. 301.

<sup>50</sup> “Palacio de Bellas Artes”, *México en el Arte*, septiembre de 1984, INBA, núm. 6, p. 7.

<sup>51</sup> <http://www.artnet.com/library/05/0545/T054528.asp>

<sup>52</sup> AGN 522/251, en *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, op. cit., p. 190.

tipo de gentes durante centurias. Según él, la Atlántida ha sido la civilización que alcanzó en sus relaciones armonía ideal entre el hombre y la naturaleza.<sup>53</sup>

En 1931 el inquieto artista regresó a Budapest para ocuparse de la enseñanza en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Budapest.

Sus esquemas arquitectónicos y decorativos recorrieron desde el uso de motivos severos hasta académicos historicistas. A través de una libre corriente floral y figurativa, llegó al estilo vernáculo inspirado en modelos secesionistas, que usó en pabellones de las exhibiciones mundiales, donde empleó también los elementos del romanticismo nacional finlandés, así como del arte popular húngaro.

Pese a su fama, se le menciona erróneamente como Goza y Maroti, Casa austriaca,<sup>54</sup> o también como Morotti.<sup>55</sup>

### **Miksa Róth**

Fue un diestro artista industrial húngaro, especializado en mosaico y vitrales, en particular en pintura sobre vidrio. (il. 4)

Estableció su taller en Hungría en 1885. En el mismo año fundó su primera escuela de pintura sobre vidrio y con su intensa actividad logró elevar el nivel de la vidriera en los territorios del Imperio a un estándar internacionalmente reconocido, produciendo mezclas de colores especiales. En este tiempo, las factorías de vitrales surgían profusamente en Budapest, uno de los más importantes perteneció a Miksa Róth, que al final del siglo XIX proporcionaba actividad para diez aprendices. Como uno de sus discípulos más notables se menciona a Imre Zsellér.

Entre las obras más importantes de Miksa se destacan el claustro de los monjes benedictinos en Hungría, reconstruido en el siglo XIX, con ventanas según diseños de Gyula Benczúr con los temas *El Bautismo de San Esteban* y *San Esteban ofrece su corona a la Virgen*.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> “Dream from the myhtological one Atlantida ressurge in Vence”, *Centenario de la Biennale di Venecia, 1895-1995*, june 20, 2000. (Versión electrónica)

<sup>54</sup> *Bellas Artes*, México, enero de 1956, núm. 1.

<sup>55</sup> “Detalles artísticos del Palacio de Bellas Artes”, *El Universal Ilustrado*, 3 de mayo de 1934, núm. 886, p. 27.

<sup>56</sup> [http://www.osb.hu/english/e\\_set5.html](http://www.osb.hu/english/e_set5.html)

En 1890 prepara los bocetos para los vitrales del Parlamento en la ciudad de Buda. Róth consideró la fuente de luz de la escalera y la decoración interior del edificio y decidió utilizar el estilo grotesco que se popularizó a partir del período del Renacimiento.<sup>57</sup>

El aprovechamiento para efectos ornamentales de materiales como el metal, las maderas exóticas, las piedras preciosas y, en particular, el descubrimiento del vidrio fabril opalescente, que ofrecía colores iridiscentes y efectos veteados, inauguró la *Belle Époque* en el año de 1893. Cuando Louis Comfort Tiffany presentó el vitral *Cuatro estaciones* en la Exposición Mundial de Chicago, Róth fue a verlo, quedando gratamente impactado. Por esto en 1897, Miksa Róth compró al pintor Karl Engelbrecht de Hamburgo un lote de vidrio opalescente, y comenzó a emplearlo regularmente. En ese mismo año introduce el mosaico de vidrio en Hungría, sobre todo en las obras de carácter profano. En el Museo de Kiscell, Budapest, se encuentra una obra ejecutada por Róth sobre un diseño de Alfons Mucha. La novedad reside en una composición determinada por la yuxtaposición en mosaico de diferentes vidrios de colores. Las juntas de plomo constituyen contornos plenos de fuerza, como testifica el diseño delicado del rostro, de las manos y de los árboles.

En el museo de Budapest para la exposición de Navidad de Artes aplicadas, organizada en 1898, Róth mostró vitrales preparados usando el tipo de cristal Tiffany, visto por primera vez dentro del territorio Austro-Húngaro.

Después de participar en labores de reconstrucción de varias iglesias católicas, en 1899 recibe la medalla de oro de la sociedad de artistas decoradores nacionales por su aportación técnica,<sup>58</sup> y en 1900 le otorgan en París la medalla de plata, por sus obras *Pax* y *El sol levante* resueltas con mosaico de vidrio opalescente. En 1902 es acreedor de la medalla de oro en Turín, Italia, así como también del Gran premio obtenido en San Luis, Missouri, EUA, dos años más tarde.<sup>59</sup>

Sería interminable enumerar el catálogo completo de las obras públicas de su autoría anteriores a su obra de gran relevancia, la cúpula de vidrio representando

---

<sup>57</sup> Lucy Mallows, "Window on the world", *The Budapest Sun*, sección Style, 6 de enero de 2000, volumen VIII, núm. 1. (Versión electrónica)

<sup>58</sup> Simon, Magda, "La obra de Miksa Roth y el arte vitral húngaro", *L'anima e le forme*, Italia, Electa, 1981, 247 pp.

<sup>59</sup> Memorial House Miksa Roth. [www.rothmuzeum.hu/](http://www.rothmuzeum.hu/)

Apolo y las musas en el Teatro Nacional en México, según cartones de Géza Maróti. Sin duda, es una de las creaciones más significativas de Róth, quien usó en esta comisión cristal opalescente. Vale la pena recordar el mosaico de pasta vítrea del arco del proscenio, una de tantas colaboraciones con Vilmos Zsolnay, emplazado en este mismo recinto.<sup>60</sup>

Entre varias fuentes consultadas, sólo en un libro se cita a Miksa Róth como uno de los principales artistas de la vidriera en el período del *Art Nouveau*. Lo mencionan como el autor del plafón y enumeran las obras más destacadas en el mundo durante esta época, entre ellas el plafón de Bellas Artes de México.<sup>61</sup>

En 1913 se hace cargo de las decoraciones del Palacio de Cultura, conocido como Salón de los Espejos, en Transilvania, en la provincia de Targu Mures en Rumania, según diseños de Sándor Nagy y de Thoroczkai-Wigand Ede. Son doce vitrales con temas tomados del folklore y de las leyendas del pueblo Seklar en los que Róth utilizó una técnica medieval distintiva, empleando las cañuelas de perfiles rústicos para traducir las líneas fuertes y contrastadas del contorno. (il. 5)

A partir de los años veinte Miksa Róth recibió principalmente comisiones de la Iglesia y del Estado. (il. 6)

Reflejando la naturaleza multiétnica de la configuración geográfica húngara al final del siglo XIX y principios del XX, Róth creó ventanas en muchos estilos. Su concepción de la pintura sobre vidrio está inspirada en las búsquedas de los artistas ingleses prerrafaelistas: William Morris y Edward Burne-Jones.<sup>62</sup>

El vasto repertorio de Róth comprende básicamente tres rutas estilísticas diferentes: la tendencia historicista; el *Jugendstil*, conocido también como Secesión vienesa o *Art Nouveau*; y, más tarde, el *Art Déco*. Posteriormente propone una síntesis de las cualidades formales de cada tendencia.<sup>63</sup>

El taller de Róth entonces hizo una gran cantidad de vitrales con diseños florales. Su éxito se podría atribuir a la nostalgia de la gente que vivía en las grandes

---

<sup>60</sup> Esther Vécsey, "Glass and Ceramics", *The Budapest Sun*, december 15, 2005, vol. XIII, núm. 50. (Versión electrónica)

<sup>61</sup> *Dipingere e decorare il vetro*, Florencia, Giunti, 2001, p. 6.

<sup>62</sup> History of Stained Glass, *The Stained Glass Quarterly*, The Stained Glass Association of America.

<sup>63</sup> Lucy Mallows, "Putting the pieces back together", *The Budapest Sun*, Style, february 13, 2003, Vol XI núm 7. (Versión electrónica)

urbes por el mundo distante de la naturaleza. La clase media solía adornar sus salas con motivos simbólicos de flores, aves y personajes mitológicos: faunos, ninfas, hadas y figuras femeninas que se divierten en jardines y espejos de agua, para recordar la Edad de Oro perdida.

En 1938, aún cuando la efervescencia por el trabajo en vidrio había decaído, preparó una serie de retratos de los santos húngaros para el Congreso eucarístico mundial. Como referencia para apreciar la fineza de este tipo de obra, se puede observar el conjunto de vidrieras en la pequeña iglesia del Sagrado Corazón de Jesús entre las calles de Roma y Londres en la colonia Juárez de la Ciudad de México, donado por los refugiados de la revolución húngara burguesa de 1956.<sup>64</sup>

Entre 1942 y 1943 publica dos autobiografías con acentos líricos *De la pintura sobre vidrio para una pintura sobre vidrio* y *Memorias de un pintor sobre vidrio*. (Anexo 2)

### **Apolo y las musas**

Regresando al tema de la intervención de los célebres artistas industriales europeos en la realización del plafón en el Teatro Nacional de México, observamos que el motivo de la composición es el Olimpo con las nueve musas y una gran figura alada al centro, representando a Apolo.

Como argumento, la trama mitológica era apropiada para retratar a la clase política mexicana decimonónica. Basta recordar que su génesis temática se encontraba perfilada en la insólita ideología de la dictadura porfirista que durante su mandato había mostrado tintes absolutistas. Como se trataba de una obra con patrocinio público pero con demandas privadas, la jerarquía dominante, a través de su representante máximo, había establecido discretamente el contenido y las formas, el sustentáculo publicitario ideal para continuar en el poder.

Los atributos de Apolo como dios de la poesía, de la profecía y de la música, quedaban acordes para el recinto, además, el soporte vítreo también correspondía a la característica de Apolo como dios de la luz en su cualidad de Apolo Febo, el resplandeciente, también como dios del Sol y alborada. Su símbolo emblemático más importante era su signo en calidad de luz de la verdad, del conocimiento y de la

---

<sup>64</sup> Placa conmemorativa *in situ*, 22 de octubre de 2006, CONACULTA.

razón. Su parte sensual, en tanto personificación de la juventud y la belleza, se vinculaba con su función como protector de las musas. Cualquier coincidencia con el comitente era pura casualidad.

En México el Apolo musageta fue un contenido repetido aún como recurso pedagógico para complementar la educación primaria, como lo confirma el siguiente testimonio de la época: "eran las nueve de la mañana y ya el patio de la Escuela Miguel Lerdo situada en la calle del Indio Triste, estaba rebosando de gente y de alumnas que con sus caras juveniles, su aspecto fino y sus vistosos trajes, constituían un cuadro hermoso rebosando de matices encantadores".<sup>65</sup> El programa consistía en un concurso donde las escolares representarían a las musas y alegorías de las artes.

El tema resultó ser perdurable y las imágenes de la mitología clásica griega se relacionaban a menudo con las vicisitudes del momento presente: "las Bellas Artes son la paz. En la hora trágica las nueve musas huyen temerosas del fragor de la batalla universal. Retornarán cuando esta enorme podadura del mundo haya producido los nuevos brotes de una primavera, con un florecimiento jamás visto en los estudios humanísticos y liberales".<sup>66</sup>

### **Plectro vítreo**

Como sucede a menudo con este tipo de realizaciones, la versión final del encargo fue exhibida en el Museo de Arte Industrial de Budapest antes de ser transportada a México.<sup>67</sup>

Aunque este dato es prácticamente desconocido, todo parece indicar que la fuente iconológica del plafón procede de un diseño anterior que se encontraba en el Palacio Memorial a la reina de Hungría Elisabetha von Wittelsbach. La maqueta de la cúpula, bastante similar a la mexicana ahora está resguardada en el Museo de Arte Industrial en Budapest.<sup>68</sup> Por tratarse de una monarquía, en el centro del gran domo se representaba el poder divino a través de una corona radiante, simbolizando el sol, y a su alrededor se distribuían los nueve seres celestiales, correspondientes a los

---

<sup>65</sup> "Brillante fiesta en la Escuela 'Miguel Lerdo' ", *Arte y Letras*, 24 de abril de 1910, pp. 12-13.

<sup>66</sup> Boari, Adamo, (trad. Víctor Jiménez), *La costruzione di un teatro*, Roma, Fotomecanicce, 1918.

<sup>67</sup> *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, op. cit., p. 146.

<sup>68</sup> Varga, Vera, *Róth Miksa művészete*, Budapest, Helikon, 1993, pp. 27-28.

nueve planetas del sistema solar. También se podrían relacionar con los nueve coros o niveles angelicales que mantienen contacto entre el cielo y la tierra. (il. 7)

De ahí surgió el diseño posterior de Maróti para el encargo mexicano. No sabíamos por qué las musas aladas estaban ataviadas con aureolas, atributos que indican un contenido mucho más misterioso. Con el tema aparentemente alusivo al arte, la fusión entre ángeles y musas nos daba un mensaje velado sobre el poder divino cósmico y el universo girando a su alrededor.

El primer proyecto general fue firmado en *ANNO DOMIN MCMX*, figurando en los anillos exteriores cuatro pares de aves fénix y liras estilizadas, y un círculo externo con coronas de laurel.

El segundo proyecto y definitivo fue reducido en sus dimensiones, quedando los nombres emplomados de las musas hasta los límites de la decoración. (il. 8)

El plafón es identificado por su composición concéntrica, con diseños figurativos y geométricos y efectos sutiles de color. Los rayos de luz que con su perspectiva señalan directamente el centro, en combinación con los siete anillos segmentan las escenas para su mejor identificación.

El Apolo como foco, hierático, prácticamente enmarcado por la misma estructura constructiva, contrasta con las musas en movimiento. Además, en el primer anillo existen 18 semiesferas que aportan relieve y enfatizan la imagen de Apolo. Las radiaciones solares estilizadas aluden al orden, así, a partir del rayo central dirigido hacia los pies del Apolo, el recorrido se inicia como en las manecillas del reloj.

En contraposición con la deidad masculina se encuentran las musas, más dinámicas, ágiles y etéreas. Para evitar confusiones sobre sus atributos, tienen en el contorno exterior, resuelto con trazos geométricos, el emplomado con sus respectivos nombres. La longitud de las figuras es de cuatro metros. Aparecen representadas como si estuviesen superpuestas sobre un fondo decorativo, recortadas y sin su propia atmósfera. (il. 9)

En la sección correspondiente a *Klío*, mientras que el reloj de arena sigue su curso, la musa de la historia escribe el devenir sobre un tablero. La metáfora se refuerza con las espirales del tiempo en su pecho, descritas en forma de mosaico. El cartón

correspondiente fue terminado en 1909, al parecer fue el primero en ejecutarse. (il. 10)

*Terpsí chore*, la patrona de la música y danza, está caracterizada con una pandereta y en actitud de baile. (il. 11)

La personificación de la poesía amorosa, *Erato*, se perfila con su lira, extrañamente sostenida con una sola mano, pero resuelta con la línea sin fin, típicamente manierista, de la cual emerge un ramo de flores. (il. 12)

*Polyhimnia*, metáfora de la poesía sagrada, con estrellas brotando de su regazo, sostiene sobre su pecho una máscara, atributo de la mímica, y un pergamino que se despliega detrás de su figura. El cartón original fue firmado *MG 1913*. (il. 13) (il. 14)

Como encarnación de la astronomía, *Urania*, sustenta un festón, símbolo del infinito y la órbita planetaria, además, la esfera de la bóveda celeste. (il. 15)

*Thalía* representa la comedia, con su mascarón del drama y el báculo de la transformación. (il.16)

La musa de la tragedia, *Melpómene*, con su expresión lúgubre, carga el peso de su destino. (il. 17)

*Euterpe* aparece tocando dos flautas al unísono, de su seno pende una corona de laurel y flores. Pájaros cantando dan idea de la poesía lírica. El cartón con su efigie también fue firmado *MG 1913*. (il. 18) (il. 19)

*Kaliopé*, la musa de la poesía épica, porta una armadura y sujeta un casco en su brazo, y en otra mano, una espada entrelazada con hojas de olivo como símbolo de la paz. (il. 20)

El tratamiento iconográfico de todos los personajes, ataviados con alas y nimbos, es bastante novedoso, ya que no tenemos referencia de que las habitantes del Parnaso se hayan interpretado con estos atributos.

### **Fin de la epopeya**

Debido a los cambios del programa original, hubo muchas manos que intervinieron, especulando rescatar el inmueble, entre ellos el arquitecto Antonio Muñoz, quien de

1919 a 1923 “trató de controlar los hundimientos y modificó el proyecto al ampliar la capacidad de la sala de espectáculos”.<sup>69</sup>

Y no sólo eso, sino después de los errores al encapsular el techo, no quedaba luminosidad por las ventanillas laterales y “para hacer lucir la policromía de sus cristales fue preciso estudiar el problema de su iluminación, habiendo sido resuelto este punto de manera muy hábil a la vez que económica por el arquitecto Antonio Muñoz García, con quien colaboró el arquitecto Augusto Petricioli. Se ha empleado el sistema de luz indirecta con éxito notable, pues la luz se difunde perfectamente, pudiendo apreciarse la admirable composición en todos sus detalles”.<sup>70</sup>

Además, el motivo de la iluminación sirvió para mostrar orgullosamente el resultado, conmemorado en el siguiente texto:

“en el programa del Congreso Interamericano de Comunicaciones Eléctricas, la visita de los señores delegados a las obras del Teatro Nacional para el día 4 del actual, el señor ingeniero don Vicente Cortés Herrera, director de Edificios y Monumentos de la SCOP (Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas), dispuso que se activaran los trabajos relativos a la instalación eléctrica y colocación del *plafond* luminoso de la sala de espectáculos, habiendo quedado terminados los trabajos para esa fecha.

El arquitecto Benjamín Orvañanos, encargado de las obras, suplicó al señor ingeniero y general Amado Aguirre (Ministro de Comunicaciones) inaugurara la iluminación del *plafond*, quedando verdaderamente encantados los presentes de la bellísima obra de arte que viene a aumentarse a las muchas otras con que ya cuenta nuestro teatro. [...] Es una habilísima composición de gusto irreprochable que luce por transparencia. [...] La técnica y el colorido son notables, y el costo que tiene 155 m<sup>2</sup> de superficie, fue de \$60,000 incluyendo su colocación”.<sup>71</sup>

### **Herederos y sucesores**

Durante las décadas siguientes, casi por costumbre, se perpetuaron los trabajos en el Teatro con obras menores, sin enfrentar el verdadero problema conceptual y estilístico, por una parte, y por otra, financiero. Desde la presidencia de la República

---

<sup>69</sup> Oscar Olivo, “Las bellas artes del palacio”, en *Artes Plásticas*, año 1, números 1-2, octubre de 1984-enero de 1985, p. 28.

<sup>70</sup> “Sustentó examen profesional de arquitecto el Sr. Carlos Obregón Santacilia”, *Excélsior*, 1 de junio de 1924, 3ª sección, p. 6.

<sup>71</sup> “Inauguróse la iluminación del Teatro Nacional”, *Excélsior*, 8 de junio de 1924, 3ª sección, p. 4.

“ha acordado que se continúen las obras [...] asuma la responsabilidad de los trabajos que habrán de realizarse para cubrir la cúpula del propio edificio”.<sup>72</sup>

Para esta tarea se comisionó a Federico Mariscal de 1930 a 1934. Está claro que muchas de las obras públicas significaban botines anhelados por grupos allegados al poder. Por tal razón surgieron varias ideas: derrumbar un teatro para construir otro, errar en el cálculo para continuar con modificaciones y alteraciones de los proyectos, o hacerlos infinitos.

A propósito, un dato curioso: el intento de integración plástica que trató, a través de un artificio decorativo en los muros, reproducir mediante pintura los rayos que emanan de Apolo en el vitral y continuarlos por las paredes hasta la sala. Los restos de pigmento fueron descubiertos a finales del año de 1991.

Así, las denuncias de algunos obreros que colaboraban en los años treinta en el almacén de materiales, parecían tener una dosis de verdad. Los bodegueros Raúl Gorman, Zacarías Malagón y otros denunciaban irregularidades:

"el ingeniero y arquitecto F. Mariscal está robando toneladas de cemento, yeso, arena, grava y demás material de construcción, de las obras del Teatro Nacional.- Paga salarios a individuos que no trabajan en esas obras,- Cítanse los nombres de esos individuos.- El arquitecto referido está fincando con gente pagada por la Nación.- El hijo de él ha dado empleo a muchos colegiales, quitando a operarios con méritos.- Entre los que están en las obras hay un señor Joaquín Carrión que con el producto de sus robos posee un rancho.- El arquitecto Mariscal es caballero de Colón y se expresa despectivamente de los generales Obregón y Calles y del actual Presidente de la República".<sup>73</sup>

Sin embargo, Federico Mariscal mantuvo su puesto, tal vez gracias a los regalos oportunamente entregados a Abelardo L. Rodríguez, como los datos del archivo lo confirman: "quiero ofrecer [...] un objeto que sirva para testimoniar a usted mi agradecimiento [...]. Me permito enviar a usted una urna fabricada por obreros mexicanos, en mármol negro de Nuevo León, de la misma calidad que el usado en la

---

<sup>72</sup> "Proseguirán los trabajos del gran Teatro Nacional", *Excélsior*, 28 de septiembre de 1930, p. 1.

<sup>73</sup> AGN, fondo ALR, 570/25-1, 6 de julio de 1933.

escalera monumental y otras ornamentaciones de este edificio, y que espero será de su agrado".<sup>74</sup>

### **Culminación**

Actualmente el efecto cromático del plafón es muy pobre debido a la temperatura de la luz y a la focalización de iluminación artificial en ciertos puntos determinados. No dudamos que en el futuro, cuando los materiales constructivos se superen y el financiamiento se consiga, se colocará en esta sección un capelo transparente con funciones térmicas y acústicas para, entonces sí, admirar el resultado tal y como se concibió por aquellos notables artistas industriales de principios del siglo XX. Además, los costos de energía eléctrica -aunque de eso no se habla- son elevadísimos, por lo que el retorno al proyecto original, con empleo de luz natural parece más sustentable.

Con todo, en la bibliografía especializada se hace referencia al plafón como una alternativa de creación de nuevas espacialidades de luz envolvente, "quizás los mejores ejemplos debamos buscarlos entre las arquitecturas abovedadas en cristal, con profusiones decorativas extremadas, como pondrían de manifiesto los edificios del Palacio de Bellas Artes o el actual Hotel de México".<sup>75</sup>

Una vez más asistimos a un episodio protagonizado por un elemento otrora luminoso que por las vicisitudes políticas y financieras padece silencioso en espera de su momento.

Como lo reportó el perito restaurador Arturo Ventura del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, en 1991, año de intervención al plafón, son tres los grandes problemas que tiene el domo: vidrios rotos por deshidratación, segmentos del emplomado vencido en parte por gravedad y sismos, y el propio hundimiento del edificio.<sup>76</sup>

Quizá el aspecto más oscuro de la historia relacionada con la existencia del Teatro de Santa Anna, anterior al Teatro Nacional, fue el pretexto inicial de su remodelación para, en un vuelco de 180 grados, proponer la prolongación de la

---

<sup>74</sup> AGN, fondo ALR, 323.2/141, 2 de enero de 1934.

<sup>75</sup> Ignacio Represa Bermejo, "La estética de las vidrieras y de su degradación", en Corzo, Miguel Ángel y Nieves Valentín (coords.), *Conservación de vidrieras históricas: análisis y diagnóstico de su deterioro*, Los Angeles, CA, Getty Conservation Institute, 1997, p. 58.

<sup>76</sup> Gerardo Ochoa Sandy, "Descubren murales en el Palacio de Bellas Artes", *op. cit.*, pp. 60-61.

Avenida 5 de mayo, la compra del Teatro para su demolición<sup>77</sup> y la erección de uno nuevo, planeado desde las esferas gubernamentales. Ya lo advierte Vasconcelos, “la manía de construir echando abajo lo antiguo es, quizás, de procedencia norteamericana, y su causa es obvia: se construye tan mal en el país y en forma tan provisoria, que se prevé la escasa duración de cada edificio”.<sup>78</sup>

La demolición del Teatro Santa Anna no tenía ningún sustento, ya que se había cimentado y construido adecuadamente bajo el principio de solidez.<sup>79</sup> La descripción de los interiores la conocemos a través de la acuarela del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, colección Banco Nacional de México, y de Pietro Gualdi, en su óleo de 1844 visto desde la bocaescena,<sup>80</sup> donde muestra la distribución de veinte palcos para tres personas, en cada uno de los cinco pisos techados con un gran plafón de yesería y con pinturas mitológicas de musas aladas. Por añadidura, el mismo Gualdi en un pequeño lienzo plasmó la portada del teatro y parte de las construcciones colindantes, donde apreciamos la existencia de un baño público junto al costado norte.

La grandiosidad del nuevo teatro y el programa ornamental, ideados cruentamente desde el proyecto, implicaban un costo extraordinario. Su especificidad constructiva y su exquisitez decorativa sólo podría haberse cumplimentado a través de grandes compañías extranjeras como “William H. Birkmire” de Nueva York, “Milken Brothers”, “Casa Tiffany”, “Casa Maróti y Róth” del Imperio Austro-Húngaro. No obstante, este inmueble que debería significar el inicio de una nueva era para el gobierno reelecto por enésima ocasión, se constituyó en el símbolo del fin de esa rimbombante oligarquía.

Este monumento ecléctico sigue vigente como testimonio del pasado, como una gigantesca cápsula del tiempo donde las musas atrapadas en el redondel giran y giran, afirmando el poder del centro.

---

<sup>77</sup> La prolongación de la avenida del 5 de mayo, compra del Teatro nacional, *El Imparcial*, México, 30 de diciembre de 1898, p. 1., en Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.*, p. 421.

<sup>78</sup> Vasconcelos, José, *El desastre*, México, Jus, 1979, p. 257.

<sup>79</sup> “Arquitectura Don Lorenzo de la Hidalga”, *El arte y la ciencia*, México, septiembre de 1901, vol. III, núm. 6, p. 83, en Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.*, p. 567.

<sup>80</sup> Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales*, UNAM / IIE, núm. 80, 2002, pp. 101-129.

**III. Víctor M. Reyes, Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929. La afirmación de lo nacional**

**Ficha técnica**

**Artista:** Víctor M. Reyes

**Ejecución:** Casso Ingenieros, Sevilla, España

**Arquitecto:** Manuel Amábilis

**Escultor:** Leopoldo Tommasi López

**Título:** *El plátano, La palmera, El papayo, El maíz, Yucatán, El Popocatépetl, El jarabe tapatío, Xochimilco, El trabajo, Industria y comercio, La aviación, Fuerza hidráulica y Escudo Nacional*

**Secciones:** 13

**Técnica:** Vitral emplomado

**Localización:** Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana, Parque de María Luisa, Sevilla, España

**Fecha de inicio:** 31 de agosto de 1928

**Fecha final:** marzo de 1929

**Custodia:** Universidad de Sevilla, Vicerrectorado de Tercer Ciclo y Enseñanzas Propias

**Estado de conservación:** Destruídos, sólo queda el lucernario cenital con el emblema mexicano



### III. El esfuerzo colectivo y Víctor M. Reyes, Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929. La afirmación de lo nacional

¡Nuestra sangre es igual!  
que nadie oponga a nuestra unión calumnias y rencores;  
¡La plegaria inmortal de Covadonga siglos más tarde resonó en Dolores!  
La misma es nuestra raza altiva y fiera.  
Igual nuestro carácter franco y rudo:  
Aquí el águila libre por la bandera;  
Allá el león por símbolo y escudo.  
Juan de Dios Peza<sup>1</sup>

Los años de 1920 a 1929 son, sin duda, significativos para el arte plástico nacional. Los primeros murales posrevolucionarios se estaban pintando, mientras que, a la par, se gesta la renovación de las artes aplicadas, en particular del vitral, con lo que se inaugura la nueva etapa de obras monumentales con contenidos distintos a los establecidos por la tradición europea.

Los inicios del vitral propiamente mexicano los identificamos en este período, caracterizado por las búsquedas de una temática propia, de una recuperación de los oficios antiguos y un apoyo oficial a los proyectos a gran escala.

#### **Exaltación de lo autóctono**

Entre las primeras obras de esta fructífera época fueron realizados los vitrales del ex templo de San Pedro y San Pablo, diseño de Roberto Montenegro, quien en aquel momento tuvo mucho contacto con el gran impulsor del renacimiento cultural, José Vasconcelos.

La ejecución estuvo a cargo de Enrique Villaseñor, el primer vitralista mexicano de importancia, ya como pintor, pedagogo e historiador del vitral, quien llevó a feliz término los dos proyectos de Montenegro para esta técnica. Años después, con cierto sarcasmo, Villaseñor afirmaba que “la crítica juzgó con benevolencia. [...] La satisfacción más íntima que este trabajo me ha dado, es que ha sido atribuida totalmente al artista Montenegro”.<sup>2</sup> En una reciente exposición en el ex templo, hoy Museo de la Luz, se presentaron los proyectos originales a la acuarela que revelan la

---

<sup>1</sup> *México y España*, Juan de Dios Peza, en Godoy, José Francisco, *México en Sevilla*, México, Papelería Nacional Aurelio Garduño, 1928, p. 5.

<sup>2</sup> Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, pp. 31-32.

diferencia entre la idea inicial y la solución preciosista en el colorido vítreo del trabajo terminado, así como la importancia de la transferencia acertada de lo opaco a lo transparente.

### **La raza y el espíritu**

En el mismo recinto conocido como Sala de Discusiones Libres, Jorge Enciso proyectó el escudo universitario, también trasladado al vitral por Villaseñor.

Las disciplinas de pintura y escultura decorativas desde 1914 formaban parte del plan de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde aún en 1919 se consideraba carrera especializada con una duración de cuatro años.<sup>3</sup> La clase de pintura decorativa de 1914 a 1916 estaba a cargo de Alfredo Ramos Martínez. Posteriormente fue sustituido por Jorge Enciso, a quien le correspondió realizar el cartel de una exposición, organizada por las estudiantes de la asignatura de artes aplicadas de la ENBA en los altos del restaurante de moda “Salón Bach”, de avenida Madero 32: “las jóvenes alumnas presentaron, por su parte, ‘vasos aztecas modernizados’ tallados o pintados, efigies de deidades antiguas, mosaicos estilizados, bocetos de vidriera”.<sup>4</sup>

Así que Enciso comprendía muy bien el medio. Para el diseño del escudo de la Universidad Nacional, en la época no había otro artista con más conocimiento que él. Desde 1910 en el concurso del *Heraldo*, en el que resultó vencedor, ya había tratado el tema del águila.<sup>5</sup> Fue especialista en sellos precolombinos y conocedor de la iconografía ancestral,<sup>6</sup> se le reconoce portador de un “preciosismo ornamental de los motivos prehispánicos reinterpretados”.<sup>7</sup>

El emblema, que se mantuvo durante décadas, reitera la importancia de la unificación del continente Americano y sigue vigente hasta nuestros días.

---

<sup>3</sup> AGN, IP y BA, ENBA, caja 31 expediente 8 en Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM / IIE, 1990, p. 64.

<sup>4</sup> Ramírez, Fausto, *op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> José Juan Tablada, “El águila y el olivo. Dibujo de Jorge Enciso”, *El Imparcial*, Suplemento, 16 de septiembre de 1910, p. 3, en Tablada, José Juan, *Obras completas VI Arte y artistas*, México, UNAM / IIF, 2000, p. 167.

<sup>6</sup> Enciso, Jorge, *Sellos del antiguo México*. México, s. e., 1947, p. xiv.

<sup>7</sup> Ramírez, Fausto, *op. cit.*, p. 53.

## Otros encargos

Roberto Montenegro haría más diseños posteriormente. Durante la misma década, en 1922, en la Secretaría de Educación Pública realizó el proyecto de un plafón, en su siguiente colaboración con Enrique Villaseñor,<sup>8</sup> con una escena “en que la flecha del indio se lanza a las estrellas”.<sup>9</sup> Aunque no se conoce el paradero del vitral, el testimonio sobre su ejecución apareció en el artículo citado dedicado a Villaseñor y aún todavía en el discurso de Vasconcelos, reproducido en la página electrónica de la SEP, donde se menciona “un vitral de Roberto Montenegro” que remata todo el conjunto mural.<sup>10</sup> El lucernario fue desmontado en 1966, por acuerdo surgido tras una discusión entre intelectuales,<sup>11</sup> porque oscurecía el cubo de la escalera con los murales de Diego Rivera. El restaurador Tomás Zurián recuerda haberlo visto.<sup>12</sup>

En varias ocasiones Enrique Villaseñor expresó su respeto y admiración por su mentor, a quien consideró “como maestro, por las orientaciones y enseñanzas que de él ha recibido”.<sup>13</sup>

Además, entre 1924 y 1926, con motivo de la renovación arquitectónica de la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores, llevada a cabo por Carlos Obregón Santacilia, Montenegro concibió un gran capelo resuelto con vidrio emplomado en uno de los patios.<sup>14</sup>

En los años treinta Roberto Montenegro también desarrollaría dos diseños más, ejecutados por otro vitralista, de los cuales nos ocuparemos a profundidad en el siguiente capítulo.

## Volcanes

De 1923 procede este ejemplo ejecutado por Enrique Villaseñor para la residencia particular de Gabriel Camino. No hay muchos datos acerca de esta obra, si acaso un

---

<sup>8</sup> Enrique Fernández Ledesma. “El arte de los vitrales”, *El Universal*, Museo de las letras, 4 de mayo de 1924, 4ª sección, p. 5.

<sup>9</sup> José Vasconcelos, “Discurso pronunciado en el acto de la inauguración del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública”, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, tomo I, núm. 2, 1 de septiembre de 1922, p. 7.

<sup>10</sup> [www.sep.gob.mx](http://www.sep.gob.mx). Octubre de 2008.

<sup>11</sup> Conversación con Esperanza Balderas, investigadora del CENIDIAP-INBA.

<sup>12</sup> Conferencia IIE, 1 de abril de 2002.

<sup>13</sup> Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup> *El nuevo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1926, p. 3, 4, en Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, UNAM / IIE, 1994, p. 75.

recorte de periódico, donde aparece la ilustración.<sup>15</sup> Se trata de un vitral esmaltado a fuego, técnica que requiere de una gran precisión en el dibujo. Además, este procedimiento permite mediar entre el recurso pictórico y el estrictamente lumínico, ya que el efecto de claroscuro resultante aparece por manejar pigmentos opacos que provocan mayor contraste en la obra. (il. 1)

A juzgar por la reproducción, recuerda el vitral de la Sala de Discusiones Libres de San Pedro y San Pablo, por la forma de medio arco y por el uso de múltiples divisiones minúsculas para describir un paisaje tradicional mexicano. Villaseñor, inspirado en la manera compositiva de José María Velasco, coloca en primer plano el árbol lleno de detalles y, en un extremo, cactáceas, órganos y nopales. Acelera la profundidad a través de campos abiertos, empleando cuadrículas geométricas para representar sembradíos, y a lo lejos, el Popocatépetl e Iztaccíhuatl que cierran la composición. Las nubes se convierten en volúmenes serpenteantes que cruzan el firmamento de lado a lado. El follaje del árbol limita el semicírculo en la parte superior.

### **Estadio**

A iniciativa del general Heriberto Jara, quien llegó a la gubernatura de Veracruz en 1924, se construye el Estadio de Jalapa. En esta administración como secretario general de gobierno fungía el poeta Manuel Maples Arce, quien a su vez invitó a los pintores estridentistas Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez a colaborar en numerosas actividades culturales en la capital del Estado.

Entre los motivos decorativos del estadio figuraba un emplomado, hecho entre 1925 y 1927 en la Escuela de Artes y Oficios de Jalapa,<sup>16</sup> que repetía los mismos elementos arquitectónicos del complejo deportivo sobre un fondo de paisaje y nubes estilizadas. Se desconoce la autoría, pero es indudable la vinculación estilística con el repertorio estridentista. Así el movimiento nacional de vanguardia dejó también su huella en imágenes traslúcidas. (il. 2)

Finalmente, Heriberto Jara no resistió “las presiones políticas ejercidas por las poderosas empresas petroleras extranjeras”<sup>17</sup> y abandonó su cargo a casi tres años de su gestión.

---

<sup>15</sup> *Ídem.*

<sup>16</sup> Schneider, Luis Mario, *El estridentismo, México, 1921-1927*, México, UNAM / IIE, 1985, s.p.

<sup>17</sup> Beltrán Alberto, *Pintura y escultura en Veracruz 1910-1980*, México, Punto y Aparte, 1980, p. 16.

## **Cuatro elementos**

Otra creación notable de este período fue plasmada en el edificio de la Secretaría de Salud donde, según proyectos de Diego Rivera, en 1929 Villaseñor alcanzó una interpretación más impactante, los emplomados *Tierra, Agua, Aire y Fuego*, en los cuatro cubos de las escaleras. (il. 3)

El experimentado vitralista en 1931 escribe que “en esta obra tuve la audacia de superponer hasta cuatro vidrios para lograr tonalidades insospechables, empleando cañuelas de dimensiones no usadas hasta hoy en México”.<sup>18</sup> Gracias a los artificios técnicos que podríamos calificar como virtuosos, y al extremo cuidado en el manejo de los materiales, obtuvo un resultado satisfactorio al “sobreponer varias capas de distintas medidas y logró, así, mayor número de tonos y fidelidad al original”.<sup>19</sup> (il. 4)

La impresión de los vitrales no sólo es impactante en el interior, dado que es la única fuente lumínica de las sombrías escalinatas, también “constituyen singulares elementos expresivos de las fachadas laterales del edificio”.<sup>20</sup>

## **La afirmación de lo nacional**

El estudio de los antecedentes del vitral en México nos condujo hacia la obra con la cual se cierra la década: los vitrales del Pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, en 1929. Aunque llevados a cabo en el exterior de nuestro país, fueron proyectados por el joven artista yucateco, Víctor M. Reyes, un tanto desconocido en la época en que se realizó el trabajo. El evento y la arquitectura ya han sido analizados por especialistas notables, no obstante, hay fenómenos interesantes que quedan por develar.

## **Preludio español**

El móvil de un evento internacional en España obedecía a la necesidad de renovación de relaciones comerciales estables y abiertas con la América Latina, sometida en los últimos años a las influencias del coloso del norte. Con el ánimo de recuperar el poder y la gloria de antaño, la convocatoria se hizo extensiva a Marruecos y Brasil, además a todos los países tradicionalmente hispanoparlantes.

---

<sup>18</sup> Villaseñor, Enrique, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>19</sup> Mérida, Carlos, *Escritos sobre arte: El Muralismo*, México, INBA / CENIDIAP, 1987, p. 57.

<sup>20</sup> López Rangel, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, SEP-DGPyM, 1986, p. 69.

También se invitó a los Estados Unidos, entidad que participó en una abierta posición de desafío, al incluir a Puerto Rico en su pabellón.

El avance del imperialismo de Estados Unidos de América en los mercados latinoamericanos, incluyendo la empresa eclesiástica, más el desprestigio creciente de las monarquías, hacían necesario para España plantearse un programa semejante al del imperio británico en el sentido de recuperar, de una manera ideológica y comercial, esos territorios de ultramar. Así se establecieron “dos directrices dominantes: el tenaz anhelo de Sevilla por regenerarse a través del recurso de blandir su pretérita significación como metrópoli del Imperio de Indias; y la voluntad de la monarquía por impeler sus relaciones con América de acuerdo con un diseño adaptado a los tiempos”.<sup>21</sup> Además de los agentes clave para el renacimiento del antiguo esplendor de España -la savia y el nacionalismo- se manifiesta el apego de Alfonso XIII por la capital andaluza y su inquietud por un movimiento regeneracionista que incluyese lo hispanoamericano.

Preocupada por reconstruir su economía, España añoraba las perdidas relaciones económicas. Sevilla se erigía como sede de la única exposición neocolonial, por representar la imagen de los buenos tiempos. Había sido la depositaria oficial del tráfico de Indias hasta principios del siglo XVIII, asociado a la época del esplendor colonial español.

En medio de la crisis moderna, la dictadura de Primo de Rivera entrañaba el regreso de aquellos tiempos, cuando los países de América rendían pleitesía al rey y veneraban a sus autoridades religiosas.

El espíritu verdadero de la Exposición se planteó por primera vez en 1908 con el proyecto *España en Sevilla*. En sus orígenes se suscitaron varias discusiones acerca de su propósito. Se pretendía reivindicar el sentimiento de la patria, bastante decaído, ya que era evidente que “la unión española no está hecha ni siquiera en el lenguaje”.<sup>22</sup> A la postre estas palabras tendrían una dosis de predicción.

En 1912, una vez modificada la idea sugerida, la propuesta fue lanzada de

---

<sup>21</sup> Braojos Garrido, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Secretariado de Publicaciones, 1992, pp. 18-19.

<sup>22</sup> Rodríguez de la Orden, J., “Crónica sevillana”, *Baluartes de Sevilla*, 3 de mayo de 1908, en Rodríguez Bernal, Eduardo, *La exposición Iberoamericana en la prensa local*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1981, p. 55.

manera más amplia hacia la América. Se le dio a conocer en México que por razones político-sociales del momento eludió cualquier tipo de convenio. Una vez retrasado el proyecto, México había decidido su participación el 21 de abril de 1925.<sup>23</sup>

El organizador español más entusiasta de la muestra internacional, Aníbal González, encontró un ejemplo a seguir al visitar la grandiosa exhibición del Imperio Británico de 1924, cuyo modelo serviría para impulsar la de Sevilla. Finalmente, no le alcanzaría la vida para observar su obra, ya que falleció pocos días antes de la inauguración.

El evento encontró oposición, el *Noticiero sevillano* auguraba en febrero de 1924 que la exposición era “un accidente de la vida sevillana, y por ende, error profundo el de los exposicionistas a ultranza”.<sup>24</sup> Con todo, los preparativos continuaban y el 1 de octubre de 1926 se entregaron las 140 hectáreas de terrenos para los pabellones de países participantes.<sup>25</sup>

### **Preliminares en México**

El interés en la recuperación de modelos arquitectónicos ancestrales ha dominado periódicamente desde el siglo XIX, mediante la inclusión en propuestas actuales de citas inspiradas en soluciones espaciales o decorativas surgidas en manifestaciones artísticas pretéritas.

México tuvo casi siempre una participación *sui géneris* en las exposiciones mundiales, donde se aspiraba a afirmar la continuidad de proyectos históricos con herencias arqueológicas. Esta tendencia es más pronunciada, cuando pretende identificarse con un pasado particularmente valioso.

En 1910 Justo Sierra en su discurso de apertura para el XVII Congreso Internacional de Americanistas, les advertía a los participantes que “todo ese mundo precortesiano cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, es nuestro, es nuestro pasado, nos lo hemos incorporado como un preámbulo que cimienta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y

---

<sup>23</sup> Rodríguez Bernal, Eduardo, *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 110.

<sup>24</sup> Giménez Fernández, Manuel, *Sevilla y la Exposición de 1929: controversias y problemas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, 86 p.

<sup>25</sup> Trillo de Leyva, Manuel, *La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 198.

conquistadores para fundar un pueblo mestizo [...] que está adquiriendo el derecho de ser grande”.<sup>26</sup> Observa que toda la tierra mexicana está amasada “con polvo de historia”.<sup>27</sup> Entonces ¿porqué no abanderar el planteamiento de tomar un poco de ese “polvo” para construir una arquitectura nacional?

Los regímenes revolucionarios arrastraban elementos que al porfirismo le habían dado resultado, estableciendo una cohesión nacional en torno a ciertos símbolos e ideas, que encarnaban la heterogeneidad racial, geográfica y cultural: “el mensaje indigenista pretende que los mexicanos sintamos como propia la cultura prehispánica”.<sup>28</sup> Pero en la práctica cotidiana, todavía entrados los años treinta del siglo XX, no se había resuelto el problema de la integración de los grupos autóctonos del país.

### **Concurso tras concurso**

A principios de 1926 la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo se dio a la tarea de anunciar una convocatoria para el diseño del Pabellón mexicano, donde expresaba el interés de que el edificio fuera de estilo nacional, en el que dominaran los lineamientos formales precortesiano o colonial.<sup>29</sup> Además se hizo saber que “no se invertirá una cantidad fuerte sino en las decoraciones, interior y exterior”,<sup>30</sup> lo que implicaba el énfasis en el aspecto ornamental, de tal forma, que se podrían emplear recursos en pintura mural, relieves y vitrales. (il. 5)

La Secretaría recibió una veintena de bocetos; el premio ganador fue para Ignacio Marquina.<sup>31</sup> Parece comprensible su propuesta, debido a que el joven ingeniero ya había proyectado una decoración de espíritu neoindigenista siete años atrás, para el *hall* de la casa del ingeniero Pastor Rouaix, entonces secretario de Fomento.<sup>32</sup> Allí Marquina concibió una vidriera de colores que “copiaba las figuras

---

<sup>26</sup> Justo Sierra en el XVII Congreso Internacional de Americanistas, 8 de septiembre de 1910, *Obras completas, Discursos*, México, UNAM, 1948, p. 431. (tomo V)

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 432.

<sup>28</sup> Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de historia del arte*, México, UNAM / IIE, 1986, p. 399.

<sup>29</sup> Ernesto Alva Martínez, “La búsqueda de una identidad”, en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 40.

<sup>30</sup> “Quedó clausurado ayer el concurso del Pabellón de México en la c. de Sevilla”, *Excélsior*, 2ª sección, 7 de abril de 1926, p. 8.

<sup>31</sup> “Arquitectos mexicanos ganadores en concurso”, *Excélsior*, 4 de mayo de 1926, p. 10.

<sup>32</sup> “El arte maya modernizado”, *Revista de Revistas*, México, 3 de agosto de 1919, núm. 483, s.p.

sacerdotales en relieve de la Cruz de Palenque; enmarcaban el ventanal sendos pilares serpentinos tomados del Templo de los Tigres en el Juego de pelota de Chichén Itzá”.<sup>33</sup> Lo curioso es que en este trabajo previo recurre a esa extraña combinación de relieves y vitrales que será retomada más tarde por otros autores.

En el conocido artículo de Alfonso Pallares<sup>34</sup> se hace un extensivo análisis de las deficiencias de los cinco primeros lugares del mencionado concurso. Llama la atención que el proyecto del yucateco Manuel Amábilis ocupaba el quinto sitio y la crítica más acre fue precisamente para este último. Sin embargo, Amábilis aprovechó para defender su visión y al mismo tiempo dividir las tendencias: “hace observar la superioridad de los anteproyectos de estilo precortesiano sobre sus rivales de estilo colonial, que no lograron dice, como aquéllos, la exuberancia, suntuosidad y alegría de un Pabellón feérico”.<sup>35</sup>

Esta serie de protestas obligó a la Secretaría a realizar un segundo concurso en septiembre de 1926 que ganó Alberto Mendoza. Algunos de los diseños aparecieron en la revista *Forma*, así como la reseña que deja entrever “que todavía no se hallan en México los verdaderos lineamientos generales, los principios básicos, ni menos la fórmula definitiva del arte nacional”.<sup>36</sup> No obstante, en la página de Pallares se informa que al final la competencia resultó desierta.<sup>37</sup>

Por estos problemas se citó a un tercer concurso, mismo que ganó Manuel Amábilis. En su tiempo fue la obra que más repercusión tuvo para la difusión de la tendencia neoindígena. Simultáneamente, “perseguía dos objetivos: dar una visión de las tradiciones, paisajes y elementos característicos de México, y la utilización del concepto integracional de la arquitectura prehispánica, en donde escultura y pintura eran parte indisoluble de la construcción”.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Ramírez, Fausto, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>34</sup> Alfonso Pallares, “¿Porqué no tenemos una arquitectura nacional?”, *Excélsior*, México, 3ª sección, 9 de mayo de 1926, p. 5.

<sup>35</sup> Ramón Llano, “Los concursos de arquitectura y su reglamentación”, *Excélsior*, 3ª sección Arquitectura, 16 de mayo de 1926, p. 5.

<sup>36</sup> L. P. y S., “Concurso para el Pabellón de México en Sevilla”, *Forma*, México, octubre de 1926, núm. 1, pp. 39-42.

<sup>37</sup> Alfonso Pallares, “Nuestro pabellón en Sevilla”, *Excélsior*, 29 de agosto de 1926, 3ª sección, p. 3.

<sup>38</sup> Anda, Enrique X. de, *Historia de la arquitectura mexicana*, España, Gustavo Gili, 1995, pp. 170-171.

## Pretérito renovado

Quizá, este es el aspecto más controversial: cuando se aprecian obras que tienen reminiscencias en el pasado, a veces se confunden los orígenes de los motivos arquitectónicos con estilos producidos por culturas mesoamericanas de regiones geográficas diversas. Al revisar lo que se publicó al respecto del Pabellón mexicano en Sevilla, se nota esta incertidumbre: “es un modelo de la antigua arquitectura maya y nahualteca”,<sup>39</sup> “se basa en elementos de la arquitectura maya, concretamente de los templos del grupo ‘Sayil’, según afirmó el mismo autor”.<sup>40</sup> Otras fuentes opinan que “Manuel Amábilis puso su inspiración en la civilización tolteca, igual que en los monumentos prestigiosos de Tula, Teotihuacan, de Yucatán, de Chichen Itza, de Uxmal”.<sup>41</sup> De acuerdo con algunas críticas, no se trata de meras copias de la arquitectura antigua, “ya que la copia significa pobreza de imaginación; lo que ha hecho es beber en aquellas claras fuentes de pureza y pasar esa linfa a través del temperamento artístico del arquitecto constructor”. Así el pabellón fue clasificado como una obra de “estilo reciamente nacional contemporáneo”, que conserva las influencias combinadas y establece un tipo de arquitectura ecléctica adaptada a la estética moderna.<sup>42</sup>

El neoindigenismo, como se le ha llamado para evitar disertaciones precisas sobre su procedencia histórica, fue el estilo acogido por Manuel Amábilis. La arquitectura neoprehispánica tardía que tiene un contenido distinto a la desarrollada a finales del siglo XIX, fue comprendida como “un intento de reivindicación social del indio, del campesino y del explotado, aunque con rasgos más formales que políticos”.<sup>43</sup>

Mientras tanto, la Exposición Internacional se inaugura el 9 de mayo de 1929, después de haber sido pospuesta en varias ocasiones.

El proyecto adoptado consiste en un núcleo central del que irradian los salones

---

<sup>39</sup> *Ibero América*, Barcelona, USA, International Telephone & Telegraph, 1929, p. 121.

<sup>40</sup> Burgos, Antonio, Manuel Fernández Peña, Alberto Villar Movellán, *El Coliseo en Sevilla: 50 años después de la Exposición Iberoamericana: semblanza de una época: arquitectura y vida sociocultural de Sevilla*, Sevilla, Banco de Vizcaya, 1979. p. 61.

<sup>41</sup> Assassin, Sylvie, *Sevilla, l'exposition iberoamericaine 1929-30*, París, Norma, 1992, p. 131.

<sup>42</sup> Godoy, José Francisco, *México en Sevilla*, México, Papelería Nacional Aurelio Garduño, 1928, p.17.

<sup>43</sup> Schávelson, Daniel, “La arquitectura neoprehispánica tardía (1920-1950)”, en *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988, p. 333.

de exhibición y las diversas dependencias. Este tipo de plantas están basadas en el sistema panóptico, diseñado en 1787 por Jeremías Benthan.<sup>44</sup>

Después de superar todos los obstáculos, el Pabellón de México levanta al aire “sus puras líneas de civilizaciones pretéritas”.<sup>45</sup> Fue el primero de los pabellones internacionales que se terminó.

### **Gustos reales**

En el discurso inaugural del rey se aprecia esa concepción colonial añeja, donde las naciones americanas figuran como hermanas menores emparentadas por la religión católica:

“Naciones de América, a vosotras, que sois el más vivo testimonio de la grandeza de España, a vosotras que formáis entre todas, el más glorioso imperio espiritual de una raza, que ya era suma de razas diversas unidas por una fe, conquistadora de tierras y cielos, sus soldados y sus santos, sus doctores y sus artistas, floración todo ello de un pueblo que sabía elevar su espíritu sobre la pesadumbre de los días y la cerrazón de lo presente hacia un porvenir justiciero”.

La proclama de Primo de Rivera como buen dictador fue más directa: “Presentémonos hoy, al mundo como somos, sin tapujos ni disfraz, como es la Raza de que somos raíz y verbo; alentada y progresiva, pero de sólida moral cristiana”.<sup>46</sup> Enseguida, el Cardenal de Sevilla Eustaquio Illundain bendijo el evento. Todos los dispositivos del Estado fueron activados para reavivar el poder colonial, lo que finalmente no lo salvó del infortunio.

A menudo la prensa rescata comentarios halagadores; según las crónicas, “Alfonso XIII visitó esos trabajos y se expresó en términos sumamente favorables e hizo elogios de la obra y de su gusto y estilo arquitectónicos”.<sup>47</sup> En realidad no siempre fue así, a juzgar por la reacción del monarca hacia la esencia de la arquitectura mexicana: “con la mirada puesta en el conjunto, el soberano no pudo

---

<sup>44</sup> Jeremías Benthan: “Panóptico”, México, Archivo General de la Nación, México, 1980, tomado del Panopticon, Madrid, 1922, en Xavier Moysén, y Louise Noelle (eds.), *1492-1992 V Centenario, arte e historia*, México, UNAM / IIE, 1993, p. 99.

<sup>45</sup> Revista quincenal “Industria y Comercio” órgano oficial de la Secretaría de Industria y Comercio y Trabajo, 19 de enero de 1928, en Godoy, José Francisco, *op. cit.*, p. 17.

<sup>46</sup> Rodríguez Bernal, Eduardo, *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929, op. cit.*, p. 347.

<sup>47</sup> “Industria y Comercio” órgano oficial de la Secretaría de Industria y Comercio y Trabajo, 19 de enero de 1928, en Godoy, José Francisco, *op. cit.*, p. 17.

reprimirse y exclamó: ‘Señores, yo creía que esto era muy bonito, pero no tanto’. Sin pausa se desplazó al pabellón de Méjico”.<sup>48</sup> Al día siguiente de la inauguración, el viernes 10 de mayo, “Alfonso XIII y Doña Victoria se personaron [...] en el pabellón de Méjico, en el que tras observar sus salas de Bellas Artes, Educación, Agricultura, Industria y Sanidad, se les entregó sendos sombreros charros como regalos de recuerdo”.<sup>49</sup> (il. 6)

### **Manuel Amábilis**

Manuel Amábilis como maestro masón acostumbraba escribir sus reflexiones. Hemos utilizado sus textos para extraer sus conceptos y traslaparlos a su arquitectura. En su libro *Mística de la revolución* afirma que las doctrinas de la antigüedad “eran como puntales que se utilizaban, en espera de que llegara la columna granítica que sostuviera definitivamente el edificio”.<sup>50</sup> Al analizar el pasado, habla de la luminosa antigüedad anterior al cristianismo y culpa al “catolicismo que prohijó el tenebroso divorcio entre la ciencia y la religión que tantos males ha acarreado a la humanidad”.<sup>51</sup> Indaga la misión de la raza en el devenir del mundo y reflexiona acerca de la conciencia nacional, confiando que “cada mexicano la reconocerá como la raíz de su ser, como el objeto de su vida”.<sup>52</sup> Cree que la luz del conocimiento humano es capaz de desterrar los dogmas de las conciencias.<sup>53</sup>

Es evidente que muchas de las ideas del arquitecto, y especialmente su antipatía hacia el cristianismo y la cultura colonial, se transmiten también a través de su obra plástica.

### **Víctor M. Reyes**

Para la realización del proyecto el arquitecto convocó a sus coterráneos yucatecos: al escultor Leopoldo Tommasi López y al pintor Víctor M. Reyes, masones formados en Europa.

Amábilis menciona que Víctor M. Reyes “es uno de los pocos mexicanos que han dedicado un buen número de años al estudio del Arte Tolteca”. Si leemos entre

---

<sup>48</sup> Braojos Garrido, Alfonso, *op. cit.*, p. 99.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>50</sup> Amabilis, J. Manuel, *Mística de la revolución mexicana*, México, s.e., 1937, p. 26.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 37.

líneas, se refiere a los principios de la creación, a la génesis de las cosas. Lo afirma cuando dice más adelante que la obra de Reyes “es el fruto de sus estudios de la decoración de nuestros monumentos y de las meditadas comparaciones que ha hecho en Europa con las artes contemporáneas; está impregnada de un profundo amor a México, a través de su temperamento y a la luz de los más altos ideales que enaltecen a la humanidad”.<sup>54</sup>

El artista Víctor M. Reyes fue la figura clave para la ejecución del diseño de vitrales del Pabellón. De su trayectoria posterior hemos podido recuperar sólo algunos episodios.

Tomó parte en una exposición colectiva junto con Máximo Pacheco, José Chávez Morado, Roberto Reyes Pérez y otros, en el salón de actos de la Confederación General de trabajadores, cuando se inauguró el Instituto Cultural Proletario de México.<sup>55</sup>

Para 1935 su cercanía con los muralistas y sus logros anteriores permite que encabece una de las cuatro brigadas de pintores revolucionarios que tenían encomendada la decoración en la secundaria núm. 2, cuyo edificio fue posteriormente destruido.<sup>56</sup>

Pocos años después de los trabajos del Pabellón, este artista casi desconocido ilustró un libro de cuentos para la enseñanza primaria, las viñetas muestran predilección por temas tratados en las *tenidas* masónicas, el ejemplo clásico es el de la extracción de la piedra bruta para convertirla en gema.<sup>57</sup> (il. 7)

Todo indica que Reyes tenía una sólida formación pedagógica.<sup>58</sup> En su libro *Introducción a la educación estética*, uno de sus últimos textos, recomienda que “un pintor cinético debe conocer la electrónica, la mecánica, la ciencia del color”,<sup>59</sup> y concluye que “la nueva educación impone al hombre la obligación de alcanzar, más

---

<sup>54</sup> Amábilis, Manuel, *El pabellón de México en la exposición Ibero-Americana de Sevilla*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, p. 63.

<sup>55</sup> *El Nacional*, 15 de diciembre de 1934, 1ª sección, p. 5.

<sup>56</sup> *El Nacional*, “Pinturas en las escuelas”, 24 de diciembre de 1935, 2ª sección, pp. 2, 4.

<sup>57</sup> Cosgaya Rivas, Carmela, *Despierta ... método de lectura para el primer año*, México, Pluma y lápiz de México, 193-?, 91 pp.

<sup>58</sup> Reyes, Víctor M., *Pedagogía del dibujo; teoría y práctica en la escuela primaria*, México, SEP, 1943, s.p.

<sup>59</sup> Reyes, Víctor M., *Introducción a la educación estética*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1982, p. 107.

que el dominio técnico de la naturaleza, el dominio moral de sí mismo”.<sup>60</sup>

En un tratado bastante completo sobre la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias, aborda todas las categorías formales con una metodología moderna.

En 1953 erigió la Escuela de Enseñanzas Especiales, hoy, Técnica Industrial número 36, en Jalapa, Veracruz.<sup>61</sup> También tuvo que ver con la creación del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Obras Artísticas CNCROA.<sup>62</sup>

En sus textos, preocupado por la herencia cultural, a veces se sirve de la comparación entre los artistas precolombinos con los griegos o, del Renacimiento italiano para enaltecer el arte mesoamericano.<sup>63</sup> En 1963 la visión de Reyes sobre la continuidad del arte prehispánico lo conduce al elogio de la liberación en la pintura mexicana de las influencias europeas.<sup>64</sup>

El trabajo de Víctor M. Reyes en el Pabellón significó un ensayo temprano de su futura vida artística dedicada a la difusión del conocimiento.

### **La idea decorativa**

En 1929 el ministro de México en España en su texto de introducción para el libro oficial del Pabellón de Sevilla, escribía que Amábilis ha querido enterar al público “de algo que, para el no iniciado, puede pasar inadvertido”.<sup>65</sup>

Los ecos del programa de decoración aplicado en Sevilla se pueden extraer de los enunciados vertidos en una famosa conferencia dictada por Amábilis en 1933. Es cierto que esto tuvo lugar cuatro años más tarde, pero las ideas fundamentales de su teoría arquitectónica se conservaron inalterables: “lo esencial para nosotros será embellecer con pensamientos, con sentimientos, incorporándolos en formas tan sencillas, tan ingenuas, que encanten a los niños y a los sabios”.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> *Ídem.*

<sup>61</sup> Beltrán Alberto, *op. cit.*, p. 23.

<sup>62</sup> *Bellas Artes*, México, enero de 1956, núm. 1.

<sup>63</sup> Víctor M. Reyes, “La enseñanza de las artes plásticas en México en el siglo XX”, *México en el Arte*, 1950, núm. 10-11, p. 144.

<sup>64</sup> Reyes, Víctor M. y Adrián Villagómez (ed.), *Exposición arte de Jalisco de los tiempos prehispánicos a nuestros días*, Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, s.p.

<sup>65</sup> Enrique González Martínez, Madrid, mayo de 1929, en Amábilis, Manuel, *El pabellón de México en la exposición Ibero-Americana de Sevilla*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>66</sup> Manuel Amábilis, “Pláticas sobre arquitectura 1933”, *Cuadernos de Arquitectura 1*, México, INBA, 2001, p. 7.

Cuando diserta sobre la belleza creada a través de la ornamentación, recomienda que esta “no puede ser una belleza postiza, adherida; sino una belleza sutil, quinta-esenciada; como la que se experimenta ante una puesta del sol, ante un amanecer, ante un panorama, resulta de la euritmia entre las líneas, las superficies y los volúmenes y los conjuntos; de las proporciones, de la exquisita coloración”.<sup>67</sup> Por momentos parece que se está refiriendo sobre todo a los vitrales del Pabellón y, en especial, a la luminosidad lograda con los plafones transparentes.

Hablando del espíritu nacional, observa su predilección por “la nitidez, lo expedito, lo preciso, lo adecuado; libre de trabas, de nexos, de ataduras, de prejuicios; la obra limpia de cosas pegadas, parasitarias; pulcra pero indispensablemente bella”.<sup>68</sup>

### **Embeleso por Diego**

Los ocho salones de exhibición fueron profusamente decorados al temple con alegorías de la vida pueblerina mexicana, y el *hall* ofrecía en su ornato mural los signos y símbolos de la mitología precortesiana. Surgía así un contraste “vigoroso, elocuente y artístico de las dos grandes épocas de la vida de los pueblos centroamericanos”.<sup>69</sup>

En el interior, Reyes pintó al temple los frisos del vestíbulo, de los arcos del patio y los cuadros murales entre las enjutas de los arcos: *Los mineros, Los agricultores, Las yucatecas, Las tehuanas, Los alfareros, Los tejedores, Los vendedores de flores, Charro mexicano y China poblana*. Además, en el techo de la escalera principal se desplegó el mural *El hombre y la mujer en sus actividades de transformación de la naturaleza*.

Existe una breve descripción de los colores en los tableros ejecutados al temple, entre los matices dominantes se mencionan “naranja, ocre, azul, rojo, verde y amarillo”.<sup>70</sup>

Para el joven Víctor M. Reyes el reto de este encargo fue colosal. Según Amábilis, Reyes, alentado por el ideal de Diego Rivera, “se ha inclinado a contemplar

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>68</sup> *Ídem*.

<sup>69</sup> Godoy, José Francisco, *op. cit.*, p.17.

<sup>70</sup> Ernesto Alva Martínez, “La búsqueda de una identidad”, en Fernando González Gortázar, *op. cit.*, p. 40.

el profundo ostracismo donde yacía el pueblo mexicano, y de esa inopia acerba, ha ido extrayendo sus dolores y sus entusiasmos, sus creencias y sus luchas [...] para poder orientarlo hacia su emancipación, antes que material, espiritual".<sup>71</sup> Si bien no logró en sus decoraciones acercarse a las cualidades artísticas del maestro, el sincero homenaje rendido a Diego a través de su retrato pintando un fresco, que Reyes plasmó en los muros del Pabellón, habla de su objetivo. (il. 8)

### **Integración plástica**

Las fotografías de la época son el testimonio elocuente de los efectos obtenidos mediante la combinación de vitrales, murales, relieves, motivos pintados a manera de frisos, tipografía en las jambas, columnas con adornos en el fuste y en los capiteles y arcos con grecas en sus remates. Enunciado así, el conjunto parece sobrecargado pero, por fortuna, todos los detalles se encontraban unificados por la belleza de la luz coloreada de grandes vidrieras laterales y, sobre todo, por el velo luminoso proveniente de dos plafones transparentes que suavizaban los contrastes de los motivos ornamentales. En teoría, con el espacio vacío la solución resultaba atractiva: el extraño juego angular, rítmico y textural, se enriquecía y se atenuaba con el baño de luz.

El arquitecto, previendo lo débil del flujo lumínico hacia la planta baja, decidió complementar el piso del corredor de la planta superior con bloques de vidrio, para permitir la transparencia hacia el nivel inferior. El arreglo parece sorprendente, ya que los ventanales convergidos en el centro del edificio irradiaban su potencia cromática en todas direcciones.

Así, las ocho salas de exposición, cuatro en cada planta, de 17 m de largo por 10 de ancho, estaban iluminadas por ventanas laterales, reservando dos con pantallas de tela para difundir suavemente la luz cenital para la exhibición de obras de arte.<sup>72</sup> La flexibilidad del mobiliario facilitaba las transformaciones de una sala de recepción en sala de conferencias. Zonas ricas en luz y áreas de mediana penetración lumínica permitían cierta multifuncionalidad espacial.

---

<sup>71</sup> Amábilis, Manuel, El pabellón de México en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, *op. cit.*, p. 75.

<sup>72</sup> Enrique Marine, "México en la exposición iberoamericana en la ciudad de Sevilla", *Jueves de Excélsior*, 6 de diciembre de 1928, s.p.

Lo que se planteó como una idea de integración y parecía funcionar en un espacio vacío, se convirtió en un problema cuando intervino la gran cantidad de objetos exhibidos -finalmente se trataba de la arquitectura para un pabellón de exposiciones- y pronto los productos de unos setecientos comerciantes y toda clase de mercancías saturaron el espacio. Banderas y sarapes colgados del barandal competían con el ornamento arquitectónico, trayendo como consecuencia un laberinto infinito con obstáculos. Así de confundido estaba el progreso nacional. Los registros fotográficos tomados durante de la exposición nos han permitido llegar a esta conclusión. (il. 9)

En resumen, no había mucha contradicción entre lo programado por la Secretaría de Industria al respecto de potenciar recursos en los detalles interiores. El cambio más radical consistió en la transición “de una concepción arquitectónica de exteriores a una preponderancia del espacio interior”.<sup>73</sup> Ese uso del interior también estuvo jerarquizado. Toda la carga simbólica los artistas la depositan en el núcleo del conjunto.

### **Trece vanos**

Las descripciones de la serie de vitrales se encuentran detalladas en el libro del Pabellón donde Amábilis expone que “son completamente obra del señor Reyes, quien suministró a la casa constructora todos los detalles, tales como armaduras, colores y cortes de los vidrios, hasta de los más pequeños”.<sup>74</sup> Algunos de los proyectos reproducidos en tricromía en aquella publicación, dan cuenta del laconismo en su diseño.

Los textos fueron escritos a manera de *trazado* masónico. A veces parecen redactados por el mismo Reyes: “El Arquitecto quiso que en el patio central vibrara toda la Naturaleza de su patria y que en medio de esta Naturaleza extendieran sus alas pensamientos y sentimientos mexicanos”. En el siguiente párrafo Amábilis señala que “el pintor supo realizar el sueño del Arquitecto”. Llama la atención el uso de mayúsculas como si se tratase del Gran Arquitecto del Universo.

---

<sup>73</sup> Louise Noelle, “Arquitectura prehispánica en Sevilla: El pabellón de México para la exposición iberoamericana de 1929”, en Xavier Moyssén, y Louise Noelle (eds.), *op. cit.*, p. 95.

<sup>74</sup> Amábilis, Manuel, *El pabellón de México en la exposición Ibero-Americana de Sevilla*, *op. cit.*, p. 71.

El resultado lumínico, producto de las vidrieras cenitales y laterales en los dos pisos, fue inesperado para Amábilis, quien con emoción escribe:

“el ambiente del patio central ha sido transformado por el sortilegio de estas maravillosas vidrieras, en una bóveda como formada por altas frondas rumorosas y transparentes, de la que cayera la luz delicadamente matizada por la transparencia de las hojas y los reflejos de las espléndidas flores y frutos tropicales. Los rumores de las ramas, los gorjeos mismos de los pájaros, nada falta”.<sup>75</sup>

Observa que “no hay ni una sola moldura ni un átomo del ambiente que no vibre con la magia del color”.<sup>76</sup> Alude al motor espiritual que motiva toda creación: “con ayuda de aquél sol espléndido [...] se ha logrado poner la irisada sonrisa de la Naturaleza mexicana en todas partes, como una alada caricia, como una plegaria de los tiempos de hoy, en que la vida [...] es el prodigioso ideal que eleva nuestros corazones y mueve nuestro brazo”.<sup>77</sup>

La palabra *Tolteca* para Amábilis era un término más amplio que lo referente a lo precolombino y la aplicación de los principios ancestrales de carácter universal “respira una modernidad indiscutible, un nuevo e inusitado sentido decorativo”,<sup>78</sup> es decir, el concepto prístino, primigenio, iniciado, permitirá que la forma sea concebida y empleada más bien como símbolo.<sup>79</sup> Estos comentarios explican la razón de la relativa simplicidad de los vitrales y el enmarcado que, a manera de cuadro dentro del cuadro, enfatiza su valor emblemático.

Es verdad, no son los excelsos proyectos para vitral que se pudieron elaborar, pero son consecuentes en su estilo y guardan unidad de conjunto. A nuestro juicio, son mejores que las decoraciones murales al temple hechas por el mismo Reyes, quizá porque el trabajo en vidrio fue apoyado por la buena interpretación y la rica tradición vitralística española. Es posible que el autor de los emplomados y los maestros locales juntos encontraron los colores y texturas de vidrio adecuados para el espacio.

---

<sup>75</sup> *Ídem.*

<sup>76</sup> *Ídem.*

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>78</sup> *Ídem.*

<sup>79</sup> *Ídem.*

## **Planta baja**

El edificio del Pabellón no es más que un reflejo de la naturaleza, por eso todos los productos de la tierra, flora y fauna con sus diversas cualidades, principalmente de regiones tropicales del sur de México, aparecen representados en los cuatro vitrales de la planta baja.

El común denominador es el uso de una retícula en el fondo sobre la cual se organizan líneas orgánicas para configurar la vegetación caprichosa que se distribuye en toda la superficie. La interpretación conceptual la podemos realizar por grupos, ya que todas las vidrieras guardan los mismos principios: el origen del follaje sujeto a la tierra es un elemento firme y hierático que evoca el crecimiento, mientras que las aves simbolizan lo superior, el cielo, el vuelo y la aspiración a acciones espirituales.

### ***El plátano***

En su escrito Amábilis comenta que el vitral está formado con fragmentos de cristales, “utilizando hábilmente los nervios para el dibujo. Tanto la vegetación como los pájaros estilizados están fuera de su escala normal, a fin de acentuar su carácter decorativo”.<sup>80</sup> Asimismo, realzan los contornos, la distribución de las masas y la definición de los planos.

### ***La palmera***

De composición más simétrica y estática, “surge entre una lujuriosa vegetación, completa, a la manera tolteca”.<sup>81</sup> Antonio Médiz Bolio dice que Manuel Amábilis “usa la denominación ‘toltecas’ para los creadores de las civilizaciones desaparecidas de América”.<sup>82</sup> Los quetzales contribuyen a dinamizar el arreglo de los elementos verticales. (il. 10)

### ***El papayo***

La cuadrícula de fondo sirve como punto de referencia para un paño equilibrado alrededor de un eje central, cuyo simbolismo se remonta al tradicional árbol de la vida. Dos aves diferentes descienden desde la parte superior. Sus contornos rebuscados son notorios por su contraste respecto al conjunto. (il. 11)

---

<sup>80</sup> *Ídem.*

<sup>81</sup> *Ídem.*

<sup>82</sup> Antonio Médiz Bolio en Amábilis, Manuel, *Arquitectura precolombina en México*, México, Orión, 1956, p. 25.

### ***El maíz***

Es una buena interpretación de la idea de germinación, reproducción y desarrollo. Vidrios de cortes regulares crean ritmos ascendentes que culminan el vuelo de dos quetzales, coloridos y contrastados. Sus posiciones diferentes muestran dos escorzos distintos. (il. 12)

### **Planta alta**

Los cuatro vitrales de este nivel están dedicados al tema del trabajo. Según el arquitecto, el concepto decorativo es más geométrico, regular y ponderado: “hemos salido de la plena naturaleza y estamos en el campo de la coordinación del cerebro humano. Las fuerzas han sido domeñadas, han sido obligadas a servir al hombre”. Los trazos geométricos precisos y angulosos transmiten “como las fuerzas se mueven siguiendo determinadas leyes”.<sup>83</sup>

Realizados con un principio calculado de las formas medidas y solemnes, los emplomados presentan demasiada carga de componentes decorativos alrededor del asunto principal. Por esta razón el espacio se desaprovecha, mientras que los excesivos paramentos son empleados para enmarcar y encerrar el tema fundamental. En proporción, el conjunto parece perder la unidad, no obstante, Reyes logra transferir una idea de eterno e inamovible misterio masónico. Con una economía de recursos construye diagramas simbólicos parecidos a mandalas que expresan el poder de la inteligencia cósmica, consigue con esto generar el concepto para el cual los vitrales fueron creados.

En los dos últimos medallones, *La aviación* y *Fuerza hidráulica*, en su sutil y sencillo diseño consigue su cometido, expresar el canto a la modernidad.

