

MANUEL ALCÁNTARA, MERCEDES GARCÍA MONTERO
Y FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ (Coords.)

Arte

**MEMORIA DEL 56.º CONGRESO
INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS**

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

MANUEL ALCÁNTARA
MERCEDES GARCÍA MONTERO
FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ
(Coords.)



Arte

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/oAQ0251_3



Instituto de Iberoamérica
universidad de salamanca



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS
VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

AQUILAFUENTE, 251



Ediciones Universidad de Salamanca y
los autores
Motivo de cubierta: Idea original de Francisco Sánchez y
desarrollado por Clint is Good
<https://clintisgood.com/>


1ª edición: julio, 2018


978-84-9012-913-5 (pdf obra completa)
978-84-9012-914-2 (pdf, vol. 1)
978-84-9012-915-9 (pdf, vol. 2)
978-84-9012-916-6 (pdf, vol. 3)
978-84-9012-917-3 (pdf, vol. 4)
978-84-9012-918-0 (pdf, vol. 5)
978-84-9012-919-7 (pdf, vol. 6)
978-84-9012-920-3 (pdf, vol. 7)
978-84-9012-921-0 (pdf, vol. 8)
978-84-9012-922-7 (pdf, vol. 9)
978-84-9012-923-4 (pdf, vol. 10)
978-84-9012-924-1 (pdf, vol. 11)
978-84-9012-925-8 (pdf, vol. 12)
978-84-9012-926-5 (pdf, vol. 13)
978-84-9012-927-2 (pdf, vol. 14)
978-84-9012-928-9 (pdf, vol. 15)
978-84-9012-929-6 (pdf, vol. 16)
978-84-9012-930-2 (pdf, vol. 17)
978-84-9012-931-9 (pdf, vol. 18)
978-84-9012-932-6 (pdf, vol. 19)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es


Maquetación:
Cícero, S.L.
Tel.: 923 12 32 26
Salamanca (España)

Realizado en España-Made in Spain

 Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



Catalogación de editor en ONIX accesible en
<https://www.dilve.es/>

∞ Comité permanente ∞

Jan-Åke ALVARSSON, Suecia – *Presidente* ^[*]
Elizabeth DÍAZ BRENIS, México – *Vicepresidente* ^[*]
Walter RAUDALES, El Salvador – *Secretario* ^[*]
Antonio ACOSTA RODRÍGUEZ, España
Milka CASTRO LUCIC, Chile ^[*]
Horacio CERUTTI GULDBERG, México ^[*]
Kees DEN BOER, Países Bajos ^[*]
John R. FISHER, Reino Unido ^[*]
Enrique FLORESCANO MAYET, México
Jorge R. GONZÁLEZ MARMOLEJO, México ^[*]
Adolfo L. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, España
Martina KALLER, Austria ^[*]
Jacques LAFAYE, Francia
María Luisa LAVIANA CUETOS, España ^[*]
Miguel LEÓN PORTILLA, México
Catalina MACHUCA, El Salvador ^[*]
Elio MASFERRER KAN, México ^[*]
David MAYER, Austria ^[*]
Berthold MOLDEN, Austria ^[*]
Segundo E. MORENO YÁNEZ, Ecuador ^[*]
Nohra REY DE MARULANDA, Colombia
Rafael RIVAS POSADA, Colombia
Ramón RIVAS, El Salvador ^[*]
Luis A. RIVEROS CORNEJO, Chile
Mariusz ZIÓLKOWSKI, Polonia ^[*]

Con asterisco ^[*] los miembros del CP-ICA que han asistido a, por lo menos, uno de los tres últimos Congresos:
53 ICA-2009, 54 ICA-2012, 55 ICA-2015.

∞ Comité Científico ∞

Antropología

Carmen Martínez-Novio, *University of Kentucky*
Pablo Palenzuela, *Universidad de Sevilla*
Arte y patrimonio cultural
Antonio Notario, *Universidad de Salamanca*

Arqueología

Chris Pool, *University of Kentucky*
Andrés Ciudad, *Universidad Complutense de Madrid*
Ciencias y medio ambiente

Barbara Hogenboom, *Centre for Latin American Research and Documentation – CEDLA / Universiteit van Amsterdam*

Alfredo Stein, *University of Manchester*

Comunicación y nuevas tecnologías

Ángel Badillo, *Universidad de Salamanca*
Delia Crovi, *UNAM*

Cosmovisiones y sistemas religiosos

Elizabeth Díaz Brennis, *Escuela Nacional de Antropología e Historia*
Mercedes Saizar, *CONICET*

Educación

José M^a Hernández, *Universidad de Salamanca*
Pablo Gentili, *CLACSO*

Estudios culturales

Catherine Boyle, *King's College London*
Martina Kellar, *Universität Wien*

Estudios de género

Gioconda Herrera, *FLACSO-Ecuador*
Arantxa Elizondo, *Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco*

Estudios económicos


Diego Sánchez, *University of Oxford*
Andrés Rivarola, *Stockholms Universitet*


NOTA EDITORIAL


Estas actas son el fruto del compromiso institucional de la Universidad de Salamanca, contraído para la celebración del *56.º Congreso Internacional de Americanistas (ICA)*, realizado en Salamanca en julio de 2018.


Las textos aquí publicados, son fruto de las descargas efectuadas a mediados de junio de 2018, a partir de las ponencias, previamente evaluadas por el comité científico, admitidas y gestionadas a través de la plataforma *ConfTool Pro - Conference Management Tool*, versión 2.6.117, creada por el Dr. *Harald Weinreich*. © 2001-2018 (Hamburgo/ Alemania).


Ediciones Universidad de Salamanca se ha encargado de compilar los artículos, cuya maquetación y corrección son responsabilidad exclusiva de los autores.

Son accesibles en conocimiento abierto en formato digital bajo  licencia Usted es libre de:

 **Compartir** — Copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 **Reconocimiento** — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 **NoComercial** — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 **SinObraDerivada** — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

La obra se agrupa en 19 volúmenes distribuidos por las siguientes áreas temáticas:

1. Antropología
2. Arqueología
3. Arte
4. Ciencias y medio ambiente
5. Comunicación y nuevas tecnologías
6. Cosmovisiones y sistemas religiosos
7. Educación
8. Estudios culturales
9. Estudios de género
10. Estudios económicos
11. Estudios políticos
12. Estudios sociales
13. Filosofía y pensamiento
14. Historia y patrimonio cultural
15. Lingüística y literatura
16. Migraciones
17. Movimientos sociales
18. Relaciones internacionales
19. Simposios innovadores

El último sueño de Joe: estética y política en Chile durante el sesenta y ocho sudamericano
OLMEDO CARRASCO, CAROLINA

La integración plástica de los vitrales religiosos en los templos modernos La contribución de cuatro artistas en México: Kitzia Hofmann, José Reyes Meza, Víctor Vasarely y Giulia Cardinali
SAN MARTIN CÓRDOVA, IVAN

Zacatecas, México. La arquitectura de identidad cultural, en disonancia con la fabricación arquitectónica para el turismo
RAMÍREZ VILLALPANDO, ROCÍO

The Baroque Skin: a reflection about the adornments of Franciscan architecture in Northeastern Brazil
ASSIS FERREIRA, ANA CLARA; RAMOS, LUCAS CARDOSO; SILVA, MARIA ANGÉLICA DA

La normalización de la mirada: una posible relación entre visión mística e imagen en el caso de dos monjas chilenas (s. XVII-XVIII).
MARTÍNEZ WAMAN, CATALINA DEL PILAR

A divulgação da gravura revolucionária chinesa no Brasil: os casos da revista Horizonte e do Clube de Gravura de Porto Alegre
DUARTE DUPRAT, ANDRÉIA CAROLINA

Turismo comunitário e patrimônio material e imaterial em territórios indígenas: visibilidade étnica e reelaboração cultural
CUNHA LUSTOSA, ISIS MARIA

