A photograph of a modern building facade with a grid of windows. The building is dark, and the windows are arranged in a regular pattern. The text 'Enrique de la Mora' is overlaid in white, bold, sans-serif font across the lower portion of the image. The background shows a grid of windows with some reflections and shadows, suggesting an urban environment.

Enrique de la Mora

Enrique de la Mora



Enrique de la Mora y Palomar
Fotógrafo: Augusto Pérez Palacios, 1961

Enrique de la Mora

Tres Obras decisivas

Alberto González Pozo



Primera edición en Círculo de Arte: 2000

Producción: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones

© Alberto González Pozo

D.R. © De la presente edición
Dirección General de Publicaciones
Calz. México Coyoacán 371
Xoco, CP 03330
México, D.F.

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad de la Dirección
General de Publicaciones del CONACULTA

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA

ISBN 970-18-5317-2

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
| LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN EN MONTERREY | 9 |
| LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD EN EL ALTILLO | 17 |
| EL EDIFICIO MONTERREY EN POLANCO | 24 |

INTRODUCCIÓN

La historia de la arquitectura contemporánea en México recurre con frecuencia a esquemas explicativos según los cuales, casi todos los avances y progresos en este arte hay que buscarlos primero en los países industrializados y seguirles la pista; después, dentro de nuestras fronteras. Esto sugiere, tratándose de paradigmas espaciales o tecnológicos, que casi todo se inventó en otras latitudes y aquí simplemente se asumieron o, en el mejor de los casos, se adaptaron esas influencias.

Sólo una parte de esa simplificación corresponde a la realidad, porque si se analiza con cuidado la producción edilicia de este siglo en México, se verá que hubo casos en los que nuestros arquitectos se adelantaron a lo que se hacía en otras partes del mundo y sus propuestas, innovadoras y originales, se han incorporado al léxico de la arquitectura universal, enriqueciéndola.

Es el caso de las tres obras que aquí se presentan. Su autor no caerá en el olvido porque sus realizaciones están

ahí, casi intactas, y muestran su indudable genio y su capacidad creativa en un siglo en el que hubo mucho de ambas cosas.

Enrique de la Mora y Palomar nació en Guadalajara en 1907. A su padre, Manuel de la Mora, también arquitecto, se le deben algunos edificios notables del inicio de este siglo; entre otros, el primero provisto de ascensor en esa ciudad. La familia De la Mora se mudó a la capital del país y Enrique, muerto ya su padre, comenzó sus estudios profesionales en 1927 en la Escuela Nacional de Arquitectura, ubicada en la antigua Academia de San Carlos. Formó parte de una generación a la que pertenecieron Enrique Yáñez, Augusto Pérez Palacios y José Creixell quienes, andando el tiempo, también destacarían en su profesión.

Cuando De la Mora hizo su examen profesional en 1933, ya trabajaba en el proyecto para remodelar lo que quedó de los almacenes de El Puerto de Liverpool —luego de la apertura de la avenida 20 de Noviembre. El arquitecto le imprimió a esa tienda una fisonomía *art decó* muy de moda por aquellos años. Había sido discípulo de José Villagrán García en San Carlos y luego, durante un breve lapso después de su titulación, se convirtió en su colaborador más cercano. Ambos construyeron en 1934 una notable Casa-Hogar Infantil con muros de ladrillo expuesto por el rumbo de Balbuena, que ostentaba en su vestíbulo un fresco de don Cecil O’Gorman, el padre de Juan. El siguiente lustro fue de experimentación y búsqueda en una

asociación efímera que mantuvo con su colega José Creixell y con los ingenieros Manuel de la Mora y Palomar (su hermano) y Pafnuncio Padilla. Juntos hicieron, entre 1935 y 1939, varios edificios de productos, entre ellos un grupo que dio unidad fisonómica al costado norte de la avenida del Ejido (hoy avenida Juárez) entre dos hitos antinómicos: la estatua ecuestre de Carlos IV y el monumento a la Revolución.¹

En 1939, cuando se le encarga el proyecto de una iglesia parroquial en la ciudad de Monterrey, De la Mora contaba con treinta y dos años. A esa edad emprende una hazaña artística decisiva que dejaría su impronta en la arquitectura contemporánea mexicana.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN EN MONTERREY

El proyecto de La Purísima dio comienzo casi al mismo tiempo que la segunda guerra mundial. México, provisto de la herramienta de una industria petrolera recién nacionalizada por Lázaro Cárdenas, se aprestaba a expandir su

¹ Véase Alberto González Pozo, *Enrique de la Mora. Vida y obra*, México, INBA (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, 24), 1981.

capacidad industrial y Monterrey era precisamente uno de los sitios privilegiados por esa industrialización incipiente. Por otra parte, el país trataba de restañar las heridas y los excesos de la Revolución y la Cristiada.

Varios fueron los interlocutores de De la Mora en el proyecto de La Purísima: el párroco Rafael Plancarte, quien falleció en 1941 y su sucesor, Job García; los arzobispos don José Guadalupe Ortiz y después el entusiasta Guillermo Tritschler y Córdoba, quien se interesó vivamente por la idea de una iglesia contemporánea en su diócesis; y el eficaz comité de construcción, encabezado por Antonio L. Rodríguez, destacado industrial y financiero regiomontano. Otros integrantes del comité fueron don Virgilio Garza, notable hombre de negocios y el ingeniero Antonio Ravizé, a quien se había confiado el diseño estructural y la materialización de la obra.

¿En qué situación se encontraba la arquitectura religiosa contemporánea cuando De la Mora comenzó el proyecto de La Purísima? Es sabido que luego de los intentos renovadores del *art nouveau* y movimientos afines que proliferaron al término del siglo pasado y principios del xx, habían surgido precursores menos preocupados por el decorativismo y más por la ciudad, su arquitectura y las nuevas tecnologías constructivas. Muy temprano, en 1904, Frank Lloyd Wrigth levantó el Unity Temple en Chicago, uno de los primeros templos protestantes sustentados en el concreto armado expuesto. Auguste Perret también construyó

varios edificios de concreto en Francia antes de la primera guerra mundial, pero la primera iglesia católica con ese material a la vista, Notre Dame de Raincy, la terminó hasta 1925.

Cuando llegó a su término el conflicto de 1914-1918, surgieron nuevos personajes cuyas ideas reorientarían el urbanismo y la arquitectura —renovación que ahora incluye el término *Movimiento Moderno*. Por ejemplo, el arquitecto y pintor suizo Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), quien junto con Amedee Ozenfant proclamaba en sus manifiestos *puristas* de 1918 el inevitable retorno de todas las artes, incluida la arquitectura, a la simplicidad de las formas geométricas. Más tarde, Le Corbusier se embarcaría en una serie de propuestas relacionadas con la vivienda colectiva en edificios altos, sembrados como plantas en medio de enormes áreas verdes comunes, si bien las primeras materializaciones de ese género se vieron hasta después de la segunda guerra mundial. El punto de partida de la Bauhaus desde 1918 hasta su extinción en 1933, cuando el nazismo se hizo del poder en Alemania, aludía más bien al modo de producir la arquitectura: había que adaptar la construcción a las exigencias de un mundo industrializado y llevarla al diseño de los elementos prefabricados, de modo que pudiera responder a las necesidades de una sociedad de masas. Objetivos como esos influyeron en la *Stahlkirche* o Iglesia de Acero luterana de Otto Bartning (1928), un ejemplo de congruencia entre la arquitectura y

su entorno industrial en la cuenca del Ruhr,² así como en las obras de Dominikus Böhm, los primeros templos católicos modernos de concreto en Alemania. Muchas de estas edificaciones, sin embargo, desaparecieron durante la segunda guerra mundial.

Algunas de esas ideas llegaron pronto a México, y buena parte de la primera etapa de la arquitectura mexicana contemporánea durante los años veinte y treinta puede explicarse con este modelo difusionista. Pero no en todos los casos. Hubo destellos de genio de José Villagrán, Juan O’Gorman, Juan Segura, Luis Barragán y Francisco J. Serrano en los que no podemos detenernos aquí, pero que fueron contribuciones genuinas de México al Movimiento Moderno. La propuesta de De la Mora para La Purísima de Monterrey pertenece a este selecto grupo.

De la Mora partió de un programa arquitectónico basado en las normas tradicionales que habían influido enormemente en la construcción de todas las iglesias católicas desde fines del Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX. San Carlos Borromeo, autor de las *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*³ (1577), estableció en

² Véase Albert Christ-Janer y Mary Mix Foley, *Modern Church Architecture*, Nueva York, McGraw-Hill, 1962, pp. 128-135.

³ Carlos Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*, introd., trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM, 1985.

ellas su preferencia por que las iglesias respondieran a una planta basilical en forma de cruz latina. De la Mora adoptó ese esquema para La Purísima y agregó seis capillas colaterales flanqueando la nave central.

Lo que sorprende en La Purísima es que sobre ese programa y esa traza, más bien tradicionales, De la Mora consiguiera levantar un edificio de sobresaliente modernidad para aquella época. Para ello, tuvo que romper con un principio casi inmutable en la edificación en general y en la arquitectura de templos en particular: la noción del espacio interno constituido por muros laterales que soportan una cubierta. El dualismo estructural obligado entre muros y cubierta desaparece en La Purísima, pues una sola envolvente parabólica parte de los cimientos en forma de muro, va inclinándose, se eleva y gira elegantemente hasta la cúspide, ya transformada en cubierta. En términos geométricos, ese espacio puede definirse como un par de *cañones* de perfil parabólico (la nave principal y los brazos del transepto) que se intersectan entre sí. Los pequeños cañoncillos parabólicos que cubren las capillas colaterales se intersectan a su vez, transversalmente, con el cañón de la nave principal. La tecnología de la construcción de este tipo de soluciones estaba en pañales por aquella época,⁴ y la in-

⁴ Los primeros hangares parabólicos de concreto armado los había levantado Eugène Freyssinet en el aeropuerto de Orly, entre 1921 y 1923.

tervención del ingeniero Ravizé en el diseño estructural contribuyó a dar cierto espesor a los cañones de La Purísima, que algunos han considerado excesivo. Sin embargo, comparadas con la densidad de un sistema de muros y bóvedas al estilo tradicional, las proporciones de bóveda parabólica de La Purísima resultan ligeras y airosas.

No sabemos ahora si De la Mora, al concebir su proyecto desde fines de la década de los treinta, estaba consciente de algo que no resultó evidente sino hasta la conclusión de la obra en 1946. Lo cierto es que La Purísima parecía responder, más que muchos otros edificios contemporáneos hasta entonces, a la definición lecorbusiana de 1920: "...arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz".⁵

Porque en efecto, la luminosidad de la meseta central donde se asienta la urbe regiomontana, ese sol juguetón al que alude Alfonso Reyes en sus primeros recuerdos infantiles, acaricia desde el exterior las superficies parabólicas y crea en ellas un suave claroscuro, que contrasta con los planos definidos de luz y sombra que flanquean el prisma rectangular que forma la torre exenta del campanario.

El espacio interior no es menos convincente. No sólo porque hace todavía más evidente la fusión de muro y cubierta en un elemento único de delimitación y abrigo, sino

⁵ Elia Espinosa, *L'Esprit Nouveau, una estética moral purista y un materialismo romántico*, México, UNAM, 1986, p. 228.

porque la reiteración formal de las parabólicas de bóvedas y arcos en la nave principal, el transepto, el ábside y las capillas colaterales, se ve subrayada por un adecuado manejo de la luz en los interiores. Para lograrlo, De la Mora convirtió la fachada principal de la nave, lo mismo que las fachadas de los brazos del transepto, en gigantescos vanos traslúcidos, y recurrió a franjas perimetrales de iluminación tanto en el ábside como en las capillas colaterales. Ni siquiera durante el barroco, que introdujo tanta luz en las iglesias, se lograron interiores más luminosos.