### ***El trabajo***

El personaje enigmático representa al obrero que sostiene la hoz y el martillo. La cadena rota simboliza la liberación de las ataduras, de los dogmas, de las religiones. El rostro cubierto con una máscara oculta significados secretos. (il. 13)

### ***Industria y comercio***

Dedicado al tema del intercambio económico, tiene como los únicos elementos figurativos bien definidos las manos estilizadas con contornos esquemáticos,

---

<sup>83</sup> Amábilis, Manuel, *El pabellón de México en la exposición Ibero-Americana de Sevilla*, op. cit, p. 74.

parecidos al dibujo infantil. Los motivos circulares sirven para dar idea de transformación de la materia prima que se renueva constantemente. (il. 14)

### ***La aviación***

Un diseño antropomorfo muestra a un personaje central con alas simétricas que emergen de la cabeza y se disponen al vuelo. De formas sintéticas, posee un contenido dialéctico y complementario. Evoca lo vacío y lo pleno, hélices y ruedas, lo mecánico y lo humano, recursos indispensables para realizar viajes astrales. (il. 15)

### ***Fuerza hidráulica***

La energía solar lanza un rayo en forma de triángulo sobre la planta en crecimiento. La evaporación del agua sube en ritmos ascendentes para convertirse en nubes y nuevamente repetir el ciclo. Simboliza la transmutación interminable de la materia y celebra el ciclo vital. (il. 16)

### ***Vitrales en los torreones***

Se trata de cuatro obras circulares, más esquemáticas que las anteriores. Para generar resonancias complementarias, se encuentran segmentadas. Por medio de un elaboración más fina en los cortes y en el emplomado, el artista representa “la naturaleza de México bajo otros aspectos, con una tendencia a la heráldica”.<sup>84</sup>

### ***Yucatán***

Es un vitral que debió haber tenido una especial importancia temática para su autor. Dedicado a su tierra natal, mostraba fondos con todas las gamas de los verdes de la vegetación tropical. Como protagonistas aparecen el faisán y el venado, símbolos del *Mayab* antiguo. “El henequén con sus aceradas lanzas y dos mascarones legendarios”<sup>85</sup> profundizan el mensaje acerca de las fuentes místicas de la civilización de la Atlántida y los mayas, vistos como herederos de la misteriosa cultura desaparecida. (il. 17)

### ***El Popocatepetl***

La vidriera tiene una solución interesante por el dibujo vigoroso de las entrañas del volcán humeante, testigo milenario del proceso nacionalista. La lava en ascenso se desplaza desde el centro mismo. El cielo, construido por segmentos aparentemente

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>85</sup> *Ídem*.

desordenados, proporciona al emplomado un equilibrio dinámico. El paño central se encuentra flanqueado por órganos y nopales, vegetación típica de la zona desértica, que enfatizan el sol azteca que culmina el cuadro. (il. 18)

### ***El jarabe tapatío***

Este motivo está inspirado en el vitral de Roberto Montenegro que lleva el mismo título. En comparación con este antecedente, la obra de Víctor M. Reyes presenta una solución bastante sintética, rescatada gracias a la habilidad de los maestros vidrieros por la inclusión de cristales con textura. La escena se erigió como paradigma de la nación. (il. 19)

### ***Xochimilco***

Para Amábilis, este emplomado es “sin eufemismos, un primoroso jeroglífico pictórico, claro, transparente, prístino, como la risa de la juventud”.<sup>86</sup> La trajinera y el paisaje resumen el lado pintoresco de las costumbres mexicanas.

### **Único testigo**

De acuerdo con datos recientes, de todo el conjunto sólo quedó un lucernario cenital cuadrado<sup>87</sup> que, extrañamente, en el libro de Amábilis no fue reproducido en detalle, sino como un elemento más de la techumbre, acompañado de las estructuras vítreas del plafón que imposibilitaban su lectura. La referencia escrita sobre el único vitral sobreviviente alude al “emblema de la patria con las alas extendidas”.<sup>88</sup> (il. 20)

### **Corolario de los vitrales**

Las vidrieras eran de gran formato y de variada geometría, correspondiente a su posición en la arquitectura. Las formas de los vanos establecían una conexión con el tema desarrollado por medio de esquemas, sin volumen, resueltos con contornos para su reconocimiento rápido.

Los de la planta baja eran horizontales, apaisados por la temática de la tierra, evocaban la naturaleza como punto de partida. Los del segundo piso eran verticales, pero alineados con los anteriores; simbolizaban el dominio de los cuatro elementos - tierra, fuego, aire, agua- y el trabajo como el gran transformador. Los vitrales en los

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>87</sup> Martha Fernández, “El pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Su rescate y restauración”, *Boletín informativo Imágenes*, UNAM / IIE, Revista cultural electrónica, México, febrero de 2007.

<sup>88</sup> Amábilis, Manuel, *El pabellón de México en la exposición Ibero-americana de Sevilla*, op. cit., p. 71.

torreones eran redondos y se distribuían en los espacios encima de las puertas de las salas de exhibición; estaban dedicados a los emblemas que dan idea de valores locales, regionales y nacionales.

La adaptación del modelo panóptico, cuyos contornos integran la forma del jeroglífico precolombino *olin*, movimiento, permitía percibir todo de una vez, y convertía el interior en un ambiente visible y legible desde cualquier ángulo. Los acentos de luz eran los conductores para el recorrido visual. Comenzando en el núcleo del patio central se podía percibir la unidad del conjunto y establecer la relación narrativa de una vidriera con otra, hasta lograr reconstruir un argumento nacionalista.

### **La nota amarilla**

A nadie sorprende la manera como terminó la fiesta ofrecida por la Casa constructora con motivo de la finalización de los trabajos. “Amábilis y Reyes resolvieron sus diferencias con alcohol y una riña que requirió intervención de la policía y terminó con el arresto de ambos”.<sup>89</sup> Es posible que las rencillas por la exclusión de unas frases cursis, inventadas por Reyes como complemento para su decoración, hayan dejado un fuerte resentimiento en el ambiente.<sup>90</sup>

Con todo, lejos de discusiones, el reconocimiento a la obra del arquitecto, pintor y escultor fue coronado con el gran premio.<sup>91</sup>

### **Destino final**

El 21 de junio de 1930 la feria iberoamericana se clausura oficialmente.<sup>92</sup> Los alcances del evento no fueron los esperados, “ciertamente la exposición ha sido un fracaso”.<sup>93</sup>

El inmueble del antiguo Pabellón mexicano fue cedido en 1935 al Ayuntamiento de Sevilla. Después fue utilizado para instalar el Centro Municipal de Maternidad. En 1970 sirvió como almacén de equipo quirúrgico. En la década de los

---

<sup>89</sup> SRE, EMESP 534, en Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugios de la nación moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, FCE, 1998, p. 304.

<sup>90</sup> SRE, IV-295-I, II, sobre el debate en torno SRE, EMESP 533, en Tenorio Trillo, Mauricio, *op. cit.*, p. 309.

<sup>91</sup> Informe del 4 de abril de 1930, SRE, EMESP 539, en Tenorio Trillo, Mauricio, *op. cit.*, p. 312.

<sup>92</sup> Trillo de Leyva, Manuel, *op. cit.*, p. 198.

<sup>93</sup> Giménez Fernández, Manuel, *op. cit.*, p. 86.

80 quedó vacío, dando cobijo a unos damnificados y al servicio local de limpieza.<sup>94</sup> En 1991 se reportaba “en un estado muy avanzado de deterioro”.<sup>95</sup> Para 1994 se informa “sin uso determinado”.<sup>96</sup> Desde 1997 el Ayuntamiento lo cede a la Universidad de Sevilla para ubicar el Centro de Estudios del Tercer Ciclo, dedicado a la investigación.<sup>97</sup>

### **Masonería**

Amábilis reconoce dos influencias conceptuales: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* de John Ruskin, de 1849, y *Ad Quadratum Teoría Real de la Arquitectura*, de 1919, del historiador noruego Frederik Macody Lund. Asimismo, había otra fuerza motora que impulsaba las creaciones del yucateco: la masonería.

Aunque surgida de los oficios de la construcción, masonería y arquitectura en la actualidad son engañosamente prácticas diferentes, no obstante, están relacionadas de tal modo, que toda su práctica es exponente de un precepto ético. Tal es la tesis que Ruskin sostiene: “las leyes arquitectónicas son leyes morales, aplicables en igual medida a la formación del carácter, que a la erección de las catedrales”. Para él estas leyes son Sacrificio, Verdad, Poder, Belleza, Vida, Memoria y Obediencia. El reformador social asevera que “la belleza es una imitación consciente o inconsciente de las formas naturales y revela las cualidades nobles o innobles del alma del constructor”.<sup>98</sup>

### **Masonería en Yucatán**

Sabemos que para sus designios la masonería emplea códigos de comunicación gráfica, alfabetos o signos escritos de manera velada, a veces sutil, otras enmascaradas para identificarse universalmente. Puede aparentar ser abierta y pública y al mismo tiempo funcionar sólo para los admitidos.

---

<sup>94</sup> “El pabellón de México 1929. Evocaciones históricas y artísticas”, *Noticias*, núm. 53.  
[http://www.coaat-se.es/revistaApa/lectura/numero\\_53/53\\_p11b.html](http://www.coaat-se.es/revistaApa/lectura/numero_53/53_p11b.html)

<sup>95</sup> Louise Noelle, “La desventura de la arquitectura neo-maya”, *Excélsior*, México, 26 de noviembre de 1991, p. 1 M.

<sup>96</sup> Rodríguez Bernal, Eduardo, *Historia de La Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, op. cit., p. 208.

<sup>97</sup> “El pabellón de México 1929. Evocaciones históricas y artísticas”, *Noticias*, núm. 53.  
[http://www.coaat-se.es/revistaApa/lectura/numero\\_53/53\\_p11b.html](http://www.coaat-se.es/revistaApa/lectura/numero_53/53_p11b.html)

<sup>98</sup> Gabriel Dávila Mejía, *Masonería y arquitectura, relaciones de origen*.  
<http://www.geocities.com/cipriano99/relacionesorigen.html>

Una de las particularidades de esta práctica, aparte de la importancia ritual es que cultiva igualmente el aspecto intelectual. Los trabajos masónicos o *Trazados* son presentados por escrito y, una vez leídos en la *Tenida*, son tratados de forma oral y coloquial entre los hermanos. De esta forma se consigue, a través de las diferentes apreciaciones u opiniones aportadas, una percepción profunda del tema abordado, con el consiguiente enriquecimiento y formación masónica que invariablemente dará sus frutos en cualquier ámbito o situación.

Manuel Amábilis ingresó desde muy joven a la masonería. Antes de irse a Europa "era ya un iniciado en los misterios de un conocimiento superior".<sup>99</sup> En su natal Yucatán operaba la Gran Logia Unida "La Oriental Peninsular", basada en los principios del Rito Escocés Antiguo y Aceptado.

Desde 1916 vemos a Manuel Amábilis agregado a la Logia simbólica "Ermilo G. Cantón" núm. 2, adscrita a la Gran Logia "Unida mexicana" del Estado de Veracruz.<sup>100</sup>

El 4 de febrero de 1922 la Gran Logia "La Oriental" decidió expulsar de la orden, entre otros miembros prominentes, a Manuel Amábilis,<sup>101</sup> según el decreto de expulsión, por haber robado y malgastado \$40 000. En ese entonces Amábilis tenía el grado 30 Caballero *Kadosh*. A partir de ese momento hay una ruptura con la Gran Logia del Valle de México por la exclusión de hermanos destacados.<sup>102</sup> De este conflicto surgen, el 24 de junio de 1923, las Logias "Estabilidad" núm. 12, "Fiat Lux" núm. 14 y "Fénix" núm. 17, de Mérida, para constituirse en una Gran Logia del Estado "La Peninsular".<sup>103</sup>

Por lo tanto, surgieron en Yucatán dos corrientes: una liberal, simpatizante del régimen, a la que correspondía Manuel Amábilis, y otra, pro obrera y campesina,

---

<sup>99</sup> Antonio Médiz Bolio, en Amábilis, Manuel, *Arquitectura precolombina en México*, op. cit., p. 24.

<sup>100</sup> Además en la lista se incluyen: "Primitivo Peniche, Santiago Espejo Valladares, Arcadio Zentella, Aurelio Briceño, Manuel Amábilis y Vicente Peniche López, fueron liberales que en su momento colaboraron con el constitucionalismo". Publicaron el "Nigromante" desde 1916, seis números, 1917, 12 números, y 1918 se crea el "Partenón", ocho números, en Balam Ramos, Yuri Hulkan, *La masonería en Yucatán: el caso de la Gran Logia Unida "La Oriental Peninsular"*, Mérida, Yucatán, México, Universidad Autónoma de Yucatán, 1996, p. 12.

<sup>101</sup> También a los HH. Dimas Carabias, Pedro Cárdenas Álvarez, Antonio Pérez Ramírez, Abelardo Sacramento, Francisco J. Ruz B., Luis P. Mendaro, Manuel Amábilis y Pedro Argáez", en Balam Ramos, Yuri Hulkan, op. cit., p. 18.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 19.

base del Partido Socialista del Sureste.<sup>104</sup> El 14 de septiembre de 1928 se unifican las dos Logias en la “Oriental Peninsular”.<sup>105</sup> Olvidado el penoso incidente, se redime a Amábilis.

### **Masonería en España**

Para la época el tema era candente. La postura oficial puede ser resumida en las siguientes líneas: “o España termina con la masonería, o la masonería termina con España. La España única gloriosa, indestructible; la de los Reyes católicos y Cisneros; la que extendió por el mundo el imperio de su catolicidad y el temple de su raza, suma de tantas grandezas”.<sup>106</sup>

A partir de la autoridad de Primo de Rivera no había masones en cargos importantes debido a su exclusión lógica.<sup>107</sup> Sin embargo, la dictadura con su represión había propiciado -sin quererlo- una autodefensa activa en las filas masónicas. Su reorganización entre 1924 y 1926 llevó la sede del Gran Consejo Federal a Sevilla.<sup>108</sup> Una vez terminada la dictadura publicaron: “recomendamos a las logias que se hallan en sueños recobren su actividad”.<sup>109</sup>

A meses de la inauguración del certamen internacional se desató en España una represión masiva contra la masonería como institución, “fruto de ello, fue la redada que a mediados de septiembre de 1928 sufrieron no pocos masones en al menos nueve ciudades”.<sup>110</sup> No es casual la presencia de los mexicanos masones en esa misma época y en el mismo sitio.

### **Consumación**

El proyecto del Pabellón se gestó durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, desde la recepción de la invitación a través del entonces Ministro de Relaciones Exteriores

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>106</sup> Ferrari Billoch, Francisco, *La masonería al desnudo, las logias desenmascaradas*, Madrid, Ediciones españolas, 1939, p. 15.

<sup>107</sup> Julio Ponce Alberca, “En torno a las vinculaciones entre masonería y política: Un aporte desde la historia de las instituciones. Masones y cargos públicos en la Sevilla republicana (1931-1936)”, en Ferrer Benimeli, José A. (coord.), *La masonería española y la crisis colonial del 98*, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1999, p. 815.

<sup>108</sup> Ferrer Benimeli, José A., *Masonería española contemporánea*, España, Siglo XXI, 1987, p. 56.

<sup>109</sup> *Boletín Oficial del Grande Oriente Español*, Sevilla, 10 de febrero de 1930, año IV, núm. 39, p. 1.

<sup>110</sup> José A. Ferrer Benimeli, “Represión de la masonería. Dictadura de Primo de Rivera”, *Catálogo de la Exposición La Masonería Española, 1728-1939*, Alicante 1989, Alicante, España, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Diputación Provincial de Alicante / Obra Social y Cultural Caja de Ahorros de Provincial de Alicante / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1989.

Aarón Sáenz, hasta los inicios de la construcción.

*El órgano*, como se le conocía al recinto mexicano, por sus frisos parecidos a los tubos de ese instrumento musical, recibió por parte de los medios católicos españoles severas críticas, tildándolo de “pagano edificio indio”.<sup>111</sup> Probablemente, los conservadores ibéricos esperaban una arquitectura neocolonial con imágenes de la Virgen de Guadalupe, como en el Pabellón de la representación mexicana en Brasil de 1922, decorado por Roberto Montenegro. Pero la masonería mexicana, a través de esta nueva obra, quería dar otro mensaje y aprovechó este foro internacional para manifestarse.

No es una casualidad que los masones de grados filosóficos de alto rango del Rito Escocés Antiguo y Aceptado, presidente de la república, arquitecto constructor, escultor y pintor, hayan planeado esta participación desde sus respectivas responsabilidades. Tampoco parecen raros los tres concursos, efectuados hasta la designación final.

En fecha paralela a la resolución inicial de la competencia de arquitectura, se publica en primera plana una gran fotografía del presidente Calles con la condecoración al Mérito de la Masonería,<sup>112</sup> lo que significa, por asociación, que los proyectos dirigidos con inspiración masónica tendrían sustento gubernamental.

Sin duda, lo mejor de Reyes fueron los vitrales. Paradójicamente, la síntesis, esquematismo y simplicidad en el diseño contribuyeron a la captación de mayor cantidad de luz cromáticamente matizada, que fluía sin obstáculos al sobrecargado interior.

El Pabellón resumía la veta cultural soterrada, la masonería, que en el México moderno, desde el porfiriato, se enraizaba cada vez más en las esferas del poder.

---

<sup>111</sup> Tenorio Trillo, Mauricio, *op. cit.*, p. 307.

<sup>112</sup> *Excélsior*, 2ª sección, 29 de mayo de 1926, p. 1.



#### **IV. Roberto Montenegro, Escuela Industrial Álvaro Obregón, Monterrey, Nuevo León, 1930. La confianza en el progreso**

##### **Ficha técnica**

**Proyecto:** Roberto Montenegro

**Ejecución:** Casa Montaña<sup>1</sup>

**Título:** *La Industria*

**Secciones:** 7

**Técnica:** Vitral emplomado

##### **Medidas:**

Plafón octagonal alrededor de 130 m<sup>2</sup>

Tríptico central 3 x 1.50 m cada ventana

Tríptico de la portada 2.20 x 1.50 m cada ventana

Total 150 m<sup>2</sup>

**Localización:** Escuela Industrial Álvaro Obregón, Av. Félix U. Gómez y Av. Francisco I. Madero, Monterrey, Nuevo León

**Fecha:** 1930

**Comisión:** Aarón Sáenz

**Custodia:** Universidad Autónoma de Nuevo León

**Estado de conservación:** Las pérdidas en los tableros laterales del tríptico principal no pudieron ser bien integradas después de la restauración.

---

<sup>1</sup> Fernández, Miguel Ángel, *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, p. 279.

#### IV. La década de producción y Roberto Montenegro, Escuela Industrial Álvaro Obregón, Monterrey, Nuevo León, 1930. La confianza en el progreso

¡Oh, vitrales policromos  
fileteados de plomos,  
que brilláis bajo los domos!  
Amado Nervo<sup>2</sup>

Un breve período entre 1930 y 1934 será el que más aportes conllevará para el desarrollo del vitral mexicano con un gran número de ejemplos que vale la pena destacar. Existen diversos aspectos que explican este fenómeno: la consolidación política de los gobiernos posrevolucionarios; personajes prominentes que impulsaron la urgente necesidad educativa en el país, la arquitectura relevante que integró vidrieras acordes temáticamente con los recintos; la madurez alcanzada a través de los años por los maestros vidrieros y los artistas que con basta experiencia abordaron esta técnica.

En el listado conocido se encuentran modelos tan variados como centros educativos, edificios públicos, sedes de partidos, hospitales, espacios para exhibiciones.

Un personaje relevante para esta década es Fermín Revueltas, cuyas obras en vitral se recuerdan como lo más distintivo en su producción.

##### **Revueltas y Montaña**

Fermín Revueltas, después de su participación en la emergente oleada de muralistas mexicanos, colaboró como artista exclusivo de la Casa Montaña de Torreón, Coahuila. En poco más de dos años elaboró alrededor de 250 m<sup>2</sup> de proyectos para vitrales ejecutados y otros que quedaron sin realizarse.

Fermín de septiembre de 1917 a abril de 1919, de acuerdo con la correspondencia con sus padres,<sup>3</sup> fue enviado junto con su hermano mayor Silvestre al colegio jesuita Saint Edward's College en Austin, Texas. Para el joven Fermín fue impactante acceder por una puerta ornamentada con vitrales de motivos geométricos de la congregación de la Santa Cruz. En este recinto pudo haber tenido una prefiguración de su destino como futuro diseñador de vitrales.

---

<sup>2</sup> *Místicas* de 1898, fragmento I Introito. Nervo, Amado, *Místicas*, México, Porrúa, p. 83. (núm. 171)

<sup>3</sup> Revueltas, Rosaura (rec.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era-ICED, 1998, pp. 34-44.

Para mayo de 1919 los hermanos se trasladan a Chicago. No existe registro de que Fermín haya estado inscrito formalmente en alguna escuela,<sup>4</sup> pero en aquel tiempo de aprendizaje, que se prolongó hasta enero de 1920, se dedicó a pintar autorretratos.

Desde su primera época es evidente que Fermín Revueltas “ha logrado resolver el problema del color y del volumen, simultáneamente, por un sistema de planos, de ahí el nombre de la tendencia: Planismo”.<sup>5</sup> Esta característica le permitió posteriormente comprender mejor el medio del vitral.

En 1907 Ramón Montaña, procedente de España, después de una breve estancia en Cuba, llegó a México, donde estableció contacto con la “Casa Pellandini”, en su tiempo compañía monopólica fabricante de vitrales. Para 1913, junto con su hermano Jaime y el Sr. Marty, instaló en San Luís Potosí la “Casa Hermanos Montaña y Marty”. En 1917 Ramón funda la “Casa Montaña” como empresa independiente en Torreón, Coahuila. Al contraer matrimonio en 1930, viaja a Europa para conocer expertos en vitral. En la famosa factoría catalana de emplomados de Antoni Rigalt, le invita al maestro Eugenio Robreño a colaborar con la “Casa Montaña”. Su integración como encargado del taller de producción en México, fue un momento decisivo. De 1933 a 1936 Robreño impulsa la calidad de los vitrales mexicanos con un sentido altamente artístico.<sup>6</sup>

El ingeniero Gabriel Montaña, hijo del fundador, testifica sobre la constante insistencia de Ramón, exhortando a Fermín para la entrega de los proyectos. Sin embargo, el legado del impredecible Revueltas durante su corta carrera plástica fue significativo, entre ilustraciones, cuadros de caballete, murales y bocetos para emplomados.

Los siguientes ejemplos fueron diseñados por Fermín Revueltas y ejecutados en la Casa Montaña, Torreón, Coahuila.

### **Las danzas**

Se desconoce la cantidad de vidrieras que realizó para clientes privados, sabemos de una, para la residencia del ingeniero Francisco L. Terminel, ministro de Agricultura

---

<sup>4</sup> *Fermín Revueltas 1902-1935. Muestra antológica*, Catálogo de la exposición 25 de febrero- 16 de mayo de 1993, México, Museo de Arte Moderno, 1993, p. 23.

<sup>5</sup> Ortega, “El nuevo arte mexicano”, *El Universal Ilustrado*, México, 31 de agosto de 1922, año VI, núm. 278, p. 76.

por un breve tiempo y diputado antirreleccionista por el Estado de Sonora durante la XXXV Legislatura.

Titulado *Las danzas*, es un vitral de pequeño formato que abarca 6 m<sup>2</sup>. El motivo central, un personaje ataviado con cabeza de venado, fue utilizado por el autor en varias ocasiones, en dibujos y pinturas de 1933. El tema, dedicado a la ancestral Danza del Venado, induce a Revueltas, a través de las gamas de color y el movimiento transmitido, captar la esencia del ritual. (il. 1)

### ***El espíritu de la Revolución***

En la ciudad de Hermosillo, Sonora, en el salón de actos de la Casa del Pueblo del Partido Nacional Revolucionario, inaugurada en septiembre de 1934,<sup>7</sup> fue instalado un conjunto de emplomados, de cerca de 50 m<sup>2</sup>, que constaba de seis secciones, independientes pero relacionadas entre sí, montadas en un muro lateral de un gran auditorio de alrededor de 8 m de alto. La entrada al recinto tenía una inclinación decreciente hacia el templete, por lo que el nivel del piso a la base de las vidrieras era de 1.50 a 2 m. Cada ventana medía aproximadamente 4.30 x 1.80 m. (il. 2)

Fermín Revueltas prefería tratar temas regionales, relacionados con el lugar de emplazamiento de la obra y también que tuvieran impacto nacional. La narración está ordenada de manera dialéctica, en donde un acto de explotación lleva a la iniciativa revolucionaria para modificar esa circunstancia adversa.

Aunque estuvo montado en el segundo ventanal, de acuerdo con la lógica interna del complejo, el recorrido iniciaba con el vitral *La explotación*, donde se inscribía la firma del autor. Conmemoraba la huelga de 1906 en la empresa minera “Cananea Consolidated Copper Co.”. Se distinguen dos probables retratos de líderes de la insurrección metalúrgica, Manuel M. Diéguez y el carrero Esteban Baca Calderón. Aquí, en lugar del mineral, la vagoneta traslada a uno de los caídos durante la represión contra la protesta minera. (il. 3)

Al lado se ubicaba el tablero *La rebeldía*, que contenía en el fondo pancartas de un mitin obrero con la leyenda *Viva la Revolución Social* como lema principal, alusión al preludio de la insurrección armada iniciada el 20 de noviembre de 1910.

---

<sup>6</sup> <http://www.lag.itesm.mx/montana/history.htm>

<sup>7</sup> *El Nacional*, 2 de septiembre de 1934, sección de rotograbado.

<sup>8</sup> Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, México, Colegio de México, 2000, p. 700.

Recordemos que las fuerzas revolucionarias se internaron por Sonora en la frontera de Agua Prieta, ciudad que en abril de 1911 izó banderas libertarias.<sup>8</sup>

*El espíritu de la Revolución* era un díptico, cuyos paneles se encontraban separados por las divisiones estructurales de la pared pero consecuentes. En una de las vidrieras, surge el gran puño que ha roto las cadenas de la esclavitud y en la otra, la mano que enarbola la antorcha de la libertad. Según el artista, todo el conflicto armado reivindicativo traerá resultados positivos. (il. 4)

Los dos últimos vitrales ilustran tareas posrevolucionarias. *El agrarismo*, con el retrato de Emiliano Zapata como detalle central, relaciona los logros de su movimiento emancipador con el símbolo de la canasta llena de frutos.

*La escuela rural* es la ventana que resume la entusiasta tarea, emprendida en particular en esta década en el plano educativo. El crédito de la Casa ejecutora se encuentra en la parte inferior. (il. 5)

Hasta fechas recientes, era la única obra del vitral mexicano reproducida en una publicación enciclopédica extranjera, dedicada al recuento de la vidriera en el mundo.<sup>9</sup>

### ***Todo por la colectividad proletaria de México***

Realizado en 1934, el vitral estuvo emplazado en la Casa del Pueblo dependiente del PNR. Posteriormente fue trasladado a la Sala de usos múltiples de la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Actualmente está instalado, al parecer en forma definitiva, en la sede de las reuniones del H. Consejo Universitario de la UAS, en la Torre Académica de la Universidad en Culiacán, Sinaloa.

El emplomado, cuyo título está trazado a manera de un rollo de pergamino en la parte superior de la vidriera, tiene una historia un tanto confusa, aunque existen algunos datos reveladores.

La Casa del Pueblo mencionada fue heredada por el Partido Revolucionario Institucional, y permaneció bajo su custodia hasta la demolición del inmueble hacia 1970.

---

<sup>9</sup> *Enciclopedia Americana*, New York, 1962, p. 471h. (vol. XXV)

Miguel Tamayo, el cronista de la ciudad, recuerda esta historia rocambolesca: “entre toda la herrería vieja de ventanas y rejas estaba el vitral. Como ya lo iban a desechar, maltratado, lógicamente, lo quitaron como quitar cualquier ventana”.<sup>10</sup>

Por un tiempo el vitral fue guardado en una bodega de la Preparatoria Central, donde se rompieron varios de sus cristales.

Según el testimonio del maestro Héctor Manuel Valenzuela Meleros, en 1975 el emplomado quedó bajo la custodia de la pintora Rina Cuéllar, permaneció en su casa hasta 1977, fecha en que el maestro Guillermo Sierra Espinoza, director de la Escuela de Artes y Oficios, decidió recuperarlo. Un grupo de estudiantes y profesores, indignados por la renuencia de la pintora a devolverlo, decidieron actuar:

“mientras ella estaba discutiendo con el director, nosotros subimos el vitral a un *Renault Mirage* y el director manejaba, en tanto nosotros veníamos por ambos lados del vehículo sosteniendo el mural, por una de las calles más importantes de Culiacán, que es el Malecón Paseo Niños Héroe. Lo trajimos a la Escuela y estuvo aquí hasta el 1978, fecha en que se mandó restaurar a Torreón, a la Casa Montaña. Nos lo regresaron en 1979 y permaneció embalado, tal y como lo enviaron, hasta finales de 1985 u 86”.

Para evitar que la vidriera fuera reclamada, optaron por esconderla a la vista de todos, durante años “las cajas del vitral de Revueltas servían como mesa para modelos. En todo ese tiempo, nunca sufrió daño”.<sup>11</sup> Fermín estaría satisfecho si se hubiera enterado de la función práctica de su obra.

La composición está dividida en tres secciones temáticas. La primera está dedicada a la familia, a la agricultura y a la enseñanza. La segunda alude a la organización obrera. Y la última representa el desarrollo tecnológico que expresa la idea del progreso industrial. (il. 6)

Los recursos cromáticos están articulados a partir de las diversas tonalidades de azul, con acentos de matices rojizos. Los cortes contrastados de luz y sombra hacen vibrar los volúmenes y acentúan los detalles. Es notable la gradación lumínica y el manejo de la temperatura de color.

---

<sup>10</sup> Entrevista con Miguel Tamayo Espinoza, director de la Casa de la Cultura de la UAS. Febrero de 2001.

<sup>11</sup> Entrevista con Héctor Manuel Valenzuela Meleros, director de actividades artísticas de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Febrero de 2001

## Centro Escolar Revolución

Por sus vitrales de gran tamaño y colorido el Centro Escolar Revolución en la Ciudad de México, construido en 1934, es el más notable de los recintos educativos de la época.

El encargo del Centro Escolar Revolución de la Ciudad de México implicaba un gran esfuerzo colectivo. Al ser demolida la Cárcel General de Belén, se levantó en su lugar el Centro educativo.

El trabajo de Aarón Sáenz, entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, en los diversos puestos que desempeñó en la administración pública, dejó una impronta que tarde o temprano tendrá que ser reconocida. Influyó no sólo en la creación de centros educativos, sino también en el apoyo a artistas que dejarían su huella en el arte mexicano de los años treinta: Miguel Covarrubias, Luís Hidalgo, Matías Santoyo, Xavier Peña.<sup>12</sup>

De todos los elementos de integración plástica presentes en el flamante plantel, entre murales y escultura, los vitrales merecieron más atención de la crítica. En el artículo de Guillermo Rivas se enlistan los nombres de los maestros artesanos que participaron en la elaboración de este conjunto.<sup>13</sup>

En el cuadragésimo segundo congreso de vitralistas el famoso artífice mexicano Enrique Villaseñor recomienda a los participantes internacionales visitar las vidrieras del Centro Escolar Revolución y del Hospital de los Ferrocarriles Nacionales de México; les adjudica su técnica perfecta como atributo distintivo.<sup>14</sup>

El políptico vítreo, con la superficie total de 135 m<sup>2</sup>, comprende 12 ventanas verticales emplomadas con pequeñas secciones decoradas con pintura esmaltada sobre vidrio. Están dispuestas en tercetos que se reparten en cada extremo de los dos bloques que funcionaban como bibliotecas. Cada ventana tiene una altura de 7.5 m por 1.5 m de ancho. Por separado parecen alargadas pero en grupos de tres sus proporciones se equilibran.

---

<sup>12</sup> José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", *El Universal*, 1 de enero de 1928, 1ª sección, año XII, tomo XLVI (4085), p. 3.

<sup>13</sup> Eugenio Robreño, Jaime Montaña, Jesús González, José Chávez, Cruz García, Heriberto Armendáriz, Tomás Luque y Simón Sánchez, en Guillermo Rivas, "Stained Glass in a Modern Role", *Mexican Life*, febrero de 1935, p. 31.

<sup>14</sup> *Stained Glass, A Quarterly Devoted to The Craft of Painted and Stained Glass*, vol. XLVI, n. 2, summer 1951, p. 60.

Los emplomados del primer *corpus* representan las tres etapas fundamentales de la historia de México: prehispánica, colonial y moderna. El tríptico opuesto está enfocado en el simbolismo de los elementos esenciales de la naturaleza: paisajes de las diferentes zonas del país, la tierra caliente, templada y fría, fauna terrestre y marina. Para el detalle del infante que se sumerge para pescar, el pintor tomó como modelo a su propio hijo.<sup>15</sup> Las visiones estilizadas exaltan los rasgos más característicos de las figuras, sintetizan el espíritu heroico nacional y describen la riqueza de recursos de la geografía mexicana. (il. 7)

Los vitrales del segundo edificio resumen, a su vez, las distintas teorías sobre la formación de las superficies telúricas. El elemento aire está interpretado por un globo rudimentario y un aparato científico para investigaciones en la atmósfera. El agua esta sugerida por la escena de una tormenta y actúa como productora de la electricidad. El tema de la modernización, del avance tecnológico, se vislumbra en los episodios dedicados al uso de los rayos X en la medicina. La radiofonía es vista como nuevo instrumento de comunicación entre los pueblos. (il. 8)

Por desgracia, con el cambio de funciones de este bloque, la unidad de las dos alas se perdió por causa de una construcción en el interior, asimismo, el espacio reducido no permite apreciar el tríptico completo.

Desde su montaje, los grandes ventanales sirvieron como referente urbano. Un testimonio de la época señala que “noche a noche vemos a las multitudes que atraviesan esta zona de la capital, detenerse deslumbradas ante el hallazgo encantador de estos vitrales, cuyas sugerencias ilustrativas satisfacen el entendimiento, mientras los ojos gozan una espléndida visión del arte”.<sup>16</sup> Recordemos que, como dijo Sáenz en su discurso de apertura, el complejo escolar estaba enclavado “en un barrio pobre y muy poblado”,<sup>17</sup> por lo que los vitrales con su radiante luminosidad resultaban sumamente atractivos.

---

<sup>15</sup> Perla Valle de Revueltas, “La colección de pintura de Silvestre Revueltas”, en Leyva, José Ángel, *El naranjo en flor: homenaje a los Revueltas*, Durango, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 1994, p. 137.

<sup>16</sup> “Los vitrales de Fermín Revueltas en el centro escolar Revolución”, *El maestro rural*, 1 de enero de 1935, sección de arte, núm. 1, tomo VI, pp. 20-21.

<sup>17</sup> “El Centro Escolar Revolución”, *El Nacional*, 21 de noviembre de 1934, 1ª sección, pp. 2, 8.

## De sur a norte

El hospital de los Ferrocarriles Nacionales de México se inauguró el 19 de septiembre de 1936. Se ubicó en lo que fuera la terminal más importante del Valle de México, la Estación Colonia, testigo del crecimiento urbano de la capital mexicana y parte de un proceso de desarrollo del transporte ferroviario nacional.

El Sindicato de Ferrocarrileros se destacó por su alta combatividad y conciencia laboral, tanto que tenían ocupados a los policías secretos de Gobernación, ya que el 2 de junio de 1934 el agente Fidel Álvarez reporta que en un mitin comunista, con la participación del Sindicato, en el salón del Palacio en San Miguel núm. 86, trataron de exhibir una película de origen soviético.<sup>18</sup> En otro documento se menciona que a través de los ferrocarriles “algunos elementos enemigos del gobierno llevan a cabo contrabando de municiones, explosivos y parque”.<sup>19</sup>

Por esa comunión con el gremio Fermín Revueltas, autor del proyecto, y Ramón Montaña, responsable de la ejecución, se esmeraron en la tarea. Estaban tan orgullosos de su labor que en un telegrama, enviado el 6 de mayo de 1935, al General Francisco Múgica, quien en ese entonces fungía como Secretario de Economía Nacional, lo invitaron a ver los flamantes vitrales del Hospital de Ferrocarrileros.<sup>20</sup>

El vestíbulo donde se ubican está engalanado por un bello conjunto compuesto por nueve vidrieras, sumando un total de 36.50 m<sup>2</sup>. Aquí la experiencia del muralista se aprecia en todo su esplendor. Calculando de modo preciso las luces y las sombras para simular el volumen, optó por la solución resumida e impactante. La ausencia de segmentos esmaltados aporta a las ventanas una mayor transparencia.

Al colocar dos estampas hieráticas complementarias, abarca al mismo tiempo alegóricamente la superficie nacional: la mujer *tehuana*, correspondiente al sur, y el hombre indio *rarámuri* del norte.

Otra vidriera ilustra el desarrollo de la comunicación marítima, la transición de la navegación de vela a la de vapor, y su hilo conductor hasta el transporte terrestre. Paralelamente, muestra el encanto del paisaje y de los pobladores del territorio

---

<sup>18</sup> AGN, caja 66, ramo 130-486, 312-38.

<sup>19</sup> AGN, agosto de 1934, caja 66, vol. 67, exp. 19, fs 33, 130-525.

<sup>20</sup> Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, Jiquilpan, Michoacán, Fondo FJM, vol. 43, doc. 44 y 45.

mexicano.

La siguiente sección, con el empleo de la perspectiva acentuada con ayuda de ritmos horizontales escenifica la construcción de túneles ferroviarios.

El pequeño espacio poliangular enmarca los cinco vitrales restantes, cada uno tratado con su poética propia. Rinden tributo a todas las colectividades que intervienen en el proceso complejo del tendido de la red férrea: desde el operario con la excavadora, hasta el tornero mimetizado en un ambiente de perfiles circulares. La ventana central, con el fundidor del metal, el soldador inmerso en un cilindro y el motivo de la instalación de rieles.

En diciembre de 1981 se firmó un convenio entre Ferrocarriles Nacionales y el Instituto Mexicano del Seguro Social para el nuevo uso del complejo como centro de oficinas administrativas. De todos los complejos de la autoría de Fermín Revueltas, tanto el recinto como los vitrales se conservan en impecables condiciones y continúan deslumbrando a los visitantes de este concurrido espacio público.

### **Transparente pero manifiesto**

Con el propósito de reconocer la importancia del medio técnico del vitral en sucesos de trascendencia para la vida política y comercial del país y a pesar de no poseer información detallada acerca del autor de esta obra, Pablo Ramírez Oviedo, vale la pena consignar este ejemplo. Nos referimos al Pabellón para la Tercera Exposición Ganadera, Agrícola e Industrial del Estado de Hidalgo, celebrada en Pachuca en enero de 1934.<sup>21</sup> Aquellos fueron años cuando los logros en la economía concordaban con estrategias típicas de ese período: ferias y exhibiciones de productos agropecuarios.

Las instalaciones del evento estuvieron ornamentadas profusamente con vitrales, cuyos temas eran acordes a las mercancías y objetos de la muestra. A través de reproducciones en las revistas de la época,<sup>22</sup> nos han llegado las imágenes de dos vidrieras correspondientes a uno de los extremos del inmueble, ubicado en un antiguo estadio de Pachuca.

---

<sup>21</sup> "Gran feria y exposición en Pachuca", *El Universal*, 27 enero de 1934, 2ª sección, p. 2.

<sup>22</sup> *El Universal Ilustrado*, 8 de febrero de 1934, p. 7.

La primera reproduce una escena del quehacer artesanal, al parecer, la elaboración de tejidos provenientes de la región de Tulancingo y Almoloya de las fábricas que se encontraban representadas en el evento.

La segunda contiene alegorías del trabajo femenino. Ataviadas con trajes regionales, las mujeres se agrupan en una composición dinámica. Las vidrieras estaban resueltas por medio de torsos recortados con grandes zonas esmaltadas con soluciones pictóricas y fondos emplomados. Las formas, un tanto estereotipadas, encajaban en un ambiente pletórico de coloridas escenas folclóricas. El destino de estas obras se desconoce.

### **La confianza en el progreso**

Entre 1930 y 1933 Roberto Montenegro realizó en la ciudad de Monterrey dos sendos proyectos para decoración vítrea de la Escuela Industrial Álvaro Obregón y de la Aula Magna de la Universidad Autónoma de Nuevo León. A continuación analizaremos ampliamente el primer ejemplo y concluiremos el capítulo con el segundo.

Para una nación que iba superando un reto tras otro -el período revolucionario, la contienda religiosa, la reconstrucción social- la educación era un tópico que requería atención. El atraso no se manifestaba únicamente en la cifra de analfabetos, los sectores campesinos y obreros permanecieron marginados del proceso educativo. Para remediar la situación se requerían programas instructivos que plantearan una nueva visión acorde con las exigencias contemporáneas como la construcción de recintos con un carácter específico.

La apertura de escuelas monumentales no era más que la continuación del valioso proyecto vasconceliano, cuyo mecenazgo estatal catapultó “al muralismo a una tarea hazañosa y pedagógica”.<sup>23</sup> Y para bien del impulso, de la versión luminosa del muralismo surgió un personaje visionario: Aarón Sáenz Garza, ministro de Estado en tres secretarías -Relaciones Exteriores, Educación, e Industria, Comercio y Trabajo-, gobernador de Nuevo León y regente del Departamento del Distrito Federal. A lo largo de su administración, en las diversas funciones que ejerció, fomentó numerosas encomiendas para decorar inmuebles públicos con vitrales.

---

<sup>23</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, México, Colegio de México, 2000, p. 989.

Durante el gobierno de Sáenz, iniciado en el Estado de Nuevo León el 4 de octubre de 1927, una de las preocupaciones más urgentes fue organizar la instrucción pública. De esta manera surgió la idea de erigir un centro educativo de perfil técnico, de acuerdo con la demanda de cuadros capacitados en ese rubro para alimentar la pujante industria regiomontana.

Detrás del discurso aparentemente renovador y progresista se escondía un propósito ambiguo. El modelo de la educación técnica en un país desarrollado podría ser catalizador de una modernización radical de la vida cotidiana, sin embargo, en el caso mexicano, para el sector empresarial conllevaba más bien la posibilidad de obtener mano de obra calificada a bajo precio.

Monterrey no contaba con ningún plantel orientado hacia la formación de técnicos especializados,<sup>24</sup> así que la creación de una escuela industrial se auguraba ya no como un proyecto “sino como un hecho real”.<sup>25</sup> Justamente para celebrar el aniversario del gobierno de Sáenz se colocó la primera piedra del edificio.<sup>26</sup>

Al profesor Andrés Osuna, director de Instrucción Pública, se le encargó el plan de centralización educativa,<sup>27</sup> con el propósito de justificar una serie de movimientos en la administración para consolidar la idea de la fundación de grandes centros escolares. La materialización del plan arrancó cuando las autoridades acordaron ceder para la escuela los terrenos ocupados por la plaza de Oaxaca de la colonia Terminal.<sup>28</sup>

Uno de los primeros actos del gobierno de Sáenz fue expedir una nueva ley, reorganizando todo el ramo y creando el Consejo de Instrucción Pública. En 1928 se anuncia que el gran edificio destinado a la Escuela Industrial “será el primero de su género en la República, pues costará algo más de \$500,000.00, oro nacional. Sus amplios talleres serán dotados con maquinaria moderna para dar una enseñanza

---

<sup>24</sup> Informe oficial 1928-1929, en Martín Zepeda Obregón, “Bodas de oro. Escuela Industrial Álvaro Obregón”, *Vida Universitaria*, Monterrey, UANL, 11 de octubre de 1980, p. 7.

<sup>25</sup> “No es un proyecto ya sino un hecho real, la edificación de la Escuela Industrial de N. León”, *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 3 de octubre de 1928, p. 5.

<sup>26</sup> “La iniciación formal de muy importantes obras, marca el día de hoy la terminación del primer año de Gobierno del C. Lic. Sáenz”, *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 4 de octubre de 1928, p. 4.

<sup>27</sup> “En que funda su proyecto para centralizar la instrucción pública el C. Gobernador Lic. Sáenz”, *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 29 de septiembre de 1928, p. 4.

<sup>28</sup> “Dos primeras piedras”, *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 3 de octubre de 1928, p. 4.

práctica adecuada a la industria moderna".<sup>29</sup> El 2 de noviembre de 1929 se autorizan más recursos, ahora por 100, 000 pesos.

El Gobierno del Estado de Nuevo León sufragó los gastos y las empresas locales hicieron importantes donativos para cubrir en su totalidad el precio de los diversos equipamientos.

La idea se vino a fortalecer con la visita de Leopoldo Zea y un grupo de alumnos destacados del Instituto Técnico Industrial de la Ciudad de México, quienes exhibieron sus creaciones tecnológicas en esa ciudad.<sup>30</sup> Dos años más tarde el inmueble estaba concluido. Su costo total paso del medio millón de pesos.<sup>31</sup>

La obra fue proyectada por el ingeniero Manuel Muriel, al estilo arquitectónico neogótico, y edificada por la "Compañía Fomento y Urbanización". Los interiores fueron realizados con influencia *Art Déco*.

El inmueble de concreto armado sirvió como modelo constructivo, con amplios y apropiados salones para talleres de ebanistería, electricidad y herrería, entre otros ramos, que contaban con los más innovadores dispositivos para todos sus servicios. Las instalaciones estaban equipadas "con la más eficiente y moderna maquinaria en su género y de acuerdo con los estudios especiales hechos expresamente para esta escuela por el inteligente ingeniero extranjero que acaba de llegar de Europa para encargarse de su dirección".<sup>32</sup>

Los testimonios periodísticos no ocultaban el paroxismo que inspiraba el proyecto, informando que "con una rapidez extraordinaria se está trabajando día y noche en la terminación de las obras que serán inauguradas".<sup>33</sup>

El presidente Pascual Ortiz Rubio, a través del ministro de Comunicaciones Juan Andreu Almazán, notifica al gobernador de Nuevo León que "vería con agrado que los gastos que se hicieran para agasajarlo en esa forma se aplicaran a la

---

<sup>29</sup> "Instrucción Pública en Nuevo León", *Jueves de Excelsior*, 23 de octubre de 1930, 9ª sección del Estado de Nuevo León, s.p.

<sup>30</sup> "Exposición de trabajos de los alumnos del Instituto Técnico Industrial de la Ciudad de México", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 18 de septiembre de 1928, p. 4.

<sup>31</sup> Genaro Salinas Quiroga, *Reseña Histórica de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, Monterrey, Nuevo León, Capilla Alfonsina-Biblioteca Universitaria de Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p. 80.

<sup>32</sup> "Escuela Industrial Álvaro Obregón de Monterrey, N. L.", *Cemento*, México, D. F., noviembre de 1930, núm. 38, p. 21.

<sup>33</sup> "Grandioso programa de fiestas para la visita presidencial", *Excelsior*, 13 de septiembre de 1930, 2ª. sección, p. 3.

construcción de carreteras".<sup>34</sup> Con este dato podríamos suponer la onerosa suma destinada para el convite.

Todavía el 29 de septiembre de 1930 aparece en la prensa la última versión del programa afinado para la recepción del presidente.<sup>35</sup> Sin embargo, al día siguiente se anuncia que, debido a una inesperada indisposición y la urgencia de "terminar lo más pronto posible el envío de los proyectos de presupuestos generales para el año entrante",<sup>36</sup> el primer mandatario no podrá acudir a la ceremonia. Se decidió que el general Plutarco Elías Calles presidiera los actos inaugurales de la Escuela Industrial.<sup>37</sup> Este hecho fue interpretado en el ambiente político como una clara estrategia de caudillismo.

Al evento inaugural asistieron el mismo Aarón Sáenz, ya como secretario de Educación Pública, el gobernador del Estado de Nuevo León José Benítez, el gobernador de Coahuila Nazario Ortiz Garza, el gobernador Francisco Castellanos de Tamaulipas, el general Juan Andreu Almazán, secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, los ministros de Hacienda y Manuel Pérez Treviño, ministro de Agricultura y Fomento. Curiosamente, la comitiva fue encabezada por Plutarco Elías Calles, quien no tenía ningún cargo en el gabinete federal,<sup>38</sup> en representación del mandatario de la República Pascual Ortiz Rubio. Calles fungía como presidente del Comité Reorganizador de los Ferrocarriles Nacionales,<sup>39</sup> puesto importante por los problemas que venía arrastrando esta empresa privada con participación gubernamental, pero no de la trascendencia suficiente para una comisión presidencial.

El programa quedó afinado días antes, entre otras actividades, el suceso de más relieve fue la inauguración de la Escuela Industrial Álvaro Obregón a las 10 de la mañana del 4 de octubre de 1930. Un reportero describía el evento de la siguiente manera:

---

<sup>34</sup> "Se suprimirá el banquete con que se iba a obsequiar al Sr. Ing. Ortiz Rubio", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 19 de septiembre de 1930, p. 4.

<sup>35</sup> "El Sr. Lic. Sáenz pronunciará el discurso inaugural en la solemne apertura de la Esc Ind Álvaro Obregón", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 29 de septiembre de 1930, p. 4.

<sup>36</sup> "El Sr. Gral. Calles representará al Sr. Ing. Ortiz Rubio", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 30 de septiembre de 1930, p.1.

<sup>37</sup> "El Gral. Calles vendrá en representación del Sr. Presidente de la República", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 1 de octubre de 1930, p. 4.

<sup>38</sup> "Habrá inauguraciones hoy en la capital de Nuevo León", *El Nacional Revolucionario*, México, 4 de octubre de 1930, 2ª sección, p. 2.

<sup>39</sup> "No renunció su cargo el Sr. General Calles", *Excélsior*, 5 de octubre de 1930, 2ª. sección, p. 3.

"En el espacioso vestíbulo del edificio había sido colocada sillería y en el centro del semicírculo el estrado de honor con los asientos reservados para el Gral. Calles, los Secretarios de Estado y el señor gobernador. Las alumnas que habían de tomar parte en el desarrollo del programa ocupaban la parte alta desde donde se domina perfectamente el vestíbulo. Sobre la multitud, se destacaban los hermosos emplomados del techo. Una figura representando la industria, pintura completamente modernista, decora el techo, y al frente, sobre el descanso de la escalera, en grandes ventanales, otros que representan diversas alegorías, alusivas al carácter de este plantel".<sup>40</sup>

El primer número del programa fue la canción *Linda Michoacana* a dos voces, interpretada por un coro de doscientas alumnas de la Escuela Industrial Pablo Livas que "uniformadas con el traje de colegialas, ofrecían un sugestivo conjunto".<sup>41</sup>

A continuación siguió el discurso de Aarón Sáenz, quien durante su gestión al frente del Gobierno del Estado inició la construcción de dicho plantel. Fue en este momento cuando se revela la ausencia del presidente de la República y su representación por Plutarco Elías Calles.<sup>42</sup> Sáenz insiste: "teníamos fundado entusiasmo en la visita del señor presidente de la república",<sup>43</sup> señalando veladamente la verdadera razón de la negativa del mandatario a acudir al festejo debido "a su momentánea indisposición".<sup>44</sup>

Avanzado el discurso, el ministro de Educación proclamó con vehemencia:

"No es simplemente por dar un nombre ilustre a esta escuela que hemos querido dignificarla con el de Álvaro Obregón, dentro de la revolución uno de los espíritus que con más clara visión vió el problema de la educación en la república, siendo presidente de nuestra nación destinó a la construcción de una escuela industrial en esta ciudad la suma de \$250,000.00. Es doloroso tener que confesar, señores, que esa cantidad, unida a otras recaudadas en el estado fue a dar a manos de funcionarios poco escrupulosos que sin tener conciencia de sus deberes para con el pueblo, en lugar de emplear eficientemente esa cantidad y destinarla a los fines para

---

<sup>40</sup> "Trascendentales conceptos emitió el Gral. Calles en la inauguración solemne de nuestra escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 5 de octubre de 1930, p. 2.

<sup>41</sup> *Ídem*.

<sup>42</sup> "Habrá inauguraciones hoy en la capital de Nuevo León", *El Nacional Revolucionario*, 4 de octubre de 1930, 2ª. sección, p. 2.

<sup>43</sup> "Trascendentales conceptos emitió el Gral. Calles en la inauguración solemne de nuestra escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 5 de octubre de 1930, p. 2.

<sup>44</sup> *Ídem*.

que fue donada, la dedicaron a otro objeto. No quedó de tales cantidades más huella que la salida de la Tesorería, sin que hasta ahora sepamos qué empleo tuvo ese dinero del pueblo".<sup>45</sup>

El siguiente orador fue el gobernador José Benítez, quien elogió al gobierno federal y al general Calles "quienes han sabido tomar la educación pública como uno de los factores de mayor progreso para el bienestar social. El nombre que lleva la escuela es para que se grave dentro de la revolución, el nombre del que fue un amante de la educación popular y donó doscientos cincuenta mil pesos para la Escuela Industrial, suma cuyo paradero yo ignoro".<sup>46</sup>

Al tomar la palabra, Calles afirmó que es indispensable que "dentro del gobierno mismo se unifique el criterio, que haya un solo programa y una sola acción. Que ese programa sea de trabajo y de desinterés. Es necesario que en todas las esferas oficiales predomine esta idea, porque no es conveniente que presentemos nuevamente un espectáculo bochornoso que denigre a la República, como ha sucedido tantas ocasiones de nuestra agitada vida".<sup>47</sup>

La inquietud de Calles no era infundada ya que, a juzgar por la notas periodísticas, "en los últimos días, la labor de agitación desarrollada por elementos malsanos de la sociedad, sembró injustificada alarma en el país, propalando absurdas versiones que colocaban a la nación al borde de un precipicio".<sup>48</sup> El jefe máximo concluyó enseguida "no debemos ser los críticos perversos y malvados que andemos dejando frases que mengüen la respetabilidad del gobierno".<sup>49</sup>

Para atenuar el impacto de las desnudas verdades de la situación política nacional como siguiente número del programa fue interpretada la canción mexicana *Las violetas* a dos voces por las mismas alumnas de la Escuela Pablo Livas.

Los discursos ominosos de los funcionarios no lograron opacar el espíritu festivo de la inauguración. Después de escuchar el coro a cuatro voces de 250 maestros de escuelas primarias de Monterrey cantando *El Botero del Volga*, los

---

<sup>45</sup> "Los que dentro del gobierno lo estén traicionando en cualquier forma, deben ser arrojados, por nuestro esfuerzo, del lugar en que se encuentran", *El Nacional Revolucionario*, 5 de octubre de 1930, p. 2.

<sup>46</sup> "Habla el Sr. Gral. Calles", *El Universal*, 5 de octubre de 1930, 1ª. sección, p. 7.

<sup>47</sup> "Trascendentales palabras del Gral. Calles y el Lic. A. Sáenz", *La Prensa*, 5 de octubre de 1930, p. 3.

<sup>48</sup> "La crisis política", *Excelsior*, 19 de octubre de 1930, p. 23.

asistentes se deleitaron con una exhibición de calistenia con mancuernas y exposición de pinturas hechas por alumnos de educación primaria.<sup>50</sup> Aunque, entre varias actividades, pasó totalmente desapercibida la muestra de "trabajos artísticos salidos de las escuelas de pintura al aire libre y de la sección de dibujo y trabajos manuales, y de la escuela de escultura y talla directa".<sup>51</sup> Al terminar el programa, más de cien autos partieron para el siguiente festejo.

Quedó al final un testimonio de las ausencias, reclamos y dineros. Al día siguiente apareció en la prensa local una carta de Jerónimo Siller, en tono de acusación, contra el gobernador, quien a tres años de su cargo "no haya cumplido con su deber, consignando este asunto a las autoridades correspondientes, pues en mi humilde concepto, hablar de esto en las postrimerías de su gobierno y en los momentos en que lo hizo, no ha conseguido más que exhibirse".<sup>52</sup>

Mientras tanto, el plan de estudios del plantel Álvaro Obregón se presentó días después de la inauguración con seis carreras: maestro mecánico, auto mecánico, electricista, ebanista, fundidor y modelista.<sup>53</sup>

El ingeniero Eugenio D. Alemán Quijano, graduado en la Escuela Nacional Superior de Construcciones Aeronáuticas de Francia, fue designado director; el ingeniero Spencer Holguín, jefe de talleres de ajuste y profesor elemental de máquinas, a la postre sería el siguiente director; el profesor Eliseo Villarreal fue nombrado secretario.<sup>54</sup>

La prensa informaba con entusiasmo: "ayer por la mañana, acompañado del director de Educación, practicó una visita al edificio de la escuela industrial, el señor Alemán, quien acaba de llegar procedente de México y que viene a hacerse cargo de la dirección técnica de dicho plantel".<sup>55</sup> El centro educativo inició sus labores

---

<sup>49</sup> "Trascendentales conceptos emitió el Gral. Calles en la inauguración solemne de nuestra escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 5 de octubre de 1930, p. 2.

<sup>50</sup> *Ídem*.

<sup>51</sup> "Una exposición de trabajos artísticos", *Excélsior*, 22 septiembre de 1930, p. 6.

<sup>52</sup> "D. Jerónimo Siller hace alusiones al discurso del Lic. Aarón Sáenz", *La Prensa*, 9 de octubre de 1930, p. 4.

<sup>53</sup> "Se expidió ya el plan de estudios para la escuela industrial del Estado", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 11 de octubre de 1930, p. 4.

<sup>54</sup> *Ídem*.

<sup>55</sup> "Nuevo León será el estado con mayor número de escuelas", *Excélsior*, 2 de septiembre de 1930, 2ª. sección, p. 3.

propiamente a partir de noviembre con 240 alumnos para las clases diurnas y 125 para las nocturnas.<sup>56</sup> Unos días más tarde ya tenía 320 pupilos.<sup>57</sup>

### **El templo en la escuela**

Al entrar al recinto educativo, ahora utilizado por la Universidad como Preparatoria, la primera impresión que recibimos fue semejante al acceder a las instalaciones de una Logia masónica.<sup>58</sup> Esta sensación fue provocada por la amalgama, la interrelación y el uso de varios elementos arquitectónicos para efectos simbólicos: el vestíbulo que vincula de manera eficiente todos los detalles constructivos; la escalinata que se bifurca después del descanso para acentuar el núcleo; el busto escultórico de Álvaro Obregón, elevado sobre un pedestal colocado al centro y a contraluz a manera de altar; y las columnas, con sus capiteles dorados con facetas geométricas en forma de haz de papiro, usadas ante todo como recurso estructural. Todos estos ingredientes sirven aquí en conjunción para enfatizar contenidos universales.

La escultura, ubicada estratégicamente al frente sobre un fondo colorido de tres vidrieras, resultó ser un elemento temático importante, como lo confirman las siguientes notas de los medios locales: “ayer fue depositado en el *express* un busto perfectamente logrado del general Álvaro Obregón el que deberá ser colocado en el interior del plantel”.<sup>59</sup> Por si fuera poco, hubo alguien quien sí entendió el mensaje criptográfico encerrado en el interior del vestíbulo, el maestro escultor Miguel Giacomino quien estaba dispuesto a ofrecer “un busto de Miguel Hidalgo incluyendo un esbelto pedestal erogando gastos de su propio peculio”.<sup>60</sup>

Otro artista regiomontano especializado en el vaciado en bronce, Federico M. Uribe se disponía a someter a consideración oficial un proyecto para la figura conmemorativa del caudillo sonorenses y, con objeto de hacer propaganda de sus trabajos artísticos, anunciaba que viene realizando “todas las estatuas que está

---

<sup>56</sup> "El 1º de noviembre empezarán a trabajar los talleres de la Escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 26 de octubre de 1930, p. 4.

<sup>57</sup> "320 alumnos son los inscritos ya en la escuela industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 18 de octubre de 1930, p. 5.

<sup>58</sup> La Logia Rafael Nájera núm. 33 tenía una importante actividad, dado que a sus festejos acudían autoridades municipales y estatales de alto rango, por ejemplo, Francisco A. Cárdenas, gobernador del Estado, el ingeniero Plutarco Elías Calles, presidente municipal, etc. "El festival de la masonería en honor del magisterio", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 17 de mayo de 1933, p. 4.

<sup>59</sup> "Un busto del Gral. para la escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 19 de septiembre de 1930, p. 5.

vaciando en su taller a precios sumamente reducidos y desde ahora ofrece al público bustos de los generales Díaz, Bernardo Reyes, Jerónimo Treviño, Francisco Naranjo, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y de figuras contemporáneas”.<sup>61</sup>

No sabemos por que razón el retrato finalmente fue encargado en Estados Unidos si la escuela mexicana de escultura tenía entonces un lugar prestigiado en este tipo de tareas.

### **Faro del Centro**

La masonería actuaba como un soporte monolítico e incondicional ante los embates del clero por conservar sus privilegios. Curiosamente, cuando en determinada región se presentaba algún conflicto entre el Estado y la Iglesia, acontecía la respuesta de la sociedad secreta a través de la apertura de una Logia masónica o, al contrario, cuando algún masón prominente cambiaba de jurisdicción, se cerraba otra.

Tal fue el caso de la Logia Faro del Centro núm. 3 *Miguel Hidalgo* del Estado de Guanajuato que se fundó, según versiones, después de la expulsión del delegado apostólico Ernesto Philippi, cuando acudió en enero de 1923 a colocar la primera piedra del monumento a Cristo Rey en el cerro del Cubilete, “desde entonces el Gobierno personificó al diablo; y, como si a éste le faltaran acólitos, en León apareció lo que para muchos fue lo más cercano al pariente del diablo: una logia masónica llamada Faro del Centro, que nomás asomó las narices mientras duró la Cristiada y después de ese lapso no volvió a ‘enseñar la cola’ ”.<sup>62</sup> Por el lenguaje utilizado, podemos deducir que se trataba de una lucha encarnizada que llegaba a extremos insospechados.

A propósito, la misma Logia utiliza como su sello distintivo el diseño de un vitral donde se aprecian astros cósmicos, sol y luna, como atributos principales dispuestos sobre un fondo azul estrellado. Es aquí, con esta atmósfera mística sideral, donde se insertan -no por delirios iconológicos- los contenidos masónicos. (il. 9)

---

<sup>60</sup> "Obsequiará un busto del padre Hidalgo para la escuela Industrial", *El Porvenir*, 29 de septiembre de 1930 p. 4.

<sup>61</sup> "Un proyecto de estatua del Gral. Obregón", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 4 de septiembre de 1930, p. 8.

<sup>62</sup> Benjamín Cordero Hernández, "Teatro de los acontecimientos", *Periódico a.m.*, León, Guanajuato, 20 de diciembre de 2004. (Versión electrónica)

## Conjunto vitral

Los emplomados de la Escuela Industrial Álvaro Obregón son el componente sustancial de su decoración. El conjunto consta de un monumental plafón y tres ventanas horizontales en el vestíbulo y otras tres, con emblemas, situadas en la biblioteca. La historia de su traslado e instalación está reflejada en fuentes periodísticas:

“anoche llegaron procedentes de la metrópolis los peritos que habrán de encargarse de colocar los emplomados en el edificio de la Escuela Industrial Álvaro Obregón. Se nos informó que se trata de una obra que llamará la atención y que realzará la fastuosidad del edificio, pues ostentan hermosos paisajes de Nuevo León y de algunas de las factorías que son orgullo de Monterrey. El propósito es que dichos emplomados queden puestos en su sitio el día 4 del mes entrante”.<sup>63</sup>

No se habla del autor del proyecto, ni de la ejecución, atribuida erróneamente a Casa Montaña, menos de la calidad de la obra, aunque pronto en el mismo periódico local apareció un artículo reciclado de *Revista de Revistas*, dedicado a enaltecer los atributos artísticos de Roberto Montenegro. Los regiomontanos, orgullosos del flamante conjunto, tomaron la noticia “con el júbilo natural que producen los elogios para nuestros artistas en el extranjero”.<sup>64</sup>

## Plafón

Por la poca altura que alcanza el edificio, el plafón monumental que abarca todo el espacio geométrico del vestíbulo, parece más impactante. Al recorrer el recinto, hay que concentrarse en cada segmento del octágono irregular para reconstruir mentalmente todo el conjunto, dado que sus dimensiones, de más de 130 m<sup>2</sup>, abordan toda la techumbre con una imponente bóveda cristalina. (il. 10)

En relación con el acceso, la disposición de la figura principal aparenta estar invertida, ya que los pies de la alegoría son los primeros que se observan. Este recurso compositivo poco usual predispone al visitante a recorrer el área y aproximase hacia el punto focal, ubicado frente a la escalinata.

---

<sup>63</sup> "Hermosos emplomados para los ventanales de la Escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 24 de septiembre de 1930, p. 5.

<sup>64</sup> "La renovación espiritual de México", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 5 de octubre de 1930, 2ª sección, p. 4, en Fernán Félix de Amador, *La Prensa* de Buenos Aires, en "La renovación espiritual de México, Arte múltiple y exquisito de Roberto Montenegro", *Revista de Revistas*, 3 de agosto de 1930, pp. 42-43.

La atmósfera algo sombría se debe al filtro cromático azul verdoso, dominante en los vidrios esmaltados, que aporta al espacio un halo de misterio, pletórico de contenidos simbólicos. Sin forzar la lectura y sin incursionar en espejismos especulativos, afirmamos que el color atmosférico se debe a la proyección de la transparencia lumínica, al haber gran cantidad de estos tonos en el domo pero, al mismo tiempo, el color funciona para generar una ambientación inspiradora y reflexiva.

En la tradición masónica el azul y el verde se reservan para destacar los gremios más antiguos, carpinteros y canteros.<sup>65</sup> En lugar de lo festivo, los creadores prefirieron lo solemne.

El desarrollo temático encuentra su apoteosis en este vitral, *La industria*, que puede ser interpretado como la culminación de un políptico alegórico, iniciado por Roberto Montenegro años atrás, en 1924 en la Biblioteca de la SEP, con el mural *Iberoamérica*, donde alrededor de la figura majestuosa serpentean ramas doradas, alusión al rito pagano de celebración cosmogónica.<sup>66</sup> y continuado en el Claustro de San Pedro y San Pablo en 1927, con el fresco *Del maquinismo a la aviación*, donde se encuentran representados seres andróginos del futuro tecnológico que personifican las fuerzas simétricas del orden. Dicho sea de paso, se trataba no de dos tableros independientes, como comúnmente se maneja, sino de dos fragmentos laterales de un solo mural, emplazados originalmente en la pared sur del claustro oriente. Este mismo recurso formal Montenegro lo empleó en 1928 en los relieves del Teatro Lindbergh en la Ciudad de México para las alegorías del Drama y la Comedia.

Todas las creaciones mencionadas se relacionan entre sí formalmente a través de un personaje hierático central con los brazos abiertos a 90 grados, formando una silueta en escuadra, primer atributo masón por excelencia. A la par, cuando tiene forma de T, como en el presente ejemplo, podría simbolizar “el equilibrio resultante entre lo activo y lo pasivo”.<sup>67</sup>

La figura de casi 8 m de largo está ataviada con una sencilla túnica hasta los pies; señala con ambas manos hacia los dos astros principales. Entre sus brazos, poderosamente abiertos, pende un listón entrelazado de hojas de laurel. Todo el

---

<sup>65</sup> Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 323.

<sup>66</sup> Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y Religión*, México, FCE, 1944, p. 791.

ambiente está rodeado por un cielo estrellado azul ultramar. Como fondo, el artificio de círculos sucesivos da idea de universo geocéntrico, otra noción vigente en la masonería.<sup>68</sup> Una de las bandas centrales semeja engranes industriales, mientras que el núcleo parece fuego por los tonos rojizos de los vidrios. En la parte inferior se reconoce el paisaje agreste regiomontano y el emblema de la ciudad de Monterrey, elaborado a manera de miniatura con pequeños segmentos emplomados. (il. 11)

La polaridad se manifiesta a través del sol y la luna, opuestos complementarios, noche y día, luz y tinieblas, frío y calor. El sol, símbolo de las potencias creadoras, personifica al hombre encausado hacia su trabajo; mientras que la luna es la materialización del crecimiento, de sueños y emociones, en contraposición, libera a los hombres de sus tareas prosaicas. También, al situarse a ambos lados de la figura, estos elementos actúan como conjunción de los principios masculino y femenino.<sup>69</sup>

Esta metáfora del universo, resuelta con reminiscencias clásicas, está en consonancia con aquel momento histórico propenso a “producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar”.<sup>70</sup> (il. 12)

La silueta femenina traducida como columna es sinónimo de rigor, fuerza y severidad, también es atributo de los aprendices, de la disciplina indispensable para conseguir la transición hacia la belleza y el equilibrio de factores, auge de los logros de una civilización y el comienzo de una nueva etapa de génesis.

### **Tríptico traslúcido**

Las tres ventanas del entresuelo de 3 x 1.50 m, enmarcadas por la escalinata, proporcionan un acento lumínico de mucha intensidad y establecen un referente espacial protagónico debido a las tonalidades cálidas de la alegoría principal que se percibe como continuidad temática de los motivos del domo.

El ventanal izquierdo, *El bienestar*, homenajea las labores cotidianas. El paisaje fabril sirve de fondo para manifestar la poética de la existencia solidaria. La guirnalda de laurel, desplegada desde el paño central, es compartida por la colectividad. (il. 13)

---

<sup>67</sup> Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 467.

<sup>68</sup> Robb, Alexander, *El museo hermético, Alquimia & Mística*, Italia, Taschen, 1997, p. 47.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>70</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 989.

El ventanal derecho, *El trabajo*, está protagonizado por tres figuras de obreros que también portan el otro extremo de la guirnalda. Un ambiente exuberante de tubos, metales y engranes, comunica la idea del mecanismo preciso y complejo de la producción. (il. 14)

El ventanal central es una propuesta intencionada de arte ambiental. Al observar el busto escultórico de Álvaro Obregón, surge la ilusión como si la musa estuviese en actitud de coronar la efigie. Inclusive, en una reproducción plana se transmite este efecto conmovedor de integración vitral-escultura. También los tonos análogos, amarillos, verdes y azules, debido a su saturación establecen un intenso contraste entre los materiales vidrio-metal. (il. 15)

La alegoría de la victoria rubia envuelta en un lienzo dorado y un velo celeste, está iluminada por una estrella de seis picos. La opulencia en la decoración y el *horror vacui* del fondo hacen que sólo se perciban el rostro y las manos, únicas formas reconocibles, todo lo demás son ritmos para construir un marco lumínico.

### **Tríptico emblemático**

Otro elemento decorativo está ubicado en las vidrieras frontales que forman parte de la portada, en el espacio actualmente ocupado por la biblioteca. El artista jalisciense interpreta, con ciertas libertades, el escudo de armas original: “a la derecha un árbol y junto a este un indio flechando a un sol de gules, que surge tras el Cerro de la Silla”.<sup>71</sup> Curiosamente, al ser un detalle complementario de la fachada, el vitral es bastante modesto en cuanto a sus cualidades técnicas y no puede ser considerado como un acento esencial. Quizá la intención era respetar la austeridad del arco *tudor* que contiene las ventanas, también hay una suerte de cita del pasado, al dejar el escudo en el centro, adornado con pequeños rombos transparentes. Los remates en la parte superior del vano ostentan modulaciones de color que dan interés al ventanal. (il. 16)

No cabe duda que las formas rebuscadas montenegrinas contribuyen a fortalecer el estilo *Art Déco* de los interiores.

Los emplomados juegan un papel significativo en la percepción general del edificio que adquiere un toque de majestuosidad y misterio. Las alegorías, emplazadas en la parte sustantiva del espacio, aportan un mensaje más allá de la apariencia formal. La

---

<sup>71</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 149. (Tomo IX)

colaboración entre arquitecto, diseñador y artesanos en toda la empresa, perfila este proyecto como uno de los ejemplos más brillantes en el rubro de la integración plástica.

Es una pena que la restauración del tríptico del cubo de la escalera, no haya respondido a las exigencias del producto original.

El estilo suntuoso, tan semejante a los recintos de culto, hizo que fuera necesaria la inscripción tallada en la cantera de la fachada *Escuela Industrial Álvaro Obregón* para precisar la función del inmueble y no generar confusiones.

### ***Revolución - Reconstrucción***

Durante la gubernatura de Francisco A. Cárdenas en el Estado de Nuevo León se promueve la creación de un organismo universitario que responda a las necesidades del momento histórico.<sup>72</sup>

En 1933, después de que el Congreso local aprobara la instauración de la Universidad, comienza en la ciudad de Monterrey la construcción del Aula Magna de la Universidad Autónoma de Nuevo León, aprovechando el sector central del Colegio Civil, erigido en 1866. El arquitecto Manuel Muriel supervisó el proyecto de estilo neocolonial mexicano en su exterior con una mezcla neogótica en su interior.

El Aula Magna *Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra* alberga un conjunto vitral realizado en 1933. Sus ocho secciones suman alrededor de 80 m<sup>2</sup>. Como refiere una nota contemporánea, fue proyectado por Montenegro y ejecutado por Marco.<sup>73</sup> Tomando en cuenta la fecha y el estilo, podemos asegurar que el encargo fue realizado por los sucesores del artífice catalán Víctor Francisco Marco, fallecido en 1931.

Esta obra requirió un gran esfuerzo de Roberto Montenegro quien, permaneciendo en la entidad por largos períodos,<sup>74</sup> entregaba sus bocetos del tamaño natural con todo resuelto en aspectos de cortes de vidrio y de color. La instalación de los vitrales se realizó después de que el recinto fuera inaugurado.

El discurso plástico se despliega desde las vidrieras cercanas a la bocaescena, hasta el área de acceso. El conjunto se agrupa por pares dialécticos con motivos alegóricos

---

<sup>72</sup> *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 7 de mayo de 1933, p. 5.

<sup>73</sup> *Jueves de Excelsior*, México, 4 de enero de 1934, s.p.

<sup>74</sup> Alfonso Medina, "Cual es su manía habitual", *El Universal Ilustrado*, México, 21 de diciembre de 1933, p. 12.

y emblemáticos: arte y ciencia, agricultura e industria, revolución y reconstrucción, antorcha y estrella.

En cierto sentido, el planteamiento general del complejo vítreo concuerda con los postulados desarrollados por el pensador marxista Karel Kosik con relación a la obra de arte “que debe conducirnos a la problemática filosófica de lo eterno a lo transitorio, de lo absoluto y lo relativo, de la historia y la realidad”.<sup>75</sup>

El vitral dedicado a las humanidades, *El arte*, resume las aportaciones culturales de antiguas civilizaciones distantes entre sí, el mundo prehispánico y el grecorromano. El emplomado más perfecto de toda la serie es, sin duda, *La ciencia*. Aborda el aspecto experimental de diferentes disciplinas, sugeridas por las inscripciones: *Lux, Ciencia, Matemáticas, Biología, Botánica, Geometría, Astronomía*. El vitralista utilizó cristales biselados para acentuar la volumetría y destacar las características más refinadas de las texturas vítreas.

La iconografía del tablero *La agricultura* concuerda con algunos proyectos tempranos de Roberto Montenegro destinados a esta técnica. Su tema principal es una alegoría de la germinación. *La industria*, como el vitral anterior, es una composición ascendente, formulada a partir de los engranes fabriles. El hombre es visto como dueño de su propio destino y extiende su control sobre el campo productivo.