Mascarameno corporal e diversidade em saberes
BRAGA MENDONÇA (BYA BRAGA), MARIA BEATRIZ

La Ciudad de Querétaro y la construcción de la idea de patrimonio. Del estallido de la guerra civil a la estabilidad posrevolucionaria
MIRÓ FLAQUER, MARIBEL

La valoración del espacio urbano patrimonial de la Ciudad de Guanajuato, México, desde la perspectiva de las prácticas cotidianas
MEJÍA MORALES, NORMA; CARDONA BENAVIDES, GLORIA; HERNÁNDEZ BARRIGA, CLAUDIA;
GARCÍA GÓMEZ, CARMEN

Repensar el cuidado al patrimonio cultural y artístico: eventos naturales en Taxco 2017
SILVA GONZÁLEZ, JAIME; GAMA AVILEZ, ROMELIA

El espacio público de recepción en la ciudad decimonónica mexicana, el caso del “Puente de las Monas” en Celaya, Guanajuato
SIL RODRÍGUEZ, JOSÉ LUIS

El patrimonio cultural frente a los diversos territorios. El caso de Cholula Puebla, México
LUCERO FRAUSTO CÁRDENAS, FÁTIMA

Del Patrimonio ‘nacional’ a la ‘internacionalización’ del Patrimonio: Reflexiones sobre el proceso de construcción social de su conocimiento
RUIZ GIL, JOSE-ANTONIO

**LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LOS VITRALES
RELIGIOSOS EN LOS TEMPLOS MODERNOS
LA CONTRIBUCIÓN DE CUATRO ARTISTAS
EN MÉXICO: KITZIA HOFMANN, JOSÉ REYES MEZA,
VÍCTOR VASARELY Y GIULIA CARDINALI**

SAN MARTIN CÓRDOVA, IVAN

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LOS VITRALES RELIGIOSOS EN LOS TEMPLOS MODERNOS. LA CONTRIBUCIÓN DE CUATRO ARTISTAS EN MÉXICO: KITZIA HOFMANN, JOSÉ REYES MEZA, VÍCTOR VASARELY Y GIULIA CARDINALI

En la historiografía del arte mexicano es común el uso del término “integración plástica” cuando se hace referencia a aquel fructífero período del siglo XX en el que la pintura, la escultura y la arquitectura se amalgamaron a tal punto que es difícil saber en dónde termina una y comienza la otra. Hoy se cuenta con numerosa bibliografía que aborda esa integración de las artes, una expresión que también se manifestó en el resto de Latinoamérica, con notables ejemplos en Brasil, Venezuela o Chile, por citar sólo algunos países. En la arquitectura mexicana abundan los ejemplos de esta práctica, principalmente en lo concerniente a la pintura mural, la escultura y los mosaicos; producción que ha merecido el comentario, en el país, de varios trabajos monográficos de especialistas que abordan el “muralismo mexicano”, así como también de guías para conocer su ubicación y significados iconográficos, sobre todo en edificios modernos —como la Ciudad Universitaria o el Centro Médico Nacional—, donde se dio una plena integración plástica entre la pintura y la escultura, a diferencia de los edificios virreinales, donde el primer muralismo sólo aprovechó superficies y cubiertas de la arquitectura previa.

Existe otra disciplina artística que ha recibido menos interés historiográfico por parte de los especialistas: me refiero al vitral, el cual, a pesar de ser un elemento compositivo que contribuyó decisivamente a la consecución de las cualidades espaciales y morfológicas de la arquitectura mexicana, aún reclama su derecho a ser incluido entre las expresiones artísticas que conformaron la gloriosa integración plástica.

I. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una revisión breve de la producción bibliográfica reciente constata una escasez de libros abocados al registro, catalogación, identificación, interpretación y valoración de los vitrales en México. En las publicaciones con enfoque autoral, es decir, aquellas centradas en el trabajo de un artista, se suelen incluir dibujos, pinturas, murales y, ocasionalmente, cuando es el caso, vitrales, lo cual brinda cierta información. Por ejemplo, el *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* de Lily Kassner publicado por la UNAM en 1983,¹ cuya finalidad es mostrar toda la producción artística de decenas de autores nacionales y extranjeros que laboraron en México a mediados del siglo pasado, adicionalmente aporta, sin duda alguna, invaluable datos para un primer acercamiento historiográfico a los diseñadores de vitrales, tales como Mathías Göeritz, Kitzia Hofmann, Giulia Cardinale, Ernesto Paulsen o Leonardo Nierman.

Un texto más reciente, publicado en 2002,² que aborda la obra artística de sólo un autor —el duranguense Fermín Revueltas—, dedica todo un capítulo a su producción vítrea en obras públicas, tanto en la Ciudad de México como en algunas capitales del interior del país. Debe recordarse que Revueltas no fue un caso aislado en esta área de expresión, pues ya otros artistas habían incursionado con anterioridad en el diseño de vitrales en la arquitectura del siglo XX, tanto

¹ Lily Kassner, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).

² Carla Zurián, *Fermín Revueltas, constructor de espacios* (México: RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002).

en edificios virreinales como en obras modernas: Saturnino Herrán lo había hecho desde 1913,³ Roberto Montenegro en 1922,⁴ Víctor M. Reyes en 1929⁵ y Diego Rivera en 1931.⁶

También se debe destacar el excelente trabajo de *Artes de México* publicado en junio de 2009,⁷ una obra monográfica que incluyó colaboraciones de varios investigadores acerca de la riqueza del patrimonio vítreo en México, así como de las principales obras que lo albergan y de los diferentes géneros arquitectónicos que lo incluyen. Abarca vitrales fabricados desde finales del porfiriismo⁸ hasta aquéllos del siglo XX, y no sólo se detalla el aspecto creativo de los artistas, sino también el aspecto técnico de la fabricación y los principales talleres que los produjeron.

Esta escasa producción bibliográfica muestra el vacío historiográfico en torno a la producción de los vitrales mexicanos, una de las expresiones artísticas donde también se vertió la integración plástica. Al igual que murales y esculturas, enfrentan los riesgos de destrucción, abandono y falta de mantenimiento, ya sean los vitrales que se alojan en obras públicas, como escuelas, oficinas y hospitales, ya los que constituyen espacios domésticos como comedores, escaleras y sanitarios de residencias y edificios de apartamentos. Frente a este panorama historiográfico, cabe preguntarse: ¿por qué en los estudios recientes sobre la integración plástica se ha olvidado el papel de los vitrales como elementos compositivos para la consecución cualitativa del espacio arquitectónico? ¿Se debe acaso a que la impronta que dejó el muralismo mexicano ha terminado por obnubilar la contribución de los vitrales? ¿O es que acaso han influido factores ideológicos al momento de seleccionar sus casos de estudio? ¿Será que hay géneros arquitectónicos preferidos por los historiadores de la arquitectura?

II. VITRALES, RELIGIOSIDAD Y PATRIMONIO

Uno de los géneros arquitectónicos que previsiblemente ha incluido un gran número de vitrales, ha sido el religioso, pues prácticamente se han incorporado en la mayor parte de los espacios para la celebración del culto; lo mismo en capillas y parroquias católicas apostólicas, que en sinagogas, iglesias anglicanas y ortodoxas, templos luteranos, bautistas, presbiterianos o pentecostales. De manera evidente, los ejemplos son numéricamente superiores en los templos de la mayoría católica, pero no necesariamente en su calidad, pues existen extraordinarios diseños y fabricaciones inspirados por toda la diversidad religiosa.