De la Mora pudo haberse concretado a expresar sus inquietudes como arquitecto, pero tratándose de un edificio público destinado al culto era imposible concebir una arquitectura desnuda, desprovista de otras manifestaciones artísticas. Los mejores ejemplos de la arquitectura religiosa en todas las épocas siempre muestran una incorporación armónica de obras plásticas diversas al edificio. En La Purísima, De la Mora llamó a colaborar con él a varios artistas. 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, emi-

grado a México) fue el autor de las esculturas en bronce del Cristo crucificado y los doce Apóstoles que luce la portada principal.

Las primeras reacciones antes y poco después de la dedicación de La Purísima fueron encontradas. Hubo protestas y mofas que consideraban sus formas más apropiadas para una fábrica o una gasolinera que para una iglesia. Debe recordarse que por entonces la arquitectura contemporánea apenas se abría paso en la cultura mexicana, y que desde la época de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación, el mismo gobierno recurría con cierta frecuencia a soluciones arquitectónicas “neocoloniales” —una forma de identificación con nuestro pasado hispánico frente al influjo ya perceptible y muy pronto avallasador de la cultura mundial. En ese contexto, fue una sorpresa que las autoridades eclesiásticas de Monterrey apoyaran sin reservas a De la Mora en su propuesta, y que la misma burguesía regiomontana acabara identificándose con el resultado.

A la postre, lo mejor de la inteligencia mexicana apoyó con entusiasmo esta obra singular. Alfonso Reyes le dedicó un artículo elogioso, y Paul Westheim, uno de los mejores críticos del arte mundial y mexicano, analizó tiempo después sus logros. El mismo año de la dedicación de La Purísima, De la Mora —quien por entonces incursionaba con éxito en la arquitectura hospitalaria— recibió el Premio Nacional de Arquitectura recién instituido. Con esa obra y ese premio culminó una etapa e inició, en las dos

décadas siguientes, la febril actividad de la que surgirían sus obras de madurez.

LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD EN EL ALTILLO

La arquitectura contemporánea se consolidó y tuvo un auge notable al término de la segunda guerra mundial, tanto en México como en el resto del mundo, y con ella, la arquitectura religiosa conoció un nuevo florecimiento. Sin embargo, buena parte de las iglesias católicas que se hacían a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta respondían todavía a las viejas normas, con naves basilicales orientadas hacia el presbiterio y muros y cubiertas que se limitaban a buscar mayor ligereza o una solución geométrica más atrevida que las alcanzadas en La Purísima de Monterrey. Tal fue el caso de la iglesia de la Medalla Milagrosa (1955) en la colonia Narvarte, de Félix Candela, quien llevaba casi una década experimentando con el diseño y la construcción de “cascarones” (o membranas) de concreto armado, aplicándolos a cubiertas fabriles y de lugares de reunión. Su evolución había pasado del empleo de formas geométricas simples, como las cubiertas cilíndricas y los cañones parabólicos, a otras cada vez más complejas, como las conoides, y finalmente a los mantos paraboloides-hiperbólicos de concreto armado de apenas cuatro centí-

metros de espesor en muy distintas combinaciones. Este tipo de superficies de doble curvatura se conocen como *alabeadas* o *regladas*, porque pueden definirse —y por lo tanto, moldearse— a partir de secciones rectas (reglas) que van cambiando de posición según los bordes rectos o curvos en que se apoyen. El mérito de Candela al proyectar y construir la iglesia de la Medalla Milagrosa fue haber aplicado magistralmente esos conocimientos geométricos y estructurales a una planta que seguía los cánones de Borromeo: se trataba esencialmente de una nave principal y otra lateral orientadas hacia el presbiterio o área de celebración principal. Ni el programa ni la planta rompían con una tradición litúrgica de más de tres siglos.

Pero dentro de la misma Iglesia católica se gestaban cambios que fueron introduciéndose en forma casi experimental. Modificaciones imperceptibles al principio, graduales, pero que tendían a los mismos objetivos: un nuevo misticismo, una nueva relación, más estrecha, entre la feligresía y el celebrante en el presbiterio, así como una mayor integración entre las artes y las artesanías contemporáneas en los espacios, la decoración, los muebles, los accesorios y las vestimentas litúrgicos.

En ese contexto, destaca el papel que a mediados de los años cincuenta desempeñaba la Congregación de Misioneros del Espíritu Santo. Encabezados por su superior, el padre Pedro Corona, los hermanos celebraban sus misas como un coro congregado en torno al altar, pero tam-

bién reservaban algún espacio para fieles visitantes. Mantenían viva la tradición del canto gregoriano, y se habían hecho famosos por la transmisión radiofónica de sus interpretaciones. La congregación había adquirido y acondicionado el casco de la ex hacienda de El Altillo, entre Coyoacán y San Ángel: un vetusto y noble edificio, provisto de un patio que hacía las veces de claustro. Al norte, hacia la esquina de avenida Universidad y Francisco Sosa, conservaba todavía un extenso jardín poblado de fresnos corpulentos, en el que se decidió erigir una capilla monástica bajo la advocación de Nuestra Señora de la Soledad. Para edificarla, convocaron en 1955 a Enrique de la Mora y Palomar.

En el proyecto de la capilla de los Misioneros del Espíritu Santo, De la Mora contó con el concurso de un discípulo que se había convertido en su colaborador más eficaz, Fernando López Carmona, así como con la participación de Félix Candela como diseñador estructural y constructor. Por su preparación, sensibilidad, vocación e inteligencia, López Carmona era el “puente” eficaz entre ambos creadores: De la Mora y Candela. Ése había sido su papel un año antes, cuando se proyectó el gran salón de la Bolsa de Valores de México en las calles de Uruguay, la primera de una exitosa serie de obras entre los años cincuenta y sesenta en que De la Mora y Candela unieron sus talentos para estimular el avance de la arquitectura mexicana.

La propuesta de De la Mora y López Carmona para

El Altillo tiene el mérito de haber reunido la innovación litúrgica que se gestaba entre los Misioneros del Espíritu Santo y la innovación tecnológica de los cascarones de concreto de Candela. En efecto, la solución que adoptaron impresiona por su sencillez y su economía de medios. Desplataron la capilla sobre un romboide donde una de las puntas es más larga que la otra, la cubrieron con un solo cascarón paraboloides-hiperbólico de concreto armado apoyado en sólo dos puntos, dejaron libres grandes paramentos bajo la cubierta para más tarde situar en ellos vitrales y levantaron los desplantes de los muros envolventes de piedra volcánica de manera desigual: unas partes llegan hasta el techo mientras que otras apenas sobresalen del nivel del piso. En el espacio interior así logrado, ubicaron al presbiterio y al altar en una posición más bien céntrica, donde el romboide se abre al máximo, los flanquearon con los siales del coro de los hermanos y reservaron la parte corta del romboide para los feligreses visitantes. Todavía alcanzó sitio un pequeño nártex o vestíbulo aporticado bajo la punta meridional de la cubierta.

Lo interesante de esta solución es que las distintas partes del programa: presbiterio, coro, nave de visitantes y nártex encontraron su acomodo bajo una misma cubierta que carece de las aristas, ritmos, cambios o intersecciones que habían caracterizado a toda la arquitectura religiosa conocida hasta entonces. Se trata de una sola superficie continua y alabeada que parece surgir de los extremos

oriente y poniente del romboide, se eleva un poco hacia el centro del mismo, pero asciende todavía más hacia las puntas norte y sur, sin ningún cambio brusco en su trayecto, sin ninguna interrupción, sin nada que rompa su continuidad sino hasta los confines del local. En ese sentido, es una metáfora de lo infinito, como infinitas pueden ser también las generatrices parabólicas que definen sus ejes principales. Lo único que mantiene al espectador con los pies en la tierra es lo que surge de ella: la plataforma del presbiterio, los escalonamientos en que se apoyan el altar y los siales del coro, el plinto al fondo, sobre el que se eleva la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y el piso de la nave de visitantes. Todas estas superficies y desplantes se hicieron de *resinto*, la más noble, dura y terrenal de las piedras volcánicas en el valle de México. Todas emergen del suelo, convocadas por el arquitecto, y forman una topografía, un microcosmos orográfico de gran calidad plástica.

Indispensable para acentuar el valor de estos rasgos arquitectónicos de infinitud y terrenalidad interior era el manejo magistral de la iluminación natural. Quienes conocimos la capilla del Altillo inconclusa, todavía sin vitrales, recordamos la magnífica vista desde el interior hacia el jardín arbolado. Era todo un espectáculo, pero también solía distraer al visitante y evitaba que concentrara su atención en el presbiterio. Por eso, la solución que Kitzia Hoffmann dio a los emplomados vino a matizar los excesos de luminosidad y a completar el ambiente de misterio que re-

quiere 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.

A la poderosa y convincente simplicidad interior de la capilla del Altillo corresponde otra sencillez exterior, no menos efectiva. Se trata de un minimalismo muy acorde con el carácter personal de De la Mora, pero al mismo tiempo implicó una intrincada serie de decisiones que exploran los campos del diseño urbano, la arquitectura de paisaje, la seguridad estructural, la conservación del patrimonio y la integración de las artes plásticas. Como ocurre a menudo en soluciones magistrales, la sencillez lograda sólo pudo alcanzarse a costa de muchos cuidados.

En primer lugar, se encuentra la forma de integrar el edificio a su contexto natural y cultural. De la Mora y López Carmona se apoyaron en el borde del manto de lava sobre el que descansaba el casco de la antigua hacienda, y sobre él conformaron una plataforma principal desde la que se accede a la capilla, y otras plataformas más pequeñas que van descendiendo hacia el ingreso desde la calle. En una época en la que no existía todavía el concepto de “arquitectura del paisaje”, arreglos como los de Luis Barragán en Jardines del Pedregal y en Ciudad Universitaria o éste de De la Mora y López Carmona para El Altillo, se consideraban simples espacios abiertos anexos a los edificios; en rea-

lidad, eran en sí mismas obras maestras de diseño de exteriores. Por otra parte, la capilla dialoga de dos maneras con su contexto: por el norte, la parte larga del romboide incursiona en el jardín arbolado como una punta de lanza, mientras que hacia el sur, la parte corta presenta una cruz bajo el ingreso que se abre hacia el atrio, delimitado por altos muros detrás los cuales apenas se alcanza a ver el casco de la ex hacienda de El Altillo. Así, la capilla moderna no dialoga directamente con el monumento histórico sino con los muros del atrio en que Herbert Hoffmann realizó un relieve caligráfico para cada una de las estaciones del Viacrucis.