*La revolución*, es el emplomado donde el movimiento de tres figuras simbólicas, todas en diagonales dinámicas, se convierte en el motivo dominante. *La reconstrucción*, se basa en otra triada de personajes, ahora estáticos. Es una convocatoria dirigida a los sectores involucrados en la reestructuración posrevolucionaria del país. (il. 17) (il. 18)

En estas vidrieras figurativas se nota el impacto del concepto básico del constructivismo ruso, promotor de una nueva síntesis entre el arte y la industria, que empieza a difundirse por el mundo desde principios de los años veinte. Se caracteriza por el uso del lenguaje gráfico conciso, textos alusivos a los acontecimientos políticos y formas cercanas a la estética del realismo socialista. Recuerda algunos motivos de

---

<sup>75</sup> Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967, p. 154.

los carteles producidos desde 1918 por Vladimir Mayakovsky para las Ventanas de la Agencia Telegráfica Rusa (ROSTA).<sup>76</sup>

Los vitrales de menor formato auguran un porvenir victorioso: *La antorcha*, que simboliza la lucha perpetua e ilumina el mundo venidero, y *La estrella* como emblema del espíritu humano, en este contexto, cierran el discurso con una nota optimista.

Los vitrales estaban muy dañados, sobre todo, *El arte* y *La agricultura*. Las otras vidrieras presentaban pérdidas en las partes laterales e inferiores.<sup>77</sup> Se restauraron entre 1988 y 1989. Actualmente, por complicaciones con el espacio circundante y por razones de conservación, la iluminación del circuito se efectúa únicamente con luz artificial, lo que produce un efecto muy disparate. Las lámparas de neón alumbran algunas secciones, quedando otras en penumbra.

### **Epílogo**

Al desechar la idea añeja de superioridad del arte puro sobre las artes aplicadas, Roberto Montenegro con estas monumentales creaciones logró superar su propia formación decimonónica. Parecía imposible que el joven Montenegro, cultivador del dibujo refinado a la manera de Aubrey Beardsley, se convirtiera en un paradigma de artista industrial comprometido con la temática contemporánea anclada a la realidad de su país.

Estos ejemplos, englobados en un capítulo, ponen de manifiesto la verdadera dimensión y alcances expresivos de la técnica del vitral. Con estas realizaciones monumentales, llevadas a cabo en sólo cuatro años, se materializó en México la voluntad por desarrollar la práctica del vitral a partir de apoyos oficiales, destinados a los encargos para edificios públicos, y estímulos institucionales como parte de estrategias educativas, necesarias para impulsar las artes industriales en escuelas y talleres. (Anexo 3)

Indudablemente, fue el período de máxima efervescencia, de verdadero apogeo, de optimismo materializado, que concluye de manera admirable la etapa más luminosa y colorida del vitral mexicano.

---

<sup>76</sup> *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, New York, Guggenheim Museum, 1992, p. 615.

<sup>77</sup> Conferencia de José Miguel Román Cárdenas, UNAM / IIE, Especialización en Historia del Arte, 2004.



**V. Proyecto atribuido a Fermín Revueltas, Centro Escolar Revolución, Ciudad Juárez, Chihuahua, 1939-1940. La Revolución en marcha**

**Ficha Técnica**

**Proyecto:** atribuido a Fermín Revueltas

**Ejecución:** Casa Montaña

**Arquitecto:** César A. Briosi,

**Título:** *Mujer con niño, Hombre rarámuri, Alegoría de la patria o Alegoría de la educación, Sol radiante, Retratos de héroes nacionales y Personaje azteca*

**Secciones:** 10

**Técnica:** Vitral emplomado

**Localización:** Salón de Actos Ing. Ángel Posada, Centro Escolar Revolución, Barrio La Chaveña, calles Joaquín Terrazas, Rafael Velarde, Nicolás Bravo y Hospital, Ciudad Juárez, Chihuahua

**Fecha:** 1939

**Custodia:** Centro Escolar

**Estado de conservación:** En lamentables condiciones



## V. Los sucesos paralelos y el proyecto atribuido a Fermín Revueltas, Centro Escolar Revolución, Ciudad Juárez, Chihuahua, 1939-1940. La Revolución en marcha

Hagamos de cada cantina una escuela  
y de cada iglesia una universidad.  
Lázaro Cárdenas<sup>1</sup>

El presente capítulo corresponde cronológicamente con los años 1940-1949. Intencionadamente seleccionamos este caso, ubicado en el vértice temporal entre 1939-1940 para ejemplificar el fin del período cardenista. De todas formas, apuntamos como de costumbre obras de los años cuarenta que se caracterizan por un catálogo más escueto.

Por su relación con el ocaso de una época, incluimos algunos vitrales anteriores para contextualizar el momento histórico y, además porque, al hacer un recuento de las obras producidas en el período anterior, no nos equivocáramos al afirmar que la cantidad y la calidad de los conjuntos realizados es la más relevante del vitral mexicano.

Las razones de la popularidad del medio son diversas: los gobiernos posrevolucionarios se consolidan; el partido político en el poder, después de cambiar denominaciones, se institucionaliza; el sistema escolar cubre a la mayor parte de la población; los recursos para encargos se acrecientan; los recintos educativos y oficinas publicas se multiplican; las casas constructoras convocan a proyectistas y artesanos de renombre. Tampoco podemos dejar de lado la influencia que ejercieron algunos personajes que desde las esferas gubernativas supieron apreciar esta tecnología.

Para esta época el vitral mexicano se empieza a valorar internacionalmente. En la feria mundial de Nueva York en 1939 México obtuvo el segundo lugar otorgado por la crítica de prensa. Este reconocimiento fue reportado en la prestigiosa revista semanal

---

<sup>1</sup> Entrada correspondiente a enero de 1942, en *Lázaro Cárdenas: Apuntes una selección*, México, UNAM-DGPyFE / Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, 2003, p. 435.

de la industria estadounidense del vidrio *National Glass Budget*, del mes de septiembre de 1939.<sup>2</sup>

### **Edicto árido**

Un ejemplo extraño correspondiente a este marco cronológico se realizó en el “Hotel Playa” en Ensenada, Baja California. De estilo californiano, fue obra del arquitecto norteamericano Gordon F. Mayer; su construcción comenzó en 1929 y estaba a cargo de James L. Miller.

Según su inventario, “causaba gran admiración por sus rejas, hermosos techos y dinteles de cedro de interesante y natural textura, vitrales estilo italiano, candiles de filigrana, faroles españoles de vidrio biselado, mosaicos y mobiliario traído de todas partes del orbe, desde alfombras persas hasta biombos de China”.<sup>3</sup> En 1934 el hotel fue escenario para la filmación de la película *Las mujeres de la noche*.

La inversión inicial de 10 mil pesos oro nacional se esfumaría en sólo ocho años, en 1938 el hotel “cerraba por incosteabilidad, debido al efecto de la remoción de la Ley Seca en Estados Unidos en 1933 y al decreto presidencial de 1935 sobre la prohibición de juegos de azar por el entonces presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas. En 1963 quedó definitivamente cerrado”.<sup>4</sup>

### **Fernando Ramírez Osorio**

También en la quinta década inician los proyectos relacionados con la obra religiosa. Fernando Ramírez Osorio, conocido por organizar talleres y galerías para la difusión de las artes gráficas en su Estado natal<sup>5</sup> durante su estancia como profesor de dibujo y pintura en la escuela parroquial de Río Blanco, Veracruz, diseña en 1945 tres vitrales para las puertas y 12 ventanales ojivales para el santuario del lugar.<sup>6</sup>

El templo del Sagrado Corazón de Jesús, de estilo neogótico, inicialmente se destinaba para el culto calvinista. El complejo ofrece soluciones variadas que oscilan

---

<sup>2</sup> [http://www.stainedglass.org/main\\_pages/association\\_pages/historySG.html](http://www.stainedglass.org/main_pages/association_pages/historySG.html)

<sup>3</sup> María Eugenia Bonifaz de Novelo, “Con motivo de la celebración del 70 aniversario del antiguo Hotel Playa de Ensenada (1930-2000)”, VIII Congreso Nacional de la Asociación de Investigadores del Mar de Cortés y II Simposium Internacional sobre el Mar de Cortés, Universidad Autónoma de Baja California.

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> Covantes Oviedo, Hugo, María Eugenia Rodríguez y Esther Vázquez Ramos, *El Grabado Mexicano en el Siglo XX: 1922-1981*, México, 1982, p. 95.

<sup>6</sup> Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de C. / 1968*, México, UNAM-DGDC, 1972, p. 258.

entre elementos cruciformes y geométricos en algunos vanos, y paneles figurativos con la representación de los episodios de la *Vía Crucis*, que son los más notables por el buen dibujo del artista gráfico. Además, el rosetón principal y las claraboyas interiores que separan la nave central de las laterales, están tratadas como medallones emplomados con manufactura más esquemática. (il. 1) (il. 2)

### **Vitral sin luz**

El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas en la ciudad de México, obra de Enrique Yañez realizada entre 1937 y 1940 como miembro de la Unión de Arquitectos Socialistas, es un ejemplo de “hipóstasis de la función por sobre la belleza -lo que llevó a disponer una tronera corrida en la fachada del edificio por si los miembros necesitaban protegerse de ataques externos-, predominio del valor de la estructura por sobre los terminados, y un evanescente eco de las normas lecorbusianas”.<sup>7</sup>

La decisión sobre el programa decorativo corrió a cargo del personal del Sindicato de acuerdo con los espacios destinados para ello. Reservaron un área contigua al auditorio de juntas para emplazar una gran mampara vítrea. El emplomado fue atribuido a Fermín Revueltas,<sup>8</sup> como también lo fue el ejemplo que analizaremos a profundidad en el presente capítulo.

En 1939 el comité central del Sindicato convocó para la entrega de proyectos al pintor Germán Reyes Retana, quien tenía su taller a dos calles de la organización obrera, en San Cosme núm. 8-504.<sup>9</sup> Con asistencia de Ignacio Jiménez V., abordó el tema de *El desarrollo e impacto de la electricidad en la iluminación y fuerza*, consumado en 1940.

Originalmente, el vitral de 26 m<sup>2</sup>, distribuido en tres secciones, se instaló en la planta baja, enmarcado por una escalinata. En 1989 para ampliar el auditorio, sin importar los daños a la vidriera, simplemente decidieron trasladarlo al sitio colindante, donde actualmente se encuentra. (il. 3)

---

<sup>7</sup> Ramón Vargas Salguero, “El imperio de la razón”, en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 73.

<sup>8</sup> <http://www.conaculta.gob.mx/academiadeartes/miem1.html>

<sup>9</sup> Cañedo Gerard, Luís, *Anuario de arquitectura e ingeniería*, México, s.e., 1948, p. 460.

El vitral es un homenaje a Thomas Alva Edison, quien en 1926 obsequió un retrato autografiado al Sindicato.<sup>10</sup> La figura monumental del científico, con un buen escorzo de las manos, es el motivo principal temático que establece un puente entre todos los campos de la producción beneficiados por el recurso del rayo eléctrico.

La realidad del trabajo cotidiano está representada por “un compañero de Líneas Aéreas trabajando sobre una torre de alta tensión en su horizonte se aprecia un aspecto de la presa de Necaxa”,<sup>11</sup> y en el extremo inferior derecho “un compañero operando un tablero de control”.<sup>12</sup>

En noviembre de 2003 el Servicio Postal mexicano emitió una estampilla para conmemorar el centenario de Luz y Fuerza del Centro. Como imagen representativa, se reprodujo el segmento del vitral que quedaba en la parte superior, y por encontrarse situado encima del vano de la puerta, estaba mejor conservado. (il. 4)

Durante todo este tiempo la mampara tenía una iluminación deficiente y, de acuerdo con los reportes de restauración efectuada en 2007, del total de 33 paneles 18 fueron restaurados.<sup>13</sup> (il. 5) (il. 6)

### **Vidrios rotos**

En la época cardenista existieron diversos casos de planteles formativos de vanguardia, anteriores al Centro Escolar Revolución de Ciudad Juárez. Quizá la experiencia de mayor relevancia internacional la constituye el internado fundado en Morelia en junio de 1937 como parte de la ayuda que el gobierno de Cárdenas prestó durante la Guerra Civil española a un grupo de 440 niños ibéricos al cual se incorporaron 25 niños mexicanos. Fue uno de tantos aspectos acertados de la política educativa del cardenismo. Con este gesto de solidaridad se manifestó el rechazo a cualquier tipo de dictadura fascista.

El 5 de septiembre de 1937 llegó a Morelia, con el fin de evaluar la situación,<sup>14</sup> el muralista Roberto Reyes Pérez, fundador de la Alianza de Trabajadores de Artes Plásticas, pintor y gráfico de vanguardia. Fue miembro de la Liga de Escritores y

---

<sup>10</sup> José Humberto Montes de Oca Luna, Secretario del interior. *Archivo histórico del SME*, Vitral 1, Marzo de 2007.

<sup>11</sup> *Ídem.*

<sup>12</sup> *Ídem.*

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> Silvia Figueroa Zamudio y Agustín Sánchez Andrés, “Una Utopía Educativa: la Escuela España-México”, Universidad Michoacana, mayo de 2002. (Versión electrónica)

Artistas Revolucionarios y en esa época, jefe del Departamento de Educación Obrera de la Secretaría de Educación Pública.<sup>15</sup>

Para conocer su ideología basta recordar que durante el acto inaugural de una exposición, disertó sobre los orígenes del cartel, caracterizándolo como un género de arte "al alcance de los trabajadores, por medio del cual los pintores responsables procuran vincularse al proletariado en su lucha diaria".<sup>16</sup>

Conocido por sus pancartas anticlericales -como *Dios existe en la cabeza del hombre*-<sup>17</sup> Reyes Pérez fue, seguramente, bien recibido por los chicos españoles. Paso seguido quedó congratulado por saber que los pupilos hispanos "a los pocos días de su llegada apedrearon ventanas y vitrales de los templos de 'María Auxiliadora' y de 'San Juan'",<sup>18</sup> sitio donde se encontraba el colegio de niñas, mientras que el de niños se situaba en el antiguo Colegio Salesiano.

El equipo docente recién contratado fue integrado por "antiguos amigos y colegas de luchas sindicales de Reyes Pérez quien, con algunos otros que ya formaban parte del personal del Internado-Escuela, organizó una 'brigada de choque' compuesta por 32 miembros",<sup>19</sup> que a su vez constituyó la Célula Comunista de la Escuela España-México.<sup>20</sup>

Reyes Pérez completó la formación artística de los alumnos con proyección de películas de producción soviética: *Tres hermanas*, *Los marinos de Kronshtadt*, *Camino de la vida*, *Chapaiev* y *El guerrillero rojo* de 1934.

Como veremos, el actuar de los medios de información internacionales con la mirada puesta en los pasos de la política educativa cardenista, se dejó sentir de manera ambivalente. La prensa conservadora arremetió desde el punto de vista

---

<sup>15</sup> Reyes Pérez, Roberto, *La vida de los niños iberos en la patria de Lázaro Cárdenas. Treinta relatos*, México, América, 1940, p. 128, en Silvia Figueroa Zamudio y Agustín Sánchez Andrés, *op. cit.*

<sup>16</sup> "Se inauguró el Instituto Cultural Proletario y la exposición de carteles revolucionarios", *El Nacional*, 17 diciembre de 1934, I sección, pp. 1, 2.

<sup>17</sup> *Ídem.*

<sup>18</sup> Sobre este clima hostil, véase Agustín Sánchez, Silvia Figueroa, Enrique Baena y Beatriz Morán, *Un capítulo oral de la memoria del exilio, Los niños de Morelia*, Morelia, Universidad Michoacana y Comunidad Autónoma de Madrid, 2002 (en prensa), en Silvia Figueroa Zamudio y Agustín Sánchez Andrés, *op. cit.*

<sup>19</sup> Reyes Pérez, Roberto, *op. cit.*, pp. 79-81.

<sup>20</sup> Célula Comunista de la Escuela España-México a Cárdenas, Morelia, 7 de mayo de 1939, en AGN, Presidencia, Fondo Lázaro Cárdenas, leg.550/84, en Silvia Figueroa Zamudio, Agustín Sánchez Andrés, *op. cit.*

franquista “y difundieron una visión distorsionada de las condiciones en las que se encontraban los pequeños refugiados hispanos.<sup>21</sup> Sin embargo, una parte importante de los medios informativos estadounidenses analizaron positivamente la experiencia educativa moreliana, definiéndola como la oportunidad para una reforma a profundidad del sistema educativo mexicano.<sup>22</sup>

### **Copias artesanales**

La práctica de la técnica de los vitrales emplomados no siempre obedece, por parte de los ejecutantes, al acto de innovación u originalidad, también responde a la necesidad de aprender el oficio a través de encargos modestos. La pretensión por elaborarlos puede ser a la vez religiosa así como pecuniaria. Es el caso de los emplomados del santuario de Jesús, María y José en Encarnación de Díaz del Estado de Jalisco, en los Altos Norte, construido en el siglo XIX en estilo neogótico.

Las dos escenas figurativas muestran las deficiencias en la solución de profundidad y en los escorzos de los personajes hincados, sin embargo, la viveza del color y el contraste del paisaje les transfiere el encanto de una expresión sincera.

El quehacer vitralista se consideraba como “la más nueva de las artesanías de la ciudad”. A partir de 1943, se instauraron en el poblado jalisciense los oficios decorativos provenientes de Zamora, “los vitrales y emplomados, con los que se confeccionan vidrieras, domos, lámparas, candiles y demás objetos traslúcidos y multicolores”.<sup>23</sup> (il. 7)

### **Enseñanza y práctica**

El pintor y pedagogo mexicano Alfredo Ramos Martínez incursionó en la popular práctica tradicional del diseño. Recordemos que Ramos Martínez, al frente de la Escuela de Bellas Artes de México alrededor en 1914, abrió la “Escuela de Arte Decorativo, ubicada en el edificio anexo a la Academia”,<sup>24</sup> una opción profesional

---

<sup>21</sup> Elizabeth Young a Cárdenas, Cecilville, 1 de octubre de 1940, en AGN, Presidencia, Fondo Lázaro Cárdenas, lego 550/84, en Silvia Figueroa Zamudio, Agustín Sánchez Andrés, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Chicago Daily News*, Chicago, 7 de octubre de 1939, en Silvia Figueroa Zamudio, Agustín Sánchez Andrés, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Enciclopedia de los Municipios de México*, México, Secretaría de Gobernación, 2005. (Versión electrónica)

<sup>24</sup> “Escuela de Arte Decorativo”, *La ilustración semanal*, año 1, 10 de marzo de 1914, núm. 23, en Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en lo años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM-IIE, 1990, p. 21.

para estudiantes femeninos, además, como profesor de la carrera de Pintura Decorativa conocía muy bien las herramientas para la elaboración de vitrales.

Ramos Martínez tampoco escapó a los encargos de vidrieras para iglesias. Fue en Estados Unidos, país de gran raigambre innovadora y tecnológica en la fabricación de vitrales, donde en 1942 “comienza sus mejores dibujos para las ventanas de la Saint John Catholic Church”.<sup>25</sup> en Los Ángeles, California. Después de una breve estancia en México, en 1944 regresó a la misma ciudad. Aunque realizó dos proyectos,<sup>26</sup> su muerte acaecida en 1946 no le permitió “ver instalados los vitrales que diseñó”.<sup>27</sup>

### **Astro rey**

La galerista Inés Amor recuerda que el ingeniero Marte Rodolfo Gómez Segura “ya se había interesado por Diego Rivera antes de mi aparición en escena, como lo demuestra el hecho de que le había conseguido los muros de Chapingo para pintar, y él, en escala limitada, adquiriría todo lo que su economía le permitía”.<sup>28</sup>

Marte R. Gómez tempranamente forjó una camaradería sólida con Diego después de su regreso de Europa en 1921, como lo confirma en sus memorias: “cultivé con él una estrecha amistad que se prolongó hasta su trágica muerte”.<sup>29</sup>

Entre la numerosa cantidad de acuarelas conservadas en la colección del político tamaulipeco, existe un proyecto para vitral de 57 x 73 cm, *El sol*, con un fechado aproximado entre 1940-1949. Se exhibió en la Exposición Nacional de homenaje a Diego Rivera con motivo del XX aniversario luctuoso en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Perteneciente a la colección de Hilda Gómez de Muñoz, segunda hija del funcionario,<sup>30</sup> el boceto aparece en la reciente exposición

---

<sup>25</sup> Small, George Raphael, *Alfredo Ramos Martinez. His Life and Art*, EUA, Santa Bárbara Museum of Art, California, en Luna Arroyo, Antonio, *Ramos Martínez*, México, Salvat, 1994, p. 110.

<sup>26</sup> José Rogelio Álvarez (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 61. (Tomo XI)

<sup>27</sup> *México en el mundo de las colecciones de arte, México Contemporáneo*, México, Universidad de Colima, 1994, p. 143, (Vol. VII)

<sup>28</sup> Manrique, Jorge Alberto, Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM-IIIE, 2005, p. 260

<sup>29</sup> Gómez, Marte R., *Episodios de la Vida de la Escuela Nacional de Agricultura*, México, Colegio de Postgraduados, 1976, 316 pp.

<sup>30</sup> *Exposición nacional de homenaje a Diego Rivera con motivo del XX aniversario de su muerte*, 9 de diciembre de 1977 a 26 de febrero de 1978, INBA, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1978, p. 195.

*Acuarelas de Diego Rivera* en el Museo Casa Diego Rivera en Guanajuato como parte del homenaje nacional en 2007, ahora se halla en propiedad de Marte Gómez Leal. (il. 8)

Armado con una retícula dibujada con perfiles negros, compuesta por 64 módulos, el proyecto presenta en el centro el pictograma del sol tomado de códigos prehispánicos. A su alrededor vemos los beneficios del trabajo del hombre a través de las manos del campesino segando un hiato de trigo. En las tres esquinas restantes, las imágenes de un tractor, máquinas segadora y trilladora, represas y variedad en los productos de la tierra conmemoran la labor en el campo y los logros de la agroindustria.

La obra llama la atención por la forma, diseño radial y la perspectiva que indica que evidentemente se trata de un proyecto para plafón. Aunque se desconoce para qué lugar sería destinado, a manera de hipótesis, podría corresponder a la segunda etapa de la decoración del edificio administrativo principal de la Escuela Nacional de Agricultura Chapingo, retomada por Diego a mediados de la década de 1940. Por las dimensiones y tema coincide con el domo rectangular del cubo de la escalera.

De acuerdo con las particularidades de la técnica del vitral, un proyecto si está bien distribuido, se puede trasladar al vidrio en cualquier momento. Justo recordar el esbozo preliminar de Saturnino Herrán *El hijo pródigo*, llevado al vidrio en 1981. Quizá este proyecto de Rivera podría ser finalmente materializado.

### **La Revolución en marcha**

Ya en los umbrales de un cambio en la política cultural, es decir, a meses del fin del sexenio cardenista, se generó uno de los primeros fenómenos en el país, cuando los medios de información estuvieron compitiendo por una premisa.

A un año de la expropiación petrolera, un evento en la frontera con Estados Unidos de América era de llamar la atención: la apertura de una instalación educativa, el Centro Escolar Revolución en el antiguo barrio de La Chaveña de Ciudad Juárez, Chihuahua. En su momento el más grande de la ciudad y el tercero a nivel nacional, fue erigido conforme a las últimas exigencias de la pedagogía y la

arquitectura. Trazado y construido por el ingeniero César A. Briosi, fue visto “como una recóndita fortaleza cultural del nacionalismo, identificada con su base social”.<sup>31</sup>

Las obras de edificación fueron iniciadas desde marzo de 1937, en una superficie de 2,100 m<sup>2</sup> en tres niveles con un costo de 500 mil pesos. Tenía capacidad para mil seiscientos alumnos de ambos sexos.<sup>32</sup> En la promoción del proyecto se reconoce la iniciativa de Alfonso Talamantes, en ese tiempo recaudador de rentas durante la gubernatura del ingeniero Gustavo L. Talamantes.

Los modelos educativos del período cardenista debían tener un soporte arquitectónico semejante al Centro Escolar Revolución de la capital mexicana. Las obras de su correspondiente en Ciudad Juárez para noviembre de 1937 se reportaban “sumamente adelantadas”.<sup>33</sup> Además de salones y talleres, comprendía pabellones destinados a habitaciones del personal docente y sus familias. La prensa de la época informaba: “el costo aproximado de esta obra que por sí sola habla elocuentemente de la honradez del mandatario de Chihuahua, será de \$250,000.00 y en su construcción se da trabajo a 500 obreros, diariamente”.<sup>34</sup>

Por las descripciones detalladas que imprimieron los diarios, las características del inmueble suenan ahora sorprendentes:

“Consta de dos salones para párvulos, siete de primer año, seis de segundo, cuatro para tercero, cuatro para cuarto, tres para quinto y tres para sexto, estando dotados con sus respectivas roperías. Además, hay tres salones para labores manuales y talleres, un salón para clase de cocina; dos locales para bodega y tres subterráneos para almacén. Cuenta con salas para la dirección, secretaría, salón de espera y uno para juntas de maestros. El edificio se completa con una biblioteca dividida en tres locales, salón para museo y exposición de labores manuales y un amplio local destinado para teatro. Además hay una sala para consultorio médico y otra para botiquín con sus respectivos servicios sanitarios. Todo el edificio está iluminado con

---

<sup>31</sup> Méndez Sáinz, Eloy, *Arquitectura nacionalista: El proyecto de la Revolución mexicana en el noroeste 1915-1962*, México, El Colegio de Sonora, 2004, p. 102.

<sup>32</sup> "El centro escolar 'Revolución', de C. Juárez, constituye un verdadero orgullo", *Revista gráfica de El Nacional*, 4 de junio de 1939.

<sup>33</sup> *El Universal Ilustrado*, noviembre de 1937, núm. 1072, p. 28-29.

<sup>34</sup> *Ídem*.

instalación oculta. Respecto a los materiales de construcción, ésta es monolítica, siendo las puertas y ventanas de fierro”.<sup>35</sup>

Se erigió de acuerdo con los principios plásticos del *Art Déco* que a fines de los años treinta ya empezaba su decadencia. El origen de este estilo “es un ejercicio completo de influencias aparentemente inconexas y hasta contradictorias, las más conocidas son el arte tribal africano, mayas y aztecas y las del arte egipcio faraónico, los ballets rusos, el laqueado y vitrificado del lejano oriente y la escultura y trabajo en forja de Grecia y la Roma clásica”.<sup>36</sup> Asimismo, estaba inspirado en la naturaleza del *Art Nouveau* decimonónico, esencialmente curvilíneo y asimétrico.<sup>37</sup>

El perfil arquitectónico del Centro Escolar se juzgó semejante al Palacio de Bellas Artes y al Banco de México, y se observó que uno de los atractivos de la flamante obra consistía en poner en evidencia la sincronía estética con el *Art Déco*. Perteneciente a esta corriente internacional, no podía prescindir de emplomados. Los vitrales se encuentran en el salón de actos *Ing. Ángel Posada*, llamado así en honor al senador asesinado el 12 de marzo de 1938 durante su campaña, cuando era candidato a la gubernatura de Chihuahua.

Los hechos se sucedieron en el vestíbulo del hotel Kopper, el ex gobernador del Estado, general Rodrigo M. Quevedo sacó su pistola y vació su carga sobre el cuerpo del legislador. Después del crimen, Quevedo se entregó ante las autoridades de la guarnición militar en la avenida Lerdo.<sup>38</sup> Cualquiera, en su sano juicio, pensaría que este fue el final de la carrera militar y política de Quevedo, pero no fue así. Se desempeñó todavía como jefe de varias zonas y regiones militares y fue senador de la República de 1958 a 1964.

Aún después de muerto, fue motivo de una ceremonia en 2005 que trajo protestas de legisladores opositores. Uno de ellos expresó: “lo que me parece inadmisibles es que el general Rodrigo M. Quevedo, que asesinó a un Senador de la República en Ciudad Juárez reciba un homenaje en el Estado de Chihuahua, pero

---

<sup>35</sup> "El centro escolar 'Revolución', de C. Juárez, constituye un verdadero orgullo", *Revista gráfica de El Nacional*, 4 de junio de 1939.

<sup>36</sup> Bayer, Patricia, *Art Deco, Guía visual de un estilo decorativo (1920-1940)*, Singapur, Océano, 1999, p. 12.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>38</sup> *El Continental*, 13 de marzo de 1938, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

particularmente me parece incorrecto que haya habido una presencia del Congreso en ese evento porque tengo para mí que cualquier persona, político destacado en este caso, que ultime o asesine a un parlamentario, pues es indigno que los parlamentarios lo recordemos”.<sup>39</sup>

Al intitular el salón de actos con el nombre del candidato víctima del magnicidio, *Ing. Ángel Posada*, se intentaba reivindicar los valores cívicos y democráticos.

### **El patio de atrás**

En estas ciudades limítrofes se resiente el impacto de leyes, resoluciones o uso del territorio para diversos fines promulgadas del otro lado de la frontera, la vulnerabilidad de estos sitios se demuestra a través de indicativos muy concretos.

Primero, la Ley Seca en Estados Unidos permitió el desarrollo de la industria del entretenimiento en Ciudad Juárez. Para abastecer este mercado “había una cantina cada 20 pasos a lo largo de seis grandes calles”.<sup>40</sup> Además, como el sistema estadounidense utiliza todos sus recursos para intervenir en decisiones locales, consignamos un breve testimonio de John W. Dye, el cónsul de Estados Unidos en la ciudad fronteriza, de 1921 a 1929: “Juárez es el lugar más inmoral, degenerado y perverso que he visto u oído contar en mis viajes. Ocurren a diario asesinatos y robos. Continuamente se practican juegos de azar, se consumen y se venden drogas heroicas; se bebe en exceso y hay degeneración sexual”.<sup>41</sup>

Segundo, la derogación de esa Ley en 1933 cuando “los norteamericanos pudieron prescindir del licor contrabandeadado y de las cantinas al sur del río”.<sup>42</sup>

Tercer indicio se manifestó entre 1929 y 1935, cuando “medio millón de trabajadores regresaron a México como repatriados o deportados”.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> *Pronunciamentos, declaraciones*. Protesta del Diputado Jaime García Chávez por la asistencia de la representación del Congreso del Estado durante el evento de develado de placa y monumento en reconocimiento a Rodrigo M. Quevedo, organizado por el Ejecutivo Estatal el 18 de enero del 2005.

<sup>40</sup> Flores Simental, Raúl, *De Paso del Norte a Juárez una ciudad del siglo XX*, Chihuahua, Colegio de la Frontera Norte / UACJ, 2006, p. 10. (Versión electrónica)

<sup>41</sup> Oscar Martínez, *Ciudad Juárez: El auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*, México, FCE, 1982, en Ignacio Alvarado Álvarez, “Entre Al Capone y el Straight American”, *Al Margen*, Chihuahua, 23 de Marzo de 2005.

<sup>42</sup> Flores Simental, Raúl, *op. cit.*, p. 12.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 13.

Esta situación combinada obligó a la administración cardenista a impulsar cambios que no fueron precisamente propuestos por el gobierno, sino forzados por todo este complejo de factores.

### **Ambiente político**

La creación de una escuela en esa ciudad vilipendiada también trataba de apaciguar el clima verdaderamente violento que se había generado debido a diversos asesinatos cometidos a representantes de dos frentes antagónicos -el religioso y el masón- que por su actividad e impacto habían logrado presencia social.

Muchos eventos, aunque intencionalmente hechos de lado para no explicar lo que realmente acontecía, mostraban particularmente lo crudo de la refriega.

Como ejemplo de ello apuntamos algunos incidentes ocurridos en la misma década. En 1934 inicia la segunda etapa de la reforma religiosa en el Estado de Chihuahua. En el informe correspondiente al primero de marzo del mismo año, el gobernador Rodrigo M. Quevedo emprende “una campaña en contra de la agresividad de la iglesia y de las instituciones religiosas”.<sup>44</sup> Después del 20 de agosto de 1934, la mayor parte de las iglesias fueron cerradas en el Estado y se autorizó a cinco sacerdotes celebrar culto, “uno de ellos, el padre Manuel Deos, vivía en Ciudad Juárez, sin embargo, tenía que viajar hasta Casas Grandes, el Valle y pueblos distantes”.<sup>45</sup>

Asimismo, había clérigos que laboraban en ambos países, como Salvador Uranga, fundador de la Iglesia de San Patricio en el Paso,<sup>46</sup> quien fue expulsado el 5 de febrero de 1935 “de Ciudad Juárez a El Paso, por órdenes del gobernador Rodrigo M. Quevedo. Después de la clausura de los cultos se dedicó a la venta de gasolina en El Paso, Texas”.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Personajes relevantes de la historia de Chihuahua, p. 48, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

<sup>45</sup> *El Continental*, 20 de agosto de 1934, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

<sup>46</sup> *El Paso Times*, El Paso, Texas, May 19, 2005. (Versión electrónica)

<sup>47</sup> *El Continental*, 5 de febrero de 1935, p.1, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

Otro ejemplo de las tensiones lo representó el asesinato en Parral del ex diputado Gabriel Chávez, quien a su vez había llegado a ocupar el cargo de Gran Maestro de la Logia Cosmos en el período 1935-1936.<sup>48</sup>

Explicándolo a manera de venganza del mismo bando masón, el 11 de febrero de 1937 se sucedió un zafarrancho en el poblado de General Trías, donde perdió la vida el sacerdote católico Pedro Maldonado.

A su vez, lo que nos parece una respuesta de grupos extremistas de derecha, los asesinatos políticos se volvían más sofisticados y mejor planeados. El periódico *El Continental* señala como vencedor de los comicios de 1937 para la presidencia municipal de Ciudad Juárez a José E. Borunda, “quien obtuvo 8,352 votos contra 47 de su opositor Luis G. Salinas”,<sup>49</sup> pero sorpresivamente el 1 de abril de 1938 lo asesinan con una bomba contenida en una caja, enviada desde la ciudad de Chihuahua por correo *express*, misma que acabó con su vida y la del conserje Domingo Barraza.<sup>50</sup> Borunda era masón y había pertenecido a la Logia Mariano Escobedo núm. 2.<sup>51</sup>

### **La escuadra y el compás**

La revisión de la historia nacional desde la perspectiva masónica puede iluminar algunos aspectos desconocidos. Toda sociedad entendida como agrupación es secreta, mientras más alto el rango o la jerarquía más cerrada, por ejemplo, los cardenales del Vaticano, secretarios de Estado u órganos militares. Se criticó la masonería por ser secreta y por esta calidad se le proscribió.

Su carácter internacional facilita el intercambio de ideas e individuos entre Logias en sus respectivos países que propician la defensa de las leyes generales o toma de posición a favor de personajes afiliados.

El aspecto ritual de la masonería ha permitido el acercamiento a sus Logias de simpatizantes, seguidores de distintas religiones dominantes, que a largo plazo pierden esa identificación o la delimitan claramente de su funcionar ético masónico.

---

<sup>48</sup> “Vida, Obra y Muerte del Padre Pedro Maldonado, 14ª Parte: Vida de Andrés Rivera”, *El Heraldo de Chihuahua*, 7 de junio de 2000. (Versión electrónica)

<sup>49</sup> <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

<sup>50</sup> *El Continental*, 2 de abril de 1938, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

<sup>51</sup> “Vida, Obra y Muerte del Padre Pedro Maldonado, 14ª Parte: Vida de Andrés Rivera”, *El Heraldo de Chihuahua*, 7 de junio de 2000.

El anticlericalismo post porfiriano, según los mandos católicos, “era el resultado de un plan que tenía ayuda de los masones”.<sup>52</sup> En parte, esta aseveración es verídica, por ejemplo, con frecuencia de una manera subyacente se introducían contenidos de esta índole al *curriculum* escolar.<sup>53</sup>

Los rituales masónicos comprenden ejercicios literarios y de oratoria, se ha pensado que por esa razón la doctrina cubrió gran parte del vacío que había dejado la educación pública al no poder alcanzar al total de la población.

Cárdenas creía que las Logias podrían remover la ignorancia y la superstición y encaminar al pueblo hacia modelos de luz y conocimiento.<sup>54</sup> A lo largo de su travesía por el país como jefe militar, estableció Logias regulares “entendidas como instituciones educativas”.<sup>55</sup>

A Cárdenas se le atribuye la creación del Rito Masónico del Hombre Común, relacionado con “la vida profunda” como decía Henri Lefebvre.<sup>56</sup> A este Rito se le denominó también Benemérito Rito Nacional Mexicano, que tenía 50 o más grados.

Según Jesús Fraustro, un viejo masón de 97 años, para la organización de las sociedades masónicas Cárdenas convocaba hermanos de la armada mexicana -por ejemplo, los generales Damián Rodríguez y Pedro Rodríguez Triana- activos en todos los estados de la República, de acuerdo con el más influyente Rito de cada lugar.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Alan Knight, “The Mexican Revolution: Porfirians, Liberals and Peasants”, vol. I (1986. Reprint, Lincoln: University of Nebraska Press, 1990), p. 20, en Rich Paul y Guillermo De Los Reyes, “Freemasonry's Educational Role”, *American Behavioral Scientist* (ABS), vol. 40, n. 7, June / July 1997, Sage Periodicals Press, 1997.

<sup>53</sup> Rich Paul y Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

<sup>54</sup> William R. Denslow, “10,000 Famous Freemasons”, vol. I (Richmond, VA: Macoy Publishing & Masonic Supply Co., 1957), p. 392-3. Cárdenas fue iniciado en Gnosis núm. 6 bajo la Gran Logia del Occidente de México en 1925 al mismo tiempo que el General Eduardo Rincón Gallardo, quien llegó a ser Gran Maestro de la Logia del Valle de México y Presidente de la Confederación Interamericana Masónica.

<sup>55</sup> Rich Paul y Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

<sup>56</sup> Henri Lefebvre, *Writings on Cities*, Elenore Kofman and Elizabeth Lebas eds., Blackwell, Oxford, 1996, p. 113, en Guillermo De Los Reyes, University of Pennsylvania, Ponencia “Fraternalism and Fratricide During the Presidency of Lázaro Cárdenas”, *Congreso Mexican Politics and Popular Mobilization*, Latin American Association, Miami, 17 de marzo de 2000.

<sup>57</sup> Entrevista de Yasir Ramírez con Jesús Fraustro, 21 de agosto de 1998, en Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

Los especialistas creen que en México el culto masónico tuvo el potencial de crear un verdadero movimiento transformador genuinamente local.<sup>58</sup> Ha existido un papel rector de la masonería en política desde el siglo XIX, podríamos decir con respaldo fáctico que desde Porfirio Díaz hasta Cárdenas hubo una línea continua en el desarrollo de este rito simbólico. El período cardenista es la culminación de los propósitos masones,<sup>59</sup> después con los siguientes gobiernos -hasta López Mateos, quien también era miembro de la sociedad secreta- vendría la consecuencia descrita en el pensamiento masón: interrupción del desarrollo en espera activa de un resurgimiento.

Para muestra, mencionaremos un suceso durante una tenida masónica en el banquete con el que las logias celebraron el solsticio de verano el 27 de julio de 1929. El entonces presidente del país, Emilio Portes Gil dijo a sus hermanos: “en México, el Estado y la Masonería, en los últimos años, han sido una misma cosa”.<sup>60</sup> Estas dos entidades se preparaban hacia el porvenir con los principios revolucionarios masónicos y las herramientas del poder político, ambas se fortalecían con un apoyo mutuo.<sup>61</sup> Concluyendo, Portes Gil confirmó la pleitesía ante un poder superior: “mientras yo esté en el gobierno, yo protesto ante la masonería que seré celoso de las leyes”.<sup>62</sup>

La actividad masónica cardenista no sólo fue vista con recelo en México, también en Estados Unidos de América se juzgó con espanto por la apertura de un gran número de Logias irregulares.<sup>63</sup>

Muchas Logias en todo el territorio mexicano colocaron retratos o bustos escultóricos del hermano mayor Lázaro Cárdenas, su imagen entre los masones y

---

<sup>58</sup> Rich Paul y Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

<sup>59</sup> Calvert, Peter, *Mexico*, New York, Praeger Publishers, 1973, p. 232, en Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

<sup>60</sup> Meyer, Jean, *La cristiada*, México, Siglo XXI, 1998, p. 373.

<sup>61</sup> Schlarman, Joseph H. L., *Mexico: A Land of Volcanoes*, Milwaukee, Bruce Publishing Company, 1951, pp. 526-527, en Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

<sup>62</sup> Meyer, Jean, *op. cit.* p. 373.

<sup>63</sup> G. P. García a Walter C. Temple (Soberano Gran Inspector General en Texas), Mexico City, 10 October 1938, Supreme Council File for Supreme Council, 33<sup>rd</sup> Degree, Mexico, Correspondence, 1936, Scottish Rite Supreme Council, Washington D.C., en Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

gente de la época “es semejante a los últimos días de Jesús, un redentor que viajaba de pueblo en pueblo consumando maravillas”.<sup>64</sup>

Durante el gobierno cardenista un bastión de apoyo importante surgió de las filas de la masonería. Por las características propias de esta organización, sólo podemos dar seguimiento a algunos hechos que nos ayudarán a elaborar nuestras deducciones.

El ideario masón se encontraba subyacentemente reflejado en la redacción de la reforma educativa, encaminada a excluir toda doctrina religiosa, combatir el fanatismo y los prejuicios, ideales que encajaban como anillo al dedo para comunistas y masones.

### **Guillermo Mardi**

Con esta tarea contribuyó un personaje llegado a México de Italia en 1928, quien traía bajo el brazo un escrito con propósitos desfanatizadores: *La Iglesia católica ante la crítica en el pensamiento y en el arte*,<sup>65</sup> con prólogo nada menos que del Doctor Atl, el patrocinador del impreso fue Plutarco Elías Calles.

Guillermo Mardi o Guillermo Delhora -cuyo apellido a veces se transcribe en la prensa nacional de formas diferentes, Del hora o Dellhora- caracterizado como jacobino italiano, plantea en su libro un “resumen rabiosamente anticlerical de la historia de México, ilustrado con caricaturas de la revista italiana ‘L’asino’”,<sup>66</sup> con 15 números en circulación.

Pronto se encuentra colaborando como articulista de *El Nacional* donde escribe con gran conocimiento de sus temas, citando autores del pensamiento liberal:

"!SIEMPRE Ávidos, famélicos, jamás satisfechos estos señores clericales! "Y después de la comida tienen más hambre que antes". *Dante*. "No se consideran libres cuando no son amos, y dicen que el Estado los oprime cuando éste no los obedece... El cura católico no está jamás satisfecho con lo que se le da: toda concesión es inferior a lo

---

<sup>64</sup> Marjorie Becker, "Torching in Purísima", Joseph and Nugent, p. 248, en Guillermo De Los Reyes, *op. cit.*

<sup>65</sup> *La Iglesia católica ante la crítica en el pensamiento y en el arte*, México, ediciones Dellhora, 1929, 361 pp.

<sup>66</sup> González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1998, El autor, p. 283.

que él pretende, y sus exigencias crecen en proporción a los BENEFICIOS que obtiene". *Crispi estadista italiano*".<sup>67</sup>

Por la crónica del *El Nacional* se infiere que Delhora conocía previamente al director de cine soviético Serguei Eisenstein, ya que al día siguiente de su llegada a México se encuentra en compañía de éste.<sup>68</sup>

Cuando gestionó audiencia con el presidente de la República mexicana, el 26 de enero de 1933,<sup>69</sup> para solicitar la distribución de su libro, fue recibido poco después, el 10 de febrero de 1933, por Abelardo L. Rodríguez,<sup>70</sup> quien le entregó cartas de apoyo para los gobernadores Melchor Ortega de Guanajuato, Sebastián Allende de Jalisco, Ildfonso Turrubiarres de San Luis Potosí, Carlos Real de Durango, José Mijares Palencia de Puebla.<sup>71</sup>

El escritor italiano colaboró también en el *Eco revolucionario*, periódico oficial de la campaña cardenista a la presidencia, con artículos sobre literatura, expresando en uno de sus ensayos: "la mugre y la pobreza han surgido dondequiera que el catolicismo ha triunfado".<sup>72</sup>

Esta fue su última publicación, porque en diciembre de 1934 en esa sórdida lucha subterránea el agente secreto 130-550 Marco Aurelio González, en su carta dirigida al C. Jefe del Departamento Confidencial de Gobernación, reporta que el periodista italiano Guillermo Mardi o Delhora "se presume se suicidó en su domicilio en las calles de Balderas 58 cuarto 9",<sup>73</sup> aunque en vida el difunto Delhora había anotado en una solicitud oficial como su dirección Balderas 58, departamento 8.<sup>74</sup> La discrepancia en el número interior arroja la sospecha de un crimen violento de los adversarios políticos del libre pensador.

El portero de la casa y los vecinos, "al darse cuenta del mal olor que despedía la habitación y dar parte, tuvieron que forzar la puerta, habiendo encontrado las llaves

---

<sup>67</sup> "¿Libertad de enseñanza? ¿Enseñanza religiosa? ¡No!", *El Nacional Revolucionario*, 21 de octubre de 1930, 1ª sección, p. 3.

<sup>68</sup> "Se conocerá a México al fin", *El Nacional*, 11 de diciembre de 1930, p. 1.

<sup>69</sup> AGN, fondo ALR, 830/97

<sup>70</sup> *Ídem*.

<sup>71</sup> *Ídem*.

<sup>72</sup> "Emilio Zolá, el inmenso poeta de las multitudes", *Eco revolucionario*, 24 de noviembre de 1934, p. 3.

<sup>73</sup> AGN, vol. 67, exp. 44, FS.6, 15 de diciembre de 1934.

<sup>74</sup> AGN, fondo ALR, 830/97

del señor Delhora en el interior, lo que demuestra que ninguna persona estuvo con él, además del hecho de que se haya encerrado en un baúl para dispararse un tiro, es de suponerse que lo hizo con el objeto de mitigar el ruido del disparo”.<sup>75</sup>

Meses después los integrantes de la Gran Logia de Libres y Aceptados Masones del D. F. Tonatiuh núm. 27 envían condolencias por la muerte de Delhora extensivas al presidente de la República.<sup>76</sup>

Como podemos percatarnos, la lucha era sórdida y la animadversión entre organizaciones masonas y religiosas se escenificaba en todos los rincones del país.

### **Educación socialista**

El 13 de diciembre de 1934, al aprobarse en el Senado la reforma al artículo 3º constitucional sobre la educación socialista, el Estado estaba obligado a cumplir con programas acordes con los nuevos objetivos, sobre todo a partir del soporte infraestructural. Así surgen los centros educativos monumentales, que sentaban las bases para cuadros profesionales que tendrían que proceder de corrientes de pensamiento concordantes con los principios renovadores. El documento establecía que “la educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social”.<sup>77</sup>

El rezago en muchos campos de la producción era evidente, en educación era más que dramático y requería un gran impulso. De acuerdo con las cifras que en la época no eran del todo exactas, se manejaba una aproximación que escondía la realidad: “la enseñanza primaria comprendía a niños de 6 a 14 años que entonces eran 3,477,249, de ellos sólo el 52% asistía a la escuela. A este problema de escasa población escolar, se le sumaba el de la deserción y el abandono en los primeros grados de la escuela, siendo mayor entre los pueblos de las zonas rurales y más si eran pueblos indígenas”.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> AGN, vol. 67, exp. 44, FS.6, 15 de diciembre de 1934.

<sup>76</sup> AGN, fondo LC 132.2/3, 2 de abril de 1935.

<sup>77</sup> *Fundamentos político-jurídicos de la educación en México*, México, Progreso, 2000, p. 73.

<sup>78</sup> Programa de educación pública del C. Presidente de la República General de División Lázaro Cárdenas 1934, Archivo de la Escuela Normal para Profesores, Toluca, 1934, caja 119, expediente 2219, en Montes de Oca Navas, Elvia, *Presidente Lázaro Cárdenas del Río, 1934-1940, Pensamiento*

Hubo personal docente en la misma Ciudad Juárez que inmediatamente se negó a aplicar los principios socialistas, por ejemplo, “el 18 de diciembre de 1934, fueron cesadas 27 maestras de la ciudad, por no firmar su adhesión al plan educativo “basado en la enseñanza socialista”.<sup>79</sup>

Los objetivos eran ambiciosos, sobre todo que por primera vez se intentaba incluir a gran parte de la ciudadanía en proceso educativo como una obligación del Estado. En los planteamientos de regímenes anteriores ya existían ideas de cómo reestructurar el sistema educativo. En 1931 Moisés Sáenz defiende su idea, ya experimentada en las misiones culturales del México posrevolucionario años atrás, y “contempla un plan de civilización integral, destinado a los pequeños y a los mayores; programa en el que introducirá el agua al pueblo, hacer que las gentes cambien su dieta alimenticia, enseñar el castellano, conservar o revivir el genio artístico o acostumar a las gentes a la acción coordinada”.<sup>80</sup>

Las exigencias y los llamamientos del teórico de la enseñanza incluían otros campos de acción como la conservación de la herencia cultural y el cultivo del arte comprometido con su propio tiempo: “hagamos del arte inconsciente, si es posible y necesario, un arte consciente. Busquemos maneras de aplicación, mas no olvidemos que, después de todo, el trabajo creador lleva en sí la propia recompensa y su propia justificación”.<sup>81</sup> Por cierto, como reflejo de las estrategias educativas, la obra de los vitralistas mexicanos tuvo su impulso decisivo en esta época.

De los escritos del propio Moisés Sáenz retomamos sus otras ideas acerca de la institución educativa moderna, capaz de innovar por su más amplia perspectiva; aboga por un realismo mayor, exhorta a los pedagogos mexicanos a superar el formalismo y la rutina. La implementación del método activo de la enseñanza conducirá “hacia la socialización de México”.<sup>82</sup>

El presidente Lázaro Cárdenas compartía el enfoque reformador, consideraba que la escuela de México necesita un programa adecuado para inculcar “la ideología

---

y acción, Estado de México, El Colegio Mexiquense, A. C., 1999, p. 8. (Colección Documentos de Investigación)

<sup>79</sup> *El Continental*, 18 de diciembre de 1934, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

<sup>80</sup> Sáenz, Moisés, *México íntegro*, México, SEP / FCE, 1982, p. 93.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 114.

de la Revolución Mexicana; prepararlo para el trabajo colectivizado, toda vez que México debe lograr su desarrollo por el propio esfuerzo organizado de los mexicanos. De seguir México con un sistema individualista perderemos de aprovechar las riquezas naturales y las ventajas agrícolas e industriales que ofrece el país”.<sup>83</sup>

Fue injustificada la crítica al sistema educativo socialista por sus detractores en las regiones más industrializadas de México: “en las entidades del centro y norte se atacó duramente a la escuela socialista, hasta ahí llegaba Cárdenas para explicar él mismo lo que significaba la reforma educativa”.<sup>84</sup>

Samuel Ramos la tilda de “teoría importada” y concluye: “mientras vivamos del plagio de teorías ajenas, estamos perdidos”.<sup>85</sup> Parece, que el término que les espantaba a muchos de los adversarios políticos y que decían procedía del extranjero, era precisamente socialista.

### **La hoz y el martillo**

A mediados del período presidencial de Lázaro Cárdenas el Partido Comunista pasaría a ser Partido Comunista Mexicano y en seguimiento a esta denominación, el Partido Nacional Revolucionario terminaría siendo Partido de la Revolución Mexicana. Este simple detalle va a tener una historia compleja.

El hecho de que Cárdenas reconociera y legalizara el Partido Comunista casi inmediatamente después de que tomara posesión, “desató una campaña anticomunista por parte de los empresarios encabezados por los de Monterrey. Se decía que los ‘obreros rojos’ dirigidos por Lombardo Toledano rompían la armonía entre el capital y el trabajo contando con la complicidad del gobierno”.<sup>86</sup>

Rafael Carrillo, director de *El Machete* durante el cardenismo, participó en la celebración del vigésimo sexto aniversario del inicio de la Revolución Mexicana. En esa ocasión, hizo patente la adhesión del PC a la defensa y continuación del

---

<sup>83</sup> Cárdenas Lázaro, *Obras I. Apuntes 1941-1956*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 298. (Tomo II)

<sup>84</sup> Montes de Oca Navas, Elvia, *op. cit.*, p. 28.

<sup>85</sup> Samuel Ramos, “Veinte años de la educación en México”, *Hoy*, 10 de junio de 1939, núm. 120, p. 82.

<sup>86</sup> León, Samuel, “Los prolegómenos de la alianza”, en José María Calderón Rodríguez *et al.* *75 años de sindicalismo mexicano*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1986, p. 443, en Montes de Oca Navas, Elvia, *op. cit.*, p. 8.

movimiento iniciado en 1910 e identificó “un potente resurgir de todas las fuerzas populares”.<sup>87</sup>

En 1937, el creciente peligro del surgimiento del fascismo dentro del país, a raíz de la proliferación de organizaciones nacionalistas de derecha, provocó que el PCM convocara a los grupos progresistas a defender el gobierno cardenista. Esto se manifestó en la participación de Hernán Laborde, secretario general del PCM, en el mitin conmemorativo del aniversario de la Revolución Mexicana. Ahí, Laborde acusó a los grupos vasconcelistas, trotskystas y anticomunistas de querer acabar con el régimen revolucionario que estaba dirigiendo Cárdenas.<sup>88</sup>

El año de 1938 fue una fecha definitiva para el proceso de conformación del discurso comunista sobre su pertenencia a los destinos de la nación mexicana, “fue el mismo año en el que sucedió la expropiación petrolera, lo cual animó mucho más a los comunistas a escribir sobre la historia de México pues empezaron a considerar a este evento como la segunda independencia nacional”.<sup>89</sup>

### **Inauguración**

Después de ahondar en el trasfondo histórico, volvemos al recinto donde inició nuestra disertación, el Centro Escolar Revolución de Ciudad Juárez. En su “amplio local destinado para teatro”,<sup>90</sup> salón de actos *Ing. Ángel Posada*, Lázaro Cárdenas hizo la declaratoria de inauguración del edificio, el 17 de mayo de 1939. En su única visita a Ciudad Juárez durante una gira por el norte del país, una enorme concurrencia de estudiantes, obreros, campesinos, “cerca de 20 mil personas lo recibieron en la estación del tren”.<sup>91</sup> Como siempre, la prensa vertió pocos comentarios sobre los “hermosos emplomados”<sup>92</sup> que permanecieron como fondo silente de un evento de tal magnitud.

---

<sup>87</sup> Rafael Carrillo, “La Revolución Mexicana debe seguir adelante. Discurso pronunciado por el compañero a nombre del Comité Central del P.C. de M. en la plaza de Armas en ocasión del 26 aniversario de la Revolución Mexicana”, en *El Machete*, sábado 5 de diciembre, 1936, p. 3.

<sup>88</sup> Laborde, Hernán, *La revolución amenazada*, México, Ediciones Popular, 1937, en Jiménez Martínez, Alejandro Arturo, “La transformación de la conciencia histórica del Partido Comunista Mexicano durante el sexenio de Lázaro Cárdenas”, XI Reunión de historiadores mexicanos, estadounidenses y canadienses, 2 de octubre de 2003, Colegio de México, Ponencias 139.

<sup>89</sup> Jiménez Martínez, Alejandro Arturo, *op. cit.*

<sup>90</sup> “El centro escolar ‘Revolución’, de C. Juárez, constituye un verdadero orgullo”, *Revista gráfica de El Nacional*, 4 de junio de 1939.

<sup>91</sup> *El Paso Herald Post*, El Paso, Texas, 17 de mayo de 1939. (Versión electrónica)

<sup>92</sup> *Hoy*, 10 de junio de 1939, núm. 120, pp. 31-32.

Los medios informaban: "la circunstancia de hallarse congestionado el despacho del servicio telegráfico por la acumulación de personas que provenientes del interior del país y de Estados Unidos se hallan aquí para saludar al presidente de la república, ha impedido hacer crónica detallada de todos los sucesos de la ceremonia".<sup>93</sup> En realidad, la noticia apareció impresa en los diarios de la Ciudad de México tres días después.

En su discurso el presidente dijo que "es una demostración del espíritu que en el orden educativo anima al gobierno del estado [...], pronto tendrá esta ciudad cubiertas sus necesidades, ya que cuenta con recursos propios para financiar estas importantes e indispensables obras que aseguran la vida y desarrollo de la población".<sup>94</sup>

Entre los últimos detalles que tuvieron resonancia periodística en torno al Centro Escolar, se mencionaba el mobiliario de acero que tuvo "un costo de 100,000 y el clima artificial de 50,000", además de un busto del general realizado por el escultor chihuahuense Guillermo Asúnsolo".<sup>95</sup>

En la ceremonia estuvieron presentes personajes de la última etapa de la Revolución, entre los que puede destacarse a Adalberto Tejeda, Heriberto Jara y Francisco Urquiza.<sup>96</sup>

Con la premura con que se hace todo, el acondicionamiento del espacio público correspondiente al trayecto de la comitiva dejó mucho que desear, alrededor de la fuente el piso había sido pulido pero estaba encharcado, lo que causó el resbalón y la caída de Cárdenas, pero mojado "con gracia y dignidad continuó su recorrido".<sup>97</sup>

En la noche se exhibió la película estadounidense del director alemán William Dieterle *Juárez*,<sup>98</sup> no se si importó mucho que el Benito "Juárez encarnado por Muni parece mejor un líder afro americano [...] enfrenta la invasión francesa como un

---

<sup>93</sup> "El centro escolar en Ciudad Juárez", *El Nacional*, sábado 20 de mayo de 1939, p. 1.

<sup>94</sup> *Palabra y documentos públicos de Lázaro Cárdenas 1928-1970*, México, Siglo XXI, 1978, p. 355.

<sup>95</sup> *Hoy*, 10 de junio de 1939, núm. 120, pp. 31-32.

<sup>96</sup> *El Continental*, 23 de mayo de 1939, en <http://docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/1931-1940.htm>

<sup>97</sup> Rippberger, Susan J. and Kathleen A. Staudt, *Pledging Allegiance: Learning Nationalism at the El Paso-Juarez Border*, New York, Routledge, 2003, p. 33.

<sup>98</sup> David Pérez López, "Al rescate de la Revolución", *El Diario*, Ciudad Juárez, 27 de noviembre del 2004. (Versión electrónica)

motivo nacional”.<sup>99</sup> Una ideología manejada desde el norte fue enfocada para dirigir el odio únicamente a los invasores europeos. (il. 9)

### **Vitrales**

En el Salón de actos *Ing. Ángel Posada*, ubicado en el segundo piso del inmueble, se aprecia el mismo concepto que anima toda la arquitectura de aquellos años, con “abundancia de recursos que insisten en la simetría”.<sup>100</sup> (il. 10) . (il. 11)

El interior está resuelto en un típico estilo *Art Déco*. Se aprecia sobre todo en las terminaciones escalonadas de los apoyos estructurales, al igual en los vanos rematados en la parte superior. La imitación pictórica de adornos geométricos en los elementos arquitectónicos sirve para acentuar los complementos vítreos y toda la fábrica constructiva (il. 12) (il. 13)

Es una colección de vitrales resueltos en tres maneras decorativas diferentes. La sala está rodeada de vidrieras hasta detrás del escenario, cosa no muy frecuente en el ábside de las iglesias y menos en el muro de fondo de la bocaescena. (il. 14)

Del templete hacia las puertas de acceso identificamos dos motivos verticales en el escenario que representan una familia tarámuri, etnia nativa de la región norte, el hombre, en un ventanal, y la mujer con el niño, en el otro, composición semejante a las soluciones hieráticas del ya mencionado Hospital Colonia. Los diseños tratan de emular el mejor conjunto de Fermín Revueltas. (il. 15) (il. 17)

Dos vitrales de gran formato emplazados en superficies curvas bordean por ambos lados los espacios correspondientes al grupo tarahumara. Son los mejores no sólo por su perfección técnica sino también por su contenido simbólico. El que podríamos titular como *Alegoría de la patria* o *Alegoría de la educación*, es el de mayor impacto por la solución de las dos imágenes, el niño protegido atrás por las manos femeninas. Llama la atención el recurso de los brazos que a primera vista parecen fundirse entre sí, aunque, observando detenidamente, los del niño se encuentran pegados a su cuerpo. El otro motivo admirable es un sol radiante en primer término, complementado por la poética interpretación de nubes dinámicas con una figura elevándose que representa la libertad. (il. 16)

---

<sup>99</sup> Héctor Enrique Espinoza R, “Juárez el hieratismo oficial”, *Metapolítica*, México, marzo-abril de 2006, núm. 46, p. 109.

<sup>100</sup> Méndez Sáinz, Eloy, *op. cit.*, p. 102.

Identificamos además cuatro emplomados de gran tamaño distribuidos en los vanos de cada pared lateral del auditorio, dedicados a los personajes que labraron la historia patria de México, entre ellos Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Francisco I. Madero con la inscripción 1910, resueltos al estilo del retrato realista de comienzos del siglo XX.

Las cuatro puertas laterales y la de la entrada principal con sus respectivos montantes están revestidas de vidrios con motivos decorativos con otro tratamiento técnico.

El conjunto se deterioró rápidamente, en las fotografías del archivo del Ing. Gabriel Montaña<sup>101</sup> ya aparecen cubiertos con cartones en los fragmentos faltantes, después agregaron madera y rejas metálicas para proteger no los vitrales sino a los educandos,<sup>102</sup> que con su energía juvenil incontenible embestían contra los emplomados. Actualmente, la advertencia de los responsables del patrimonio artístico nacional está hecha: “de no restaurarlos, y pronto, esas obras de arte pueden pasar al archivo de los olvidos”.<sup>103</sup>

Sobre la atribución de la autoría de los diseños de Fermín Revueltas para esta magna sala, sabemos que esta hipótesis no es posible, ya que Fermín había fallecido en 1935 y aún cuando hubiese dejado proyectos preparados, se sabría a través de los estudios especializados dedicados al artista.<sup>104</sup>

Otra cosa distinta es que los vitrales que se le atribuyen estén inspirados, interpretados o copiados de algunos motivos del trabajo del duranguense. También, por asociación, la atribución pudo haber prosperado porque la manufactura de parte de este conjunto fue de la Casa Montaña,<sup>105</sup> misma que ejecutó los proyectos de Revueltas en los años treinta.

---

<sup>101</sup> Entrevista al Ing. Gabriel Montaña en Torreón, Coahuila, febrero de 2001.

<sup>102</sup> David Pérez López, “Al rescate de la Revolución”, *El Diario*, Ciudad Juárez, 27 de noviembre del 2004. (Versión electrónica)

<sup>103</sup> Dr. Benjamín Brown: Proyecto de conservación de los vitrales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Chihuahua, en David Pérez López, “Al rescate de la Revolución”, *El Diario*, Ciudad Juárez, 27 de noviembre del 2004. (Versión electrónica)

<sup>104</sup> Zurián, Carla, “El recurso vítreo de la luz”, en *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, Japón, INBA / RM, 2002, pp. 109-125.

<sup>105</sup> Enrique Rioja, “La tradición del vitral”, *Época*, sección Decoración, 12 de agosto de 1991, núm. 10, p. 73.

## Conclusiones

Algo bien sabido durante el régimen de Lázaro Cárdenas era la animadversión de grupos conservadores de sectores empresariales de capital extranjero con relación a las expropiaciones en rubros de transporte e hidrocarburos. Esta hostilidad se combatió con la transformación en el campo de la educación, alejada de posturas simples de fe, y encaminada a permitir la comprensión científica de la realidad.

Cárdenas, desde la redacción de los objetivos del plan sexenal y con los principios de la educación socialista, sabía que no tenía otra opción más que convocar a esos grupos, llamados minoritarios, pero con un gran poder de acción como eran los comunistas. Sin ellos esa etapa del México contemporáneo hubiese llevado al país a otros extremos.

También hay que reconocer la contribución del contingente masónico, que a su manera convocaba en sus *tenidas* en las Logias regionales: “que marche a la vanguardia del movimiento social de México, actuar en forma más abierta”.<sup>106</sup>

Las escuelas de este período, que hemos visitado durante el trabajo de campo, y las conversaciones que sostuvimos con varios sobrevivientes, que en su lejana infancia se formaron bajo los principios del modelo de escuela socialista, sostienen el valor innegable del esfuerzo por transformar la sociedad y por eliminar el abismo entre las clases.

El término que se popularizó desde esa gran exposición de arte soviético *The Great Utopia*, en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York en 1992, y el empleo del calificativo utopía para todo lo relacionado con las estrategias socialistas, no concuerda con los logros alcanzados. Prueba de ello tenemos en el testimonio del entonces joven comunista José Revueltas, quien redactó un año después un panfleto<sup>107</sup> en donde trataba de ubicar históricamente el proceso independentista dentro del desarrollo del capitalismo mundial. Su escrito concluye diciendo que

---

<sup>106</sup> 9 de marzo de 1934. *Tenida* Logia masónica Concejo del Sureste, en Cárdenas Lázaro, *Obras I Apuntes 1913-1940*, México, UNAM, 1986, p. 262. (Tomo I)

<sup>107</sup> Revueltas, José, *La independencia nacional, un proceso en marcha*, México, Editora Popular, 1939, en Jiménez Martínez, Alejandro Arturo, “La transformación de la conciencia histórica del Partido Comunista Mexicano durante el sexenio de Lázaro Cárdenas”, XI Reunión de historiadores mexicanos, estadounidenses y canadienses, 2 de octubre de 2003, Colegio de México, Ponencias 139.

muchas de las demandas populares que se postularon en la época de la Independencia fueron atendidas sólo hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas.

Lo que sí parece una utopía es la conservación adecuada de los recintos educativos públicos, se hable del conjunto arquitectónico, de la base material o de los detalles artísticos.

En noviembre de 2004, después de un estudio por parte del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, se reportan en el Centro Escolar otrora deslumbrante “escaleras agrietadas e incompletas, cancelas reparados con maderas y vidrieras reemplazadas con simples cartones, así como sus interiores amplios pero inhóspitos, casi imposibles de calentarse o de enfriarse artificialmente; techos que se gotean, mesabancos desvencijados, patios y jardines invadidos de maleza, en fin, un estado lamentable”.<sup>108</sup>

Queda esperar que las autoridades competentes preserven el edificio que fue testigo de una etapa tan intensa en la historia nacional.

---

<sup>108</sup> David Pérez López, “Al rescate de la Revolución”, *El Diario*, Ciudad Juárez, 27 de noviembre del 2004. (Versión electrónica)

**VI. Kitzia Hoffman, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México, D. F., 1958. Las luces de la fe**

**Ficha técnica**

**Artista:** Kitzia Hoffman (Hélène Domenge) (22 de agosto de 1928 México, D. F.)

**Colaborador:** Pedro Serrano Torres

**Arquitecto:** Enrique de la Mora y Palomar (Guadalajara, Jalisco 1909- México, D. F. 1978)

**Diseño estructural:** Félix Candela (Madrid 1910- EUA 1997)

**Colaborador:** Fernando López Carmona

**Título:** Alegoría del Espíritu Santo

**Firma:** *K. H. 1957*, extremo derecho, arranque del vitral

**Secciones:** 2 laterales, 2 en el coro

**Técnica:** Vitral emplomado con estructura de hierro

**Medidas:** total 240 m<sup>2</sup>

**Localización:** Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Av. Universidad núm. 1700 y Francisco Sosa, El Altillo, Coyoacán, México, D. F.

**Fecha de inicio:** 1956

**Fecha final:** 1958

**Comisión:** Enrique de la Mora

**Custodia:** Padres del Espíritu Santo

**Estado de conservación:** Excelentes condiciones por la buena factura de la estructura de hierro



## VI. Los años cincuenta y Kitzia Hoffman, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México, D. F., 1958. Las luces de la fe

Vi al Espíritu que descendía del cielo como paloma,  
y reposó sobre él.  
Juan 1: 32

Durante el período cardenista la educación socialista limitó moderadamente la acción sacerdotal y eclesial. La transformación del país de una política laica a una diferente, asociada con estructuras religiosas, se experimentó entre los años cuarenta y cincuenta. Al asumir la dirección del país grupos no masones, fue el momento del desarrollo de las instituciones católicas.

En plena inversión de la vida política de México, cuando los ideales revolucionarios se juzgaban anquilosados, los capitales corporativos empiezan a buscar mercados accesibles. Ahora interviene el cliente sacerdotal, con sus exigencias particulares, y el ámbito religioso aparece de nuevo en el firmamento temático del vitral mexicano.

David Alfaro Siqueiros criticaba corrosivamente y con razón la situación dominante: “hoy por hoy es la escuela o tendencia oficial en casi todos los países [...], consolidación política de la laica burguesía liberal; una corriente que es, precisamente, la expresión clasista de esa burguesía tradicionalmente irreligiosa”.<sup>1</sup>

En la ausencia de encargos oficiales, los artistas nuevamente tienen que recurrir a las alianzas con el clero. Es notorio el impulso constante en la construcción de recintos de este tipo, hasta entrada la década de los setenta. En este capítulo consignamos varios ejemplos con estas características.

### **Mariachis y vitrales**

Por si fuera poco, la convención cuadragésimo segunda de la prestigiosa sociedad Stained Glass Association of America con sede en Missouri, Estados Unidos, dedicada a la investigación y desarrollo del vitral, por única vez en la historia de esta organización, fundada en 1903, fue llevada en la Ciudad de México, del 18 al 23 de junio de 1951. Participó un grupo de 50 miembros de Estados Unidos, a iniciativa de

---

<sup>1</sup> David Alfaro Siqueiros, ¿Arte cristiano?, *Excélsior*, 18 de abril de 1950, en Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, p. 83.

dos de sus afiliados, el español Ramón Montaña vecindado en México y el mexicano Enrique Villaseñor.

A la manera folclórica, los huéspedes nacionales recibieron a los estadounidenses en el aeropuerto con un conjunto musical de mariachis compuesto por ocho integrantes.<sup>2</sup> Después Enrique Villaseñor invitó al grupo a su casa, donde mostró su trabajo en vitral, repitiendo el gesto cordial hacia sus colegas norteamericanos. Como fondo musical sonaba un mariachi desde el balcón.<sup>3</sup>

### **Luís García Guerrero**

Un ejemplo de renovación del vitral, destinado para el entorno religioso, lo constituye la obra de este pintor guanajuatense autodidacta, quien decía: “yo prefiero el juicio anónimo de un taxista o de mi cocinera, porque tienen la vista más limpia”.<sup>4</sup>

En su exposición de 1956 en la Galería Excelsior en las avenidas de Reforma y Bucareli en la Ciudad de México, presentó proyectos para vitral<sup>5</sup> para la Capilla del Leprosario en Zoquiapan, Estado de México, realizados entre 1953 y 1956, “en los que a una técnica antigua, tradicional, ha sabido aunar dibujos y expresión netamente modernos”.<sup>6</sup>

El conjunto para la portada y la nave con los catorce pasos de la *Vía Crucis* fue resuelto con formas sintéticas; el grosor acentuado de la cañuela exalta la expresividad de las imágenes. Conociendo la creación personal de García Guerrero, estas vidrieras demuestran la perfecta adaptación del artista al medio técnico. (il. 1)

### **Espacio y ámbito**

El español José Luís Benlliure, pintor y arquitecto formado en la Universidad Nacional Autónoma de México, compagina sus dos actividades profesionales, artística y constructiva, con gran comprensión de los medios.

En 1957 proyectó diez armónicas vidrieras triangulares en la Parroquia de la Medalla Milagrosa, obra de Félix Candela. El inmueble, según opiniones

---

<sup>2</sup> Zoe Willet, “Mexican Impressions”, en *Stained Glass, A Quarterly Devoted to The Craft of Painted and Stained Glass*, vol. XLVI, n. 2, summer 1951, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>4</sup> Angélica Abelleyra, “En la plástica no hay capilla cerrada: García Guerrero”, *La Jornada*, 10 de noviembre de 1986, p. 27.

<sup>5</sup> Jorge Juan Crespo de la Serna, “Artes Plásticas”, *Universidad de México*, julio de 1956, sección 11, p. 23.

<sup>6</sup> *Ídem*.

especializadas, “recuerda de algún modo las construcciones de Antoni Gaudí”.<sup>7</sup> Los emplomados con el manejo de un lenguaje renovador y fresco versan sobre la aparición de la Virgen de las Misiones a Catalina Labouré, monja visionaria francesa. El acontecimiento místico sucedió, de acuerdo con las crónicas religiosas, en 1830 en París. Las escenas ilustran el relato completo. El taller “Las Escalerillas”, de gran tradición, se encargó de ejecutarlas con sensibilidad en las calidades del color del vidrio, ya que la paleta de Benlliure como buen acuarelista exigía gran cantidad de azules, ocre y acentos rojizos. (il. 2)

Las figuras humanas se distinguen claramente, a pesar del barroquismo rítmico del fondo, característica del estilo de Benlliure. Las proporciones alargadas de los personajes del Evangelio se adaptan a las techumbres hiperbólicas.

El mismo Benlliure intervino en otro proyecto posterior que se realizó en 1969 para la iglesia de Santo Tomás Moro en la colonia Florida de la Ciudad de México. El conjunto, compuesto por tres vidrieras triangulares y tres apaisadas que funcionan como bases de las anteriores, posee una solución geométrica y rítmica. Es la reproducción de un escenario cósmico con lunas y estrellas estilizadas. Las vidrieras horizontales corresponden al plano terrenal, donde se perfilan pequeñas embarcaciones a la deriva que se dirigen hacia las montañas lejanas.

Los haces lumínicos que se desprenden del astro rey unifican todo el complejo. Las gamas de color ambarinas y violáceas contribuyen a lograr el efecto cálido y deslumbrante a la vez.

### **Pintar sobre luz**

Federico Cantú, en su tercera colaboración en recintos eclesiásticos, en 1958, emprendió un ejercicio de integración plástica arquitectónica. En el Seminario de Misiones Extranjeras en Insurgentes Sur en México, D. F., pintó un mural de 156 m<sup>2</sup> en el ábside, se ocupó del diseño de las celosías “inspiradas en los papeles cortados

---

<sup>7</sup> Enrique Chao, “Félix Candela. Una luz en el corazón”, *Revista Construcción y Tecnología*, Instituto Mexicano del Cemento y el Concreto, diciembre de 2003. (Versión electrónica)

populares”<sup>8</sup> y proyectó el complejo de 12 vitrales esmaltados, de 92 cm. de ancho por todo el largo de la nave, con relatos bíblicos titulado *Cristo y Dios Padre*.<sup>9</sup>

Proveniente del campo de la pintura al fresco, Cantú dejó su impronta también en el soporte traslúcido de las pequeñas ventanas laterales, “al lado de composiciones figurativas y convencionales, realizó Cantú grandes campos de vidrio, una especie de mosaico de luz, sorprende por ser muy distinto de las obras generalmente conocidas de este artista”.<sup>10</sup> (il. 3)

Las placas vítreas sirven como respaldo pictórico a la interpretación de la vida de Cristo, “un novedoso concepto de aplicación de vidrio comercial”.<sup>11</sup> El artista regiomontano afirma, sin ocultar su arbitrio: “siempre me han apasionado los temas bíblicos [...]. Me interesan porque son temas universales. Las imágenes prodigiosas del catolicismo, con la Pasión de Cristo y los cultos marianos, es lo que se pierden los protestantes”.<sup>12</sup> (il. 4)

Cantú muestra sus dotes de maestro del oficio -obtenidos a través de la seguridad que aporta la práctica del grabado al buril- ya que en la pintura sobre vidrio los colores son polvos grisáceos que se aplican sin posibilidad de corrección, una vez fundidos al horno sobre el frágil soporte. Lamentablemente, por falta de presupuesto los vitrales esmaltados que figuraron en el proyecto original “no pudieron realizarse totalmente de acuerdo a las especificaciones del artista”.<sup>13</sup>

### **Iniciativa efímera**

Las hoy extintas Galerías Integrales Chapultepec del Instituto Nacional de Bellas Artes, enclavadas en el antiguo bosque del mismo nombre, fueron inauguradas en enero de 1956. De acuerdo con las fotos de la época, contenían cenefas decorativas realizadas en vitral a lo largo de los remates superiores de los ventanales. Siendo un museo-escuela, las cifras de aficionados al arte que se congregaban en el inmueble

---

<sup>8</sup> Blackaller, Eduardo R., *Seis décadas de Federico Cantú*, México, UNAM / Coordinación de Humanidades, 1984, p. 39.