Suelen diferir en su representación iconográfica, pues mientras que el catolicismo apostólico durante siglos ha promovido la representación de imágenes antropomórficas, a menudo se proscriben en las sinagogas, mientras que en las iglesias luteranas si bien se permiten las representaciones de vegetales y animales, no se exhiben imágenes de vírgenes o santos a causa de ser considerados elementos idolátricos. También difieren en sus expresiones formales, pues el diseño de los vitrales suele subsumirse a las corrientes artísticas dominantes de cada época —principalmente pictóricas. Por tanto, en las primeras tres décadas del pasado siglo los vitrales fueron figurativos, mientras que a partir de los años cuarenta los diseños se transformaron

³ Me refiero al vitral “El hijo pródigo”, actualmente en el Museo de Aguascalientes.

⁴ Me refiero al vitral “La vendedora de pericos” y “El jarabe tapatío” para el edificio virreinal del ex Colegio de San Pedro y San Pablo, en el Centro Histórico de la capital federal.

⁵ Me refiero a los vitrales del Pabellón Mexicano en la Exposición Iberoamericana en Sevilla, España.

⁶ Me refiero al vitral “Los cuatro elementos”, en el edificio de la Secretaría de Salud, obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

⁷ *Artes de México, Vitrales*, núm. 94 (2009).

⁸ Me rehúso a utilizar el adjetivo “porfiriano”, pues connota un sentido despectivo de aquel régimen.

gradualmente en abstractos, aunque casi siempre manteniendo algo de la figuración, probablemente para no renunciar al papel didáctico que las iglesias han atribuido a los vitrales. Finalmente, las técnicas en la fabricación del vitral han variado con el tiempo, desde los emplomados tradicionales hasta técnicas novedosas que aseguren su permanencia frente a las agresiones de la lluvia, del aire y hasta de las palomas.

Pero más allá de todas estas diferencias, la inclusión de los vitrales en los espacios de culto se debe al papel simbólico que ha jugado la luz en las religiones desde hace muchos milenios, desde la personificación del sol como una deidad, hasta la identificación de los rayos solares como manifestación sensible de la divinidad. Por ello la mayor parte de las iglesias prescriben una cierta orientación en el acomodo espacial de sus templos, ya sea que los orantes dirijan sus rezos hacia el oriente —como ocurría con los templos mayores en las religiones mesoamericanas—, o bien que los brazos del templo o la fachada principal miren hacia un cierto punto cardinal. Así, por ejemplo, las catedrales góticas, renacentistas y barrocas solían posicionar su altar hacia el oriente, de tal modo que el movimiento de la luz solar bañaba en su totalidad la nave principal del templo, y descendía por detrás del altar en la mañana, mientras que por la tarde iluminaba la fachada principal. Es evidente que en todos estos casos la penetración lumínica no sólo ha tenido la finalidad práctica de iluminar los espacios interiores, sino que ha sido un elemento estratégico para la consecución, primero, de un ambiente estético y simbólico idóneo para propiciar, como objetivo último, la experiencia religiosa, como lo recomendaba el sacerdote jesuita Antonio Blanch a finales del pasado siglo al distinguir entre lo religioso y lo estético:

Ya que el sentimiento de veneración y adoración que antes hemos señalado como característico de lo religioso, no puede de ningún modo confundirse con la admiración estética, ciertamente gratificante, pero que no se inclina ante lo bello como ante algo que compromete al sujeto humano y que lo fundamenta existencialmente. El éxtasis estético no transforma radicalmente a quien lo experimenta; la experiencia religiosa sí.⁹

Así, los vitrales contribuyen a la calidad simbólica y didáctica de los espacios religiosos —por las connotaciones de la luz solar y por las iconografías incorporadas—; además impulsan la estética del ambiente al inundar, durante el día, de tonalidades multicolores los espacios interiores, mientras que por la noche el proceso se sucede a la inversa, con la luz artificial de las velas o lámparas eléctricas que ilumina los paños de los vitrales, ocasionando que desde el exterior se vea todo el esplendor cromático, a manera de grandes lámparas urbanas.

Esta riqueza patrimonial nuevamente contrasta con la ausencia historiográfica de especialistas mexicanos que se aboquen al estudio y cuidado del vitral religioso. En España, por ejemplo, se dispone de estrategias de catalogación, análisis y conservación de vitrales románicos y góticos, mientras que en México apenas existen monografías sobre algunos de sus autores, como ha sido el caso del arquitecto fray Gabriel Chávez de la Mora, diseñador de templos, muebles, tipografía, iconografía, enseres litúrgicos y, desde luego, notables diseños para vitrales de templos católicos. Otra excepción ha sido el caso de Mathías Göeritz, artista de origen alemán que se afincó en México y que contribuyó con varios diseños de vitrales religiosos, tanto en iglesias virreinales —como ocurrió con los vitrales de la catedral metropolitana en la década de los sesenta— como en templos de nueva factura, en capillas católicas y sinagogas.

Frente a estas carencias historiográficas se puede preguntar: ¿cómo fue la integración plástica de los vitrales en la arquitectura eclesial? Dentro de la arquitectura moderna, ¿su papel fue funcional o decorativo? ¿Las propuestas plásticas de los vitrales se debieron a los sacerdotes o a

⁹ Antonio S. J. Blanch, *Lo estético y lo religioso. Cotejo de experiencias y expresiones* (México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1996), 19.

los arquitectos? ¿El diseño de vitrales fue semejante en los templos de las distintas religiones? ¿En qué medida influyeron los conceptos teológicos y litúrgicos en el diseño de los vitrales? ¿Quiénes fueron sus principales diseñadores?

III. INTEGRACIÓN PLÁSTICA

Para responder algunas de estas preguntas nos serviremos de la propuesta teórica de Horacio Torrent, arquitecto argentino de origen, pero vecindado en Chile desde hace muchos años. En sus textos, propone cuatro niveles de relación entre la arquitectura y las otras artes,¹⁰ a propósito de lo que en México se ha llamado integración plástica, pero que en otros lugares de Latinoamérica se conoce sólo como integración de las artes.

- El nivel inferior (llamémosle A) es aquél en que cada práctica artística conserva su independencia de la arquitectura, ya que ésta sólo le sirve de soporte, sin modificar sustancialmente la concepción del espacio exterior o interior; de tal suerte que el mural, mosaico, escultura o vitral sólo se adhiere o sobrepone al espacio o sitio destinado, como ocurriría con un relieve escultórico dentro de un espacio arquitectónico.

- El nivel intermedio (B) se refiere a la contribución artística que aprovecha los vanos o disposiciones volumétricas existentes, como ocurre con la pintura mural, que recubre volúmenes exteriores o se inscribe en los intersticios de los edificios ya construidos. Esto sucedió con los primeros murales de los edificios virreinales, donde si bien es posible analizar únicamente la contribución pictórica, la obra sin ella no se percibiría igual.

- El siguiente nivel (C) ocurre cuando demás artes se incorporan para lograr un efecto previamente planeado en la composición del espacio arquitectónico, como sucedería justamente con muchos vitrales, ya que el cromatismo aportado al interior modifica completamente la percepción estética del resultado final, aunque esto no implica que necesariamente haya habido un criterio común entre el autor de los vitrales y el de la arquitectura envolvente (a veces pueden distar muchos años entre ambas realizaciones).

- Finalmente, el cuarto nivel (D) describe la total interdependencia entre la arquitectura y las artes visuales —es decir, plena integración plástica— pues existe una cohesión entre espacio interior, espacio exterior, morfología arquitectónica y colaboraciones artísticas, lo cual resulta en una sola obra de arte total, donde la parte y el todo estarían compositivamente imbricados entre sí.