La cruz del nártex merece un comentario aparte. Si bien parece apoyar la punta corta de la cubierta romboidal, en realidad actúa como tirante. De no ser por este ingenioso dispositivo, toda la cubierta tendería a girar hacia la parte más grande y pesada, que está del lado opuesto. Estos y otros recursos estructurales lograron disimular en la capilla del Altillo lo que de otra manera habrían sido muletas, contrafuertes o refuerzos evidentes. Esto es lo que ocurre con los muros de piedra volcánica que convergen en dos esquinas del romboide: reforzados internamente con concreto armado, actúan como contrafuertes invertidos, recibiendo el empuje horizontal de la bóveda.⁶

⁶ En un viejo artículo comparé estos refinamientos estructurales con los empleados por la arquitectura bizantina en el inte-

Las reacciones ante la obra del Altílo transitaron del estupor inicial a una aceptación casi unánime del resultado. Como no era un templo abierto al culto público sino una capilla monacal, fue conociéndose muy poco a poco en el medio intelectual. Todavía hoy muchos capitalinos, incluso muchos coyoacanenses, no conocen esta obra maestra. En cambio, su difusión internacional fue muy amplia y exitosa. Pronto, las mismas publicaciones especializadas en arte y arquitectura religiosa que habían destacado la modernidad de La Purísima, comenzaron a ocuparse del Altílo. Con esta obra, De la Mora se había adelantado en más de un lustro a las disposiciones del Concilio Vaticano II (1964), que vinieron a sustituir las viejas normas de San Carlos Borromeo.

EL EDIFICIO MONTERREY EN POLANCO

¿Es posible imaginar una arquitectura funcionalista que cumpla con sus fines utilitarios pero que a la vez sea un hito urbano importante, no por su altura sino por su originalidad estructural? Lo es, parece responder Enrique de la Mo-

rior de Santa Sofía, por ejemplo. Véase Alberto González Pozo, "Enrique de la Mora y las iglesias modernas", en *Revista Calli*, núm. 2, México, septiembre-octubre de 1962, pp. 20, 21 y 74.

ra con esta obra suya en Polanco que vino a revolucionar muchos conceptos hasta entonces vigentes de lo que debe ser un edificio de oficinas.

Durante más de cuatro décadas, entre 1930 y 1960, las compañías aseguradoras mexicanas competían por la posesión del edificio de mayor altura en la capital del país. Había un doble mensaje en esa competencia: construir una sede lo más alta posible no sólo *mostraba* los recursos de que disponían las compañías para hacer frente a las obligaciones con sus asegurados, sino que subrayaba la importancia intrínseca de la empresa propietaria. A principios de los años cincuenta, una compañía aseguradora, La Latinoamericana, se había adelantado espectacularmente a las demás al levantar una torre de cuarenta y ocho niveles en San Juan de Letrán (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas) y Madero. ¿Quién osaría superar esa hazaña? Nadie, evidentemente, porque entre otras cosas, el esfuerzo edificatorio había dejado exhausta a la promotora, y el mantenimiento de esa mole colosal también requería recursos considerables.

Cuando a principios de 1959 “Monterrey”, Compañía de Seguros sobre la Vida S.A., encargó a Enrique de la Mora los primeros estudios para su nueva sede principal en la ciudad de México, situada en una esquina muy atractiva de la colonia Polanco, el arquitecto invirtió casi todo el año en siete anteproyectos diferentes, algunos con edificios de cierta altura, pero sin comparación posible con la Torre Latinoamericana. En una de esas alternativas De la Mora,

con el apoyo de Félix Candela, lanzó una audaz propuesta: construir una torre de doce pisos en forma de un paraboloide de revolución. Sin embargo, ninguno de los anteproyectos llenaba las expectativas de la compañía.

Fue a fines del mismo año cuando De la Mora logró, a partir de una idea estructural del doctor Leonardo Zeevaert, cristalizar una octava propuesta que consiguió rápidamente el consenso de los principales directivos de la compañía, entre los que destacaban los señores Antonio Rodríguez y Virgilio Garza, así como el gerente general, George Holden, quien fue el interlocutor cotidiano del arquitecto durante los siguientes tres años. Invitado por Enrique de la Mora a colaborar con él, tuve el privilegio de participar en todo el proceso de gestación y materialización de ese y otros proyectos suyos en la primera mitad de la década de los sesenta.

El concepto básico del doctor Zeevaert consistía en que se podía levantar un edificio de regular altura sustituyendo al bosque de columnas habitual en este tipo de edificaciones, por uno o dos grandes apoyos tubulares que soportasen una superestructura en el último nivel y desde la cual se podrían suspender todos los pisos hacia abajo con la ayuda de tensores de acero.

De la Mora supo adaptar estos principios a un terreno de forma irregular en la esquina de Presidente Mazarzyk y Mariano Escobedo. Ubicó el volumen de seis pisos de oficinas, cada uno con 1 200 m², en la parte más ancha del

terreno. Al centro del predio situó dos núcleos tubulares de concreto, de seis por seis metros cada uno, que hicieron las veces de columnas y, al mismo tiempo, permitieron ubicar en su interior las circulaciones verticales, los servicios sanitarios y los ductos de instalaciones. Salvo estos dos voluminosos soportes, ningún otro obstáculo impediría disponer en cada piso las divisiones de las oficinas con entera libertad.

El conjunto se completó con otros elementos edificados, cada uno independiente estructuralmente: el sótano, que ocupaba toda la superficie del terreno, permitió alojar al estacionamiento y algunos locales técnicos; en la planta baja se ubicó un cuerpo bajo para rentarlo con usos comerciales y, en lo alto de la torre de oficinas, la cafetería para los empleados de la compañía de seguros. Cada parte visible mostraba su individualidad y su distinta función frente a las otras, pero todo se organizaba como un conjunto coherente.

Una de las particularidades del edificio Monterrey, justamente la que lo insertaba generosamente en su contexto urbano, era que el volumen suspendido de la torre de oficinas cubría una plaza que ensanchaba notablemente la vía pública en la esquina de Mazaryk y Mariano Escobedo. El hecho de que la compañía propietaria dejara una enorme plaza cubierta para acceso público peatonal y vehicular era algo insólito, pero así fue. Era como si la acera se ensanchara más de once metros, llegando al par de

apoyos gigantes de concreto que flanqueaban el vestíbulo del edificio.⁷

El sistema estructural que permitió esa plaza cubierta y esos pisos de oficinas libres de cualquier obstáculo era más económico de lo que parecía a primera vista. Concentrar todo el peso del edificio en sólo dos apoyos tubulares, consentía que la cimentación se redujese mucho, cubriendo apenas el 40 por ciento de la superficie del edificio. La cimentación funciona como el casco de un barco. De hecho, es un casco de concreto con celdas vacías y funciona “por sustitución”, es decir, el peso del terreno desplazado por los vacíos del estacionamiento y del casco equivale al peso de todo el edificio. Por lo tanto, el subsuelo no tiene por qué ceder ante el peso del inmueble. Este principio, introducido en los años cuarenta por el ingeniero José A. Cuevas en el viejo edificio de la Lotería Nacional, ha demostrado grandes ventajas en una ciudad con un suelo malo y compresible y que además está sujeta al embate sísmico. En el caso del edificio Monterrey, la cimentación resultó mucho

⁷ El cuerpo bajo de locales comerciales fue demolido a fines de los años sesenta, con lo que la plaza se ensanchó todavía más, para vincular al edificio con otro anexo, de mayor altura, que se construyó después. En total, la plaza cubierta funcionó poco más de tres décadas, hasta que el clima de inseguridad que comenzó a vivirse en los noventa obligó a los propietarios a delimitar todo el predio con una cerca de tubos metálicos.

más económica que en un edificio convencional, lo que autorizó a balancear el costo adicional de la superestructura. A la postre, el costo unitario global del inmueble fue similar al de otros edificios de estructura convencional en la ciudad de México.

Si el diseño estructural del inmueble trajo consigo innovaciones indudables, su construcción entre 1960 y 1961 fue toda una representación, una coreografía edificatoria, un inolvidable espectáculo que mantuvo en suspenso durante más de un año a los vecinos y transeúntes. Al principio, los trabajos pasaron desapercibidos porque se trabajó afanosamente excavando el terreno durante varios meses para construir la cimentación por sustitución y el sótano del estacionamiento. Pero una vez terminada esa tarea, comenzó el colado de los dos núcleos de concreto, que en unas cuantas semanas alcanzaron 40 metros de altura. Luego, sobre los núcleos se alzaron dos pares de enormes armaduras metálicas que sólo sirvieron para sujetar el encofrado de madera de dos grandes traveses “maestras” de concreto armado de seis metros de peralte y 40 metros de longitud. El colado de las traveses maestras incluía la incorporación de los tramos centrales de quince armaduras metálicas transversales, de tres metros de peralte cada una.

Hasta ahí, todo parecía un altísimo puente que no comunicaba nada. Después, con ayuda de enormes grúas, comenzaron a montarse a 40 metros de altura los tramos faltantes de las quince armaduras que volaban once me-

tros y medio hacia ambos lados de las traves maestras. El trabajo de los soldadores a tales alturas fue heroico y, afortunadamente, no hubo que lamentar ningún accidente. Cuando concluyó esa etapa, el conjunto parecía una enorme sombrilla rectangular, en parte de concreto y en parte metálica, de modo que los transeúntes no imaginaban cuál iba a ser la próxima maniobra. Ésta consistió en colgar, de las puntas de las armaduras y de las traves maestras, treinta y cuatro tensores metálicos que descendían hasta el primer piso. Luego, poco a poco, el proceso recommenzó otra vez de abajo hacia arriba, pues comenzaron a tenderse treinta y seis viguetas y ciento ochenta pequeñas armaduras de entrepiso ligando cada uno de los tensores a los núcleos de concreto o a viguetas entre ellos. A medida que se completaba el entramado metálico de cada uno de los seis pisos, se procedía a colar la losa correspondiente, y así sucesivamente hasta que se concluyó el cuerpo de oficinas.

Entretanto, proseguía el colado de núcleos hasta el nivel del comedor de empleados. Para cubrirlo, se ideó un sistema sustentado en once marcos rígidos invertidos de concreto armado que soportarían en sus extremos una losa “catenaria” del mismo material, cuyo perfil de parábola invertida corresponde precisamente al de la deformación natural de un cable colgado entre dos puntos fijos.

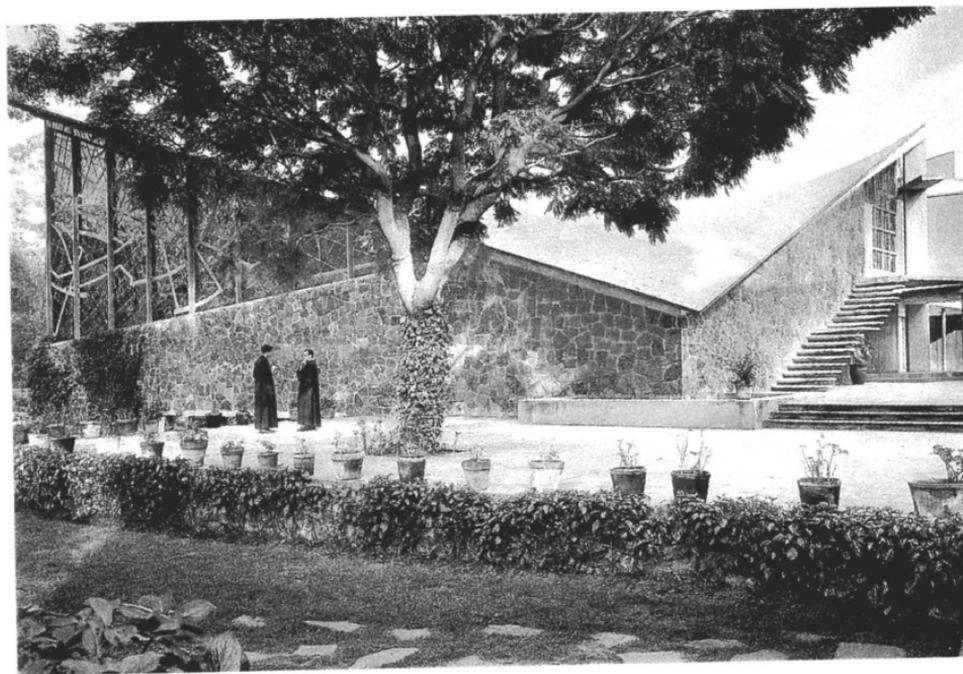
El edificio Monterrey no pasó desapercibido, pero tampoco fue cabalmente comprendido y sus innovaciones pronto se olvidaron. El mismo principio estructural que lo

hizo posible se aplicó un par de veces más, una de ellas por el mismo De la Mora en la sede de la Delegación Venustiano Carranza. Pero no volvió a emplearse. Sin embargo, el edificio aún está ahí, cumpliendo adecuadamente con sus funciones como centro de trabajo administrativo. Ha salido indemne de varios embates sísmicos y sufrido algunas modificaciones leves. En todo caso, sigue siendo una hazaña arquitectónica con la que De la Mora se adelantó, una vez más, a su tiempo. Concebido en una época en la que predominaba un mismo tipo de soluciones para edificios de oficinas en cualquier parte del mundo, el edificio Monterrey planteaba cuando se concluyó en 1961 (y plantea aún hoy, casi cuatro décadas después) un nuevo paradigma arquitectónico, funcional, espacial y estructural y es, de hecho, uno de los primeros ejemplos tardomodernos en la arquitectura contemporánea de la segunda mitad del siglo XX.