<sup>9</sup> Suárez, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a. De C./1968*, México, UNAM / DGDC, 1972, p. 100.

<sup>10</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Las expresiones plásticas contemporáneas de México”, 40 siglos de arte mexicano, Italia, Herrero-Promexa, 1981, p. 268.

<sup>11</sup> *Ídem*.

<sup>12</sup> Andrés de Luna, “Miradas furtivas errantes, eternas”, *México en el arte*, INBA / SEP, primavera de 1986, núm. 12, p. 38.

<sup>13</sup> Federico Cantú. *Una nueva visión*, México, Banpaís-CONACULTA / INBA, 1989, p. 113.

son sorprendentes, se reportan “15 000 visitantes los domingos de todas las clases sociales”.<sup>14</sup> Como lo expresó el director del Instituto, Miguel Álvarez Acosta, al describir su propósito, los promotores culturales pretendían que los espectadores se divirtieran enseñando y se educaran divirtiéndose.<sup>15</sup>

No es de extrañar la solución con decoraciones en las ventanas para un espacio museológico de esta naturaleza, dado que la función didáctica de las galerías se desenvolvía más exitosamente en un ambiente cautivador y vistoso. La técnica del vitral con su versatilidad y su atractivo visual propiciaba en este caso una atmósfera más coloquial.

### **Polifacético**

Salvador Pruneda, el ilustrador y caricaturista veracruzano, quien organizó diversos sindicatos durante los años veinte y fue colaborador de varias publicaciones, entre ellas de *El Nacional*, tuvo su primer acercamiento al trabajo monumental con la realización de bocetos en bajorrelieves para el gran Estadio de la Revolución de Torreón.<sup>16</sup> También incursionó en los procedimientos con vidrio, quizá por su cercanía con las diversas técnicas de reproducción gráfica, para el Museo Juárez del Palacio Nacional de México, en su zona norte, donde vivió Juárez y su familia.<sup>17</sup>

En 1957, con la ejecución de los artesanos de la “Casa Gonzalo Velarde”, realizó un vidrio grabado en una sola pieza de 5 m<sup>2</sup> de efecto tridimensional con el título *Juárez pastor apacentando sus ovejas*. En la inscripción aparece una leyenda “Cuando este niño llegó a ser Presidente de México, abatió un imperio y restauró a la República”. Como parte del mismo tablero, Pruneda integró alrededor los escudos de todos los estados de México esgrafiados al ácido.<sup>18</sup>

Por desgracia, cuando hicimos una visita al recinto conmemorativo no logramos ubicarlo.

---

<sup>14</sup> “Las Galerías integrales Chapultepec”, *Bellas Artes*, 2 de febrero de 1956, p. 51.

<sup>15</sup> Álvarez Acosta, Miguel, *Discursos*, México, SEP, 1958, p. 29.

<sup>16</sup> *El Nacional*, 16 de agosto de 1932, 1ª sección, p. 5.

<sup>17</sup> Herberto Sinagawa Montoya, “El gigante de Guelatao. Juárez”, *Revista Coordinación general de asesores del gobierno del Estado de Sinaloa*, sección Causa común, noviembre 2005. (Versión electrónica)

<sup>18</sup> Suárez, Orlando S., *op. cit.*, p. 252.

## **Entes vítreos**

De la prolífica obra del escultor mexicano Germán Cueto es indiscutible citar sus dos vitrales *Alegoría Abstracta* y *Hombre de vidrio*, expuestos en la muestra Vidrio Mexicano, el Misterio de la Luz, en el flamante Museo de Arte Popular. La alegoría exhibida por primera vez, de fecha desconocida, bien podría ser de finales de los cincuenta. Presenta una solución vanguardista, descrita en la prensa como de “tres dimensiones”,<sup>19</sup> más bien el ventanal en relieve se desarrolla en cuatro planos.

La cara exterior se observa con solución tradicional en un plano como una vidriera común, pero llaman la atención los colores y estructuras que se superponen en la transparencia. En la parte interna se revelan tres armazones de acero con formas escultóricas planas denticuladas, espirales y vectoriales en posiciones definidas, que albergan materia vítrea. Evidentemente, el proyecto y la realización es trabajo de autor.

Lo que inspiró el tema del vitral es el eterno asunto de la sección áurea que con esta complicada elaboración lo lleva a términos sublimes de belleza abstracta. (il. 5) La otra pieza que se vale de los mismos principios es el *Hombre de vidrio*, de 1966, de estructura de hierro con vidrio soplado de burbuja casi monocromático. Por la forma irregular se pensaría en un objeto escultórico, aunque por la explotación de la translucidez estaríamos ante un vitral también. (il. 6)

La participación de Germán Cueto al tópico vitral no ha sido valorada en el entorno local, menos en el ámbito internacional. A juzgar por los ejemplos citados, sus contribuciones a la transferencia de luz a través de capas bien separadas de vidrio de colores, son obra de su propia invención y un aporte al vitral contemporáneo mundial.

## **Enrique de la Mora**

El programa para recuperar los espacios perdidos por la Iglesia católica -después del período revolucionario iniciado en 1910 y continuado hasta el etapa cardenista- se puso en marcha al finalizar la década de los treinta. La construcción de inmuebles

---

<sup>19</sup> Fernando Ríos, “Vidrio Mexicano, el Misterio de la Luz’, en Museo de Arte Popular”, *Cambio*, Organización Editorial Mexicana, sección Comunidad y cultura, 25 de junio de 2007. (Versión electrónica)

para el culto se reactivó a partir de 1940, sobre todo en la década de los cincuenta y con aumento casi ininterrumpido hasta finales de los setenta.

Para la generación de nuevos paradigmas se requerían personalidades que comulgaran con los principios conservadores de las nuevas organizaciones sociales y políticas, pero también con inventiva para proponer formas renovadoras que informaran por sí mismas sobre la intención de la alta jerarquía eclesiástica.

Para tal propósito, el arquitecto Enrique de la Mora y Palomar era el personaje idóneo, de sólida formación que obtuvo al lado del célebre maestro José Villagrán. En su colaboración en el diseño de la Casa Hogar núm. 9 en Balbuena, de 1934, construcción memorable “del programa de higiene y profilaxis”<sup>20</sup> del gobierno en turno, incluyeron una línea decorativa con un friso mural al fresco titulado *Escenas campestres* realizado por Cecil Crawford O’Gorman.

Esta cualidad, la de combinar elementos para amalgamar el todo espacial, sería característica que De la Mora no abandonaría, en particular en su obra para complejos eclesiásticos. Se le reconoce porque, a partir de sus propuestas estilísticas, se identificó el nuevo ambiente de culto que tendría seguidores y crearía un modelo para este tipo de inmuebles.

De su rico catálogo, enlistado en diversas publicaciones, nos enfocaremos al estudio de sus recintos religiosos, no sólo porque en la historia de la arquitectura mexicana del siglo XX se consideran obras referentes, sino también porque en todas ellas siempre contempla la inclusión del cristal coloreado como elemento protagónico. Los objetivos de Enrique de la Mora están claramente enunciados: se oponía a la réplica sistemática como método de creación importado de Francia, como se hizo en la prolongada etapa porfirista, estaba en desacuerdo en “copiar y hacer arquitectura colonial a la moderna lo que degeneró por el mal gusto de clientes y arquitectos en el colonial californiano”.<sup>21</sup>

En una conferencia de prensa Enrique de la Mora comenta: “a mi generación le tocó [...] enfrentarse con el problema mexicano directo, sin pensar ni en lo

---

<sup>20</sup> Carlos González Lobo, “Las nuevas tecnologías”, en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 255.

<sup>21</sup> Antonio Luna Arroyo, “Enrique de la Mora y el racionalismo arquitectónico”, *México en la Cultura*, Novedades, núm. 693, 24 de junio de 1962, p. 10.

precortesiano ni en lo colonial, que pertenecen, como formas arquitectónicas, a la historia. De ahí salió el movimiento revolucionario de la arquitectura en México: el funcionalismo materialista absoluto. Volvimos a ser mexicanos, pero del siglo XX”.<sup>22</sup>

### **Santuario de la Virgen de Guadalupe**

De su trascendencia a la esfera internacional habla la construcción de 1964, este templo en Madrid, España, que puede considerarse “una de las contadas aportaciones significativas de la arquitectura moderna mexicana al continente europeo”.<sup>23</sup> Es otro ejemplo de la incorporación del vitral en el espacio arquitectónico estructuralmente despejado. En la década de los sesenta Zita Basich Leija, a veces citada como Zita Canessi,<sup>24</sup> colaboró en tres sendos proyectos de De la Mora. Diseñó en 1965 los vitrales para este santuario, que fue su primer encargo, después, al siguiente año, los de la *Divina Providencia* en la ciudad de México, y por último, en 1967, para la iglesia de la Santa Cruz, en San Luis Potosí.<sup>25</sup>

El arquitecto Carlos Flores Marini en su prólogo *Remembranzas* recuerda a Zita Basich, “compañera del inolvidable escultor Federico Canessi, cuando amenizaba con su gracia y picardía sin par, las tardes en las que acudía para llevar los bocetos de los vitrales para el Santuario de nuestra señora de Guadalupe en Madrid”.<sup>26</sup>

Zita Basich fue participante de un amplio colectivo profesional, integrado por arquitectos, ingenieros y artistas industriales, que Enrique de la Mora convocó para cumplir con sus ambiciosas tareas: Félix Candela, Fernando López Carmona, Alberto González Pozo, entre muchos otros.

---

<sup>22</sup> José G. Zuno, *Historia de las Artes Plásticas en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1969, p. 59. Tomo II

<sup>23</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 359. (Tomo IX)

<sup>24</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 6. (Tomo VI)

<sup>25</sup> Tovar Ramírez, Aurora, *1500 mujeres en nuestra conciencia colectiva: Catálogo biográfico de mujeres en México*, México, DEMAC (Documentación y Estudios de Mujeres A. C.), 1996. (Versión electrónica)

<sup>26</sup> Carlos Flores Marini, Prólogo, en Alberto González Pozo, *Enrique de la Mora vida y obra*, México, SEP / INBA, 1981, p. 7, (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 14)

## **Félix Candela**

Uno de los colaboradores más talentosos del ilustre arquitecto Enrique de la Mora fue Félix Candela, formado en la Escuela Superior de Arquitectura de la capital española. Siendo estudiante, en 1935, para postular para una beca presentó la tesis *La influencia de las nuevas tendencias en las técnicas de concreto armado sobre la forma arquitectónica*. Al año siguiente, justo en los días que escogió para encontrarse con los más connotados especialistas en cascarones de Alemania, Dischinger y Frinsterwalder,<sup>27</sup> se desencadenó la Guerra Civil en España.

Mostrando su conciencia progresista, Candela se adhirió a la causa republicana, junto con su hermano Antonio, “ingresó en el ejército español como alférez de artillería y fue incorporado a la Comandancia de Obras en Albacete, donde más adelante sería nombrado capitán de ingenieros. Cuando los acontecimientos se hicieron insostenibles tuvo que retirarse hacia los Pirineos”.<sup>28</sup> Como consecuencia de la victoria del franquismo, llegó exiliado en junio de 1939 al puerto de Veracruz.

En 1949 Candela funda la compañía “Cubiertas Ala”, con su hermano Fernando y Raúl Fernández Rangel como socios. Félix se retira de esta empresa en 1969, después de haber participado en la realización de 896 proyectos.<sup>29</sup>

Candela fue sincero cuando decía: “el arquitecto De la Mora es quien me da las ideas para las iglesias que hemos hecho juntos. Yo las construyo y me llevo la palma”.<sup>30</sup> Eso se observaba en los proyectos ejecutados por su compañía, por lo que recibió críticas de algunos colegas y reproches que “no terminaba sus obras” y nunca se preocupaba por “los acabados”, aunque sus detractores admiten que era un buen “estructurista”.<sup>31</sup>

A la pregunta si en lo privado es muy religioso, Candela contestó: “¡No, no mucho! Lo que pasa es que es un tema apasionante para mí, por ser la única posibilidad de llegar a un espacio interno expresivo mediante la estructura solamente”.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Enrique Chao, *op. cit.*

<sup>28</sup> *Ídem.*

<sup>29</sup> *Ídem.*

<sup>30</sup> José G. Zuno, *op. cit.*, p. 60.

<sup>31</sup> Enrique Chao, *op. cit.*

<sup>32</sup> José G. Zuno, *op. cit.*, p. 60.

Cuando Enrique de la Mora implementó una nueva interpretación simbólica del espacio, Candela le dio cuerpo “mediante su propia teoría de las estructuras, la construcción de las cubiertas”<sup>33</sup> funcionales y plásticamente elocuentes.

La obra de Félix Candela es “el punto culminante de la fusión entre el material y su tecnología con el diseño, entre la arquitectura y el concreto”.<sup>34</sup>

Siendo “autor de una teoría de la estructura mediante la que conduce el modelo de concreto hasta sus límites plásticos”,<sup>35</sup> Félix Candela es reconocido por ser el constructor enfocado en el uso de la parábola y la hipérbola, los recursos geométricos que parecen desafiar los cánones estéticos vigentes en la arquitectura tradicional. Desarrolló un nuevo concepto del espacio interno despojado de pilares intermedios, logrando amplificar el volumen aprovechable “influido por la movilidad virtual de la techumbre, al tiempo que se presenta con un notable carácter innovador dentro de la temática de la época”.<sup>36</sup>

Posteriormente Candela emigró a Estados Unidos, en donde impartió clases en la Universidad de Illinois en Chicago. Con motivo de una exposición póstuma en Madrid, su colega y amigo Ove Nyquist Arup caracterizó la máxima virtud del constructor español, su capacidad de “ir directamente al meollo del problema descartando aspectos secundarios, evitando todo tipo de ficción, pomposidad o turbiedad de pensamiento”.<sup>37</sup>

La preocupación principal de Candela fue exaltar el espacio a través de la forma para crear una “arquitectura no de representación, sino de respuesta directa a las exigencias de la vida. No de contemplación del mundo sino de actividad vital guiada por un proceso esencialmente crítico”.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Anda, Enrique X. de, *Historia de la arquitectura mexicana*, España, Gustavo Gili, 1995, p. 199.

<sup>34</sup> Dulce María Barrios, “Una historia sin fin”, *Revista Construcción y Tecnología*, Instituto Mexicano del Cemento y el Concreto, julio de 2001. (Versión electrónica)

<sup>35</sup> Anda, Enrique X. de, *op. cit.*, p. 200.

<sup>36</sup> *Ídem.*

<sup>37</sup> Seguí Buenaventura, Miguel, *Félix Candela, arquitecto: depósito Elevado del Canal de Isabel II*, Madrid, 11 de mayo - 24 de junio de 1994, exposición organizada por el Instituto Juan de Herrera y la Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, El Instituto, 1994, p. 15.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 17.

Lo paradójico del campo de acción elegido por Candela, “impregnado por el uso de conceptos geométricos avanzados”,<sup>39</sup> es que detrás de los cálculos matemáticos precisos está la presencia de un sustrato artesanal muy profundo necesario para el armado de la cimbra hecha de tiras de madera delgada que se van doblando según la curvatura.

Como señalan los especialistas, desde 1947 varios arquitectos e ingenieros de talla internacional han experimentado con estructuras laminares, pero fue Candela quien “aportó muchas nuevas creaciones a la construcción de cascarones. Creó nuevas formas y métodos de construcción. Se concentró especialmente en las cubiertas *hypars*, las superficies alabeadas, rígidas”.<sup>40</sup>

Al usar este tipo prácticamente atemporal de techumbres, Candela proyectó en sus propias obras, así como en sus contribuciones con otros arquitectos, la inclusión de cerramientos de pequeña o mediana luz para enriquecerlos con acentos de vidrio coloreado. En las colaboraciones con De la Mora, Candela recurre a la transparencia cristalina “con un espíritu claramente expresionista, en la transmisión entre dos espacios, dándole una gran importancia a la conducción de la luz, utilizándolo siempre en los espacios intersticiales, a modo de puntos de sutura entre elementos estructurales diferenciados”.<sup>41</sup>

### ***Hypars***

El tipo de estructuras universales que empleaban De la Mora y Candela, paraboloides hiperbólicos, se designa en los tratados de arquitectura como *hypars*, por su abreviación del término en idioma inglés *Hyperbolic paraboloids*. Es un volumen generado por la superficie de una parábola fija en su articulación geométrica con otra parábola móvil, cuyas concavidades se dirigen en sentido opuesto.

La ampliación o reducción de los apoyos, expresado en fórmulas matemáticas a través de las coordenadas X, la extensión, o Y, la altura, nos conduce a las variaciones espaciales internas y a la expresión externa del inmueble. Precisamente este arreglo en la dirección, longitud, elevación y asiento del paraboloides es lo que le

---

<sup>39</sup> Santiago Calatrava, en Seguí Buenaventura, Miguel, *op. cit.*, p. 28.

<sup>40</sup> Frei Otto, en Seguí Buenaventura, Miguel, *op. cit.*, p. 22.

<sup>41</sup> Santiago Calatrava, en Seguí Buenaventura, Miguel, *op. cit.*, p. 30.

aporta belleza al conjunto y no el paraboloides en sí mismo. El ejemplo más común del principio de los *hypars* es el paraguas.

Existen varias combinaciones de este tipo de estructuras, de dos, tres, cuatro o seis hojas, iguales o desiguales. Otro componente impulsor en torno a la cubierta para la edificación de las estructuras regladas, fue el concreto armado que permite construir mantos conocidos como cascarones, debido a su mínimo espesor de 2 a 5 cm. Las estructuras paraboloides hiperbólicas y la tecnología constructiva que las haría posible formaban una alianza perfecta, aportando todas las condiciones para generar algo valioso. Lo significativo aquí fue la colaboración entre De la Mora y Candela para crear un emblema de la arquitectura religiosa contemporánea en México.

### **Iglesia de la Purísima Concepción de María**

Construida en 1946 en Monterrey, Nuevo León, refleja por primera vez, el soplo de la modernidad en el arte religioso en América Latina. El proyecto, realizado por el arquitecto Enrique de la Mora, fue materializado por los ingenieros regiomontanos Armando Ravizé y Esaú García. En la decoración interior fueron empleados diferentes temperamentos artísticos:

“Jorge González Camarena pintó el Cristo crucificado que cuelga encima del altar mayor, así como una imagen de San Felipe de Jesús; a Jesús Guerrero Galván se debe un óleo de Santa Teresita del Niño Jesús; mientras que Federico Cantú se hizo cargo de una versión contemporánea de la Virgen de Guadalupe. Por otra parte, el escultor Rodolfo Laubner realizó la imagen en terracota de la Purísima Concepción que adorna al campanario exento y Herbert Hoffmann (uno de los primeros alumnos del Bauhaus, emigrado a México) fue el autor de las esculturas en bronce del Cristo crucificado y los doce Apóstoles que luce la portada principal”.<sup>42</sup>

El arco vítreo que cubre el vano poniente donde se localiza el altar, es obra del “Estudio de Karl Hackert” de Chicago, portador de un estilo renovador en el vitral. Algunos de sus colaboradores se trasladaron a otros talleres, por ejemplo, al de la “Compañía Jacoby Art Glass” de San Louis Missouri. (il. 7)

La ejecución de la monumental vidriera estuvo a cargo de la “Casa Montaña” de Torreón. Gabriel Montaña, heredero de la tradición familiar de esta reconocida

---

<sup>42</sup> González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora*, México, CONACULTA, 2000, p 16.

empresa, relata que “cuando pensaron colocar un vitral en la iglesia La Purísima, acudieron a una famosa casa de Chicago, donde por falta de tiempo les aconsejaron recurrir a la calidad de nuestros vitrales, pero nuestros paisanos insistieron en Chicago y grande fue su sorpresa al enterarse que nosotros realizamos el vitral por encargo de Chicago”.<sup>43</sup>

Las bóvedas parabólicas enriquecen la atmósfera con su purismo lineal, están en consonancia con la advocación del templo, de manera que “el espacio para la celebración litúrgica se convierte en la forma que define la expresión plástica del edificio”.<sup>44</sup> Las características del marco arquitectónico despertaron interés y buenas críticas en particular no de los creyentes, sino del gremio profesional que enaltecía los atributos decorativos y la excepcional integración plástica.<sup>45</sup>

La lectura de Justino Fernández sobre el conjunto es reveladora. Señala que el arquitecto tenía el propósito de “verter en nuevo molde conceptos y necesidades tradicionales”,<sup>46</sup> usando los arcos, reminiscencias del arte gótico, y la planta de cruz latina que reinstaura el antiguo trazado, aunque, en su opinión, el interior “parece esperar una solución ornamental que cree un ambiente propicio a la oración”.<sup>47</sup>

No obstante, de todos los elementos complementarios, el arco vítreo es, sin duda, el más decisivo y valioso que atrae la mirada por su forma, posición, dimensión y colorido.

### **Las luces de la fe**

El ejemplo base de nuestro estudio en este capítulo se refiere a la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, conocida como El Altillo, por encontrarse en el casco de la ex hacienda homónima, entre Coyoacán y San Ángel, adquirida por la congregación de los misioneros del Espíritu Santo.

En 1955 Enrique de la Mora fue convocado para erigir un santuario monástico en el extenso jardín poblado de añosos fresnos.

---

<sup>43</sup> Enrique Rioja, “La tradición del vitral”, *Época*, sección Decoración, 12 de agosto de 1991, núm. 10, p. 73.

<sup>44</sup> Anda, Enrique X. de, *op. cit.*, pp. 199-200.

<sup>45</sup> Carlos González Lobo, “Las nuevas tecnologías”, en Fernando González Gortázar, *op. cit.*, p. 258.

<sup>46</sup> Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo*, México, UNAM, p. 463.

<sup>47</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 181.

Alberto González Pozo, especialista en el análisis de la arquitectura producida por De la Mora, menciona que entre más de cincuenta obras él escogería seis ó siete, en un libro posterior selecciona sólo tres, entre ellas destaca la capilla de El Attilo, posiblemente, una de las mejores de la arquitectura mexicana contemporánea.<sup>48</sup>

El concepto general del recinto está basado en el principio de la geometría metafísica, materializado en una planta romboidal con una arista asimétrica prolongada hacia el presbiterio. El feligrés, al ingresar, concibe el interior como triangular. El punto culminante de la creación espacial es la vista desde la entrada al inmueble, orientado en torno al eje alargado del rombo, que aposenta el altar y el coro, mientras que “la parte menor del romboide es ocupada por los fieles”.<sup>49</sup>

La techumbre está proyectada hacia lo alto con intención simbólica, como un pañuelo que desciende libre y caprichosamente, en las puntas del eje principal, es decir, en el acceso y en el extremo del ábside. El perfil de la bóveda no es simétrico “ya que asciende más hacia la punta donde se encuentra el altar buscando una elevación metafórica hacia el cielo”.<sup>50</sup>

En las aristas del eje menor del rombo el manto desciende, con este artificio el punto visual de referencia siempre es el altar, pero también el nivel del piso se va elevando escalonadamente, por tanto existe un doble refuerzo de la jerarquía espacial.

Con este tratamiento del techo, con apoyo en tres vértices, la gran cruz de la fachada sirve para contrarrestar la tensión de la cubierta. Así, la reacción de resistencia que transfiere la gran armazón de la bóveda, se reparte en los ejes de soporte y los muros de piedra funcionan “como contrafuertes invertidos, que reciben el esfuerzo a tracción y no a compresión”.<sup>51</sup> (il. 8)

Lo admirable de este tipo de soluciones fue que, para repartir el peso muerto de la loza, resuelta según los tres puntos del *hypar*, los ingenieros tuvieron que

---

<sup>48</sup> González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora. Tres obras decisivas*, México, CONACULTA, 2002, 32 pp. (Círculo de arte)

<sup>49</sup> González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora*, México, CONACULTA, 2000, p. 12.

<sup>50</sup> Alfredo Plazola Cisneros, *Enciclopedia de Arquitectura*, México, Plazola Editores, 1988, p. 92. (Vol. 7)

<sup>51</sup> González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora*, México, CONACULTA, 2000, p. 13.

plantear las ecuaciones de esfuerzo de la membrana, “este desarrollo teórico no tenía precedentes en la literatura técnica”.<sup>52</sup> El método de sistematización correspondió al consejo del constructor británico Ove Arup: “el diseño se inicia con un sentimiento estructural obtenido de la experiencia y guiado por los cálculos aproximados”.<sup>53</sup>

De acuerdo con la observación directa en el lugar, en horario de poca afluencia de creyentes, experimentamos la importancia del buen diseño arquitectónico como ingrediente determinante para crear un espacio de reflexión y misticismo, “sustituir el impulso de ascensión característico del templo cristiano por una atmósfera de tranquilidad y flotación”.<sup>54</sup> (il. 9)

Sin embargo, la inquietud de los proyectistas que se manifiesta con más fuerza, es la voluntad de integrar -desde la propuesta arquitectónica- los diversos elementos para que no se dispersen en colaboraciones aisladas sino que participen en conjunción con un objetivo común: la solución constructiva, el diseño de vitrales, escultura, el mobiliario e implementos litúrgicos.

A diferencia del espacio de una nave tradicional, donde hay nociones muy claras de cercanía y lejanía, en el recinto que analizamos no hay puntos distantes del altar donde se oficia. Con espacios de esta naturaleza el feligrés se convierte en sujeto activo por la transformación de la misa habitual, como lo advierte Justino Fernández cuando describe la liturgia renovada: “el espectáculo es sorprendente y constituye el esfuerzo más serio, digno y homogéneo que se ha realizado para lograr unidad en las formas y majestuosidad en las proporciones”.<sup>55</sup>

La periodista Margarita Nelken enaltecía las nuevas propuestas para el arte litúrgico “que habrá demostrar a fieles y a descreídos, la urgencia de alistar a México, con su espléndido auge artístico, cabeza de puente de arte de todo el continente”.<sup>56</sup> Entre la serie de obras, Nelken menciona el presente ejemplo y algunos *Cristos* de Mathias Goeritz, además de su relieve de San Lorenzo.

---

<sup>52</sup> Seguí Buenaventura, Miguel, *op. cit.*, p. 79.

<sup>53</sup> Ove Arup, Londres, 1962, en Faber, Colin, *Candela, the Shell Builder*. With a Foreword by Ove Arup. New York, Reinhold, 1963, p. 8.

<sup>54</sup> González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora*, México, CONACULTA, 2000, p. 13.

<sup>55</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 182.

<sup>56</sup> Margarita Nelken, “De lo permanente y lo actual”, *Excelsior*, Diorama, 15 de septiembre de 1957, p. 3.

También en su momento existieron voces como la de crítico de arte Raúl Flores Guerrero que no aprobaban las nuevas formas arquitectónicas, con el argumento de que, “tratando de buscar un mejor camino se han erigido verdaderos monumentos a la técnica constructiva, pero no a la fe”,<sup>57</sup> refiriéndose concretamente a las construcciones de el Altílo o la Medalla Milagrosa, descrita anteriormente.

Flores Guerrero no aceptaba los cambios en la arquitectura, menos en los elementos decorativos, con un sólido análisis basado en ejemplos extraídos de la historia de la arquitectura en Europa. Para reforzar su punto de vista, cita al escritor católico Hirlemann, quien califica los experimentos en este campo como algo inapropiado: “el arte de la ‘diosería’ es un signo aplastante de nuestra anemia, de nuestra falta de vitalidad y de una fe que no tiene de común con la fe verdadera más que el nombre. Estas estatuas han envenenado la piedad, desfigurado la fe, deshonrado el arte sagrado”.<sup>58</sup>

Cuando Flores Guerrero se refiere al panorama internacional, menciona que “otros arquitectos han construido templos verdaderamente modernos pero, por ende, sin ningún carácter religioso; todos ellos no son sino simples salas profanas de reunión”.<sup>59</sup> Pone como ejemplo la iglesia de Assy en Francia con vitrales de Georges Rouault, mosaicos de Fernand Léger y relieves de Henri Matisse.

Flores Guerrero concluye que el templo puede ser confundido con “un gran museo de arte moderno que tiene como espléndido pretexto, la creación de un arte religioso. Los intelectuales y los artistas asisten a esa iglesia para ver las obras de los maestros. Los fieles, por su parte, irán seguramente a la capilla del pueblo”.<sup>60</sup>

No obstante, el padre Marie-Alain Couturier, creador de la concepción de la iglesia de Notre Dame de Tout Grace en Assy, afirmaba contundentemente que “es más seguro comisionar obras de genios sin fe que obras de creyentes sin talento”.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Raúl Flores Guerrero, “El arte religioso ¿una utopía?”, *México en la Cultura*, Suplemento *Novedades*, 20 de octubre de 1957, núm. 448, p. 1.

<sup>58</sup> *Ídem*.

<sup>59</sup> *Ídem*.

<sup>60</sup> *Ídem*.

<sup>61</sup> Julián Zugazagoitia, “La luz interior: el vitral en el arte moderno”, en Corzo, Miguel Ángel y Nieves Valentín (coords.), *Conservación de vidrieras históricas: análisis y diagnóstico de su deterioro: restauración*, Seminario organizado por el Getty Conservation Institute y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en conjunto del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Los Angeles, CA, Getty Conservation Institute, 1997, p. 200.

Pero el mismo Enrique de la Mora -creyente y con talento- conoció estos comentarios, defendiendo el movimiento revolucionario que él encabezaba, al cual calificó como funcionalismo materialista absoluto: “nuestros primeros ensayos dieron motivo a críticas que no nos importaron, lo único que nos preocupaba era ser hombres de nuestro tiempo poniendo la arquitectura al servicio de las necesidades sociales”.<sup>62</sup>

Entre sus reflexiones teóricas que son el fundamento de su arquitectura, se destaca la afirmación: “lo nuevo no depende sólo de los materiales porque hay materiales tradicionales que se pueden usar funcionalmente”,<sup>63</sup> por ejemplo, el vidrio, componente arquitectónico entre los más antiguos, que opera, como quedó demostrado, en su faceta de contenido, decoración, iluminación y muro transparente.

### **Kitzia Hofmann**

Una de las vitralistas más originales y prolíficas es Kitzia Hofmann. En Francia, el país de origen de su padre, ingresó a la Academia Le Grand Chaumière. Fue cuando por primera ocasión pudo percibir la belleza de los vitrales de la catedral de Chartres. Tal fue el impacto que, según sus propias palabras, “de ahí en adelante me dediqué a estudiar todos los emplomados de las iglesias de Europa”.<sup>64</sup>

Su verdadera introducción en el oficio sucedió después de la Segunda Guerra Mundial cuando, para la restauración de las vidrieras de Sainte Chapelle, Kitzia, en base a su formación plástica, resolvió exitosamente la copia frente a un cuadro de Leonardo da Vinci, lo que le valió la aceptación al equipo de trabajo como aprendiz de vitralista.<sup>65</sup>

Su producción en ese ramo inició en México alrededor de 1953 en la asesoría para la decoración de Guardería de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, del arquitecto Enrique de la Mora.

Para el año de 1962 la artista afirma haber alcanzado más de un km<sup>2</sup> de realizaciones en vidrio. Según el propio catálogo de Kitzia, sitúa en primer lugar su obra de 1955-1957 que analizaremos más adelante. Fue en 1955 cuando presentó

---

<sup>62</sup> Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 10.

<sup>63</sup> *Ídem.*

<sup>64</sup> Antonio Luna Arroyo, “Los vitrales mexicanos. Kitzia Hoffman Domenge”, *México en la cultura*, Suplemento *Novedades*, 3 de junio de 1962, núm. 690, p. 6.

<sup>65</sup> *Ídem.*

“un proyecto -bajo pseudónimo- que ganó el concurso convocado por el arquitecto de la Mora”.<sup>66</sup> Trabajó entre 1955 y 1957 en la misma Capilla del Espíritu Santo, realizando dos emplomados más, correspondientes al anfiteatro para el público, de 240 m<sup>2</sup> de superficie total.

### **Capilla Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul**

Proyectada también por Enrique de la Mora, fue construida entre 1958-1962 en Coyoacán, México, D. F. Su diseño estructural estuvo a cargo de Félix Candela. En 1959, Kitzia Hofmann crea los tres emplomados llamados caleidoscópicos porque reproducen juego de patrones geométricos repetitivos como en espejo. Este recurso de vitrales multicolores “sometidos como decoración abstracta, bajo la estructura arquitectónica”,<sup>67</sup> funciona como remate del manto paraboloides hiperbólico.

El complejo está formado por la casa de las religiosas y la capilla de planta triangular, “cuyos lados se quiebran, ubicando el altar en el centro [...] En la intersección de las techumbres se diseñaron vitrales para la penetración de la luz cenital”.<sup>68</sup>

El mayor logro del diseño lumínico se cristaliza en la parte más elevada de la parábola, donde emerge un pequeño plafón vítreo, que se distribuye la luz por tres intersticios que se van reduciendo progresivamente mientras descienden.

Del año 1959 proceden once emplomados monumentales para la Capilla del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Ciudad Delicias, Chihuahua. En 1963, Hofmann proyectó diez vitrales para la Parroquia San Antonio de Padua, en Huatusco, Veracruz, reconstruida por José Villagrán García desde 1940 “a base de marcos de concreto aparente y muros de relleno”.<sup>69</sup> Para una colaboración con el mismo arquitecto, Kitzia diseñó doce más y otros, en la Capilla de las Hermanas de Llata. Entre su lista de creaciones podemos mencionar vitrales en forja para la Parroquia Nuestra Señora del Sagrado Corazón en la colonia Ampliación Casas

---

<sup>66</sup> Kassner, Lily S. de, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, México, UNAM / Coordinación de Humanidades, 1983, p. 170.

<sup>67</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Las expresiones plásticas contemporáneas de México”, en *40 siglos de arte mexicano*, Italia, Herrero-Promexa, 1981, p. 268.

<sup>68</sup> Alfredo Plazola Cisneros, *Enciclopedia de Arquitectura*, México, Plazola Editores, 1988, p. 96. (Vol. 7)

<sup>69</sup> Duarte, Juan Anaya, *El templo en la teología y la arquitectura*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 131.

Alemán, o los diseñados en 1962 para la iglesia circular Cristo Rey del Cubilete en Guanajuato, del arquitecto Nicolás Mariscal.

Además, desarrolló sendos conjuntos para la capilla del antiguo Hotel Chulista; para una casa particular en las Lomas de Chapultepec, en colaboración con el arquitecto José Cervantes; para la cripta de la familia Lebrun, del arquitecto Vladimir Kaspé, entre otros.

El vitral de 90 m<sup>2</sup> para la planta baja del muro interior de La Nacional Financiera, en la calle Isabel la Católica en la Ciudad de México, de 1964, es el único vitral de tema no religioso que hizo la artista.<sup>70</sup>

El primer investigador del inventario del muralismo mexicano, el cubano Orlando Suárez, dice que “a ella se debe la actualización en México de ese arte tan antiguo”.<sup>71</sup>

Aunque busquemos algunos datos para complementar la escueta descripción realizada por la misma vitralista, muchas referencias de los lugares, temas, técnicas, metros cuadrados, se perderán sin remedio.

Su más grande ilusión fue trabajar en la formación de oficiales mexicanos del vitral de nuestros días, “con la misma fe e idéntico ideal que inspiraba a los maestros de los gremios de la Edad Media”.<sup>72</sup> Conociendo la tecnología del medioevo, Kitzia Hofmann explota otras soluciones, más adecuadas a los tiempos actuales, pero su espíritu todavía permanece imbuido de valores surgidos siglos atrás: “los nuevos recursos técnicos de hoy hacen posible volver a dar la calidad y magnitud a los vitrales, imitando en su espíritu y en su ansia de libertad al infinito [...], los que nos heredaron las sublimes catedrales góticas del medioevo”<sup>73</sup>

Cuando Antonio Luna Arroyo le pregunta sobre su filosofía del arte, la vitralista le responde, citando la *Crítica del Juicio* de Kant, “que el juicio del gusto es determinado por el mero sentimiento del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas”. La cita, correspondiente al párrafo 20 sobre *La condición de la necesidad, invocada por un juicio de gusto, es la idea de un sentido común*, no es textual y está parafraseada,

---

<sup>70</sup> Kassner, Lily S. de, *op. cit.*, p. 170.

<sup>71</sup> Suárez, Orlando, *op. cit.*, p. 179.

<sup>72</sup> Antonio Luna Arroyo, “Los vitrales mexicanos. Kitzia Hoffman Domenge”, *op. cit.*, p. 6.

<sup>73</sup> *Ídem*.

pero se refiere al *sensus communis*, sentido común, que da origen a todo el sistema del juicio del gusto o facultad de juzgar para encontrar atributos de los objetos, donde interactúan nuestras facultades cognitivas en un efecto de libre juego.

Empleando como argumento su propia adaptación al pensamiento kantiano, Kitzia Hofmann refiere que su filosofía es “formal y libre: libre porque la luz es vida y libertad [...], formal en el sentido de que nos deleita percibir la luz, el color, la proporción, la simetría, el equilibrio, la armonía o el ritmo, observar la mutua dependencia de las partes y su subordinación al todo a que pertenecen”.<sup>74</sup>

La cualidad que debemos destacar en la personalidad artística de Kitzia Hofmann es su acercamiento a la fuente primigenia -vidriera medieval- y el contacto directo con ese quehacer. De los casos que hemos estudiado, es la única artífice que tuvo esta preparación frente a las vidrieras originales.

### **Pedro Serrano Torres**

Como de costumbre, para proyectos monumentales en espacios religiosos se requieren manos hábiles. Uno de los participantes de poca difusión fue el joven aprendiz en los talleres de Víctor Francisco Marco Fernández y en el trabajo muralístico, invitado por Diego Rivera para la molienda de pigmentos y más tarde, para la pintura al fresco.

Serrano Torres se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a mediados del siglo. Se especializó en diseños para vitral en iglesias de México, Estados Unidos y América Central.<sup>75</sup> (il. 10)

Había de tomar parte, por sus buenas cualidades de dibujante, como colaborador de Kitzia en el proyecto de mayor reto de su incipiente carrera: la Capilla del Espíritu Santo, decorada en 1957.

### **Muro vitral el *Espíritu Santo***

Los espacios generados a partir de paraboloides con cubiertas de cascarón -término adecuado para este tipo de inmuebles- permiten casi de manera natural la inserción de componentes que se integran al conjunto. La inclusión de “materiales aparentes

---

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> Eduardo Espinosa Campos, “Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural”, en *Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, México, CONACULTA / INBA / Museo mural Diego Rivera, noviembre de 2001-enero de 2002, p. 80.

(concreto, piedra, barro y madera) se combinan en un franco empleo de sistemas constructivos".<sup>76</sup>

Caso particular son los huecos, producto de las curvas de la parábola, que proponen intrínsecamente soluciones dinámicas para el confinamiento del espacio interior. En el templo de los misioneros del Espíritu Santo, el cerramiento se realizó con líneas geométricas de herrería y vidrio emplomado.

La estructura del vitral sigue los juegos rítmicos del manto de la bóveda, metáfora del infinito por carecer de aristas, cambios o intersecciones, bajo el cubrimiento queda suficiente espacio libre para emplazar paramentos, mismos que "forman una topografía, un micro cosmos orográfico".<sup>77</sup>

Lo atrevido del programa arquitectónico fue proponer grandes vitrales como decorado transparente. La solución plástica trata de no interferir con formas demasiado identificables que podrían alterar el concepto espacial. (il. 11)

Los fieles prácticamente están bajo el influjo lumínico y los efectos cromáticos del vidrio soplado que en algunos fragmentos es tan rico en barridos de color. Al suavizar la luz directa, los excesos de luminosidad se reducen y surge "el ambiente de misterio que requiere el espacio de la celebración litúrgica. La forma vagamente alada, extendida horizontalmente en los paños del vitral, alude a la paloma del Espíritu Santo y dialoga eficazmente con la propia cubierta, que también parece dispuesta a volar".<sup>78</sup>

El vitral fue de los últimos elementos decorativos que se instalaron aún después de la consagración del templo. Con todo, es el vitral el que aporta ese aire místico.

En la arquitectura tradicional religiosa los vanos se encuentran en zonas predecibles, sobre todo a ambos lados de la nave, en la parte superior de los cruceros o al centro en el coro, de tal forma que el empleo del efecto traslúcido a veces pierde su impacto ya sea por encontrarse en un sitio elevado, cercano a las bóvedas, o por ubicarse en lugares no visibles desde el pasillo central. En el ejemplo

---

<sup>76</sup> Topelson, Sara (coord.), *50 de años de arquitectura mexicana 1948-1998*, México, Plazola, 1999, p. 47.

<sup>77</sup> González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora*, México, Conaculta, 2000, p. 21.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 22.

presente, la mínima cantidad de apoyos estructurales que requiere la techumbre permite la elaboración de un discurso lumínico dirigido y continuo. Podemos decir que los vidrios emplomados funcionan como ladrillos que construyen paredes, mismas que arrancan prácticamente desde el piso. La riqueza geométrica estructural del espacio sugiere, en sí misma, soluciones al artista industrial.

Existen aspectos inmediatamente visibles en el recinto, "dominando magistralmente su iluminación y adaptándolas a un riguroso programa de funcionalidad institucional o litúrgico".<sup>79</sup> La posición de otros ingredientes ceremoniales contribuyen al efecto.

Todo este rico desenlace es producido por el contraste de las partes, "en cuanto a sus materiales predomina el material pétreo, con excepción de algunos elementos en madera, así como el vitral. Las fachadas laterales son asimétricas y desde ellas logra apreciarse una gran parte del vitral, en la fachada posterior, sobresale el gran vitral y se aprecia de forma estrecha y aguda".<sup>80</sup> (il. 12)

Con las inclinaciones del manto "quedan dos grandes ventanales de formas triangulares, muy tendidos, que al unirse en el ángulo extremo forman uno solo".<sup>81</sup> Esta observación es importante, ya que los vitrales se ven como formas continuas sin separación por el ángulo. Cuando se aprecia el resultado en una reproducción fotográfica, parece como si se tratase de un solo vano. (il. 13)

Con los ritmos creados por la estructura metálica, empleada no sólo como soporte para el material vítreo, sino también como ornamento, se consiguen formas orgánicas que revelan una nueva plasticidad. (il. 14)

Las formas manejadas en el emplomado realmente logran unificar todos los elementos que componen la fábrica. La advocación del templo al Espíritu Santo es expresado a través del perfil de la paloma, con su vuelo de *hypar*, de la parábola o mensaje indirecto curvilíneo y la luz filtrada como rayos del azul del cielo. (il. 15)

La paloma como imagen encarna cualidades positivas: sabiduría, intelecto, consejo, fortaleza, piedad y temor de Dios. Desciende, sobre todo, en las escenas del

---

<sup>79</sup> Alberto González Pozo, "Enrique de la Mora y Palomar", en Fernando González Gortázar, *op. cit.*, pp. 270-271.

<sup>80</sup> Alfredo Plazola Cisneros, *Enciclopedia de Arquitectura*, México, Plazola Editores, 1988, p. 92. (Vol. 7)

<sup>81</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 182.

bautismo de Jesús y de la Anunciación.<sup>82</sup> En la zona del presbiterio confinada mediante vitrales discurren escenas con permanente presencia de la luz.

### **Corolario**

Ahora, conociendo la fecunda trayectoria de Kitzia Hofmann, estaremos de acuerdo con la afirmación que sus obras “representan de manera clara el eslabón entre el vitral antiguo y la transformación del material en materia viva”.<sup>83</sup>

Otra cualidad de los emplomados, además de los aspectos estudiados, es su potencial cromático, evocador de “un júbilo de colores y formas en movimiento que domina enteramente la capilla”.<sup>84</sup>

Aún cuando soluciones de este tipo despiertan la discusión entre dos facciones de feligreses, la pervivencia de la Iglesia con recintos como este está garantizada. De hecho, con semejantes recursos renovadores el público asistente al templo también se restablece. Además, ese testigo mudo, la luz, que habita hasta en los últimos resquicios del templo, de pronto, por el talento de los diseñadores de espacios, se convierte en sujeto de atención.

A juzgar por la actitud de los fieles, el grupo de artistas cumplió su propósito de consumir en su obra monumental la aspiración a lo divino, a la paz interna, al flujo omnipotente de los rayos luminosos teñidos de colores.

---

<sup>82</sup> Impelluso, Lucía, *La naturaleza y sus símbolos*, España, Mondadori Electa, 2003, p. 323.

<sup>83</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 268.

<sup>84</sup> Ídem.



**VII. Mathias Goeritz, Catedral de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos, 1961. El orden y la pasión**

**Ficha técnica**

**Artista:** Mathias Goeritz (Danzig, Alemania, 1915 -Ciudad de México, 1990)

**Ejecución:** Carretones

**Proyecto de restauración:** Ricardo de Robina

**Elementos litúrgicos:** Gabriel Chávez de la Mora

**Secciones:** 27

**Técnica:** Vidrio soplado sobre armazón de hierro

**Localización:** Catedral de Cuernavaca, calle Morelos s/n, entre 20 de Noviembre y Miguel Hidalgo, Col. Centro, Cuernavaca, Morelos

**Fecha de inicio:** 1958

**Fecha final:** 1961

**Comisión:** Ricardo de Robina

**Custodia:** Coordinación Nacional de monumentos históricos, INAH

**Estado de conservación:** Bueno



## VII. Otros ejemplos sincrónicos y Mathias Goeritz, Catedral de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos, 1961. El orden y la pasión

Miro el cristal que florece.  
Oigo la luz que anochece.  
Manuel Rosas<sup>1</sup>

Entre los años correspondientes a la séptima década del siglo XX la producción de la vidriera es rica, variada y abundante. Surge el interés de los pintores reconocidos en el medio técnico. El concepto vitral-templo continúa en el ambiente artístico, al mismo tiempo, el binomio vitral-creación, cada vez con las nuevas propuestas, se libera para ofrecer otras soluciones.

Antes de adentrarse en el tema principal del presente capítulo, mencionaremos otros ejemplos paralelos de significado relevante para la totalidad del *corpus vitrearum*.

### **Palacio Municipal**

En el antiguo Palacio Episcopal, la sede del Palacio Municipal de San Luís Potosí desde 1914, se instaló un vitral, en 1960, en el descanso del segundo tramo de la escalinata central. Siguiendo la forma del ventanal vertical, el emplomado presenta el escudo de armas otorgado en 1656, por el virrey Francisco Fernández de la Cueva. El motivo principal está "dividido verticalmente en dos campos, uno de azul y otro de oro que significan, grandeza, equidad, valentía, nobleza, magnanimidad y pureza de sentimientos; sobre la partición de los campos, la figura de San Luís Rey de Francia en la cumbre del cerro: la esperanza depositada en los magueyes de estas tierras".<sup>2</sup>

Parece curioso que con la carga simbólica del personaje central la figura del rey ocupe una mínima parte del tablero y se pierda como un plebeyo en el juego decorativo de los rombos. (il. 1)

### **Escultura-Muro-Vitral**

Dentro de la vasta producción de Manuel Felguérez se encuentran sus experimentos en el campo monumental. En 1964 incluyó el vidrio como componente para decorar

---

<sup>1</sup> Rosas, Manuel, *Camino hacia el Calvario. Vitrales: Mathias Goeritz*, México, Alfa, 1966, p. 13.

<sup>2</sup> Gabriel Ríos, "Un Palacio Municipal de esencia barroca", 10 de septiembre de 2006, CNCA. (Versión electrónica)

dos residencias privadas en México, D. F. En este caso particular, creó un procedimiento de lo que llamó vitral-escultura, aunque el término más preciso sería muro-vitral.

Entre las partes de hierro el zacatecano reservó zonas gobernadas por luz. El efecto es biomórfico y obedece al ideario creativo del artista sobre la explicación del universo mítico y la dualidad, “bien y mal, orden y desorden, mundo orgánico y mundo matemático, es también lo previsto y lo casual”.<sup>3</sup> (il. 2)

Lo excesivamente corpóreo como es el metal, impide la penetración de luz. Su construcción azarosa con retículas, mayas, formas de engranes, juegos de planos y relieves, líneas angulosas de contraste construyen un laberinto apropiado para la recepción de material transparente, mismo que aporta al muro un efecto inesperado. Los asuntos relevantes que Felguérez estaba abordando en sus obras con mezcla de sustancias vítreas fueron identificadas por la crítica como “una atención más apasionada a la luz [...] aquella luz que el ocaso niega implacablemente”.<sup>4</sup>

### **Geometría autóctona**

En su larga vida el guatemalteco Carlos Mérida logró dedicar parte de su quehacer a la experimentación con transparencias. Siempre estuvo en los momentos cruciales del devenir, ya como fundador del movimiento muralista mexicano, así como escritor y crítico de sus protagonistas. Sin sus testimonios no tendríamos referencia de algunos autores de aquella época efervescente.

Para uno de sus contemporáneos, Jean Charlot, los elementos pictóricos de Mérida semejan “un universo sin espacio, sin volumen, sin luz localizable, sin imprevisto lineal, es decir, un mundo a dos dimensiones, sin movimiento, sin vida o peso, algo semejante al *palé* recortado, a un tapete o a un vitral”.<sup>5</sup> La valiosa obra del guatemalteco como pintor fiel a sus principios plásticos fue explicada claramente por Charlot, quien apunta que Mérida “eligió comulgar con su arte ancestral. No para

---

<sup>3</sup> Teresa del Conde, “El discurso del Manuel Felguérez”, en *Manuel Felguérez. Muestra antológica*, INBA, enero- abril de 1987, México, INBA / SEP, 1987, pp. 18-19.

<sup>4</sup> Luciano Luisi, “Entre la mente y la sangre”, Catálogo de la exposición de Manuel Felguérez, Foggia, Roma, Italia, verano de 1986, en *Manuel Felguérez. Muestra antológica, op. cit.*, p. 68.

<sup>5</sup> Jean Charlot, “Carlos Mérida. Maestro consciente de su arte”, en Charlot, Jean, *Escritos sobre arte mexicano*, Peter Morse y John Charlot, Universidad de Hawai, 1991-2000. (Versión electrónica)

duplicar los intrincados trazos grabados en los linteles de los templos mayas, sino para forjar una llave que abriera la puerta de sus secretos abstractos”.<sup>6</sup>

En 1963 Mérida colabora en su país natal con el arquitecto Carlos Haeussler en la ampliación de la casa de Rafael Sabbagh. En el diseño está incluido un gran conjunto de vidrieras con el tema *Los pájaros*. (il. 3)

En 1987 la colección se disgrega, “uno de los dos vitrales interiores” lo adquiere la señora Ulrike de Preuss para un inmueble que “se concibe tomando en cuenta la importancia estética de la obra”.<sup>7</sup> Actualmente, ahí se encuentra la Asociación de Gerentes de Guatemala. Las otras secciones se desmontaron para su venta en subastas internacionales en 1996.

La fábrica se realizó en la ciudad de México con un compuesto llamado *vítrex* que consiste en vidrio de colores granulado, ligado con mortero de cemento. Este material amalgamado se unió con cañuelas de plomo.<sup>8</sup>

Los diseños del artista guatemalteco se destacaban por sus contornos contrastados, su geometría y su color plano, apropiados para una propuesta de luz penetrable. Por fortuna, en México, en la sección de etnografía en la sala Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología se conserva su obra de 3.40 x 8 m de largo, de 1964, que funciona como vitral. (il. 4)

La cubierta frontal de resina transparente “ostenta ciertos rasgos reminiscentes de Miró”,<sup>9</sup> permite la translucidez de placas de colores vivos casi fosforescentes en amarillo, rojo, azul y verde. El objetivo de Carlos Mérida, al manejar estas gamas, era acercarse al mundo mágico de los coras y huicholes, habitantes de la región noroccidental de México.

Las celosías en negro -como en todo vitral- contrastan con las zonas cromáticas intensas.<sup>10</sup> Durante la elaboración del tablero Mérida, ubicado atrás de la

---

<sup>6</sup> Jean Charlot, “Carlos Mérida. Coloso del arte mexicano”, *op. cit.*

<sup>7</sup> Sabau García, María Luisa (coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, UNAM-CONACULTA, 1994, p. 302. (Vol. 2 Mundo contemporáneo)

<sup>8</sup> *Ídem.*

<sup>9</sup> Teresa del Conde, “Arte del siglo XX en el Museo Nacional de Antropología”, en *Arqueología mexicana*, INAH, 1997, núm. 24, vol. IV, pp. 74-75.

<sup>10</sup> Cardoza y Aragón, Luís, *Carlos Mérida. Color y forma*, México, CONACULTA / DGP-Era, 1992, p. 37.

gruesa estructura interior, desde la profundidad veía la futura proyección de la luz como si se tratase del propio vidrio.

### **Vitral o *Poliforum***

En 1965 Manuel Suárez le encarga a David Alfaro Siqueiros la decoración de un pabellón para congresos y convenciones anexo al Casino de la Selva,<sup>11</sup> ya convertido en hotel.

Enclavado en un área de vegetación exuberante en Cuernavaca, Morelos, el Casino de la Selva era en 1933 una elegante casa de juego clausurada cuatro días después de la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia.<sup>12</sup>

La idea original de Siqueiros era elaborar para este sitio “una serie de paneles desmontables ejecutados con piroxilina sobre asbesto cemento”.<sup>13</sup> Tendrían como tema la historia del pueblo de México y se instalarían definitivamente ocupando un espacio de más de cuatro mil m<sup>2</sup>. Además, Siqueiros también recibió el encargo para diseñar vitrales para el mismo edificio con una superficie aproximada de 200 m<sup>2</sup>.<sup>14</sup> No los hizo porque el cambio de planes obligó al pintor emprender un proyecto más ambicioso, el *Poliforum*.

La concepción de David Alfaro Siqueiros acerca de la fusión de todos los componentes que intervienen en la creación de la arquitectura, del arte urbano y de la apariencia de los centros poblacionales en general, tenía que ver con la participación activa de lo que él llamó plástica integral.

Explica el problema de la polarización de los elementos constitutivos arquitectónicos: “la separación de la escultura, los vitrales [...], de la arquitectura, fue una consecuencia natural de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad posrenacentista”.<sup>15</sup> Enseguida, hace un llamamiento a sus colegas para instarlos a construir espacios con la adición de diversas disciplinas: “no es posible concebir esas construcciones, parte integrante de sumas arquitectónicas urbanas, sin

---

<sup>11</sup> Suárez, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C./1968*, México, UNAM / DGDC, 1972, p. 54.

<sup>12</sup> Silva Herzog, Jesús, *Una vida en la vida de México*, México, Siglo XXI, p. 140.

<sup>13</sup> *Boletín de Artes Visuales*, Pan American Union, Organization of American States División of Visual Arts, Museum of Modern Art of Latin America, marzo-abril 1966, núm. 13, p. 82.

<sup>14</sup> *Ídem*.

<sup>15</sup> David Alfaro Siqueiros, “Hacia una nueva plástica integral”, *Espacios*, México, septiembre de 1948, núm. 1, en Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, p. 79.

el complemento de la pintura mural, fija o mecánicamente movable, sin un nuevo tipo de vitrales".<sup>16</sup> Fiel a su ideología, aún en esta optimista visión del futuro, exalta el contenido social total que las obras deben contener, "ya que esa nueva plástica no podrá ser sólo confortable en el sentido material del término, sino también psicológica, política y, en último extremo, como floración de una estética superlativa."<sup>17</sup>

### **Dos vistas**

El muralista Armando López Carmona tomó parte en la obra de su hermano Fernando -cercano colaborador de Félix Candela- en la Iglesia de Santa Mónica en la colonia Tlacoquemécatl del Valle, fechada en 1966.

La planta del templo con forma de abanico ostenta diez gajos de paraboloides que salvan un claro de 30 m y confluyen en el centro "en una sola columna robusta, inclinada, que da la impresión de ser una gran palmera".<sup>18</sup>

Armando López Carmona creó el conjunto vitral<sup>19</sup> en el que "desarrolló una técnica innovadora para que las piezas realizadas pudieran ser apreciadas desde el interior, a la vez que desde el exterior. Para ello aplicó esmalte sobre el vidrio, de tal forma que permitiera la transparencia de la luz y simultáneamente su reflexión hacia el exterior".<sup>20</sup>

### **Justicia dolida**

El vitral *Alegoría de la justicia mexicana*, de la autoría del Lic. Guillermo Aguilar Flores, es un ejemplo que no debemos obviar, no por su calidad sino por lo bizarro del litigio que despertó en 1967. Se emplazó en el tercer piso de la Procuraduría General de Justicia del Distrito y Territorios Federales en la Ciudad de México y representa simbólicamente el estado de la jurisprudencia nacional. El Lic. José G. Iriarte, uno de sus detractores, la describe cruelmente como:

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> Tonda Magallón, Juan, *Félix Candela. Arquitecto o ingeniero*, México, CONACULTA, 2000. (Biblioteca digital)

<sup>19</sup> Alfonso Hernández, "Tributo póstumo a Armando López C.", *Gaceta UNAM*, 12 de mayo de 2003, núm. 3632, p. 21.

<sup>20</sup> Eduardo Espinosa Campos, "Armando López Carmona. Artista experimentador e innovador", *Revista digital CENIDIAP*, enero-abril 2006, p. 5.

“dormida, ciega, sorda, muda, ininteligible y torcida. Dormida, pues por su actitud hierática más bien parece encontrarse en trance hipnótico, ciega y sorda pues aparecen cubiertos ojos y oídos por la ya trillada venda, muda, pues sus labios se ven apretados en un rictus como de enfado, ininteligible, en tanto que su autor se recrea en una profusión de símbolos cubistas ya pasados de moda [...] y torcida ya que salvo el rostro, la mano y el puñal trapero que aparecen como centro de toda la figura”.<sup>21</sup>

La respuesta del autor no se hizo esperar y a la semana siguiente Aguilar Flores publica su defensa: “¿ciega y sorda? Sí, a las apariencias engañosas y a las proposiciones indecorosas”.<sup>22</sup> Argumentos comprensibles y disquisición convincente, pero la réplica del autor indignado no termina ahí: “los platillos de dicha balanza figuran los senos de la mujer, verdadera fuente de vida, pureza y poder; con la otra mano sostiene un machete, arma utilizada por nuestro pueblo en las luchas por alcanzar y defender sus principios”. No satisfecho con esta explicación, todavía increpa: “a ambos lados figuran descomunales manos una en actitud suplicante [...] y la otra, en actitud de violencia, blande un puñal ensangrentado y corresponde a los transgresores o victimarios”.<sup>23</sup> (il. 5)

Este caso, entre chusco, tortuoso y absurdo, muestra la inesperada dimensión que el vitral, siendo obra pública, es capaz de alcanzar. La conclusión: ¡entre abogados te veas!

### **Emplomados al final del camino**

Aún algunos pintores que vienen de la tradición de la pintura mural al fresco, del combate en la lucha social en las filas radicales de izquierda, no despreciaron el medio tradicional de la vidriera artística. Tal es el caso de Antonio Pujol, perseguido político desde 1940 por su relación con el atentado contra Lev Trotsky. Exiliado en Uruguay con el nombre de Abel Beltrán durante cerca de 15 años, fue premiado por el Ministerio de Educación por su labor en la enseñanza.

De regreso a México, Pujol impartió alrededor de 1968 la clase de vitral en los Talleres de la Unidad Independencia del Instituto Mexicano del Seguro Social.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Lic. José G. Iriarte, “Alegoría de la justicia”, *Siempre*, 15 de febrero de 1967, núm. 712, p. 6.

<sup>22</sup> Lic. Guillermo Aguilar Flores, *Siempre*, 22 de febrero de 1967, núm. 713, p. 4.

<sup>23</sup> *Ídem*.

## Gunther Gerzso

Casi todos los grandes artistas hicieron por lo menos un proyecto para vidrios de colores en su vida. Gunther Gerzso fue uno ellos, diseñó un vitral monumental, de 16 m de largo x 4 m de alto, inaugurado en junio de 1968 en el que fuera el "Hotel Aristos". Ubicado en Paseo de la Reforma 276 en la Ciudad de México, fue también un centro privado impulsor del nuevo arte, albergaba además el tablero *Abstracción* de 100 m<sup>2</sup> de Carlos Mérida y un mural esgrafiado de Helen Escobedo,<sup>25</sup>

A partir de los años sesenta el pintor de origen húngaro "se caracteriza por el uso de planos geométricos y superficies lisas con preocupaciones cromáticas complejas",<sup>26</sup> ¡que mejor cualidad para el soporte vítreo! Rita Eder describió metafóricamente a la persona del propio Gerzso "como una figura geométrica compuesta por planos traslúcidos, casi como cristales azulados".<sup>27</sup>

El método usado por Gerzso en sus cuadros de caballete estaba vinculado al "enriquecimiento de una superficie cada vez más luminosa (que nos da la impresión, como dice John Golding, de estar frente al resplandor de un vitral del medioevo)".<sup>28</sup>

Gerzso, contratado por el hotel para decorar el comedor con su emplomado, "pensó hacer algo que no fuera demasiado profundo, algo alegre de acuerdo con el sitio [...], y difícil porque todo vitral 'huele a iglesia'. Su obra según él es un 'vitral profano' adaptado a su estilo pictórico, pero que expone 'algo de aquí', es decir de México".<sup>29</sup>

De acuerdo con los datos periodísticos, la ejecución estuvo a cargo del experimentado industrial del vidrio Víctor Marco, "artista mexicano de origen genovés",<sup>30</sup> aunque sabemos que su padre era oriundo de Cataluña. El tablero monumental, inspirado en motivos precolombinos y compuesto por 3000 cristales de diversos colores, fue instalado hacia principios de junio de 1968.<sup>31</sup>

---

<sup>24</sup> Suárez, Orlando S., *op. cit.*, p. 252.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 204 y 135.

<sup>26</sup> Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME, 1994, p. 66.

<sup>27</sup> Eder, Rita, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, México, CONACULTA-Era, 1994, p. 6.

<sup>28</sup> *Ídem*.

<sup>29</sup> "Monumental vitral de Gerzso será colocado en el Aristos", *Excélsior*, 24 de mayo de 1968, sección A, p. 16.

<sup>30</sup> *Ídem*.

dem.

Posteriormente, el inmueble fue adquirido por “Hoteles Emporio”, ahora está en remodelación y no sabemos en que condiciones se encuentra el vitral.

### **Final y principio de una década**

Para la década de los sesenta vamos a encontrar a dos personajes protagónicos: Ricardo de Robina y Mathias Goeritz. Su estrecha colaboración marcó un hito en las intervenciones artísticas en recintos religiosos. Entre los diversos ejemplos haremos una aproximación hacia los resultados de su alianza. Además de analizar las particularidades de cada conjunto, nos centraremos en el caso de la Catedral de Cuernavaca.

Goeritz inicia la búsqueda de una nueva estética en la aplicación de vidrieras para templos de culto católico que, como muchos recintos históricos, habían sufrido múltiples modificaciones a lo largo del tiempo. Colabora en trabajos de restauración, especialmente intensos en México entre 1957 y 1964.

La incursión de Goeritz a las tareas del arte religioso en México coincide con los cambios en la política del Vaticano con la meta principal de reforzar los vínculos del catolicismo con el voluble mundo actual. Como consecuencia, a principios de la década se emprendieron varias reformas enfocadas hacia la modernización de la Iglesia. Los cambios tuvieron un diapason amplio, desde la sustitución de la misa celebrada en latín por los oficios en idiomas locales, hasta la mayor sencillez en la decoración interior de los edificios, con la disminución de la imaginería religiosa y una mayor sobriedad de ornato. Estas medidas plantearon un retorno lógico hacia la antigua práctica medieval: de utilizar la luz como factor determinante en la comunicación de la idea sobre la ubicuidad de Dios.

Durante la Edad Media el lenguaje distintivo del vitral se fue formando cuando los bloques de vidrio plano eran todavía de tamaño reducido, lo que explica el tratamiento muy semejante al del mosaico, presente en los emplomados góticos. Con el tiempo, los fragmentos de cristales de colores se agrandan, lo que cambia la apariencia de los vitrales modernos y contemporáneos.

En el caso mexicano, junto con el vidrio cabe mencionar el ónice, roca metamórfica que también ha contribuido al desarrollo del vitral nacional. Este material, cortado en lajas traslúcidas y usado en las construcciones tradicionales

como un sustituto del cristal, ofrece luminosidad especial. Esta característica mineral fue comprendida por Mathias Goeritz, al diseñar "los ambientes luminosos creados con vitrales de libre diseño".<sup>32</sup>

### **Mathias Goeritz**

Con la introducción de técnicas experimentales Mathias Goeritz en su práctica vitralística, provocó un sismo que enriqueció la disciplina aportando planteamientos que consolidaron un capítulo incomparable en la historia del vitral mexicano.

Cada una de sus obras puede ser considerada una oración plástica que resume plegarias y reflexiones, que establece vínculos místicos con las incógnitas del Universo. Desde su punto de vista, el lenguaje figurativo y los procedimientos del arte abstracto son igualmente válidos para expresar los contenidos revelados.

Al concebir sus vitrales, siempre se sustenta en la función interna del inmueble, toma en cuenta su iluminación natural que combina con la artificial, transforma el ambiente prosaico en espacio contemplativo. Los proyectos minimalistas de Goeritz, basados en una extremada austeridad de medios, resultan concordantes con la modernización de la Iglesia.

Justo a partir de su acercamiento a los recintos religiosos, "abandona el concepto del arte individualista, subordina sus esfuerzos a las necesidades de un mundo espiritual e intenta, por medio de su obra, expresar su profunda preocupación religiosa y alcanzar el anonimato y la humildad en un servicio verdadero".<sup>33</sup>

### **Concilio Vaticano II**

Justo decir que Goeritz se adelantó a los lineamientos fijados por el Concilio Vaticano II (1962-1965) que tenía como propósito modificar y adaptar la liturgia a nivel de las exigencias de las diversas regiones del mundo y, de paso, permitir la inclusión de propuestas actuales de arte contemporáneo. El *Sacrosanctum concilium* sobre la Sagrada Liturgia, en el capítulo VII, apartado 122, uno de los primeros documentos expedidos, se refiere: "La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los

---

<sup>32</sup> Leopoldo Casteldo, "La arquitectura emocional de Mathias Goeritz", *Excelsior, Suplemento Búho*, 10 de septiembre de 1989, núm. 209, p. 7.

<sup>33</sup> Zúñiga, Olivia en Werry, Elke, *Mathias Goeritz, 1915-1990: Monographie mit Werkverzeichnis*, München, Tuduv, 1994, p. 145.

cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo”. La aceptación de nuevas modalidades técnicas del vitral corresponde precisamente a esta apertura, enriquecida con la tecnología del vidrio plano, su color y textura; la herrería, modernos materiales y soldaduras.

En el apartado 123, sobre la libre elección de la tendencia formal, leemos:

“la Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia”.

La ampliación de un lenguaje más rico y variado permitía adaptarlo a espacios con funciones diversas. Quizá el párrafo más importante del mismo documento es el 124 que profundiza acerca del *Arte auténticamente sacro* y lanza un llamamiento a los artistas: “busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad”.<sup>34</sup> Este propósito consentía la inserción de modelos que resaltaran más la esencia que la apariencia.

### **Ricardo de Robina**

El mismo arquitecto de Robina narra el encuentro con el artista europeo en su ensayo “Mi relación con Mathias Goeritz”.<sup>35</sup> Es un relato de casualidades, donde cada personaje de la novela debe cumplir su destino y cada escena va a ser el cimiento de la siguiente. Sin esta consecuencia, la historia presente no poseería el desenlace que tuvo. La confianza de ambos en la colaboración les permitió alcanzar las metas y contribuir al espacio religioso con su sensibilidad artística.

Desde la *ópera prima* de integración de vitrales a los espacios eclesiásticos restaurados, hasta la última obra, las soluciones de Goeritz siempre despertaron reticencia. Según el arquitecto, el “fin primordial de los vitrales no fue comprendido entonces [...] recibimos airadas críticas tanto de especialistas como de legos”.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Archivo Vaticano* en línea, San Pedro, Roma, 4 de diciembre de 1963.

<sup>35</sup> Ricardo de Robina Rothiot, “Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo”, en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, México, UNAM / IIE, 1997, pp. 109-120.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 111.

## Carretones

El 18 de junio de 1889 Camilo Ávalos Razo fundó en la capital mexicana una fábrica de vidrio soplado para la manufactura de objetos de uso cotidiano. Se instaló en el popular barrio de la Merced, en la calle Carretones núm. 5, y sus hijos continuaron con el oficio. Odilón Ávalos introdujo el vidrio soplado en Guadalajara en 1903,<sup>37</sup> mientras que Francisco y Camilo heredaron la factoría. A su vez, la tradición familiar fue preservada por el hijo de Francisco, quien mantuvo vigentes las actividades hasta fechas recientes. Actualmente el local de "Carretones" permanece cerrado.

La mayor parte del vidrio que ostentaban las iglesias construidas hasta el siglo XIX era de tipo artesanal soplado. El siglo XX implicaba cambios en los planteamientos técnicos que encontraron el apoyo y la disposición del doctor Francisco Ávalos, propietario de la empresa mencionada en el centro de la ciudad, productora de botellas, jarras y vasos en esa técnica.

Desde 1957 y hasta 1964, con el apoyo de los propietarios de la fábrica, Goeritz experimenta con métodos medievales, produciendo un tipo de vidrio soplado plano, necesario para la elaboración de sus numerosos proyectos. Mathias, quien conocía esta variante tradicional, y el equipo de "Carretones" exploraron durante meses los secretos de la elaboración de un vidrio plano para vitral a partir de un cilindro. El mismo De Robina explica este método, que en su esencia se remonta a la época medieval, y "consiste en formar un cilindro con el vidrio soplado, se cortan primero los dos extremos y luego a todo lo largo una de las bisectrices, posteriormente se calienta la pieza de nuevo para que el cilindro se distienda, logrando así la superficie plana".<sup>38</sup>

El resultado fue un vidrio veteado, con variantes en el tono que proceden de la materia prima, carga o pedacería como se le llama, que es vidrio reciclado y con características propias en las burbujas de aire y en la irregularidad de la superficie. Vienen a la memoria las observaciones de Leonardo da Vinci "cuando acercas al ojo un vaso de agua, en cuyo cristal aparecen esas diminutas burbujas que suele haber

---

<sup>37</sup> Álvarez, José Rogelio, *Vidrio soplado; Guadalajara*, México, Planeación y promoción, 1960, p. 21.

<sup>38</sup> Ricardo de Robina Rothiot, "Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios, op. cit.*, p. 111.

en los vidrios groseros. Estas burbujas, aunque el sol no vean, engendran en cada uno de sus lados los colores del arco iris”.<sup>39</sup>

Vale la pena recordar la exposición de *Los Hartos*, en 1961, en la Galería de Antonio Souza, donde “sobresalía un conjunto de hermosos vidrios soplados manufacturados en México por el hindustrial Francisco Ávalos, propietario de la Fábrica de Carretones. (El hecho de haber logrado producir en México un vidrio de esta calidad constituye una aportación de gran trascendencia para la técnica del vitral de nuestro país)”.<sup>40</sup> Tiene razón Raquel Tibol, al decir que “un vitral es el fruto de una estrecha colaboración entre un artista plástico, un arquitecto, y los artesanos especializados”.<sup>41</sup>

Las placas vítreas elaboradas de esta manera y seleccionadas por el artista para ocupar un sitio en la composición son insustituibles, por lo que el daño por la pérdida de piezas, que ha existido en algunos casos, nunca podría remediarse. Aún teniendo los bocetos originales servirían únicamente para restablecer superficialmente la estructura de la vidriera vulnerada.

### **Templo de San Lorenzo**

La iglesia consagrada a San Lorenzo Mártir, fue construida a mediados del siglo XVII. De una sola nave con bóveda de cañón, está asentada en el Centro Histórico de la capital mexicana. (il. 6)

Desde 1951, con la llegada del sacerdote progresista Ramón de Ertze Garamendi, comenzó la restauración del templo. En 1954 se inician los trabajos de acuerdo con una larga lista de tareas:

“bajar el nivel del piso y restaurar las antiguas losas, quitar el yeso de la bóveda dejando al descubierto el tezontle y en su caso revestir de cantera, quitar el feo retablo del altar mayor, construir un pequeño atrio, quitar todos los altares laterales que eran de falso estilo dejando únicamente un gran Cristo de fina talla y una magnífica pintura de la Virgen de Guadalupe”.<sup>42</sup>

Todas las obras de remozamiento fueron costeadas con las ofrendas de los fieles.

---

<sup>39</sup> (W.19150a) Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 255.

<sup>40</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Los Hartos”, *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 10 de diciembre de 1961.

<sup>41</sup> Raquel Tibol, “Una aventura visual en vidrios de colores”, *Proceso*, 24 de mayo de 1982, núm. 290, p. 52.

<sup>42</sup> Alejandro Sorondo, “Un nuevo concepto de vitrales”, *Excélsior*, 4 de febrero de 1962, p. 21 C.

El sacerdote invitó a Ricardo de Robina y a Mathias Goeritz, en su primer ejercicio de esta índole realizado entre 1957 y 1958. Mathias diseñaría diez ventanas en la nave, tres en el coro, ocho grandes en la cúpula, ocho pequeñas dentro de la linternilla y un relieve mural del ábside con la representación de la mano de Dios Hijo. Con esta pieza escultórica comenzaría una serie de reacciones desfavorables para la creación religiosa de Goeritz que continuó durante décadas: “el párroco actual evidentemente no aprecia la huesuda e inmensa mano y la medio tapó con un altarcito tipo barroco”.<sup>43</sup> Pero también se alzaron voces de apoyo: “no perdemos la esperanza de que regrese un párroco con sensibilidad estética, que permita que se pueda apreciar esta obra de arte contemporánea, la cual expresa un gran misticismo y armoniza espléndidamente con la arquitectura barroca”.<sup>44</sup>

Los 29 vitrales son los acentos lumínicos cruciales que vivifican el austero ambiente pétreo. Diseñando vitrales, Mathias elimina lo anecdótico, dejando vestigios de elementos figurativos, aunque reduciéndolos al extremo.