IV. UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

Para contribuir a la perspectiva arquitectónica sobre la integración plástica, también se puede realizar un análisis artístico del propio elemento, a fin de identificar la afinidad pictórica que presenta con la pintura —por ejemplo, figurativo *versus* abstracción—, además de sus cualidades estéticas, innovaciones técnicas y, sobre todo, su capacidad comunicativa, desde el contenido ideológico en los edificios de gobierno hasta el teológico/hagiográfico en los religiosos. Así, aquí se propone la siguiente clasificación para distinguir diferentes tipos de vitrales en los templos mexicanos del siglo XX:

1. El vitral naturalista: el diseño recurre a la representación claramente reconocible de la naturaleza (plantas, animales y seres humanos) para transmitir un mensaje religioso; este tipo de

¹⁰ Horacio Torrent, “Modern Architecture and Synthesis of the Arts.: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes”, *Docomomo Journal*, núm. 42 (verano, 2010).

diseños fue utilizado desde finales del siglo XIX en templos historicistas y en los primeros templos modernos de los años treinta y cuarenta, aunque puede aparecer en cualquier época (foto 1).

2. El vitral-emblema: el diseño recurre a la representación de elementos gráficos, los cuales tienen un significado religioso o de adscripción institucional para los eclesiásticos y buena parte de la feligresía; este tipo de diseños suele utilizarse para mostrar filiaciones hagiográficas o pertenencia a órdenes y congregaciones (foto 2).

3. El vitral-celosía/cancel: el diseño aprovecha los intersticios que deja una celosía o un cancel para brindar el cromatismo que se desea al interior del templo; este tipo de diseños puede incluir o no alguna figuración básica, pues su finalidad es principalmente lumínica. Suelen ser muy económicos, pues la celosía disminuye el uso de grandes lienzos vítreos o emplomados costosos (foto 3).

4. El vitral geométrico a-temático: al igual que la clasificación anterior, aquí el diseño sólo persigue el cromatismo que se desea al interior del templo, sin incluir tema hagiográfico alguno. La diferencia estriba en que no se inscribe en ninguna celosía —su estructura suele ser metálica— y suele utilizar diseños abstractos, con geometrías sencillas u “orgánicas” (foto 4).

5. El vitral geométrico temático: el diseño persigue, además del efecto cromático al interior del templo, la transmisión de información mitológica, cosmológica o pasajes hagiográficos. Generalmente sus diseños son semi-abstractos, es decir, que pueden reconocerse sutilmente algunas figuras de seres humanos, flores o animales, aunque sin caer en la representación naturalista de la primera clasificación (foto 5).

6. El “vitral sin vidrio”: en esta clasificación se inscriben todas aquellas membranas translúcidas que cumplen el mismo papel que un vitral tradicional, pero con materiales distintos, ya sea de origen pétreo, como las placas de ónix, o de procedencia artificial, como el acrílico o algún otro nuevo material. Como no se dispone de ningún término para este tipo de soluciones que no llevan vidrios, nos daremos la licencia de llamarlos “vitrales sin vidrio”, a sabiendas de que literalmente se trataría de una contradicción (foto 6).

Estas cinco tipologías podríamos combinarlas con los tres niveles de integración plástica, para así contar con una matriz donde verter el análisis de los casos de estudio (templos) donde se incluyan características de tipo artísticas, autorales, iconográficas o técnicas:

		<i>Nivel A</i> de integración plástica	<i>Nivel B</i> de integración plástica	<i>Nivel C</i> de integración plástica	<i>Nivel D</i> de integración plástica
1	Vitral naturalista	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
2	Vitral-emblema	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
3	Vitral-celosía o vitral-cancel	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
4	Vitral geométrico a-temático	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
5	Vitral geométrico temático	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
6	Vitral sin vidrio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio

Por cuestiones de extensión y por selección cualitativa, aquí sólo analizaremos ejemplos del nivel superior de integración plástica (D), identificaremos a sus autores y señalaremos la categoría a la que pertenece el vitral principal de la obra. Desde luego, se anticipa que un análisis pormenorizado de cada templo debería incluir la clasificación de todos sus vitrales, pues en ocasiones en una misma obra pudieran coexistir vitrales pertenecientes a varias tipologías. Igualmente, por razones de espacio sólo se han seleccionado cuatro autores de vitrales religiosos,

dos mujeres y cuatro varones, pues no se pretende un análisis exhaustivo, sino sólo indagar las posibilidades metodológicas del andamiaje teórico propuesto en algunos casos de estudio.

V. KITZIA HOFMANN

Su nombre real fue Heléne Domenge. Nació en la Ciudad de México en 1928, donde estudió dibujo y pintura con el muralista tapatío Jorge González Camarena; escultura con el artista duranguense Ignacio Asúnsolo, y acuarela con el maestro Greshenne, para después proseguir sus estudios en la Academia de la Grande Chaumiére en París. Fue durante aquel viaje, en la segunda posguerra, cuando aprendió la técnica del emplomado, pues por entonces se estaban restaurando los vitrales de Sainte-Chapelle.¹¹ A su regreso a México, ya con el nombre artístico de Kitzia Hofmann —derivado del nombre de su esposo y también artista Herbert Hofmann-Ysenbourg— se dedicó a la realización de pinturas, esculturas y vitrales, principalmente religiosos —elaboró algunos laicos—¹², de los cuales sólo abordaremos dos.

La Capilla de la Soledad (1956-58) para los Misioneros del Espíritu Santo¹³ fue proyectada por los arquitectos Enrique de la Mora y Palomar y Fernando López Carmona, mientras que el cálculo estructural corrió por parte del inmigrante español Félix Candela Outeriño. Se trataba de una capilla congregacional y formaba parte de un conjunto arquitectónico mayor, con casa de ejercicios espirituales para los misioneros de esta congregación mexicana relativamente nueva.¹⁴ La capilla fue construida sobre un jardín inclinado y se comunicaba con el resto del conjunto arquitectónico a través de un pequeño atrio a modo de transición entre el conjunto virreinal y la capilla moderna. La planta y la solución estructural fueron muy sencillas: una única nave romboidal, con el altar y presbiterio casi centralizados, de tal suerte que los congregantes misioneros pudiesen rodearlo.¹⁵ (foto 7)

La audaz solución estructural de la cubierta permitió liberar dos grandes vanos bajo las puntas del manto de cascarón, los cuales en un principio poseyeron cancelería y vidrios transparentes que mostraban el entorno arbolado circundante, como se observa en las fotografías de 1957 al terminar la obra civil. Sin embargo, los misioneros no estaban conformes con esas vistas hacia el jardín, pues temían la distracción de sus ejercicios espirituales —recordemos que era el objetivo principal de la capilla—; por lo que decidieron que sería mejor contar con vitrales, una decisión contraria al deseo del arquitecto De la Mora. Después de muchas discusiones, finalmente los futuros usuarios del templo decidieron incorporarlos, por lo que en 1958 fueron encargados a Kitzia Hofmann dos grandes vitrales:¹⁶ el principal detrás del altar con intensos colores azules, dorados y rojos que esbozan la figura de una enorme paloma que despliega sus alas —expresión

¹¹ Lily Kassner, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, 170.

¹² Como el vitral en la planta baja del edificio de Nacional Financiera, 1964.

¹³ Los Espiritanos o Misioneros del Espíritu Santo son una congregación fundada en París en 1703 por Claude-François Poullart des Places, cuyo objetivo es la formación de sacerdotes y misioneros. Kristina Krüger, Rainer Warland, *Órdenes religiosos y monasterios. 2 000 años de arte y cultura cristianos* (España: Ulmann, 2008).

¹⁴ Había sido fundada en 1914 por iniciativa de Concepción Cabrera de Armida, el padre Félix de Jesús Rougier y el primer novicio Moisés Lira Serafín —los tres actualmente en proceso de posible veneración y/o beatificación—, cuyo intenso trabajo pastoral terminaría por hacer crecer la congregación con nuevos novicios, lo cual generaría inclusive sus propias ramas femeninas: en 1934 se fundaron las Misioneras de la Caridad de María Inmaculada y más tarde, en 1938, las Misioneras de Jesús Sacerdote y las Hermanas de la Vera Cruz Hijas de la Iglesia.