Enrique de la Mora murió en 1978, y no alcanzó a ver consumado el tránsito de la arquitectura funcionalista a las soluciones tardomodernas. Tampoco pudo imaginar los rumbos que tomaría la arquitectura a partir de los años ochenta hacia el *high-tech*, el posmodernismo o el deconstructivismo. Pero si viviera, seguramente sonreiría sarcásticamente, como era su costumbre, y nos guiñaría el ojo como diciendo: *yo introduje el funcionalismo y el purismo geométrico en la arquitectura religiosa en México, me adelanté casi*

una década a las normas que el Concilio Vaticano II estableció para las iglesias de nuestro tiempo, fui tardomoderno cuando todos seguían el estilo internacional e hice arquitectura de “alta tecnología” como ahora se dice, pero con recursos locales, no con los insumos importados que ahora emplea nuestra industria de la construcción globalizada. Afortunadamente, sus obras principales como La Purísima, la capilla del Altílo y el edificio Monterrey todavía están en pie para corroborarlo.





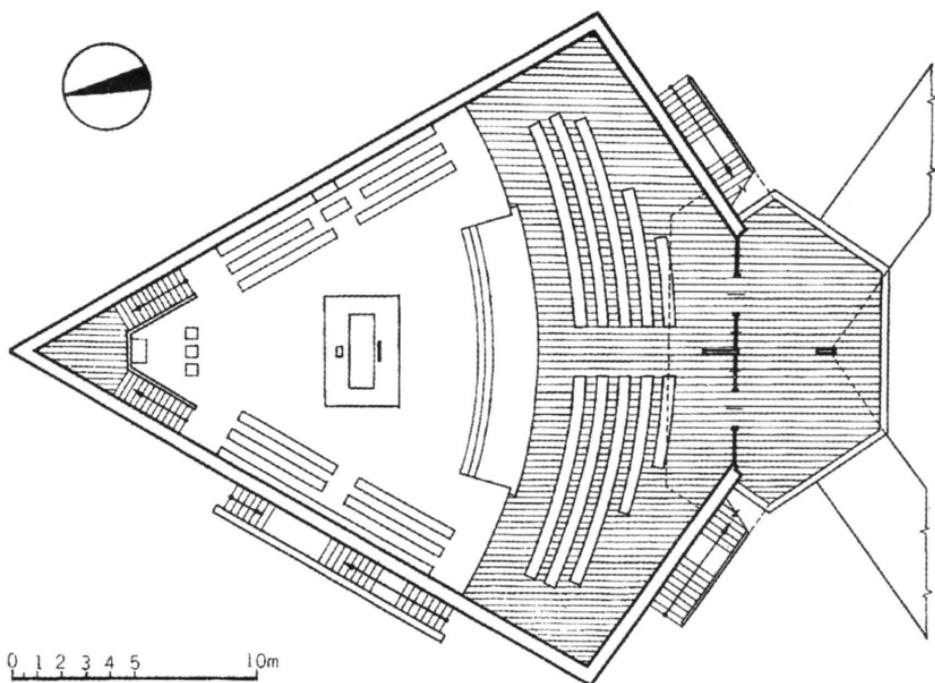
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo).



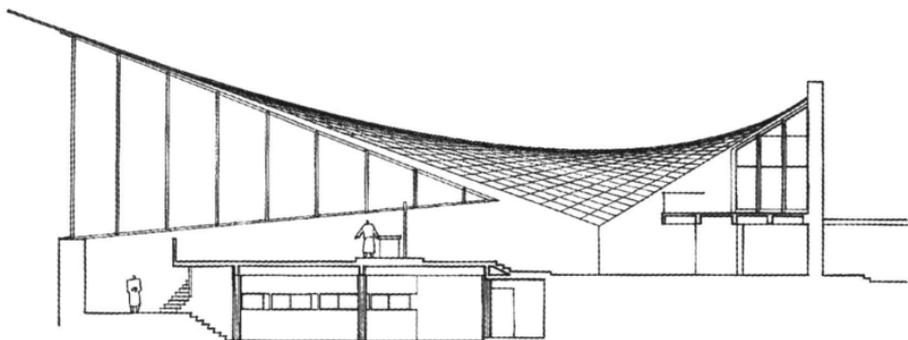
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo). Foto: Pedro Hiriart.



Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo). Foto: Pedro Hiriart.



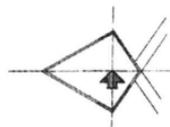
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo), planta.



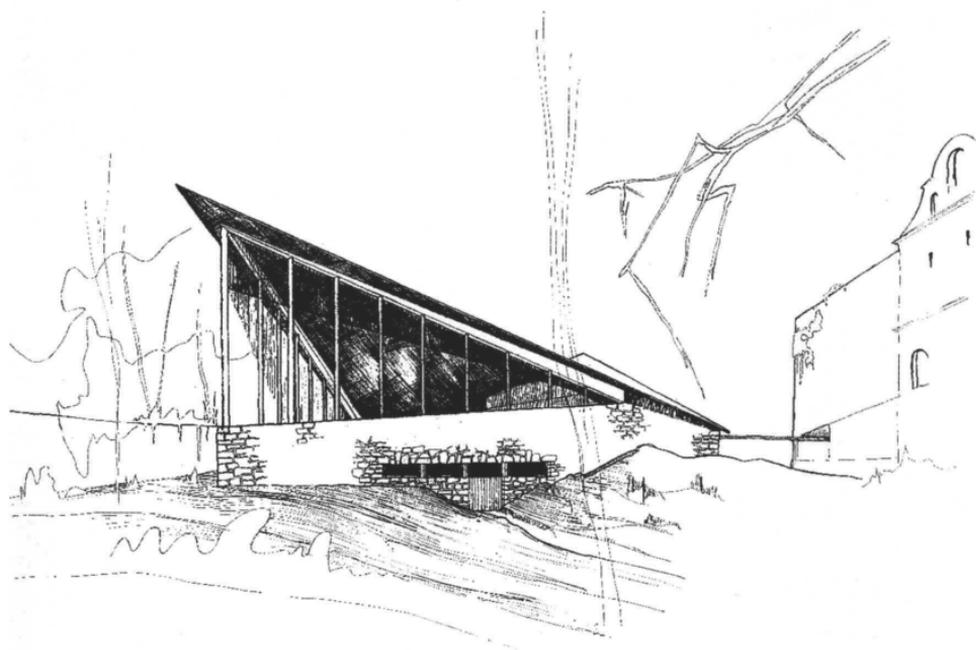
CORTE LONGITUDINAL



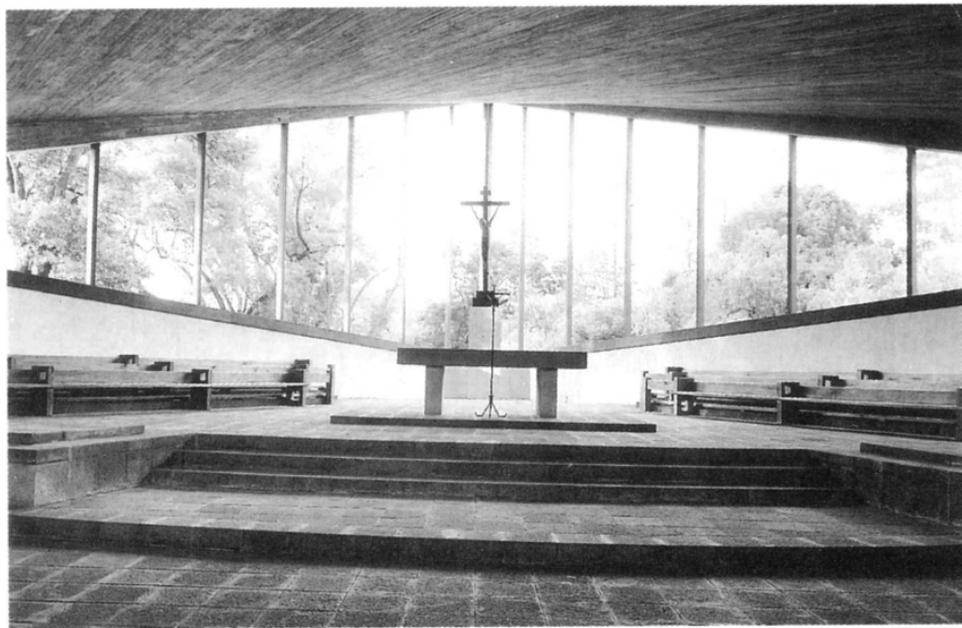
.B.O. E. DE LA MORA Y PALOMAR



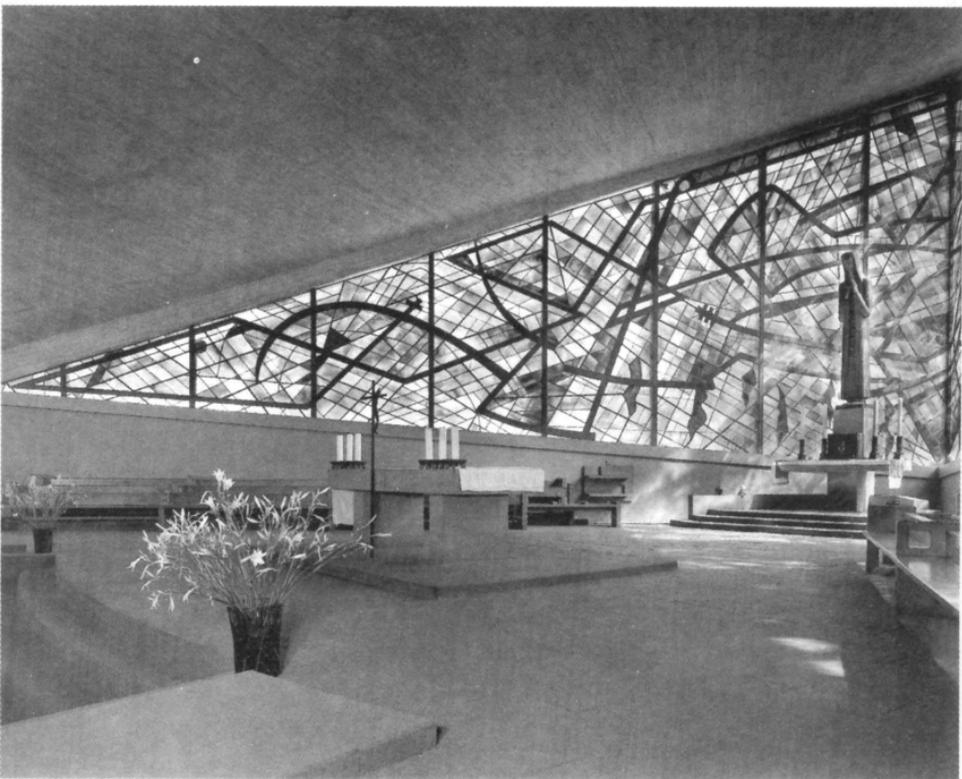
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo), corte longitudinal.