En algunos casos se sirvió del añoso herraje, en otros, se construyó una armazón y lo más relevante, se superpusieron recortes de lámina gruesa de acero a la estructura dada. Al ver los bocetos a la acuarela, donados a la Facultad de Arquitectura de la UNAM por la fundación Lannan, se comprueba que Goeritz trató de transferir al metal los escurrimientos de la pintura. El cambio en el ritmo de la retícula que sostiene los vidrios y sus variaciones tonales diversifican el discurso plástico.

Los vitrales de la nave son en general verticales rectangulares y de color ámbar, excepto dos que, como preludeo de policromía contenida en la cúpula, introducen otros matices cromáticos: azul y rojo. Estos tres colores marcan la intención del autor de reducir su paleta a los tres colores primarios.

En el coro, la vidriera central opuesta al presbiterio, y las dos laterales amarillas propician un espacio secundario un tanto sombrío. Según el padre Ertze, “nos da la impresión de que el color ámbar, que tienen la mayoría de ellos, oscurece el templo, pero no es así. Al contrario, al pasar los rayos solares a través de estos, se

---

<sup>43</sup> Ángeles González Gamio, “Arte con arte”, *La Jornada*, 29 de marzo de 1998. (Versión electrónica)

<sup>44</sup> Ángeles González Gamio, “Cronistas en San Lorenzo”, *La Jornada*, sección Opinión, 6 de febrero de 2000. (Versión electrónica)

irradian mil tonalidades de una gama maravillosa de colores. Los lisos muros de cantera, al recibir la luz filtrada por los cristales, toman una tonalidad muy especial".<sup>45</sup> La evocación figurativa es el componente protagónico de los ocho vitrales de la cúpula octogonal. El contraste entre el fondo blanco y el negro de los trazos gráficos se intensifica aún más con un toque de color. De la estilización de las formas reconocibles, a través de la imponente estructura geométrica, emerge la historia de San Lorenzo mártir.

El ciclo de vida del santo en las vidrieras no tiene principio ni final, empieza con la imagen de la cruz, colocada en diagonal, que simboliza su condición de cristiano y la aceptación de su misión. En la siguiente ventana, el motivo de escamas, con una de ellas amarilla, hace pensar en el pez como símbolo del cristianismo primitivo. Este mismo modelo puede interpretarse también como monedas que aluden al servicio caritativo del diácono.

A continuación, las líneas diagonales, orientadas en direcciones opuestas, se transforman con un toque de verde en las ramas de una palmera, atributo de los mártires. Un jeroglífico plástico con una mancha de color violeta evoca el sacrificio y la Pasión, debido a las connotaciones simbólicas de este color en la liturgia católica.

En la siguiente sección, los elementos circulares, distribuidos en un orden entre diagonal y vertical, animado por un toque de rojo en la parte inferior, transmiten la idea de la muerte, del suplicio que padeció el santo al enfrentar la parrilla y las llamas. Las siluetas de la escalera y de la cruz, que apenas se insinúan, conmemoran otro episodio en el proceso de elevación espiritual del personaje. Un triángulo de color coral subraya dirección ascendente.

Las formas circulares, se refieren a las llaves, símbolo del oficio tesorero y de la pertenencia del santo al rito romano. Estos rasgos resumidos se contrastan con el color amarillo intenso. En el último episodio, la idea inicia desde el diseño de la herrería, donde el efecto pictórico es logrado por medio de láminas recortadas y sobrepuestas. El motivo de una retícula diagonal, donde el matiz azul en un recuadro representa el color del cielo, cierra el círculo en la cúpula.

---

<sup>45</sup> Alejandro Sorondo, "Un nuevo concepto de vitrales", *Excélsior*, 4 de febrero de 1962, p. 21 C.

Dentro de la pequeña linterna ochavada en la cúspide del domo se encuentran vidrios rojos de un tono claro e intenso que, aunque desde el piso no se ven del todo, dan la mayor prioridad a la luz y al color, conforme al tema tratado: “la corona de espinas relativo al martirio de Jesús”.<sup>46</sup>

Todo en la cúpula se resolvió en relación con un procedimiento clásico, por estar en el lugar donde se ubica el discurso principal, mientras que las ventanas de la nave son reservadas para el ornato decorativo complementario.

### **Capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María**

Entre 1952 y 1955 Luís Barragán es convocado para “reutilizar un viejo inmueble donde la capilla sería el único elemento nuevo, y aun así Barragán buscó aprovechar muros existentes para las paredes perimetrales”.<sup>47</sup> También en los espacios exteriores como el pequeño patio de acceso, “vertió el autor su sensibilidad de inspiración vernácula, así como una profunda religiosidad”.<sup>48</sup>

En este encargo el arquitecto “cubrió con creces los requerimientos” en el sentido de “favorecer un misticismo indispensable para la elevación del espíritu y la meditación”.<sup>49</sup>

Para la decoración vítrea, llevada a cabo en 1959 con el propósito de originar iluminación dorada en la sala de recepción del convento, se llamó a colaborar a Goeritz, para diseñar ventanas y un muro vitral que proyecta su color ámbar hacia el altar. (il. 7)

El encuentro entre ambos creadores fue afortunado porque comulgaban con los mismos principios espirituales. En la cita de Luís Barragán existe una semejanza teórica con el pensamiento de Goeritz:

“católico que soy, he visitado con reverencia y con frecuencia los monumentales conventos que heredamos de la cultura y religiosidad de nuestros abuelos, los hombres de la Colonia, y nunca ha dejado de conmoverme el sentimiento de

---

<sup>46</sup> Kassner, Lily S. de, *Mathias Goeritz*, México, INBA, 1998, p. 153.

<sup>47</sup> Guillermo Eguiarte Bendímez, “La experiencia mística: El convento de las Capuchinas Sacramentarias”, en *Luis Barragán*, México, Reverté, 1996, p. 140.

<sup>48</sup> Ambaz, Emilio, *The Architecture of Luis Barragán*, MOMA, New York, 1976, en Noelle, Louise y Carlos Tejeda, *Catálogo guía de arquitectura contemporánea. Ciudad de México*, México, Fundación Cultural Banamex, 1993, p. 59.

<sup>49</sup> Noelle, Louise, *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad*, México, UNAM, 1996, p. 142.

bienestar y paz que se apodera de mi espíritu al recorrer aquellos hoy deshabilitados claustros, celdas y solitarios patios. Cómo quisiera que se reconociera en algunas de mis obras la huella de esas experiencias, como traté de hacerlos en la capilla de las monjas capuchinas sacramentarias”.<sup>50</sup>

### **Catedral Metropolitana**

El siguiente ejercicio en el campo del arte sacro fue emprendido por Mathias Goeritz entre 1960 y 1963, invitado nuevamente por el arquitecto Ricardo de Robina como responsable de la restauración de la Catedral Metropolitana.

El recinto edificado a partir de 1572, conforme al proyecto de Claudio de Arciniega, está emplazado sobre un centro ceremonial azteca. Al revisar su historia hasta las recientes modificaciones de 2004 en la ventanería de la cúpula, con el desmontaje de herrerías y vitrales de Goeritz, nos percatamos que desde su origen podríamos relatar una epopeya de construcciones, demoliciones e intervenciones que no han parado ni se detendrán mientras se emplee como espacio vivo.

Prácticamente, se puede ejemplificar con las obras allí conservadas una historia de los estilos arquitectónicos y artísticos, hablese del renacentista español, barroco, neoclásico, hasta el expresionismo emocional en las vidrieras. Estas últimas fueron las que despertaron en su momento enconadas y sañudas críticas de un grupo conservador de académicos, tachándolas como ventanas a Go-Go, propias de un cabaret,<sup>51</sup> o, en un lenguaje más elegante, “intervenciones inoportunas y discordantes”.<sup>52</sup>

El mismo Goeritz realizó una encuesta a más de cincuenta personas, entre feligreses y turistas de diversos sexos y edades, para evaluar la reacción pública: a tres cuartas partes les gustaba y a la otra parte la existencia de las vidrieras les era indiferente.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Álvarez Checa, José y Manuel Ramos Guerra, *Obra construida. Luis Barragán Morfín (1902-1988)*, España, Consejería de obras públicas y transportes-Dirección General de arquitectura y vivienda, 1991, p. 14.

<sup>51</sup> Francisco de la Maza, “Ventanas a Go-Go en la catedral de México. Ejemplo peligroso”, *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 11 de septiembre de 1966, pp. 1-2.

<sup>52</sup> Piña Dreinhofer, Agustín, *Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica en el tercer aniversario del incendio*, México, J. Villanueva, 1970, p. 101.

<sup>53</sup> Kassner, Lily S. de, *op. cit.*, p. 158.

El monumental complejo, diseñado por Goeritz, comprendía vitrales que engloban el conjunto total de 138 ventanas en varios niveles, en las fachadas, paredes de las naves, en el transepto y cúpulas. De ellas, 128 eran de colores ambarinos, ocho en la cúpula fueron resueltas en azul blanquecino veteado y cuatro, en color rojo, destruidas en el incendio en la madrugada del 18 de enero de 1967, de las cuales dos eran de vidrio importado y dos de vidrio nacional. Por fortuna, el óculo del crucero conserva todavía restos de placas escarlatas originales. (il. 8)

Xavier Cortés Rocha, titular de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, hace notar que de las 134 ventanas "faltan 36 en la actualidad. De las 98 restantes, 47 tienen menos de 10 por ciento de los vidrios originales, 28 conservan entre 10 y 50 por ciento de esta vidriería y sólo 11 ventanas mantienen más de la mitad de sus vidrios de color".<sup>54</sup>

El problema más grave de los cristales artesanales es su fragilidad, y el otro es su característica irremplazable: al romperse una pieza, se tendría que sustituir por una igual, de la misma manufactura y calidad, lo que es imposible. Por eso, a medida que los segmentos se rompían por diversos factores -tensión, compresión, temperatura, fracturas- se sustituían por láminas vítreas fabriles de tonalidad ámbar, que son más oscuras porque no tienen ni las burbujas, ni el veteado, ni los claroscuros del vidrio elaborado manualmente.

Al paso de los años, el resultado fue un oscurecimiento del sitio, no por los vitrales de Goeritz, que tienen por lo menos diez matices identificables que presentan gradaciones que van del blanco amarillento al tierra tostado, sino por el vidrio vulgar. Con la desaparición del 30 % de la herrería, agravada por la pérdida de más del 70 % de vidrios originales, sólo el 8 % de todo el complejo se conserva, milagrosamente, intacto.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Merry mac Masters, "Hallar diseños de Goeritz, crucial para los vitrales de la catedral", *La Jornada*, sección Cultura, 10 de marzo de 2004. (Versión electrónica)

<sup>55</sup> Cálculo realizado en 2004.

## El orden y la pasión

En el mismo período, entre 1960 y 1961, fueron diseñados los vitrales en la Catedral de Cuernavaca, sede del obispado del Estado de Morelos. Construido en 1552, fue el quinto convento fundado por la orden franciscana fuera de la capital del reino.

Esta fue la tercera colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina, que provocaría reacciones antagónicas de feligreses y autoridades, aunque las propuestas se aceptarían después de algún tiempo.

Ya desde los años cincuenta de la centuria pasada se decía que el interior de este templo “ha perdido todas las características del siglo XVI. Su bóveda es de cañón y su cúpula, que no corresponde a un verdadero crucero, presta a la nave un aspecto híbrido”.<sup>56</sup>

El diseño original es atribuido a Francisco Becerra calificado como el mejor arquitecto de la época colonial.<sup>57</sup> Aunque muchos rasgos del edificio primitivo quedaron intactos, sobre todo en la apariencia externa, a lo largo del tiempo el inmueble sufrió múltiples modificaciones, no sólo por intervenciones arquitectónicas sino también por movimientos telúricos. La descripción la encontramos documentada en la literatura especializada: “el aspecto exterior del casco -exceptuando la cúpula y la torre, que es de 1713- con los recios arbotantes que apuntalan los costados y la orla de almenas que remata el edificio, es el del clásico tipo monástico-militar”.<sup>58</sup>

El argumento para la intervención artística en un templo como este se debió a que el interior había sido despojado de gran parte de su ornato original. Además en 1957 se había iniciado el rescate de los frescos por el Departamento de Monumentos Coloniales, al desprender la capa de cal que cubría las paredes. Como resultado, “se descubrieron restos de pintura mural del siglo XVIII que representan la llegada a Japón y el martirio del santo mexicano Felipe de Jesús y sus compañeros. Otros frescos de gran calidad que alberga este edificio muestran al Papa Inocencio II bendiciendo a los misioneros, y motivos florales y geométricos en blanco y negro”.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Gante, Pablo C. de, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Porrúa, 1954, pp. 118-119.

<sup>57</sup> Catalogación de monumentos históricos, Coordinación de monumentos históricos – Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, núm. de clave:170070010259.

<sup>58</sup> Gante, Pablo C. de, *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>59</sup> Catalogación de monumentos históricos, Coordinación de monumentos históricos – Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, núm. de clave:170070010259.

El lugar era ideal para experimentar con elementos abstractos gracias a los motivos figurativos en los muros. Su modificación establecía una nueva concordancia de los diferentes componentes, podría ambientar un espacio mucho más profundo y auténtico, aunque contemporáneo. La postura de Méndez Arceo, el décimo primer obispo de Cuernavaca, un prelado “controversial fascinador, sumamente polémico y a menudo dado a vestir psicodélicos atuendos en ceremonias públicas”,<sup>60</sup> tuvo una influencia directa en las reformas producidas debido a su firme “convicción que la arquitectura religiosa debe servir a los objetivos de la vida”.<sup>61</sup>

Goeritz concibe un nuevo complejo de obras de vidrio soplado sobre armazón de hierro. Con esta manera novedosa de trabajar las vidrieras en México “quiso concretar su misticismo [...] en los vitrales no figurativos, meros rectángulos coloridos [...] antes de los concilios ecuménicos modernizadores, estas obras plantearon la repulsa al fetichismo de las imágenes”.<sup>62</sup>

### **Resplandor**

En esos vitrales asimétricos, casi monocromáticos, de gran presencia por su función ambiental, Mathias da rienda suelta a la explotación del efecto *cloisonner*, donde las líneas negras intermedias potencian los colores de los vidrios ocre, dibujando con sus perfiles diversas composiciones geométricas. Goeritz fomenta la creatividad de los fieles, opta por emplear la luz para paulatinamente revelar el significado esencial del recinto. Así como Luís Barragán cuida los niveles de iluminación, Goeritz prefiere la mitad de la luz, para relacionarla con la ilusión a fin de propiciar sensaciones de la presencia sobrenatural.

Esta aplicación particular en el uso de la luz genera la contemplación: “el cielo provee la conexión hacia la luz divina, significa trascendencia, poder y transformación. El cielo es infinito, inamovible, poderoso. La luz ha sido relacionada con aspectos espirituales de vida, lo sacro y las conexiones cósmicas”.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Beacham, Hans, *The Architecture of Mexico; Yesterday and Today*, New York, Architectural Book Pub. Co., 1969, p. 99.

<sup>61</sup> *Ídem*.

<sup>62</sup> Jorge Alberto Manrique, “El futuro radiante: la Ciudad Universitaria”, en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 150.

<sup>63</sup> Millet, Marietta S., *Light Revealing Architecture*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1996, p. 183.

El diseñador de las vidrieras logra inventar un espacio religioso en el cual el hombre huye de lo terrenal para encontrarse en los dominios de Dios. Ferruccio Asta explica así este aspecto en Goeritz: “primero fue el sentimiento. Su necesidad emocional de crear un nuevo mundo. A su emoción le siguió su voz, la expresión de su deseo: ‘Yo nací a los treinta años, cuando conocí Altamira’ En tercer lugar vino la acción, que logró insertar dentro de su obra de luz”.<sup>64</sup>

### **Vitrales**

Desde el exterior del templo, enmarcado por la entrada lateral que cuadra con el espíritu de la sencillez franciscana, se vislumbra un vitral correspondiente al muro sur. Acentuado por la oscuridad interior, como eco del nicho del frontón, flanqueado por relieves de ángeles y flores estilizadas, anticipa la apariencia de todo el conjunto. Las cuatro ventanas más, distribuidas cerca del ábside, enfatizan esa sección del templo por medio de luz dorada. (il. 9)

En este entorno ecléctico Goeritz ordena y brinda coherencia al espacio, arreglando los saltos visuales, ya que las ventanas en la pared norte se encuentran a diferente altura.

Cada vidriera es un episodio lumínico aislado, encajado en los vanos horadados de 80 cm. de grosor de los paramentos. Su luz baña los cantos con colores ambarinos, invadiendo la penumbra del recinto que los remarca. Así la búsqueda de fuentes lumínicas se convierte en una línea de guía, en una madeja de señas, que ayudan a redimir el espacio.

En la linternilla Goeritz concentra toda la fuerza simbólica. Por su posición encima de la nave, las ocho pequeñas ventanas que la componen, captan y concentran los rayos cálidos y los magnifican, proyectándolos hacia el interior. En este elemento arquitectónico la intensidad de la luz se observa casi como un sol atrapado. (il. 10)

En la ventana del coro, emplazada en un ambiente dominado por una bóveda de curvatura muy rebajada, se condensa la dosis más sublime de dramatismo. Su contorno rectangular ofrece ese acento único por el uso de los rojos, enriquecidos

---

<sup>64</sup> Ferruccio Asta, *Mathias Goeritz: un prehistórico contemporáneo*, México, XXVI Festival Internacional Cervantino, 1998, p. 7.

con oro coloidal, para provocar sensaciones encontradas, a veces antagónicas: desde el placer trágico hasta la noción sinfónico-musical. Con relación a la primera, viene a la memoria lo escrito por Miguel Ángel Asturias, al visitar la Catedral de Trondheim, Noruega: “un vitral sangra en el fondo de la nave”.<sup>65</sup> Así, la ventana del coro de Cuernavaca representa una escena abstracta del sacrificio humano.

De acuerdo con la segunda sensación, la musical, aquí cabe recordar la entrevista con Goeritz, realizada por Cristina Pacheco en 1984: “en Alemania se usa una expresión: ‘el arte es la mano de la religión’. El arte es ‘un experimento’. Nada me emociona más que la música. Bach y Mozart son para mí mucho más que todo el arte plástico que pueda haber en el mundo”.<sup>66</sup> (il. 11)

En la capilla lateral, correspondiente al claustro de orientación sureste, coronada con un tragaluz de dimensiones más reducidas que el de la nave principal, la apertura cumple la misma función de canalizar la luz para iluminar el altar. El espacio se encuentra complementado con un ventanal lateral transparente que muestra de cerca el método constructivo, las calidades del vidrio y la geometría de la herrería. (il. 12)

Al igual que sus otras intervenciones, esta también despertó apasionadas opiniones contrapuestas. El muralista David Alfaro Siqueiros, refiriéndose a Cuernavaca, dice: “todo lo que ha hecho Mathias Goeritz es de una pavorosa inferioridad”.<sup>67</sup> Las críticas de los detractores no impidieron al artista alemán -fiel a su espíritu experimental- continuar con su misión que a futuro demostró ser sólida y perenne.

### **Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago**

El conjunto monástico, integrado por convento e iglesia de dominicos, fue erigido hacia 1565. La parroquia consagrada a los santos apóstoles Felipe y Santiago, de una sola nave y cúpula octogonal, se ubica en la calle de Morelos núm. 14 en Azcapotzalco y ampara diecinueve vidrieras diseñadas en 1961 por el artista germano.

---

<sup>65</sup> Asturias, Miguel Ángel, *París, 1924-1933: Periodismo y creación literaria*, España, UNESCO, 1996, p. 489.

<sup>66</sup> Pacheco, Cristina, *La luz de México*, México, FCE, 1995, pp. 303-312.

<sup>67</sup> Raquel Tibol, “Siqueiros y el arte religioso”, *Siempre*, 28 de abril de 1965, en Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, p. 107.

En los ocho vitrales de la cúpula Mathias, sin apelar al argumento figurativo, consiguió cumplir con la función simbólica principal. El domo como representación de la bóveda celeste genera la atmósfera mística a través de un tono dorado. Con el diseño adecuado para cada ventana con base en una armónica partición de celdas de formas estáticas y dinámicas, ascendentes y oblicuas, “Goeritz arregla la manufactura del vidrio bajo su dirección, en una rítmica sucesión”.<sup>68</sup>

Aún cuando la diminuta linterna que corona la cúpula pasa desapercibida, la aprovecha para emplazar cuatro pequeños vitrales de color rojo que irradian luminosidad que se transmite al interior, generando un reflejo cálido. (il. 13)

El vitral de mayor tamaño le sirvió a Goeritz para deslizar al recinto un toque de luz fría a través de las texturas opalinas violetas y azules.

La forma lobulada de la ventana del coro vale para inscribir un emplomado que sugiere una crucifixión abstracta. El apreciado vidrio escarlata corresponde a la corona de espinas, el naranja alude a la cabeza y el núcleo amarillo, al cuerpo que contrasta con el blanco mate del fondo.

### **Santiago Apóstol**

El siguiente proyecto, correspondiente a 1964-1965, fue llevado a cabo en la Parroquia de Santiago Apóstol, ubicada en el antiguo asentamiento prehispánico de Tlatelolco, que fue parte del convento franciscano establecido alrededor de 1535. El interior del templo fue restaurado por Mario Pani y Ricardo de Robina, y dentro del programa de remodelación se incluyeron las vidrieras.

Desde el exterior los vitrales siguen los ritmos pétreos, característica de la fábrica constructiva. Las láminas grandes de vidrio se yuxtaponen a otros fragmentos más pequeños que a su vez llenan los huecos disponibles. Este procedimiento se puede interpretar como la idea primigenia de la edificación del templo antiguo, piedra sobre piedra. (il. 14)

En los trece vitrales de la nave el color predominante es el azul, aunque no prescinde del escarlata. Emplazadas en lo alto del muro que delimita el ábside, las dos vidrieras laterales son de un rojo saturado, con las estrías del vidrio más

---

<sup>68</sup> Zúñiga, Olivia, *Mathias Goeritz*, México, Intercontinental, 1963, p. 49.

contrastadas. Al seleccionar estos colores, Goeritz refuerza su discurso sobre el origen: el fuego y la sangre.

El ventanal central superior del coro también tiene matices rojizos pero vigorizados con su opuesto, el ocre verdoso. Este artificio cromático realza las zonas que, por su ubicación fuera del campo visual, no despiertan interés del feligrés. (il. 15)

En su legado literario Goeritz considera que “las obras más importantes que los artistas contemporáneos han producido en México en los últimos años, son las que se integran a la arquitectura, se confunden con ella y se convierten en un elemento espiritualmente funcional. En ella el arte vuelve a encontrar su meta esencial. ¡La del servicio!”.<sup>69</sup>

### **Sinagoga Maguen David**

Mathias nunca adoptó la religión israelita de manera oficial, sin embargo en su acercamiento al idealismo místico “descubría en el Dios abstracto de los judíos, un Jehová, el implacable, el que no perdona, el que nunca hay que nombrar, la esencia de su religiosidad”.<sup>70</sup> En esta época madura queda manifiesta su admiración por Martin Buber, el teólogo austriaco, autor de escritos filosóficos hebraicos que oscilan entre el anarquismo y existencialismo. (il. 16)

Goeritz, comisionado por el ingeniero David Serur Edid en 1965, elabora un gran panel de vidrio en la Sinagoga Maguen David de la calle Bernard Shaw núm. 10 en la colonia Polanco, aplicando el principio de integración plástico espacial. Los vitrales llaman la atención<sup>71</sup> por el uso del vidrio vetado y las formas irregulares de los cortes que sirvieron para armonizar la propuesta plástica con el conjunto arquitectónico. Fue tal la impresión del trabajo de Mathias, que dejó en Serur una huella indeleble para toda la vida.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Mathias Goeritz. “Su trabajo en Tlatelolco para la iglesia de Santiago”, *Casas & Gente*, mayo de 2008.

<sup>70</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Mi encuentro con Mathias”, *Artes Plásticas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1991-1992, núm. 13-14, p. 71.

<sup>71</sup> Leopoldo Casteldo, “La arquitectura emocional de Mathias Goeritz”, *Excélsior, Suplemento Búho*, 10 de septiembre de 1989, núm. 209, p. 7.

<sup>72</sup> Yolanda Bravo Saldaña, “Medio siglo”, *Construcción y tecnología*, Sección Quién y dónde, enero de 2007, p. 50.

## Detrás de los vitrales

Existen diversas claves para descifrar el pensamiento de Goeritz que impulsaba todas sus realizaciones. Quizá entre sus contemporáneos se aprecie el influjo de Antoni Gaudí, no sólo desde el lado místico sino también en el cariño por las antiguas tecnologías, donde la manufactura todavía es visible e intencionada.

Otra inspiración más importante se encuentra en el diario del dadaísta alemán Hugo Ball, intitulado *Die Flucht aus der Zeit* (La huida del tiempo).<sup>73</sup> La articulación de los mensajes en su peculiar lenguaje austero transmite un profundo fervor espiritual. A Goeritz le interesaban las reflexiones de Hugo Ball frente a la postura de Jean Arp. Así, Ball define la creación como el proceso de “fijarse límites contra lo indeterminado y nebuloso. [...] El artista que trabaja partiendo de la suposición de una imaginación libre está en un error en lo que a originalidad se refiere. Usa un material que ya ha sido estructurado y sólo vuelve a trabajar con él”.<sup>74</sup>

Cabe recordar otro de los testimonios de Ball que pudo haber provocado una reacción de Mathias: “el hecho de que la imagen del hombre desaparezca poco a poco de la pintura contemporánea y que todas las cosas nada más estén presentes en la no-composición, es una prueba más de cuán feo y gastado está el rostro humano y cuán repulsivo se ha vuelto cada objeto del ambiente que nos rodea”.<sup>75</sup> Ese estado de descomposición se manifestaba a través de lo manido que se había vuelto el retrato para definir las emociones humanas, y lo detestable que había llegado a ser nuestro entorno. Las ideas de Ball impregnadas del anarquismo bukuniano pudieron inspirar la veta iconoclasta en los vitrales de Goeritz.

De igual manera, Ball propone “en vez de principios, introducir simetrías y ritmos. Hay que rebatir los órdenes universales y las acciones estatales convirtiéndolas en el fragmento de una frase o en una pincelada”.<sup>76</sup> El exhorto del dadaísta “seamos nuevos e inventivos de raíz. Reescribamos la vida cada día”,<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Mi encuentro con Mathias”, *Artes Plásticas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1991-1992, núm. 13-14, p. 67.

<sup>74</sup> Rodríguez Prampolini, Ida y Rita Eder, *Dadá Documentos*, México, UNAM / IIE, 1977, p. 121.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>76</sup> *Ídem*.

<sup>77</sup> Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Trad. Celia Martín, *Arte sonoro*, núm. 6, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996.(Versión electrónica)

encontró un digno discípulo en la figura de Mathias, quien más tarde pondría en práctica estos preceptos existenciales.

### **La mística del desasimiento**

Según el escultor y teórico holandés Johannes Joop Beljon, a través de la correspondencia epistolar que sostuvo durante años con Goeritz, supo de su cercanía teórica con Johannes Eckhart, filósofo y místico alemán de la Edad Media, autor de *Predicaciones y razonamientos*. Eckhart negaba las aspiraciones de la Iglesia al papel de intermediario entre el hombre y Dios, lo que le valió la condena por herejía.

Para el maestro Eckhart, Dios es sinónimo de ser. El fondo del alma es la centella de la razón, luz o castillo en el seno del ánimo. El individuo está llamado al silencio, porque sólo el mutismo posibilita que Dios habite en el castillo del alma. Eckhart señalaba un repertorio de cualidades necesarias: el autoconocimiento, la docta ignorancia, la aniquilación de la voluntad y del sentir, la paz, la circunspección, la muerte mística.<sup>78</sup>

Eckhart afirmaba que el hombre que no sabe nada, que carece de distracciones, posee a Dios en su esencialidad. Su concepto de que Dios es brillo, concuerda con las interpretaciones de Mathias, quien aborda el postulado eckhartiano de deidad más allá de todo atributo. Al revisar en particular lo que Goeritz estaba realizando en vidrio, concluimos que las ideas de Eckhart se materializaron en propuestas artísticas concretas.

El mismo Beljon relaciona las formas desarrolladas por su colega alemán con las experiencias previas de Albers en la Bauhaus, especialmente en el arte del vitral. Sus cortes geométricos, la adaptación de vidrios artesanales y la limitación cromática, además de la “estricta reducción formal”,<sup>79</sup> acercaban en la línea del tiempo a estos dos maestros. La inclusión de ciertos resabios del expresionismo fomentó en la obra de Goeritz una fase del constructivismo emocional. Trata de unir los extremos y no disociarlos, concibe efectos sinérgicos con el empleo de ambas nociones.<sup>80</sup> Otra

---

<sup>78</sup> Eckhart, Meister, *Tratados y sermones*, Barcelona, Edhasa, 1983, 739 pp.

<sup>79</sup> Friedericke Kitschen, “Josef Albers”, en *Bauhaus*, España, Köneman, 2000, p. 308.

<sup>80</sup> Johannes Joop Beljon, *Ecos de Mathias Goeritz*, Coloquio Internacional, marzo de 1998, San Ildefonso, México, D. F.

característica que lo acerca al principio creativo del maestro de vitral de la Bauhaus es la consideración de la idea que “la neutralidad de ciertas formas ortogonales y simples libera visualmente al color”.<sup>81</sup>

El manifiesto *L'Art Prière contre l'Art Merde*, lanzado en 1960, es el reflejo de estas preocupaciones fundamentales:

“Arte – oración [...] es la catedral, el ideal, el amor místico y humano, la abundancia del corazón, la imagen de la nada y del todo, la lucha en contra del ego y en pro de Dios, [...] la ley interior de la fe, la forma y el color como expresión de la adoración, el monocromático metafísico, la experiencia emocional, la línea modesta que crea el mundo de la fantasía espiritual, [...] el servicio y la entrega absoluta”.<sup>82</sup>

### Observaciones

El fotógrafo profesional estadounidense Hans Beacham después de su visita a México -con la guía de Mathias Goeritz- se sorprendió con los diversos ejemplos de integración arquitectónica: “los contrastes entre lo viejo y lo nuevo se sitúan abruptamente juntos, uno contra el otro. El arreglo está hecho sin vacilación, sin compasión. Hay unas pocas ciudades en las cuales lo viejo es también brillantemente viejo, o donde lo nuevo es también brillantemente nuevo”.<sup>83</sup> Desde el punto de vista del fotógrafo, “los mexicanos son contrapuntistas arquitectónicos -ellos encuentran una extraña y rara armonía - contrapuesta y al mismo tiempo punto de encuentro- entre lo antiguo y lo moderno”.<sup>84</sup> Goeritz asimiló esa cualidad que suele pasar desapercibida a los ojos nacionales, supo aprender esa característica de libre asociación. Reconoció el valor de su experiencia creativa: “le doy gracias a México porque aquí se puede hacer todo. Si me hubiera quedado en Europa, no hubiera podido hacer lo que aquí se me dio la oportunidad de hacer”.<sup>85</sup> Fue en México donde Mathias se asumió conscientemente como vitralista.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica: el producto artístico y su estructura*, México, FCE, 1981, p. 117.

<sup>82</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Mi encuentro con Mathias”, *Artes Plásticas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1991-1992, núm. 13-14, p. 70.

<sup>83</sup> Beacham, Hans, *op. cit.*, p. 7.

<sup>84</sup> *Ídem*.

<sup>85</sup> Merry Mac Masters, “Kassner escribió un libro sobre el artista alemán”, *La Jornada*, Cultura, 17 de noviembre de 1998. (Versión electrónica)

<sup>86</sup> Kassner, Lily S. de, *op. cit.*, p. 158.

Quizá en su momento en algunos sectores del ambiente artístico no se comprendió la trascendencia de la obra en vidrio de Goeritz. Al examinar en conjunto su producción, nos percatamos de la monumentalidad dentro de su estilo, de la variedad en el interior de los recintos intervenidos y de la inmanencia religiosa impresa en su legado.<sup>87</sup>

No conocemos en décadas anteriores ni posteriores realizaciones de tal magnitud, fabricadas por un solo artista y en un período de tiempo tan breve. Revisando ejemplos internacionales, comprobamos que no hay otros autores que en sus incursiones al vitral sacro hayan dado una solución renovadora de tal impacto al ámbito religioso.

Frente a la tradición de las vidrieras figurativas, la valentía de Goeritz para proponer un tipo de vitral abstracto motivó críticas bastante severas y hasta el desmontaje de algunas de sus herrerías. Goeritz llegó a exponer su defensa contra la plana mayor de historiadores con cierta influencia que lo atacaron públicamente en la prensa. Para él “el empleo del vidrio sirvió únicamente para espiritualizar y transformar el ambiente luminoso”.<sup>88</sup>

En su postura iconoclasta, a través de su geometría y colorido, en Mathias Goeritz se advierte la visión panteísta del Dios como luz y alma que vivifica el recinto, a partir de la luminosidad casi natural emana la armonía divina.

---

<sup>87</sup> Elia Espinosa, “La forma como inmanencia religiosa y experimental en Mathias Goeritz”, *Boletín informativo Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Revista electrónica, inserción 14 de diciembre de 2006.

---

<sup>88</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "Las expresiones plásticas contemporáneas de México", en *40 siglos de arte mexicano*, Italia, Herrero-Promexa, 1981, p. 268.

**VIII. Víctor Vasarely, Parroquia Señor de la Resurrección, Bosques de las Lomas, México, D. F., 1975. La plenitud del cubo ascendente**

**Ficha técnica**

**Artista:** Víctor Vasarely (1908 Pecs, Hungría - París, Francia 1997)

**Arquitecto:** Juan Cortina del Valle

**Título:** *Hommage à MEXICO*

**Firma:** *Hommage à MEXICO Vasarely*

**Secciones:** 9

**Técnica:** Placas de vidrio esmaltado y ensamblado a hueso

**Medidas:** 110 m<sup>2</sup> aproximadamente

**Localización:** Parroquia Señor de la Resurrección, Av. Bosques de las Lomas, entre Duraznos y Ciruelos, México, D. F.

**Fecha:** marzo de 1975

**Comisión:** Juan Cortina del Valle

**Custodia:** Parroquia Señor de la Resurrección

**Estado de conservación:** En buenas condiciones, excepto pequeñas filtraciones de agua de lluvia



## VIII. Algunos casos de este período y Víctor Vasarely, Parroquia Señor de la Resurrección, Bosques de las Lomas, México, D. F., 1975. La plenitud del cubo ascendente

El orden de una figura particular  
y la armonía de un número particular  
evocan todas las cosas.  
Giordano Bruno<sup>1</sup>

Para los años setenta la producción y los sitios de emplazamiento de vitrales se han diversificado, aunque en el catálogo de obras siguen dominando los ámbitos de culto. La razón es que en estas fechas son evidentes los resabios de inestabilidad política y las canonjías otorgadas por los gobiernos en turno para el sector religioso, católico en particular.

Siguen apareciendo propuestas para el vitral desarrolladas por artistas de renombre ya sea en la pintura o en las artes gráficas.

### **Alberto Beltrán**

En 1968 y 1972 Alberto Beltrán, realiza en el Puerto de Veracruz dos obras de importancia. La primera es un vitral doble en el cubo de la majestuosa escalera del Museo de la ciudad "Coronel Manuel Gutiérrez Zamora". Su tema es alegórico e involucra las fuerzas de la naturaleza tratadas a manera antropomorfa: el *Dios Huracán preso en el fondo del mar* y también *Dios Trueno, Viejo Tajín*, deidad venerada por los grupos totonacos. Realizados con la colaboración de Felipe Dávalos y Gerardo Ramírez Luna, ostentan una gruesa estructura metálica irregular que sostiene los paneles y contribuye con su forma a la ilusión del personaje atrapado en las profundidades marinas. (il. 1)

El segundo ejemplo, de mayores dimensiones, ubicado en el interior de la Sala de Bodas del Palacio del Registro Civil,<sup>2</sup> de estilo colonial, fue armado en los talleres de la prestigiosa "Casa Víctor Marco" en la ciudad de México. Las figuras masculina y femenina, entrelazados y con una mano levantada hacia el sol, se elevan por encima de los paisajes montañosos distintivos del Pico de Orizaba. Es un canto a la

---

<sup>1</sup> Giordano Bruno, *De la mónada*, 1591.

<sup>2</sup> Beltrán Alberto, *Pintura y escultura en Veracruz. 1910-1980*, Veracruz, 1980, p. 153.

reproducción de la especie humana. (il. 2)

### **Vidrio, volumen y plano**

Al multifacético artista José Chávez Morado, por el perfil de su brillante trayectoria, el Instituto Nacional de Bellas Artes le encomendó en 1961 la organización de una escuela de artes aplicadas en la capital mexicana. En poco tiempo concibió la Escuela de Diseño y Artesanías que “inaugura formalmente sus cursos a principios de 1962”.<sup>3</sup> Con la carrera de diseñador artesanal, con duración de cuatro años después de la escuela secundaria, incluía entre muchos de los talleres básicos, el de vitrales.

La plantilla de maestros estaba conformada por una pléyade de profesionales connotados en distintas especialidades: Carlos Alvarado Lang, Santos Balmori, Germán Cueto, Arturo García Bustos, Leopoldo Méndez, Juan Soriano, Rosendo Soto y el propio José y su hermano Tomás.<sup>4</sup> Como primer director, Chávez Morado permaneció en la escuela hasta 1966.

Alrededor de esta fecha, a partir de la restauración en su residencia conocida como Torre del Arco, fragmento de una hacienda del siglo XVIII situada a orillas del río Pastita en la ciudad de Guanajuato, el dinámico muralista elaboró tres ventanales decorativos en vidrio soplado. Dos destinadas para el recibidor en la planta baja de la torre acentúan el espacio porque las ventanas dan a la entrada del inmueble y al mismo tiempo sirven de fondo a su pequeña colección de recipientes traslúcidos. (il. 3)

El vitral más interesante se ubica en la gran ventana vertical del primer nivel, donde se encontraba su taller de pintura. Resuelta igualmente con vidrio rústico de burbuja, pero sobre celosía irregular metálica, funciona para iluminar la escalinata.

En 1968, en Querétaro fue comisionado por Juan José Torres Landa para la transformación de la hacienda Jurica en hotel; realizó un complejo de diseños, entre ellos, tallas de piedra, empedrados con dibujos, canceles y vitrales, incluyendo la puerta para el bar la “Paloma” en el mismo fraccionamiento.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Piñera Ramírez, David (coord.), *La educación superior en el proceso histórico de México. Cuestiones esenciales. Prospectiva del siglo XXI*, México, UABC / SEP / ANUIES, 2002, p. 392. (Tomo III)

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> Santiago, José de, *José Chávez Morado: Vida, obra y circunstancias*, México, La Rana, 2001,

Otro pequeño conjunto vítreo fue concebido por Chávez Morado para los vanos de la Capilla Barroca de los marqueses de Raya en Guanajuato, convertida en Museo del Pueblo en 1979: “las paredes laterales de la capilla muestran tres preciosos vitrales [...]; el que cierra la claraboya de la fachada de la capilla es original”.<sup>6</sup> En su desnudez la sala ofrecía “la posibilidad de ser decorada íntegramente, contribuyendo a su belleza y a resaltar el interés del museo”.<sup>7</sup> El pintor sugirió realizar una decoración en tres muros con los temas *El estípote fracturado*, *El real de minas de Guanajuato* y *Sociedad guanajuatense del siglo XIX*, concluida en 1982.<sup>8</sup> La aportación de Chávez Morado al vitral mexicano tiene que ver con la originalidad de sus propuestas de carácter geométrico y sobre todo, con su sensibilidad para la selección de las calidades de contextura y color del vidrio fabricado manualmente.

### **Parroquia de Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes**

Conocida como Capilla Francesa, está ubicada en la calle de Horacio, en la colonia Polanco de la capital mexicana. Obra de los arquitectos Agustín y Enrique Landa Verdugo, data de 1969, “su poderosa volumetría se deriva de una planta elipsoidal, y se complementa con una cubierta colgante realizada a base de cables pre y post tensados y elementos prefabricados”.<sup>9</sup> contiene ambientaciones vítreas monumentales, diseñadas por el francés Jacques de Veyrac. (il. 4)

Dos puertas laterales de acceso preconizan la decoración interior compuesta por el muro central de la portada con el motivo casi imperceptible de Cristo crucificado, rodeado por la vorágine lineal, y por un vitral vertical, a la izquierda del altar, dedicado a Jesús, además de pequeñas bóvedas resueltas en el mismo estilo. (il. 5)

La técnica -que la firma “Vitrales de las Peñas” llegó a dominar hasta convertirla en su sello distintivo- se caracteriza por el uso de pequeñas placas vítreas

---

p. 156.

<sup>6</sup> Jáuregui de Cervantes, Aurora, *Los Marqueses de Rayas: Promotores del Desarrollo Económico y Social de Guanajuato*, México, La Rana, 1987, p. 110.

<sup>7</sup> Santiago, José de, *op.cit.*, p. 158.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>9</sup> Noelle, Louise y Carlos Tejeda, *Guía Arquitectura contemporánea*, México, Gobierno de la Ciudad de México-Banamex, 1999, p. 76.

cascadas, de 2.5 cm. de espesor, inscritas en concreto armado.<sup>10</sup> El grosor determina la transparencia y el tiempo que tarda la luz en atravesar la capa de color, iluminando poco el interior, pero con mucho matiz.

### **José de las Peñas Alarnes**

Su obra temprana obtiene proyección internacional cuando en 1956 elabora vidrieras para la iglesia del monasterio de religiosas trapistinas en Nishinomiya, Japón, y decora el Templo Universal de Houston en 1963. Sus piezas también se encuentran en el “Hotel María Isabel” y el “Hilton” de Acapulco, realizadas entre 1962 y 1964. Entre su producción para espacios de culto se encuentra el templo de Nuestra Señora de la Paz en Guadalajara, concluido en 1968.

De 1969 proceden las aplicaciones en lajas transparentes regulares de piedra natural para la Biblioteca Central de la UNAM, que por su principio constructivo encajan dentro del concepto del vitral. En 1972 colaboró en la “Compañía Tiffany” de los Ángeles y en 1973 cumplió con el encargo para el *College of Petroleum and Minerals* de Darhan, Arabia Saudita.<sup>11</sup>

El español De las Peñas hizo un aporte decisivo al vitral mexicano debido a su pericia, calidad suprema y depurada técnica de sus realizaciones.

### **José Reyes Meza**

Se inició en la orfebrería para después ocuparse de importantes escenografías teatrales,<sup>12</sup> de ahí su pasión por la pintura mural. Posteriormente se convirtió en uno de los maestros vitralistas más connotados, especializado en recintos religiosos.

Al observar sus creaciones, se aprecia su sólida formación plástica, su comprensión del material y el preciosismo artesanal de la manufactura.

De los cuatro ejemplos que analizaremos, ubicados en la ciudad de México, en todos Reyes Meza se encargó de la obra transparente. Lo relevante es que en cada uno de los proyectos arquitectónicos de Alberto González Pozo, ejecutados a partir de 1967, y sobre todo en la década de los setenta, el vitral se integra con elementos

---

<sup>10</sup> Álvarez, José Rogelio, (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 202. (Tomo X)

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 201-202. (Tomo X)

<sup>12</sup> Suárez, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C. / 1968*, México, UNAM / DGDC, 1972, p. 268.

distintos, de acuerdo con los requisitos del recinto y del continente tridimensional, ya sea en el manejo de formas figurativas o geométricas.

### **Iglesia de Santa María de los Apóstoles**

Construida entre 1967-1968 en la colonia Bosques de Tetlalmeya, presenta una planta romboidal que “permite gran intimidad en la celebración de la liturgia, teniendo como característica especial el baptisterio en el eje de acceso. Su cubierta está formada por cuatro mantos de paraboloides hiperbólicos, lo que contribuye a crear un ambiente místico”.<sup>13</sup>

Su diseño, llevado al vidrio con la técnica de *Saint Gobain*, implementada en 1928 por la empresa francesa del mismo nombre, consiste en bloques de vidrio de cierta regularidad unidos por una cuadrícula oculta de acero.

Dentro de su geometría están sugeridas las siluetas esquemáticas de la Virgen María y del Espíritu Santo. Abajo, los doce apóstoles, delimitados por una banda oscura de la estructura, flanquean el presbiterio.

La aplicación del color en todo el conjunto tiene una simbología tradicional. En el baptisterio prevalecen motivos de pureza, mientras que en la linternilla, aparece “una sugerencia de manos que arrojan flores rojas sobre el altar”.<sup>14</sup>

### **Iglesia de Santa María de Guadalupe**

Con el diseño estructural de Félix Candela, fue construida de 1962 a 1976, entre las calles de Ohio y Jardín de las rosas en la colonia el Rosedal. Aquí Reyes Meza además diseñó el retablo de madera, pero lo que llama la atención es la enorme vidriera triangular con una representación de la Virgen de Guadalupe. (il. 6)

La efigie de la patrona del templo se inclina ligeramente para observar a un fiel, postrado ante ella, mientras que el otro extremo lo domina una figura que levanta sus brazos en actitud de alabanza.

El tablero está ricamente trabajado con el lenguaje monumental que caracterizó al movimiento muralista. Lejos del hieratismo de las imágenes religiosas, el vitralista tamaulipeco le imprime movimiento a través de la rítmica de la estructura metálica que funciona aquí como trazos de contorno.

---

<sup>13</sup> Noelle, Louise y Carlos Tejeda, *op. cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *op. cit.*, p. 255. (Tomo XI)

### **La iglesia de San Antonio de Padua**

Al sur de la Ciudad de México, en avenida División del Norte, colonia Xotepingo, se encuentra este templo erigido entre 1963-1990 en un terreno *pancoupé*, con dos lados frontales. Su forma alargada y angosta delimitó la disposición de la nave “de tipo basilical, la cual se techó con bóvedas en forma de arco ojival con ventanas en el perímetro que permiten la entrada de luz”.<sup>15</sup> (il. 7)

El resultado de los pequeños pero múltiples vanos en forma triangular propició la elaboración de las vidrieras con una propuesta geométrica. El diseño va dosificando los colores primarios y secundarios en pequeñas porciones de las ventanas. Resulta relevante el espectacular detalle tradicional de un gran rosetón, en este caso abstracto. El artista incluyó este motivo especialmente para verter todo el color contenido en el ornato de la nave. Los emplomados deslumbrantes sobre la oscura estructura de soporte hacen que el vidrio despliegue más intensamente su colorido.

### **Iglesia de la Inmaculada Concepción**

Enclavada en la colonia el Reloj en la calle de Cáliz núm. 95, fue construida y decorada entre 1965-1983. Es un pequeño recinto en el que uno de los elementos protagónicos es el vidrio coloreado. Desde la ranura formada por la unión de los mantos parabólicos hasta la pequeña capilla de oración, se observa el encanto del material transparente hábilmente matizado.

Es notable el logro de la “Casa Las Peñas” al elaborar este vidrio grueso cascado, enriquecido con pinceladas cromáticas. Los cuatro muros vítreos que delimitan el diminuto oratorio configuran el mayor atributo de este conjunto.

### **Estudios Marco**

Sin la mención de los “Estudios Marco” ninguna investigación sobre el tema estaría completa. Después del fallecimiento del famoso pintor sobre vidrio Víctor Francisco Marco Urrutia en 1931, tres de sus hijos, Santiago Luís, Víctor Francisco y Manuel Isidro continuaron con la tradición; ahora un sobrino, Javier Ortiz Marco, sigue trabajando obra en vitral.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Plazola Cisneros, Alfredo, *Enciclopedia de Arquitectura*, México, Plazola Editores, 1988, p. 100. (Vol. 7)

<sup>16</sup> Museo del Vidrio, Monterrey, Nuevo León.

En el momento de la muerte de Marco Urrutia, el principal impulsor de lo que sería un exitoso negocio familiar, los trabajos que se encontraba realizando en la Basílica de la Virgen de Guadalupe estaban avanzados pero no concluidos, sólo los vitrales cerca de la cúpula ya los había terminado,<sup>17</sup> entonces “la dirección del proyecto decide que sus hijos Víctor y Santiago se hagan cargo de la obra entre 1931 y 1933”.<sup>18</sup> A los ocho vitrales de la cúpula le siguieron veinte en ambos lados de la nave y dos más en las capillas laterales, firmados *V. F. Marco sucrs. México, D. F. 1931*. Debemos apuntar que el conjunto conservó unidad en la manufactura y en su secuencia temática. Ahora, los vitrales se están afectando por presiones en los vanos, debido a la inclinación diferencial de los pisos y problemas en la estructura.<sup>19</sup>

En un principio el vidrio que se explotaba en México para proyectos monumentales era importado de Europa. Marco Urrutia “se percata de los altos costos que esto representa para la obra y realiza intentos de trabajar con vidrio que se encuentra en el mercado nacional, y encuentra que desafortunadamente no reúne las características de calidad necesarias”.<sup>20</sup> Es por eso que Santiago Luís y Víctor, después de un largo período de maduración y acumulación de experiencia, desarrollaron las búsquedas de su padre por fabricar su propio vidrio.

Santiago Luís Marco fue quien reinstaura el taller de vitrales de su padre. Encauza sus esfuerzos a la enseñanza del oficio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.<sup>21</sup>

En los años sesenta los hermanos inician grandes proyectos para recintos religiosos de orientación cristiana, producción que se continua sobre todo en los setenta. De su extenso catálogo podemos rescatar varios ejemplos valiosos:

---

<sup>17</sup> *Jueves de Excelsior*, 4 de junio de 1931 p. 19.

<sup>18</sup> Arango Mejía, Jorge Enrique, *Una aproximación al vitral en México: análisis documental y testimonial*, México, El autor, 1989, 130 pp. Tesis Maestría (Maestría en Artes Visuales [Arte Urbano]), UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, p. 24.

<sup>19</sup> “Se requieren más de 100 millones para restaurar el inmueble”, *Heraldo de Oaxaca*, 10 de octubre de 2007. (Versión electrónica)

<sup>20</sup> Arango Mejía, Jorge Enrique, *op. cit.*, p. 25.

<sup>21</sup> *Ídem*.

## **San Vicente Ferrer**

En un templo de 1922, enclavado en la colonia San Pedro de los Pinos avenida 2 núm. 66 de la Ciudad de México, los detalles ornamentales -como sucede a menudo- se realizaron posteriormente. Los vitrales fueron fabricados en 1937 y en todo el complejo “sobresale uno dedicado a los Misterios del Rosario por su gran luminosidad y armonía de color”.<sup>22</sup> La cita no refleja la magnificencia que ofrece la pieza. En realidad, son dos muros vítreos monumentales que delimitan el transepto completo, están trabajados con fragmentos encerrados en medallones secuenciados, a manera medieval.

El lado sur está decorado con escenas de la *Vía dolorosa*: Cristo cargando la cruz, Crucifixión, Resurrección, mientras que el lado norte está dedicado al Juicio Final, con motivos del purgatorio, donde se observa la firma *VF. Marco MCXXXVII*, en el ángulo inferior derecho.

La original expresión en la pintura sobre vidrio y el dramatismo logrado en los temas bíblicos, hacen de estos grandes ventanales una referencia obligada del vitral de la época.

## **Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe**

En Pedro Escobedo, Querétaro, la misma casa fabricante de vitrales cumple en 1964 la comisión del presbítero J. Trinidad Arias, decorando el santuario a su cargo. El vitralista elaboró un boceto previo muy esmerado, que se conserva en la colección del Museo del Vidrio de Monterrey y describe todos los detalles. (il. 8)

Resuelto con técnica clásica de la acuarela, muestra la figura de la Guadalupana en su típica iconografía, rodeada por una *mandorla* de nubes blancas. No obstante, el emplomado tiene un toque creativo personal: el resplandor de los haces luminosos en un gran fondo celeste, ordenado y ornamentado con palmetas y nudos celtas. El vitral encaja a la perfección en un arco ojival con particiones dentadas y puntiagudas que marcan la verticalidad.

---

<sup>22</sup> Zoila Bustillo, “Parroquia de San Vicente Ferrer. Revive el esplendor del estilo neobarroco”, *Desde la Fe, Semanario católico de información*, 14 mayo de 2007. (Versión electrónica)

### **Templo del Santísimo Redentor**

De los conjuntos que conocemos, materializados por “Estudios Marco”, esta iglesia en la calle Río Po núm. 2 de la colonia Cuauhtémoc es la obra más impresionante por su dimensión, su esmerada técnica y su variedad en las soluciones de cada vano. El hueco del ábside, que sigue la forma de la techumbre *hypar*, es una referencia al vitral ya mencionado de la Purísima en Monterrey, pero con un recurso compositivo distinto.

Del lado del acceso se destaca la gigantesca imagen de la Virgen con el Niño, de estilo bizantino, inscrita en un círculo que funciona a manera de rosetón. Alrededor, las circunferencias de menor tamaño introducen el efecto tridimensional, contienen varios episodios de la vida terrenal que aluden a la familia católica, la nación mexicana, al apostolado comprometido, a los religiosos y a los laicos, a los monarcas y a los súbditos, cobijados todos por la misma devoción y protección mariana. (il. 9)

El decorado de los fondos del complejo, de una manufactura muy fina, está sobrecargado con detalles barrocos. La regularidad en los cortes de vidrio que semejan mosaico de *lithostratum* se complementa con lo aleatorio en la disposición de cristales que parecen joyas y ámbares.

### **Nuestra Señora de Guadalupe**

En la calle Joaquín García Icazbalceta en la colonia San Rafael se encuentra otro templo relacionado con las realizaciones Marco. Dedicado a la Virgen morena, fue construido en 1954. Su vitral de grandes dimensiones, equivalente a la altura de la nave, fue donado hasta 1971. Se transparenta en el muro de la fachada, arriba de la entrada, marcando el único acento de color que baña el presbiterio con reflejos tenues. Sobre un fondo azul de variadas tonalidades, mimesis del cielo, se perfila el contorno de la enorme cruz enmarcada con cartelas curvilíneas. El disco solar estilizado con corona de espinas a su alrededor, delimitados por trazos rojos intensos, simbolizan el sacrificio de Cristo. (il. 10)

Recientemente, los bomberos fueron llamados al recinto porque se estaba quemando una de las imágenes del altar. Tras su llegada, se descubrió el misterioso

asesinato del sacerdote Ricardo Junius Omi.<sup>23</sup> El escenario celestial de pronto se convirtió en escena de crimen.

### **Santa Cruz del Pedregal**

A comienzos de 1960 se inicia la primera parte de la edificación de este imponente santuario, a cargo de José Villagrán, responsable de la solución arquitectónica externa ubicada en avenida De las Fuentes núm. 580 colonia Jardines del Pedregal. Entre 1966 y 1968 la obra queda a cargo de su colega Antonio Attolini.

El ritmo ascendente del triángulo separado por las franjas estructurales, cubiertas de vidrio monocromo amarillo, arranca de un vitral de la misma forma, con la estilización figurativa que inspira libre interpretación. Puede ser vista como una gran flor, cuyos pétalos de colores se van entretejiendo hasta llegar al centro luminoso, o en sí representar el ojo del Dios omnipresente. El paño, poderoso en su complejidad, fue diseñado por el sacerdote Manuel Arellano.

### **Templo de la Luz del Mundo**

Además de encargos para iglesias católicas la “Casa Marco” demostró habilidad para asumir comisiones más variadas. Tal es el caso del santuario perteneciente a la iglesia cristiana de reciente fundación, derivada de la Iglesia Pentecostal, con mucha influencia en la última década del siglo XX, a partir del establecimiento de su sede en Guadalajara, Jalisco. En el Distrito Federal esta congregación nacional tiene su casa de oración en la colonia Vallejo.

En la sucursal capitalina los vitrales de solución figurativa conmemoran los pilares de su doctrina, las sagradas escrituras, interpretadas como fuente de la luz de la fe que despliega sus rayos sobre el mundo entero, en particular sobre la República mexicana. (il. 12)

### **En torno a lo divino**

En esta década, caracterizada por las búsquedas espirituales, proliferaron los inmuebles para fines de culto. Los devotos de diferentes confesiones religiosas se iban acostumbrando a la belleza austera de los recintos, pero los decoradores no escatimaron en acentos decorativos como vitrales policromos para enaltecer la fe.

---

<sup>23</sup> "Investigan asesinato de sacerdote en parroquia de San Rafael", *El Sol de México*, sección Metrópoli, 30 de julio de 2007. (Versión electrónica)

Activa desde los años treinta hasta finales de los setenta, la empresa “Estudios Marco” permaneció en operación. Además de los casos mencionados consignamos otros que ejemplifican su producción prolífica.

El Templo de Santo Domingo fue un escenario perfecto para el emplazamiento de vidrieras multicolores. En la serie de restauraciones que ha sufrido el recinto, el conjunto de la cúpula es de la autoría de la “Casa Marco”, que combinaba sus pedidos nacionales con las comisiones provenientes de los clientes estadounidenses, como la Catedral de Sacramento, California, donde realizó un complejo de 40 ventanales.<sup>24</sup>

De los encargos de esta índole proceden también la mayoría de los vitrales de la Catedral de San Luís Potosí que fueron instalados en 1954.<sup>25</sup>

En 1960 “Estudios Marco” completaron la decoración de la Sagrada Familia en Santa María la Ribera. Únicamente añadieron acentos cromáticos complementarios en las ventanas elevadas, ya que el conjunto de las vidrieras antiguas se realizó en dos etapas anteriores por otros maestros.

La Capilla de las Reverendas Madres de la Cruz, emplazada en Coyoacán, se destaca por sus vidrieras fechadas en 1972, compuestas por tres ventanas con solución geométrica de efecto cinético. En el proyecto, la primera decoración está articulada por motivos cruciformes y romboidales que se entretajan, insinuando pequeñas llamaradas. El tablero central evoca la idea de flotación por los rombos dorados que parecen suspendidos en el ambiente rítmicamente organizado. El tercer panel, dominado por franjas diagonales y horizontales, mantiene presente el elemento de la verticalidad debido a la sucesión tonal de matices contrastantes.

El Oratorio de San Felipe Neri, situado en la Calzada de Tlalpan, contiene vitrales proyectados en 1976. El *leitmotiv* del tablero alargado es la estilización de la paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, con el perfil inscrito en el sol, ubicado en la sección áurea. Dentro de su sencillez esta composición, cargada de significados, despliega una singular belleza. La repetición del ritmo ascendente, las gradaciones

---

<sup>24</sup> Álvarez, José Rogelio, (dir.), *op. cit.*, p. 270. (Tomo VIII)

<sup>25</sup> López Facundo, José Manuel, *Catedral de San Luís Potosí: Historia, Bienes Artísticos y restauración*, México, UASP, p. 171.

de claro a oscuro involucran las zonas periféricas y aportan al paño un aspecto prístino.

Es difícil reconocer la autoría de una firma productora. En el caso de “Estudios Marco”, en la mayoría de sus creaciones sí es posible identificar su estilo, debido a que casi siempre incluyen un listón o una cartela con textos alusivos a la imagen de veneración, también emplean una impecable técnica del emplomado y la calidad del vidrio que utilizan es de primera. (il. 11)

### **Fray Gabriel Chávez de la Mora**

Muy a menudo los sacerdotes responsables de los templos tomaban parte activa en la producción de vitrales como asesores iconográficos o sugiriendo el tema a desarrollar. Entre los que dejaron su impronta en el arte sacro se destaca Fray Gabriel Chávez de la Mora, arquitecto de formación. Este religioso de la Orden de San Benito,<sup>26</sup> al asumir la responsabilidad como sacerdote, extendió su campo de acción impulsando las reformas del espacio dedicado a la devoción.

Su obra cumbre de 1968 fue la Abadía del Tepeyac del monasterio benedictino en la colonia Lago de Guadalupe, Cuautitlán Izcalli en el Estado de México. Aquí Chávez de la Mora completó la tarea desde los proyectos hasta los elementos decorativos, incluyendo escultura, pintura y vitrales, "el lenguaje arquitectónico empleado se asocia con la escuela tapatía, basado en volúmenes muy simples, aplanado rústico, casi todo en blanco, con acentos de color".<sup>27</sup>

### **La plenitud del cubo ascendente**

El ejemplo más sorprendente de aplicación de vitrales en ámbitos religiosos lo constituye la Parroquia El Señor de la Resurrección en la capital mexicana. El plano del lugar está diseñado por el arquitecto Juan Cortina del Valle en función del proyecto para el gigantesco *panneaux* vítreo, creado por el máximo representante del *Op Art* internacional, el húngaro Victor Vasarely. Siendo el máximo atributo del inmueble, cubre la portada completa de la entrada. El diseño de los mobiliarios litúrgicos, inspirados en las formas geométricas básicas, no fue realizado por Vasarely, pero también tiene el mismo sello, aunque resulta bastante pobre en su

---

<sup>26</sup> Marcela Vallecillo Gómez, “Gabriel Chávez de la Mora, OSB, Monje benedictino y arquitecto”, *Boletín Guadalupano*, febrero 2005, año IV, núm. 50. (Versión electrónica)

<sup>27</sup> Noelle, Louise y Carlos Tejeda, *op. cit.*, p. 110.

integración.

### **Juan Cortina del Valle**

Disponemos de pocos datos relacionados con la trayectoria profesional del arquitecto Juan Cortina del Valle, quien en los años sesenta emprende la restauración y adaptación de la Hacienda de los Morales.<sup>28</sup> A finales de los setenta forma parte del Consejo de Administración de Bancrecer, una institución de crédito y servicio, producto de la fusión de innumerables oficinas financieras.<sup>29</sup>

Fue coleccionista de objetos de arte colonial, se nota que conocía bien los recursos decorativos del vitral. Entre su acervo se destaca un objeto especial, mencionado en el libro *El vidrio en México*. Se trata del nicho de 150 cm. de altura, con un “complicado juego de espejos que adorna el techo interior del nicho, su diseño y cortes revelan su compleja estructura, misma que debió de requerir de planos y apuntes”.<sup>30</sup>

En 1975 el arquitecto Cortina del Valle, con apoyo económico de Fernando Senderos, estuvo involucrado en este proyecto de la construcción de la parroquia en el fraccionamiento de Bosques de las Lomas, desarrollo urbanístico que generó controversia.

### **Entorno**

Las formas geométricas del inmueble, enclavado en una zona de relieves abruptos, evocan una pirámide triangular casi perfecta. Desde el inicio, de acuerdo con el boceto del vitral, se trazó el perfil del contenedor, haciendo uso de una particular inclinación hacia adentro del vértice arquitectónico, para así obtener una convergencia constructiva de aristas en la cúspide. El espacio interior, determinado por los muros inclinados, parece atrevido debido a la altura lograda y a la forma triangular de las caras del tetraedro.

El escritor mexicano José Joaquín Blanco relata lo absurdo de la urbanización de Bosques de las Lomas y la cataloga como un “*lapsus* en el gusto [...] un bloque de oficinas incongruentemente salta por encima de una barranca; un feo armatoste

---

<sup>28</sup> Rodrigo Ávila Bermúdez, “La hacienda de los Morales”, *Quién*, 15 de noviembre de 2007. (Versión electrónica)

<sup>29</sup> Carlos Fernández-Vega, “México S.A.”, *La Jornada*, 25 de septiembre de 2001. (Versión electrónica)

<sup>30</sup> Fernández del Villar, Miguel Ángel, *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, p. 109.

triangular está tachonado con un vitral de Vasarely; en la mitad de una área cercada se eleva un supermercado; una vasta y bien lucida posesión en varios niveles de canchas de tenis”.<sup>31</sup> La descripción es bastante acertada, aunque esta imagen panorámica no es tan evidente a simple vista.

### **Victor Vasarely**

El interés por el arte público, la experimentación y el aporte de nuevas soluciones a las técnicas dadas se inicia en Vasarely años atrás. Ya desde 1956 escribe: “el arte no reproduce continuamente la misma especie, por perfecta que sea, mosaico, fresco, vidriera, tapiz, cuadro, policromía de la arquitectura se han ido transformando con el curso del tiempo y cada una de esas metamorfosis ha producido un nuevo enriquecimiento de la plástica”.<sup>32</sup>

La colección de sus trabajos de integración plástica es innumerable. Empieza en 1954 con el encargo para la Universidad Central de Caracas Venezuela, donde realiza mosaicos con el tema *Homenaje a Malevich*. El año 1966 fue muy intenso en este tipo de obras que incluyen casas habitación para la Escuela Pedagógica de Essen, Facultad de Ciencias en Paris, entre otra tareas similares. Así también en 1967 decora el Pabellón de Francia en la Exposición de Montreal con trabajo en metal, y realiza mosaicos murales en la Universidad de Bonn,<sup>33</sup> además escultura cinética en Jerusalén.<sup>34</sup> En todas las variadas incursiones de Vasarely funciona el mismo principio de síntesis de elementos decorativos a la arquitectura.

Con el paso del tiempo a su catálogo de obras muy diversas en su técnica y recursos “serán agregados murales transportables para el exterior de largas dimensiones. Después de meses de investigación, la manufactura única, ha sido encontrada, marcando un cambio fundamental en el medio ambiente de edificios privados y públicos”.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> José Joaquín Blanco, “Las Lomas I”, en Gallo Ruben y Lorna Scott, *The Mexico City Reader*, USA, University of Wisconsin, 2004, p. 109.

<sup>32</sup> *Vasarely, Plasticidad Plásticidad*, México, Extemporáneos, 1972, p. 159.

<sup>33</sup> *Vasarely, duo-exhibition recent works*, Galería Denise René-Sidney Janis, 6 west 57, NY, abril 1972.

<sup>34</sup> *Ídem*.

<sup>35</sup> *Vasarely, Catálogo de la exposición*, New York, Galería Gimpel & Weitzenhoffer, 1040 Madison Avenue, 1970, p. 2.

## San Francisco de Asís

De 1969 proviene la primera experiencia de Vasarely -de un total de dos ejercicios en recintos sacros- relacionada con proyectos para vitral: el ventanal de la iglesia ecuménica de San Francisco de Asís en la plaza central *d'Eglise* en Port Grimaud, Francia, una de las mayores riquezas culturales del puerto sureño francés.

Es una gran composición formada por 25 pequeños vitrales emplazados en la fachada principal con vista al mar. Cada ventana representa los movimientos del sol en concordancia con el elemento acuático. Con la división en tres sectores correspondientes al sol, el cielo y el océano, y con transformaciones en la gama cromática en dirección vertical y horizontal, Vasarely logra transferir la idea del movimiento y los cambios atmosféricos durante el tránsito del día, de matutino a vespertino. (il. 13)

Con el arresto en 1994 de Charles Debbasch, director de la Fundación Vasarely desde su creación en 1975 hasta 1993, “por malversación de fondos y de varios cuadros del pintor húngaro”,<sup>36</sup> se sembró la duda sobre el origen y la autenticidad de algunas de sus obras, sin embargo, no hubo sospecha alguna sobre la autoría del proyecto para los vitrales en México.

Cuando Michelle Vasarely, la nuera del pintor, fue entrevistada en 1998 en París, comentó que en 1974 el arquitecto mexicano Juan Cortina del Valle tuvo un encuentro en la Ciudad Luz con el connotado artista húngaro “para convencerlo de darle una de sus obras para que se llevaran a cabo los vitrales de la Iglesia [...], por los que jamás recibió ningún pago como regalía, y que jamás vio, pues nunca viajó a México porque detestaba los aviones”.<sup>37</sup>

En efecto, Cortina del Valle proyectó la iglesia, y los vitrales que se instalaron son definitivamente obra de Vasarely, tarea que generó, según el abogado de Cortina, “una ‘buena relación’ entre ambos”.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> “Procesan al ex presidente de la Fundación Vasarely”, *El Universal*, Cultura, 14 de noviembre de 2001, p. 4.

<sup>37</sup> Nicolás Sánchez Osorio, “La crónica...”, *Reforma*, México, 13 de octubre de 2001, p. 18.

<sup>38</sup> Carmen Álvarez, “Demandan a Bancrecer por uso ilegal de obra”, *Reforma*, Cultura, 27 de septiembre de 2001, p. 1.

## **Abogados x artistas**

No obstante, la obra vítrea tomó cierta relevancia a partir de la demanda en México - no fructífera<sup>39</sup> que la viuda de Vasarely emitió en 1994 contra el banco mexicano Bancrecer, por el uso de un diseño del pintor magiar para fines comerciales: “le molestó que se hubiera abusado de la generosidad de su esposo, quien en marzo de 1975 concedió al arquitecto Juan Cortina del Valle ‘la facultad, que no el derecho’ de autorizar el uso de Sir-Ris como logotipo de empresas”.<sup>40</sup>

Según el testimonio judicial de la misma nuera, “en un papel doblado en tres partes, le pidió su autógrafo en el ultimo dobles. Esa firma apareció más tarde en México, al pie de un texto en español, [...] en el que mi suegro, aparentemente, le concede a Cortina el permiso de usar su obra ‘Sir-Ris’ que más tarde se convertiría en lo que todo el mundo conoce hoy como el logo azul de Bancrecer”.<sup>41</sup>

Por este embrollo legaloide se sembró la duda sobre la originalidad de la firma del vitral pero, como hemos visto, la relación inicial del empresario con Victor Vasarely partió justamente del proyecto para la obra transparente y no para el logotipo del banco. Sin embargo, el diseño ingenioso intitulado con el palíndromo *Sir-Ris*, no salvó al banco mexicano de su penosa debacle.

## **Postulados vasarelianos**

Las formas manejadas en el vitral en cuestión están relacionadas con la serie de motivos geométricos iniciada por Vasarely en 1964, *Homenaje al hexágono*, donde el pintor toma partido por la activación mecánica del proceso de la visión, ya que juega con efectos tridimensionales y explota la ilusión de profundidad para introducir un dinamismo espacial definido.

El planteamiento teórico de la geometría del hexágono es brillantemente explicada por el historiador alemán Werner Spies:

“la unidad básica es más complicada que en el caso de los cuadrados, el hexágono está compuesto a base de tres formas separadas, conservando la unidad esencial. [...] “Las formas separadas que moldean el hexágono contienen el potencial para generar constantes cambios de dirección. El resultado por lo tanto diferente a estos

---

<sup>39</sup> Carmen Álvarez, “Falla Tribunal contra Vasarely”, *Reforma*, México, 27 de octubre de 2001, p. 1.

<sup>40</sup> Carmen Álvarez, “Demandan a Bancrecer por uso ilegal de obra”, *op. cit.*, p. 1.

<sup>41</sup> Nicolás Sánchez Osorio, *op. cit.*, p. 18.

del alfabeto plástico basado en cuadrados, no es formalmente indiferente. Dos diversas formas son envueltas, uno es el cubo dibujado en perspectiva axonométrica, hecha a partir de tres rombos de la misma medida rotados alrededor del punto central de contacto y combinando para hacer un hexágono regular, el otro es el cubo de Kepler, construido fuera del área de dos rombos".<sup>42</sup>

El interés científico que motivaba a Vasarely en sus experimentos ópticos parece estar en consonancia con la pasión generalizada que sentía la sociedad de su tiempo por los juegos rítmicos y el espacio meticulosamente ordenado, lo que se percibe en la acogida entusiasta que el *Op Art* tuvo a nivel mundial.

### **Vasarely x Vasarely**

Victor Vasarely publicó un libro autobiográfico con fotografías de la vida cotidiana, paisajes y gente; aunado a ellas superpone a manera de collage sus composiciones y cita determinados pensamientos relacionados con su ideario plástico: "la infinita permutación del color y la forma constituye una inmanencia universal y abstracta. Una composición que exprese alegría, jovialidad o vehemencia, otra más sobria, melancólica o triste. Acorde con las armonías del contraste expresado, la palidez de la violencia de las escalas de color, nosotros nos sentimos tranquilizados, satisfechos, perturbados, a veces conmovidos".<sup>43</sup>

Enlista el origen de sus especulaciones, al sentirse identificado plenamente con los tableros de Paul Klee, Sophie Tauber-Arp, Otto Freundlich, en cuya obra son patentes las estructuras que "tienen ingredientes multicolores".<sup>44</sup> A partir de las propuestas de la vanguardia internacional, Vasarely desarrolla un vocabulario propio basado en determinadas categorías formales.

Gran diferencia entre el trabajo del pintor clásico y el modelo que Vasarely propone, se encuentra en la mera aplicación del material pictórico. El paradigma vasareliano, al emplear códigos cromáticos, abandona las manipulaciones eruditas. La extraordinaria energía que se desprende de sus obras, reposa sobre los colores

---

<sup>42</sup> Spies, Werner, *Víctor Vasarely*, Alemania, Harry N. Abrams, 1971, p. 141.

<sup>43</sup> Victor Vasarely, *Planetary folklore*, Germany, F. Bruckmann KG, 1973, p. 11.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 12.

puros, "el resultado ha sido una completa transformación en el camino del trabajo ejecutado".<sup>45</sup>

Los espectadores se asombran de la luminosidad emanada de sus composiciones aún cuando no son atravesadas por fuentes lumínicas. Vasarely explica que esto se debe a la estricta gradación de las escalas de color.<sup>46</sup>

La aplicación de la teoría de las proporciones cromáticas, enunciada con claridad entre 1950 y 1952 por Alfred Hicketier,<sup>47</sup> trajo dividendos para el pintor magiar, quien apostó "por el uso de seis colores básicos, cada color ha sido graduado cuidadosamente en una multiplicidad de matices, el valor entre cada sombra delicada es exacta e inmutable, estos colores han sido ahora traducidos con fidelidad plástica del material de gran durabilidad y alto grado de retención del color".<sup>48</sup>

En su búsqueda por desarrollar la expresión, el artista húngaro abandona la anecdótica imitación de la realidad y pasa al universal recurso de los signos. Describe esta sensación en los siguientes términos: "yo he alcanzado la verdad la cual me parece ser la verdad propensa para nuestro tiempo: la verdad de las estructuras".<sup>49</sup>

Hace cuarenta años Vasarely todavía tenía que explicar sus unidades plásticas, ahora se entenderían como los registros fotográficos que se hacen del macro y nano espacio: "multicoloreados círculos, cuadrados, rombos, tienen afinidad con las estrellas, átomos, células, moléculas, pero también con los granos de arena, lajas, guijas, follaje y flores. Yo estoy más cercano a la naturaleza que ningún otro pintor, me identifico con las estructuras de componentes fundamentales".<sup>50</sup>

Como observamos, también modificó la terminología en sus escritos teóricos, porque el concepto del original, comprendido como pintura de caballete única, desaparece: "es el prototipo el cual juega una actuación de marcador programático, es el recurso adicional para desarrollar y asumir diversas formas: pintura a gran

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>47</sup> Hicketier, Alfred, *El cubo de los colores*, España, Bouret, s.a.