¹⁵ Originalmente sólo asistían los miembros de la orden, pero años después se abrió al culto público. Su ubicación es Avenida Universidad núm. 1700, casi esquina con Francisco Sosa, colonia Coyoacán, delegación Coyoacán, Ciudad de México.

¹⁶ La ejecución corrió a cargo de Víctor F. Marco (1912-1991), perteneciente a una familia de fabricantes de vitrales.

iconológica del Espíritu Santo. Tales formas identifican su pertenencia a la quinta categoría, que aquí hemos propuesto como vitral geométrico temático.

El segundo vitral se encuentra en el coro alto de la capilla y no presenta referencias iconográficas, sólo tiene la finalidad de inundar de luz ambarina el espacio interior, por lo que se puede clasificar dentro de la cuarta categoría, que hemos denominado como vitral-geométrico a-temático.

Es evidente que el resultado estético al interior de la capilla sería completamente distinto sin la presencia de vitrales, como puede constatarse fácilmente al observar las fotografías antiguas que muestran visibilidad del edificio al jardín exterior. Cabe aclarar que en este caso, la incorporación del vitral principal no fue por decisión del arquitecto, sino de los propios usuarios y los fines religiosos que querían alcanzar. Por estas características cualitativas¹⁷ puede afirmarse que se alcanzó una plena integración plástica, pues la arquitectura y las artes visuales —donde participa activamente el vitral— presentan una cohesión plástica que permite considerarla como una obra de arte total, es decir, donde la parte y el todo están compositivamente imbricados entre sí.

VI. JOSÉ REYES MEZA

Nació en Tampico, Tamaulipas, en 1924, y falleció en la Ciudad de México en 2011 a la edad de 86 años, luego de una fructífera vida como artista plástico, en la que incursionó como pintor, muralista y escenógrafo. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ubicada entonces en el antiguo edificio de la Academia de San Carlos, donde recibió la enseñanza de personajes como Francisco Goytia, Francisco de la Torre y Luis Sahagún. En el ámbito de la pintura mural, realizó obras en la Universidad de Tamaulipas, en el desaparecido Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos, y en la Ciudad de México: un mural al interior del Registro Público de la Propiedad. Desde luego, también ejecutó intervenciones artísticas en pintura, retablos y vitrales en muchas iglesias, de las cuales se analizará una de ellas.

La parroquia de San Antonio de Padua (1962-1966/76) en la colonia Xotepingo se localiza en un angosto solar en forma de trapecio en avenida División del Norte, en el sur de la ciudad.¹⁸ El encargo provenía del sacerdote Miguel Herrera, quien llamó al arquitecto Alberto González Pozo, pues ya había realizado anteriormente otro templo en la cercana colonia El Rosedal. Luego de varias propuestas iniciales, el proyecto definitivo se desarrolló mediante un pequeño atrio frontal —donde después se haría un campanario exento—¹⁹ que da paso a un interior de una sola nave, con el altar y presbiterio al fondo, y un pequeño deambulatorio posterior que comunica con dos capillas, una dedicada al Santísimo y la otra a la Virgen de Guadalupe.

La solución estructural de la cubierta del templo fue completada por medio de un sistema mixto: plegaduras y superficies laminares en un mismo elemento, solución que contó con la

¹⁷ Todos estos elementos, tanto arquitectónicos como artísticos, han hecho que la capilla se encuentre catalogada como patrimonio artístico inmueble del INBA, lo cual le asegura un primer nivel de protección institucional, mediante el número de registro INBA: DF-COY-139-4157.

¹⁸ Su ubicación es Av. División del Norte núm. 3430, esquina con Museo, colonia Xotepingo, delegación Coyoacán, México, Ciudad de México.

¹⁹ Este campanario no pudo ser concluido con el resto de la obra en 1966, pues pasarían varios lustros más para que pudiera realizarse. Fue hasta 1976 cuando se edificó al inicio del atrio, diseñado por el mismo González Pozo y la colaboración artística de Reyes Meza. Se trató de una esbelta torre de concreto, adornada con franjas verticales de piezas cerámicas similares a los de la portada, que se abre en la parte superior para sostener la campana.

asesoría estructural del arquitecto Juan Antonio Tonda Magallón. La expresiva cubierta —asemeja a un gran acordeón— daba plena independencia al diseño de muros y ventanas, lo que permitió que lateralmente se insertaran una serie de angostos vitrales multicolores en forma de “v” invertidas, expuestos al asoleamiento del oriente y poniente. Por su parte, a los pies del templo se incorporó un pequeño coro sobre el acceso y un muro-portada con dos franjas de vitrales que forman una cruz a la que se sobrepone un gran rosetón vítreo monumental, obra de Reyes Meza, artista con el que González Pozo ya había trabajado en el templo de El Rosedal. (foto 10)

En el caso de las franjas de vitrales que ocupan los intersticios entre los marcos estructurales, el diseño no representa iconografía religiosa alguna, pues su función consiste en dotar de cromatismo el interior de la prolongada nave. Por ello, se puede identificar con claridad su pertenencia a la cuarta categoría, que aquí hemos propuesto como vitral geométrico a-temático, mientras que la cruz y el gran rosetón de la portada pertenecen a la segunda categoría, vitral-emblema.

La calidad estética del espacio arquitectónico —tanto interior como exterior, por su apreciación urbana— constituye un nuevo ejemplo de plena integración plástica, pues la arquitectura y las artes visuales presentan una cohesión plástica de obra de arte total, independientemente de que se trate de un autor del que aún deban hacerse investigaciones más abundantes, toda vez que, por ejemplo, el tamaulipeco no fue incluido por Lily Kassner en su mencionado *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX* de 1983.

VII. GIULIA CARDINALI

Nacida en Milán, Italia, en 1928, donde estudió en el Liceo Artístico de Brera, estudió arquitectura en el Politécnico de Milán. Sus primeros trabajos profesionales se dedicaron a cuestiones urbanas relacionadas con monumentos antiguos. Se desconocen los motivos y la fecha precisa de su llegada a México, pero se sabe que en 1957 ya se encontraba en el país en ejercicio de arquitecta, en el proyecto de iluminación del Cine Ariel, y en 1960 en el interiorismo del Cine Internacional. También se incorporó como académica a la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde tuvo una intensa vida académica que combinó con la escultura en fierro y madera, así como con el diseño de algunos vitrales.

El templo para Nuestra Señora de Guadalupe Reina del Trabajo (1962-1972) en la colonia Obrera Popular, Azcapotzalco,²⁰ fue proyectado por el arquitecto German Herrasti Ortiz de Montellanos, mientras que el cálculo estructural estuvo a cargo de Molina y Asociados, despacho que solía construir este tipo de estructuras ligeras desde la década de los cincuenta. El proyecto se gestó desde 1962, pero la construcción se dilató muchos años por los pocos recursos con que se disponían: primero se hizo la cubierta, luego las fachadas laterales y al final la portada principal, mientras que algunos elementos nunca se realizaron, como un esbelto campanario.

La iglesia se situó en la esquina en dos calles barriales, lo cual la dotó de una cierta jerarquía dentro de la humilde colonia. Sobre el acceso al templo se situó una losa quebrada zigzagueante de concreto aparente que al exterior funciona como una prolongada marquesina que sombrea el acceso central, mientras que al interior sirve para cubrir una serie de espacios complementarios, pues el coro aquí no se encuentra sobre el ingreso.