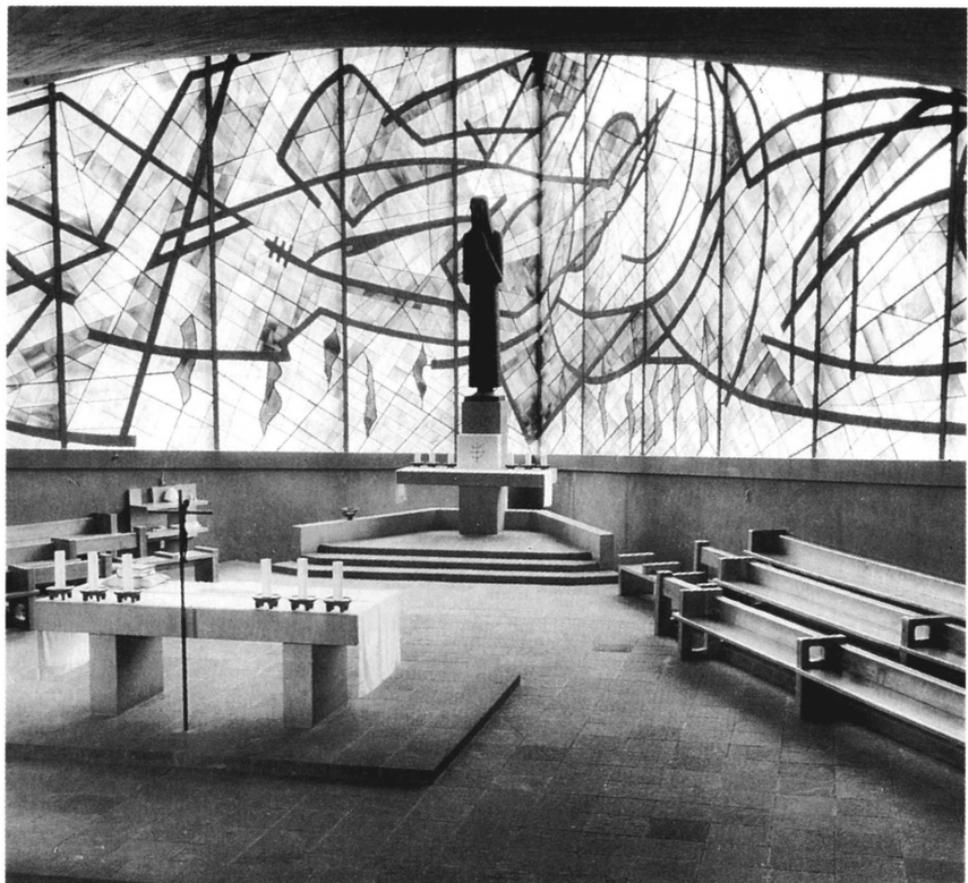
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo), dibujo.



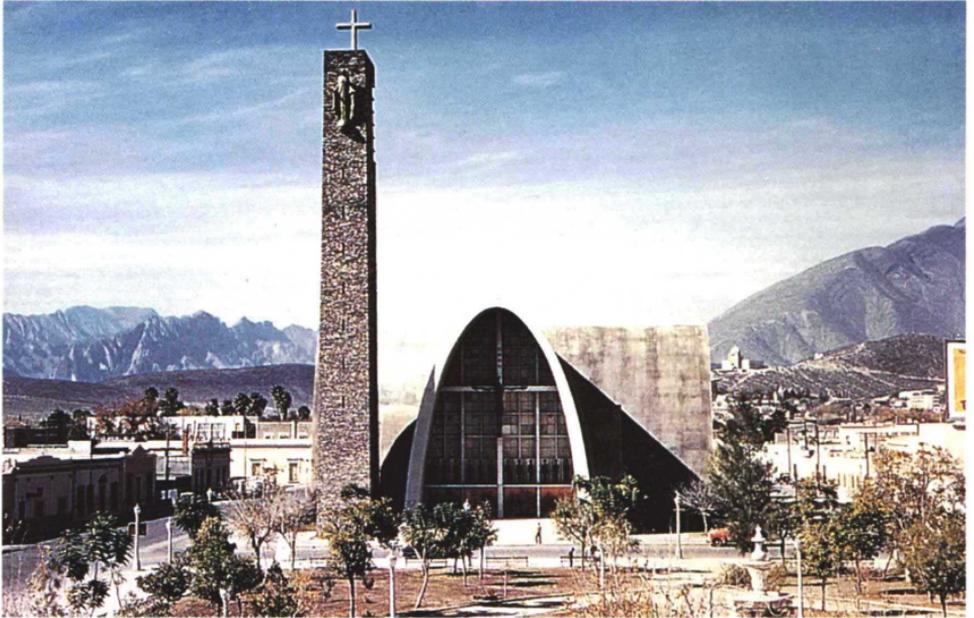
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo), interior sin el vitral.



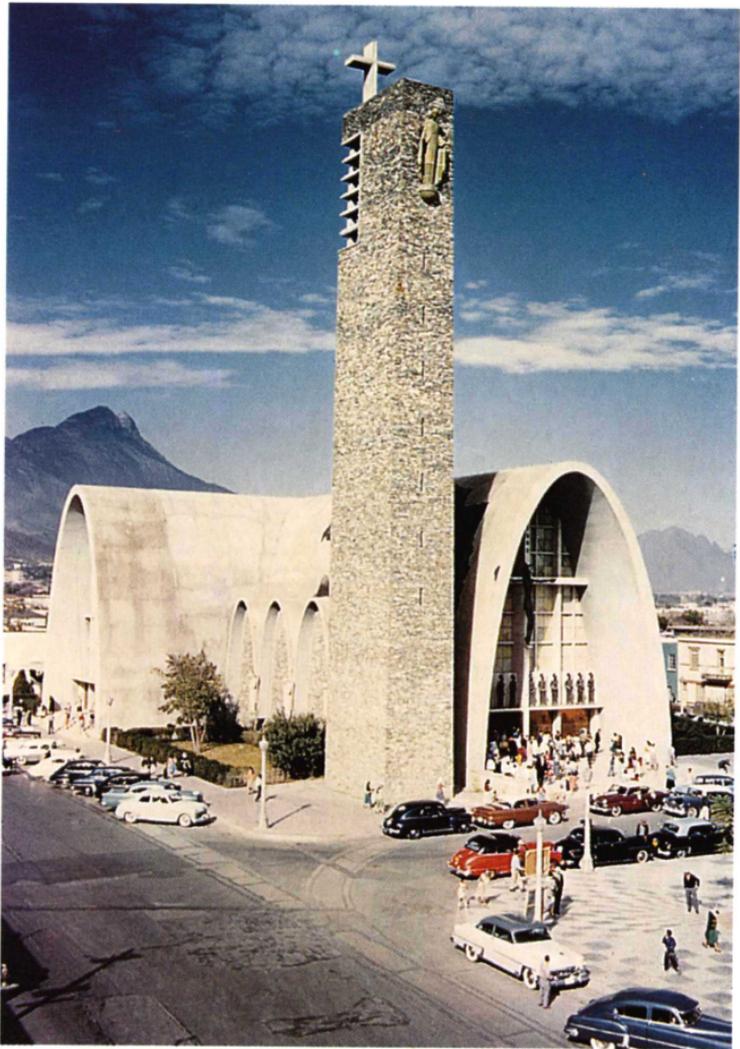
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo), interior. Vitrales de Kitzia Hoffman. Foto: Guillermo Zamora.



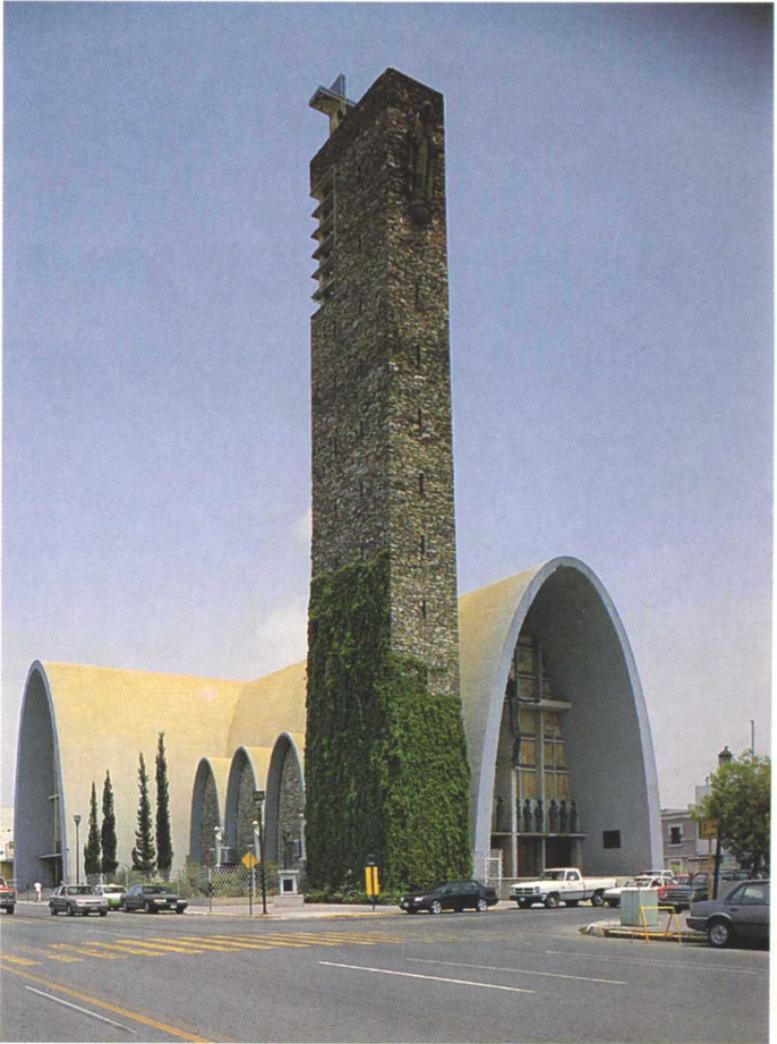
Capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo), interior. Vitrales de Kitzia Hoffman. Foto: Guillermo Zamora.