<sup>48</sup> Vasarely, *Catálogo de la exposición*, New York, Galería Gimpel & Weitzenhoffer, 1040 Madison Avenue, 1970, p. 2.

<sup>49</sup> Victor Vasarely, *Planetary folklore*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 20.

escala, composición mural, integración arquitectónica, múltiples”.<sup>51</sup> Según sus principios, de la importancia que en el pasado tenía el objeto modelo, ahora lo que prevalece “es la idea plástica, un inicio, punto único de la composición y vigorosamente concebido, de tal manera que la existencia no será limitada a un espécimen solitario. En resumen, el múltiple es un original, el cual en el momento de nacer, no es justamente uno pero un ciento o más”.<sup>52</sup>

Su preocupación va mas allá del objeto en sí, intenta trascender hacia otras esferas del mundo cotidiano, "está en busca de soluciones prácticas que puedan ser usadas para formar y transformar nuestro medio, condensa en una simple forma su objetivo: salvación de la sociedad a través del arte, arte a través de la sociedad".<sup>53</sup>

Ya desde 1969-1970 Vasarely imagina una urbe pletórica de color -a diferencia de las visiones apocalípticas fomentadas por la industria militar contemporánea- que llama *Ciudad policroma*, mientras que en la misma época Nicolás Schoeffler concibe una *Ciudad cibernética* en la cual cada edificio estará “construido, estructurado, organizado, programado al servicio del hombre” para convertirse en generador de “sensaciones estéticas”.<sup>54</sup>

Vasarely veía el mundo como una especie de decorados fílmicos, ciertamente utópicos, pero con una aspiración social, en donde se aplica el verdadero diseño industrial de creación de prototipos pensados para la transformación urbana. La existencia de los múltiples, motivos repetidos a manera de patrones geométricos, “permite que en una situación concreta el arte vaya fuera, hacia las calles, invada la naturaleza y la ciudad y penetre en nuestras conciencias no meramente en el nivel de la elite privilegiada, pero en el nivel de la entera comunidad humana”.<sup>55</sup>

### **Vasarely x Yvaral**

Jean Pierre Yvaral, el hijo menor de Vasarely, que también se dedica a la actividad plástica, describe a su padre como un Gutenberg de las artes visuales que “dio origen a un alfabeto de la plástica que hizo realidad la ley de la *Gestalt*, donde el todo

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>52</sup> *Ídem*.

<sup>53</sup> Werner, Spies, *op. cit.*, p. 6.

<sup>54</sup> Ferrier, Jean Louis, *Entretiens avec Victor Vasarely*, Paris, Pierre Belfond, 1969, 184 pp., en Rodríguez, Antonio, *David Alfaro Siqueiros*, México, Terra Nova, 1985, p. 80.

<sup>55</sup> Victor Vasarely, *Planetary folklore*, *op. cit.*, p. 34.

es diferente a la simple suma de las partes, ya que cada una de las unidades de color y de distribución matemática en el espacio puede producir imágenes distintas”.<sup>56</sup>

Seguidor del estilo de su progenitor, Yvaral comenta: "mi padre se inspiraba en la naturaleza que crea, sin la intervención del hombre, organizaciones geométricas de gran belleza. Por ejemplo, un cristal de cuarzo visto al microscopio es casi un cuadro de Vasarely".<sup>57</sup> Asimismo recuerda que Vasarely fue el primer artista del siglo XX que creó un sistema de codificación y vocabulario de la forma geométrica y del color.<sup>58</sup>

### ***Op Art***

Los experimentos del húngaro impulsaron el desarrollo del arte óptico y geométrico a escala internacional. La predilección del *Op Art*, un estilo más mental que visual, por los colores planos, contrastes marcados y efectos vibratorios provocó que las sutilezas lumínicas quedaran temporalmente excluidas del repertorio pictórico. No obstante, las composiciones de Vasarely -aún en su versión más ortodoxa-geométricas y regulares evocan "intersecciones cristalinas, constelaciones de círculos, cuadrados y supernovas, tienen su iluminación, que sin embargo no corresponde a nada físicamente luminoso [...] para que estas imágenes obtengan una tercera dimensión, debemos nosotros proveer la luz".<sup>59</sup>

### ***Hommage à MEXICO***

En el templo mexicano que en su tiempo provocó tanta resonancia, no hay más recurso lumínico natural que la fuente procedente del vano. La inclinación de pared de la fachada con orientación norte, opuesta al altar, consigue un efecto de luz cenital o casi de plafón, porque parte de la mampara, en su abatimiento, queda por encima de la cabeza de los fieles. El espacio interior admite en el costado derecho un lugar para el coro, iluminado directamente por el muro vitral que filtra magnas cantidades de reflejos coloreados de gran intensidad. (il. 14)

Cuando el visitante comienza su actividad exploratoria, se aprecian con más

---

<sup>56</sup> Carmen Álvarez, "Acusa a BanCrecer de expoliar a Vasarely", *Reforma*, México, 25 de octubre de 2001, p. 1.

<sup>57</sup> *Ídem*.

<sup>58</sup> *Ídem*.

<sup>59</sup> Frölich, 1971, en Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea, fisiología e historia de la visión*, España, Paidós, 1984, p. 101.

claridad los fragmentos deslumbrantes de la membrana translúcida como ecos de repeticiones reflejadas en las superficies de los utensilios litúrgicos. (il. 15)

Sorprendentemente, desde el exterior de la portada no se percibe la existencia de vidrios coloreados, más bien la superficie se aprecia como un muro oscuro. De efecto inesperado y de gran impacto cromático, la vidriera colosal se caracteriza por el contraste de colores complementarios y por la monumental armazón de hierro que soporta la estructura vítrea dividida a manera de marcos para obra de caballete.

Las superficies planas con matices oscuros hacen la función de sombras, revelan la dimensión decorativa abigarrada pero con un mínimo de adornos en su apariencia externa. A partir de parámetros de forma nuclear, confinados por rebordes contrastantes, surge un orden sistemático de la configuración.

Las estructuras que poseen un carga simbólica universal demandan ser confeccionadas con medios adecuados, adaptados a su verdadera dimensión. En este caso, las láminas de vidrio grueso con entintado multicolor destacan mejor las formas evocadoras del cuadrado que proporciona un toque de estabilidad a la vidriera triangular que como vela de un barco se proyecta hacia lo alto. (il. 16)

### **Cuadrado sobre cuadrado**

Para comprender nuestro tema relacionado con la geometría divina, encontramos una idea esencial en la *República* de Platón, sobre las formas geométricas que remiten a figuras provistas de un cuerpo visible y tangible.<sup>60</sup>

Precedente a la aparición de la sustancia viviente en los lindes del infinito, las relaciones de forma, color, peso, distancia, textura, es decir las nociones descriptivas puras, constituyen el fundamento de la geometría que “existió antes de ser creadas las cosas, es tan eterna como el Espíritu Divino; es el mismo Dios y ha aportado los arquetipos para la creación del mundo”.<sup>61</sup>

En la naturaleza abstracta basta con la posición y configuración de un objeto en el espacio para comprender su significado trascendental.

---

<sup>60</sup> Platón, *República*, VII, en Piaget, Jean y Colib, *La epistemología del espacio*, Buenos Aires, El Ateneo, 1971, p. 87. (Biblioteca nuevas orientaciones de la educación)

<sup>61</sup> Johannes Kepler, *Harmonices Mundi*, 1619, en Roob, Alexander, *El museo Hermético, Alquimia & Mística*, Italia, Taschen, 1997, p. 623.

El canon constructivo del vitral triangular, el cuadrado, está organizado en secuencia horizontal de 5, 3, 1. (il. 17)

A partir del número uno, el tablero emplazado hasta la cúspide de la pirámide, surge una alusión a la idea de Dios. La simbología sutil, tan moderna como ancestral, recurre al principio pitagórico.

En la siguiente fila intermedia, Vasarely establece la presencia de tres tableros, evidentemente relacionados con el dogma de la Trinidad.

En el basamento se perfilan cinco cuadrados que representan numéricamente la plataforma de la Iglesia, el hombre, los fieles, el soporte. Evidentemente, todo el conjunto fue manejado con un simbolismo absoluto. (il. 18)

Cada cuadrado está inscripto en un marco regular que se desplaza por sus aristas al centro de los lados del cuadrado, proyectándose en perspectiva caballera para simular volumen. (il. 19)

Surge así la ilusión del cubo, cuya generatriz fue el cuadrado original, se organiza con estructuras semejantes, mismas que se desplazan de manera lógica, construyendo células cerradas y abiertas. Las formas cerradas masivas permanecen contenidas por el centro de su núcleo, delimitadas por cubos y cuadrados que configuran un paralelepípedo. En cantidad de cuatro, se ubican en las orillas, mientras que las abiertas, cinco en total, dibujan una T invertida.

En la composición existe una sola forma abierta, marcada por la zona de mayor intensidad cromática, que contiene seis hexaedros dirigidos hacia el eje imaginario, al centro del vitral.

En la descripción anterior identificamos un sector protagónico en la topología del diseño. Sus características coinciden con las ideas expresadas por Ruggero Pierantoni quien, sin referirse concretamente al vitral de Vasarely, menciona este punto mágico que “deja de ser un área perceptiva para convertirse en símbolo y, como todos los símbolos, estructura aditiva, ya que es muy difícil pensar en un símbolo que tenga una sola *versión*, un solo significado. Luz, espacio, divinidad, todo se suma en un punto que se convierte, en el plano de los significados, en lo mismo que era en el léxico geométrico, un punto en el infinito”.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Pierantoni, Ruggero, *op. cit.*, p. 140.

## Cuadro x cuadrado

La expresividad de la disposición de una forma dada se relaciona con su contenido en sí: “nada se aprecia más inocuo que un cuadrado. Sus cuatro lados y sus cuatro ángulos iguales sugerían una esencia estable, sólida, óptima”.<sup>63</sup>

Para Pitágoras, enfocado en el valor del número, “el mundo estaba construido por ciertos ‘átomos matemáticos’ organizados en estructuras eternas, perfectas y mensurables”.<sup>64</sup>

Cuando tenemos una forma simple -un cuadrado- comprendida como génesis de una anotación cartográfica preestablecida, las escenas subsecuentes son repetición del mismo módulo. Para intensificar su carga semántica “la solución posible es investir los objetos de una luz simbólica, enriqueciendo la desnuda y pura esencia material”.<sup>65</sup>

Para que la transfiguración funcione, tiene que producirse un avance de una forma mimética a la idea fría, geométrica y racional, misma que permita acercarnos a nociones esotéricas. Es menester que todos los rayos refractados y reflejados sean seguidos y tejidos, uno a uno, a través de las proyecciones de las grandes placas de colores esmaltados, así “el simple cuadrado llega a ser una forma significativa en el sentido de suscitar la emoción estética”.<sup>66</sup>

Con todo y que el diseño del vitral es de manufactura contemporánea, podría acercarse al concepto místico del arquitecto humanista italiano Leone Battista Alberti, a propósito también aficionado al uso del cuadrado, por ejemplo, visible en la fachada de Santa María Novella. Fue él quien acuñó una frase muy acertada: “el ojo es siempre el vértice de la pirámide visual”.<sup>67</sup>

El artista y crítico inglés Roger Fry, al analizar una *Asunción* clásica, la comentaba más que por sus atributos naturalistas, por su geometría oculta: “esta importante estructura piramidal en el centro de la composición, creo que se trata de Dios padre”.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>64</sup> *Ídem*.

<sup>65</sup> Clive Bell, *Art*, 1914, en Pierantoni, Ruggero, *op. cit.*, p. 177.

<sup>66</sup> *Ídem*.

<sup>67</sup> Pierantoni, Ruggero, *op. cit.*, p. 127.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 137.

Todo parece indicar que al omitir obstáculos figurativos de contenido indeterminado, Vasarely estimula en el espectador la contemplación de lo sublime y la comprensión del infinito. La idea del proyecto de integración consistió en recurrir a estas funciones primigenias interpretativas, derivar la lectura del contenido a las operaciones lógicas primarias porque “las proporciones simbólicas, las analogías místicas, las cadencias ascético-visuales, no nos explican todo”.<sup>69</sup>

Como afirmaba Immanuel Kant, existen configuraciones carentes de sentido como “ornamentaciones, frisos, follajes pintados, no significan nada en sí mismos, no son objetos definibles según un concepto preciso. Son belleza pura. Y referente a lo mismo, cuando se habla de la ‘fantasía musical’ (sin un tema), es toda la música la que no tiene un texto escrito.”<sup>70</sup>

Para el filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz, “el arte es una actividad humana consciente que reproduce los objetos o construye formas, o describe experiencias, de una forma tal que las reproducciones, las construcciones, las descripciones suscitan placeres, emociones y choque”.<sup>71</sup> Esta vorágine de sensaciones nos invade precisamente durante el esfuerzo interpretativo que demanda la vidriera monumental de Vasarely.

### **Reflexiones**

Su planteamiento plástico, articulado por las figuras geométricas fundamentales en su desarrollo y abatimiento, alcanza el objetivo artístico: analizando las constantes universales de la naturaleza y las ciencias, llega a ampliar los principios de la percepción, al percatarse que “la visión inconsciente está mejor equipada para captar la compleja estructura serial de un nuevo argumento matemático”.<sup>72</sup>

Ya hemos señalado que una particularidad del vitral es que los diseños originales se pueden adaptar a proyectos arquitectónicos adecuados para las características de la obra, incluso sin intervención del autor.

El hecho que Vasarely nunca pudo ver la materialización de su proyecto en placas transparentes no tiene mayor relevancia en cuanto al resultado en sí, de

---

<sup>69</sup> Ferrier, Jean Louis, *Entretiens avec Victor Vasarely*, Paris, Pierre Belfond, 1969, 184 p., en Rodríguez, Antonio, *David Alfaro Siqueiros, op. cit.*, p. 130.

<sup>70</sup> Pierantoni, Ruggero, *op. cit.*, p. 183.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>72</sup> Ehrenzweig, Anton, *El orden oculto del arte*, España, Labor, 1973, p. 56.

cualquier manera, hoy día estaría satisfecho del impacto visual y de la resonancia emocional que este vitral produce en la conciencia del devoto.

En toda interpretación -y sobre todo en el *opus* analizado- persiste el problema clásico de responder a preguntas como: ¿Qué representa este cuadro?, ¿Quiénes son los personajes que figuran?, ¿Cuál es su genealogía histórica? Para el ejemplo concreto de esta imagen facetada, toda la respuesta sería el cuadrado.

Entonces, es verdad que el diseño basado en formas geométricas puras nos remite únicamente al principio de deidad, del origen, de algo omnipresente, pero no en estricto sentido del absoluto cristiano, más bien de un universo infinito en constante evolución.



**IX. Rufino Tamayo, Centro Cultural Alfa, Monterrey, Nuevo León, 1982. Un fragmento del cosmos**

**Ficha técnica**

**Proyecto:** Tamayo Rufino (1899-1991)

**Ejecución:** Taller Van Tetterode, Louis La Rooy (Ámsterdam, 1947)

**Título:** *El Universo*

**Secciones:** 30 paneles de 1,20 x 1,60 m

**Técnica:** Vidrio laminado y fundido

**Medidas:** 8.30 x 7.50 m, total 57.6 m<sup>2</sup>

**Peso:** 3.5 toneladas

**Localización:** Centro Cultural Alfa, Pabellón El Universo, Av. Manuel Gómez Morín, Municipio de Garza García, Monterrey, Nuevo León

**Fecha de inicio:** 1982

**Fecha de colocación:** Instalado el 20 de julio de 1988, muro norte

**Comisión:** Grupo Industrial Alfa

**Custodia:** Centro Cultural Alfa

**Estado de conservación:** Excelente



## IX. Artistas coetáneos y Rufino Tamayo, Centro Cultural Alfa, Monterrey, Nuevo León, 1982. Un fragmento del cosmos

Dejaré pintada una obra de arte,  
soy poeta y mi canto vivirá en la tierra:  
con mi canto seré recordado.  
Nezahualcóyotl,<sup>1</sup>

Estos años 1980-1989 son particularmente prolíficos en cantidad y en calidad de vitrales; al mismo tiempo su producción es más diversificada así como los lugares de emplazamiento. A diferencia de los lapsos anteriores, cuando las instituciones religiosas fungían como el cliente principal, ahora ya vemos ejemplos en empresas, recintos de descanso, centros culturales públicos y privados. También en esta década se crean las piezas de mayor relevancia del siglo XX.

### Casa de Cultura

Obra *sui generis* la representa una antigua acuarela vista, por sus características, como un boceto para vitral no materializado, de la autoría de Saturnino Herrán, “quien llegó a proyectar varios aunque no realizó ninguno debido quizás a su muerte prematura”.<sup>2</sup> Nos referimos al *Hijo pródigo* de 1913 que ilustra la conocida parábola bíblica del Nuevo Testamento. El tema fue tratado clásicamente por el joven artista que representa el momento cuando el vástago arrepentido se encuentra con su padre: “se echó a su cuello y le besó efusivamente”.<sup>3</sup> La aparición en el ángulo superior derecho del detalle del águila, por su doble significado, hace pensar en “la ciencia sagrada de los ocultistas”.<sup>4</sup>

El diseño original tenía en cuenta la división de la imagen -véase el rostro y las manos del anciano padre y el torso del hijo arrepentido-, el empleo de colores planos y matizados y la estructura de carga. La pulcritud en el dibujo y el afamado tratamiento cromático que caracterizó la obra de Herrán contribuyeron a que con

---

<sup>1</sup> "Deseo de persistencia", en Martínez, José Luis, *Nezahualcóyotl, vida y obra*, México, FCE, 1986, p. 208.

<sup>2</sup> Raquel Tibol, “Una aventura visual en vidrios de colores”, *Proceso*, 24 de mayo de 1982, núm. 290, p. 51.

<sup>3</sup> Lucas 15: 1-3;11-32

<sup>4</sup> Fausto Ramírez, “La obra de Saturnino Herrán en el contexto del modernismo: itinerario estilístico”, *México en el arte*, México, INBA / SEP, otoño de 1987, núm. 18, p.13.

estos datos fuera posible su reproducción en vidrio después de casi setenta años, ya sin la presencia del autor. (il. 1)

Artesanos vitralistas de Aguascalientes en 1981 se dieron a la tarea de transferir al vidrio coloreado tan impactante obra de su coterráneo y destinarla para la Casa de la Cultura de la misma ciudad.<sup>5</sup> Esta es otra de las características valiosas del vitral, dado que la idea original puede conservarse a lo largo del tiempo y realizarse en otra época, después de que las condiciones favorables se establezcan.

### ***Cosmovitral***

Es una de las obras más conocidas a nivel nacional, también la mayor del país en cuanto a sus dimensiones. Situado en Toluca, capital del Estado de México, cuenta con una buena integración a un espacio arquitectónico dado y es, hasta el momento, uno de los mejores proyectos de Leopoldo Flores.

El edificio original donde ahora se encuentran las vidrieras fue otro testigo de los múltiples intentos de Porfirio Díaz por perdurarse en la dirección del país. Su construcción de estilo *Art Nouveau* se inició el 22 de febrero de 1909 con la finalidad de inaugurarse en 1910 y así celebrar las fiestas del Centenario de la Independencia. No se terminó sino hasta 1933.<sup>6</sup> Fue al ingeniero Manuel Arratia, originario de Zumpago, Estado de México, a quién se le encomendó el diseño. La “Fundidora y Aceros de Monterrey” se hizo cargo de la armazón metálica que conforma la edificación.<sup>7</sup> Para el visitante extranjero el inmueble parece estar inspirado en el Palacio de Cristal de Londres.<sup>8</sup>

Originalmente funcionó como mercado “16 de septiembre” de Toluca hasta 1972. Se pensó en utilizarlo como centro comercial o artesanal, para difundir la ciencia, el arte y la cultura, finalmente, en 1975 se aceptó la idea de Jorge Jiménez Cantú, gobernador del Estado de México, de que albergara un Jardín Botánico,<sup>9</sup> con una superficie de cinco mil m<sup>2</sup>, de los cuales tres mil quinientos lo ocupan numerosas

---

<sup>5</sup> Raquel Tibol, “Una aventura visual en vidrios de colores”, *op. cit.*, p. 51.

<sup>6</sup> <http://mex.inegi.gob.mx/difusion/espanol/mextur.html>

<sup>7</sup> Hilda Ortiz Vargas, “Cosmovitral y Jardín Botánico”, *El Informador*, Pasaporte, Guadalajara, Jalisco, 20 de julio de 2003. (Versión electrónica)

<sup>8</sup> Gockel, Wolfgang, Mexiko: das zentrale Hochland und Yucatán - von den Stätten der Maya und Azteken zu barocken kirchen und konventen, Mair Dumont Dumont, 1998, p. 167.

<sup>9</sup> Arango Mejía, Jorge Enrique, *Una aproximación al vitral en México: análisis documental y testimonial*, México, El autor, 1989, 130 pp. Tesis Maestría (Maestría en Artes Visuales [Arte Urbano]), UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, p. 28.

especies de plantas de diferentes regiones de México y de distintas partes del mundo.

La estructura metálica y los vanos contenidos en el perímetro hacen del inmueble un recinto ideal para el aprovechamiento de la luz que ingresa al interior. La activa participación del artista mexiquense Leopoldo Flores en la concepción de este espacio ecológico le señaló como el sujeto idóneo para encargarse de la decoración vítrea.

### **Leopoldo Flores**

Su trabajo plástico llamó la atención desde que Flores formaba parte del grupo *Tlahmachcali* y su expresionismo fue catalogado “por encima de todo análisis subjetivo, remóntase hasta los insoslayables imperativos que perfilaron la figura de la ‘Gran Coatlicue’ y de los simbolismos de los cultos primitivos que apresaban al hombre en el círculo mágico del pánico a lo desconocido”.<sup>10</sup>

Una de sus más célebres acciones en el movimiento Mural de Pancarta, instaurado por él, consistió en lo siguiente: “pintó una gigantesca bandera de Estados Unidos; en lugar de estrellas le colocó calaveras y la arrastró por el Zócalo”,<sup>11</sup> este valiente acto público habla de su espíritu crítico frente a la realidad y de su postura ideológica que no ha cambiado mucho desde aquél entonces.

Leopoldo Flores reconoce la aportación de Rufino Tamayo como el artista nacional que “adquiere realmente proporción universal”.<sup>12</sup>

### **Vitrales**

Los grandes ventanales que bordean todo el edificio de planta rectangular fueron aprovechados para convertirlos en el *Cosmovitral*, inaugurado el 5 de julio de 1980.<sup>13</sup> Su construcción llevó 3 años: un año de proyecto y dos de realización,<sup>14</sup>

Está compuesto por 70 módulos que suman en su conjunto 3,200 m<sup>2</sup>. Se utilizaron para su manufactura aproximadamente “75 toneladas de estructura

---

<sup>10</sup> Nelken, Margarita, *El expresionismo mexicano*, México, INBA / SEP, 1964, p. 161.

<sup>11</sup> Antonio Garza Morales, “Prolífico creador de la belleza, Leopoldo Flores tardó cinco años para construir el Cosmovitral”, *Excélsior*, enero de 2000. (Versión electrónica)

<sup>12</sup> *Ídem*.

<sup>13</sup> Hilda Ortiz Vargas, “Cosmovitral y Jardín Botánico”, *op. cit.*

<sup>14</sup> Alfonso Sanchez Arteché, jefe del Centro de Documentación del Museo Universitario Leopoldo Flores, en Arturo Espinosa, “Muestran entraña del Cosmovitral”, *Reforma*, México, 21 de enero de 2003, p. 22.

metálica, 45 toneladas de vidrio soplado y 25 de cañuelas de plomo. En total, 500 mil fragmentos de vidrio en 28 colores diferentes”,<sup>15</sup> encapsulados en 30,000 secciones emplomados. Lo significativo es que el 80% de vidrio es de importación de países industrializados como Italia, Alemania, Francia, Bélgica, Japón, Canadá y Estados Unidos.<sup>16</sup>

### **Tema**

El conjunto vitral figurativo tiene una narración pero, al ser una propuesta dialéctica, no tiene principio ni final, aunque la tendencia intuitiva del espectador es seguir la dirección rítmica de las figuras. El visitante, al rehacer el ambiente en su imaginación, lejos del lugar, percibe la misma constante y sólo después recuerda su expresión figurativa: las fuerzas opuestas de la naturaleza, del cosmos y del plano terrenal, activadas para propiciar el movimiento eterno. (il. 2)

Leopoldo Flores, comprometido con su sociedad y con su época, plasmó esa preocupación abrazando simultáneamente situaciones existenciales antagónicas: el bien y el mal, la vida y la muerte, así como profundamente filosóficas: el hombre en la naturaleza, creación y destrucción. También se ocupó de las leyes que rigen el Universo como el día y la noche, sucesión de ciclos vitales. Es la ruta que persigue el ser humano en su sino cósmico. (il. 3)

El efecto del complejo arquitectónico que alberga en su interior especies vegetales y espejos de agua, en su totalidad es cautivante por las dominancias de color que genéricamente explotan el simbolismo tradicional de fríos azules y cálidos rojos naranja. Los colores en el entorno se vuelven o complementarios o análogos.

### **La sombra**

En el vitral de Leopoldo Flores, en la sección orientada hacia el Norte prevalecen las tonalidades frías, el vuelo nocturno de los seres necrófilos avasalla el mundo con su fuerza destructora. Personajes inspirados en la mitología universal, acompañados de aves de rapiña, “tratan de capturar la luz con el poder de su penumbra; de su nada”.<sup>17</sup> La violencia penetra con su dinamismo vertido en un ritmo lineal más abrupto.

---

<sup>15</sup> *Ídem.*

<sup>16</sup> <http://www.turista.com.mx/edomexico/cuadrantes/4111.shtml>

<sup>17</sup> *Leopoldo Flores 2000 d. C.*, Museo Universitario Contemporáneo de Arte, México, UNAM-Instituto Mexiquense de Cultura, noviembre de 1994, p. 84.

## **Polvo estelar**

El tablero cuadrado de 64 m<sup>2</sup> que limita con el acceso oriente, está dedicado a las formaciones siderales. Resume el origen primitivo anterior al surgimiento del Hombre. La constelación de Orión señalando al Norte, se despliega como ave de alas transparentes, mientras que la de Sagitario apunta al Sur, al mismo tiempo que la nebulosa Trífide centella con partículas luminosas y multicolores en un torbellino de energía.

El material vítreo realmente favorece la idea espacial y contribuye a percibir la proximidad de “fragmentos agigantados del átomo primigenio en metamorfosis de microuniversos, planetas, astros, constelaciones, galaxias y meta-galaxias”.<sup>18</sup>

*Trífide en Sagitario*, parecida a tres pétalos encendidos, emprende su vuelo arcano hacia la luz que deja ristas radiantes que se incrustan en la penumbra. De todo ese caos surgen masas biomórficas parecidas a torsos y extremidades humanas, como si de la creación del Hombre se tratase.

## **La luz**

Las fuerzas contradictorias se repelen en un ciclo cósmico. El movimiento hacia el Sur contiene particiones pequeñas y múltiples que, por acumulación, adquieren mayor volumen para transformarse en aves. Aparece el destello del Hombre en la concepción antropológica, entre las criaturas etéreas que provienen del misterio absoluto y de pronto toman forma, se tornan animadas para iniciar su lucha por alcanzar la claridad.

## **El Hombre**

El fragmento principal, más conocido y reproducido en folletos turísticos, está dedicado al ser humano. También llamado *Sol de Fuego*,<sup>19</sup> ocupa una superficie de 64 m<sup>2</sup>. En la parte frontal de este vitral destaca un gran círculo ígneo donde se inscribe la figura del Hombre, que recuerda el esquema de la proporción áurea pitagórica. Personifica el origen de la vida y la epopeya heroica de la humanidad inmersa en el cosmos. Las llamas simbolizan el fuego del pensamiento, la fuerza de voluntad y las pasiones irrefrenables. (il. 4)

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>19</sup> Hilda Ortiz Vargas, “Cosmovitral y Jardín Botánico”, *op. cit.*

## Plafón

Fue el último elemento decorativo que se realizó en 1990. Sin este detalle final el conjunto parecía incompleto, la solución del espacio se veía muy perimetral durante los diez años que el recinto no tuvo este plafón. (il. 5)

Resuelto como una banda central que une los dos extremos del inmueble, juega nuevamente con los colores de tal manera que conecta todo el conjunto a través de este artificio. Por las armonías cromáticas se unifica el recorrido de cálidos a fríos y viceversa. (il. 6)

Al contestar la pregunta “¿Qué te queda por hacer?”, Leopoldo Flores comentó: "He realizado una obra enorme, el Cosmovitral, que es el más conocido pero no es el más importante para mí".<sup>20</sup> El pintor muralista sabe que la obra le corresponde como gestor y como proyectista y narra así su experiencia: “el espacio estaba destinado a un centro comercial pero yo, junto con mis compañeros, empezamos a hacer presión para convertirlo en un centro para las artes. La idea de los vitrales fue espontánea; agradó y se aprobó. Se solicitó originalmente un proyecto a artistas extranjeros ante lo cual protesté, presenté mi proyecto y se aceptó”,<sup>21</sup> el resto del esfuerzo colectivo es de los maestros vitralistas que interpretaron el diseño.

Durante dos años, mientras duró la primera etapa, 60 artesanos bajo la dirección de Bernabé Fernández de Metepec realizaron la obra en los talleres de emplomados instalados en Lerma, Estado de México. El mismo Flores asevera: “me parece no haberlo realizado personalmente, me siento al margen de su creación”.<sup>22</sup> Esta idea se justifica cuando observamos los proyectos y los comparamos con el resultado final.

Armado de esta experiencia previa, el muralista mexiquense afrontó su segundo acercamiento a la técnica vítrea. Fue en 1980, cuando aceptó un nuevo reto, decorando con emplomados la nueva construcción de la Capilla del Santísimo Sacramento, sección derecha del Santuario del Apóstol Santiago en Temoaya, Estado de México.

---

<sup>20</sup> Antonio Garza Morales, *op. cit.*

<sup>21</sup> Entrevista de Rodolfo Rivera González con Leopoldo Flores, 4 de mayo de 1994, en *Leopoldo Flores 2000 d. C., op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>22</sup> *Ídem.*

## **Empresa revelada**

Entre las obras de otros autores, es de reconocer también el conjunto vítreo en las oficinas del nuevo edificio de “Juama S. A.”, compañía productora de películas, químicos y equipos para radiología y artes gráficas. Construido por el arquitecto Zacarías Martín en Tlapan, Ciudad de México, contiene sendos vitrales, cuyo diseño estaba a cargo de Jaime Mejía, en 1982 docente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, colaborador de difusión cultural y comentarista de Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional.

La empresa “Vitrales de las Peñas” de José de las Peñas Alarnes llevó a cabo este proyecto compuesto por siete ventanas de 1.98 x 1.17 m, un rosetón en el techo de 1 m de diámetro, un tablero rectangular de 2 x .85 m que evoca un calidoscopio y dos paneles con motivos vegetales que funcionan como introductores a la aventura visual.<sup>23</sup> A decir de Raquel Tibol, Mejía maneja un “figurativismo austeramente sintético, se hace referencia poética a cotidianas experiencias”.<sup>24</sup> El conjunto actúa como circuito de intercomunicación de los despachos. Los materiales transparentes contribuyen a dar identidad a la firma que patrocinó el encargo.

## **Padre Kino**

Otro ejemplo curioso lo encontramos en una población en el norte de Sonora llamada Magdalena de Kino. La localidad es célebre porque el 21 de octubre de 1974 se llevó a cabo un encuentro binacional entre el presidente de México Luís Echeverría y el Secretario de Relaciones Exteriores Emilio Rabasa con sus homólogos estadounidenses Gerald Ford y Henry Kissinger. El mandatario norteamericano magnánimamente “prometió más equipamiento y personal para ayudar a México a detener el flujo de ‘ilegales’ a Estados Unidos”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Raquel Tibol, “Una aventura visual en vidrios de colores”, *op. cit.*, p. 51.

<sup>24</sup> *Ídem.*

<sup>25</sup> Carlos Fernández-Vega, “Problema migratorio México-EU, 100 años de palabras huecas”, *La Jornada*, Opinión México SA, 14 de marzo de 2007. (Versión electrónica)

Otro evento que atrajo la atención hacia el poblado fue el “lugar de nacimiento del malogrado político mexicano Luís Donald Colosio candidato a la presidencia de México que murió asesinado en la ciudad de Tijuana en el año de 1994”.<sup>26</sup>

El vitral está ubicado en el Palacio Municipal, recinto que fue terminado durante la gestión de Álvaro Obregón en diciembre de 1922. A decir del cronista del lugar, “tiene muchos motivos esotéricos de los cuales se necesita investigar más para saber lo que don José María Cañedo quiso dar a entender con tanto simbolismo”. La persona mencionada fue el maestro albañil de origen sefardí que en ese entonces vivía en Terrenate, Sonora, e intervino en la construcción.<sup>27</sup>

La vidriera con la efigie del Padre Kino se encuentra emplazada en la ventana con terminación en arco festoneado que se levanta sobre el descanso de la escalinata. Es obra de “Sergio Hugo Cesaretti y fue entregado -ya instalado- el 10 de mayo de 1982, siendo presidente municipal el señor Trinidad del Villar del Castillo”.<sup>28</sup>  
(il. 7)

El personaje principal del emplomado es Eusebio Francesco Chini, misionero jesuita italiano del siglo XVI, conocido en México como Padre Kino. Fue explorador y cartógrafo que estableció misiones católicas en el noroeste del naciente Estado mexicano. En el vitral se encuentra representado a caballo, recorriendo las zonas montañosas. La alusión a la vegetación desértica, sitúa la escena en la región del norte de México.

Con tantos atributos distintivos del lugar geográfico, de la construcción y del protagonista, era de esperarse que el vitral complementara decorosamente la arquitectura, pero no es así. La obra adolece de calidad plástica y de integración orgánica, más bien se aprecia como un trabajo *naïve* de aficionado. A pesar de ello, el encanto de la efigie de un personaje legendario montado en un equino hierático, en contraste con el llamativo colorido del paisaje mexicano, redime la obra.

---

<sup>26</sup> Adalberto Demara Soto, “Palacio Municipal de Magdalena de Kino”, Boletín de la Sociedad sonorense de historia, julio-septiembre de 2004, núm. 77. (Simposio sonorense de historia noviembre 2003)

<sup>27</sup> *Ídem.*

<sup>28</sup> *Ídem.*

## **Esferas en el espacio**

Pedro Coronel, el pintor y coleccionista, también fue autor de una obra transparente, creando un boceto para una de sus últimas piezas, el vitral de 10 x 7.60 m para la sala de sesiones del Poder Legislativo de la ciudad de Zacatecas, realizado por este artista en 1984 y ejecutado brillantemente en 1985 por “Vitrales Montaña”. Según el ingeniero Gabriel Montaña, director de esta renombrada casa, hijo del ilustre vitralista Ramón Montaña: “traté de interpretar fielmente hasta el último detalle el proyecto entregado por Pedro Coronel”.<sup>29</sup> Aún en vida, Coronel se decantó por el procedimiento tradicional del emplomado.<sup>30</sup>

Las gradaciones cromáticas logradas aparentan esferas tridimensionales. Lo fluido del diseño, los ritmos de las retículas y la yuxtaposición de los colores complementarios hablan de la intervención de un gran pintor. (il. 8)

## **Ismael Martínez Guardado**

Otro artista oriundo de Zacatecas que incursionó exitosamente en la creación vítrea fue Ismael Martínez Guardado, de gran trayectoria en la función educativa, quien inició su trabajo mural en 1969. En esta década comenzó su obra vitral con *Paisaje heráldico*, de 1985, en la Sala de Cabildos de la nueva Presidencia Municipal de la capital del Estado, y continuó en la siguiente, en 1995, con un gran plafón *Sol pendular* en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, *campus* Zacatecas.

En un hotel con el original nombre de “Casona de los vitrales”, inaugurado en abril de 2000, emprendió otro proyecto de pequeñas proporciones que comprende dos ventanas, una de ellas con la representación de la vegetación zacatecana y la otra, con los perfiles de la luna y el sol.

## **Héroes institucionales**

El artista acapulqueño José Juárez, llevó a cabo en 1985 toda la decoración para el interior del Congreso del Estado de Guerrero, en Chilpancingo.

Aparte de murales, el conjunto está integrado por un gran plafón vítreo con iluminación artificial. Al centro, envuelta en la bandera mexicana, aparece la *Alegoría*

---

<sup>29</sup> Entrevista por el autor en los talleres de “Vitrales Montaña”, Torreón, Coahuila. 2001.

<sup>30</sup> Enrique Rioja, “La tradición del vitral”, *Época*, sección Decoración, 12 de agosto de 1991, núm. 10, p. 73.

de la constitución de 1917, según reza el texto en el emplomado ornado además con cuatro medallones con el retrato de Morelos y otros tres personajes históricos.

Dos efigies en grandes ventanales pletóricos de color, conmemoran a los próceres de la nación: Venustiano Carranza y Benito Juárez, éstos últimos de mayor impacto en la sala, ya que la luz natural baña el vitral de manera pareja, mientras que el plafón, aunque de mayor dimensión, no llega a provocar tal efecto. (il. 9)

### **Etéreo**

Leonardo Nierman, también tuvo acercamientos al medio vítreo en diversas épocas de su prolífica producción. Carlos Pellicer pondera el estilo de Nierman como “pintura de soledad, producto de violento dramatismo”.<sup>31</sup> Su temprano contacto con la técnica traslúcida se llevó a cabo en 1969, mientras se construía la sinagoga<sup>32</sup> Beth Israel Community Center A.C. en las Lomas de Chapultepec, Ciudad de México.

Además, su obra máxima es el ventanal de 3.83 x 4.44 m intitulado *Génesis*, ejecutado en 1987. Fue un obsequio de la familia Stanley Young a la Universidad del Centro de Florida, EUA. Sus formas volátiles resultaron acordes con la rítmica del emplomado, aunque las líneas generadas por las cañuelas interrumpen el tránsito del color. (il. 10)

### **Éxodo**

A lo largo de la década continuamente se están realizando obras para recintos públicos en donde se incluyen vitrales. Por ejemplo, en el Palacio Municipal de Tapachula, Chiapas, en 1988 se inauguró un par de vidrieras en cada una de las escaleras de acceso a la segunda planta del moderno edificio que relatan la historia de la Región del Soconusco.

El primero de ellos, intitulado *Tierra de labor, naturaleza pródiga* reproduce el encanto natural de la región. El segundo, *Tierra de paso, punto de partida*, como el título lo indica, aborda el tema de la migración. Las ciudades fronterizas viven estos fenómenos de movimiento de la población, que impactan sensiblemente el desarrollo

---

<sup>31</sup> Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, p. 389. (Tomo IX)

<sup>32</sup> Unikel-Fasja, Mónica, Moy Volcovich y David Eskenazi, *Sinagogas de México*, México, Fundación Activa, 2002, p. 151.

del lugar, y la vidriera, en este caso, se convierte en espejo que refleja la dramática situación. (il. 11)

### **Un fragmento del cosmos**

Así llegamos a la pieza cumbre de toda la década, magna obra de Rufino Tamayo, ahora emplazada en el Centro Cultural Alfa ubicado en el área metropolitana de Monterrey en el Estado de Nuevo León. La ciudad tenía en los años ochenta más de dos millones de habitantes y las corporaciones industriales locales aumentaron su tamaño en más de un veinte por ciento.<sup>33</sup>

El Centro Cultural Alfa, creado en 1977 e inaugurado en 1978, es administrado por el “Grupo Alfa”, dirigido por su presidente honorario Roberto Garza Sada. Es un conglomerado de empresas privadas de diversos ramos. El Centro en su desarrollo “recibiría expresiones culturales universales [...] difusión integral de las aportaciones humanas importantes”.<sup>34</sup> Ocupa un predio de 5.6 hectáreas, junto a los primeros lomeríos que inician el esplendor de la Sierra Madre Oriental.

El complejo alberga un Museo de Ciencias y Arte y un Teatro *Omnimax*, distribuidos en el espacio interior de un cuerpo cilíndrico, de 40 m de diámetro y 34 m de altura, de cinco niveles, construido en concreto armado y revestido de aluminio. Para terminar la montaje hasta 1600 trabajadores organizados en tres turnos<sup>35</sup> cumplieron su labor durante siete meses. Forman parte de este complejo un Aviario, el Jardín de las Ciencias y el Planetario, que recibe 400 000 visitantes al año.<sup>36</sup>

### **Cilindro inclinado**

Los teóricos de la arquitectura hablando del edificio de este Centro Cultural, notaron inconsistencias en el proyecto de Fernando Garza Treviño, y también en esa corriente que considera la forma externa como el aspecto más importante, mientras que “los procedimientos y técnicas de construcción a base de concreto no evolucionaron notablemente, aun para la realización de formas geométricas

---

<sup>33</sup> Ceballos Ramírez, Manuel, *Monterrey 400, estudios históricos y sociales*, Monterrey, UANL, 1998, pp. 96-135.

<sup>34</sup> *Centro Cultural Alfa*, folleto, 1980.

<sup>35</sup> *Ídem*.

<sup>36</sup> Salazar, Humberto, *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000, p. 187.

complejas [...], llegándose al extremo de preferir la estructura metálica no sólo como elemento de soporte sino también como decoración”.<sup>37</sup>

Efectivamente, la vista exterior del cuerpo principal del complejo cultural, de impactante apariencia, pierde todo el encanto interior ante la burda adaptación del recubrimiento metálico.

### **Cono truncado**

Poco tiempo después de su conclusión, el 2 de septiembre de 1982, el mural vitral se expuso provisionalmente en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. El reportero asistente a la conferencia de prensa comenta: "en la invitación equivocadamente aparece como 'vitral', es una obra realizada con una técnica nueva [...] dicho mural no es un vitral".<sup>38</sup> Como vemos, entrados los años ochenta, todavía existe aversión por emplear el término adecuado, pero toda pieza de arte hecha de vidrio y relacionada con la arquitectura por su función transparente, que comprenda la penetración de luz natural o artificial, independientemente del procedimiento con el que se realice, es un vitral.

En 1986 la monumental obra se exhibió como pieza principal con motivo de una gran retrospectiva dedicada al oaxaqueño en el Museo de Monterrey.<sup>39</sup> Debido a que el "Grupo Alfa" que había asumido el patrocinio de la obra, quebró financieramente, una vez concluido el vitromural, "Tamayo tuvo que enfrentar el problema económico para pagar los \$550,000 dólares que cobraron los técnicos holandeses, [...] Alfa tampoco tenía recursos ni para cubrir los honorarios de Tamayo".<sup>40</sup>

Existía la posibilidad de que la composición vítrea se vendiera a algún museo extranjero, no obstante, Tamayo quería que la obra se quedara en México. Más tarde, con el milagroso saneamiento de la empresa, el vitral fue adquirido en 1988 por el Centro Cultural Alfa, con motivo de su décimo aniversario.

---

<sup>37</sup> Dulce María Barrios, "Una historia sin fin", *Revista Construcción y Tecnología*, Instituto Mexicano del Cemento y el Concreto, julio de 2001. (Versión electrónica)

<sup>38</sup> "El mural 'El Universo', de Tamayo se exhibirá en el MAM, desde el dos", *Excélsior*, 31 de agosto de 1982, sección B, p. 3B.

<sup>39</sup> Tibol, Raquel (comp.), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM / CDC, 1987, p. 145. (Textos de Humanidades)

<sup>40</sup> Suckaer, Ingrid, *Rufino Tamayo aproximaciones*, México, Praxis, 2000, p. 397.

Con la adquisición del muro vítreo de Rufino Tamayo surgió el problema de su emplazamiento adecuado. Se decidió construir *ex profeso* un contenedor de figura geométrica acorde al perfil estilístico del complejo en general. Así surgió el cono truncado revestido de aluminio, que con sus formas envolventes cobija el vitral y con su sencillez supera a su hermano mayor, el cilindro inclinado.

En una foto sobre la instalación del vitral,<sup>41</sup> se aprecia como, al ir colocando cada uno de los fragmentos que componen todo el tablero, la atmósfera real se va cubriendo con el objeto transparente que introduce un plano ficticio y acerca un fragmento del espacio infinito.

Finalmente, el *panneaux* se inauguró el 21 de julio de 1988,<sup>42</sup> en el Pabellón el Universo, *corpus* complementario integrado al conjunto arquitectónico previo.

Por lo exitoso de la colocación del panel vítreo en un ambiente oscuro, el efecto es totalmente enigmático, donde la única fuente luminosa procede del muro traslúcido.

### **La inconmensurabilidad**

El tópico del mural transparente de Tamayo es el resultado de su preocupación juvenil. Ya desde una temprana composición de 1932, con el sencillo título *Mirando al Infinito*, se vislumbra en el oaxaqueño la inquietud por el tema del firmamento, “su obra muestra una sed de infinito, nunca de absoluto, es un caudal inagotable de seres y cosas que se inician en ritos cósmicos”.<sup>43</sup> En el primer término del cuadro coloca a los personajes de espaldas, observando absortos el horizonte. (il. 12)

Otro lienzo precursor, donde continúa desarrollando esta temática, es *Hombre escudriñando el universo*, un *gouache* de 1947, que presenta una silueta humana que en su afán de averiguar los enigmas de la bóveda celeste levanta su rostro “hasta sumir la cabeza en el azul intenso de una noche estrellada, en la que destacan, incluso, las galaxias”.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Salazar, Humberto, *op. cit.*, p. 186.

<sup>42</sup> Suckaer, Ingrid, *op. cit.*, p. 424.

<sup>43</sup> Luis Ignacio Sáinz, “Los Rasgos Plásticos de Rufino Tamayo”, *Revista Difusión cultural UAM*, diciembre de 1999. (Versión electrónica)

<sup>44</sup> Xavier Moyssen, “Rufino Tamayo”, en *Los grandes maestros de la pintura universal*, México, Promexa, 1981, p. 141.

Desde 1949 Tamayo afirma su creación condensando sus experiencias e introduciendo dinámica y ritmo. Su repertorio cromático se torna “más refinado y misterioso y el sentido cósmico aparece con frecuencia, así, el espacio en sus cuadros se ensancha o profundiza [...]. Hábil constructor de estructuras maneja la geometría con sutileza y le sirve a maravilla para que luzca su color”.<sup>45</sup>

La actitud con la que Tamayo plasma su visión cósmica es de un “auténtico ‘primitivo’ americano que nace al arte con la pureza, con la candidez que muchos artistas de la civilización quieren encontrar”.<sup>46</sup>

Octavio Paz, desde su texto dedicado al artista, ya logra descubrir esa cualidad notando que “el cuadro es el lugar de reunión de muchas fuerzas. Como el poema, la pintura está hecha de enemistades y reconciliaciones, rimas correspondencias y ecos. No es un mundo privado, sino el espacio propicio al encuentro: es un sitio de comunión”.<sup>47</sup>

### **Por sí mismo**

Tamayo no gustaba de la expresión hablada. Según sus propias palabras, "en cuanto a mí, contemplo la tierra y el espacio, observo, pinto, y siento que va surgiendo en mí un gran amor".<sup>48</sup> Siempre afirmó que "la obra de arte no se debe juzgar en base a su semejanza con la naturaleza, sino como una entidad independiente, con vida y problemas propios".<sup>49</sup> Sin duda, su clara concepción de la esencia de las artes plásticas sobre los reales alcances y limitaciones de la pintura, convenció aún a los más ortodoxos. El propio artista estaba seguro que “la única cosa que da validez a la pintura son sus cualidades plásticas y su poesía. La poesía es mensaje, humanidad, vida, que dan a elementos plásticos a su razón de ser. La pintura no es literatura, ni

---

<sup>45</sup> Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, p. 171.

<sup>46</sup> Olivier Debroise, "El Universo de Rufino Tamayo", *La Cultura en México*, 29 de septiembre de 1982. <http://www.latinartcritic.com>

<sup>47</sup> Paz, Octavio, *Tamayo en la pintura mexicana*, México, UNAM, 1959, p. 21.

<sup>48</sup> Entrevista con John Gruen en *Visión de México y sus artistas*, México, Quálitas compañía de Seguros, 2000, p. 131.

<sup>49</sup> *Bulletin No. 24* of the Smith College Museum of Art, October 1943, cit. *Letras de México*, Boletín mensual artístico y literario publicado por Octavio G. Barreda, año VIII, vol. IV, núm. 15, México, 1 de marzo de 1944, p. 7. en Samuel Morales Escalante, "Rufino Tamayo: A Pictorial Concept", *Voices of Mexico*, No. 37, December 1996. (Versión electrónica)

periodismo, ni demagogia. La pintura es, la unión maravillosa de la poesía con su mensaje, y las cualidades plásticas que son el vehículo para transmitirlo".<sup>50</sup>

Su interés permanente en la experimentación con diversos materiales y técnicas, adaptándolas o inventándolas, lo condujo a visualizar su actividad como un laboratorio. Este rigor práctico y la disciplina moldearon su método creativo. El artista reconocía: "nunca he trabajado con la luz artificial porque pienso que solamente la luz natural aporta a los colores su verdadero valor tonal".<sup>51</sup>

Por otra parte, su reflexión sobre la incidencia de los rayos lumínicos en los cambios que experimenta la obra ya la había planteado años antes, en 1968, cuando se refería a la esculto-pintura: "debemos tomar en cuenta la luz [...] es la luz la que pone esos tonos claros en las partes oscuras".<sup>52</sup>

Quizá el mayor atributo que Tamayo utilizó tempranamente para sus cimientos teóricos, fueron las raíces de una cultura ancestral: "es importante tener tus pies plantados firmemente en tu propia tierra, hundidos en caso de necesidad".<sup>53</sup>

Y como un visionario, el oaxaqueño tenía la clave para la trascendencia y siempre supo su objetivo, manteniendo "los ojos y oídos y la mente abierta explorando todos los horizontes. Intrépidamente apostando hacia arriba y usando la experiencia de todo lo que te rodea, al mismo tiempo que enriqueces con contribuciones locales es la única manera de hacer nuestro mensaje universal".<sup>54</sup>

Y Tamayo fue consecuente e incisivo con lo que perseguía cuando afirmaba: "aspiro a lo esencial, hasta que digo lo que deseo decir con menos y pocos elementos".<sup>55</sup>

Con relación a su obra creativa resuelta con materiales traslúcidos, Tamayo comenta que "surgió con la idea de abrir nuevas posibilidades de expresión en el muralismo

---

<sup>50</sup> "Unas palabras de Tamayo", *Espacios, Revista de arquitectura y artes plásticas*, México, núm.3, junio de 1949. en Samuel Morales Escalante, *op. cit.*

<sup>51</sup> *Rufino Tamayo: obras recientes*, Museo de Arte Moderno, INBA México, febrero de 1986. en Samuel Morales Escalante, *op. cit.*

<sup>52</sup> Entrevista con Concepción Solana en *Mañana*, núm. 1296, junio 29 de 1968, en Tíbol, Raquel (comp.), *Textos de Rufino Tamayo, op. cit.*, p. 98.

<sup>53</sup> *Tamayo: 20 años de labor artística*, Palacio de Bellas Artes, INBA, México, 1948. en Samuel Morales Escalante, *op. cit.*

<sup>54</sup> *Ídem.*

<sup>55</sup> Víctor Alba, en Samuel Morales Escalante, *op. cit.*

mexicano”.<sup>56</sup> Es curioso que el resultado de esta experimentación la considera como parte de un gran movimiento plástico iniciado desde los años veinte.

Recordaba con lucidez que -aún cuando era su primer proyecto para vidrio- ya tenía su propósito planteado: “se me había propuesto que yo hiciera un vitral [...], a mí no me interesaba hacerlo a la manera antigua, con emplomados [...]. Había pensado en poner vidrios de colores, y usar en algunas ocasiones materiales opacos para que quedaran como en la sombra, de tal forma que esos tonos oscuros contrastaran con fondos de vidrios con mucha luz”.<sup>57</sup>

### **Impronta ancestral**

Es sabido, por las características de la pintura de Rufino Tamayo, que su preocupación temática está anclada en los principios del arte precolombino. Las culturas autóctonas daban importancia al concepto geométrico de la forma, de acuerdo al principio dual del origen del universo.

La observación del firmamento fue una constante, para representar las estrellas esculpidas en la piedra o para tallar e interpretar personajes con formas lunares, también para relacionar mitos cósmicos conectados con la historia.

Es este el aspecto más significativo en las culturas prehispánicas -y que es semejante a la solución de Tamayo- el observar los fenómenos estelares para producir mitos, explicar la lucha de los dioses a través de los astros.<sup>58</sup> De ahí que para el habitante antiguo su vida esté dedicada a mantener el orden del mundo, “de él depende que el universo siga existiendo”.<sup>59</sup> La lectura del comportamiento de los cuerpos celestes en el espacio infinito conlleva confrontaciones con el firmamento y transmite los miedos a la destrucción y al infortunio.

Existen puntos de contacto entre la obra de Tamayo y la cosmogonía del mundo prehispánico,<sup>60</sup> donde las trayectorias de los cuerpos celestes eran seguidos con atención en busca de respuestas sobre el futuro. La observación del espacio estelar tenía entre las culturas precolombinas una gran significación, por ejemplo,

---

<sup>56</sup> Adriana Malvido, “La introducción del humanismo en la ciencia’ implica la posibilidad de evitar más guerras”, *Uno mas Uno*, 2 de septiembre de 1982, p. 24.

<sup>57</sup> *México en el arte*, INBA, diciembre de 1983, núm. 3, pp. 2-4.

<sup>58</sup> Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1976, p. 47.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>60</sup> Rita Eder, “El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo”, en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y espacio*, México, UNAM / IIE, 1995, p. 253.

antes de la llegada de los españoles aparecieron en el cielo augurios de que algo inesperado ocurriría.

En víspera de la conquista el rey azteca Moctezuma tuvo varias premoniciones perturbadoras y las señales apocalípticas del cielo parecían comprobarlas.

Empezaron con el primer presagio funesto que consistía en la visión de la aurora: “se mostraba como si estuviera goteando, como si estuviera punzando en el cielo. Ancha de asiento, angosta de vértice. Bien al medio del cielo, bien al centro del cielo llegaba, bien al cielo estaba alcanzando”.<sup>61</sup>

Después de muchos otros espejismos inquietantes, se le habían mostrado a Moctezuma los signos del séptimo presagio funesto, de una manera repentina, a través de un “espejo en la cabeza del pájaro como rodaja de huso, en espiral y en rejuego: era como si estuviera perforado en su medianía. Allí se veía el cielo: las estrellas, el Mastelejo”.<sup>62</sup>

Los conjuntos estelares pueden recibir el nombre que se les atribuya, según la tradición de procedencia, pero lo cierto es que son eternos y sus reflejos se pueden encontrar representados hasta en la fusión vítrea. Es un espacio animado que palpita en la membrana luminosa del vitral de Tamayo.

Es por eso que Tamayo, en esta obra explora el conflicto entre las fuerzas de la oscuridad y de la luz, por extensión, de la destrucción y de la creación, dos polos constantes de la existencia humana.

Es muy probable que *El Universo* de Tamayo sea una noción del firmamento cósmico con fragmentos empapados de una visión prehispánica, donde se observa cómo el concepto *ollin*, o movimiento, se transfiere “del individuo al cosmos para alimentar la dinámica móvil de los astros y garantizar la continuidad del universo”.<sup>63</sup>

Es una interpretación hecha desde el punto de vista del pensamiento cosmológico mexicano, como si el mundo a nuestro alrededor aparentase un

---

<sup>61</sup> León Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos*, México, UNAM / DGSCA / Coordinación de Publicaciones Digitales, 2003, p. 17.

<sup>62</sup> Mastelejo, constelación llamada por los aztecas Mamalhuaztli, Orión en la denominación occidental. León Portilla, Miguel, *op. cit.*, p. 18.

<sup>63</sup> Birgitta Leander, “La mujer Náhuatl frente a la conquista”, en *Destinos cruzados: Cinco siglos de encuentros con los amerindios*, México, Siglo XXI, 1996, p. 64.

decorado en el que unas pantallas coloreadas, movidas por una máquina infatigable, proyectaran reflejos que se suceden y sobreponen indefinidamente unos a otros.<sup>64</sup>

Tamayo como ser preocupado por el destino del Hombre a finales de la Segunda Guerra Mundial, “con horror se dio cuenta de que la ciencia podía ser utilizada para provocar la destrucción de la humanidad, o ser dirigida, entre otras acciones, en beneficio del hombre, a escudriñar el Universo”,<sup>65</sup> y hacia este segundo aspecto volcó sus esfuerzos creativos.

### **El cosmos**

El infinito sideral real no se relaciona con las leyes racionales de la perspectiva. Para la reconstrucción del objeto cósmico con fines educativos o artísticos sí se utilizan nociones de profundidad, sin embargo, el montaje de los tableros vítreos se basa en el espacio cartesiano. Lo paradójico, es que la construcción de los paneles de cristal coloreado en técnica de vitrofusión se desarrolla de manera intuitiva, con una idea preestablecida pero caótica, lógica y aleatoria al mismo tiempo.

Tamayo se remite a lo creado por fuerzas superiores sin olvidar que el universo como ente es producto de la comprensión humana. Es por eso que recoge en su momento datos conocidos por la ciencia de formaciones estelares, no para reproducir, sino para enriquecer su visión: “no hay liga entre la observación científica de las estrellas y la pintura de Tamayo”.<sup>66</sup>

Aunque el oaxaqueño no se aleja radicalmente del saber, siempre plantea una duda, una pregunta, ofrece datos pero renuncia a la reproducción, anota líneas parecidas a esquemas de constelaciones, pero también semejantes a caracteres técnicos para las ciencias, como diría Xirau:

“la creación del universo -divina o no, resultado de una voluntad todopoderosa o conjunción matemática de energía material- implica primero una esencia y después una existencia. Creado el universo, viviente el hombre que toma conciencia de él, todo hacer humano es recorrer el camino de la creación primera en el orden inverso.

---

<sup>64</sup> Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, FCE, 1982, p. 175.

<sup>65</sup> Norma Ávila Jiménez, “Rufino Tamayo y la tecnología espacial”, *La Jornada*, Lunes en la Ciencia, 17 de junio de 2002. (Versión electrónica)

<sup>66</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. 252.

Partiendo de la existencia el hombre “intenta alcanzar, vislumbrar, rozar la esencia del mundo que le rodea”.<sup>67</sup>

Tamayo tuvo contacto directo con las investigaciones sobre el cosmos, experiencia que afirmó aún más su fascinación por el tema. Más tarde, durante la entrevista en París con la periodista Patricia Cañedo, recuerda acerca de su estancia en Nueva York: “tuve la oportunidad junto con otros siete pintores, entre ellos Duchamp y Matta, de visitar varias instalaciones y presenciar varios descubrimientos científicos”.<sup>68</sup> Eso sucedió entre 1942 y 1945, mientras se recrudecía la guerra en Europa, cuando los tres grandes artistas convergieron en la Urbe de Hierro. Al final de la entrevista, Tamayo agrega: “empecé a dirigir mi trabajo a partir de esa experiencia hacia las búsquedas de un cosmos”.<sup>69</sup>

Viene al caso recordar una de las enigmáticas obras de Marcel Duchamp, conocida como *Le Grand Verre*, de 1923, pintada al óleo, barniz, pigmentos y con aplicaciones de hoja y alambre de plomo sobre placas de vidrio. El autor consideraba la fragilidad del vidrio como parte de la conclusión de la obra, de tal forma que los fragmentos y las fracturas de la placa contribuyeron a la proyección y manipulación visual de la imagen.<sup>70</sup>

En fecha posterior a la muestra del mural transparente a Rufino Tamayo le fue entregado el premio Albert Einstein, otorgado a personalidades distinguidas en la ciencia y la tecnología por parte de la *American Technion Society*. Por primera vez la presea le fue conferida a un artista, por su brillante trayectoria en el arte y en las humanidades.<sup>71</sup>

### **Vitrofundición**

Para realizar esta epopeya técnica del mural *El Universo* se trabajó durante siete meses con la organización holandesa “Van Tetterode” que había desarrollado un particular procedimiento llamado vidrio laminado y fundido que permitía cubrir no sólo

---

<sup>67</sup> Ramón Xirau, “Acercamiento a Tamayo”, Ediciones de Arte, Galería Misrachi, 1971, en *Rufino Tamayo. Antología Crítica*, México, Terra Nova, 1987, pp. 107-108. (Colección Grandes Maestros Mexicanos)

<sup>68</sup> Patricia Cañedo, Entrevista con Rufino Tamayo en París, *Excelsior, Suplemento Búho*, 10 de septiembre de 1989, núm. 209, p. 6.

<sup>69</sup> *Ídem*.

<sup>70</sup> Richards, Brent, *New Glass Architecture*, USA, Yale University, 2006, p. 15.

<sup>71</sup> “El mural ‘El Universo’, de Tamayo se exhibirá en el MAM, desde el dos”, *Excelsior*, 31 de agosto de 1982, sección B, p. 3B.

las exigencias cromáticas de Tamayo, sino también transportar a la masa vítrea el alfabeto de texturas tan gustado por el artista oaxaqueño. (il. 13)

El taller con experiencia de 80 años en la realización de proyectos monumentales es todavía manejado por Louis La Rooy y Albert Hijlkema. (il. 14)

Como suele suceder en proyectos internacionales de tal magnitud, el laboratorio, los talleres y “cuatro especialistas se trasladaron a México trayendo consigo toda la maquinaria y los hornos requeridos [...] Tamayo inspeccionó cada uno de los procesos con el fin de tener control sobre las tonalidades del vidrio”.<sup>72</sup>

La llamada técnica de vitrofusión se emplea para lograr relieve y “moldeado del vidrio que se somete a la acción de altas temperaturas”,<sup>73</sup> con agregados de grisallas u óxidos. Junto con la materia prima se utilizan siliconas y colas acrílicas y vinílicas para unir las piezas antes de introducirlas a los hornos eléctricos programados a temperaturas de alrededor de 700 grados. (il. 15)

Como resultado, fueron creados cuadros continuos de materia vítrea y cuando se observa al ras de la superficie, se van sucediendo juegos de vidrios entrantes y salientes que aportan un efecto texturizado de facetas ópticas.

### **El vitral**

En su tiempo el vitral *El Universo* fue la pieza de arte en vidrio laminado más grande del mundo.<sup>74</sup> La tela o el muro es una superficie de dos dimensiones, aún cuando lo que suceda en la escena transfiera ideas de profundidad, no hay más allá, por el contrario, el cristal se abre hacia donde exista luz y enriquece tanto la obra como la atmósfera.

Desde la aparición del vitral en la escena del arte mexicano, la creación de Rufino Tamayo despertó gran interés y reconocimiento, ofreciendo material para apasionadas reseñas: “en el firmamento, se forman constelaciones con una precisión matemática. El universo como un cosmos en constante devenir, un espacio deshumanizado o incontrolable por el que circulan fluidos coloreados, morados,

---

<sup>72</sup> Suckaer, Ingrid, *op. cit.*, p. 397.

<sup>73</sup> Antonopolos, Silvia, *Vitrofusión. Utilitarios y accesorios*, Buenos Aires, Albatros, 2004, p. 6.

<sup>74</sup> [http://www.stainedglass.org/main\\_pages/association\\_pages/historySG.html](http://www.stainedglass.org/main_pages/association_pages/historySG.html)

verdes opalinos, glaucos; el universo como translúcida visión mística, iluminada desde dentro”.<sup>75</sup>

Aquí Tamayo radicaliza su búsqueda, crea el acorde tonal dentro de una gama de colores análogos. Obtiene así una vibración luminosa de resonancias menos amplias, pero más intensas, de acuerdo con el círculo cromático. (il. 16)

La terminación en arco de medio punto le aporta un aspecto escenográfico de bóveda, de ábside, de perfil planetario. (il. 17)

No hay otro vitral donde se aprecie con más exactitud el principio de temperatura del color, la frialdad de la atmósfera, “las imágenes de los pedazos de hielo sucio extrasolares”.<sup>76</sup>

Las crónicas coinciden en la explicación del efecto producido por los vidrios cascados yuxtapuestos que originan pequeñas facetas que reflejan la luz y, dependiendo del movimiento del espectador, ofrecen la ilusión de cambios pulsantes de color, “la transparencia del vidrio con la iluminación posterior de alguna forma da esa idea de infinitud universal”.<sup>77</sup>

### **Sol negro**

Los 50 matices de color perfectamente fundidos se combinan con el principio de la reducción de elementos que consiste en manejar vidrios totalmente oscuros para no permitir el paso de luz en zonas determinadas. Se logra un propósito de disolver los fragmentos de oscuridad que se oponen a la luz, haciendo que no existan hoyos negros sino oscuridad luminosa. Tal vez por esta genial solución del vitral un periódico fronterizo lo denominó “mágico”.<sup>78</sup> (il. 18)

Los análisis críticos sobre la propuesta pictórica tamayesca acerca del espacio sideral contribuyen para enriquecer el examen sobre su obra transparente: “la pintura de Tamayo es así, por definición, *poética*, en el sentido fundamental que le han otorgado al término Novalis, Nerval o Rimbaud: camino para atravesar la zona

---

<sup>75</sup> Olivier Debrouse, *op. cit.*

<sup>76</sup> Ávila Jiménez, Norma Leticia, *La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946-1989)*, Tesis Maestría en Arte (Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo), Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes, México, El autor, 2002, p. 102.

<sup>77</sup> Adriana Malvido, “‘La introducción del humanismo en la ciencia’ implica la posibilidad de evitar más guerras”, *Uno mas Uno*, 2 de septiembre de 1982, p. 24, en Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Arte, 1995, p. 190.

<sup>78</sup> “Mágico vitral de Tamayo”, *Valle de Texas*, EUA, 23 de agosto de 1999. (Versión electrónica)

iluminada por la razón y llegar al 'sol negro' del misterio, a ese otro mundo que es también nuestro mundo".<sup>79</sup>

Otra interpretación de ese enigmático episodio plástico es la imagen de un eclipse rodeado por el halo de luz que se ve atrás. Nos recuerda el fragmento del óleo *Eclipse total*, de 1946, donde se repiten algunos indicios del vocabulario cosmogónico del pintor.<sup>80</sup> (il. 19) (il. 20)

### **Cimas**

Los contornos montañosos, situados a lo largo de la base, en un área oscura parda, muestran la referencia terrenal y geográfica. Estos trazos también se puede interpretar de otra manera, como "líneas onduladas que en los códices prehispánicos representan el agua. De esta área surge una planta, un árbol, cuyas ramas se extienden hacia arriba. En una copa parecen líneas unidas con puntos que parecen letras de un alfabeto ignoto. Veo cometas, peces, figuras humanas apenas insinuadas, un sol, plantas, constelaciones, hojas. Formas que caen y formas que ascienden".<sup>81</sup> Cada espectador con su equipaje cultural comprende a su manera este *panneaux* y explica los símbolos universales. Esta versatilidad del tema es una de las garantías de la popularidad perpetua del vitral. (il. 21)

### **Graphos**

La traducción sensible que Tamayo hace de lo infinito es tratada como en la naturaleza con la explosión de campos magnéticos de atracción y repulsión. También guarda concordancia con las leyes de la gravitación, "el mundo y lo celeste se revelan en su universo como metáforas plásticas, pero la génesis y el curso de estas imágenes en el tiempo no viajan en una sola dirección. Más bien, ellas son propuestas como ríos con diversos tributarios".<sup>82</sup>

Las líneas, los destellos blancos transparentes, se pueden traducir de acuerdo con la misma iconografía tamayesca como alusión a los vuelos interestelares. El

---

<sup>79</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>80</sup> Conde, Teresa del, "Pintura de caballete y dibujo: Principales muestras del siglo XX en el extranjero", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, SRE-UNAM-CONACULTA, 1994, p. 69. (México contemporáneo 1)

<sup>81</sup> Frenk, Mariana, *Arte entre dos continentes: Artículos y ensayos*, México, Siglo XXI, 2005, p. 52.

<sup>82</sup> Samuel Morales Escalante, *op. cit.*

artista dice que “pintaba ráfagas de luz entrecortadas como las secciones luminosas de las etapas de los proyectiles espaciales”.<sup>83</sup>

Otra interpretación del presente fragmento es que “las caudas plata-azuladas apuntan su núcleo hacia lo que semeja la copa de un árbol galáctico en cuya sombra se refugian cuerpos eclipsados”.<sup>84</sup> (il. 22)

### **Palabras finales**

De acuerdo con el resultado obtenido, el impacto del *Universo* “representa un último esfuerzo, desmesurado y ambicioso, por llegar a las fronteras de lo inaccesible”.<sup>85</sup>

La propuesta constructiva del vitral de Rufino Tamayo resultó ser tan innovadora que estaba por delante del nivel tecnológico local, que, como hemos dicho al principio de la tesis, seguía dependiendo de los avances externos. Afortunadamente, las exigencias artísticas de Tamayo fueron materializadas.

Es un ejemplo de correspondencia armónica entre tema, solución plástica y técnica. No es ocioso comentar que Tamayo no realizó materialmente la obra. Estamos seguros que la manufactura de los holandeses permitió transmitir todo el espíritu del universo tamayesco.

Cuando observamos las fotografías del proceso de trabajo del archivo de la firma constructora, en las explicaciones a Louis La Rooy, nos percatamos que la acostumbrada apariencia apacible de Tamayo ha desaparecido, es tan vehemente que su expresión es casi desesperada por compartir su visión de la obra.

Tamayo diseñó el vitral con ausencia de personajes, tal vez, para involucrar al público en el proceso de su asimilación, porque cuando el espectador se sitúa frente al cuadro luminoso, se convierte en ente protagónico y el artista se torna en el creador supremo que “atrapa las estrellas del firmamento y nos las entrega febrilmente”.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Entrevista con Francisco Zenteno en *Visión*, 25 de septiembre de 1971, núm. 19, vol. 39, en Tíbol, Raquel (comp.), *Textos de Rufino Tamayo*, op. cit., p. 99.

<sup>84</sup> Ávila Jiménez, Norma Leticia, *La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946-1989)*, op. cit., p. 103.

<sup>85</sup> Olivier Debroise, op. cit.

<sup>86</sup> Suckaer, Ingrid, “Rufino Tamayo: un enfoque juvenil”, en *Rufino Tamayo: antología crítica*, CREA-Tamayo 70-Terra Nova, 1987, p. 155.

A la postre, se cumplió el anhelo de Rufino Tamayo en el sentido de que esta magna pieza vítrea no debía salir de México. Hoy por hoy esta obra cardinal se suma al rico patrimonio artístico mexicano.

**X. Narcissus Quagliata, Santa María de los Ángeles y de los Mártires, Roma, Italia, 1999. Luz del cenit**

**Ficha técnica**

**Artista:** Narcissus Quagliata (Roma, Italia, 1942)

**Ejecución**

**Soplado de vidrio de la esfera:** Pilchuck Glass School, Stanwood, Washington

**Hojas de vidrio soplado:** Fábrica Freemont, Washington

**Vidrio termo-formado:** Vitralista mexicano Marco Romero, fábrica Pavisa de Naucalpan

**Corte y ensamblado:** Jesús Martínez Bravo, Juan Zepeda, Martín Zea, Germán Pozos y Gregorio Estrada, vitrales emplomados hechos en México por Artesanos del Vidrio, del Estudio Vitrum

**Vidrio al ácido:** María Teresa Almonáceo

**Diseño y cálculo de tres lentes prismáticas:** Dr. Salvador Cuevas Cardona, Departamento de Instrumentación del Instituto de Astronomía, UNAM, con la colaboración de Franco Pérez y Oscar Chapa

**Monturas opto-mecánicas:** Silvio Tinoco, Vicente Cajero y Manuel Pineda, Instituto de Astronomía de la UNAM

**Estructura:** Acero y bronce, ejecutada en Oakland, California

**Título:** *Divinidad en Luz*

**Técnica:** Vidrio soplado, vidrio termoformado

**Medidas:** 3.45 m de diámetro, altura de 2.25 m

**Peso:** 1 tonelada

**Localización:** Basílica del Estado de la Nación Italiana, Santa María de los Ángeles y de los Mártires, Plaza de la República, Roma, Italia

**Fecha de inicio:** 1995

**Fecha final:** 1998

**Comisión:** Ministerio de Bienes Culturales de Roma

**Donación:** Cardenal William Henry Keeler arzobispo de la arquidiócesis de Baltimore, Monseñor Renzo Giuliano, American Airlines, UNAM

**Inscripciones:** *La scienza ha redici nell' Inmanente, ma porta l'uomo verso il Trascendente. Joannes Paulus II.*

**Estado de conservación:** Excelente



## X. La etapa finisecular y Narcissus Quagliata, Santa María de los Ángeles y de los Mártires, Roma, Italia, 1999. Luz del cenit

Manda 'l predicto lume, a noi venturo ...  
Miguel Ángel<sup>1</sup>

Con los siguientes ejemplos correspondientes al ocaso de la centuria finalizamos el último capítulo de nuestro estudio, no sin antes revisar algunos casos de vidrieras nacionales de los años noventas, dominados por inquietudes atomizadas.

En la mayor parte de la producción se observa el triunfo del diseño por encima del arte, la victoria de la confianza en el encanto de los materiales por sobre la belleza de los mensajes, la conquista de la tecnología depurada frente a los planteos artísticos, el dominio de un esteticismo en ausencia de los compromisos.

El artista académico imprescindible en el equipo de las casas fabricantes de principios del siglo XX se reemplaza ahora por un diseñador industrial o de interiores.

### **Profecías**

Eduardo Cohen fue un pintor y dibujante que llevó al vidrio dos conjuntos. El primero, con el título *Los Profetas*, articulado por quince composiciones, fue realizado en 1991 para la biblioteca del Colegio Maguen David. El otro, con la temática *Haremos al hombre*, de 1994, está integrado por dieciocho vitrales y se ubica en la Biblioteca del Colegio Monte Sinaí, ambos en la Ciudad de México. (il. 1)

De particular manufactura, la producción vitral de Cohen se aprecia como extensión de su obra expresionista. Sin abandonar sus postulados plásticos, el autor escribe: “debemos establecer una confianzuda relación con la historia del arte -nada de monstruos sagrados- así como con los materiales, el código formal y el contenido anecdótico. Sólo así se puede aportar un mínimo de originalidad”.<sup>2</sup> Acorde con su pensamiento, le imprimió al vitral su huella inconfundible. En sus vidrieras “cambia y

---

<sup>1</sup> “Manda la luz predicha, para nosotros venidera ...”, en Papini, Giovanni, *Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, Buenos Aires, Emecé, 1980, p. 461.