La gran cubierta fue conformada por seis mantos de paraboloides hiperbólicos muy peraltados, los cuales permitieron una planta ortogonal de tres naves, aunque por la esbeltez de las seis columnas intermedias se percibe como un solo y espacioso salón. Al fondo de la nave se

²⁰ Su ubicación es Poniente 58 esquina Norte 69, colonia Obrera Popular, delegación Azcapotzalco, Ciudad de México.

localizó el retablo triangular con la imagen de La Guadalupana, mientras que el coro se localizó detrás del presbiterio, pues aquí el altar no se encuentra en el centro geométrico del espacio, sino ligeramente centralizado para acercarse a los feligreses. (foto 11)

El gran tímpano sobre el acceso principal se destinó a un gran vitral, el cual fue encargado en 1972 a la arquitecta Cardinali.²¹ Ella aprovechó la gran superficie disponible para captar la luz solar que ilumina cromáticamente el interior de la nave, sobre todo cuando los feligreses salen del templo y encuentran el impactante vitral de intensos colores rojo, ámbar y azul, cuyas franjas circulares dibujan siluetas concéntricas a una elipse central. Lamentablemente en el enorme tímpano fue insertada una columnata de concreto demasiado robusta²² que indudablemente merma la continuidad en el diseño abstracto del vitral. Éste lo podemos situar claramente dentro de la cuarta categoría como vitral geométrico a-temático. En este caso, la importancia estética del vitral es incuestionable, por lo que constituye otro ejemplo de integración plástica, pues el espacio arquitectónico no se percibiría igual en ausencia de la colorida ejecución de Cardinali.

VIII. VÍCTOR VASARELY

Nacido en 1908 en Pecs, Hungría, y fallecido en París en 1997, su nombre real fue Vásárhelyi Győző, aunque en el mundo hispanoamericano fue castellanizado como Víctor Vasarely, como se le conoció en México. A finales de los años veinte ingresó a la Academia Poldini-Volkman de Budapest, para después mudarse a París en 1930, donde comenzó a trabajar como diseñador gráfico en varias agencias de publicidad. Su desarrollo artístico pasó por varias etapas de expresión, primero con una apuesta a lo figurativo, luego a la abstracción, para finalmente encontrar en la perspectiva y en los juegos geométricos los medios idóneos para su expresión personal. Esto lo llevaría a ser considerado como “padre” del Op Art o arte óptico (también llamado arte cinético). Gradualmente, su trabajo comenzó a internacionalizarse, abandonó los espacios tradicionales de la pintura y se orientó hacia una mayor integración con otras artes. Para la Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela, realizó en 1954 un mural de cerámica, en colaboración con el arquitecto Raúl Villanueva, mientras que para el caso de México, fue hasta la década de los setenta cuando aportó una obra para un espacio religioso católico.

La parroquia de Nuestra Señora de la Resurrección (1972-76) fue diseñada por el arquitecto Juan Cortina del Valle en la colonia residencial Bosque de las Lomas, una zona al poniente de la capital de crecimiento urbano promovido por la prolongación del Paseo de la Reforma en dirección a la carretera hacia Toluca. El templo se localizó frente a una transitada avenida²³ en un entorno urbano mayoritariamente habitacional con alto nivel económico. (foto 12)

La volumetría del templo fue muy sencilla: una pirámide monumental, con dos de sus caras laterales completamente cerradas, mientras que la fachada frontal se abrió para permitir la inserción de un gigantesco vitral titulado “Homenaje a México”, el cual se convirtió en el gran protagonista estético. Desde el exterior, la luz artificial lo ilumina como una gran lámpara urbana, y durante el día, la luz natural irrumpe llena de cromatismo al interior de la única nave triangular, donde se encuentran el presbiterio, el altar y el espacio ocupado por las bancas para la feligresía.

²¹ *Arquitectura México*, núm. 105, 1972, 143.

²² Habría que revisar si estructuralmente esa columnata tuvo alguna finalidad, pues aunque la cubierta de paraboloides no requiere por sí misma de apoyos laterales en sus bordes, bien podría haberse necesitado si es que la losa hubiera sufrido asentamientos una vez terminada la obra.

²³ Su ubicación es Paseo Bosques de Reforma núm. 486, esquina con Bosques de Duraznos, colonia Bosques de las Lomas, delegación Cuajimalpa, Ciudad de México.

Las figuras y colores del “vitral” realizado en acrílico provocan un efecto óptico de profundidades cúbicas y abstractas, sin ninguna concesión a la iconografía figurativa de temática religiosa, pues su función se dirige a dotar de cromatismo el interior de la nave. Estas características nos llevan a identificarlo con claridad a la cuarta categoría, que aquí hemos propuesto como vitral geométrico a-temático; sin embargo, en lo tocante al material con que fue realizado, acrílico en vez de vidrio, también podríamos subsumirlo en la sexta categoría de vitral sin vidrio, con la salvedad que ya se ha dicho de la posible contradicción en los términos.

Además del vitral monumental encargado en 1976 a Vasarely, también le fueron encomendados el mobiliario litúrgico y la cruz principal del presbiterio, evidencia de la apertura de la Iglesia católica a las formas artísticas innovadoras de aquellos años setenta. Por lo anterior, y al igual que los casos anteriores, esta obra constituye un estupendo ejemplo de integración plástica, pues la arquitectura, el diseño del vitral y las artes litúrgicas presentan una cohesión plástica que produce una obra de arte total.

IX. LOS FABRICANTES DE LOS VITRALES

Algunos talleres o casas fabricantes de vitrales han sido ya mencionados, pues aun y cuando el asunto principal que nos ocupa es la integración plástica entre el vitral y la obra arquitectónica, esto no hubiera sido posible sin el adecuado proceso de fabricación. Un vitral inicia su elaboración con el diseño elegido y culmina con la colocación del vitral en el sitio convenido; el proceso incluye la selección del vidrio, su adecuado corte y la pericia de fijar los elementos a través de diversas técnicas, algunas de ellas innovadoras, pues los vitrales que nos ocupan no se conformaron con el tradicional emplomado.

La identificación de las casas fabricantes a veces es sencilla, sobre todo en los vitrales más antiguos, los cuales brindan gran ayuda a los historiadores de la arquitectura, pues antes era usual colocar el nombre comercial en algún lugar del vitral. Cuando éste no aparece, todavía podemos confiarnos al vínculo muy común que se daba entre el artista y determinada casa comercial a la que confiaba la manufactura de sus diseños; sin embargo, en ocasiones ni siquiera aparece el nombre del diseñador, lo cual incrementa la dificultad para identificar la casa comercial. Evidentemente, no todos los talleres se orientaron exclusivamente a los vitrales religiosos, pues también cubrían la demanda para los espacios domésticos o de edificios gubernamentales, sin embargo, dado que el género religioso los continuaba requiriendo a lo largo de todo el siglo XX, es comprensible que los principales talleres aparezcan reflejados en los templos, algunos inclusive cubriendo varias generaciones de propietarios.

Debe recordarse que gran parte de los vitrales utilizados en México a finales del siglo XIX eran importados de Europa, razón por la cual las técnicas y el estilo de los mismos era también concebido desde el exterior. La Real Fábrica de Baviera dirigida por Franz Xavier Zettler (1841-1916),²⁴ asentada en Múnich, proporcionaba vitrales a muchos lugares del mundo, México entre ellos; una muestra de su trabajo se puede apreciar en la escalera del antiguo Colegio de San Ildefonso que data de 1899, en los vitrales del tambor de la cúpula de la iglesia de Santa Teresa la Antigua,²⁵ los de la iglesia de Loreto o los medallones vítreos en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles en la colonia Guerrero, que datan de 1911. La casa alemana siguió proporcionando vitrales aún bien entrado el siglo XX, como los que adornan el templo neogótico de Nuestra

²⁴ Marianne Chauvin, “Paseo por un México traslúcido”, en *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 21.

²⁵ Hoy Centro Ex Teresa Arte Actual.