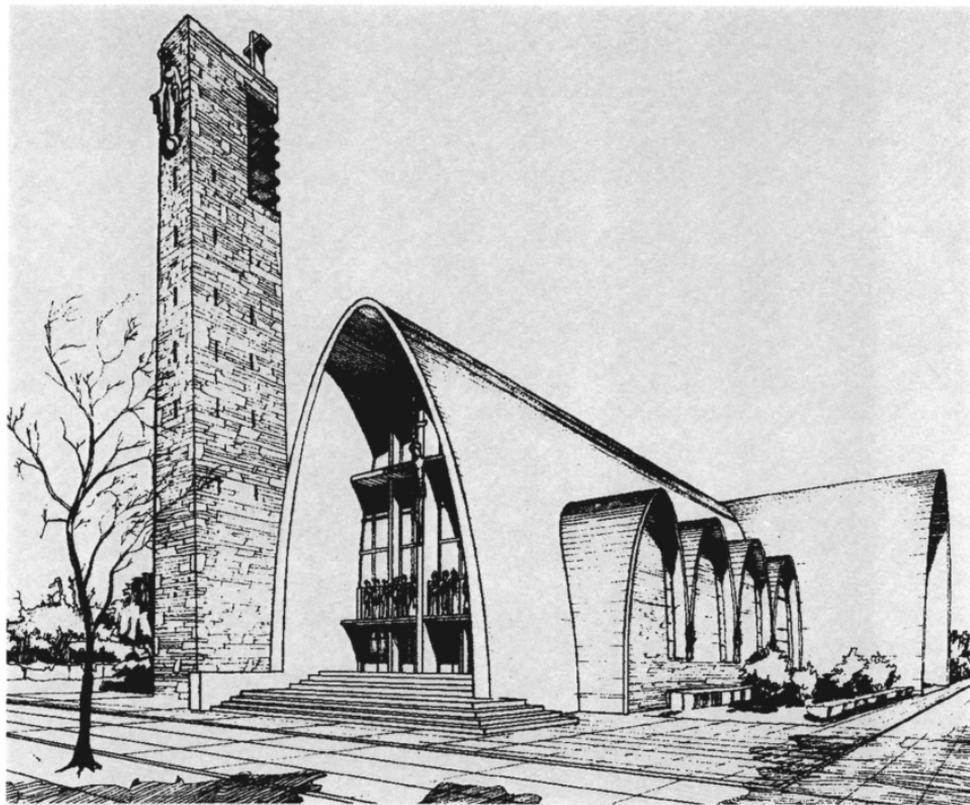
Iglesia de la Purísima (El Altillo), 1938-1946, Monterrey, Nuevo León.
Arquitectura, proyecto y dirección: Enrique de la Mora y Palomar; diseño
estructural y construcción: Ing. Antonio Ravizé.



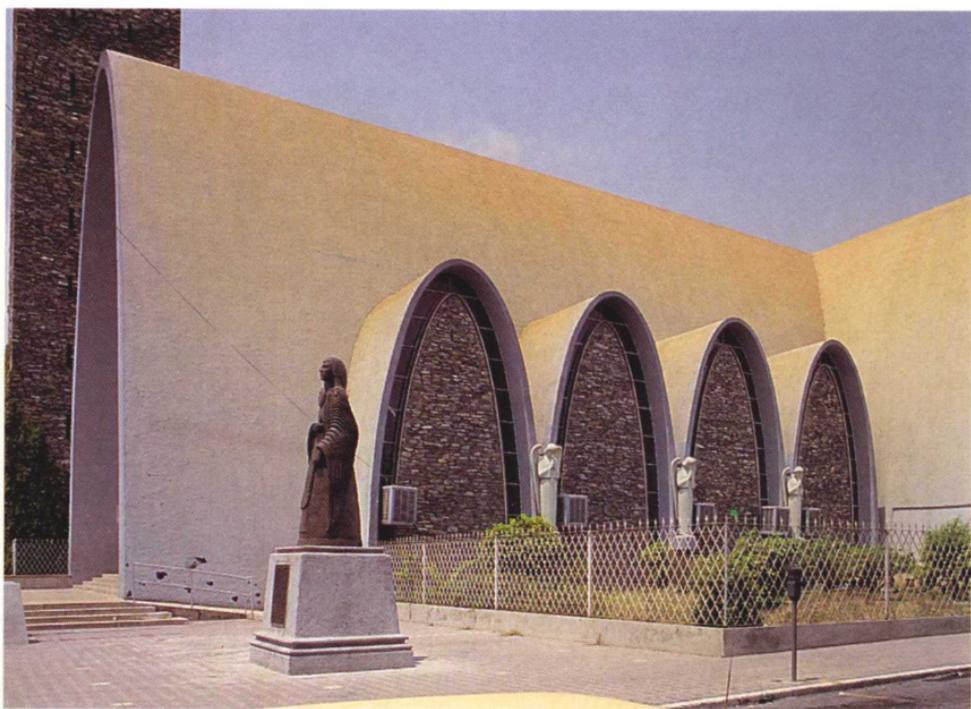
Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (foto de época).



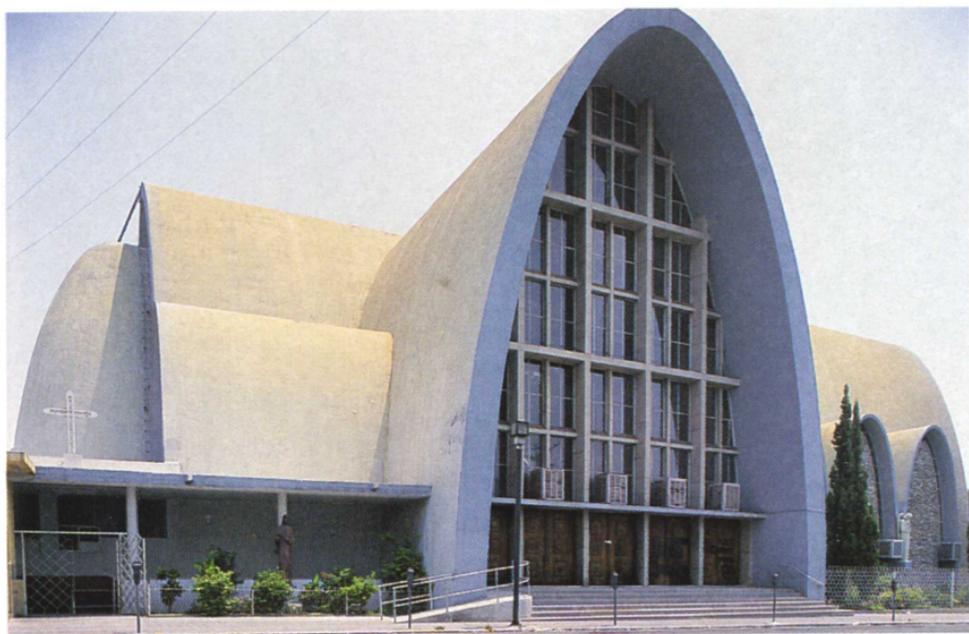
Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (actualmente).
Foto: Pedro Hiriart.



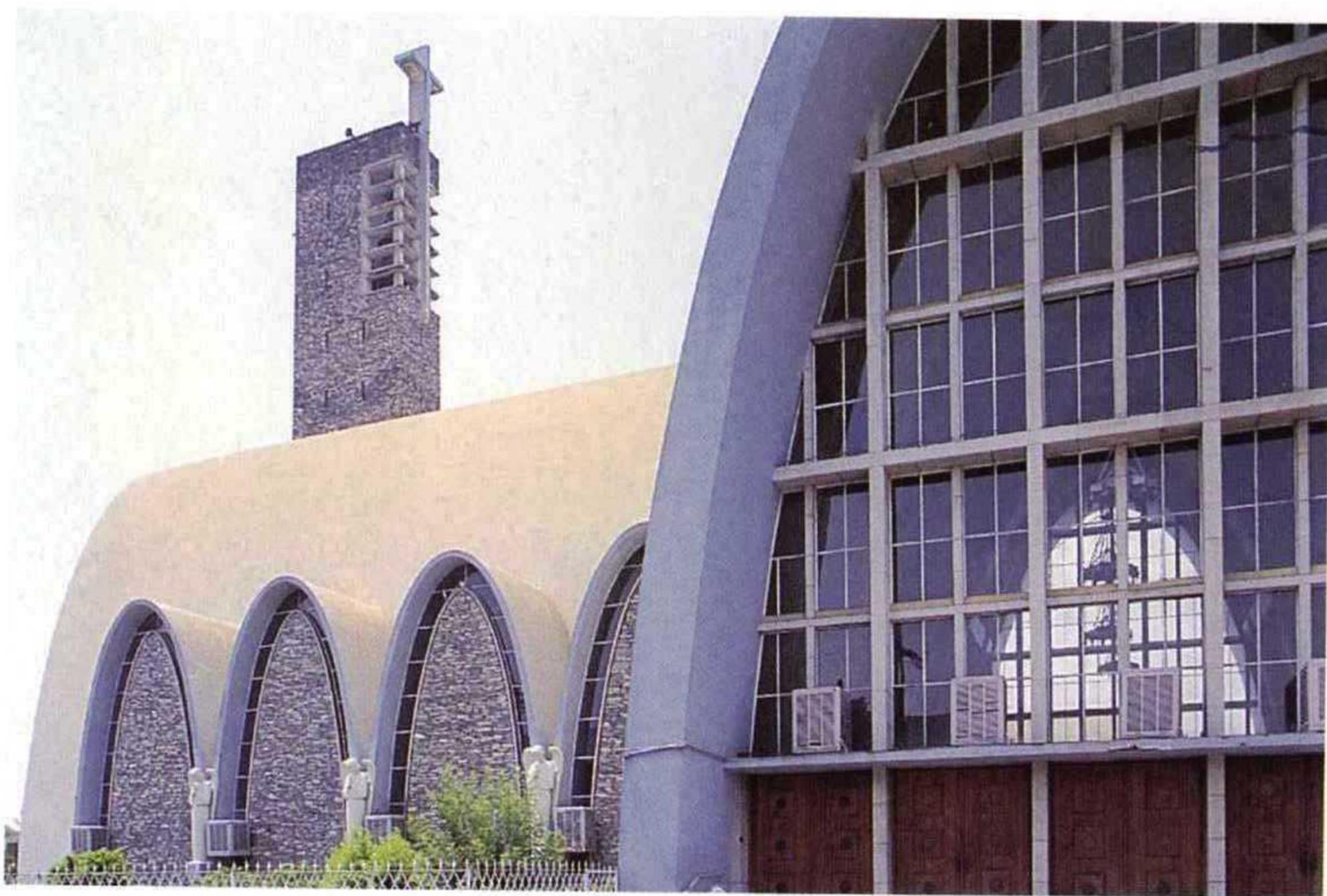
Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (dibujo).



Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (detalle). Foto: Pedro Hiriart.