<sup>2</sup> Cohen, Eduardo, *Hacia un arte existencial. Reflexiones de un pintor expresionista*, México, UNAM / IIF, 1993, p. 82.

altera las acostumbradas convenciones de la forma para expresar una emoción profundamente personal”.<sup>3</sup> (il. 2)

### **Artificios**

Salvador Pinoncelly, es otro autor que aprovechó su formación de arquitecto para enfocarse a los proyectos vitrales.<sup>4</sup> Fue de los teóricos más ávidos del vidrio y sus aplicaciones. Jorge Alberto Manrique lo caracteriza como “un estudioso de la arquitectura y promotor y autor de libros sobre su historia, desde los setenta ha incorporado vitrales a unidades de habitación como la de las Fuentes brotantes en Tlalpan, de 1989, y a edificios públicos como el Museo de la Estampa y el Museo del Templo Mayor, de 1988, a fin de integrar la luz colorida a los espacios habitables”.<sup>5</sup>

Entre otras realizaciones -además de las ya mencionadas- participó en 1979 en la integración plástica del edificio de la editorial “Trillas”. Para enfatizar la portada principal y dar importancia al vestíbulo, en el nivel de acceso se dejó una doble altura de 8 m y se instaló un plafón traslúcido de 77 m<sup>2</sup> con el título *La creación*.<sup>6</sup> Toda la intención del diseño está vertida hacia el tema del libro como fuente del saber, su grafía geométrica se convierte en módulo para generar formas figurativas de una pareja en el paraíso, a punto de descubrir los secretos del conocimiento. (il. 3)

La técnica empleada fue encapsular entre resinas o polímeros tres capas de vidrio sobre una rígida estructura metálica de solera de 5 cm x 6 mm de grosor.<sup>7</sup> En este procedimiento los colores amarillo, naranja y rojo adquieren un matiz ambarino.

Para definir la pertenencia de la obra a la técnica del vitral, preferimos en estricto el vidrio como material transparente, en lugar de sustancias sintéticas, por eso optamos por obviar ejemplos ejecutados con las últimas.

En 1991 la Universidad Nacional Autónoma de México le solicitó restaurar el vitral francés de la “Casa Mauméjean et Frères”, elaborado en su sucursal española para el Centro Asturiano, ahora Casa Universitaria del Libro, que presentaba pérdidas completas de los recuadros centrales. La realización del trabajo fue de Genaro

---

<sup>3</sup> Martínez de la Escalera Ana María, *Algo propio, algo distinto de sí, ensayos sobre Dante, Gracián y la astucia del lenguaje*, España, Anthropos-Fundación cultural Eduardo Cohen, 2001, p. 132.

<sup>4</sup> Fernández, Miguel Ángel, *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, p. 211.

<sup>5</sup> Jorge Alberto Manrique, “El futuro radiante: la Ciudad Universitaria”, en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, p. 153.

<sup>6</sup> *Anuario de arquitectura mexicana*, México, INBA, 1980, pp. 200-203.

<sup>7</sup> “Vitral ‘La creación’”, *Obras*, sección Diseño, abril de 1981, p. 39.

Sardaneta. El aspecto del vitral renovado no recuperó su esplendor original. Al poco tiempo se requirió una nueva intervención de restauradores.<sup>8</sup>

Entre las mejores ejecuciones de Pinoncelly se destaca la cubierta piramidal con el título *El péndulo de Foucoult* para el Centro de Ciencias de Sinaloa en la capital del Estado, de 1992. La estructura de acero forjado está formada por doce módulos de 5.30 m en su base, alcanzando una altura de más de 7 m en la cúspide. Las gamas de azules y rojos de los vidrios emplomados y la convergencia de los paneles vítreos en el centro de la composición volumétrica establecen un foco integrador de todo el conjunto arquitectónico.

En 1995 Pinoncelly realizó en el Hospital General de Zona núm.1 del Instituto Mexicano del Seguro Social, de la calle Gabriel Mancera, una plataforma vítrea de 350 m<sup>2</sup> que funciona como plafón y cubierta. En el diseño de su armazón se dispusieron barras de apoyo para facilitar su mantenimiento, no obstante, su sencillo planteamiento geométrico y cromático con estrellas repetitivas no reviste interés plástico.

Todavía en 2003 el vitralista experto intervino en la renovada parroquia de Nuestra Señora de los Remedios, en el barrio de Tequisquiapan en San Luís Potosí, obra de Enrique de la Mora, construida en 1967,<sup>9</sup> y en la sinagoga Gold Market de la Ciudad de México. En estos sitios utilizó el recurso poco usual del vidrio opalescente. Mientras que en el interior actúa como vitral por transparencia, en el exterior cubre la función de arte urbano. Ambas tareas fueron resueltas satisfactoriamente.

### **De la cerámica al vidrio**

La producción de un artista tan completo como Luís Nishizawa, sobre todo por su acercamiento al trabajo cerámico, no podía quedar al margen del proyecto para vitrales. Justamente en la última década del siglo pasado y en los inicios del tercer milenio dedica su atención creativa a este rubro.

---

<sup>8</sup> Juan Carlos Aguilar García "La Casa Universitaria del Libro es candidata a Monumento Artístico", *Las Buenas Noticias también son Noticia, La Crónica de Hoy*, Presidencia de la República, 26 de Junio de 2006. (Versión electrónica)

<sup>9</sup> Salvador Pinoncelly, "Doble transparencia". Nuestra Señora de los Remedios , *Obras*, septiembre de 2004, edición 381. (Versión electrónica)

Su emplomado, emplazado en el Museo Taller que lleva su nombre, adaptado en 1992 en un recinto antiguo del centro de Toluca, es "un reconocimiento a la vasta creación plástica del pintor, a su legado artístico, al patrimonio cultural nacional que representa y a su labor docente realizada durante 50 años".<sup>10</sup> (il. 4)

A decir del artista mexiquense, en el caso del vitral, la contribución del maestro vitralista le proporciona la habilidad para conseguir el color,<sup>11</sup> y eso fue lo que plantea en sus obras monumentales llevados a cabo con este recurso: que tenga impacto el fenómeno de la luz coloreada.

En 1996 Nishizawa diseñó un par de vidrieras para el nuevo edificio de la Facultad de Estudios Superiores de Zaragoza, de la UNAM. El primero, de 4 m de diámetro, se encuentra en la fachada y el siguiente, de 16 m<sup>2</sup>, en el extremo posterior del edificio. Ambos fueron ejecutados en los talleres de la vitralista Isabel Ugalde en Toluca, "el costo de los trabajos no pasó de 50 mil pesos".<sup>12</sup>

La labor fue complicada para el maestro, ya que desde el inicio del programa arquitectónico no se había considerado la inclusión de complemento artístico transparente en el recinto.

### ***Papalotl***

Como hemos visto, cada vez el mismo proyectista del edificio convoca a sus colegas de profesión para diseñar los elementos decorativos. Este fue el caso del muro y armazón con cristales de colores del Hospital de Oncología en el complejo Siglo XXI del IMSS, en donde el arquitecto Jesús Ruiz Mejía elaboró, con la asistencia de Magdalena Vázquez, un panel compuesto por una retícula de 40 módulos de fondo vítreo para adosar unas estructuras volumétricas del tipo *Buckminster Fuller*, populares en los años sesenta, que generan triángulos abatidos para evocar el título de la obra, *Las mariposas*, "símbolo de vida y muerte en la cultura prehispánica, y por el cual, en el equinoccio de primavera, atraviesa la luz solar por el centro de dos

---

<sup>10</sup> "Luis Nishizawa Flores. La Incesante Vocación por el Arte Mexicano", *Revista Mexicana de Orientación Educativa*, núm. 2, marzo-junio de 2004. (Versión electrónica)

<sup>11</sup> Héctor León Diez, "Cuando la cerámica entra al horno, el verdadero creador del arte es el fuego: Luis Nishizawa", *Crónica*, 3 de noviembre de 1996. (Versión electrónica)

<sup>12</sup> David Aguilar Juárez, "Percepciones plásticas y arquitectónicas", *Obras*, octubre de 1999, edición 322. (Versión electrónica)

soles y se refleja en un tercero incrustado en el piso”.<sup>13</sup> Ruiz Mejía explicó “que los rayos solares significan los que se utilizan para las radioterapias para curar el cáncer”.<sup>14</sup>

Mariposas diurnas y nocturnas, 28 en total, sugeridas con intenciones figurativas y geométricas por sus colores amarillos y azules, están distribuidas en cuatro bandas horizontales que representan períodos de 13 años para sumar 52, correspondientes al ciclo prehispánico.

A pesar de los nobles propósitos materializados con ayuda de artificios lumínicos y su interpretación simbólica, basada en el calendario precolombino, el sencillo diseño es limitado con referencia al impacto artístico.

### **Correspondencia**

En el Instituto Nacional de Migración en octubre de 1998 se inauguró el emplomado de 4 x 7 m intitulado *Vitral Universal, México, el abrazo eterno*, del artista cubano Mario Eusebio Gallardo.<sup>15</sup>

El autor, para evitar interpretaciones erróneas que alejen al espectador de la génesis de su obra, la explica por sí mismo: "el punto rodeado de grandes caminos, marítimos y terrestres, por donde entraron los hombres, las razas y las culturas: estoy sugiriendo en esa diversidad de líneas y colores que se arremolinan, se convulsionan tal vez, y forman un gran abrazo... el abrazo eterno de México".<sup>16</sup>

También, como en el anterior ejemplo, recurre a la cosmogonía prehispánica a partir de la Piedra del Sol azteca, "por eso el centro sugiere una flor, un sol, el nacimiento de la vida; hay lazos que rodean la luz y los colores, una policromía en cinco círculos, los mismos que tiene el calendario. Al mismo tiempo las luces que lo rodean suponen la población, que sale y entra del país. Hay caminos por mar, aire y

---

<sup>13</sup> "Vitales, mariposas y la llegada de la primavera marcan un nuevo ciclo de vida", *Boletín Instituto Mexicano del Seguro Social-Coordinación de Comunicación social*, 19 de marzo de 2007, núm. 137. (Versión electrónica)

<sup>14</sup> *Ídem.*

<sup>15</sup> Raúl Nonoal, "El vitral universal: México, el abrazo eterno, nuevo símbolo para la migración", CNCA, 23 de octubre de 1998. (Versión electrónica)

<sup>16</sup> *Ídem.*

tierra. Es una obra cósmica, un símbolo del espacio, volcado dentro de lo que es mi pintura".<sup>17</sup>

La interpretación nuestra de las formas de la vidriera, a diferencia del autor del vitral, sugiere papeles y papeles, copias de documentos de colores, atributos de la procedencia étnica de los grupos humanos, volando y volando, hasta formar un gran nudo en el centro de la composición.

### **Volumetría**

El caso de José Antonio Rage Mafud, formado en las áreas de la arquitectura y el diseño urbano, es de particular interés, ya que en su prolongado contacto con profesionales del vidrio convergió con Narcissus Quagliata en el *The Pilchuck Glass School*, en Stanwood, Washington.

Entre sus diversas intervenciones en 1999 -al filo del siglo- interpretó el diseño del escultor mexicano de renombre internacional Sebastián, extensión del logotipo de la Fundación Sebastián en la Ciudad de México. En una propuesta vitral cercana a la geometría, evoca formas y colores característicos del afamado escultor de tal manera que el resultado recuerda su bien conocida serie de objetos transformables de los años setenta.

El plafón vitral aquí se vuelve un ente escultórico, rico en matices de los colores primarios, debido a la específica manipulación del medio vítreo. Curiosamente, a diferencia del capelo tradicional, la progresión geométrica y rítmica se aprecia en toda su extensión por la techumbre del edificio.

### **Corporativismo**

Otro proyectista industrial del vidrio es Bert Glauner. En su lugar de origen, Alemania, estudió artes y oficios, se preparó especialmente en diseño de joyería, vitral y escultura. En 1963 llega a México y en 1984 se traslada a Morelia. Su obra, fiel a su formación, es la construcción de objetos vítreos que cubren la función de complementar espacios arquitectónicos. Habitualmente recurre a un tipo de vitral de pequeño formato para incluirlo como motivo decorativo. (il. 5)

---

<sup>17</sup> Raúl Nonoal, "Un agradecimiento a la segunda patria, el vitral universal: México, el abrazo eterno", CNCA, 26 de octubre de 1998.

Su catálogo está compuesto por múltiples intervenciones en oficinas, recintos eclesiásticos y casas particulares. Se destaca el muro transparente curvo de 7 x 22 m, realizado en 1995 para las oficinas del comité directivo de Banca Serfín en la ciudad de México, que consiste en una estructura de acero con 10 láminas vítreas resueltas en varias técnicas, vidrio soplado y esmerilado. Sus formas serpenteantes en un espacio arquitectónico aportan un toque de color.<sup>18</sup>

En el siguiente año Glauner elabora otro muro de 6 por 22 m con parecida solución espacial, para la “Compañía Estafeta S. A de C. V.” en Cuernavaca, Morelos. Las seis placas decorativas dividen las oficinas de la dirección y recepción, separando ambientes. El vidrio, a manera de emparedado, encapsula papel *amate* hecho a mano, lo que resulta un tratamiento novedoso para el vitral, al incluir otro material, orgánico y mexicano por excelencia.<sup>19</sup>

En la residencia privada *Malintzin* en la Ciudad de México se ubica un plafón vítreo transparente con 24 segmentos verticales suspendidos por cables de acero en diferentes ángulos, conformando un remolino helicoidal que da título a la obra, *Espiral*. Comprende un total de 5.5 m de aplicación de vidrios de color que bañan el patio de la casa con formas diáfnas, tonalidades matutinas y vistas de paisajes orográficos.<sup>20</sup>

La otra pieza de gran formato es en realidad un monumento al vidrio. Titulada *El vidrio en el espacio y en el tiempo*, está situada en la empresa “Sílices de Veracruz S. A. de C. V.”, en Orizaba, Veracruz. La estructura vítrea volumétrica de 3 x 3 x 3 x 10 m, sostenida por tres tubos de acero, se eleva en la parte posterior del recibidor y celebra la inauguración de los nuevos hornos de la fábrica de botellas.<sup>21</sup> El sistema de tetraedros formados por placas vítreas, está inspirado en el diseño de la *Torre de fuego* del maestro de la Bauhaus Johannes Itten, de 1920. (il. 6)

El escenario montañoso que sirve de fondo para la decoración transparente proporciona un distintivo particular. Aquí se ve reflejado el principio estético del artista alemán, quien utiliza el color como animador de la idea poética.

---

<sup>18</sup> Peterson, Chris, *Stained Glass Sourcebook*, EUA, Quarry Books, 2004, pp. 257-259.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 256-257.

## Actuación

Como hemos visto, los últimos años del siglo XX son pródigos en referencias vitralísticas. En la materia de residencias particulares no es tan frecuente conocer los detalles de los emplazamientos por razones de seguridad. A veces, debido a la fama del propietario, se llega a saber datos aislados sobre la decoración de espacios privados. Tal fue el caso de la desaparecida actriz María Félix, quien en su casa de Cuernavaca, Morelos, mandó colocar un *plafond* multicolor para cerrar el cubo de la escalera.<sup>22</sup> Asimismo, encargó otro vitral monumental con escenas marinas para el salón oriental.<sup>23</sup>

El arquitecto Carlos Benítez fue responsable de las obras de acondicionamiento de la mansión. Los diseños fueron de Antoine Tzapoff, un pintor francés de origen ruso desconocido en su país; como “a María Félix le gustaban las tortugas y quería unos vitrales para su casa, Benítez consiguió a un experto que trabajó sobre los diseños originales de Tzapoff, pareja sentimental de la artista”.<sup>24</sup> (il. 7)

## Policías y ladrones

Continuando con ejemplos de casas particulares, de paso podríamos citar un hecho muy conocido y que habla por sí mismo. También en Cuernavaca, la Procuraduría General de la República en 1995 aseguró la residencia con “fachada con altos vitrales” del ex subprocurador Mario Ruiz Massieu, después de su supuesto suicidio, encontrando en su interior lujoso mobiliario, autos importados y más “vitrales estampados con águilas y pavorreales”.<sup>25</sup> El espíritu porfirista después de un siglo todavía ronda por esos recónditos lugares.

## Divinidad en luz

Al llegar al tema principal del presente capítulo y sin olvidar el trasfondo histórico y cultural, enfocaremos nuestra atención en esta obra que representa la expresión del trabajo en una orbe globalizada, dependiente, interdisciplinaria y multifacética, de

---

<sup>22</sup> Nicolás H. Sánchez-Osorio, “Una mansión de mística y de magia. Obras de arte por doquier... la esencia del mito: la imagen de la doña”, *Casas & Gente*, diciembre 1999, núm. 141. (Versión electrónica)

<sup>23</sup> Angélica de León, “La última obra de María Félix”, *Reforma*, México, 21 de abril de 2002. p. 6.

<sup>24</sup> *Ídem*.

<sup>25</sup> “Mantendrá PGR asegurada residencia en Cuernavaca”, *Crónica*, 19 de septiembre de 1999. (Versión electrónica)

permuta de mercancías y de conocimientos, de materia prima especializada, maquila y exportación, movimiento de artículos y gente que caracterizó el planeta a fin de milenio y preconizó el ambiente productivo del futuro inmediato. Significó todo un fenómeno de intercambio de mano de obra, el armado de piezas de distinta procedencia y especificidad para fabricar un todo, montado finalmente en otra parte del mundo.

Nos referimos al Domo de Cristal en el templo de Santa María de los Ángeles y de los Mártires en Roma, Italia, obra magna que reunió los esfuerzos de colectivos profesionales integrados por artesanos, científicos y técnicos de diversas partes del mundo, para la construcción de un objeto -entre científico y artístico- capaz de potenciar la lectura lumínica del ambiente sacro. Según su autor, Narcissus Quagliata, “se trata de llevar a Roma la luz de las iglesias mexicanas, con la tecnología moderna de la UNAM”.<sup>26</sup>

### **Narcissus Quagliata**

A partir de los años setenta, Quagliata comenzó a retomar principios de la experimentación en vidrio que algunos artistas estadounidenses habían emprendido desde finales de los años cincuenta. Justo es recordar, para contextualizar, las crónicas de la famosa exposición *Vitrales norteamericanos*, llevada a cabo en enero de 1958 en la sala de Amistad Internacional del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Uno de sus expositores, Robert Hamon “aprimó entre dos mallas de vidrio plástico las piezas coloreadas, en su afán de suprimir las cúpulas de plomo”.<sup>27</sup> En tanto, Peter Otsuni “por no contar con horno suficientemente grande, se vio impedido a formar su vitral expuesto, de acuerdo a su intención de fundir entre sí todos los fragmentos: tuvo que usar un mínimo de plomo”.<sup>28</sup> Rice Pereira, a su vez, buscó “romper los rayos de luz con pocos colores distribuidos en dos planos superpuestos”.<sup>29</sup> Todos estos dechados indican las diversas propuestas en la experimentación con el vidrio.

---

<sup>26</sup> Estela Alcántara, “Llegará la luz de las iglesias mexicanas a la basílica italiana de Santa María degli Angeli”, *Gaceta UNAM*, 19 de noviembre de 1998, pp. 16-17.

<sup>27</sup> Almingus, “Vitrales norteamericanos”, *La Nación*, 26 de enero de 1958, año XVIII, vol. XXXIII, núm. 50, p. 33.

<sup>28</sup> *Ídem*.

<sup>29</sup> *Ídem*.

Así, Quagliata siguió desarrollando técnicas e ideas, siendo reconocido por ello al ganar dos veces el Premio Nacional de las Artes en ese país.

Pasó cuatro años en su casa-estudio que construyó en las montañas costeras del norte de California. Aquí se enfrentó con el problema de capturar la luz en el lienzo, por lo que decidió usar el vidrio para captar la realidad de la luz misma.

Aprovechó el acelerado crecimiento de la tecnología del vidrio para forjar un especial lenguaje ajustable al campo de la integración arquitectónica.

En sus proyectos a veces combina diferentes medios bien amalgamados, “utiliza técnicas mixtas de una manera expresiva sin ninguna limitación impuesta por las convenciones”,<sup>30</sup> como lo demuestra el biombo de dos tableros *Tesoros del Mediterráneo*. El primero, titulado *El pez emergiendo del hombre*, representa metafóricamente el cristianismo sublevándose contra la corrupción y el segundo, *El océano*,<sup>31</sup> que expone en todo el contorno un alarde de manejo miniaturista, evoca un paisaje costero. (il. 8)

Su obra se resguarda en colecciones de importantes centros culturales como Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, La Galería Renwick del Instituto Smithsonian en Washington, el Museo de Arte Moderno de Yokohama en Japón y el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México.

En la exposición permanente del Museo de la Luz capitalino, se encuentra una pieza muy original, firmada *Narciso Quagliata '96, Vitrum ej. Artesanos*. Está resuelta con efectos ópticos a manera de lupas cóncavas y convexas, que como burbujas de jabón radiantes enriquecen el ambiente con sus reflejos luminosos.

Las comisiones del diseñador incluyen edificios tales como la Biblioteca Pública de *Gainsville*, Florida; el *Alice Art Center* y el vestíbulo del edificio *Pacific Bell* en Oakland, California; Sinagoga *Ashquenazi*, de la Ciudad de México.

Entre otras, terminó una instalación para la fachada de un estacionamiento en el centro de San Francisco, pieza monumental intitulada *Puerta a la noche*, formada por 108 paneles de vidrio fundido que suman 40 m<sup>2</sup>. Fue presentada en su

---

<sup>30</sup> Morris, Elizabeth, *Stained and Decorative Glass*, Singapore, Chartwell Books, 1985, p. 122.

<sup>31</sup> *Ídem*.

exposición retrospectiva organizada en 1995 en el Museo Franz Mayer en la Ciudad de México.<sup>32</sup>

Desde 1993 Quagliata vive en México, aunque también trabaja en los Estados Unidos y Europa. Opina que la cultura estadounidense le ha ayudado a apreciar el uso de las nuevas tecnologías "que permiten la fluidez de creaciones atrevidas, pero, por otro lado, también es bastante formal y tiene miedo a ciertas expresiones fuertes, lo cual no sucede en México".<sup>33</sup>

En los dos últimos años del siglo XX ha colaborado con el arquitecto Ricardo Legorreta en el diseño de 800 m<sup>2</sup> de vitrales para la remodelación del legendario Hotel Reforma en la capital del país.

### **Biblioteca Enrique Rivero Borrell**

En 1998 Narcissus Quagliata inicia un nuevo proyecto en la Ciudad Universitaria de la UNAM. En la biblioteca Enrique Rivero Borrell de la Facultad de Ingeniería, en el moderno anexo correspondiente a la División de Ciencias Básicas, emplaza un plafón transparente compuesto por siete secciones cuadradas y dos falsas, de integración poco exitosa, con pintura aparentando vidrio de colores. A su vez, cada módulo está formado por una retícula con nueve vidrios. La diagonal de arista a arista que atraviesa cada vidriera divide las áreas transparentes.

Quagliata recurre a los postulados del vitralista alemán contemporáneo Ludwig Schafratt, en el sentido de no abusar del efecto colorístico, por eso se perciben pocos acentos cromáticos, si acaso amarillos, rojos y azules. En las zonas traslúcidas se advierte el vidrio mate, trabajado a chorro de arena, dejando líneas brillantes que forman una cuadrícula acentuada por biseles. (il. 9)

El conjunto tiene poca proyección visual debido a la escultura del artista mexicano Sebastián, emplazada exactamente abajo, en el área inutilizada del minúsculo *hall*, donde se asienta el volumen. Su masa metálica pintada de azul oscuro se levanta verticalmente hasta el techo. Además, por las traveses de soporte que son muy anchas y enmarcan cada cuadrángulo transparente hundido, la lectura del lucernario se ve aún más obstaculizada.

---

<sup>32</sup> Maria Luisa López, "Se puede pintar con el vidrio", *Reforma*, sección Cultura, 23 de septiembre de 1995, p. 1.

<sup>33</sup> *Ídem*.

Parece raro, pero el trabajo vítreo no termina en el plano visible desde el interior, aún continúa en la celda externa, construida encima de la techumbre para evitar filtraciones, lo que fue aprovechado por Quagliata para prolongar el diseño geométrico triangular. Analizado a detalle, con la gran escultura sombría que devora la luz interior, y la imposibilidad de apreciar volúmenes salientes, el plafón pierde su razón de ser.

Al revisar la trayectoria de Quagliata, nos percatamos de su interés por los materiales traslúcidos y la innovación técnica. Como un estudioso de las transformaciones de la luz siempre trata de aprovechar los planos nítidos de la materia vítrea y resaltar el desvanecimiento y mezcla del color en superficies pulidas o texturizadas de sus piezas multifacéticas.

Cuando David Ruth, un escultor en vidrio de Oakland, lo invitó a su taller para experimentar con vidrio fundido en horno, se le abrieron los horizontes para elaborar sus propios proyectos con esta técnica inexplorada de reciente aparición. El resultado final es una imagen fusionada con efectos de sombreado semejante a la pintura, con originales detalles expresivos pero con la transparencia y calidades vítreas. Otro rasgo de esta técnica espontánea es que no requiere soporte estructural, ni pegamentos, ni cañuelas, aunque en dimensiones mayores se arma como ventana. (il. 10)

El mundo visual que maneja Quagliata tiene aspectos metafísicos conectados con la imaginería de Giorgio de Chirico cuando aspira representar en vidrio el fondo del mar Mediterráneo con sus tesoros de esculturas griegas perdidas en las profundidades.<sup>34</sup>

Los especialistas en el vitral opinan que, entre otros creadores, el maestro italiano es el “más expresivo y violento en sus propuestas plásticas llenas de un vibrante colorido”.<sup>35</sup> Esto se comprueba en su vidriera de caballete *Cabeza ardiente*, donde emplea “el tradicional emplomado con fusión en horno para hacer notar sus habilidades en el dibujo”.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> <http://www.geocities.com/SoHo/Square/2159/stained.html>

<sup>35</sup> Díaz Silva, Patricio, *Vitrales en Santiago de Chile. Obras conservadas en iglesias y edificios civiles*, Chile, Ocho libros, 2007, p. 37.

<sup>36</sup> Porcelli, Joe, *Stained Glass. Jewels of Light*, Italy, Friedman-Fairfax, 1998, p. 110.

## El domo

La cúpula que nos ocupa está colocada a 28 m de altura justo sobre el vestíbulo circular de la iglesia romana consagrada a Santa María de los Ángeles y de los Mártires. En 1996 se inició la restauración del templo con miras a los festejos del Jubileo del año 2000. Entonces los clérigos se percataron que el domo original requería una intervención radical debido a filtraciones de agua de lluvia. (il. 11)

El cardenal honorario de la basílica, arzobispo William Henry Keeler de la arquidiócesis de Baltimore, Maryland, USA, emprendió la tarea de emplazar un nuevo recubrimiento como una donación de la arquidiócesis estadounidense. La iniciativa de involucrar a Narcissus Quagliata provino de Lorenzo Zichichi de ediciones Il Cigno.<sup>37</sup> El artista ítalo estadounidense narra su experiencia: "cuando se me encargó la creación de una obra de arte para la cúpula [...] acepté el reto y me adentré en el proyecto",<sup>38</sup> al mismo tiempo -refiere- se hizo varias preguntas: "¿cuántas veces en su vida a un artista se le presenta la oportunidad de poder integrar su obra en un edificio de esta importancia, construido hace mil 700 años? ¿Cómo añadir una obra al último espacio creado por Miguel Ángel?".<sup>39</sup> Y concluye: "para poder levantar la mano y empezar a dibujar, sin que me temblara, tomé la determinación de no mirar hacia atrás".<sup>40</sup>

## Sobre ruinas

Los orígenes del emplazamiento datan del siglo III d. C., cuando el emperador Diocleciano ordenó la construcción de un monumental complejo termal, donde cabrían hasta 2000 personas, con el trabajo forzado de los soldados convertidos al cristianismo. Se dice que, tras concluir su misión, fueron asesinados, por eso el recinto, posteriormente transformado en iglesia, lleva el nombre de Mártires.<sup>41</sup>

En 1541 el sacerdote Antonio Lo Duca concibió erigir en esas ruinas un templo, de acuerdo con la leyenda de que en aquel sitio los ángeles confortaron a los

---

<sup>37</sup> Laretta Colonnelli, "Si inaugura a S. Maria degli Angeli la copertura in vetro della cupola. Una Lanterna per la Basilica", 14 de noviembre de 2001. (Versión electrónica)

<sup>38</sup> Narcissus Quagliata en Rina Fabiola Balvanera Ortiz, "Divinidad en luz, más que una cúpula", *Obras*, marzo de 1999, edición 315. (Versión electrónica)

<sup>39</sup> *Ídem.*

<sup>40</sup> *Ídem.*

<sup>41</sup> Laura Romero, "Conjunción de ciencia y arte, en Divinidad en luz", *Gaceta*, Ciudad Universitaria, 24 de junio de 2004, núm. 3,730, pp. 7-8.

mártires cristianos que padecieron el suplicio y la fatiga, por eso fue bautizada Santa María de los Ángeles y de los Mártires.

Durante el Jubileo de 1550 Lo Duca enfermó y tuvo las mismas visiones de las víctimas sacrificadas, por lo que recurrió al Pontífice Julio III, quien le asignó un lugar específico en la Termas, para su inicial funcionamiento con un altar provisional y posterior emplazamiento del recinto sagrado.

Bajo el papado de Pío IV, Miguel Ángel Buonarroti a los 86 años de edad todavía emprende lo que sería su último trabajo arquitectónico: concluir la Porta Pía e iniciar, entre agosto de 1561 hasta 1563, la nueva iglesia sobre las ruinas de las termas de Diocleciano.<sup>42</sup>

Miguel Ángel presentía que la vida se le extinguía, por lo que trabajaba con vehemencia. Sobrevivió a un desvanecimiento después de estar dibujando de pie y descalzo por tres horas, se repuso a los pocos días pero el rumor entre sus discípulos era que Miguel Ángel “estaba a la muerte”.<sup>43</sup>

El diseño de Buonarroti prevaleció “entre otros muchos que habían hecho excelentes arquitectos”,<sup>44</sup> prefirió reducir al mínimo la intervención en el sitio por respeto a la arquitectura antigua, delimitó el espacio sacro con una pared divisoria.

La rotonda de ingreso a las ruinas romanas tenía una abertura al centro del plafón semejante a la del Panteón romano. Por la información que aporta en 1577 el arquitecto francés Etienne Duperac, sabemos que el primer lucernario de la rotonda era más pequeño por algunos centímetros que el del Panteón, sin tener la certeza de que este hubiese sido proyectado por Buonarroti.<sup>45</sup>

En 1749 el arquitecto Luigi Vanvitelli modificó sustancialmente el recinto, construyendo un altar donde estaba la puerta mayor; convirtió la entrada lateral en la principal e hizo varios cambios más, poco afortunados.<sup>46</sup> Guiado por los gustos de la época, reconstruyó el coro, obra de Miguel Ángel, e introdujo un fastuoso ornato.<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> Papini, Giovanni, *op. cit.*, p. 471.

<sup>43</sup> *Ídem.*

<sup>44</sup> Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, México, UNAM, 1996, p. 685.

<sup>45</sup> Laurretta Colonnelli, *op. cit.*

<sup>46</sup> Vasari, Giorgio, *op. cit.*, p. 685.

<sup>47</sup> Maurizio Calvesi, “La Veranda degli Angeli”, 11 de febrero de 2004, Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Roma. (Versión electrónica)

Desde entonces, “el óculo fue cerrado con varios tipos de claraboya, sin encontrar una solución satisfactoria. A principios del siglo XIX no tenía cubierta de cristal”.<sup>48</sup>

### **El lucernario**

Durante la restauración actual de la cúpula fueron empleados recursos antiguos y modernos, desde el tradicional emplomado hasta la pieza de vidrio plano, curvada en horno de forma tridimensional para disminuir el ángulo cortante entre los fragmentos, a fin de eliminar visualmente los cambios de superficie plana y adaptarlos a una circunferencia y emplazarlos en la sección correspondiente de la estructura metálica semiesférica.

Además de innovación, esto representa un logro técnico que permite absorber los cambios de dirección en el hemisferio y prevenir el flujo de luz incontrolado. El plafón no tiene líneas rectas, dando como resultado “un vitral único de forma elipsoidal, análogo a nuestro universo”.<sup>49</sup>

Para proteger el vidrio de la cúpula y las lentes ante cualquier eventualidad, la semiesfera vítrea no está a la intemperie, tiene otro domo de vidrio blindado sobrepuesto.

### **Triple esfera**

El centro del óculo, correspondiente al punto de mayor brillo en la bóveda, esta ocupado por una triple esfera cristalina casi incolora, realizada en vidrio soplado. Una pequeña está contenida dentro de la mediana y a su vez, ambas se encuentran encapsuladas en un volumen mayor. De este punto focal parten siete rayos destinados a esparcirse al interior del ambiente, reflejando luces de diversa intensidad, dependiendo de las horas del día o de las estaciones. (il. 12)

Es el símbolo de la Divinidad Pura, relacionado con el objetivo central del Jubileo 2000, dedicado a la glorificación de la Trinidad. Sutilmente se percibe la metáfora de los ángeles, portadores del flujo de la energía divina que desciende hacia nuestro mundo para establecer la conexión entre Dios y los hombres. (il. 13)

---

<sup>48</sup> Lairetta Colonnelli, *op. cit.*

<sup>49</sup> Narcissus Quagliata en Rina Fabiola Balvanera Ortiz, *op. cit.*

## **Armazón**

Por tratarse de la cubierta transparente de la bóveda, la forma del cerramiento es de un domo semiesférico por lo que el primer requerimiento era considerar un soporte de acero y bronce, de 3.45 m de diámetro por 2.25 m de altura, ejecutado en Oakland, California.<sup>50</sup>

Para integrar la estructura metálica a los ritmos lineales decorativos de la bóveda barroca de Vanvitelli, por sus dimensiones y su contexto arquitectónico, se dividió la estructura en ocho baquetillas verticales a manera de lesenas de cúpula, además, cada espacio vertical se subdividió en tres, siguiendo el diseño del piso de mármol bajo el domo. El producto final es un hemisferio fragmentado en veinticuatro secciones, formado por una serie de anillos concéntricos de líneas transversales que convergen hacia el ápice y dividen la cúpula en ocho segmentos.

## **Atmósfera creada**

Otra de las razones por las cuales el recinto tiene connotaciones no sólo religiosas e históricas sino también simbólicas, es porque durante siglos funcionó para el Estado Pontificio como instrumento astronómico, para determinar la hora exacta. La llamada línea meridiana, calculada en el barroco por Francesco Bianchini, consiste en un trazo de 45 m de largo.<sup>51</sup> Es en realidad un reloj solar que funciona en conjunto con una pequeña abertura en lo alto de un muro, por donde penetra un haz de luz que recorre la carátula del piso. Este detalle cósmico fue tomado en cuenta por Quagliata, en el momento de concebir la caída de los rayos.

La lluvia de luz, emanada en forma de haces por los artificios ópticos del domo, es la culminación del diseño ambiental. La principal fuente de luz se refleja sobre el piso, entonces despierta en el espectador curiosidad e invita a mirar a lo alto. La obra reciente no compite con la arquitectura tradicional, por el contrario, refuerza el discurso esférico y organizador del recinto.

La función del artilugio lumínico es focalizar la atención del feligrés sobre el misterio secreto de la luz. Al alumbrar la rotonda, no perturba el fluir espacial y actúa

---

<sup>50</sup> Carmen Rosas, "Presentaron el domo 'Divinidad en luz', de Narcissus Quagliata", *El Universal, El gran diario de México*, sección Sociales, 14 de noviembre de 1998. (Versión electrónica)

<sup>51</sup> Rina Fabiola Balvanera Ortiz, *op. cit.*

en el contexto como elemento introductor a la vastedad de la basílica. También contribuye en el encuentro de volúmenes del famoso par de ángeles, realizados por Gianlorenzo Bernini y colocados en la rotonda de la entrada. Estas figuras sirven para decorar los recipientes con agua bendita en ambos lados del corredor contiguo, donde en el día se aprecian los destellos de luz coloreada sobre la geometría del piso de mosaico de mármol blanco, negro y óxido.

### **Dispositivo óptico**

De la triple esfera se proyectan, con ayuda de tres lentes de 12 cm de espesor, siete rayos lumínicos. La luz visible, que el ojo humano percibe en su descomposición, origina el color. (il. 14)

Es aquí donde en este colectivo profesional, sensible al trabajo artístico, se inserta la contribución de especialistas en ciencias exactas, con el apoyo de la UNAM, por conducto del doctor Salvador Cuevas, quien diseñó y calculó los perfiles curvilíneos de tres lentes, elaborados por el Departamento de Óptica del Instituto de Astronomía. Estos lentes van adosados al domo y están adaptados a fin de encauzar los rayos solares hacia el interior. Son tres los artefactos porque uno está orientado para el verano, otro para los equinoccios y el último para el invierno, todos con filtros diferentes.<sup>52</sup>

El doctor Cuevas en la conferencia *El Tránsito de Venus del 2004 en Santa María degli Angeli e dei Martiri* comentó que “los mexicanos, somos buenos para las orientaciones de los edificios. Ejemplo de ellos son Chichen Itzá y Xochicalco. ¿Por qué no hacer algo que tuviera que ver con nuestras tradiciones? Propuse hacer algo así en esa iglesia”.<sup>53</sup> (il. 15)

A decir de Cuevas Cardona, “la idea fue fabricar lentes que formaran la imagen del Sol en el centro de la rotonda en los equinoccios y solsticios, pero con calidad para observar eclipses y el tránsito de planetas, para que además de ser artístico estuviera relacionado con la astronomía y la gente pudiera ver fenómenos cósmicos”.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Laura Romero, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>53</sup> *Ídem.*

<sup>54</sup> *Ídem.*

Según el especialista, estos cuerpos vítreos forman exactamente en el centro de la rotonda la imagen reducida del sol, de 20 cm y de diferentes colores. Su propósito es tanto estético como de calendario.<sup>55</sup> (il. 16)

Las pruebas de transferencia lumínica se realizaron científicamente, las lupas “se orientaron con ayuda de un teodolito de acuerdo con la declinación del sol. Para ello se proyectó luz láser, la cual debía caer exactamente en el centro de la rotonda”.<sup>56</sup>

Cada uno de los objetos prismáticos transparentes es imprescindible, por ejemplo, en invierno cuando el sol está inclinado casi 45 grados sobre el horizonte y los rayos solares no pueden entrar verticalmente.

La efectividad de los cálculos y correcta disposición de los lentes pudo comprobarse el 8 de junio de 2004, al observar el tránsito de Venus.<sup>57</sup> Asimismo, la calidad de los cristales fue suficiente para fotografiar las manchas solares y el trayecto de los planetas.

El hecho de redescubrir esta relación del vidrio con todas sus funciones pasadas y presentes es el mayor logro de Quagliata. Comprobamos que no hay nada nuevo en el uso del material milenario, sí una actitud multidimensional, al recuperar esa presencia del vidrio para propósitos más diversos.

### **Vidrio y Óptica**

Es el vidrio el que ha originado la física experimental, con el barómetro y el termómetro. Es el material que ha creado los auxiliares modernos para el órgano visual: el microscopio, que permitió descubrir el nanoespacio, y el telescopio, que nos transporta a lo infinitamente lejano. Casi todos los descubrimientos científicos se deben a los servicios prestados por esta arena fundida en sustancia vitrificada.<sup>58</sup>

Los múltiples hallazgos arqueológicos en distintas regiones del mundo, ofrecen datos sobre la manipulación de los grosores y ángulos en el vidrio. Por ejemplo, en el Palacio de Asurbanipal, uno de los últimos reyes asirios, se encontró una lupa que

---

<sup>55</sup> *Ídem.*

<sup>56</sup> *Ídem.*

<sup>57</sup> *Ídem.*

<sup>58</sup> Camilo Flamarión, "El vidrio", *Arte y Letras*, México, 31 de julio de 1910, s.p.

data de 668-626 a. C. y en su biblioteca de tablillas de arcilla aparece un compendio sobre la fabricación de vidrio.<sup>59</sup>

También es de mencionar a Abú Alí Al-Hasan Ibn Al-Haytam, llamado por los latinos Alhazem, quien en el siglo X destaca como una de las más grandes figuras de la ciencia óptica de todos los tiempos y realiza importantísimos trabajos sobre astronomía y matemáticas. En su tratado *Tesoro de la óptica* considera que los rayos luminosos van de los objetos al globo ocular. Este hallazgo suponía un avance frente a la creencia generalizada de que la luz procedía del ojo. Alhazem plantea su teoría sobre la visión binocular, haciendo estudios sobre la reflexión y la refracción de la luz, mediante experimentos que se aproximaron al descubrimiento de las propiedades ópticas de las lentes.

Como resultado de los avances de los científicos árabes, en Europa las actividades de producción de vidrio para diferentes usos marcharon paralelas todavía hasta el siglo XVIII, como en la fábrica madrileña dirigida por Sigmund Brun en 1771,<sup>60</sup> donde a la par con objetos de vidrio cotidianos se fabricaban lentes cóncavos o convexos para diversas deficiencias oculares.

La óptica fue la responsable del avance que mostró la industria del vidrio en todo su desarrollo hasta los umbrales del siglo XIX. Las investigaciones realizadas por el científico alemán Joseph von Fraunhofer, formado en el taller de un cristalero en Baviera, impulsaron la manufactura de lentes para instrumentos más precisos.<sup>61</sup> La similitud del ojo con la cámara es bien conocida. Estas máquinas perfectas tienen una lente para enfocar una imagen, pero también la lente sirve para concentrar un haz de luz proveniente desde una fuente exterior.<sup>62</sup>

### **Sobre huellas**

Para reconocer el valor de los avances hay que retroceder en el tiempo. Ni siquiera las tendencias que parecen ser novedosas en extremo, pueden prescindir de vínculos con los descubrimientos de sus predecesores. Comparando la originalidad

---

<sup>59</sup> Fernández Navarro, José María, *El vidrio*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1991, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>62</sup> Lowenstein, Otto E., *Los sentidos*, México, FCE, 1969, p. 33.

de la propuesta de Quagliata, podemos encontrar en su esencia una línea directa de contacto con los retos que asumieron sus antecesores europeos décadas atrás.

Es sabido que la revolución en los procedimientos de manufactura y aplicaciones del vidrio fue sorprendente a finales del siglo XIX, en Europa las aportaciones no cesaron, sobre todo en Alemania, donde el auge tecnológico se prolongó hasta la década de 1940.

El simbolista alemán Johan Thorn Prikker fue un promotor entusiasta del vitral con una renovadora visión técnica, capaz de incorporar las aspiraciones modernas, sociales y religiosas. En Essen Josef Albers, el futuro maestro de vitral, era asiduo de las clases de Prikker.<sup>63</sup>

Otro artista germano influyente en las nuevas propuestas vítreas es Ludwig Schaffrath, quien trabaja desde 1962 en claustros religiosos. Maneja una variedad de soluciones, desde cilindros de vidrio incrustados en las paredes para que tomen la luz externa y la transfieran al interior -por eso dice que la estructura tiene un adentro y afuera-<sup>64</sup> hasta emplomados tradicionales con un marcado ritmo geométrico.

Su obra no sólo ha trascendido en la esfera práctica sino también a través de sus postulados teóricos. Durante una conferencia en Londres, señala que se ha abusado del uso del color en la cultura contemporánea y convoca a dar un respiro al empleo del cromatismo.<sup>65</sup>

Una de sus principales ideas se refiere a la función del vitral en el espacio circundante: "las paredes de vidrio contienen algo novedoso, el muro transparente en si mismo emite luz, por permitir la toma de luminosidad que proviene del cielo y la convierte en color e imágenes".<sup>66</sup> Quizá este principio es el que inspiró a Narcissus Quagliata.

## **Espectro**

Para Leonardo da Vinci, "el color del cuerpo iluminado participa del color del cuerpo que ilumina",<sup>67</sup> de tal forma que el interior de un recinto o los objetos mismos se

---

<sup>63</sup> Albers y Moholy-Nagy from the *Bauhaus*, EUA, Yale University, 2007, p. 82.

<sup>64</sup> Lee, Lawrence, George Seddon y Francis Stephens, *Stained Glass*, New York, Crown, 1976, p. 7.

<sup>65</sup> Doreen Balabanoff, "Colour and Light: Image and Emanation", *Leadline*, July 30, 2007. (Versión electrónica)

<sup>66</sup> Lee, Lawrence, George Seddon y Francis Stephens, *op. cit.*, p. 7.

<sup>67</sup> 262 (G. 37a) Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 243.

pueden modificar de acuerdo con las variantes colorísticas introducidas. Esta afirmación concuerda con los postulados del vitralista italiano contemporáneo, quien observa que “el color en vidrio es diferente al color sobre papel. Cuando haces vitral agregas el elemento de la transparencia”.<sup>68</sup>

Según Quagliata, “el color es a la ventana como la piel al cuerpo, [...] la luz que se percibe a través de la superficie es más que esa envoltura, es el corazón o el alma del vidrio”.<sup>69</sup> Al reflexionar sobre estos recursos fundamentales en su oficio, llega a la conclusión que el “color y especialmente en vidrio trae consigo un significado simbólico intrínseco, debido a nuestras asociaciones instintivas entre color y dominio de la naturaleza”.<sup>70</sup>

Fue por eso que la distribución de matices cromáticos en el domo se orientó de los bordes externos hacia el centro, de oscuros y fríos a luminosos y cálidos; del azul, gris, violeta y rosa a los tonos naranjas, ambarinos y transparentes; de lo profundo, calmo y sutil, a lo visible y activo. Una interpretación simbólica de la evolución del Universo.

En la esfera cenital fue empleado el color más común y primigenio del vidrio, matiz ámbar, el amarillo dorado que permite acentuar la constelación cromática de puntos luminosos como metáfora del espacio sideral.

La preocupación central del artista italiano fue buscar en el color, reflejado en los demás componentes arquitectónicos, un elemento integrador con el espacio circundante, así estudió el color de los mármoles y los vidrios de la nave para proponer un ambiente consumado.

Quagliata ha hecho análisis, fotografías de vitrales con iluminaciones diferentes a lo largo del día -casi un trabajo científico- por lo que recomienda, para apreciar los cambios lumínicos y cromáticos, ver a través de las hojas de vidrio, dirigiéndolas hacia los distintos puntos cardinales.<sup>71</sup> El autor percibe el objeto-ventana como un ente polifacético, como un rayo que filtra directamente el sol en el

---

<sup>68</sup> Quagliata, Narcissus, *Stained Glass from Mind to Light: an Inquiry into the Nature of the Medium*, San Francisco, Mattole Press, 1976, p. 51.

<sup>69</sup> *Ídem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 55.

espacio, la luz que ingresa es una “extensión de los colores del medio ambiente y lentamente la tinta se moverá dentro del piso, paredes y objetos”.<sup>72</sup>

### **Exposición**

La cúpula, el resultado de la colaboración del equipo interdisciplinario, se mostró al público mexicano del 14 al 18 de noviembre de 1998, antes de ser enviada a Roma. Este acontecimiento encontró su reflejo en la prensa mexicana que resaltó “la importancia de la obra, la cual pone en un lugar muy especial a nuestro país”.<sup>73</sup> Además, después de la instalación iniciada en 1999, en el interior de la basílica italiana se presentó en noviembre de 2001 una muestra con los bocetos y los estudios preparatorios, que resumía todo el proceso creativo.

### **Impresiones**

El nuevo principio del vitral contemporáneo supera la concepción cultural que contempla el vidrio como un material prosaico, que tiene un simple uso decorativo, y lo ennoblece, al usarlo para propósitos más libres y creativos.

El interés que las obras del plafón despertaron no fue simplemente por lo novedoso de la técnica, sino por lo multidimensional de los problemas planteados y finalmente resueltos: transparencia en el lucernario, la originalidad de la superficie con su aspecto curvo pero continuo, el vidrio tratado con fluidez pictórica, pericia artesanal en los objetos complementarios, experimentación plástica y solución formal artística, incorporación de instrumentos ópticos para resaltar el simbolismo religioso.

Reconociendo la magnitud del proyecto, el mismo Juan Pablo II escribió al artista la frase que se grabó sobre el cristal del domo: *La scienza ha radici nell' Inmanente, ma porta l'uomo verso il Trascendente*, “La ciencia tiene raíces en lo Inmanente, pero el hombre toma la puerta hacia lo Trascendente”.<sup>74</sup>

El crítico de arte italiano Maurizio Calvesi sostiene que es conveniente evitar intervenciones modernas en la arquitectura antigua, pero en este caso en particular, el tratamiento de la vidriera, por la huella de un artista técnicamente prodigioso, resulta indudablemente afortunado.<sup>75</sup> (il. 17)

---

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> Carmen Rosas, *op. cit.*

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> Maurizio Calvesi, *op. cit.*

Quizá uno de los mayores logros que Quagliata obtuvo en el proceso de trabajo, en el ensamble de productos de diversa procedencia para gestar una obra total, el domo vítreo para la iglesia romana Santa María de los Ángeles y los Mártires, fue la coordinación entre los distintos profesionales que incluso no se conocieron entre sí - artesanos, técnicos, científicos, artistas- de diferentes países, entre ellos Estados Unidos de América, México e Italia, en un vínculo histórico y cultural. (il. 18)

Las palabras de Narcissus Quagliata, en su época de madurez creativa, confirman su compromiso a futuro: "Yo solo quiero producir mi arte y sobrevivir, porque es una tarea colosal convencer al mundo de que se puede hacer arte con vidrio, con ese material terrible que seduce".<sup>76</sup>

Este trabajo contemporáneo, al filo de los siglos, demostró la vigencia del vidrio como material y el vitral como disciplina artística, lo que demuestra que este recurso en un edificio puede ser usado como un contrapunto o una extensión de la misma arquitectura.

---

<sup>76</sup> Maria Luisa López, *op. cit.*



## Consideraciones finales

El recorrido a través de las diversas creaciones de los arquitectos, ingenieros, artistas y artesanos fue como un trabajo de campo impredecible pero necesario para después de su análisis obtener trozos que reflejan pasajes de la historia de México desde la perspectiva inesperada de un objeto tan modesto y hoy desatendido como es el vitral.

Debido a lo *sui generis* de la investigación, al no existir un fundamento historiográfico sólido sobre el tema, fue necesario ir rescatando cada testimonio que apareciera en las fuentes generales o específicas. Al ordenar los datos disgregados y las ilustraciones recopiladas a lo largo del estudio, fue posible acercarnos a una valoración más justa del vitral, agrupando la información de manera cronológica por períodos históricos, por autores y por años.

Es preocupante que un tópico tan complejo y tan vasto no se vea reflejado en los registros públicos del Sistema de Información Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que para julio de 2007<sup>1</sup> consignaba únicamente 13 entradas con la palabra “vitral”. La falta de información sistematizada, especialmente evidente en los casos de recintos oficiales, fue una de las dificultades que tuvimos que enfrentar permanentemente.

No negamos tampoco lo complicado que fue superar limitaciones en las referencias sobre elementos decorativos, que casi nunca son considerados. Durante el proceso de investigación por nuestra cuenta recabamos 159 registros de vidrieras elaboradas, de las cuales ejemplificamos en el texto alrededor de un centenar. Observamos cómo al inicio del siglo las enormes empresas industriales de diseño competían por ganar los pedidos. En México se emplazaron realizaciones de las grandes firmas mundiales: Claudio Pellandini afincado en México, Mariano Coppedè y Talleri de Italia, Franz Xaver Zettler de Munich, Louis Comfort Tiffany de Nueva York, Géza Maróti y Miksa Róth del Imperio Austro-Húngaro, Charles Champigneulle y Jacques Gruber de Francia, todos con sendas obras ya descritas en nuestro estudio.

---

<sup>1</sup> <http://sic.conaculta.gob.mx/>

Las técnicas del vitral que se aprendieron como parte de una tradición -y se manejan aún hoy día- son una herencia directa de los oficios medievales, restablecidos durante el siglo XIX en Alemania, Francia, Inglaterra, España. Este conocimiento llegó a México a través de las manos europeas o norteamericanas. En el plano educativo, el esfuerzo de Alfredo Ramos Martínez desde la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1912 y 1914, resultó indispensable para instrumentar la disciplina de las Artes Decorativas<sup>2</sup> que dejó frutos importantes, ya que en el plan de estudios de 1919 ya figura como carrera,<sup>3</sup> incluyendo la proyección de vitrales a la par de otras tantas actividades.

Tras algunos intentos por impulsar esta tecnología, José Vasconcelos como ministro de Educación observó, hablando sobre las secundarias dedicadas a la enseñanza de labores industriales, que era importante “despertar el sentido limpio nativo de los colores, la armonía y el ritmo. En la industria vidriera, degenerada en el emplomado industrial que copia estampas, la sociedad del pintor produjo el arte, nuevo entre nosotros, del vitral artístico”.<sup>4</sup>

Paralelamente con la actividad de los vitralistas españoles Ramón Montaña y Víctor Francisco Marco Urrutia, ya asentados en México, Diego Rivera como director de la Escuela Central de Artes Plásticas incentivó a Enrique Villaseñor, uno de los pioneros más entusiastas de la práctica vitral nacional.<sup>5</sup>

Las vidrieras se usaban para transmitir la ilusión de *status* social. Entre las décadas 10 y 40 casi todas las revistas culturales contenían reproducido algún motivo con vidrios polícromos, hasta las viñetas ilustrativas imitaban divisiones para señalar las cañuelas que se emplean para separar cada placa. Las quinceañeras y otras beldades de la época se retrataban en fondos de cristalerías de colores.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> “Escuela de arte decorativo”, La ilustración semanal, sección de fotografías, 10 de marzo de 1914, año 1, núm. 23, en Ramírez, Fausto, *Crónica de las Artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM / IIE, 1990, p. 21.

<sup>3</sup> AGN, Fondo IP y BA, ENBA, caja 31, expediente 8, en Ramírez, Fausto, *op. cit.*, p. 64.

<sup>4</sup> Vasconcelos, José, *De Robinsón a Odiseo. Pedagogía estructuralista* (1935), Monterrey, febrero de 2002, pp.123-124. (Biblioteca digital Senado de la República)

<sup>5</sup> En el Plan de Estudios para la Escuela Central de Artes Plásticas, presentado por Diego Rivera en diciembre de 1929, contempló para el quinto año un taller libre de pintura que incluía una sección de vidrieras emplomadas dirigida por Enrique Villaseñor, en Tibol, Raquel (comp.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 92.

<sup>6</sup> Entre algunos ejemplos podemos mencionar el anuncio de telas en *Jueves de Excélsior*, 4 de enero de 1923, núm. 30, la acuarela de Ben-Hur-Baz con el título *Sueño de opio* en *Jueves de Excélsior*, 2

En su momento, Mathias Goeritz y Leopoldo Flores intentaron recuperar la mano de obra nacional, uno con la fábrica “Carretones” y la elaboración de vidrio artesanal, y otro, con el rescate del trabajo de los artesanos locales para emplomados.

Las técnicas del vitral evolucionaron desde el uso de procedimientos tradicionales hasta el empleo de procedimientos modernos. Después de aprovechar las enseñanzas europeas, al final del siglo se produjo en México, un intento de retribuir a Europa con un monumental proyecto multidisciplinario, donde el vitral mexicano tuvo una clara proyección universal.

En fechas recientes, con los cambios en la política internacional de mercado libre para la venta de tecnología, observamos nuevamente la consolidación de empresas mundiales como el taller “Van Tetterode” de Holanda y la manufactura que funciona en Pilchuck Glass School en Stanwood, Washington.

Para extraer conclusiones fieles a partir de sucesos reales que identificamos a lo largo de nuestro trabajo, enlistamos algunas muestras más para ejemplificar diversos planteamientos sustentados en la tesis.

El vitral es un producto frágil. El domo de Claudio Pellandini, ubicado en el Palacio Postal en la Ciudad de México, originalmente recubierto con vidrios esmerilados y escarchados, fue alterado cuando a las autoridades del inmueble se les ocurrió cambiarlos por placas de acrílico, que inmediatamente se trasminaron. Durante la restauración del edificio, a 100 años de su construcción, el plafón se volvió a armar otra vez con material vítreo.<sup>7</sup>

Otra prueba de vulnerabilidad de las obras la descubrimos en la parroquia de San Juan Bautista, situada en el pueblo de San Juan Tlihuaca en Azcapotzalco, donde alguna vez existió un hermoso “vitral del siglo XVIII, en el que se mostraba a

---

de diciembre de 1926, la portada del dibujante Carlos Sánchez en *Jueves de Excelsior*, 31 de julio de 1930. También la portada con solución de vitral de Fernando Bolaños Cacho en *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre de 1924, el anuncio de cigarros “Montecarlo” en *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1938, núm. 1107, p. 33. Entre las ceremonias de cumpleaños, los 15 años de María Elena Martínez Benet en el restaurante “El cisne” en *El Universal Ilustrado*, junio de 1936, núm. 998, p. 6 y de María del Pilar Sordo en el mismo restaurante en *El Universal Ilustrado*, 3 de agosto de 1939, núm. 1160, p. 22.

<sup>7</sup> Exposición. Palacio Postal, Ciudad de México, abril 2007.

San Juan Bautista en el Jordán”,<sup>8</sup> considerado uno de los grandes tesoros del templo. Después del más reciente robo, de seis anteriores, al abrir las puertas, el sacerdote y el sacristán notaron que el emplomado había sido “reducido a brillantes escombros, toda vez que los ladrones ingresaron al recinto a través del mismo”.<sup>9</sup> La deslumbrante idea tuvo graves consecuencias y los delincuentes “tuvieron que abandonar el recinto a causa de las heridas provocadas por el vitral roto, heridas que, por cierto, fueron limpiadas en el mantel del altar”.<sup>10</sup> Sin embargo, la pérdida es irrecuperable.

La conservación de emplomados sigue siendo un reto. La ausencia de medidas para la restauración y los altos costos que ello supone tan sólo en recintos religiosos, provoca decisiones drásticas de eliminar la vidriera original y colocar una de reciente fabricación. El estudio demuestra que en México el vitral, más que otros objetos artísticos, requiere observación permanente. El viento, la polución, la lluvia ácida y los sismos frecuentes son agentes que atentan contra las obras. Para evitar su deterioro, los emplomados a veces son encapsulados entre una placa de vidrio plano y una malla protectora exterior, no obstante, estos agregados alteran su apariencia y reducen su impacto visual.

El vitral monumental es totalmente dependiente del marco arquitectónico y los resultados óptimos de las creaciones vítreas siempre se obtuvieron por la convergencia de factores espaciales, artísticos y técnicos. Quizá por utilizar el color del vidrio como paleta o por la belleza efímera de la transparencia, a menudo se simplifica el fenómeno y se cree que todo vitral es una artesanía aunque, como lo hemos demostrado, todo depende de la calidad del proyecto y de las características de la ejecución.

Tradicionalmente, hay un código para clasificar los elementos decorativos en la arquitectura, y el vitral siempre se menciona entre los últimos en importancia. Esto se refuerza con la aversión que existía entre muchos pintores, todavía hasta los años ochenta, por el empleo de este medio erróneamente asociado con la producción de imágenes religiosas.

---

<sup>8</sup> Mauricio Carmona, “Roban 7 veces el mismo templo”, *Desde la fe*, Semanario católico de información, 21 de agosto de 2007. (Versión electrónica)

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> *Ídem.*

El largo trayecto recorrido por el vitral mexicano década por década nos mostró las fluctuaciones en la producción y los cambios de perfil de los comitentes. De esta manera, pasamos por etapas del totalitarismo oligárquico, con proyectos financiados por el erario público, al mercantilismo corporativo anónimo, con encargos auspiciados por las ganancias excesivas. Desde las luchas subterráneas de organizaciones secretas de diversa ideología, hasta el triunfo del capitalismo monopólico. Desde el vitral, visto como tribuna para reivindicaciones de clase, hasta la sumisión a grupos de poder internacionales. Desde el arte didáctico y comprometido socialmente, hasta el carente de mensaje.

El estudio también evidenció la constante dependencia de los recursos industriales para la producción del vitral de insumos procedentes del extranjero. Al ver las obras internacionales, nos percatamos que el panorama en México a inicios del siglo XXI no ha mejorado en ese aspecto.

El desarrollo de la tecnología del vidrio con la aparición de múltiples variedades de regulación térmica o cromática, templados e irrompibles, nos va a llevar a creaciones insospechadas. La materia prima para su fabricación está garantizada, la posibilidad de reciclaje y su superioridad sobre sus similares plásticos, nos anuncian su avance al futuro.

Desde nuestro punto de vista, el porvenir de la disciplina es alentador. Los especialistas, que siguen los avances tecnológicos del vidrio y su aplicación en el arte del vitral, auguran un futuro promisorio para esta práctica artística, esperando que algún día “se logrará un espacio-luz sin referencias al origen, y variabilidad de la luz solar, espacio que se percibirá inmutable permanentemente, lejos de la ambigüedad del avance o retroceso de las sombras y tinieblas con el discurrir del movimiento solar: se alcanzará la representación del Paraíso en la tierra, el universo espacial de la otra vida”.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ignacio Represa Bermejo, “La estética de las vidrieras y de su degradación”, en Corzo, Miguel Ángel y Nieves Valentín (coords.), *Conservación de vidrieras históricas: análisis y diagnóstico de su deterioro: restauración*, Seminario organizado por el Getty Conservation Institute y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en conjunto del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Los Angeles, CA, Getty Conservation Institute, 1997, p. 56.

Al sentir la emoción frente a los emplomados, nos extraña por qué tantos espacios arquitectónicos, aparentemente adecuados, quedan sin aprovechar este recurso prodigioso. ¿No sería nuestro mundo mejor si lo miráramos a través de los cristales de colores?

## **Anexo 1**

### **Notas técnicas**

Descripciones abreviadas de algunos procedimientos mencionados en el texto.

#### **Mosaico**

**Mosaico de cerámica:** Está hecho con fragmentos regulares fabricados con base de caolín o barro cocido y revestidos con óxidos vítreos.

**Mosaico de cerámica coloreada:** No hay diferencia con relación al mosaico de cerámica, excepto que se dispone de varios colores vivos.

**Mosaico de vidrio:** A veces se designa de esta manera al mosaico de pasta vítrea, aunque estrictamente se trata del mosaico hecho con placas de vidrio transparente de colores.

**Mosaico de pasta vítrea:** La mezcla de vidrio común se funde con óxidos metálicos, el resultado es un catálogo amplio de colores brillantes.

**Mosaico de vidrio opalescente:** Avanzado el siglo XIX y con la aparición del vidrio lechoso, similar al ópalo, este efecto se reprodujo también en las placas de mosaico.

**Mosaico de piedras naturales:** Se utilizan guijarros de río o los que se recogen de las playas oceánicas después de la tormenta; dependiendo de la tarea, se trituran o se emplean enteros.

**Mosaico griego:** Es una de las técnicas más antiguas, de finales del siglo II a. C. Con la combinación mármoles y piedras semipreciosas se lograban aproximadamente quince colores.

**Mosaico bizantino:** Procedente del siglo IV, es una transición entre el mosaico griego y el veneciano. Emplea mosaico de pasta vítrea, piedras naturales y, en muchos ejemplos, piedras y placas de metales preciosos.

**Mosaico veneciano:** Alrededor del siglo XV, la manufactura del vidrio en Venecia se enriqueció con la fabricación de un número infinito de tonalidades. Estos adelantos, aplicados al mosaico, se aprovecharon para la reproducción de sutiles gradaciones de efectos de color.

**Teselas o Tesserae:** Son los pequeños fragmentos de mosaico con los que se construyen las imágenes para la obra final.

#### **Vidrio**

**Vidrio y cristal:** Se emplean como sinónimos, pero siendo más específicos, el cristal contiene mayor cantidad de plomo en su composición química.

**Vidrio soplado:** Su invención significó el gran descubrimiento de inicios de nuestra era, realizado por los sirios o los alejandrinos del siglo I a. C. El soplado del vidrio permitió ganar

su calidad traslúcida, variar dimensiones, color y formas, incluyendo las planas. La técnica es vigente hasta entrado el siglo XXI.

### **Vitral**

**Cañuela:** Es el perfil metálico que divide un trozo de vidrio y otro.

**Emplomado:** Se emplea como sinónimo de vitral, aunque también se designa al vitral, cuyas cañuelas son de plomo.

**Pintura sobre vidrio, pintura a fuego sobre vidrio o pintura esmaltada sobre vidrio:** Todos estos términos son sinónimos. Sobre una placa de vidrio para vitrales, transparente o de color, se aplican polvos óxidos metálicos de apariencia grisácea, para determinar zonas de medios tonos, por ejemplo rostros. Después la placa se lleva a hornos especiales, a 600° o 700° centígrados, para fusionar el polvo sobre el vidrio. Es el procedimiento pictórico más difícil técnicamente, por la imposibilidad de corrección y porque el pintor sobre vidrio no ve los colores resultantes sino hasta después de la fusión.

**Pintura al óleo o pintura en esmalte sobre vidrio:** En una de las caras del vidrio se traza la imagen invertida del motivo. En este procedimiento se emplean pinturas convencionales de aceite, la capa pictórica no se funde con la placa vítrea y no sirve para exteriores.

**Vitral con vidrio *cloisonné*:** Con una hoja de vidrio en el fondo, se colocan encima vidrios de colores de formas esféricas o granuladas, encerradas por un perfil de metal. El proceso consiste en armar cajas totalmente de vidrio, cuyo efecto es una reverberación de cromatismos.

**Vitral *dalle de verre*:** Con una estructura de metal que sigue algunas líneas básicas del diseño, se obtiene por medio del vaciado de una sustancia epóxica o cemento sobre piezas de vidrio.

**Vitrofundición:** Es la fusión de pedazos de vidrio, horneados entre 800° y 1000° centígrados, con una gran variedad de óxidos, resistentes para éstas temperaturas, que aportan color.

**Vidrio termoformado:** Las placas de vidrio se calientan y se adosan a moldes para curvarlos y así adaptarlos al perfil de domos o de ventanas. Se empleó a menudo en la arquitectura *Art Déco*.

**Vitral *Saint Gobain*:** La técnica fue implementada en 1928 por la empresa francesa del mismo nombre. Consiste en bloques de vidrio de cierta regularidad unidos por una cuadrícula oculta de acero.

## Anexo 2

### Diez consejos de Miksa Róth

Fragmento de las reflexiones de Miksa Róth, *De la pintura sobre vidrio para una pintura sobre vidrio y Memorias de un pintor sobre vidrio*. 1942-1943.<sup>1</sup> que contienen una serie de consejos sobre aspectos técnicos y secretos del oficio:

1. El diseño en color debe estar listo desde su primera idea para la pintura sobre vidrio.
2. Evite por completo el naturalismo, ya que usted directamente representa la vida verdadera o la naturaleza. Además el artista pertenece a la esencia misma de la pintura de cristal. Solamente el espíritu animoso de realización de la línea, forma y color, dentro de las restricciones del material, le rendirá una buena pintura sobre cristal.
3. La pintura sobre vidrio requiere de un artista ornamental. Esto demanda armonía, cuyos resultados deben caber orgánicamente dentro de un ambiente utilitario.
4. Acentúe los emplomados en su diseño, y sólo después dibuje los detalles. No se contraiga en el uso denso de los hilos de rosca del plomo, por el contrario, tome placer de los contornos decisivos que ellos forman. Admita la fragilidad del vidrio y no lo fuerce en las formas que están en conflicto con este material, porque con el tiempo el material tomará su venganza.
5. No utilice simples planos de un solo color, mejor distribuya los colores evitando la dominación de alguno de ellos. Tome como ejemplo el efecto espléndido de las alfombras orientales. Tenga como objetivo el efecto de mosaico en su composición, y emplee la figuración igualmente así, como el detalle ornamental. No permita tampoco suprimir el uno por el otro.
6. Límitese en el uso de materiales y de herramientas para la expresión artística, de modo que usted cree su estilo al mismo tiempo monumental, pero también guárdese de desaliños. Evite minucias, enfatice el contorno vigoroso. Utilice el mínimo de sombreados necesarios para la interpretación, permitiendo primero toda la belleza del material para afirmarse a sí mismo. Utilice sólo pintura duradera y probada por el tiempo, evite totalmente la pintura coloreada de esmalte.

---

<sup>1</sup> Extracto tomado de la página Beni Glass Studio. [www.glassdesign.hu/tizpont\\_e.htm](http://www.glassdesign.hu/tizpont_e.htm)

7. Respete las técnicas antiguas y desarróllelas para expresar en sus trabajos el espíritu de hoy, pero no se olvide de que cada diseño requiere una técnica que concuerde con su naturaleza peculiar.
8. En su trabajo, considere la modificación de la iluminación en el lugar futuro del objeto, así como cualquier condición que pueda influenciar el impacto de la obra allí.
9. No oscurezca con el vitral el espacio dondequiera que la luz sea necesaria.
10. No vea la pintura sobre cristal como manera para alcanzar la riqueza, porque si usted se gana la vida a través de este medio, con ella también saborea la alegría de servir al corazón y al alma con un arte maravilloso y duradero.

### Anexo 3

#### El vitral como disciplina en la enseñanza

En el siglo XX en el panorama nacional uno de los primeros impulsos por expandir las artes plásticas a las artes industriales, llamadas entonces artes decorativas, en donde se encontraba el tópico vitral, fue propuesto desde 1914 por Alfredo Ramos Martínez, quien se reconocía como mejor educador en comparación con los grandes artistas de su época.<sup>2</sup> Ramos Martínez como director de la Escuela de Bellas Artes, instrumentó la Escuela de Arte Decorativo.<sup>3</sup>

Para 1919 la práctica de la pintura decorativa, donde se incluía el vitral, figuraba en el Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes como parte de la carrera con duración de cuatro años.<sup>4</sup>

Las décadas veinte y treinta coinciden con la etapa de mayor desarrollo del vitral en México, que converge con la idea de Diego Rivera de crear en la Escuela Central de Artes Plásticas profesionales diestros también en el arte monumental. Así lo comprueba la siguiente nota:

“El próximo mes de enero, la Universidad Nacional inaugurará las escuelas de cerámica, de vitrales, de talla en madera, de escultura, de pintura y orfebrería, con objeto de que nuestros obreros extiendan sus conocimientos en dichas materias [...] cuyos locales estarán en el propio edificio universitario, en la calle de Lic. Verdad. La Universidad Autónoma pretende acercarse más a la masa obrera, despertando en ella el interés por la cultura y la especialización en oficios y artes”.<sup>5</sup>

El maestro Enrique Villaseñor escribe el 30 de marzo de 1930: “tuve la suerte de ser nombrado profesor de vitrales, que por primera vez se creó en la Escuela Central de Artes Plásticas, donde, bajo el patrocinio de la Universidad Autónoma, se incubará, sin duda alguna, toda una generación de vitristas, que sabrá responder a la gloriosa tradición de su casta ennoblecida por la ejecutoria inmutable de los siglos”.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Luna Arroyo, A., *Ramos Martínez*, México, Salvat, 1994, p. 9.

<sup>3</sup> “La Escuela de Arte Decorativo”, *La Ilustración Semanal*, 10 de marzo de 1914, en Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM / IIE, 1990, p. 21.

<sup>4</sup> AGN, IP y BA, ENBA, caja 31 expediente 8 en Ramírez, Fausto, *op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> “Cursos de artes y oficios en la Universidad Nacional”, *Excélsior*, 7 de diciembre de 1930, 2ª sección, p. 2.

<sup>6</sup> Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, pp. 31-32.

## **Plan de estudios para la clase de vitrales en la Escuela Central de Artes Plásticas<sup>7</sup>**

**1er año:** Dibujar, cortar, armar y terminar vidrieras con dibujo geométrico. Estudio elemental de los estilos y su aplicación al vitral. Dibujar, cortar y terminar vidrieras de dibujo sencillo aplicando los conocimientos elementales de los estilos. Proyectos a la acuarela con ejercicios creativos de composición sujetos a los estilos, aplicados al vitral.

**2o año:** Dibujar, cortar, armar y terminar vidrieras aplicando los ejercicios creativos de composición de los estilos. Elementos de grabado sobre el vidrio. Proyectos a la acuarela con elementos de paisaje y estilización de flora y fauna mexicana.

**3er año:** Dibujar, cortar, armar y terminar vidrieras con paisaje elemental y la estilización de la flora y fauna mexicana, empleando también los conocimientos elementales del grabado. Proyectos a la acuarela con ejercicios de composición con la flora y fauna mexicana y paisaje superior. Grabado sobre vidrios de color.

**4o año:** Dibujar, cortar, armar y terminar vidrieras aplicando los ejercicios de composición de la flora y fauna mexicana, paisaje superior y la aplicación del grabado sobre vidrios de color. Proyecto a la acuarela, composición libre empleando las formas vivas. Elementos de esmalte a fuego sobre vidrio (modelado y claro oscuro).

**5o año:** Resolución de vitrales desarrollando los proyectos de composición libre donde se aplicarán todos los recursos técnicos aprendidos. Esmalte a fuego (superposición, alteración y fusión de los colores vitrificables sobre el vidrio en horno de mufla).

Para ser vitrista calificado, será necesario, al terminar los estudios que marca este plan, presentar tres proyectos a la acuarela con los siguientes temas:

**Primero:** Composición decorativa mexicana o modernista.

**Segundo.** Paisaje o escena de costumbres nacionales.

**Tercero.** Un pasaje de la historia de México.

No sólo en la Universidad se tomó esta iniciativa sino también en los diversos centros educativos dependientes de la SEP, como en las escuelas de enfoque artesanal que tenían cursos anuales de vidriería artística.<sup>8</sup> Por ejemplo, en 1932 en la Escuela de Artes, Industrias y Oficios se integra la materia de Vidriería artística por un año.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>8</sup> "Inscripciones en la Esc. de Artes núm. 2", *El Nacional*, México, 26 de enero de 1932, 1ª sección, p. 5.

<sup>9</sup> "Nuevo plan de estudios para las escuelas industriales de la Secretaría de Educación Pública", *El Nacional*, México, 15 de enero de 1932, 1ª sección, p. 6.

## Datos complementarios sobre artistas y maestros vitralistas mencionados en el texto

**Aguilar Flores, Guillermo** Abogado de formación, diseñó en 1967 un vitral para la Procuraduría General de Justicia del Distrito y Territorios Federales en la Ciudad de México que despertó una polémica inesperada.

**Alfaro Siqueiros, David** (Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, 1896 - Cuernavaca, Morelos, 1974) Fue invitado para diseñar vitrales con una superficie aproximada de 200 m<sup>2</sup> para el Casino de la Selva, pero no llegó a realizar producción vitralística.

**Amábilis, Manuel** (Mérida, Yucatán, 1883 - 1966) En su obra arquitectónica, el Pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, en 1929, contempló vanos destinados para ubicar en ellos vidrieras de colores.

**Arizcorreta, Lauro** Industrial mexicano influyente entre los años 1890 y 1910. Siendo propietario de una pequeña fábrica de vidrio, prometió una cúpula de cristal, de una sola pieza, para el anfiteatro de la Escuela Preparatoria.

**Ávalos Razo, Camilo** (1834 - ?) El 18 de junio de 1889 fundó en la capital mexicana una fábrica de vidrio soplado llamada "Carretones" para la manufactura de objetos de uso cotidiano. En su establecimiento experimentó con la elaboración de vidrio plano para vitrales.

**Ávalos, Odilón** (Puebla, Pue., 1881 - Guadalajara, Jalisco, 1957) Introdujo el vidrio soplado en Guadalajara en 1903. También incursionó en el vitral.

**Ayala Guerrero, Pedro** (Puebla, Pue., ca. 1870 - ?) Aprendió el oficio vitralista con Claudio Pellandini. A su regreso a su ciudad natal siguió con la producción de vitral.

**Barragán, Luis** (Guadalajara, Jalisco, 1902 - Ciudad de México, 1988) Su arquitectura, con nexos cimentados en la tradición, incluyó siempre detalles en vidrio, como en el caso de la Capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María, de 1952 - 1955.

**Basich Leija, Zita** (San Luis Potosí, 1918 - San Luis Potosí, 1988) Esposa del escultor Federico Canessi, colaboró con Enrique de la Mora en los vitrales del Santuario de la Virgen de Guadalupe en Madrid, España, entre otras obras.

**Beltrán, Alberto** (Puerto de Veracruz, 1923 - 2002) Grabador, ilustrador y muralista, incursionó en el proyecto para vitrales con dos obras: en 1968, para el Museo de la Ciudad y en 1972, para la Sala de Bodas del Palacio del Registro Civil en el puerto de Veracruz.

**Benlliure, José Luís** (Madrid, España, 1928) Arquitecto, pintor y acuarelista formado en la UNAM. Diseñó las vidrieras con el tema *Aparición de la Virgen de las Misiones a Catalina Labouré* para la Parroquia de la Medalla Milagrosa, obra de Félix Candela.

**Boari, Adamo** (Ferrara, Italia, 1863 - Roma, 1928) Su formación decimonónica le aportó sensibilidad para el planteo de las zonas de luz coloreada en sus edificaciones.

**Candela, Félix** (Madrid, España 1910 - Carolina del Norte, 1997) Proyectó recintos con vanos propicios para la recepción de vidrieras policromas.

**Cantú, Federico** (Cadereyta, Nuevo León, 1907 - Ciudad de México, 1989) Su destacada trayectoria y conocimiento de diversas técnicas plásticas le permitieron ejecutar un complejo vítreo para el Seminario de Misiones Extranjeras en la Ciudad de México.

**Cesaretti, Sergio Hugo:** Proyectó una vidriera en el Palacio Municipal en Magdalena de Kino, Sonora.

**Cohen, Eduardo** (Ciudad de México, 1939 - 1995) Fue un pintor y dibujante expresionista que llevó al vidrio dos conjuntos en recintos educativos de la comunidad judía.

**Coppedè, Mariano** (Florencia, Italia, 1839 -1920) Fundó en 1875 la "Casa Artística", con sede en Florencia, Italia, un negocio familiar con sus hijos Gino (¿ - 1927), Carlo y Loni. Su legado en México se encuentra en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, concluida en 1911.

**Coronel, Pedro** (Zacatecas, 1923 - 1985) Pintor y coleccionista, dibujó a la acuarela un boceto para vitral emplazado en 1984 en la Sala de sesiones del Poder Legislativo de la ciudad de Zacatecas.

**Cueto, Germán** (Ciudad de México, 1893 - 1975) El vidrio fue un material fascinante para este escultor, quien fabricó en acero una ventana titulada *Alegoría Abstracta*.

**Cuevas, Salvador** Astrónomo mexicano, diseñó y calculó los perfiles curvilíneos de tres lentes, elaborados por el Departamento de Óptica del Instituto de Astronomía de la UNAM para el proyecto monumental del domo de Narcissus Quagliata.

**Champigneulle, Louis-Charles Marie** (Metz, Francia, 1855 - París, 1905) Recordado como Charles Champigneulle, comenzó su carrera en Bar-le-Duc, Francia. Entre sus múltiples pedidos se destaca el conjunto de vidrieras del Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México.

**Chávez de la Mora, Gabriel** (Guadalajara, Jalisco, 1929) Sacerdote, arquitecto de formación, proyectó el monasterio benedictino de la Abadía del Tepeyac, incluyendo motivos decorativos vítreos.

**Chávez Morado, José** (Silao, 1909 - Guanajuato, Gto., 2002) Reconocido por su pintura de caballete, obra gráfica, creación muralística y educativa. Son innumerables sus colaboraciones con obras de vidrio en proyectos arquitectónicos, por ejemplo, el pequeño conjunto vítreo para los vanos de la Capilla Barroca de los marqueses de Raya en Guanajuato, convertida en Museo del Pueblo en 1979.

**Enciso, Jorge** (Guadalajara, Jalisco, 1883 - 1969) Dibujante y pintor, proyectó el *Escudo universitario*, pequeño vitral para la Sala de Discusiones Libres.

**Fernández García, Bernabé** Su trabajo memorable fue la ejecución del *Cosmovitral* en la ciudad de Toluca. Trabaja en Metepec, en su "Galería del Vitral Berna".

**Flores, Leopoldo** (Tenancingo, Estado de México, 1936) En la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda" se preparó en las clases de composición con grandes maestros como Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre; en el dibujo anatómico, con Santos Balmori y en el dominio total de la figura, con el muralista Raúl Anguiano. Su proyecto para un complejo monumental con el título *Cosmovitral*, es uno de los más grandes del mundo.

**Gallardo, Mario Eusebio** (Cuba) Diseñó un muro vitral para el Instituto Nacional de Migración en la Ciudad de México.

**García Guerrero, Luis** (Guanajuato, 1921 - Ciudad de México, 1996) Son de su autoría los cartones para los vitrales de la Capilla del Leprosario en Zoquiapan, Estado de México, realizados entre 1953 y 1956.

**Gerzso, Gunther** (México, 1915 - 2000) El "Hotel Aristos", ubicado en Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, convocó a diversos artistas para emplazar en él sus creaciones. Gerzso colaboró con un vitral de grandes dimensiones.

**Glauner, Bert** (Pforzheim, Alemania, 1938) Diseñador, formado en las artes industriales, afincado en México, creador de ambientaciones vítreas.

**Goeritz, Mathias** (Danzig, Alemania, 1915 - México, 1990) Artista alemán, arquitecto y maestro de categoría universal. Su completa preparación profesional en los campos de la filosofía, historia, artes plásticas y oficios lo dotaban de un vasto perfil para trascender las fronteras. En México, sus vidrieras en recintos religiosos son de llamar la atención.

**González Pozo, Alberto** (Ciudad de México, 1934) Arquitecto, colaborador de Enrique de la Mora, y como él utiliza en su arquitectura religiosa impactantes cromatismos vítreos.

**Gruber, Jacques** (Nancy, Francia, 1870 - 1936) Testigo de su talento en las artes decorativas monumentales es el Centro Mercantil, de 1908, en avenida 16 de septiembre en la Ciudad de México.

**Felguérez, Manuel** (Zacatecas, 1928) Durante el año de 1964 este artista elaboró algunos ejemplos de vitral-escultura, que por su función obedecen a la denominación de muro-vitral.

**Herrán, Saturnino** (Aguascalientes, 1887 - Ciudad de México, 1918) De las manos de este excelente dibujante quedó un boceto para vitral con el título *Hijo pródigo* de 1913.

**Hofmann, Kitzia** (Ciudad de México, 1928) Una de las vitralistas más originales y prolíficas es Kitzia Domenge Murois o Héléne Domenge Murúa. Al casarse con el escultor alemán Herbert Hofmann Isenbourg, formado técnica y artísticamente en la Bauhaus de Weimar, adoptó su apellido, a veces escrito Hoffman o también Hoffmann. En México, después de instruirse en colegios religiosos, Kitzia tuvo un aprendizaje intensivo con diversos maestros, estudiando dibujo con la Sra. Crechene o Greshenne, escultura con Ignacio Asúnsolo y pintura con Jorge González Camarena, así mismo se preparó en materias teóricas como historia del arte en el Instituto Francés, y filosofía cartesiana, alrededor de 1940, con el recién llegado de España Joaquín Xirau. Entre sus obras notables se encuentra la decoración de la Capilla Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, llevada a cabo entre 1958-1962.

**Juárez, José** (Acapulco, Guerrero, 1939) Formado en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y después en la Sorbona de París, Francia. Son de su autoría el plafón y la ventanería en vitral del Congreso del Estado de Guerrero, en Chilpancingo.

**La Rooy, Louis** (Ámsterdam, Holanda, 1947) Miembro de la organización holandesa "Van Tetterode" que trabaja el vidrio con propuestas vanguardistas de artistas internacionales.

**López Carmona, Armando** (1924 - 2002) Prolífico muralista que desarrolló obra en todas las técnicas, incluyendo el vitral. Prueba de ello es el complejo para la Iglesia de Santa Mónica en la colonia Tlacoquemécatl del Valle de 1966.

**Lugo, Francisco** (Activo a principios del siglo XX) Hábil dibujante de una empresa de impresión litográfica, incursionó en la pintura sobre vidrio.

**Marco, Santiago Luís** (1906 - 1983) hermano mayor de Víctor Francisco (1912 - ?) y Manuel Isidro (1914 - ?), fundadores de "Estudios Marco", quienes continuaron con la tradición vitralística iniciada por su padre Víctor Francisco Marco Urrutia. Ahora un sobrino, Javier Ortiz Marco, sigue trabajando obra en vitral.

**Marco Urrutia, Víctor Francisco** (Tarragona, España, 1878 - México, 1931) Llegó a México en 1901, invitado por Claudio Pellandini. Su obra cumbre fue la decoración de la Sala de Armas en la casa de Porfirio Díaz.

**Marco Urrutia, Santiago** (Tarragona, 1885 - Barcelona, 1949) A los catorce años, huérfano de padre, se trasladó a Barcelona, donde entró de aprendiz en la "Vidriería artística Rigalt". En esta casa se inició en el dibujo y la pintura de vidrieras y practicó la técnica de otros oficios. Al cabo de dos años, pasó al taller del ebanista Francisco Vidal, cursó en la Escuela de la Lonja con el escultor Fuxá y también recibió lecciones de Borrás Abella. En México, al lado de su hermano, realizó vitrales en la Sala de Armas en la casa de Porfirio Díaz.

**Maróti, Géza** (Barsvörösvár, ahora Cerveny Hrádok, provincia Zlaté Moravce, Eslovaquia, 1875 - Budapest, Hungría, 1941) Si hablamos de los orígenes de este notable artista, se reflejan esos cambios en la geopolítica de Europa y desde diversos puntos de vista sería complicado asignarle una nacionalidad. Si es por el territorio donde nació, sería oriundo de Eslovaquia, pero por el espíritu de su trabajo es austro-húngaro y si es por el lugar donde murió, entonces es húngaro. Estudió en escuelas privadas en Budapest. Ingresó a la Academia de Educación Artística de Viena, donde se interesó en la arquitectura y por producir escultura decorativa. Entre 1905 y 1913 enseñó arte aplicado y modelado a estudiantes de arquitectura en el Palatino Húngaro Joseph de la Universidad Técnica de Budapest. En el continente americano, Maróti colaboró en el diseño del pabellón en San Luis, Missouri, con una dinámica presentación de la industria húngara, algo de arte folclórico enmarcado en un estilo *Art Nouveau*. Otra de sus creaciones más importantes, de 1904-1906, fue el trabajo en el Palacio Gresham, propiedad de una compañía aseguradora británica. En su tiempo fue la residencia más lujosa de Budapest, de rasgos modernistas. Maróti mezcló relieves y decoraciones escultóricas, además incorporó vitrales esplendorosos

de Miksa Róth. En 1906 Maroti colaboró con József Fischer en la memorable *Fuente de los Patos* para la exhibición de Milán.

**Martínez Guardado, Ismael** (Ojocaliente, Zacatecas, 1942) Su obra vitral de 1985, *Paisaje heráldico*, en la Sala de Cabildos de la nueva Presidencia Municipal de la capital del Estado, y en 1995, el gran plafón *Sol pendular* en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, *campus* Zacatecas, forman parte importante del catálogo del vitral mexicano.

**Mauméjean, Jules Pierre** (Francia, 1837 - 1909) Al fundar en 1860 "Mauméjean et Frères", Casa de vitrales y mosaicos, abrieron más tarde su sucursal en Madrid con gran éxito. Como de costumbre, sus hijos Joseph y Henri siguieron con la tradición familiar. En México se encuentra un complejo importante de esta Casa vidriera, en el templo de Nuestra Señora de Guadalupe, El Buen Tono.

**Mejía, Jaime** Docente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, colaborador de difusión cultural y comentarista de Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, en la sección "Regalando arte", en 1982 creó la decoración vítrea para las oficinas de una empresa privada.

**Mérida, Carlos** (Guatemala, 1893 - Ciudad de México, 1984) En su país natal este multifacético pintor y crítico de arte realizó un conjunto vitral para una residencia particular.

**Montaña, Gabriel** Ingeniero de profesión, dirige con éxito la empresa "Vitrales Montaña", herederos de la renombrada "Casa Montaña".

**Montaña Simon, Ramón** (Cataluña) Fundador de la "Casa Montaña", referente obligado y paradigma del vitral en México durante los años treinta.

**Montenegro, Roberto** (Guadalajara, 1887 - Ciudad de México, 1968) Artista académico de renombre internacional que dominó la pintura monumental así como el proyecto para el vitral.

**Mora, Enrique de la** (Guadalajara, Jalisco, 1907 - 1978) Arquitecto que integró a sus construcciones eclesíásticas sendos conjuntos vítreos.

**Morales, Daniel** (Activo a inicios del siglo XX) Pintor mexicano sobre vidrio de talento inigualable.

**Navarrete, Juan** (Activo a inicios del siglo XX) Uno de los primeros vitralistas mexicanos, aprendiz en los talleres de empresarios norteamericanos.

**Nierman, Leonardo** (México, 1932) Este conocido pintor realizó el gran ventanal *Génesis*, ejecutado en 1987, en la biblioteca de la Universidad del Centro de Florida, EUA.

**Nishizawa, Luis** (Estado de México, 1918) Conocedor como nadie de los secretos técnicos de la pintura. Durante la última década del siglo pasado y los inicios del tercer milenio dedica su atención creativa a este rubro.

**Peñas Alarnes, José de las** (Madrid, España, 1921) Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1934 y 1936, estudió vitralismo en Alemania. Entre 1944 y 1951 restauró los vitrales de las catedrales de Toledo y Cuenca y del monasterio de San Juan de los Reyes en España. Desde 1952 radica en México. Fundó la empresa "Vitrales de las Peñas".

**Pellandini, Claudio** (¿ - Ciudad de México, 1921) Uno de los más importantes empresarios del arte decorativo. Llegó a México en 1868 a principios del siglo XX casi todos los encargos oficiales le eran encomendados.

**Pinoncelly, Salvador** (Torreón, Coahuila, 1932 - 2007) Entregó su vida a la investigación y realización del vitral. Sus más de 45 proyectos, expuestos en el Museo Nacional de Arquitectura en julio de 2008, dan cuenta de ello.

**Pruneda, Salvador** (Veracruz, 1895 - ?) Este ilustrador también diseñó un vidrio grabado en una sola pieza para el Museo Juárez del Palacio Nacional de México.

**Pujol, Antonio** (Chalco, Estado de México, 1913 - 1995) Alrededor de 1968 impartió la clase de vitral en los Talleres de la Unidad Independencia del Instituto Mexicano del Seguro Social.

**Quagliata, Narcissus** (Roma, Italia, 1942) De padres sicilianos, estudió pintura en el taller de Giorgio de Chirico antes de trasladarse, a los 19 años, a los Estados Unidos. Se matriculó en

el Instituto de Arte en San Francisco, California, haciendo su licenciatura y maestría en pintura, bajo la tutela de Elmer Bishoff y Richard Diebenkorn, dos miembros fundadores de la escuela figurativa de la *Bay Area*. Se especializó en creaciones vítreas.

**Rage Mafud, José Antonio** (México, 1954) Formado en las áreas de la arquitectura y el diseño urbano, se enfocó al empleo del vidrio con formas vanguardistas.

**Ramírez Osorio, Fernando** (Puebla, 1922) Artista más conocido por su trabajo gráfico, diseñó en 1945 en Río Blanco, Veracruz, los vitrales en el templo del Sagrado Corazón de Jesús.

**Ramírez Oviedo, Pablo** (Activo en la década de los 30) Por unas fotografías en la prensa conocemos sus ventanas del Pabellón para la Tercera Exposición Ganadera, Agrícola e Industrial del Estado de Hidalgo, celebrada en Pachuca en enero de 1934.

**Ramos Martínez, Alfredo** (Monterrey, Nuevo León, 1871 - Los Ángeles, Cal., 1946) En 1942 comienza sus mejores dibujos para las ventanas de la Saint John Catholic Church, en Los Ángeles, California, aunque no vio los vitrales instalados.

**Revueltas, Fermín** (Santiago Papasquiaro, Durango, 1901 - Ciudad de México, 1935) Se le identifica por sus proyectos para vitral. Fue el mejor proyectista que ha habido en el arte mexicano.

**Reyes, Víctor M.** (Yucatán, ca. 1920 - ?) Su primera colaboración para un certamen internacional fue el Pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, en 1929.

**Reyes Meza, José** (Tampico, Tamaulipas, en 1924) Artista que dominó a la perfección el medio vítreo; sus obras para espacios religiosos resultan de las mejores creaciones en este rubro.

**Reyes Retana, Germán** El único complejo conocido de este maestro vitralista es el tablero instalado en el Sindicato Mexicano de Electricistas en la Ciudad de México, ejecutado en 1939.

**Rivera, Diego** (Guanajuato, 1886 - Ciudad de México, 1957) Conocedor de todos los medios plásticos, el vitral no fue la excepción. Entre su monumental herencia destacan su obra maestra en la Secretaría de Salud, de 1929, y *El sol*, proyecto que no llegó a realizarse.

**Robina, Ricardo de** Arquitecto encargado de la restauración de recintos religiosos en los años sesenta, dejó precedente por su colaboración con Mathias Goeritz.

**Róth, Miksa Maximiliano** (Pest, 1865 - Budapest, Hungría 1944) Cuando tenía 19 años, en 1884, relevó a su padre Zsigmond en el taller familiar, en una época en que el arte de la pintura sobre vidrio estaba en ciernes, todavía con reminiscencias del pasado. Este hecho lo motivó a emprender un viaje de investigación, estudiando los emplomados de catedrales góticas, lo que le permitió enfrentar su primer trabajo significativo finalizado en 1886: la reconstrucción de una iglesia católica en Máriafalva, Mariasdorf, Austria. A finales siglo XIX, realizó un domo de emplomados para una Sinagoga en Szeged, Hungría, con motivos de las fiestas judías. En el centro del tambor de la cúpula, sostenido por 24 columnas representando las horas del día, se encuentra Maguen David, a su alrededor, los rayos del arco iris. A Róth lo contrataron para complementar con pintura decorativa los vitrales para la Catedral de San István. Junto con los mejores arquitectos, constructores y diseñadores de su tiempo, Sándor Nagy y Aladár Kriesch Körösfői. diseñó el mosaico para la capilla del Hospital Psiquiátrico en Lipótmézö, Budapest. Miksa Róth cierra su taller y muere en junio de 1944, después de una vida dedicada a las artes industriales. Con la apertura de su Casa Museo en la capital húngara, persiste el sueño en sus herederos de crear un centro internacional del vitral.

**Ruiz Mejía, Jesús** Arquitecto de formación, de su autoría es el muro vitral colgante del Hospital de Oncología en el complejo Siglo XXI del IMSS.

**Serrano Torres, Pedro** (Ciudad de México, 1934) Se inició desde muy joven y se especializó en el vitral para iglesias. Su obra se encuentra desplegada en México, Estados Unidos y América Central.

**Walterio Sexton** o **Walter Seston** (Polonia, activo a principios del siglo XIX) Las primeras referencias de este maestro en México proceden de 1805, cuando lo contrata la “Cristalería Plateros”.

**Tamayo, Rufino** (Oaxaca, 1899 - 1991) Su único proyecto para un muro transparente *El Universo*, realizado en paneles con vidrio fusionado, es uno de los mejores ejemplos del vitral mexicano.

**Tiffany, Louis Comfort** (Nueva York, 1848 - 1933) Fundador de uno de los grandes estudios a nivel mundial, productores de vitrales y mosaicos. Por fortuna, en el Palacio Gameros en Chihuahua, Chih., se conserva una vidriera de esta afamada Casa.

**Tzapoff, Antoine** (Paris, Francia, 1945) De padres rusos, siendo pintor de temas de las etnias norteamericanas, conoció a la actriz mexicana María Félix y proyectó en su residencia un plafón transparente.

**Ugalde, Isabel** Vitralista de la ciudad de Toluca, llevó a efecto la obra en vidrio de Luis Nishizawa.

**Vasarely, Victor** (Pécs, Hungría, 1906 - Francia, 1997) Su estilo geométrico se presta para su transferencia al vidrio de colores. De sus dos creaciones para este medio, una se encuentra emplazada en México.

**Veyrac, Jacques de** (Francia) De su autoría son las ambientaciones vítreas monumentales de la Parroquia de Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes, conocida como Capilla Francesa, en la capital mexicana.

**Villaseñor, Enrique** (1889 - ?) Desde el surgimiento del vitral mexicano propiamente dicho, a partir de 1920, es el maestro vitralista nacional más emblemático.

**Wineburgh, David** (EUA, activo a principios del siglo XX) Fundó a inicios del siglo XX la empresa “Vidrieras Artísticas”; su legado se reconoce por los maestros mexicanos formados en sus talleres.

**Zettler, Franz Xaver** (Munich, Alemania, 1841 - Munich, 1916) Su obra en México marcó un hito imborrable e influyó por su calidad la producción de las Casas asentadas en el país.

## Lista de ilustraciones

### Tratado preliminar

#### 1. Antecedentes del vitral en México

1. Fachada del Pabellón de México *Palacio Azteca*. Exposición Universal de París de 1889. Desde el vano de la puerta se observa parte de la techumbre transparente.
2. Proyecto para el interior del Pabellón de México *Palacio Azteca*. Gran pabellón vítreo con diseños geométricos.
3. Folleto publicitario. Casa Mauméjean fundada en 1860.
4. Casa Mauméjean et Frères. *San Bernardo*. Capilla privada Guadalupe de la Paz. México, D. F. 1912.
5. Proyecto para gran vitral. *Mendizábal La central*. Colección Museo del Vidrio. Monterrey, N. L.
6. Charles Champigneulle. *Saint Hubert de Liège*. Parroquia de San Juan Bautista. Ile de France. Finales siglo XIX.
7. Charles Champigneulle. Plafón Hotel Vernet sobre estructura de Gustave Eiffel. 1900.
8. Charles Champigneulle. Castillo de Chapultepec. Galería de emplomados. Vista general. 1900.
9. Charles Champigneulle. *Diana* diosa romana. Castillo de Chapultepec. 1900.
10. Saturnino Herrán. *En el molino de vidrio*. 1909.
11. Odilón Ávalos. *Proyectos*.

#### 2. Franz Xaver Zettler del Instituto Real Bávaro de Pintura y Decoración sobre Vidrio y su obra en México

1. F. X. Zettler. *La adoración de los reyes*. Catedral de Oviedo. Reproducción de la vidriera. *La ilustración española y americana*, 8 de mayo de 1884.
2. Franz Xaver Zettler. *Santa Emma*. Emplomado esmalte a fuego. 43 x 43 cm. 0.18 m<sup>2</sup>. Miniatura vitral ofrecida en subasta en 2007. Precio inicial diez mil pesos.
3. Franz Xaver Zettler. Ilustración para el anuncio de la empresa en la *Guía general descriptiva de la República mexicana*.
4. *Interior mina Wieliczka*. Ilustración del siglo XVIII. Museo Salinas de Cracovia. Se aprecia casi el mismo punto de vista del vitral.
5. *Interior mina Wieliczka*. Xilografía del siglo XIX.
6. Franz Xaver Zettler. *Interior de la mina Wieliczka*. Fragmento parte central. Museo de Geología UNAM. México, D. F. Minúsculos trabajadores horadan las entrañas de la tierra.
7. Vitral en el Hotel Kazimierz II. Cracovia, Polonia. Como podrá observarse, con un tema similar al vitral *Mina Wieliczka*, muestra otro procedimiento y estilo proveniente de otro período y es de menor calidad.
8. *Llamado Volcán de fuego*. Archivo del Museo Histórico del Municipio de Colima. 1872.
9. F. X. Zettler. *Pilar de Huyapam-Tepehuanes*. Museo de Geología UNAM. México, D. F.
10. Franz Xaver Zettler. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya. Reconstrucción hipotética de las tres ventanas emplazadas.
11. Franz Xaver Zettler. Nuestra Señora del Rosario. México, D. F.
12. Franz Xaver Zettler. Nuestra Señora del Rosario. México, D. F.

### Tratado principal

#### I. La época inicial y Claudio Pellandini y Víctor Francisco Marco Urrutia, Palacio de Gobierno, Monterrey, Nuevo León, 1906. Los héroes luminosos

1. Palacio del Ayuntamiento. Puebla, Pue. Se observa el entorno decorativo en el que se inscribe el plafón.
2. Claudio Pellandini. Plafón *Alegorías*. Tablero central. Palacio del Ayuntamiento, Puebla, Pue. 1906.

3. Víctor Francisco Marco Urrutia. Detalles del techo y del tragaluz. Sala de armas. 1906.
4. Víctor Francisco Marco Urrutia. Balcones, vitrinas y diván. Sala de armas. 1906.
5. Casa José Luis Requena. México, D. F. 1898-1913. Lunas biseladas de gran formato y decoraciones vitrales sobre las puertas.
6. Louis Comfort Tiffany. Palacio Gameros. Chihuahua, Chih. 1907-1910. Se aprecia la forma y la dimensión del ventanal.
7. Ilustración en la carátula del Catálogo de la Casa Claudio Pellandini.
8. Anuncio Claudio Pellandini. *El Combate*, 30 de julio de 1893.
9. Almacén de vidrio de la fábrica Pellandini e hijo. México, D. F. 1904.
10. Taller y depósito de vidrio de Pellandini, México, D. F. 1910.
11. Sección de elaboración de cartones. Casa Pellandini. Extremo derecho, Claudio Pellandini, al fondo, Víctor Francisco Marco Urrutia.
12. Firma D. Morales. *Retrato de Miguel Hidalgo*. Detalle.
13. *Retrato de cuerpo completo de Miguel Hidalgo*. Palacio de Gobierno. Monterrey, N. L. 1906.
14. *Mariano Escobedo*. Palacio de Gobierno. Monterrey, N. L. 1906.
15. *Fray Servando Teresa de Mier*. Palacio de Gobierno. Monterrey, N. L. 1906.
16. *Retrato de cuerpo completo de Benito Juárez*. Palacio de Gobierno, Monterrey, N. L. 1906.
17. *Ignacio Zaragoza*. Palacio de Gobierno, Monterrey, N. L. 1906.
18. *Juan Zuazua*. Palacio de Gobierno, Monterrey, N. L. 1906.
19. Firma C. Pellandini. Marco. (pinx.) 1906. En el medallón correspondiente al retrato de Juan Zuazua.

## **II. El tiempo de intercambios y Géza Maróti y Miksa Róth, Proyecto y realización del plafón, Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1909-1913. El lenguaje alegórico**

1. Proyecto para la herrería que soporta la marquesina vítrea. Casa Artística Mariano Coppedè e hijos. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. 1911.
2. Marquesina con decoraciones. Casa Artística Mariano Coppedè e hijos. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. 1911.
3. Géza Maróti. *Genius*. Academia de Música. Budapest. 1904.
4. Taller de Miksa Róth. Budapest.
5. Miksa Róth, según proyecto de Sándor Nagy y Thoroczkai-Wigand Ede. *Leyendas del pueblo Seklar*. Palacio de Cultura, Salón de los Espejos. Transilvania, Targu Mures, Rumania. 1913.
6. *San Martín caballero*. Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. México, D. F.
7. Plafón. Palacio Memorial a la reina de Hungría Elisabetha von Wittelsbach. La maqueta de la cúpula, resguardada en el Museo de Arte Industrial en Budapest. Finales del siglo XIX.
8. Géza Maróti proyecto, ejecución Miksa Róth. *Apolo*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
9. Géza Maróti con el proyecto de *Musa Klío*. 1909.
10. *Musa Klío*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
11. *Musa Terpsichore*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
12. *Musa Erato*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
13. *Musa Polyhmnia*. Proyecto. 1913.
14. *Musa Polyhmnia*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
15. *Musa Urania*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
16. *Musa Thalía*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
17. *Musa Melpomene*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.
18. *Musa Euterpe*. Proyecto. 1913.

19. *Musa Euterpe*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.

20. *Musa Kaliope*. Plafón vítreo. Palacio de Bellas Artes. México, D. F. 1909-1913.

### **III. El esfuerzo colectivo y Víctor M. Reyes, Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929. La afirmación de lo nacional**

1. Enrique Villaseñor. *Los volcanes*. Residencia particular de Gabriel Camino. 1923.

2. *Estadio de Jalapa, Veracruz. ca.* 1925.

3. Diego Rivera proyecto, ejecución Enrique Villaseñor. *Elemento Agua*. Secretaría de Salud. 1929.

4. Diego Rivera proyecto, ejecución Enrique Villaseñor. *Elemento Aire*. Secretaría de Salud. 1929.

5. Ignacio Marquina. Proyecto. *Hall*. Casa del secretario de Fomento Pastor Rouaix. 1919.

6. Alfonso XIII en su visita al Pabellón de México saluda a Manuel Amábilis.

7. Víctor M. Reyes. Ilustración para el libro *Método de lectura*. Tinta sobre papel.

8. Víctor M. Reyes. Mural. Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, España. 1929. Detalle a la izquierda, Diego Rivera pintando un fresco.

9. Sala de Exhibición. Vista general. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929. El vitral casi no se aprecia por el amontonamiento de objetos.

10. Víctor M. Reyes. *La palmera*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

11. Víctor M. Reyes. *El papayo*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

12. Víctor M. Reyes. *El maíz*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

13. Víctor M. Reyes. *El trabajo*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

14. Víctor M. Reyes. *Industria y comercio*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

15. Víctor M. Reyes. *La aviación*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

16. Víctor M. Reyes. *Fuerza hidráulica*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

17. Víctor M. Reyes. *Yucatán*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

18. Víctor M. Reyes. *El Popocatepetl*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

19. Víctor M. Reyes. *El jarabe tapatío*. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

20. Víctor M. Reyes. Lucernarios cenitales con el escudo nacional. Reconstrucción. Pabellón mexicano. Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929.

### **IV. La década de producción y Roberto Montenegro, Escuela Industrial Álvaro Obregón, Monterrey, Nuevo León, 1930. La confianza en el progreso**

1. Fermín Revueltas. *Las danzas*. Casa Ing. Francisco L. Terminié. ca. 1932.

2. Salón de Actos. Casa del Pueblo PNR. Hermosillo, Sonora. 1934. Destruído.

3. Fermín Revueltas. *La explotación. La Rebeldía*. Casa del Pueblo PNR. Hermosillo, Sonora. 1934.

4. Fermín Revueltas. *El espíritu de la Revolución*. Casa del Pueblo PNR. Hermosillo, Sonora. 1934.

5. Fermín Revueltas. *El agrarismo. La escuela rural*. Casa del Pueblo PNR. Hermosillo, Sonora. 1934.

6. Fermín Revueltas. *Todo por la colectividad proletaria de México*. Casa del Pueblo PNR. Culiacán, Sinaloa. 1934.
7. Talleres Casa Montaña. 1934. Se observa el trabajo en la zona esmaltada *Hernán Cortés y Malintzin* para los vitrales del Centro Escolar Revolución.
8. Talleres Casa Montaña. 1934. Elaboración de cartones para los motivos del *Niño pescador* y *El buzo* para los vitrales del Centro Escolar Revolución.
9. Roberto Montenegro. *La Industria*. Detalle del rostro. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
10. Roberto Montenegro. *La Industria*. Detalle *Sol*. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
11. Roberto Montenegro. *La Industria*. Detalle *Luna*. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
12. Diseño de vitral. Se utiliza como sello de identidad por varias Logias, entre ellas la Logia masónica *Faro del Centro núm. 3 Miguel Hidalgo*. León, Guanajuato.
13. Roberto Montenegro. *El bienestar*. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
14. Roberto Montenegro. *El trabajo*. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
15. Roberto Montenegro. *Alegoría de la victoria*. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
16. Roberto Montenegro. *Escudo de armas*. Biblioteca. Escuela Industrial Álvaro Obregón. Monterrey, N. L. 1930.
17. Roberto Montenegro. *Revolución*. Detalle. Aula Magna. UANL. Monterrey, N. L. 1933.
18. Roberto Montenegro. *Reconstrucción*. Detalle. Aula Magna. UANL. Monterrey, N. L. 1933.

#### **V. Los sucesos paralelos y el proyecto atribuido a Fermín Revueltas, Centro Escolar Revolución, Ciudad Juárez, Chihuahua, 1939-1940. La Revolución en marcha**

1. Fernando Ramírez Osorio. *Escenas de la Vía Crucis*. Sagrado Corazón de Jesús. Río Blanco, Veracruz. 1945.
2. Fernando Ramírez Osorio. *Escenas de la Vía Crucis*. Sagrado Corazón de Jesús. Río Blanco, Veracruz. 1945.
3. Germán Reyes Retana. Sindicato Mexicano de Electricistas. Foto sobre papel. Colección particular. El vitral en su emplazamiento original
4. Timbre conmemorativo. Vitral del Sindicato Mexicano de Electricistas. Servicio Postal Mexicano. 2003.
5. Carátula del fascículo *Vitral 1*. Sindicato Mexicano de Electricistas. Marzo 2007.
6. Germán Reyes Retana. Sindicato Mexicano de Electricistas. México, D. F. 2002. Vista general antes de la restauración.
7. *María y José*. Santuario de Jesús, María y José. Encarnación de Díaz, Jalisco. 1943.
8. Diego Rivera. *El sol*. Diseño para vitral. Acuarela sobre papel. 57 x 73 cm. 1940-1949.
9. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.
10. Vista exterior. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939. Se observa parte de los vitrales con los retratos.
11. Vista interior. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.
12. Vista general desde el escenario con vitrales. Sala Ing. Ángel Posada. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.
13. Vista general hacia el templete con vitrales. Sala Ing. Ángel Posada. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.
14. *Azteca*. Sala Ing. Ángel Posada con vitrales. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.

15. *La familia*. Sala Ing. Ángel Posada con vitrales. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.
16. *El sol*. Detalle. Sala Ing. Ángel Posada con vitrales. Centro Escolar Revolución. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1939.
17. Fermín Revueltas. *Indio Rarámuri*. Hospital de Ferrocarriles Nacionales. México, D. F. 1935.

**VI. Los años cincuenta y Kitzia Hoffman, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México, D. F., 1958. Las luces de la fe**

1. Luís G. Guerrero. *Caída de Cristo*. Proyecto para vitral. Capilla del Leprosario. Zoquiapan, Estado de México. 1956.
2. José Luis Benllure. Ejecución Las Escalerillas. *Bautismo de Cristo*. Parroquia de la Medalla Milagrosa. México, D. F. 1957.
3. Federico Cantú. *La piedad*. Seminario de Misiones Extranjeras. México, D. F. 1958.
4. Federico Cantú. *Ángeles*. Seminario de Misiones Extranjeras. México, D. F. 1958.
5. Germán Cueto. *Alegoría abstracta*. Vitral escultórico en cuatro planos. Vidrio soplado de colores sobre estructura de hierro. Fines años 50.
6. Germán Cueto. *Hombre de vidrio*. Vidrio soplado sobre estructura de hierro. 1966.
7. Karl Hackert proyecto. Ejecución Casa Montaña. Arco vitral. Iglesia de la Purísima Concepción de María. Monterrey, N. L. 1946.
8. Enrique de la Mora. Elevación máxima del manto hypar. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958.
9. Enrique de la Mora. Descendimiento mínimo del manto hypar. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958.
10. Pedro Serrano. *San Marcos*. Proyecto de vitral. 42 x 19 cm. Catedral de Hermosillo, Sonora.
11. Vista sin vitral. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958.
12. Kitzia Hofmann. Vista lateral izquierda. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958.
13. Kitzia Hofmann. Vista lateral derecha. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958.
14. Vista desde el exterior. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958. Se ven no sólo los emplomados sino también la estructura metálica.
15. Kitzia Hofmann. Vista del coro. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. México, D. F. 1958.

**VII. Otros ejemplos sincrónicos y Mathias Goeritz, Catedral de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos, 1961. El orden y la pasión**

1. *San Luís Rey de Francia*. Palacio Municipal. San Luis Potosí. 1960.
2. Manuel Felguérez. *Vitral-escultura*. Vista interior. Residencia particular. México, D. F. 1964.
3. Carlos Mérida. *Los pájaros*. 3.30 x 2.45 m. Casa particular. Ciudad de Guatemala. 1963. Desmontado para su venta.
4. Carlos Mérida. Muro vitral. 3.40 x 8 m. Sala *Gran Nayar*. Museo Nacional de Antropología. 1964. Propuesta de luz penetrable que funciona como vitral.
5. Guillermo Aguilar Flores. *Alegoría de la justicia mexicana*. Procuraduría General de Justicia del Distrito y Territorios Federales. México, D. F. 1967.
6. Mathias Goeritz. San Lorenzo Mártir. México, D. F. 1957-1962.
7. Mathias Goeritz. Capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María. México, D. F. 1959.
8. Mathias Goeritz. Catedral Metropolitana. México, D. F. 1960-1963.
9. Portada lateral. Catedral de Cuernavaca, Morelos. 1961.

10. Mathias Goeritz. Muro norte. Catedral de Cuernavaca, Morelos. 1961.
11. Mathias Goeritz. Capilla. Catedral de Cuernavaca, Morelos. 1961.
12. Mathias Goeritz. Ventanal de la capilla. Catedral de Cuernavaca, Morelos. 1961.
13. Mathias Goeritz. Vista interior. Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago. Azcapotzalco. México, D. F. 1961.
14. Mathias Goeritz. Parroquia de Santiago Apóstol. Tlatelolco. México, D. F. 1962.
15. Mathias Goeritz. Detalle de una de las ventanas. Parroquia de Santiago Apóstol, Tlatelolco. México, D. F. 1962.
16. Mathias Goeritz. Sinagoga Maguen David. Polanco. México, D. F. 1965.

**VIII. Algunos casos de este período y Victor Vasarely, Parroquia Señor de la Resurrección, Bosques de las Lomas, México, D. F., 1975. La plenitud del cubo ascendente**

1. Alberto Beltrán. *Dios Huracán preso en el fondo del mar*. Detalle del vitral d'íptico. Cubo de la escalera. Museo de la Ciudad. Veracruz, Ver. 1968.
2. Alberto Beltrán. Ejecución Víctor Marco. Vitral monumental. Sala de Bodas del Registro Civil. Veracruz, Ver. 1972.
3. José Chávez Morado. Ventana de la planta baja. Torre del Arco. Guanajuato, Gto. ca. 1966.
4. Agustín y Enrique Landa Verdugo. Parroquia de Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes. México, D. F. 1969.
5. Jacques de Veyrac. Parroquia de Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes. México, D. F. 1969.
6. José Reyes Meza. Iglesia de Santa María de Guadalupe. Col. El Rosedal. México, D. F. 1962-1976.
7. José Reyes Meza. Iglesia de San Antonio de Padua. Col. Xotepingo. México, D. F. 1963-1990.
8. Estudios Marco. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Pedro Escobedo, Querétaro. 1964.
9. Estudios Marco. El templo del Santísimo Redentor. Col. Cuauhtémoc. México, D. F.
10. Estudios Marco. Nuestra Señora de Guadalupe. Col. San Rafael. México, D. F. Construida en 1954 pero el único vitral de grandes dimensiones fue donado hasta 1971.
11. Estudios Marco. Oratorio de San Felipe Neri. Tlalpan, México, D. F. 1976.
12. Estudios Marco. Templo de la Luz del Mundo. Iglesia Pentecostal. Col Vallejo. México, D. F. 1983-1990.
13. Victor Vasarely. Iglesia ecuménica de San Francisco de Asís. Plaza central d'Eglise. Port Grimaud, Francia. 1969.
14. Juan Cortina del Valle. Parroquia Señor de la Resurrección. Bosques de las Lomas. México, D. F. 1975.
15. Victor Vasarely. *Hommage à MEXICO*. Interior. Parroquia Señor de la Resurrección. Bosques de las Lomas. México, D. F. 1975.
16. Victor Vasarely. *Hommage à MEXICO*. Parroquia Señor de la Resurrección. Bosques de las Lomas. México, D. F. 1975.
17. Victor Vasarely. *Hommage à MEXICO*. Módulos 3, 4, 7, 8. Parroquia Señor de la Resurrección. Bosques de las Lomas. México, D. F. 1975.
18. Victor Vasarely. *Hommage à MEXICO*. Módulo 5. Parroquia Señor de la Resurrección. Bosques de las Lomas. México, D. F. 1975.
19. Victor Vasarely. *Hommage à MEXICO*. Módulo 9. Parroquia Señor de la Resurrección. Bosques de las Lomas. México, D. F. 1975.

### **IX. Artistas coetáneos y Rufino Tamayo, Centro Cultural Alfa, Monterrey, Nuevo León, 1982. Un fragmento del cosmos**

1. Saturnino Herrán. *Hijo pródigo*. Proyecto. 1913. Llevado al vitral en 1981. Casa de la Cultura de Aguascalientes.
2. Leopoldo Flores. *Cosmovitral*. Boceto. Jardín Botánico. Toluca, Estado de México. 1980.
3. Leopoldo Flores. *Cosmovitral*. Jardín Botánico. Toluca, Estado de México. 1980.
4. Leopoldo Flores. *Cosmovitral*. Acceso *Sol de Fuego*. 64 m<sup>2</sup>. Jardín Botánico. Toluca, Estado de México. 1980.
5. Leopoldo Flores. *Cosmovitral*. Jardín Botánico. Toluca, Estado de México. 1980. Conjunto sin el plafón.
6. Leopoldo Flores. *Cosmovitral*. Jardín Botánico. Toluca, Estado de México. 1990. Plafón, último detalle en terminarse.
7. Sergio Hugo Cesaretti. *Padre Kino*. Palacio Municipal. Magdalena de Kino, Sonora. 1982.
8. Pedro Coronel. Ejecución Vitrales Montaña. Sala de sesiones del Poder Legislativo. Zacatecas, Zac. 1985.
9. José Juárez. *Retrato de Venustiano Carranza*. Congreso del Estado de Guerrero. Chilpancingo, Gro. 1985.
10. Leonardo Nierman. *Génesis*. 3.83 x 4.44 m. Biblioteca de la Universidad del Centro de Florida, EUA. 1987.
11. *Tierra de labor, naturaleza pródiga*. Palacio Municipal. Tapachula, Chiapas. 1988.
12. Rufino Tamayo. *Mirando al Infinito*. Gouache sobre papel. 32.4 x 47.9 cm. 1932.
13. Taller Van Tetterode, Holanda. Con todo su equipo.
14. Taller Van Tetterode, Holanda. Louis La Rooy actualmente, en su labor cotidiana.
15. Rufino Tamayo con Louis La Rooy.
16. Rufino Tamayo explicando sus propósitos creativos a Louis La Rooy.
17. Rufino Tamayo. *El Universo*. Boceto.
18. Pabellón Centro Cultural Alfa. Monterrey, N. L. 1988.
19. Rufino Tamayo. *El Universo*. Detalle *Vía Láctea*. Centro Cultural Alfa. Monterrey, N. L. 1982.
20. Rufino Tamayo. *El Universo*. Detalle *Sol negro*. Centro Cultural Alfa. Monterrey, N. L. 1982.
21. Rufino Tamayo. *El Universo*. Detalle *Cimas*. Centro Cultural Alfa. Monterrey, N. L. 1982.
22. Rufino Tamayo. *El Universo*. Detalle *Graphos*. Centro Cultural Alfa. Monterrey, N. L. 1982.

### **X. La etapa finisecular y Narcissus Quagliata, Santa María de los Ángeles y de los Mártires, Roma, Italia, 1999. Luz del cenit**

1. Eduardo Cohen. *Los Profetas*. Detalle *Profeta Ezequiel*. Colegio Maguen David. México, D. F. 1991.
2. Eduardo Cohen. *Haremos al hombre*. Detalle *Caos y confusión*. Biblioteca del Colegio Monte Sinaí. México, D. F. 1994.
3. Salvador Pinoncelly. *Dos mujeres*. 3.00 x 1.30 m. Subdirección de Estudios Arqueológicos del INAH. México, D. F. 1986.
4. Luís Nishizawa. Vitral emplomado. Museo Taller Luís Nishizawa. Toluca, Estado de México.
5. Bert Glauner. Vitral de pequeño formato. Colección Museo del Vidrio. Monterrey, N. L.
6. Bert Glauner. *El vidrio en el espacio y en el tiempo*. 3 x 3 x 3 x 10 m. Sílices de Veracruz. Orizaba, Veracruz.
7. Antoine Tzapoff. *Plafond*. Casa María Félix. Cuernavaca, Morelos. ca. 1999.
8. Narcissus Quagliata. *Tesoros del Mediterráneo*. Biombo fabricado por Janet Christensen y Quagliata Mesrahi Studio.

9. Narcissus Quagliata. Plafón. Biblioteca Enrique Rivero Borrell. Facultad de Ingeniería. División de Ciencias Básicas. UNAM. México, D. F. 1998.
10. Narcissus Quagliata. *Mándala*. Boceto para plafón. 1976.
11. Vista aérea. Santa María de los Ángeles y de los Mártires. Roma, Italia.
12. Soplando el vidrio para la esfera central del domo. Pilchuck Glass School. Stanwood, Washington.
13. La esfera.
14. Narcissus Quagliata. Boceto. Ilustra como la lente redirige la luz al interior.
15. Salvador Cuevas y el técnico Silvio Tinoco de la UNAM ensamblando las lentes. Santa María de los Ángeles y de los Mártires. Roma, Italia, 2000.
16. Uno de los lentes que proyectan el sol sobre el pavimento de la rotonda.
17. Montaje del domo. Santa María de los Ángeles y de los Mártires. Roma, Italia. 2000.
18. Gianlorenzo Bernini, *Ángel*. Santa María de los Ángeles y de los Mártires. Roma, Italia. 2000. La escultura está iluminada por el lucernario. Foto Paolo Cipollina

## Fuentes de información

### Introducción

#### Bibliográfica

Fernández, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968, 206 pp.

Fernández Navarro, José María, *El vidrio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, 667 pp.

Lee, Lawrence, George Seddon y Francis Stephens, *Stained Glass*, New York, Crown, 1976, 207 pp.

Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, España, Gedisa, 1997, 359 pp. (Col. El mamífero parlante)

### A. Objeto vitral

#### Bibliográfica

Corzo, Miguel Ángel y Nieves Valentín (coords.), *Conservación de vidrieras históricas: análisis y diagnóstico de su deterioro: restauración*, Seminario organizado por el Getty Conservation Institute y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en conjunto del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Los Angeles, CA, Getty Conservation Institute, 1997, 225 pp.

Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea, fisiología e historia de la visión*, España, Paidós, 1984, 201 pp.

Wiegand, Eduard, *Técnicas de trabajo con vidrio*, Sevilla, Progenisa, 1988, 110 pp.

### B. La integración plástica y la función del vitral en la arquitectura

#### Bibliográfica

Kazakova, Liudmila, *Dekorativnoe steklo v sovetskoj arkhitekture: 1960-1980* (Vidrio decorativo en la arquitectura soviética), Moscú, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989, 238 pp.

Piper, John, *Stained Glass: Art or Anti-Art*, London, Studio Vista; New York, Reinhold Book Corp., 1968, 95 pp.

Sáenz, Olga, *El símbolo y la acción: vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, El Colegio de México, 2005, 653 pp.

#### Hemerografía

Enrique del Moral, "Ensayos sobre el estilo y la integración plástica", *Cuadernos de arquitectura 16*, México, Talleres de Manuel Casas, diciembre de 1964, s.p.

### Tratado preliminar

#### 1. Antecedentes históricos del vitral en México

##### Bibliográfica

*Arqueología frente a Bellas Artes*, INAH, México, 1995, 115 pp. (Serie Salvamento 5)

González Gortázar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, 339 pp.

López Cervantes, Gonzalo, *Notas para el estudio del vidrio en la Nueva España*, México, SEP / INAH, 1979, 12 pp. (Cuadernos de trabajo 19)

López Tessy y Ana Martínez, *El mundo mágico del vidrio*, México, SEP - FCE - CONACYT, 1994, 140 pp. (La ciencia desde México núm. 137)

Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM-CIA, 1973, 324 pp.

Manrique, Jorge Alberto, "El futuro radiante: la Ciudad Universitaria", en Fernando Romero de Terreros y Manuel Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, 222 pp.

Schávelzon, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988, 368 pp.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, UNAM / IIE, 1983, 316 pp.

Villaseñor, Enrique, *El vitral*, México, UNAM, 1931, 34 pp.

Zerón, Zapata, *La Puebla de los Ángeles*, México, Patria, 1945, 247 pp.

#### Hemerográfica

Flamarión, Camilo "El vidrio", *Arte y Letras*, México, 31 de julio de 1910, s. p.

#### Sitios de Internet

Guisado, Juan Carlos y María José Bernárdez, "Las explotaciones mineras de *lapis specularis* en Hispania", Proyecto "Cien mil pasos alrededor de Segóbriga", España, Traianvs, 2004. [www.lapisspecularis.org/Bienvenida.htm](http://www.lapisspecularis.org/Bienvenida.htm)

## **2. Franz Xaver Zettler del Instituto Real Bávaro de Pintura y Decoración sobre Vidrio y su obra en México**

#### Bibliográfica

Figueroa Doménech, J., *Guía general descriptiva de la república mexicana*, España, R. de S. N. Araluce, 1899, 727 pp.

Jiménez Codinach, Guadalupe (coord.), *México: Los proyectos de una nación*, México, Fomento Cultural Banamex - Conaculta, 2001, 477 pp.

Morris Elizabeth, *Stained and Decorative Glass*, Singapore, Chartwell Books, 1985, 128 pp.

Pérez Rojas, Lucía Mercedes, *El museo de geología de la UNAM, Primer museo científico de México con casi un siglo de uso continuo*, Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, México, El autor, 1997, 188 pp.

#### Hemerográfica

Elvira Álvarez, "Vitrales, el arte del vidrio emplomado", *UNAM Hoy*, año 5, núm. 26, septiembre-octubre de 1996, pp. 61-66.

#### Tratado principal

### **I. La época inicial y Claudio Pellandini y Víctor Francisco Marco Urrutia, Palacio de Gobierno, Monterrey, Nuevo León, 1906. Los héroes luminosos**

#### Bibliográfica

Aceves Mezquitán, Genaro, "Algunos industriales y comerciantes de antaño", en García Pérez, Helia (rec.), *Leyendas, tradiciones y personajes de Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara / Consejo Consultivo para las Artes y la Cultura de Guadalajara, 1991.

Arango Mejía, Jorge Enrique, *Una aproximación al vitral en México: análisis documental y testimonial*, México, El autor, 1989, 130 pp. Tesis Maestría (Maestría en Artes Visuales [Arte Urbano]), UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Ávila Ávila, Jesús, "Palacio de gobierno 1910-1920. Testigo de la Revuelta", p. 133 en *Monterrey 400, una historia de progreso*, Monterrey, El Norte, 1996, 291 pp.

Brading, David A. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP, 1973, 223 pp. (Septententas 82)

Ceballos Ramírez, Manuel, *Monterrey 400, estudios históricos y sociales*, Monterrey, UANL, 1998, 320 pp.

Cuadriello, Jaime, "El historicismo y la renovación de las tipologías arquitectónicas 1957-1920", en *Historia del arte mexicano*, México, SEP - Salvat, 1982, pp. 1633-1677.

Dayan, Daniel, "Entre lo público y lo privado: la construcción social de las imágenes", en Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, España, Gedisa, 1997, 359 pp. (Col. El mamífero parlante)

Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM / IIE, 1967, 256 pp.

Flores Longoria, Samuel, *El palacio de gobierno de Nuevo León, historia de un símbolo*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 1991, 130 pp.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de Bellas Artes 1900-1929*, México, UNAM / ENAP, 2000, 313 pp.

Guerrero, Vicente y Claudia Guerra, "El Palacio de los Naipes", en *Monterrey 400, una historia de progreso*, Monterrey, El Norte, 1996, 291 pp.

*Homenaje a Chucho Reyes, Jesús Reyes Ferreira*, Museo Rufino Tamayo, México, D. F. agosto-octubre de 1984, 39 pp.

Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM-CIA, 1971, 324 pp.

Krauze, Enrique y Fausto Zerón-Medina, *El poder, Porfirio*, Singapur, Clío, 1993.

Mariscal, Federico E., *La Patria y la arquitectura nacional*, México, Casa de la Universidad Popular Mexicana, 1970, 119 pp.

Salazar, Humberto, et al, *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000, 247 pp.

*Palacios de Gobierno*, México, CVS, 1994, 191 pp.

Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de historia del arte, México, UNAM / IIE, 1986, 410 pp.

#### Hemerográfica

*Arte y Letras*, 1909.

Diego Rivera, "Diego Rivera visto por sus contemporáneos", *México en el arte*, México, SEP-INBA, invierno de 1986, núm. 15, p. 20.

"El arte decorativo, Sala de armas del presidente de la república", *Savia Moderna*, revista mensual de arte, México, abril de 1906, núm. 2, tomo I, pp. 110-111.

"El general D. Bernardo Reyes, nada tiene que ver con la revolución", *Revista de Revistas*, México, 18 de diciembre de 1910, pp. 1, 8.

Hijar y Haro, Alfredo, "La exposición en la escuela de Bellas Artes", *Arte y Letras*, diciembre de 1904, año 1, núm. 5, p. 7.

"La casa Pellandini", *El Universal Ilustrado*, México, D. F., 11 de octubre de 1928, núm. 596, p. 67.

#### Sitios de Internet

<http://www.jaliscoilife.com/bannerhtm/bannervitral.htm>

[http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/circulo/pintura/55/html/sec\\_3.htm](http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/circulo/pintura/55/html/sec_3.htm)

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a076b.htm>

#### Entrevista

En el Museo del Vidrio, Monterrey, Nuevo León.

## **II. El tiempo de intercambios y Géza Maróti y Miksa Róth, Proyecto y realización del plafón, Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1909-1913. El lenguaje alegórico**

#### Bibliográfica

Anda, Enrique X. de, *Historia de la arquitectura mexicana*, España, Gustavo Gili, 1995, 253 pp.

*El Palacio de Bellas Artes*, México, Cultura, 1934, 91 pp.

Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM - IIE, 1967, 256 pp.  
*Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, vol. III El México independiente*, UNAM - FCE, México, 1998, 533 pp.  
Jiménez, Víctor y Alejandrina Escudero, *El palacio de Bellas Artes, construcción e historia*, INBA / CONACULTA, México, 1995, 52 pp.  
Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Era, 1997, 523 pp. (Colección Problemas de México)  
Roob, Alexander, *El museo Hermético, Alquimia y Mística*, Italia, Taschen, 1997, 711 pp.  
Russell, Franck (ed.), *Art Nouveau Architecture*, Hong Kong, Arch Cape Press, 1983, 332 pp.  
Simon, Magda, "La obra de Miksa Roth y el arte vitral húngaro", en *L'anima e le forme*, Italia, Electa, 1981, 247 pp.  
Varga, Vera, *Róth Miksa művészete*, Budapest, Helikon, 1993, 82 pp.  
Wittlich, Petr, *Art Nouveau*, Madrid, Libsa, 1990, 206 pp.

#### Hemerográfica

"Balada en honor de las musas de carne y hueso", *Arte y Letras*, 19 de febrero de 1911, s.p.  
"Brillante fiesta en la Escuela 'Miguel Lerdo'", *Arte y Letras*, 24 de abril de 1910, pp. 12-13.  
"Cincuenta años del Palacio de Bellas Artes: Breve crónica de su construcción", *México en el arte*, septiembre de 1984, núm. 6, pp. 7-23.  
Gerardo Ochoa Sandy, "Descubren murales en el Palacio de Bellas Artes", *Proceso*, 4 de noviembre de 1991, núm. 783, p. 60.  
"El Teatro Nacional se hunde, sin remedio", *El Universal*, 25 de mayo de 1924, s.p.  
Esther Vécsey, "Glass and Ceramics", *The Budapest Sun*, December 15, 2005, vol. XIII, núm. 50. (Versión electrónica)  
Lucy Mallows, "Window on the World", *The Budapest Sun*, Style, January 6, 2000, vol. VIII, núm. 1. (Versión electrónica)  
Lucy Mallows, Putting the pieces back together, *The Budapest Sun*, Style, February 13, 2003, vol. XI, núm. 7. (Versión electrónica)

#### Archivo

AGN, fondo ALR, 570/25-1, 6 de julio de 1933.  
AGN, fondo ALR, 323.2/141, 2 de enero de 1934

#### Sitios de Internet

Beni Glass Studio en [http://www.glassdesign.hu/tizpont\\_e.htm](http://www.glassdesign.hu/tizpont_e.htm)

### **III. El esfuerzo colectivo y Víctor M. Reyes, Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, 1929. La afirmación de lo nacional**

#### Bibliográfica

Alva Martínez, Ernesto, "La búsqueda de una identidad", en González Gortázar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, 339 pp.  
Amábilis, Manuel, *El pabellón de México en la exposición Ibero-americana de Sevilla*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, 78 pp.  
Amabilis, J. Manuel, *Mística de la revolución mexicana*, México, 1937, 96 pp.  
Amábilis Domínguez, Manuel, *Los Atlantes en Yucatán*, México, Orión, 1963, 180 pp.  
----, *La arquitectura precolombina en México*, México, Orión, 1956, 250 pp.  
Assassin, Sylvie, *Sevilla, l'exposition iberoamericaine 1929-30*, París, Norma, 1992, 191 pp.  
Balam Ramos, Yuri Hulkan, *La masonería en Yucatán: el caso de la Gran Logia Unida "La Oriental Peninsular"*, Mérida, Yucatán, México, Universidad Autónoma de Yucatán, 1996, 134 pp.  
Braojos Garrido, Alfonso, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*,

Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 1992, 293 pp.

Burgos, Antonio, Manuel Fernández Peña, Alberto Villar Movellán, *El Coliseo en Sevilla: 50 años después de la Exposición Iberoamericana: semblanza de una época: arquitectura y vida sociocultural de Sevilla*, Sevilla, Banco de Vizcaya, 1979, 74 pp.

Davis, Thomas B., *Aspects of Freemasonry in Modern Mexico, an Exemple of Social Cleavage*, EUA, Vantage, 1976, 421 pp.

Ferrari Billoch, Francisco, *La masonería al desnudo, las logias desenmascaradas*, Madrid, Ediciones españolas, 1939, 380 pp.

Giménez Fernández, Manuel, *Sevilla y la Exposición de 1929: controversias y problemas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, 101 pp.

Godoy, José Francisco, *México en Sevilla*, México, Papelería Nacional Aurelio Garduño, 1928, s.p.

*Ibero América*, Barcelona, USA, International Telephone & Telegraph, 1929, 126 pp.

Noelle, Louise, "Arquitectura prehispánica en Sevilla: El pabellón de México para la exposición iberoamericana de 1929", en Moyssén, Xavier y Louise Noelle (eds.), *1492-1992 V Centenario, arte e historia*, México, UNAM / IIE, 1993, 127 pp.

Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, UNAM, 1990, 218 pp.

Reyes, Víctor M. y Adrián Villagómez (ed), *Exposición arte de Jalisco de los tiempos prehispánicos a nuestros días*, Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, s.p.

-----, *Introducción a la educación estética*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1982, 116 pp.

-----, *Pedagogía del dibujo; teoría y práctica en la escuela primaria*, México, SEP, 1943, 405 pp.

Rodríguez Bernal, Eduardo, *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929 a través de la prensa local: su génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, 329 pp.

-----, *Historia de La Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, 559 pp.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugios de la nación moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, FCE, 1998, 409 pp.

Trillo de Leyva, Manuel, *La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1980, 204 pp.

#### Hemerográfica

"Cómo se construyó el Pabellón de México en Sevilla", *Jueves de Excelsior*, 27 de marzo de 1930, s.p.

"Encuesta", *Forma*, núm. 3, p. 118.

Enrique Marine, "México en la exposición iberoamericana en la ciudad de Sevilla", *Jueves de Excelsior*, 6 de diciembre de 1928, s.p.

"Llamó la atención el pabellón de México en Sevilla", *Gráfico*, 28 de julio de 1930, p. 15.

Prieto y Souza, Luis, "Concurso para el Pabellón de México en Sevilla", *Forma*, núm. 1, pp. 49-51.

Xavier Moyssen, *El nacionalismo y la arquitectura*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1986, núm. 55.

#### Sitios de Internet

[http://www.coaat-se.es/revistaApa/lectura/numero\\_53/53\\_p11b.html](http://www.coaat-se.es/revistaApa/lectura/numero_53/53_p11b.html)

<http://sevilla.abc.es/guiasevilla/documentos/guiasev/exposiciones/expo29.asp>

#### **IV. La década de producción y Roberto Montenegro, Escuela Industrial Álvaro Obregón, Monterrey, Nuevo León, 1930. La confianza en el progreso**

##### Bibliográfica

- Fernández, Miguel Ángel, *El vidrio en México*, México, Centro de arte Vitro, 1990, 279 pp.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, UNAM / IIE, 1994, 220 pp.
- Salazar, Humberto, *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000, 247 pp.
- Salinas Quiroga, Genaro, *Reseña Histórica de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, Monterrey, Nuevo León, Capilla Alfonsina - Biblioteca Universitaria de Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, 80 pp.

##### Hemerográfica

- "Dos primeras piedras", *El Porvenir*, Monterrey, N. L., 3 de octubre de 1928, p. 4.
- "Escuela Industrial Álvaro Obregón", *Universal Ilustrado*, 27 de abril de 1933, p. 9.
- "Habla el Sr. Gral. Calles", *El Universal*, 5 de octubre de 1930, 1ª sección, pp. 1,7.
- "320 alumnos son los inscritos ya en la Escuela Industrial", *El Porvenir*, 18 de octubre de 1930, p. 5.
- "Los que dentro del gobierno lo estén traicionando en cualquier forma, deben ser arrojados, por nuestro esfuerzo, del lugar en que se encuentran", *El Nacional Revolucionario*, México, 5 de octubre de 1930, p. 2.
- "Se envió al Congreso la ley orgánica de la Universidad", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 14 de mayo de 1933, p. 4.
- "Trascendentales conceptos emitió el Gral. Calles en la inauguración solemne de nuestra escuela Industrial", *El Porvenir*, Monterrey, N. L., 5 de octubre de 1930, p. 2.
- "Un horno fundidor se inauguró ayer en la Escuela Industrial Á. Obregón", *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 9 de junio de 1933, p. 4.

#### **V. Los sucesos paralelos y el proyecto atribuido a Fermín Revueltas, Centro Escolar Revolución, Ciudad Juárez, Chihuahua, 1939-1940. La Revolución en marcha**

##### Bibliográfica

- Bayer, Patricia, *Art Déco, Guía visual de un estilo decorativo (1920-1940)*, Singapur, Océano, 1999, 188 pp.
- Covantes Oviedo, Hugo, María Eugenia Rodríguez y Esther Vázquez Ramos, *El Grabado Mexicano en el Siglo XX: 1922-1981*, México, 1982, 253 pp.
- México en el mundo de las colecciones de arte, México Contemporáneo*, México, Universidad de Colima, 1994. (Vol. VII)
- Sáenz, Moisés, *México íntegro*, México, SEP - FCE, 1982, 193 pp.
- Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de C. / 1968*, México, UNAM - DGDC, 1972, 412 pp.

##### Hemerográfica

- "El centro escolar 'Revolución', de C. Juárez, constituye un verdadero orgullo", *Revista gráfica de El Nacional*, 4 de junio de 1939, s.p.
- "El señor presidente en Ciudad Juárez, Chihuahua", *El Nacional*, 22 de mayo de 1939, p. 3.
- El Universal Ilustrado*, 1937, noviembre, núm. 1072, pp. 28-29.
- "El centro escolar en Ciudad Juárez", *El Nacional*, 20 de mayo de 1939, p. 1.
- Hoy*, 10 de junio de 1939, núm. 120, pp. 31-33.
- "Jira de gobierno al norte del país", *El Nacional*, 21 de mayo, 1ª sección, p. 3.

**VI. Los años cincuenta y Kitzia Hoffman, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México, D. F., 1958. Las luces de la fe**

Bibliográfica

Faber, Colin, *Candela, The Shell Builder. with a Foreword by Ove Arup*. New York, Reinhold Pub. Corp, 1963, 240 pp.

González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora. Tres obras decisivas*, México, CONACULTA, 2000, 32 pp. (Círculo de arte)

-----, "Enrique de la Mora y las iglesias modernas", *Calli*, núm. 2, México, septiembre-octubre, 1962, pp. 20, 21 y 74.

-----, *Enrique de la Mora vida y obra*, México, SEP- INBA, 1981, 109 pp. (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, núm. 14)

Noelle, Louise y Carlos Tejeda, *Catálogo guía de arquitectura contemporánea. Ciudad de México*, México, Fundación Cultural Banamex, 1993, 172 pp.

Topelson, Sara (coord.), *50 de años de arquitectura mexicana 1948-1998*, México, Plazola, 1999, 180 pp.

Zuno, José G., *Historia de las Artes Plásticas en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1969, 168 pp. (Tomo II)

Hemerográfica

Alfredo Plazola Cisneros, *Enciclopedia de Arquitectura*, México, Plazola, 1988, pp. 92-94. (Vol. VII)

Raúl Flores Guerrero, El arte religioso o ¿una utopía?, *México en la Cultura*, 20 de octubre de 1957, núm. 448, p. 1.

**VII. Otros ejemplos sincrónicos y Mathias Goeritz, Catedral de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos, 1961. El orden y la pasión**

Bibliográfica

Beacham, Hans, *The Architecture of Mexico; Yesterday and Today. Introd. by Mathias Goeritz*, New York, Architectural Book Pub. Co., 1969, 254 pp.

González Pozo, Alberto, "Las ciudades: el futuro y el olvido", en Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1994, 339 pp.

*Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, México, UNAM / IIE, 1997, 258 pp.

Gante, Pablo C. de, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Porrúa, 1954, 328 pp.

Morais, Frederico, *Mathias Goeritz*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano, 1982, 159 pp.

Mariscal, Federico E., *La Patria y la arquitectura nacional*, México, Casa de la Universidad popular mexicana, 1970, 119 pp.

Pacheco, Cristina, *La luz de México*, México, FCE, 1995, 355 pp.

Rodríguez Prampolini, Ida y Rita Eder, *Dadá Documentos*, México, UNAM / IIE, 1977, 324 pp.

Rosas, Manuel, *Camino hacia el Calvario. Vitrales: Mathias Goeritz*, México, Alfa, 1966, 61 pp.

Werry, Elke, *Mathias Goeritz, 1915-1990: Monographie mit Werkverzeichnis*, München, Tuduv, 1994, 243 pp.

Zúñiga, Olivia, *Mathias Goeritz*, México, Intercontinental, 1963, 212 pp.

Hemerográfica

Alejandro Sorondo, "Un nuevo concepto de vitrales", *Excélsior*, 4 de febrero de 1962, p. 21 C. Ángeles González Gamio, "Cronistas en San Lorenzo", *La Jornada*, Opinión, 6 de febrero de 2000. (Versión electrónica)

Agustín Dreinhofer, "Ventanas a go-go", *Novedades*, México en la Cultura, 11 de septiembre 1966, s.p.

Bambi, "Los vitrales de Goeritz", *Excélsior*, 25 de abril de 1963, s.p.  
Ferruccio Asta, *Mathias Goeritz: un prehistórico contemporáneo*, México, XXVI Festival Internacional Cervantino, 1998, 29 pp.  
Goeritz, Mathias, "Advertencia", en *Arquitectura México*, núm. 65, año XXI, tomo XV, marzo de 1959, p. 50.  
"Homenaje a Mathias Goeritz", *Artes Plásticas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1991-1992, núm. 13-14, 61-92 pp.  
Margarita Nelken, "Nuevos vitrales en San Lorenzo", *Excélsior*, 16 de enero de 1959, s.p.

### **VIII. Algunos casos de este período y Victor Vasarely, Parroquia Señor de la Resurrección, Bosques de las Lomas, México, D. F., 1975. La plenitud del cubo ascendente**

#### Bibliográfica

Beltrán Alberto, *Pintura y escultura en Veracruz. 1910-1980*, Veracruz, 1980, 248 pp.  
Ferrier, Jean Louis, *Entretiens avec Victor Vasarely*, Paris, Pierre Belfond, 1969, 184 pp.  
Piaget, Jean y Colib, *La epistemología del espacio*, Buenos Aires, El ateneo, 1971, 289 pp. (Biblioteca nuevas orientaciones de la educación)  
Rodríguez, Antonio, *David Alfaro Siqueiros*, México, Terra Nova, 1985, 143 pp.  
Vasarely, *Plasticidad Plasticidad*, México, Extemporáneos, 1972, 181 pp.  
*The Vasarely didactic museum at the Gordes Chateau*, Francia, Georges Fall, 1971, 74 pp.  
*Vasarely, duo-exhibition recent works*, Galería Denise René/Sidney Janis, 6 west 57, NY, abril 1972, s.p.  
Vasarely, Victor, *Planetary folklore*, Germany, F. Bruckmann KG, 1973, 88 pp.  
Werner, Spies, *Victor Vasarely*, Alemania, Harry N. Abrams, 1971, 206 pp.

#### Hemerográfica

Carmen Álvarez, "Demanda a Bancrecer viuda de Vasarely", *Reforma*, Cultura, 27 de septiembre de 2001. (Versión electrónica)  
Vasarely, Catálogo de la exposición en la Galería Gimpel & Weitzenhoffer 1040 Madison Avenue, NY, s.p.  
Vasarely, Victor, *Plasti-cité l'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Paris, Tournai, Casterman, 1970, p. 144.

### **IX. Artistas coetáneos y Rufino Tamayo, Centro Cultural Alfa, Monterrey, Nuevo León, 1982. Un fragmento del cosmos**

#### Bibliográfica

Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940, 138 pp.  
*Leopoldo Flores 2000 d. C.*, Museo Universitario Contemporáneo de Arte, México, UNAM - Instituto Mexiquense de Cultura, noviembre de 1994, 168 pp.  
Paz, Octavio, *Tamayo en la pintura mexicana*, México, UNAM, 1959, 128 pp.  
Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Arte, 1995, 215 pp.  
Salazar, Humberto, *Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000, 247, lxi p.  
Suckaer, Ingrid, *Rufino Tamayo aproximaciones*, México, Praxis, 2000, 490 pp.  
*Visión de México y sus artistas*, México, Quálitas compañía de Seguros, 2000, 275 pp.

#### Hemerográfica

Adriana Malvido, "La introducción del humanismo en la ciencia' implica la posibilidad de evitar más guerras", *Uno mas uno*, 2 de septiembre de 1982, p. 24.  
Dulce María Barrios, "Una historia sin fin", *Revista Construcción y Tecnología*, Instituto

Mexicano del Cemento y el Concreto, julio de 2001. (Versión electrónica)  
Centro Cultural Alfa, folleto, 1980, s.p.  
Octavio Paz, "Tamayo: Transfiguraciones", *Plural*, número 7, abril de 1972, s.p.

#### Sitios de Internet

"Mágico vitral de Tamayo", *Valle de Texas*, EUA, 23 de agosto de 1999. (Versión electrónica)  
<http://www.planetarioalfa.org.mx/museo/pb/pbpabellon.htm>

### **X. La etapa finisecular y Narcissus Quagliata, Santa María de los Ángeles y de los Mártires, Roma, Italia, 1999. Luz del cenit**

#### Bibliográfica

Calvesi, Mauricio, *Light and Time: a Masterpiece*, Roma, Cigno G. G., 2001, 172 pp.  
Díaz Silva, Patricio, *Vitrales en Santiago de Chile. Obras conservadas en iglesias y edificios civiles*, Chile, Ocho libros, 2007, 192 pp.  
Lee, Lawrence, George Seddon y Francis Stephens, *Stained Glass*, New York, Crown, 1976, 207 pp.  
Morris Elizabeth, *Stained and Decorative Glass*, Singapore, Chartwell Books, 1985, 128 pp.  
Quagliata, Narcissus, *Stained Glass from Mind to Light: an Inquiry into the Nature of the Medium*, San Francisco, Mattole Press / San Francisco Art Institute, 1976, 244 pp.  
----, *Pintando con Luz*, Roma, Italia, Il Cignio Galileo Galiley, 1995, 116 pp.  
Rigan, Otto B., *New Glass*, San Francisco, San Francisco Book, 1976, pp. 20-22.  
*Stained Glass Sourcebook*, EUA, Quarry Books, 2004, 304 pp.  
*Vitrales de México*, México, SEP-Comisión de Libros de Texto Gratuitos / Pinacoteca 2000, 2004, 250 pp.

#### Hemerográfica

Carmen Rosas, "Presentaron el domo 'Divinidad en luz', de Narcissus Quagliata", *El Universal, El gran diario de México*, Sociales, 14 de noviembre de 1998. (Versión electrónica)  
Estela Alcántara, "Llegará la luz de las iglesias mexicanas a la basílica italiana de Santa María degli Angeli", *Gaceta UNAM*, 19 de noviembre de 1998, pp. 16-17.  
María Luisa López, "Se puede pintar con el vidrio", *Reforma*, Cultura, México, 23 de septiembre de 1995, p. 1.

### **Anexos**

#### Bibliográfica

Corzo, Miguel Ángel y Nieves Valentín (coord), *Conservación de vidrieras históricas*, EUA, The Paul Getty Trust, 1997, 225 pp.  
Gateau, J. Ch., *El vidrio*, Barcelona, Rufino Torres, 1976, 128 pp.

#### Hemerográfica

"Cursos de artes y oficios en la Universidad Nacional", *Excélsior*, 7 de diciembre de 1930, 2ª sección, p. 2.  
"Inscripciones en la Esc. de Artes núm. 2", *El Nacional*, México, 26 de enero de 1932, 1ª sección, p. 5.  
"Nuevo plan de estudios para las escuelas industriales de la Secretaría de Educación Pública", *El Nacional*, México, 15 de enero de 1932, 1ª sección, p. 6.

#### Sitio de Internet

[www.glassdesign.hu/tizpont\\_e.htm](http://www.glassdesign.hu/tizpont_e.htm)