Señora del Rosario en la colonia Roma, obra realizada de 1927 a 1930 por los hermanos Manuel y Ángel Torres Torrija, arquitecto e ingeniero, respectivamente.²⁶

Hubo también otras firmas extranjeras cuyos diseños llegaron a México, como la del maestro vidriero Félix Gaudin (1851-1930), pues suyos son los que adornan el interior de la capilla neogótica de 1891 del Panteón Francés de la Piedad. También francés fue el maestro Jacques Gruber (1870-1936), quien diseñó los vitrales civiles de los almacenes de El Centro Mercantil²⁷ que realizara la Casa Tiffany o algunos vitrales de la capilla del antiguo Hospital Francés.²⁸ También podemos incluir los vitrales fabricados por la casa Coffetier de París, que adornan la galería del Castillo de Chapultepec diseñados por el francés Charles Champigneulle en 1900.

Por entonces, los vitrales importados competían con fabricantes en México asentados desde tiempo atrás, como la famosa casa fundada en 1839 por Claudio Tranquilino Pellandini, la cual no sólo se dedicaba al vitral, sino ofrecía todo tipo de artículos para la decoración doméstica, como espejos, muebles y vajillas, por lo que en tiempos del porfirisimo se encontraba como una comercio plenamente consolidado. Para 1900 la casa Pellandini poseía grandes talleres donde se emplomaban, grababan y pintaban vitrales de diversos tamaños y destinos, y en donde trabajaban muchos artesanos que con el tiempo se independizarían y fundarían sus propias casas comerciales, como los mexicanos Daniel Morales y Jesús de Balvanera, o el español Marco y Urrutia (1878-1931).²⁹

Desde 1900 había llegado a México Víctor Francisco Marco y Urrutia, invitado por el propio Carlos Pellandini para trabajar en sus talleres, pues había aprendido el oficio de vidriero en Barcelona, sede de una larga tradición de siglos atrás. En México trabajó por varios años con Pellandini, pero luego se independizó y fundó Estudios Marco, donde también laboraban sus hijos Víctor Francisco, Santiago Luis y Manuel Isidoro Marco, quienes no sólo realizaban vitrales civiles y religiosos por encargo, sino que inclusive fueron fabricantes de vidrio.

De Estudios Marco fueron los vitrales religiosos de la antigua Basílica de Guadalupe, trabajos que fueron comenzados en 1931, pero que fueron concluidos ya por sus hijos en 1933, pues el padre falleció justo al inicio de la asignación. También esta familia realizó muchos otros vitrales en templos modernos, algunos de ellos aún figurativos, como el principal de la capilla de la Inmaculada Concepción,³⁰ obra realizada por el arquitecto José Creixell del Moral en 1942-1945³¹ y cuyos vitrales fueron diseñados por Víctor Francisco Marco hijo.

También de Estudios Marco fueron los vitrales fabricados para la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe (1952-54) —también llamada “La Guadalupe”— en la colonia San Rafael,³²

²⁶ Lucía Santa Ana, “Las iglesias historicistas del catolicismo apostólico”, en *Tradicción, ornamento y sacralidad, la expresión historicista del siglo XX en la Ciudad de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 71.

²⁷ Hoy convertido en el Gran Hotel de la Ciudad de México.

²⁸ Este hospital fue demolido en 1960, pero los vitrales de la capilla fueron trasladados al nuevo Panteón Francés de San Joaquín. Marianne Chauvin indica que sólo uno de esos vitrales está firmado, pues también la capilla poseía vitrales de Casa Pellandini.

²⁹ Todos estos datos provienen del mismo texto: Marianne Chauvin, “Paseo por un México Traslúcido”, *loc. cit.*

³⁰ Pues los cuatro vitrales laterales son de M. Pardinas, según aparece anotado en el mismo elemento.

³¹ Localizada en la parte posterior de la parroquia de la Sagrada Familia de la colonia Roma: Puebla núm. 148, entre Orizaba e Insurgentes, colonia Roma, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México

³² Joaquín García Icazbalceta núm. 96, esquina con Velásquez de León, colonia San Rafael, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México.

proyecto empezado por Carlos Lazo con el cálculo estructural del ingeniero naval Miguel Rebolledo Rivadeneira, pero terminado por el ingeniero y arquitecto Francisco J. Serrano y Álvarez de la Rosa (1900-82) para los misioneros oblatos de María Inmaculada. En una de las esquinas del vitral principal aún se exhibe la firma de la casa fabricante: “S.-V.-F.-Marco, 1953”, es decir, Santiago Luis y Víctor Francisco Marco. De igual modo, los mismos hermanos fabricaron en 1958 los vitrales de Kitzia Hofmann para la mencionada Capilla de la Soledad (1956-58) de los Misioneros del Espíritu Santo en el Centro Espiritual del Altílo, así como también los vitrales para la parroquia del Santísimo Redentor (1962-64) en la colonia Cuauhtémoc,³³ obra del ingeniero civil José Fernández Cangas (1927-2012),³⁴ para quien los realizaron en 1964, según consta en su firma en uno de los vitrales laterales.³⁵

Otro taller con importante fabricación de vitrales fue el de Enrique Villaseñor,³⁶ quien se encargó, por ejemplo, del “Jarabe tapatío” y “La vendedora de pericos” de Roberto Montenegro para la antigua iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo en 1922,³⁷ así como también de “La tierra, el aire, el agua y el fuego” que Diego Rivera diseñó en 1929 para el edificio de la Secretaría de Salud y Asistencia,³⁸ obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

Por su parte, la casa Vitrales Escalerillas también realizó vitrales para espacios religiosos, pues sus artesanos se encargaron de materializar los diseños del arquitecto español José Luis Benlliure (1928-94)³⁹ para la parroquia de la Virgen de la Medalla Milagrosa (1953-57),⁴⁰ obra del arquitecto español Félix Candela Outeriño, Arturo Sanz de la Calzada y Pedro Fernández Miret.⁴¹

La Fábrica de Vidrio Soplado Carretones del doctor Francisco Ávalos tomó el nombre de la calle donde se encontraba ubicado el taller de vidrio emplomado, el cual lamentablemente fue cerrado hace algunos lustros. Se encargaron de fabricar los vitrales ambarinos y rojizos para las intervenciones de Mathías Göeritz en la restauración de la iglesia de San Lorenzo en 1954 y en la Catedral Metropolitana en 1960. También a esta misma casa de vidrio soplado le encargó Göeritz en 1965 la fabricación de todos sus vitrales para la sinagoga Maguen David,⁴² pues el artista, que conocía su calidad, solía siempre recurrir al mismo fabricante, un vínculo laboral frecuente, como ya se ha mencionado.

³³ Río Po núm. 2, esquina con Río Grijalva, colonia Cuauhtémoc, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México.

³⁴ Ingeniero veracruzano de origen y egresado de la Escuela de Ingeniería del Colegio Cristóbal Colón de los hermanos lasallistas.

³⁵ Según se anota en la inscripción inferior del vitral del extremo poniente, a los pies del templo.

³⁶ Nacido en 1889. Escribió el libro *El vidrio* en 1931.

³⁷ *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 2 y 67.

³⁸ *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 52-57.

³⁹ José Luis Benlliure fue madrileño de nacimiento; llegó a México con 11 años de edad, producto del exilio español acogido por el gobierno de Lázaro Cárdenas. Sus habilidades en el dibujo hicieron que colaborara anticipadamente en los despachos de los arquitectos Enrique de la Mora y Mario Pani, aun antes de ingresar a la Escuela de Arquitectura en 1944. De aquella temprana época son los dibujos que realizó para el proyecto de la Purísima en Monterrey, los cuales fueron publicados en el núm. 14 de la revista *Arquitectura* en noviembre de 1943. *Cfr.* Rafael López Rangel, *José Luis Benlliure. Un clásico de la arquitectura contemporánea en México* (México, UNAM/UAM, 2012), 45-48.

⁴⁰ Ixcateopan núm. 78 esquina con Matías Romero, colonia Vértiz Narvarte, delegación Benito Juárez, Ciudad de México.