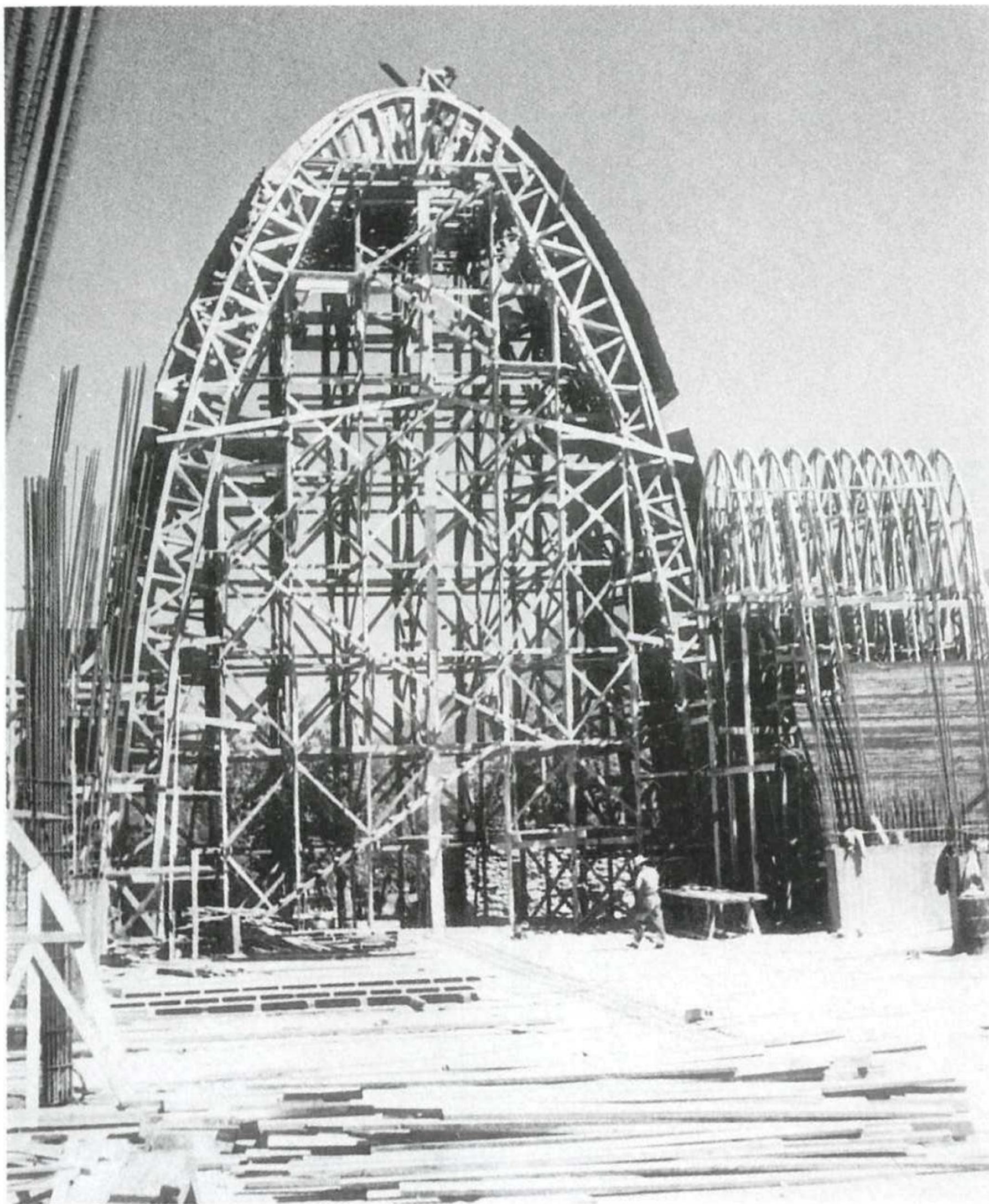
Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (detalle). Foto: Pedro Hiriart.



Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (detalle). Foto: Pedro Hiriart.



Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (interior). Foto: Pedro Hiriart.



Iglesia de la Purísima, Monterrey, Nuevo León (en construcción).



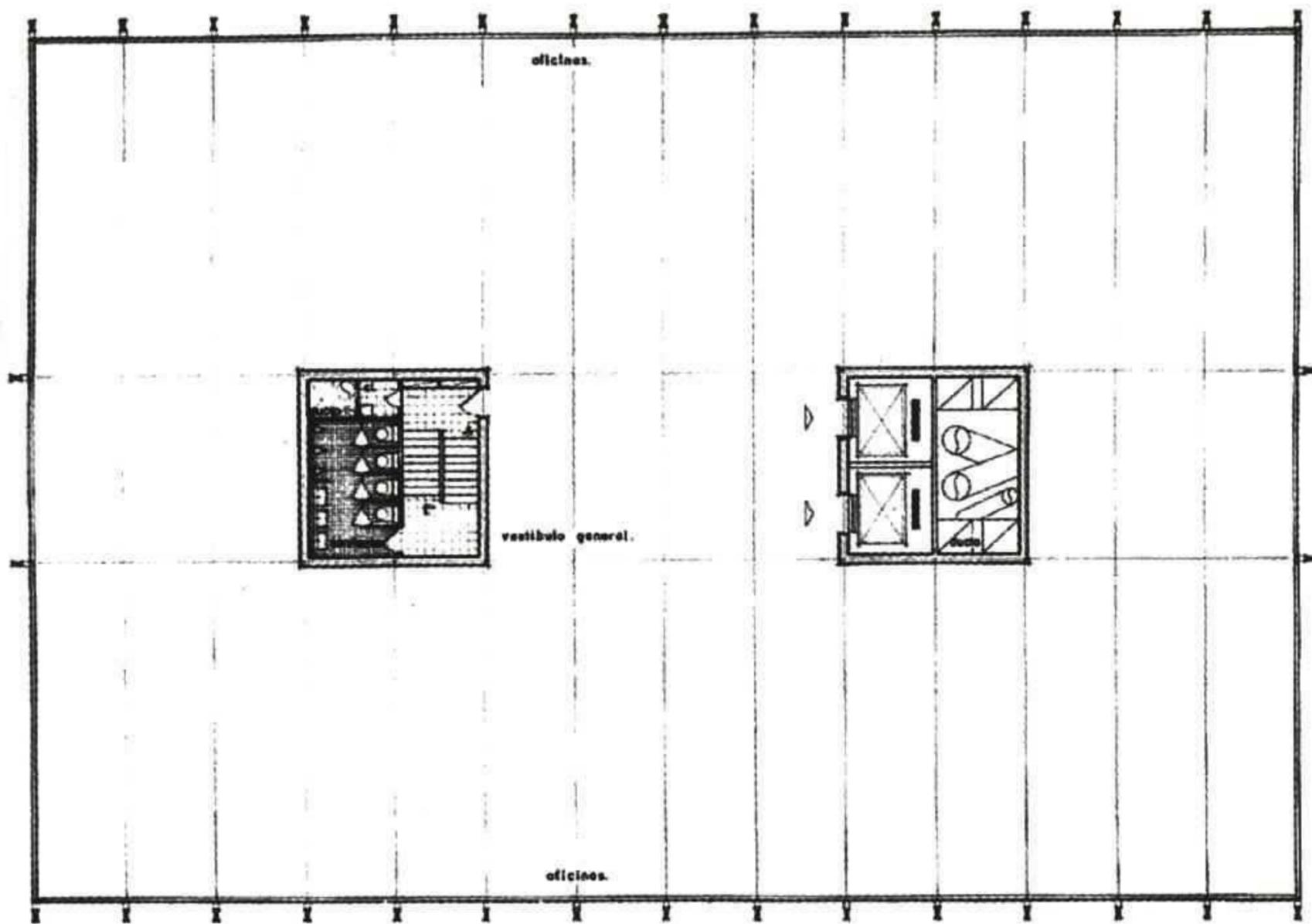
Edificio Monterrey, 1961, Anzures, Distrito Federal. Arquitectura, proyecto y dirección: Enrique de la Mora y Palomar; diseño estructural: Dr. Leonardo Zeevaert; colaboración: arq. Alberto González Pozo; constructora: S.G. Construcciones. Foto: Pedro Hiriart.



Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal. Foto: Guillermo Zamora.

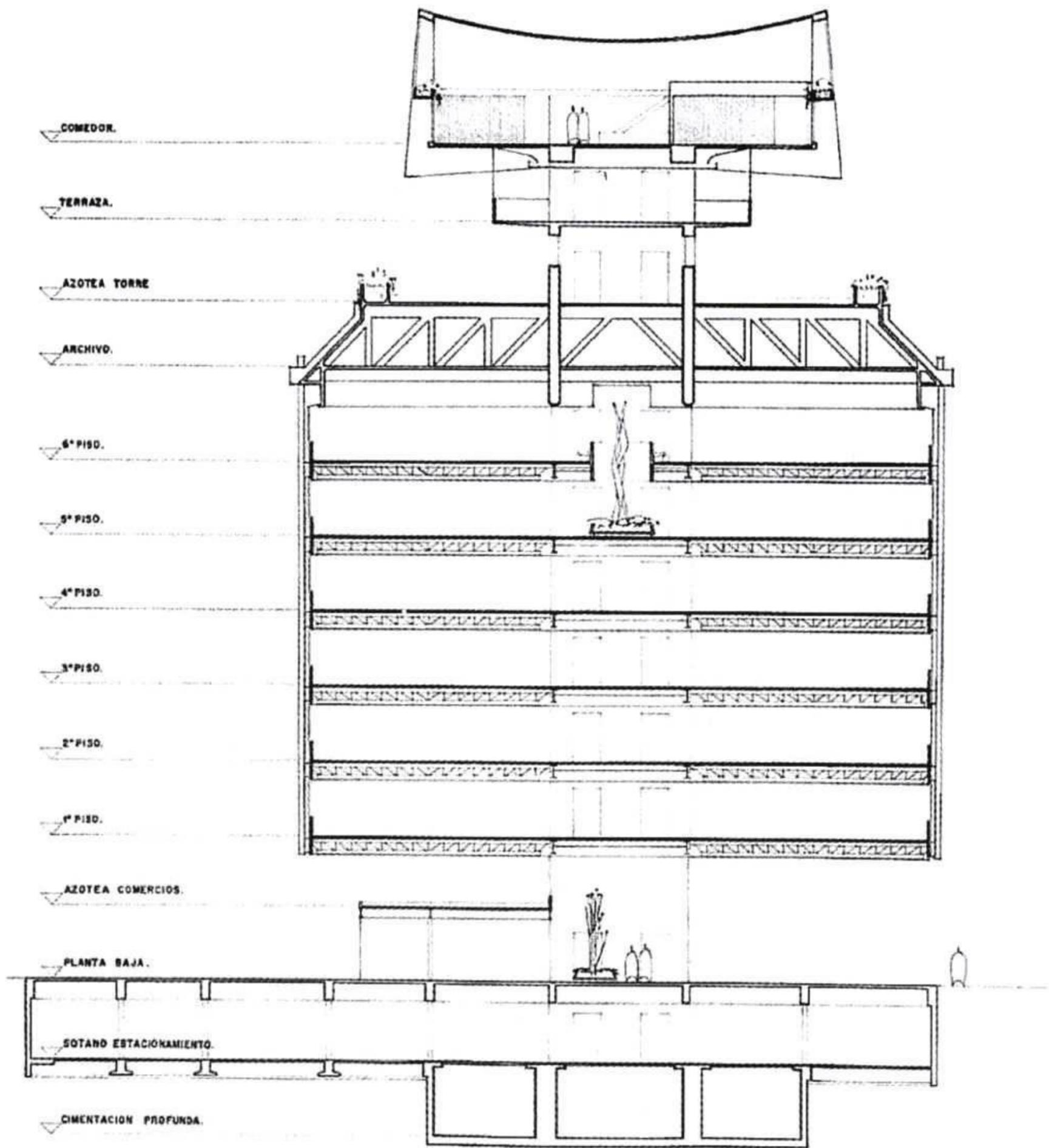


Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (plaza cubierta) Foto: Guillermo Zamora.




 PLANTA TIPO 1:50

Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (planta tipo).