⁴¹ La oferta de fabricantes de vitrales también se multiplicó en otras ciudades del interior del país, como la Casa Montaña fundada desde 1917 en Torreón, Coahuila, que enviaba sus piezas a la Ciudad de México, pues suyos fueron los vitrales del vestíbulo del imponente conjunto del Centro Escolar Revolución y los nueve en el Hospital de Ferrocarrileros, ambos diseñados por Fermín Revueltas en 1933 y 1934 respectivamente. *Cfr.* *Artes de México, Vitrales* núm. 94 (2009), 58-59.

⁴² *Arquitectura México*. núm. 98 (México, 1967), 111.

La Casa de las Peñas fue otra de las firmas comerciales que fabricaron vitrales en México, muchos de ellos religiosos, como los elaborados en ferro-cemento y con bloques de vidrio para el artista Jaques de Veyrac, que en 1968 diseñó para la parroquia del Cristo Resucitado y Nuestra Señora de Lourdes (1964-68) en Polanco,⁴³ obra de los hermanos arquitectos Enrique y Agustín Landa Verdugo. Al mismo taller de José de las Peñas también le fueron encargados en 1968 los vitrales de la parroquia de Santa María de los Apóstoles (1967-1968), bajo el diseño del tamaulipeco José Reyes Meza,⁴⁴ artista con el que el autor del templo, el arquitecto Alberto González Pozo, había ya colaborado en obras anteriores. La labor en equipo entre ambos artistas hizo que probaran técnicas innovadoras, además de conseguir una plena integración plástica en las obras, producto de la intensa relación colaborativa entre ambos:

[...] Son placas precoladas de concreto, soldadas a soleras verticales, con pedazos de vidrio de una pulgada de espesor importado de Chartres (por el señor De las Peñas). Reyes Meza tuvo que adaptar su diseño a este sistema y lo hizo muy bien. Decidimos que el color del concreto de los precolados fuera interiormente gris muy oscuro y exteriormente rojo, igualándolo al de la aguja de lámina que remata la obra. [...] La labor de Reyes Meza en ésta y otras obras mías fue decisiva para su aspecto final, y corroboró mi empeño en asociarme con un artista plástico de mi confianza para estas cuestiones.⁴⁵

X. CONCLUSIONES

El patrimonio de vitrales en México es rico y variado, no sólo porque se manifestó en todo tipo de géneros arquitectónicos, sino porque ha estado presente a lo largo de los movimientos artísticos del siglo XX. La brevedad de este texto sólo nos ha permitido mostrar un sector reducido del espectro y abre la posibilidad de continuar la investigación en próximas etapas.

Ha quedado manifiesto que la integración plástica no se reduce a murales y esculturas, sino que los vitrales también forman parte de este movimiento de unidad artística. Aunque, desde luego, aquí sólo se mostraron ejemplos idóneos que alcanzaron ese grado de unidad, existen muchos casos donde el papel del vitral varía en su aproximación a la obra arquitectónica.

Los cuatro casos mencionados evidencian la intensa relación que los vitrales alcanzaron a establecer con la estructura y el espacio para el culto, así como también la comunicación de los artistas con los arquitectos autores de los templos, a tal punto que inclusive probaron innovadoras técnicas de construcción de los propios vitrales. Sin embargo, no siempre se conocen los autores del diseño de los vitrales, pues a veces fueron realizados por los mismos arquitectos o ingenieros quienes no creyeron necesario incluir su nombre en alguna parte del vitral. En otros casos, son obra de otros artistas que no le dan importancia a insertar su nombre en el propio vitral, sea porque no lo acostumbran o por un criterio de humildad al tratarse de un edificio religioso.

En términos generales, el estado de conservación de los vitrales suele ser aceptable, pues en México los templos son edificios utilizados constantemente, a diferencia de otros países donde el decrecimiento de la feligresía ha motivado el cambio de uso de los inmuebles. En nuestro país la sólida religiosidad —si bien ya no exclusivamente católica apostólica— obliga a dar mantenimiento, en la medida de las posibilidades económicas de las comunidades, a los templos,

⁴³ Horacio núm. 1758, colonia Chapultepec Morales, delegación Miguel Hidalgo, Ciudad de México.

⁴⁴ Ivan San Martín, Estructura, abstracción y sacralidad. La arquitectura religiosa del Movimiento Moderno en la Ciudad de México (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 205.

⁴⁵ Información proporcionada por Alberto González Pozo, 16 de agosto de 2015.

a excepción de las sinagogas, que en ocasiones quedan subutilizadas al mudarse su feligresía. Y es que debe recordarse que buena parte de los templos construidos en el siglo XX son de propiedad federal y, aunque están en posesión de las comunidades religiosas, éstas no son propietarias, lo cual complica desde luego la decisión de a quien compete restaurar los templos, si al Estado o a los poseedores. La reforma constitucional de 1991 que otorgó la posibilidad de que las asociaciones religiosas pudieran tener bienes inmuebles no tuvo una acción retroactiva, por lo cual la mayor parte de los edificios religiosos continuaron como propiedad federal, con excepción de aquéllos que fueron incluidos en algún conjunto escolar o bajo la propiedad de algún testaferro o asociación civil, como ocurrió con muchas sinagogas. A estas circunstancias que influyen en su mantenimiento, debe sumarse el hecho de que con el paso del tiempo muchos vidrios ya no se fabrican y eso dificulta la reposición de las piezas causadas por impactos accidentales o por la acción constante de las palomas, lo cual obliga a colocar mallas de protección que a veces enturbian la percepción estética del vitral.

Finalmente, otro aspecto que también requiere atención historiográfica es el asunto de los fabricantes, cuyos nombres generalmente quedan en el olvido, sobre todo cuando no insertaron información suya en algún lugar del vitral, pues las documentaciones de contratos no siempre se resguardan en las parroquias. Por ello, consideramos que este texto puede servir como un esfuerzo inicial para futuras investigaciones, tanto de quien esto escribe como de colegas interesados en el valor patrimonial de los vitrales mexicanos, un elemento frecuentemente olvidado en la historiografía de la integración plástica.

XI. REFERENCIAS

Anguiano, Guillermo Plazola. *Fray Gabriel Chávez de la Mora*. México: Plazola Editores, 2006.

Arquitectura México. núm. 98 (1967).

Arquitectura México, núm. 105 (1972).

Artes de México, Vitrales, núm. 94 (2009) .

Blanch, S. J. Antonio. *Lo estético y lo religioso. Cotejo de experiencias y expresiones*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1996.

Diario Judío (diciembre , 2013). Disponible en: <http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/enrique-shor-polifacetico-artista-actor-de-teatro-yiddish-cantante-y-editorialista/12204/>

Diario Oficial de la Federación, 4 de agosto de 2008. Disponible en: http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5203505&fecha=04/08/2011, consultado el 29 de agosto de 2015.

Kassner, Lily. *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Krüger, Kristina y Rainer Warland. *Órdenes religiosas y monasterios. 2 000 años de arte y cultura cristianos*. España: Ulmann, 2008.

San Martín, Ivan. *Estructura, abstracción y sacralidad. La arquitectura religiosa del Movimiento Moderno en la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Santa Ana, Lucía. “Las iglesias historicistas del catolicismo apostólico”, en *Tradición, ornamento y sacralidad, la expresión historicista del siglo XX en la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Serur, David *et al.*, “Sinagoga Maguen David”, *Arquitectura México*, núm. 98 (julio-septiembre, 1967).

Torrent, Horacio, “Modern Architecture and Synthesis of the Arts.: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes”, *Docomomo Journal*, núm. 42 (verano, 2010).

Taifeld, Manuel. “Enrique Shor. Polifacético artista, actor de teatro yiddish, cantante y editorialista”,

Zurián, Carla. *Fermín Revueltas, constructor de espacios*. México: Editorial RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.