10 m
CORTE TRANSVERSAL 1:50

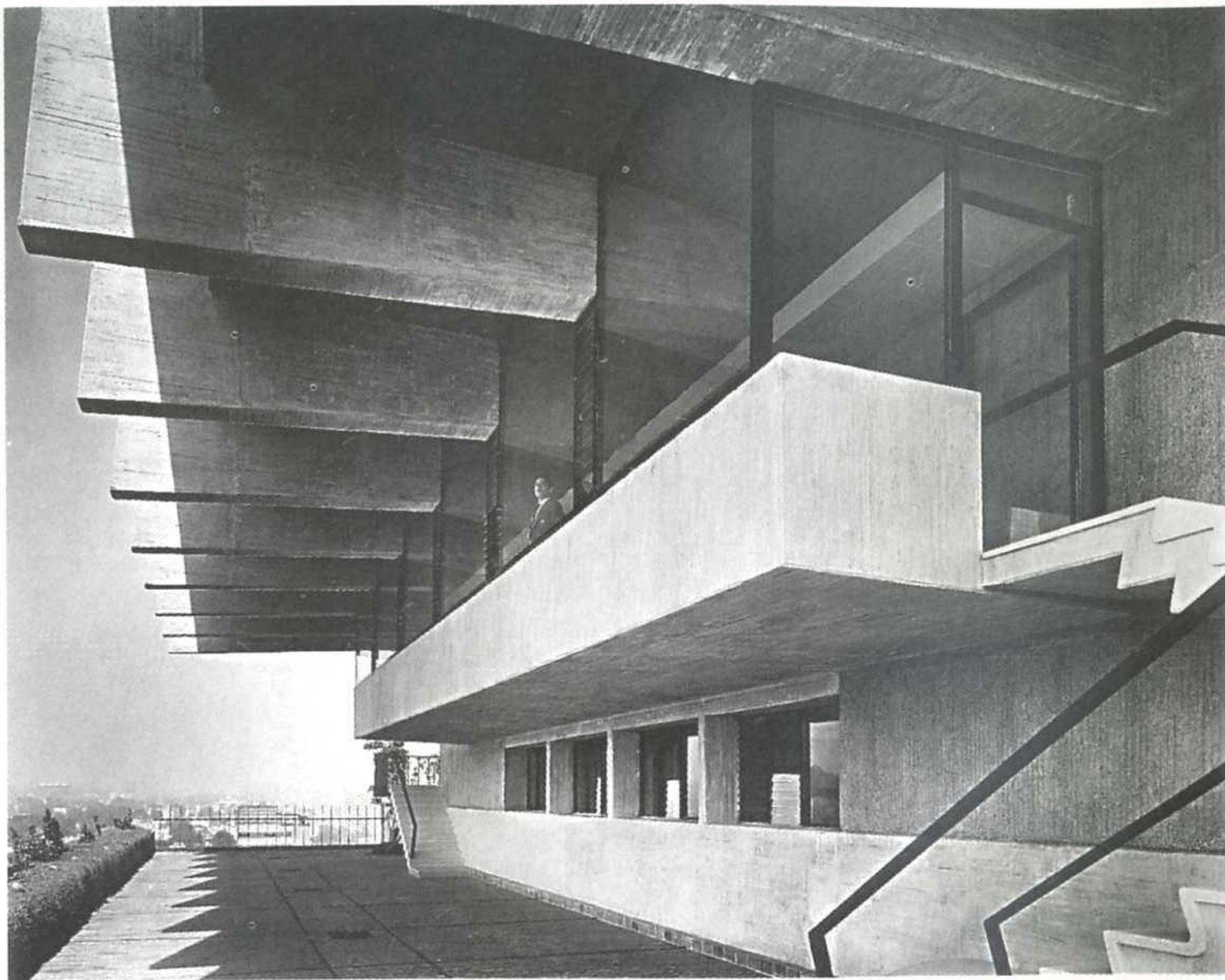
Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (corte transversal).



Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (detalle). Foto: Pedro Hiriart.



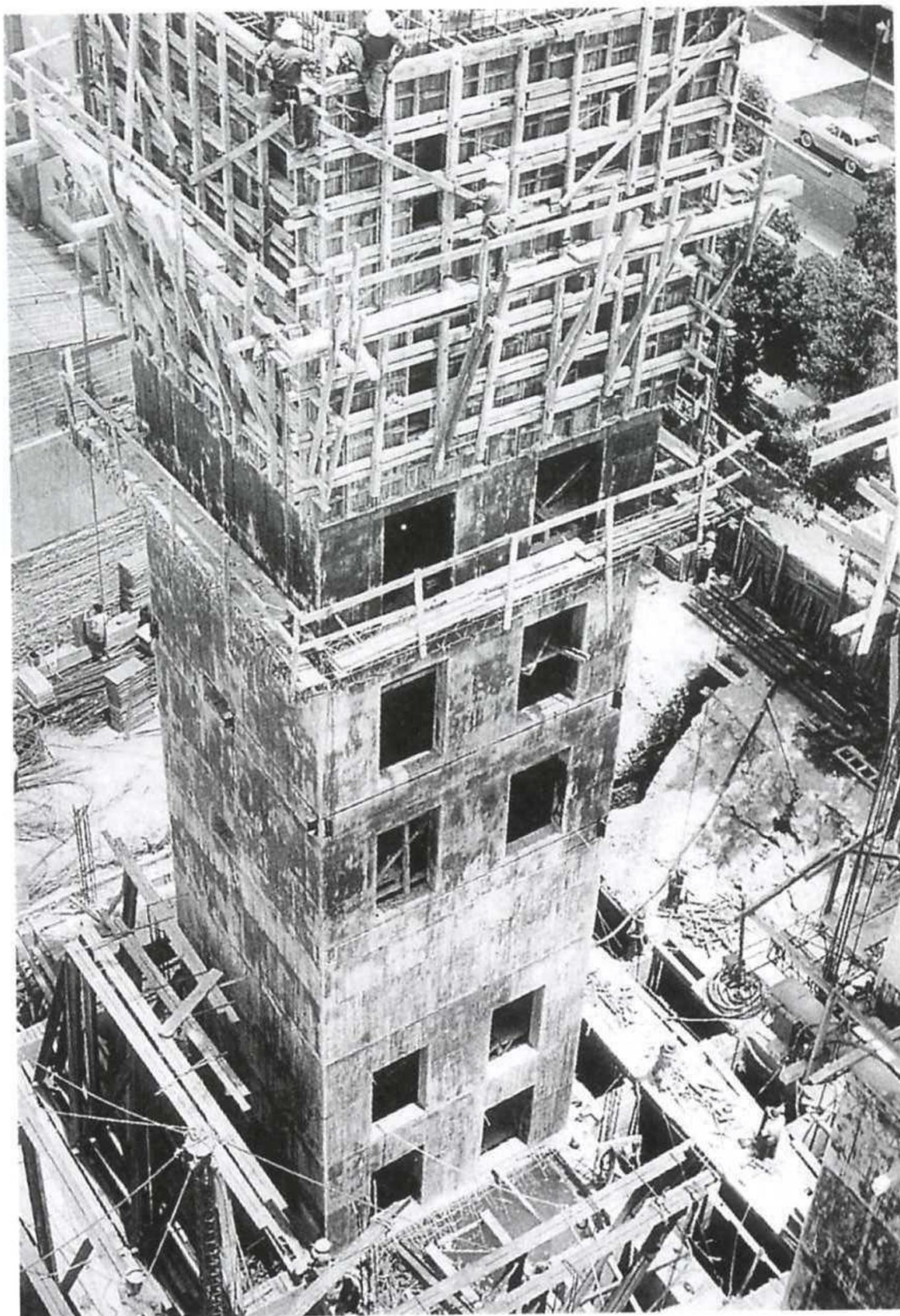
Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (detalle).
Foto: Pedro Hiriart.



Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (azotea). Foto: Guillermo Zamora.



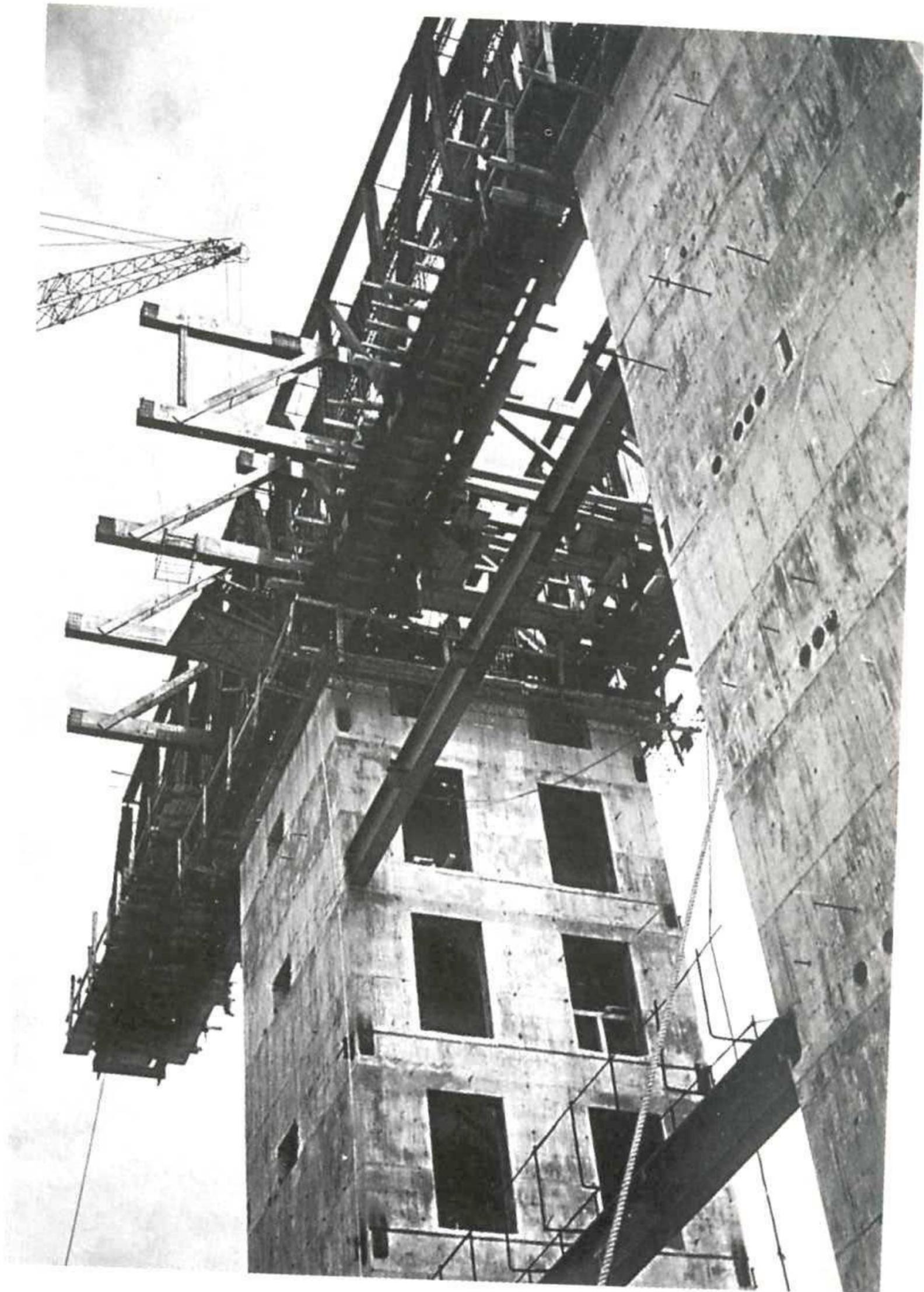
Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (comedor). Foto: Guillermo Zamora.



*Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (construcción).
Foto de época.*



*Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (construcción).
Foto de época.*



*Edificio Monterrey, Anzures, Distrito Federal (construcción).
Foto de época.*

Esta obra se terminó de imprimir en
el mes de octubre de 2000
en los talleres de Ediciones Corunda,
S.A. de C.V., Oaxaca núm. 1,
CP 10700, México, D.F.,
con un tiraje de 5 000 ejemplares

Portada: *Iglesia de la Purísima,*
Monterrey, Nuevo León (detalle).

Diseño de portada:
Lizbeth Ramírez Carmona

Diseño, formación y
cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes