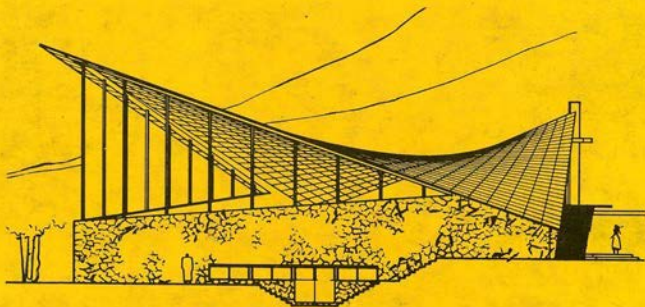
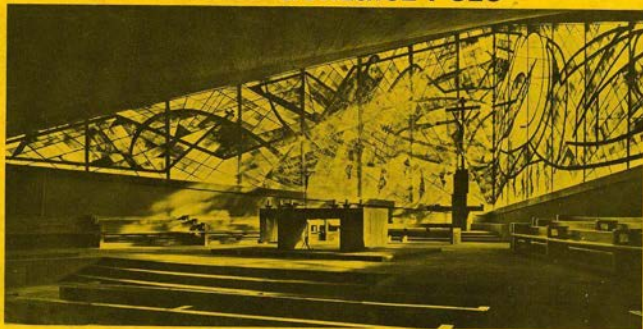


ENRIQUE DE LA MORA VIDA Y OBRA



Alberto González Pozo



cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico.

ENRIQUE DE LA MORA

VIDA Y OBRA



SERIE: PRECURSORES NÚMERO 14

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

MEXICO. MARZO, 1981

CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO ARTISTICO

Es una publicación que tiene como objeto difundir el conocimiento de los temas relacionados con la teoría, investigación, historia y crítica de la Arquitectura.

Se edita bimestralmente por la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, Avenida Hidalgo No. 1, México D.F.

CONSTA DE CUATRO SERIES

Ensayos
Precursores de la Arquitectura Moderna
Documentos
Monografías

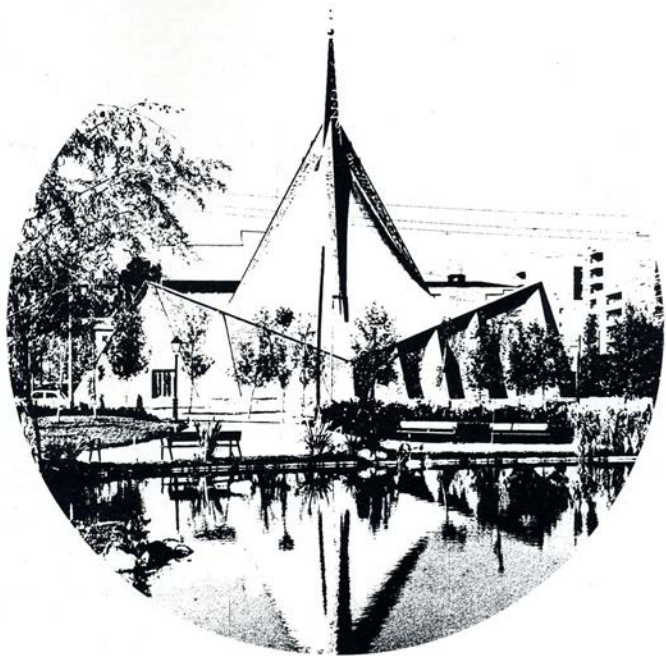
Las opiniones expresadas en estos cuadernos son de los autores y no reflejan necesariamente los conceptos o política del Instituto.

**COORDINACION EDITORIAL:
Rosa Ma. Sánchez Lara**

**Diseño Gráfico:
Salvador Pinoncelly**

SUMARIO

	<i>página</i>
Carlos Flores Marini Prólogo	7
Alberto González Pozo Enrique De la Mora, trayectoria de un creador a lo largo de cuatro épocas de arquitectura Mexicana contemporánea.	9
Apéndice: Lista de las principales obras de Arq. Enrique De la Mora.	102
Alfonso Reyes Un problema arquitectónico: Parroquia de La Purísima	105
Paul Westheim La Purísima de Monterrey	106



Prólogo

UN RECUERDO

En 1957, la situación del estudiante de arquitectura no era muy diferente de la que observamos hoy día. El estudiante siempre busca la oportunidad para empezar a trabajar en algún despacho. Si el arquitecto es renombrado o no, poco importa, normalmente lo importante es ganar y trabajar; si se da la feliz conjunción de que, aparte, el despacho sea de un renombrado arquitecto, bien y mejor.

Ahora que en muchas ocasiones la fama profesional adquirida se debe también a una explotación de los "chamberos" en ideas y "horas-hombre". Gran desilusión tendría el público en general si mucho de lo que sucede en un taller de arquitectura trascendiera.

Ante estos antecedentes donde al autor de estas notas le tocó como primera tarea "arquitectónica", traer las tortas y cafés para los arquitectos del despacho; el llegar a otro, virtualmente de la mano de Lilia Rocha, representó para mí un cambio fundamental sobre todo al descubrir un ambiente de camaradería, sin diferencia de ninguna índole que lógicamente hizo que me sintiera, desde mi llegada, como parte de una gran familia.

Así era el despacho del arquitecto Enrique de la Mora y Palomar en 1958 y así fue, cuando menos, durante la época que pasé en él; caminando al último piso donde ya no llegaba el elevador en el edificio del Banco de Londres y México en la esquina de Madero y Bolívar.

Mucho ayudaba en esa atmósfera, no sólo la calidad humana del arquitecto de la Mora, sino las edades y conocimientos que ahí se conjuntaban; la sería afabilidad de Jorge Sánchez Ochoa y el Sr. Torres y la fogosidad de Alberto Aroestiz, González Pozo y Mario Gutiérrez, anteriores a nosotros en la escuela y que eran fundamental apoyo a los puntuales del despacho: Fernando López Carmona y Salvador López Peimbert; todo ello complementado con Li-

lia, la muñeca del inefable reloj checador, Margarita, Antonio Arellano, Pepe Cándano y Martha Elena Campos.

¿Por qué nombres en la introducción a una monografía? porque creemos que, independiente al genio creador del artista, en este caso Enrique de la Mora, ninguna obra de arquitectura es posible si no se cuenta con el respaldo de un efectivo grupo de trabajo, colaboradores anónimos, muchas veces, pero muchas otras, también con aportaciones definitivas durante las horas y horas que sobre la mesa de dibujo requiere el desarrollo de un proyecto. Cuántos intentos fallidos y cuántos bosquejos arrojados al cesto de la basura del arquitecto de la Mora y de Fernando López Carmona cuando se estaba desarrollando la capilla del espíritu Santo, y la capilla de las hermanas de San Vicente y qué importante participación en su solución plástica de San Luis Gonzaga de Guadalajara tuvo Eduardo Pareyón, arquitecto y arqueólogo de gentileza sin par. Cómo olvidar a Zita Bassich, compañera del inolvidable escultor Federico Canessi, cuando amenizaba con su gracia y picardía sin par, las tardes en las que acudía para llevar los bocetos de los vitrales para el Santuario de nuestra Señora de Guadalupe en Madrid y la presencia fundamental del arquitecto Félix Candela, haciendo aterrizar la desbordante imaginación del arquitecto de la Mora, para hacer constructivas sus airoas formas. Todo ello daba al despacho del popular "Pelón", una atmósfera de gran riqueza creativa y de calor humano, complementado con ese duelo de imaginación que de la Mora llevaba día a día con Mario Gutiérrez, para ver quién tenía el mejor chiste o la broma cotidiana.

Precisamente el famoso sobrenombre de "el Pelón" con el que era más conocido Enrique de la Mora fue motivo, no pocas veces, de bromas; algunas bastante desafortunadas que lo llevaron incluso a tener problemas con antiguos amigos, que en

represalia le quitaron obras al superar su ingenio por lo certero y fulminante de la contestación. Una de las bromas hacía decir al arquitecto que había sido la más cara del mundo ya que lo sustituyeron al contratar a un famoso arquitecto alemán, avencindado en los Estados Unidos.

Fernando González Gortazar me relató uno de estos comentarios tan certeros que me permito reproducir, ya que pinta de cuerpo entero esta otra faceta que llevó al arquitecto de la Mora a la parte fundamental de la tertulia matutina del famoso grupo de Sanborns de Madero; también claro y habitual comensal en el restaurant del Hotel Ritz de donde salía con renovados bríos y actualizado en el inframundo político y financiero, donde el pirañismo aflora casi tanto como en el arquitectónico.

Relata González Gortazar que estando con el "Pelón" de la Mora en el aeropuerto de Guadalajara, vieron acercarse a un amigo que a últimas fechas había engordado en demasía. Al saludarlo, "el Pelón" le dijo: "Ingeniero estás tan gordo, tan gordo, que cuando te caes de la cama te caes de los dos lados". Así era su chispa y su genio, que complementaba con su inconfundible risa muda, expresiva forma de autofestejo que lo hacía encenderse hasta la calva, al quedarse totalmente sin aire antes de emitir sonido alguno.

Ingenio permanente que el arquitecto de la Mora complementaba con una gran modestia y altruismo sin par, nunca llegó a tener automóvil; como buen arquitecto, le interesaba la obra y no cuánto cobrar por ella. Malo para los números como muchos otros, recurría a Lilia para apretarnos las clavijas. La instalación del famoso reloj checador trajo grandes protestas, no sólo porque el antiguo libro de firmas para entrada y salida servía también para plasmar en él toda la actualidad nacional, y muchas veces situaciones internas, en broma claro, sino porque al instalarse era más difícil "el alambre", práctica estudiantil de aumentar las ganancias aumentándonos horas de trabajo.

Ejemplar lección recibimos cierto día en que, como muchos otros, checábamos en-

trada y nos íbamos a desayunar; pero en un imperdonable olvido fuimos a Sanborns, donde lógicamente, como todas las mañanas, el arquitecto de la Mora participaba en la mesa mañanera de ya larga tradición y que aún se mantiene. Al verlos, siguió imperturbable su charla y al salir nos pagó la cuenta. Al comentario a Lilia, montó en cólera recriminándole que no solamente le costó "el alambre" sino también la cuenta. Por la tarde, después de su larga sobremesa en el Ritz, llegó con disimulada cólera para increparnos nuestro descaro, culminando, una vez más, con el despido a Mario Gutiérrez, para que como siempre, días después, preguntara por qué no había ido Mario Gutiérrez a trabajar. Anécdota que completa lo sucedido al arquitecto López Peimbert quien al desminuir el trabajo dejó de ir para no recargar la nómina; meses más tarde, con más trabajo regresó, colgó su saco y se puso a trabajar; al descubrirlo el arquitecto de la Mora, como si nada, le encargó algo, dio la media vuelta y se metió a su privado sin mayor comentario. Así era el despacho de Enrique de la Mora y Palomar y así sus colaboradores.

Alberto González Pozo, autor de esta monografía, continuó con el arquitecto por varios años, y de jefe de taller, llegó a colaborar en forma muy estrecha con él, al grado que ya en los edificios de los Seguros Monterrey y en el de la Unidad Industrial en Pastejé, fue su asociado. Su carrera profesional nació bajo la nutrie influencia del arquitecto de la Mora y sus obras más sobresalientes, sobre todo templos, tienen antecedentes del multicitado arquitecto, si bien adquirieron una personalidad que ha ido madurando día a día. En ocasiones ha alternado con una sobresaliente participación gremial que lo llevó a la presidencia del Colegio de Arquitectos de México durante el bienio 1978-1980 y como tal a ser representante en la Comisión Nacional de Zonas y Monumentos Artísticos que preside el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Carlos Flores Marini



ENRIQUE DE LA MORA: TRAYECTORIA DE UN CREADOR A LO LARGO DE CUATRO EPOCAS DE LA ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORANEA.

Alberto González Pozo

INTRODUCCION

Un ensayo como éste, que pretende destacar las principales aportaciones de Enrique de la Mora y Palomar a lo largo de casi medio siglo de producción arquitectónica, es también un homenaje tardío y póstumo a ese creador generoso y alegre que nunca se preocupó por reunir y publicar sus obras, y cuya labor, por consiguiente, nunca ha sido suficientemente aquilatada.

Lo que ocurre con De la Mora sucede con la arquitectura mexicana contemporánea en su conjunto. Mal documentada, ha sido objeto de escasos estudios y tardías evaluaciones. En otras artes —la pintura, la literatura y la música por ejemplo— la crítica oportuna y abundante ha contribuido a formar un público de conocedores que identifica a los creadores y a sus obras; no así en la ciencia, en la tecnología, y en ese arte impuro con pretensiones tecnológicas y humanísticas que es la arquitectura. Sus principales exponentes rara vez figuran en el recuento que se hace de la hazaña cultural del México contemporáneo. Aparte de ser injusta, esta omisión empobrece el panorama de conjunto, y deja pendiente la versión completa de nuestro desarrollo intelectual.

Por esas razones, he creído conveniente organizar este trabajo sobre dos líneas principales de análisis:

- En la primera, se hace una selección y un comentario de las obras más significativas de Enrique de la Mora, de sus creaciones inconclusas, y de sus proyectos no realizados.
- En la segunda, se identifican las principales influencias que De la Mora recibe y ejerce a lo largo de su carrera profesional, y se ubica el conjunto de su obra en el contexto del desarrollo económico, social y cultural de México, a lo largo de cuatro etapas que coinciden con los comienzos, el impulso, la consolidación y la crisis de la arquitectura mexicana contemporánea.

Aparte del tono general apologetico de este ensayo (resultado de la gratitud y el afecto que debo a quien alguna vez me brindó generosamente la oportunidad de colaborar en varias de sus obras, y de paso me dispensó su amistad durante más de veinte años) creo que esta es la primera vez que se intenta un balance objetivo y global de la producción de De la Mora. Nada me alegraría más que este trabajo iniciara otros en la curiosidad y el gusto por la obra de este auténtico creador de nuestra arquitectura.

PRIMERA PARTE: LA PRODUCCION ARQUITECTONICA LAS OBRAS EJEMPLARES

Al escoger 6 ó 7 ejemplos capitales, entre más de 50 obras atribuidas a De la Mora, se corre el riesgo de minimizar su capacidad creadora, presente en casi todos sus proyectos. Sin embargo, ese mismo esfuerzo de selección nos obliga a quedarnos con aquellos pocos casos en los que pueden encontrarse, concentrados, niveles de excelencia y de aportación original que no dejan lugar a dudas sobre el destacado sitio que corresponde a su autor entre los grandes maestros de la arquitectura mexicana. Estos son ejemplos acabados, en los que De la Mora pudo materializar todo, o casi todo lo que se propuso.

La Purísima de Monterrey (1946) por ejemplo, muestra el talento de un joven profesional que contaba apenas con cinco años de experiencia al trabajar los primeros bocetos de esta obra a fines de la década de los 30. Una sencilla planta en forma de cruz latina, el cañón corrido parabólico y el prisma rectangular son los únicos recursos de los que parte De la Mora para expresarse en un lenguaje nuevo, claro y convincente. El perfil de la nave, las intersecciones de los cañones transversales en el crucero y los nichos laterales, repiten, de diversas maneras, el signo de la parábola —que es de suyo una imagen plena de contenido— y logran articular un discurso plástico, análogo a un discurso musical: como en una pasacalle o una fuga, las reiteraciones se estructuran en un todo coherente. El discurso es mucho más que la simple suma de frases que se repiten.

En esta arquitectura que canta —como preconizara Valery—(1) la maestría en el manejo de la luz equivale al dominio del sonido en la música. Y la Purísima ejemplifica, como pocas obras de su tiempo, aquella definición que Le Corbusier hacía de la esencia misma de la arquitectura, como el juego controlado y magnífico de la luz que se posa sobre los volúmenes geométricos. En efecto, los perfiles parabólicos de las bóvedas de La Purísima estructuran el discurso plástico, pero al mismo tiempo, permiten que la transición entre las luces y las sombras sea suave y gradual. El claroscuro subraya la pureza de los volúmenes: acaricia su perfección.

No es que antes no se hubieran intentado soluciones contemporáneas a la arquitectura religiosa. Lo que sucede es que la Purísima rompe de una sola vez, con muchos cánones del templo cristiano en México que no se habían modificado a lo largo de 400 años, como la supresión de la dualidad muros-cubierta ya que, en este caso, la bóveda que arranca desde el piso es ambas cosas a la vez; o la ausencia de una portada "sólida", puesto que aquí es traslúcida, y sobre todo, la separación visual del campanario, cuyo erguido perfil rectilíneo contrasta con la secuencia de parábolas del cuerpo principal de la iglesia.

Otro tanto ocurre con el manejo interior de la luz.

Desprovista del misterio y la sorpresa de los templos coloniales, en los que unos pocos vanos laterales dejan entrar la luz en las naves y la capturan finalmente en los retablos dorados del churriguesco, en La Purísima la luz se distribuye con prodigalidad, pero siempre matizándola, controlándola para modelar el espacio interno. Sirven a ese propósito el ónix de la portada traslúcida y las franjas que iluminan indirectamente los nichos laterales.

La estructura empleada cumple discretamente con sus funciones. Si bien carece de la audacia de las soluciones de Nervi y Maillart que ya para entonces son conocidas, y de la ligereza de los cascarones que el propio De la Mora empleará más tarde, el sistema elegido subraya la atmósfera de simplicidad que impera en esta obra. La elección (cómo todas las que en adelante tomará De la Mora en casos similares) sometía a la ingeniería y a la industria de la construcción de aquellos años, a un esfuerzo de superación, pero también encontraba sus límites. De esta manera, fue necesaria una trabe de liga entre los arcos parabólicos, a media altura de la bóveda. Afortunadamente, este elemento imprevisto pudo incorporarse al conjunto, tratando la banda horizontal resultante como una franja decorada con inscripciones alusivas. En La Purísima, como en las mejores obras de De la Mora, el diseño de interiores y las artes aplicadas guardan un equilibrio ejemplar.

La propia **Casa De la Mora** (1951) en San Angel Inn, hoy desgraciadamente desaparecida, fue una obra importante de la arquitectura mexicana, comparable a otros ejemplos de Enrique Del Moral, Luis Barragán y Max Cetto de por aquella misma época.

Su encanto residía en la sobriedad de los espacios y volúmenes arquitectónicos, la nobleza de los materiales empleados y, sobre todo, en la extraordinaria relación entre interiores y exteriores.

Algún día deberá hacerse un recuento de esta época, de fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, en la que los mejores arquitectos mexicanos dejaron de expresarse, precisamente en programas como éstos, en el lenguaje de la arquitectura internacional en boga, y

volvieron los ojos a los materiales y a los espacios de la arquitectura doméstica tradicional: al barro y a las piedras rústicas, a los tablones de madera, a los paramentos aplanados, a los soleados patios con flores y a los espacios interiores de estar donde la luz se recata.

Cuando ese balance se haga, se verá el mérito de una arquitectura que mexicana, no tuvo que pedir prestadas sus formas al pasado colonial y que, por consiguiente, tuvo que adaptar el lenguaje del funcionalismo a programas domésticos en los que se ve, a las claras, la necesidad de encontrar una nueva forma de expresión para una nueva manera de ser del mexicano. Aquí sólo queremos dejar constancia de que De la Mora jugó un papel importante en ese movimiento.

En la **Bolsa de Valores de México** (1955) se recogen muchas experiencias de La Purísima y se destilan en uno de los mejores espacios interiores de la arquitectura mexicana. La iluminación indirecta y el cuidadoso diseño de interiores, con un gran salón adaptado a sus funciones especializadas, son indudablemente un avance respecto a La Purísima. La isla central donde se concertan las operaciones bursátiles, hace girar en torno suyo a la febril actividad del mercado de valores. El efecto espacial es a la vez centrífugo y centrípeta, es decir, pulsante, y depende más del movimiento de las personas que del espacio en sí mismo. Sólo la gran bóveda de arista restablece el equilibrio, a pesar de que ella misma parece sujeta a movimiento. Los dos mantos paraboloide hiperbólicos de concreto de 4 cm de espesor que la forman, se cruzan y "dejan ver" cómo su propio peso se encauza suave y elegantemente hacia los cuatro apoyos en las esquinas del salón. Pocas veces una idea tan simple se ha hecho tan "visible" como en este caso, y es indudable que la filosofía estructural de Félix Candela tuvo mucho que ver en el resultado de esta obra que marca el inicio de una fructífera colaboración con De la Mora.

La **Capilla de El Attilio** (1958) en Coyoacán es, posiblemente, la mejor obra de De la Mora y una de las mejores de la arquitectura mexicana contemporánea.

Su disposición es muy simple, pero al mismo tiempo, muy original. En planta, es un rombo que se alarga asimétricamente sobre uno de sus ejes. La parte mayor del romboide aloja el altar y el coro de los Misioneros del Espíritu Santo (que intentaban, por aquellos años, el retorno a una liturgia más sencilla en la que la arquitectura, el buen diseño de objetos de culto y el canto gregoriano habrían de formar una atmósfera más propicia al misticismo). La parte menor del romboide es ocupada por los fieles. Partiendo de esta singular disposición, De la Mora logra concretar un espacio en el que el piso asciende escalonadamente hasta el altar, cubierto por un solo manto paraboloides-hiperbólico en el que los dos ejes del romboide definen sendas parábolas de muy diverso carácter. A lo largo del eje menor, la curva asciende sobre el altar y desciende hacia las esquinas. Sobre el eje mayor, la parábola desciende un poco desde la entrada hacia el centro de la capilla para luego ascender al punto más alto en la parte posterior. Este contrapunto, en las direcciones de los ejes del paraboloides, es característico de la geometría de las superficies de doble curvatura y da lugar a la elegante solución de la cubierta, semejante a un pañuelo con las puntas extendidas, que apenas estuviera tocando los muros laterales de la capilla.

En alguna ocasión (2), he comparado esta peculiaridad, esta apariencia de extrema ligereza de El Altillio, si espíritu de las soluciones bizantinas, en las que por alguna razón expresiva inherente a su cultura, los arquitectos se cuidaban mucho de "esconder" los elementos soportantes de las bóvedas. En Santa Sofía, por ejemplo, al espectador no le es dado adivinar desde el interior hacia dónde se concentran las cargas que se transmiten de unas cúpulas a otras, y de éstas a los muros y contrafuertes, ya que la superficie ininterrumpida de mosaicos y sus figuras, apenas si subrayan los elementos estructurales. Este "trompe l'oeil" bizantino funciona a las mil maravillas en los interiores, pero con la consecuencia de que todos los recursos estructurales se hacen visibles, necesariamente, desde el exterior. Pues bien, en El Altillio sucede lo mismo, sólo que interior y exteriormente. El efecto de "pañuelo volando" resulta de una elaboración estructural muy ingeniosa, en la que los esfuerzos de "coco" que transmite la bóveda hacia

las esquinas dl eje menor del romboide no se transmiten al suelo con el consabido contrafuerte que debería proyectarse y acusarse hacia el exterior de las esquinas, sino que obligan, a los muros de piedra que llegan a los puntos de apoyo, a funcionar como contrafuertes invertidos, que reciben el esfuerzo a tracción y no a compresión. Logrado esto, De la Mora se vale de un sencillo expediente para conseguir el efecto de "hacer volar la cubierta de concreto: simplemente prolonga el manto unos 40 cm más allá de las traves de borde y los apoyos. Dejando libre, en su totalidad, el perímetro de 4 cm de espesor, sin contrafuertes por ningún lado, parece como si la totalidad del cascarón simplemente reposara, flotara sin el menor esfuerzo sobre los muros de piedra.

Otros efectos de este tipo ocurren en los extremos del eje mayor del manto. La diferencia de peso entre las dos partes del romboide origina un desequilibrio que tiende a hacer girar a toda la cubierta en torno a un eje imaginario entre los dos apoyos. Como consecuencia, los vértices del romboide tienden, uno a caer y otro, a elevarse. Para restablecer el balance, se construye una cruz de concreto sobre la entrada de la iglesia, que parecería apoyar el extremo corto del romboide, cuando, en realidad, lo está jalando. Es un tensor y no una columna, pero el espectador difícilmente puede darse cuenta de ello.

Una crítica tradicional a estas peculiaridades de El Altillio probablemente daría lugar a la afirmación de que De la Mora incurre en una falsedad, o cuando menos en una ambigüedad, al no mostrarnos la estructura y su funcionamiento como son en realidad. La "verdad" arquitectónica estaría siendo transgredida en ese juego de "¿dónde quedó la bolita?".

Pero si remontamos los límites de una axiología simplista (¿qué valor tienen realmente los "valores" y qué cosa es "verdad" en verdad?), podríamos entrever otra motivación que pudo haber llevado a De la Mora a resolver estas cuestiones de una manera tan poco usual: la simple y clara necesidad de expresar algo más con su estructura que la mera función estática. El programa—como en el caso de los ejemplos bizantinos que hemos mencionado— se prestaba para ello. Sustituir el impulso de ascensión característico del templo cristiano por una atmósfera de tranquilidad y flotación no resulta descabellado,

sobre todo si se piensa en el carácter monacal de la capilla y en los límites que tenía impuestos esta edificación, desde el principio, en cuanto a su altura.

Entre los atributos de perfección que tiene El Altíllio aparece nuevamente, como en La Purísima, un claro concepto integral de diseño de interiores y de artes aplicadas a la arquitectura. Las bancas y otros elementos —muebles de madera en secciones masivas— otorgan indudable calidez a la austeridad que se obtiene con los materiales constructivos: el concreto, la piedra volcánica (brasa y recinto) y el barro. Pero es el vitral de Kitzia Hoffman y la imagen de Nuestra Señora de la Soledad de Herbert Hoffman, los que terminan por darle ese aire mágico, incluso dramático, presente sólo en los mejores ejemplos de la arquitectura religiosa de todas las épocas.

El **Edificio Monterrey** (1963) es una de las realizaciones más originales y de mayor envergadura emprendidas por De la Mora al iniciarse la década de los sesentas, y lo muestra explorando de nuevo en otros campos. Se trata de la primera estructura colgante de su tipo en América y una de las primeras en el mundo.

Es interesante porque en su proceso de gestación pasó por ocho anteproyectos (uno de los cuales se comenta en otra parte de este ensayo), hasta llegar a una solución inesperada y heterodoxa en la que la idea de funcionamiento estructural, propuesta inicialmente como un caso hipotético por el Dr. Leonardo Zeevaert (competente ingeniero mexicano que ya había dado muestras de su capacidad con el diseño estructural de la Torre Latinoamericana, por muchos años el edificio más alto de México), fue rápidamente comprendida y asimilada por De la Mora, quien la explotó hasta sus últimas consecuencias, le dió coherencia arquitectónica y, en suma la hizo valer, como ya antes había hecho valer los sistemas estructurales de Candela.

Para entender la importancia del Edificio Monterrey y describir su heterodoxia, es necesario recordar que su edificación da una respuesta poco usual, pero altamente efectiva, a dos de los problemas a los que se enfrenta la construcción de edificios altos en la Ciudad de México: la frecuente sismicidad y la alta compresibilidad del antiguo lecho del Lago de México. Combinados, ambos efectos repercuten

sobre el desarrollo indudable de la ingeniería mexicana en el campo de las cimentaciones en suelos blandos y de las superestructuras resistentes a sismos. Unas y otras plantean soluciones técnicas al problema de construir edificios altos que no se caigan y que no se hundan. Ambas significan, por lo general, mayores costos para la edificación en el Valle de México. Mucho se ha especulado acerca del costo de la superestructura en la solución heterodoxa que se propuso para el Edificio Monterrey. Elevar dos columnas de concreto armado que a su vez sostienen sendas travesas de concreto atravesadas por armaduras de acero, que vuelan 11m a cada lado, y colgar de toda esta superestructura los seis pisos de oficinas del edificio, parecería un tanto artificioso, complicado y, por consiguiente, antieconómico. Es cierto que **la superestructura** resultó un poco más cara que cualquier otra que hubiese sido edificada con un sistema tradicional. Sin embargo, el costo de **la cimentación** resultó mucho más económico y a la postre permitió equilibrar comparativamente el costo total. Esto se debió a tres causas:

1. El tamaño del edificio se determinó en función del peso que era posible transmitir al terreno sin emplear los pilotes que normalmente se requieren para perforar el subsuelo hasta alcanzar la capa resistente a 30 ó 40 metros de profundidad.
2. Esta decisión, a su vez, permitió utilizar el sistema de cimentación por "sustitución" en el cual, el peso del volumen excavado para la cimentación equivale al peso del edificio. El cajón hueco de la cimentación "flota" virtualmente en el subsuelo con gran contenido de agua.
3. Al concentrarse el peso del edificio en sólo dos columnas centrales, el cajón de cimentación por sustitución resultó con una superficie que representa apenas el 60% del área cubierta por el edificio. Esta notable peculiaridad paea desapercibida y explica, en gran parte, el costo proporcionalmente menor de la cimentación.

Aparte de que la estructura y la cimentación del Edificio Monterrey, sumadas, no resultaron a la postre más costosas que un sistema de tipo convencional, trajeron consigo ventajas indudables. En primer lugar, permitieron definir un claro esquema funcional para el edificio: en planta, centralizando las circula-

ciones verticales, los servicios sanitarios y los ductos en el interior de las dos columnas huecas de concreto de 6 x 6 m, dejando así grandes áreas de más de 1000 m² por piso sin ninguna obstrucción; en alzado, las diferentes partes de la cimentación y la superestructura también definen con gran claridad las partes integrantes del programa: el sótano con el estacionamiento y la casa de máquinas, la plaza peatonal cubierta de doble altura que se incorpora a la vía pública y forma un espacio de acceso de grandes proporciones, el cuerpo principal de seis niveles de oficinas, el nivel de las vigas y las armaduras de donde cuelgan los pisos inferiores previsto como espacio de archivo, y finalmente, los niveles superiores en los que se aloja la central telefónica, un bar y un comedor de empleados. Este último es una superestructura secundaria apoyada en la prolongación de los dos "núcleos" de concreto, y constituida por marcos rígidos de concreto invertidos que toman, en sus extremos, sendas trabes de borde de las que pende una cubierta catenaria de 17 m de claro.

Una ventaja adicional del sistema constructivo fue que permitió incrementar la proporción de elementos normalizados e industrializados con respecto a edificios con sistema convencional. Así por ejemplo, fue posible diseñar la totalidad de los tensores y las vigas de celosía en los entresijos con una sola sección, lo que no ocurre en estructuras convencionales en las que, por razones de diseño sísmico, las columnas y las vigas en niveles inferiores son más reforzadas que en niveles superiores. Así, la mayor parte de la estructura de acero, toda la ventanería y las divisiones interiores fueron prefabricadas e instaladas en la obra, en una época en la que la prefabricación preocupaba a unos pocos pioneros.

De lo que no cabe duda, es que el nuevo sistema estructural fue aprovechado en toda su capacidad expresiva por De la Mora, dándole una imagen desusada y singular al edificio corporativo de una compañía que, de otra manera, tal vez hubiera recurrido a la solución en gran altura, o al conocido lenguaje de la arquitectura internacional para afirmar su presencia en el paisaje urbano. El Edificio Monterrey inaugura así una nueva corriente en la tipología de lugares edificadas para el trabajo, anticipándose a otros

ejemplos que poco a poco han surgido en México y en otras partes del mundo.

Santuario de Guadalupe en Madrid (1965) es importante no sólo por su calidad intrínseca, sino por lo que significa para la historia del desarrollo cultural común de México y de España. En efecto, después de tres siglos de vida colonial y de siglo y medio de vida independiente, en los que México estuvo bajo el influjo de la cultura y la arquitectura europea, principalmente, a través de España, el Santuario de Madrid representa la primera aportación arquitectónica de América hacia el Viejo Continente.

En esta obra de madurez, De la Mora actúa ya con la maestría adquirida en sus experiencias anteriores. Por ejemplo, en su disposición concéntrica, los fieles se ubican en torno al presbiterio, como ya antes lo había logrado en la iglesia de San Luis Gonzaga en Guadalajara, en la Capilla de las Hermanas de San Vicente en Coyoacán y, parcialmente, en San José Obrero en Monterrey. Son los años en los que se emprenden reformas importantes en la liturgia católica: el celebrante se vuelve hacia los fieles, y se propicia una mayor participación de éstos en las ceremonias. Esto hace que se abandonen muchas disposiciones basilicales y se favorezcan soluciones concéntricas. De la Mora, al igual que un puñado de artistas en otras partes del mundo, no había hecho otra cosa que adelantarse a estos cambios.

Compleja, en apariencia, la cubierta del Santuario es de una gran simplicidad conceptual. Ocho mantos paraboloide-hiperbólicos (cuatro centrales y cuatro perimetrales) reposan en otros tantos puntos de apoyo, ondulan, se reúnen y, finalmente, ascienden en la espira-vital que se proyecta hacia el cielo. La calidad plástica de estas superficies regladas reside en la infinidad de variantes formales que se perciben, según el punto de vista del observador y en el inacabable juego de luces y sombras que matizan a sus superficies exterior e interiormente. A esto debe añadirse sus magníficas propiedades acústicas: el sonido, al reflejarse en los cascarones, no puede concentrarse hacia un sólo foco sino que se dispersa uniformemente.

Entre los rasgos de esta obra que merecen destacarse, se encuentra la novedosa solución que De la

Mora da a lo que, en otro caso, serían "los muros" o "las fachadas" del templo, y que aquí difícilmente pueden llamarse así, ya que los ocho bordes exteriores de los cuatro mantos perimetrales no generan ocho paramentos lisos, sino que todavía los descomponen varias veces más, merced a las medias secciones piramidales en las que De la Mora los va desdoblado. Esta especie de "pilones" da lugar, en el interior, a nichos con funciones ceremoniales, y su espaciamiento deja vanos triangulares con los vértices hacia abajo, para los que Zita Bazsich diseñó uno de los mejores ejemplos del arte vitral en México y en España.

Todos estos recursos arrojan un resultado inesperado: el espacio interior aparece cargado de un dramatismo genuino (ya prefigurado en "El Altílllo"), cuyo origen valdría la pena desentrañar ya que no responde necesariamente ni al programa del templo, ni al apacible carácter de su autor.

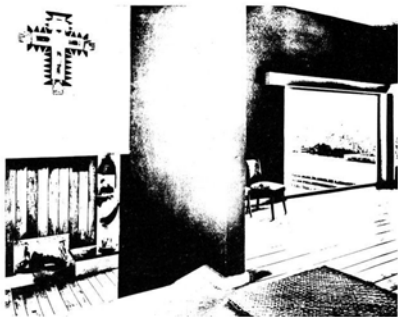
Finalmente, la **Delegación Venustiano Carranza** (1975) muestra otra faceta de De la Mora en la que, luego de cuatro décadas de ejemplar actividad, sigue buscando nuevas soluciones a un

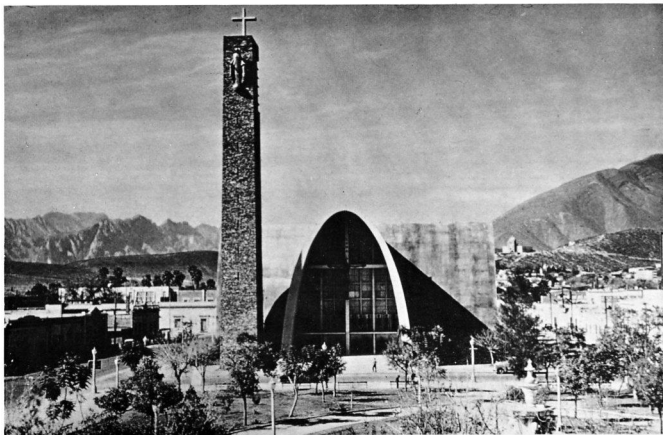
programa de suyo novedoso, en compañía de otros colegas más jóvenes: Juan José Díaz Infante y Eduardo Echeverría Robleto.

Pocos años antes, el Gobierno de la Ciudad de México se había reestructurado, introduciendo la noción de 16 entidades administrativas, cada una con una jurisdicción sobre distintos sectores de la ciudad, la mayor parte de ellos muy heterogéneos.

Puestos ante el problema de resolver los aspectos funcionales de un edificio de esta índole y, al mismo tiempo, de dotar de una imagen significativa a la sede de gobierno de una comunidad de casi dos millones de habitantes, De la Mora y sus compañeros optan por una disposición de cuatro alas en torno a un espacio central cubierto, que aloja en parte a las circulaciones verticales, dejando en un cuerpo separado otras funciones más bien relacionadas con la seguridad y la impartición de justicia.

Sin duda, el entusiasmo de De la Mora por los edificios de oficinas con estructura suspendida dió lugar a la utilización de este procedimiento para la Delegación Venustiano Carranza.





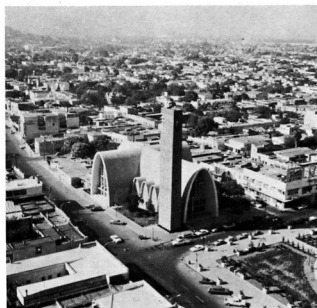
LA PURÍSIMA DE MONTERREY 1946

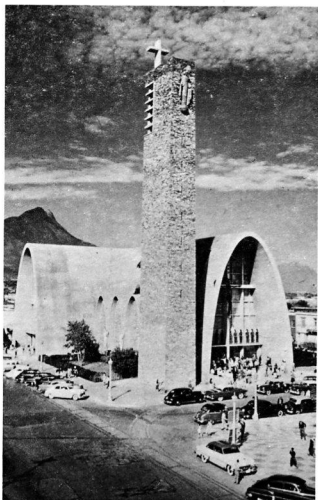
La primera capilla levantada en este lugar data de fines del siglo XVIII, ocupaba un lugar periférico respecto a la ciudad. En la actualidad, La Purísima ha venido a quedar dentro del sector central del Área Metropolitana de Monterrey.

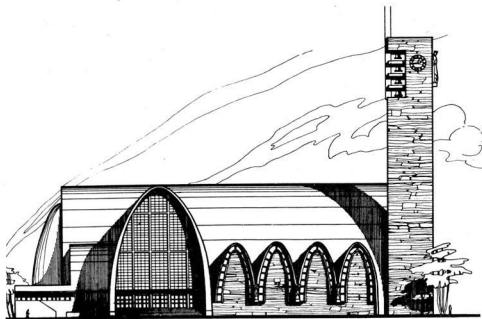
La sencillez de las formas geométricas se aprecia en esta vista exterior del templo.

Los elementos estructurales se enfatizan en el interior de la nave. Al fondo, el Crucifijo pintado por Jorge González Camarena.

En el proyecto de La Purísima intervino el arquitecto y escultor español José Luis Benlliure. Su hijo, también arquitecto y del mismo nombre, elaboró estos dibujos de presentación en 1943 cuando apenas cursaba su bachillerato. Posteriormente habría de distinguirse en el campo profesional y, particularmente, en la arquitectura religiosa.



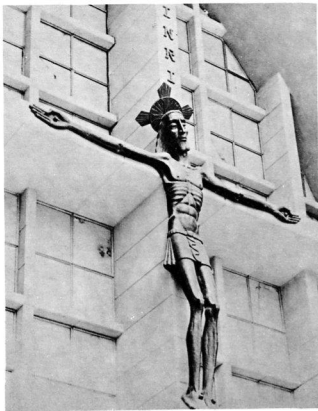


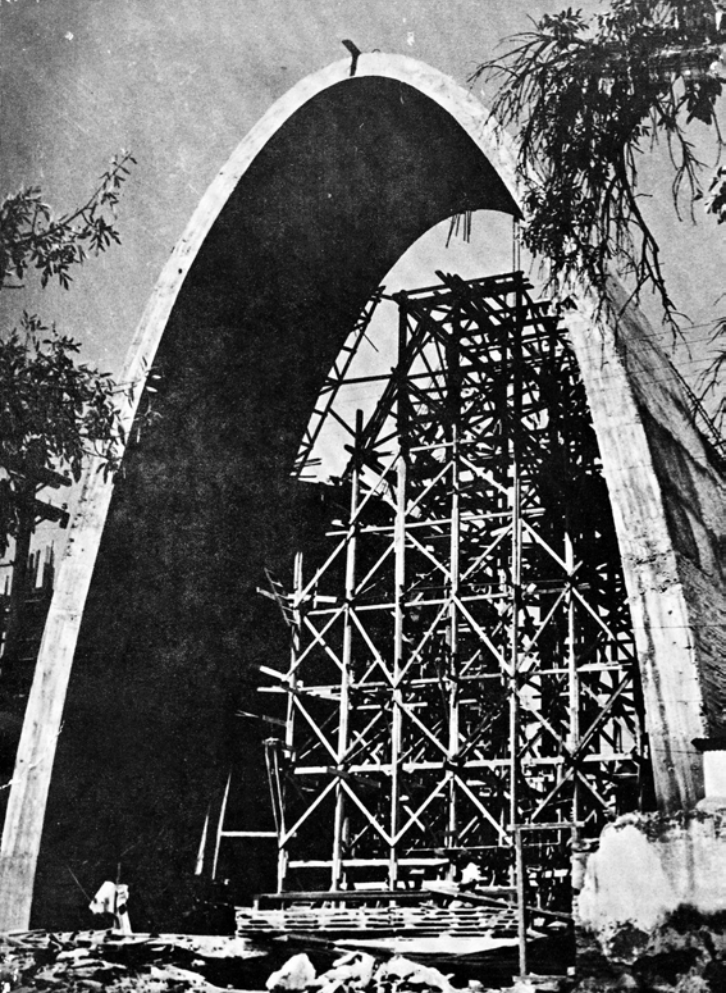


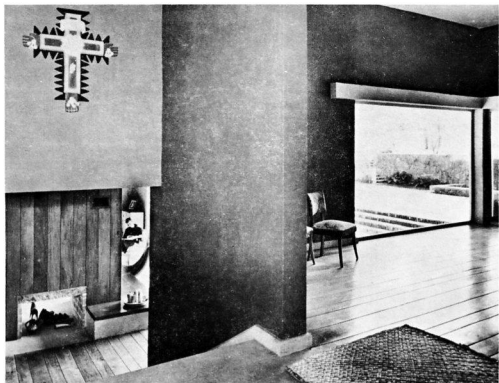
Cristo crucificado de Herbert Hoffmann en la portada del templo.

Boceto de Jesús Guerrero Galván para la imagen de Sta. Teresa.

Obra falsa y colado de una de las bóvedas de concreto.







CASA DE LA MORA 1951.

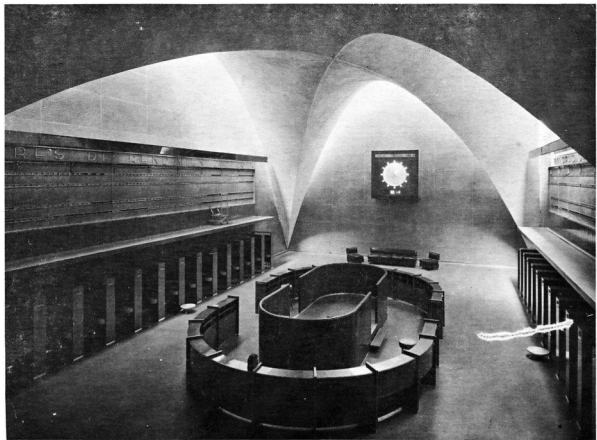
Desgraciadamente, no ha quedado ningún testimonio fotográfico de los exteriores de la casa de De la Mora, ya demolida. En las fotos, dos aspectos del interior: el vestíbulo y la estancia. En esta última aparece Ruth Rivera.

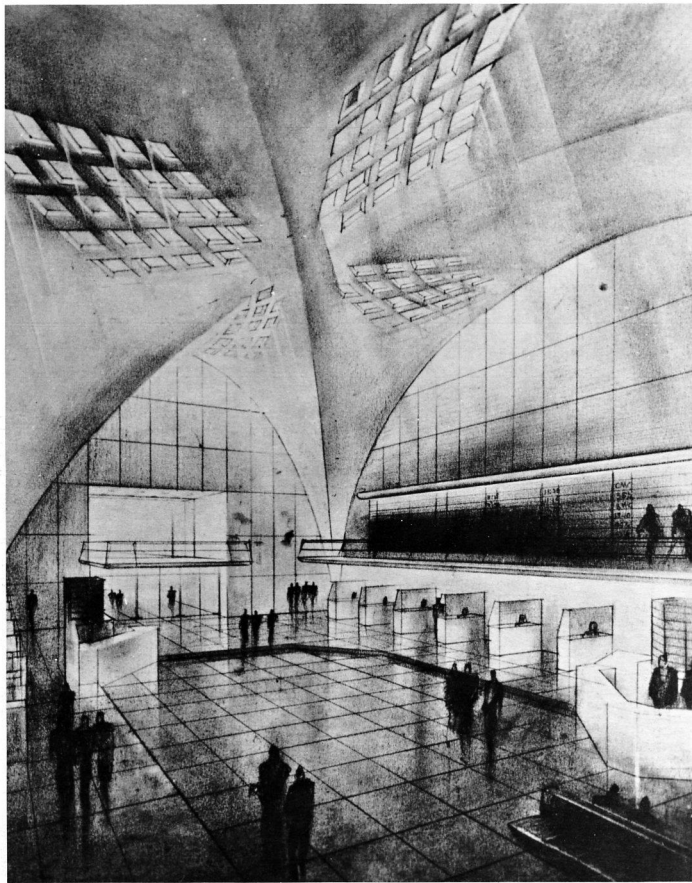


BOLSA DE VALORES DE MEXICO 1955.

La iluminación indirecta de este espacio, de 25x14 m, contribuye a modelar la curvatura de la bóveda de cascarón, de sólo 4cm de espesor, una de las primeras de este tipo en el mundo. El salón ha sido escenario de una parte importante en la vida económica de México, desde su inauguración en 1955. En la isla central se concertan las transacciones, mientras a los lados, los agentes de bolsa pueden comunicarse con sus clientes desde las casetas, sobre las cuales, en los tableros, aparecen los indicadores del mercado bursátil.

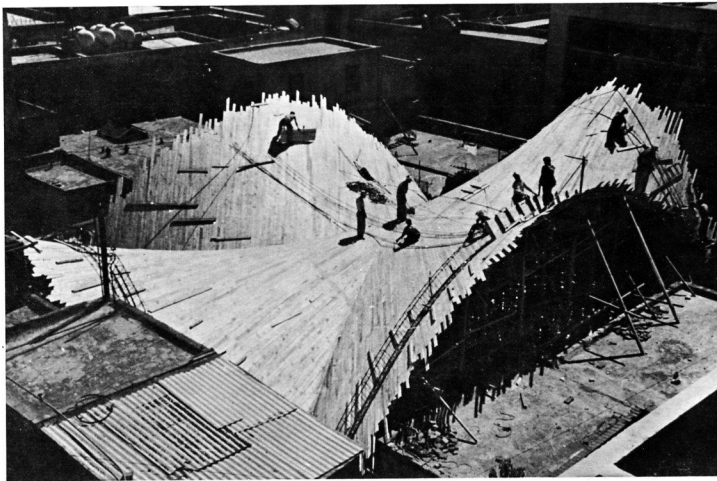
El sencillo aspecto del edificio de la Bolsa hacia las calles de Uruguay, frente a la Biblioteca Nacional, no permite adivinar que en su interior se encuentra uno de los espacios mejor logrados de la arquitectura mexicana en la década de los cincuenta.





Boceto a lápiz de la bóveda (1953): aún sin la solución de iluminar el interior con franjas perimetrales de luz cenital. En vez de ello, se preveían bloques de vidrio incorporados a la cubierta.

La cimbra o molde de la bóveda muestra la principal cualidad de las superficies "regladas" que, a pesar de ser de doble curvatura, pueden generarse a base de segmentos rectos (en este caso las duelas de madera).

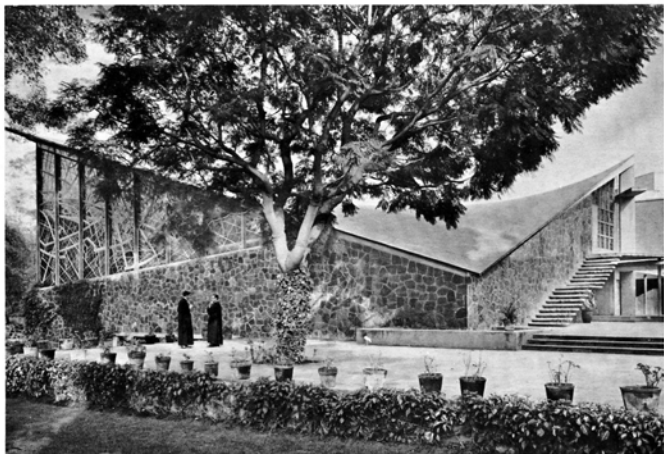
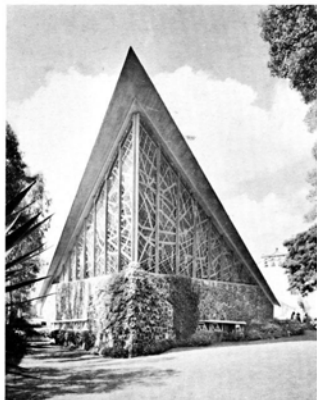


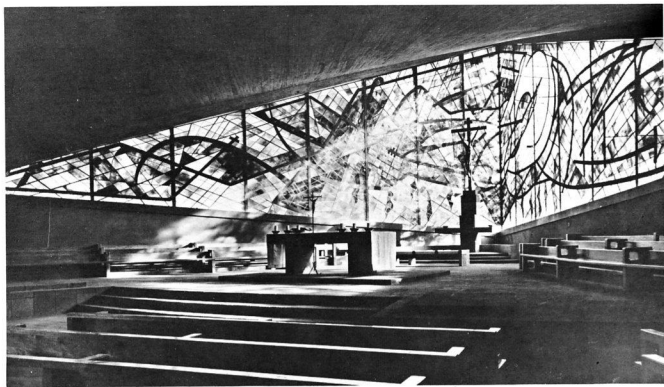
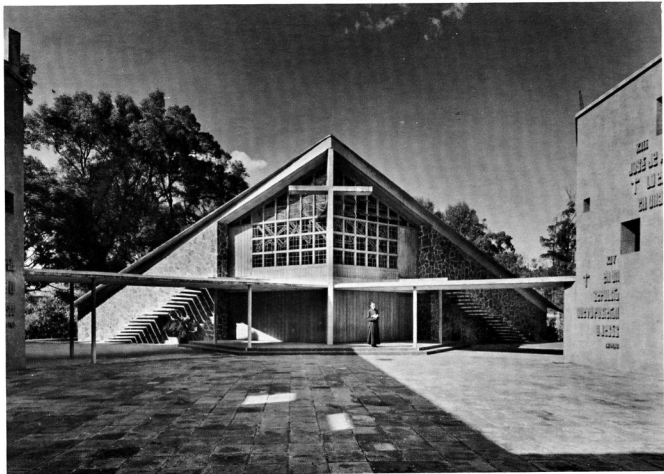
CAPILLA DEL ALTILLO 1958

La planta romboidal de la capilla influye en el carácter distinto que toma cada fachada. Desde el acceso, la fachada lateral es asimétrica y muestra el manto de la cubierta en su totalidad. La fachada posterior con el vitral se eleva simétrica y aguda. En cambio el lado del nártex, con la entrada desde el atrio es también simétrica, pero el triángulo envolvente, más abierto, parece reposar tranquilamente sobre los muros de piedra.

En esta vista interior, desde la audiencia, se aprecia el presbiterio y el altar, flanqueados por el coro.

Los vitrales contribuyen mucho a darle un ambiente dramático a este espacio litúrgico.



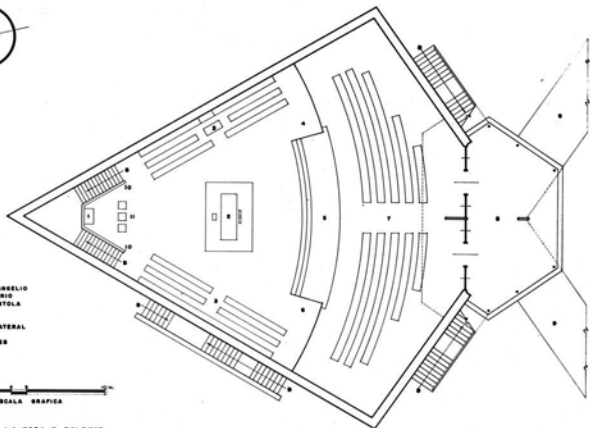




- I BARRIO
- II ALTAR
- III CORO
- IV AMBÓN EVANGELIO
- V CONSISTORIO
- VI AMBÓN EPISTOLA
- VII PILEAS
- VIII VESTIBULO
- IX ENTRADA LATERAL
- X CREDENCIA
- XI DEBENANTES



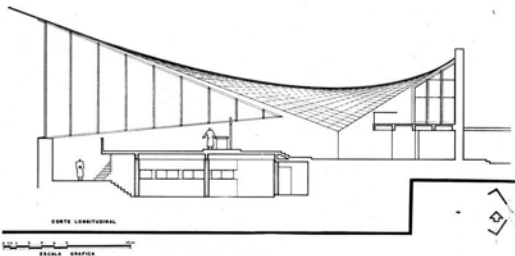
ARG. E. DE LA MORA Y PALOMAR



Planta.

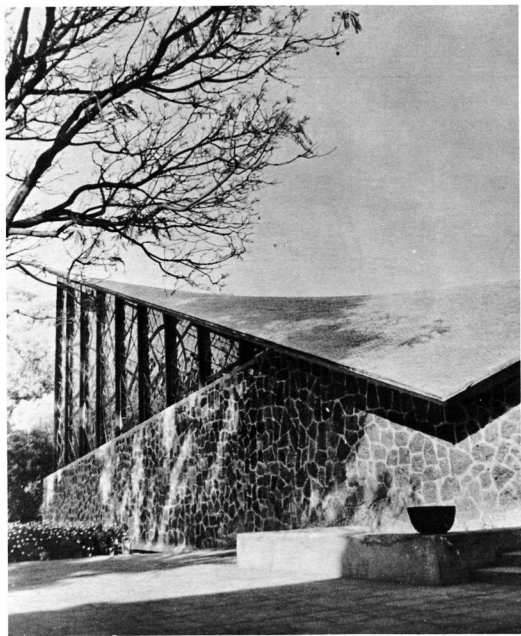
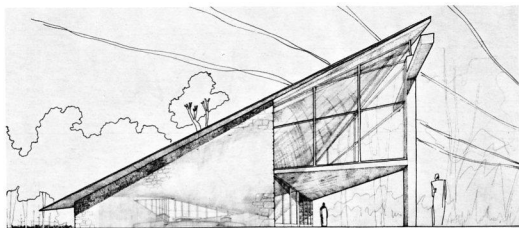
Corte longitudinal, donde se aprecia la geometría de la cubierta paraboloide-hiperbólica, así como los anexos en el entresuelo.

Las esquinas sobre las que se concentra todo el peso de la cubierta están resueltas de tal modo que ésta parece un pañuelo, apenas reposando sobre los muros de piedra, que a su vez trabajan como contrafuertes invertidos.

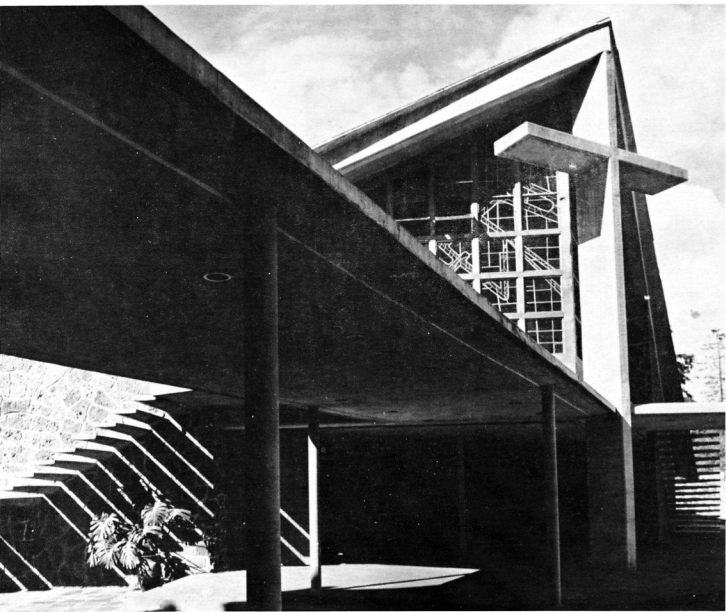


CORTE LONGITUDINAL





La cruz sobre la entrada parece soportar la cubierta, cuando en realidad la está "jalando" para contrarrestar el volteo que origina su carácter asimétrico. En el boceto todavía no aparece cumpliendo esa función, ya que se interrumpe antes de llegar al borde.



La capilla en 1957, sin los vitrales, lucía toda su ligereza desde el exterior y otorgaba al interior una atmósfera de tranquilidad, carente todavía del dramatismo que adquirió posteriormente.

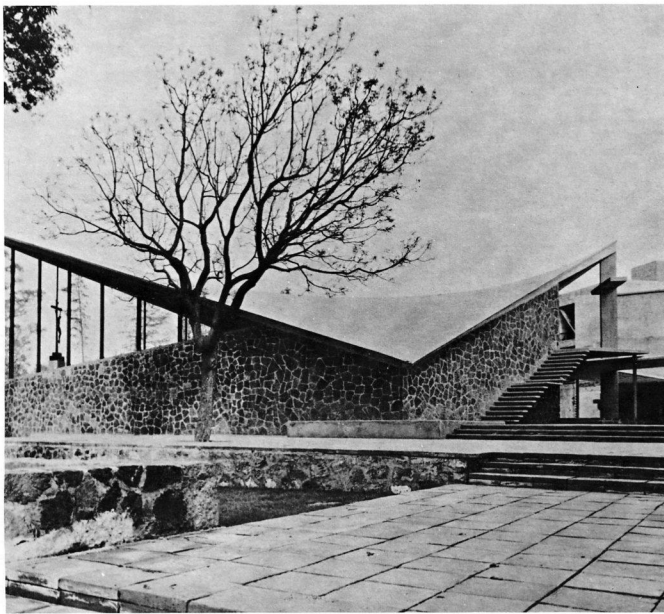
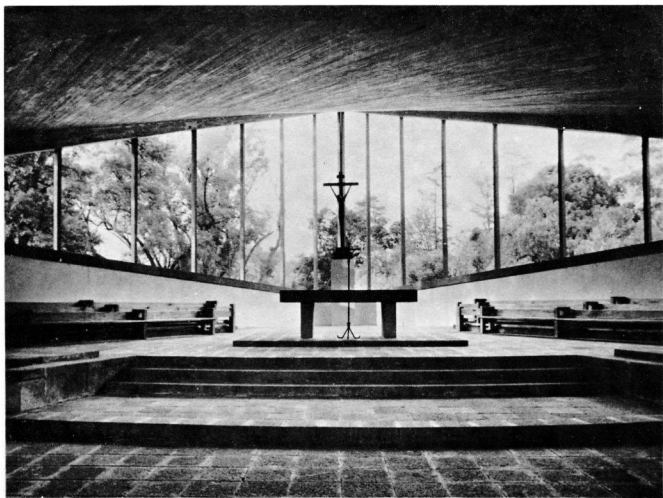
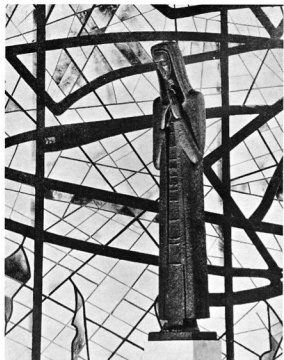
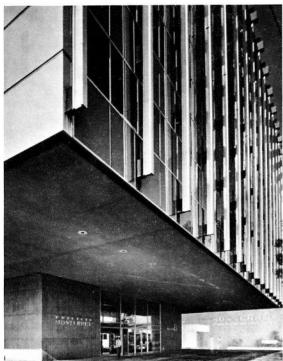


Imagen de Nuestra Señora de la Soledad, de Herbert Hoffmann.





EDIFICIO MONTERREY. 1963.

La diferenciación volumétrica de los componentes del edificio refleja su diversidad de funciones. El cuerpo principal, de seis pisos de oficinas, está "colgado" de la cubierta donde se alojan archivos y locales técnicos. Más arriba está el de empleados.

La peculiar disposición estructural a base de, sólo dos apoyos de concreto, permitió integrar el espacio cubierto en planta baja a la vía pública, formando así una plaza de acceso de 11 m de voladizo.

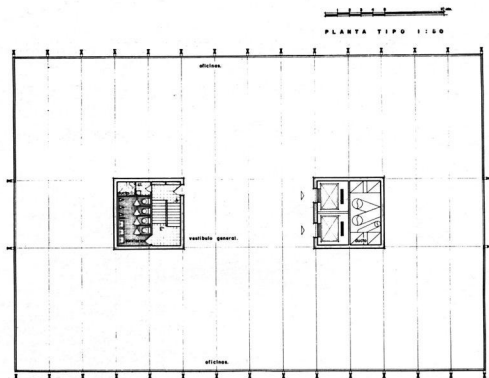


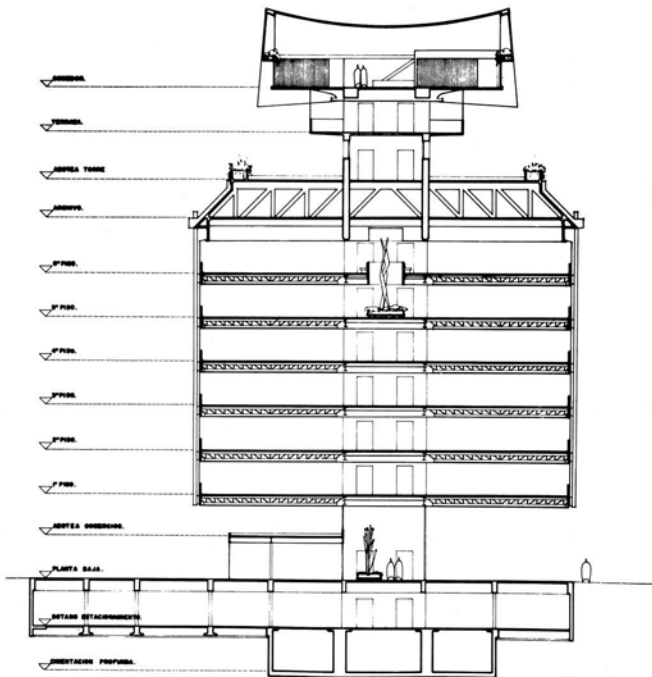


El comedor de empleados se apoya en el remate de los dos únicos pilares del edificio. Diez marcos rígidos invertidos de concreto toman por los extremos una "catenaria" que cuelga como manto, dándole a la cubierta un espacio cóncavo.

Planta tipo. Dentro de los dos apoyos de 6x6 m se ubican las circulaciones verticales, los servicios y las instalaciones. El espacio entrabos funciona como vestíbulo en cada planta. El resto del área queda libre de cualquier obstáculo y modulada para cualquier tipo de distribución a base de cancelas desmontables. El área total por piso es de 1 170 m².

El corte muestra claramente que los cajones de la cimentación "por sustitución" ocupan un área menor que la de la torre de oficinas.







Una vez terminada la cimentación, se colaron las dos columnas huecas de concreto, de más de 30 m de altura.

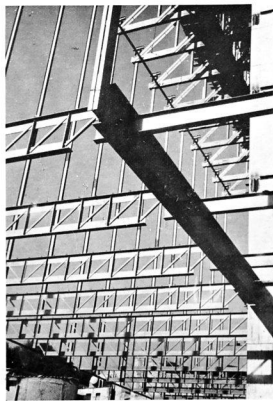
Posteriormente, se izaron estructuras provisionales para soportar la cimbra de dos traves longitudinales, de 5 m de altura, que llevan atravesadas 15 armaduras de acero de 3 m de peralte.

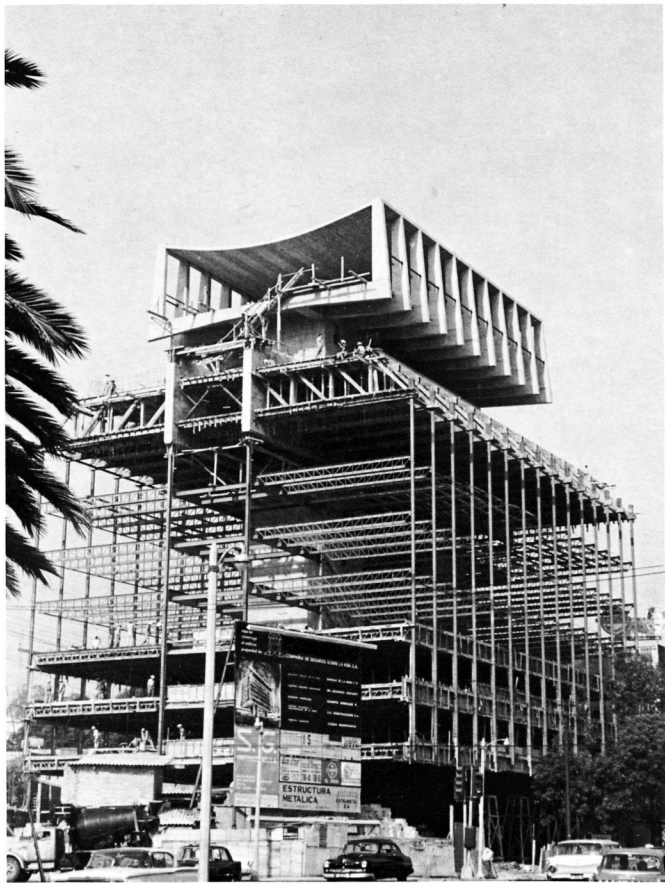
De las armaduras se fueron colgando perfiles de acero que trabajan como tensores.

Los tensores a su vez permitieron ir apoyando las traves de celosía de los entrepisos.

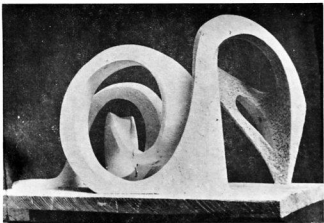
La estructura resultante es una de las primeras de este tipo en el mundo. Por la misma época, las firmas BP, de Amberes, y Philips de Eindhoven, construyeron sus sedes con el mismo principio, pero con voladizos menores.





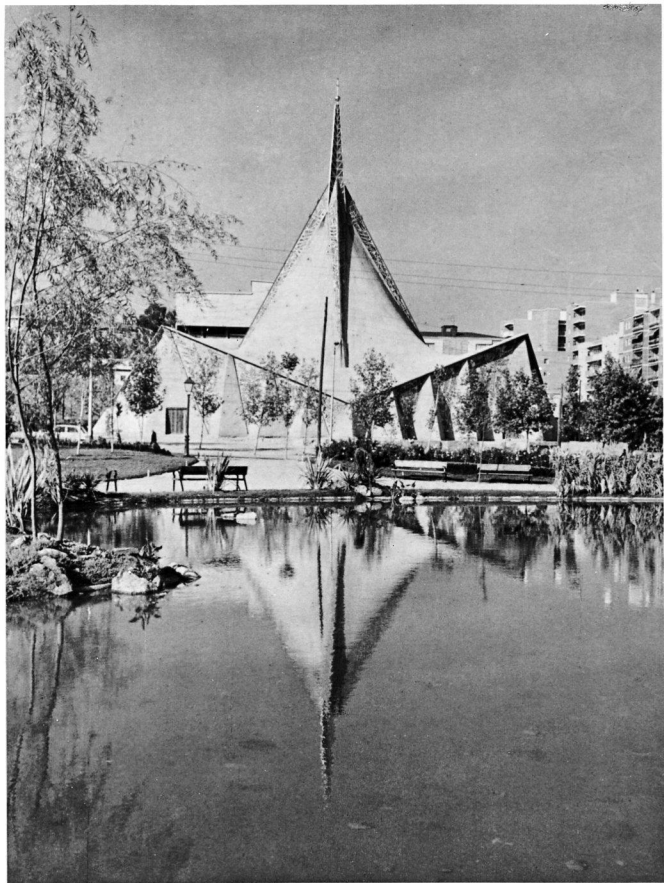


Por limitaciones presupuestales, de último momento, no fue posible realizar una escultura de concreto armado según la maqueta de Federico Canessi, de 3.50 m de altura, en la plaza de acceso. Se trataba de una "ola" que iría en un espejo de agua. En su lugar se situó una copia de una de las cabezas de La Venta. Para uno de los vestíbulos en el interior del edificio, Juan Soriano había elaborado el boceto de otra figura abstracta, que tampoco llegó a ejecutarse.



Varios años más tarde, se construyó un segundo edificio, con sistema estructural convencional, formando un conjunto con el primero.





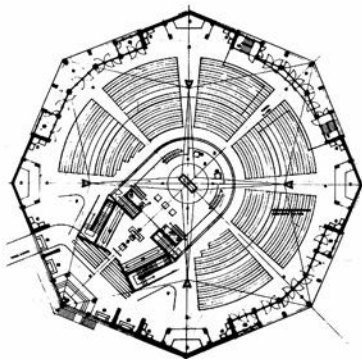
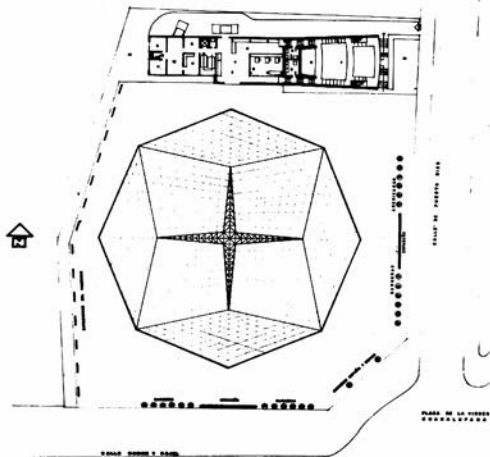


SANTUARIO DE GUADALUPE EN MADRID. 1965.

El Santuario de Guadalupe constituye la primera aportación significativa de la arquitectura mexicana en Europa. La doble curvatura de sus cubiertas suaviza un poco su aspecto exterior anguloso.

Aún sin terminar, el Santuario comenzó a utilizarse. El espacio resultante es mucho más elaborado que los proyectos previos de De la Mora.

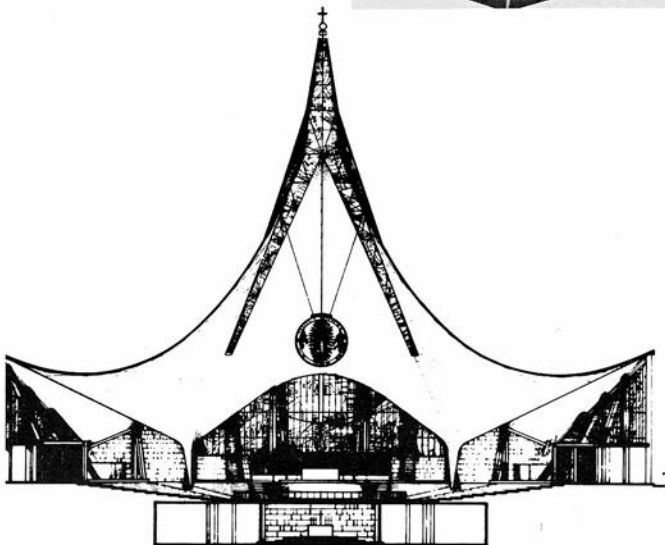


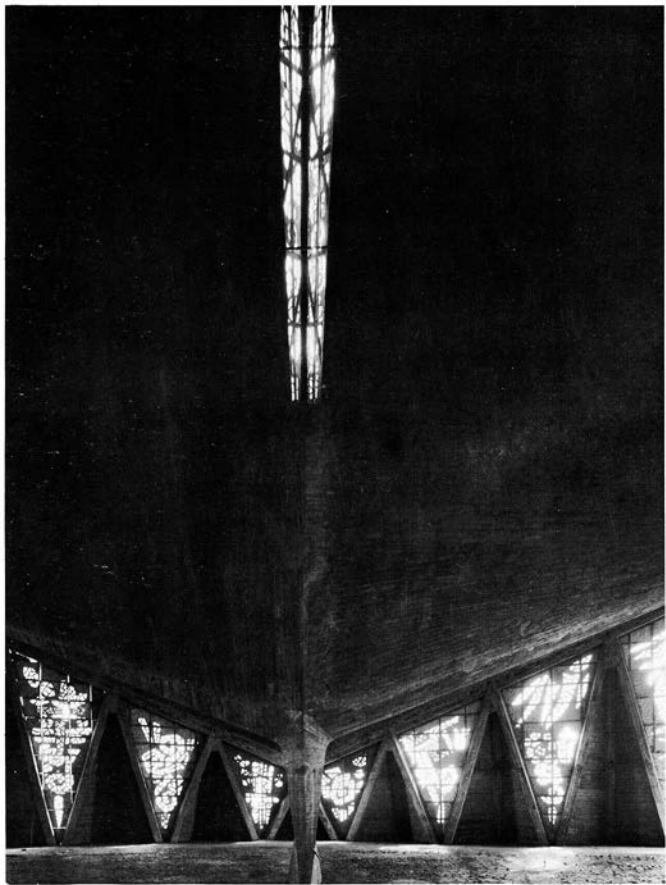


Planta de las cubiertas y planta principal.

Detalle de la maqueta: la nave con la disposición concéntrica en torno al presbiterio.

Corte del proyecto. Los paramentos verticales de las fachadas se sustituyeron posteriormente por elementos piramidales.







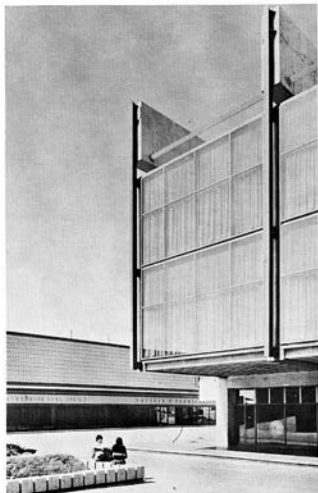
El dramatismo del espacio litúrgico, que ya se anunciaba en El Altílo, aparece aquí acentuado. A ello contribuyen en gran medida los vitrales de Zita Bassich.

Como en las mejores obras de De la Mora, el proceso constructivo es de gran interés. En este caso, al diseño estructural de Félix Candela, se sumó la experiencia y la capacidad del madrileño José Aspiazu, quien tuvo a su cargo sobre todo la dirección de la obra. La construcción de los pilones perimetrales y la obra falsa fueron los primeros avances de la superestructura.

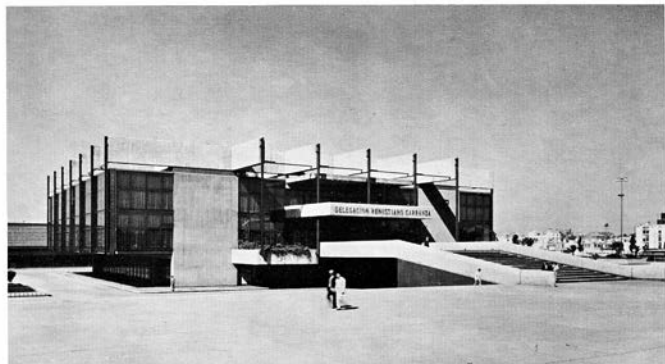


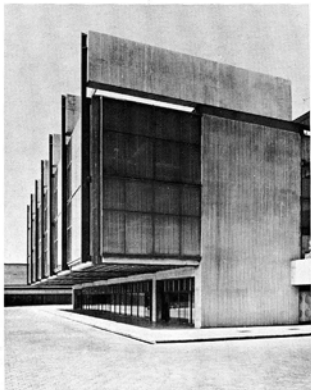


Luego siguió la cimbra y el armado de los mantos. Primero los cuatro exteriores, y luego los interiores, que convergen en la cúspide.

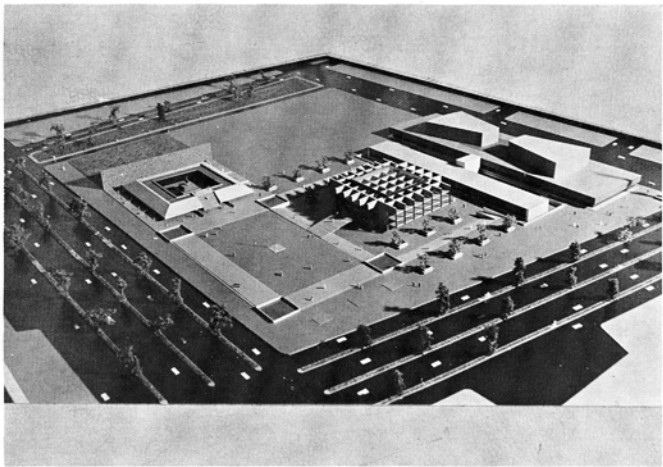


Dos aspectos desde el exterior.





Maqueta del conjunto y aspecto general. El Edificio de la Delegación da servicio a un extenso sector urbano de la Ciudad de México, con más de 2 millones de habitantes. De la Mora y sus socios en este proyecto, Juan José Díaz Infante y Eduardo Echeverría, optaron por una estructura suspendida.





LA PRODUCCION REGULAR, LOS LOGROS PARCIALES Y LAS OBRAS INCONCLUSAS.

En este segundo grupo se han reunido ejemplos representativos de la producción regular de De la Mora, es decir, obras correctamente ejecutadas en las que puede admirarse su profesionalismo al resolver, en ellas, intrincados problemas funcionales, técnicos o expresivos, pero que no destacan especialmente dentro de un movimiento general de vanguardia en la arquitectura mexicana, a no ser por los destellos que muestran el talento excepcional de su autor. También se mencionan otras realizaciones que no fueron terminadas como De la Mora hubiera querido, o que simplemente no llegaron a concluirse, a pesar de que algunas pudieran haber sido redondeadas como obras maestras.

De su producción temprana podría mencionarse, por ejemplo, el **Edificio de Departamentos en la Calle de Estrasburgo** (1938) situado en uno de los predios más pequeños jamás edificados en la Ciudad de México, 27 m² y resuelto a partir de un mínimo de recursos en el lenguaje funcionalista de la época.

En cambio, la **Facultad de Filosofía y Letras en Ciudad Universitaria** (1953) ejemplifica su capacidad para disciplinar su oficio en una obra de conjunto. Como es sabido, la Facultad la proyectó con Manuel de la Colina y Enrique Landa, y forma una sola unidad estilística con la gran ala de humanidades del campus universitario. Su sobriedad responde a esa decisión de sus autores de plegarse a una volumetría general, y sólo es de lamentarse que nunca se haya ejecutado el magnífico mural previsto por Carlos Mérida para el Auditorio "Justo Sierra", ya que éste lo habría singularizado.

La sobriedad también sería una de las características de la **Escuela Normal de Guadalajara** (1956). Se trata de una sencilla edificación que resuelve admirablemente los diversos problemas funcionales de una institución de este tipo. No es una obra espectacular, pero hay en ella un rasgo que pone de manifiesto la preocupación de su autor por la arquitectura de paisaje: aprovechando la topografía del terreno y el benigno clima tapatío, construye un estupendo teatro al aire libre que Enriquece las áreas de esparcimiento de la escuela.

Hay, en estas obras de indudable utilidad social, una labor paciente y callada de reflexión y de buen

diseño que no se aprecia, a primera vista, como en las iglesias y los edificios corporativos que tanto prestigio dieran a De la Mora. Por ejemplo, en el **Hospital General-Escuela del Centro Médico de Guadalajara** (1957-1962) que nunca llegó a concluirse, existe una de las soluciones más rigurosamente funcionales, y al mismo tiempo más orgánicas en el piso de cirugía y obstetricia. Las salas de operación y expulsión se ordenan siguiendo un orden topológico que responde a la intrincada matriz de interacciones compatibles e incompatibles entre las distintas partes. Con el mismo cuidado fue resuelto el **Hospital San Vicente** (1964) si bien tampoco pudo ser terminado, ya que se adaptó con posterioridad para funcionar como residencia de estudiantes y ancianos. En cambio, la **Facultad de Medicina de la Universidad de Guadalajara** (1962) si fue concluida, y muestra una organización rigurosamente funcional, donde las circulaciones estructuran, en un todo coherente, lo que de otra manera sería una simple aglomeración de elementos y componentes. Toda la experiencia previa de De la Mora en programas escolares y hospitalarios aparece aquí concentrada, y solamente en el auditorio —una gran concha hemisférica de 60m de claro— se aparta del lenguaje de paraboloides-hiperbólicos que lo había caracterizado.

Esta tendencia a repetir las soluciones, introduciendo variantes en cada nueva aplicación, es una característica de los auténticos creadores y difiere totalmente de la imagen que a veces se les endosa, según la cual parecerían estar inventando todo, o casi todo, en cada nuevo encargo. En el caso de De la Mora, el carácter evolutivo de su producción arquitectónica habla, además, de un trayecto con avances y retrocesos: describe el arduo camino de un ser humano que supo superar sus limitaciones.

Desde esta perspectiva pueden aquilarse mejor algunas de sus obras. Por ejemplo, entre la Capilla de El Altílo y el Santuario de Madrid a los que ya nos hemos referido— hay una serie de pasos intermedios, verdaderos estabones en el proceso evolutivo que va incrementando el grado de dificultad y la magnitud de los problemas De la

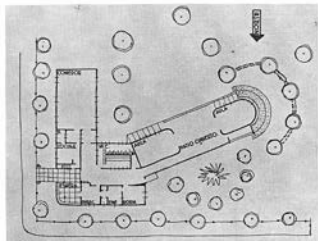
Mora se plantea y resuelve. Si recordamos que El Altílo fue construido como un espacio romboidal cubierto por un solo manto paraboloides-hiperbólico, y que en Madrid se llega a una compleja combinación de ocho mantos de grandes dimensiones, entonces, los templos de **San José Obrero en Monterrey (1957-62)** de la **Santa Cruz en San Luis Potosí (1967)**, de las **Hermanas de San Vicente en Coyoacán (1958-1962)** y de **La Divina Providencia en Lindavista (1967)**, aparecen como ensayos sucesivos en los que se combinan dos y luego tres mantos como los pétalos de una flor. Estos "pétalos" de concreto de 4 cm se reúnen abajo, en los apoyos, pero al ascender van entreabriéndose y permiten el paso de la luz cenital por los vitrales que se apoyan en los bordes. Estos últimos permanecen ligados entre sí por elementos de concreto o de acero que trabajan a tensión, equilibrando así los esfuerzos de volteo de cada manto. En esta serie tipológica solamente la iglesia de San José Obrero no fue terminada según lo previsto por su autor. Decisiones caprichosas de las que se excluyó a De la Mora dieron al traste con el criterio de acabados, de diseño de interiores y de integración de las artes plásticas que tanto influyen en el resultado final. En este caso, pudo haber sido una verdadera obra maestra.

Algo similar ocurrió con la **Iglesia de San Antonio de las Huertas (1956-1962)** que tanto prometía desde los inicios de su edificación y que, desgraciadamente, nunca ha sido terminada. En ella, De la Mora opta por una planta basilical de una sola nave, pero estructurando el espacio con tres bóvedas de arista semejantes a las de la Bolsa de Valores, es decir, cada una de ellas es el resultado del cruce entre dos mantos paraboloides-hiperbólicos cuyas intersecciones definen la dirección de los cuatro apoyos, como en una bóveda ojival. Aparte de la elegancia intrínseca de las bóvedas, debe señalarse el deliberado efecto de iluminación que se logra al separarlas entre sí y de los muros laterales, por medio de angostos segmentos de cascarones de cañón corrido parabólico que siguen por fuera el perfil de las bóvedas y que van dejando franjas-vitrales libres por las que la luz del exterior penetra en forma indirecta.

Una solución parecida, pero con una sola bóveda y a mayor escala, se vuelve a emplear en la **Iglesia del Perpetuo Socorro en la Calle de Villalongín (1969)** que afortunadamente sí fue concluida. En ella, De la Mora prescinde de la luz indirecta y escoge vitrales en la portada y en los costados para resolver la iluminación.

En cambio, la **Catedral de Tapachula**, todavía en construcción, ejemplifica el caso de un salto cualitativo en el manejo de los cascarones de concreto, más que un simple eslabón en un proceso evolutivo. La innovación de este proyecto, que data de 1959, estriba en las grandes dimensiones de los dos mantos paraboloides de ejes inclinados que incrementan notablemente el grado de dificultad de la solución estructural. A cambio de ello, se consigue un enorme espacio interior de singular calidad.

Es muy probable que detrás de cada solución evolutiva y de cada innovación, estuviera la misma infatigable curiosidad que caracterizó a De la Mora a lo largo de su vida. Fue su curiosidad la que lo llevó a ensayar nuevas soluciones estructurales y constructivas, como la estructura-fachada del **Condominio Paseo (1965)** en la que la retícula de diagonales de acero soporta los entresijos, transmite las cargas al suelo y resiste mejor a las deformaciones causadas por los sismos. Esa misma curiosidad fue la que lo hizo emplear un sistema de cimbras deslizantes en el colado de los muros fachada de concreto aparente del **Edificio Seguros Monterrey en Guadalajara (1976)** ¿Quién otro que no poseyera esa curiosidad y, al mismo tiempo, esa experiencia habría podido llegar tan lejos?



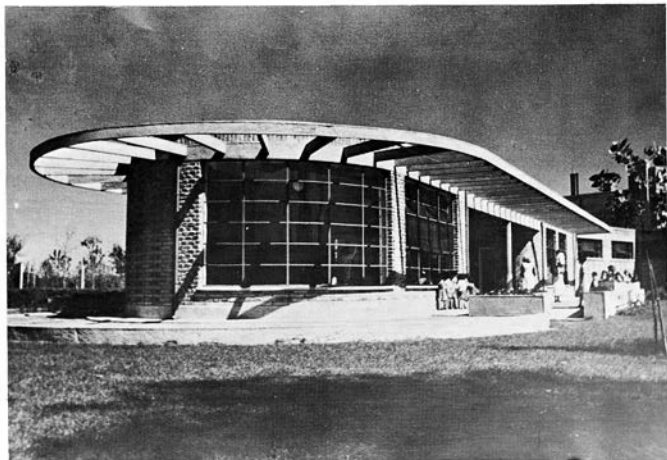
CASA-HOGAR Núm. 9 1933

Planta.

Este edificio, proyectado en colaboración con José Villagrán, sirvió de prototipo a otros similares.



Espacio de juegos a cubierto, con fresco del pintor Cecil C. O'Gorman.



ALMACENES AL PUERTO DE LIVERPOOL. 1934

Al abrirse la Calle de 20 de Noviembre, se le encomendó a De la Mora la remodelación de los almacenes que ya existían con frente a Venustiano Carranza.

Detalle de las aplicaciones, todavía ornamentales, que se daban al aluminio en obras de la época.





EDIFICIOS DE LA ANTIGUA AVENIDA DEL EJIDO.

En estos edificios se comenzaron a tomar medidas de diseño antisísmico. Uno de los asociados de De la Mora en este proyecto, José Creixell, habría de destacarse posteriormente en el campo del diseño estructural.

EDIFICIO ITALIA 1934

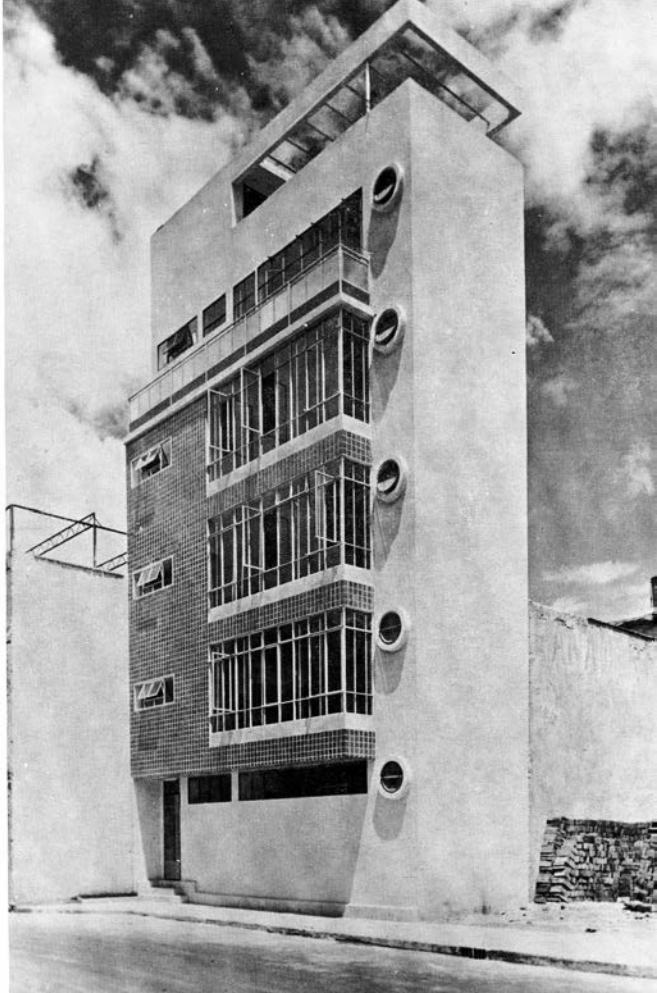
También en este ejemplo aparecen, todavía timidamente, algunos elementos decorativos de aluminio.

EDIFICIO FRAY PEDRO DE GANTE 1936

Este edificio y el ubicado en la esquina de Gante y 16 de Septiembre son de la misma época. El Fray Pedro de Gante es interesante por la aplicación que De la Mora y sus socios le dan a los paneles de lámina de cobre sobre los pretiles.



EDIFICIO EN LA CALLE ESTRASBURGO, 1938
En un terreno de 27 m² se construyen varios departamentos.





Detalle de la escalera.

EDIFICIO PASTEUR. 1940

En la esquina de Insurgentes y Madrid, frente a la Plaza Pasteur, se levantó este edificio de comercios y departamentos.

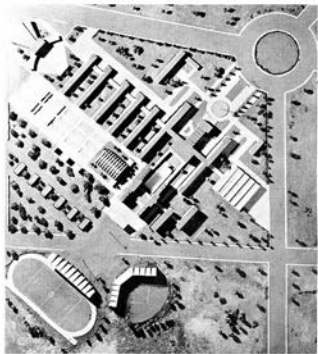


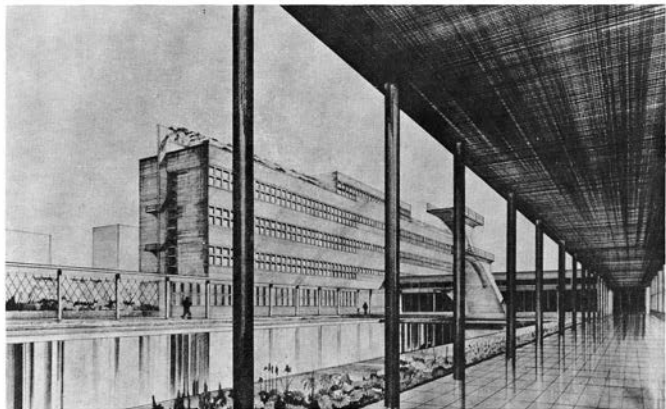


INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MONTERREY. 1945-48

Maqueta del conjunto.

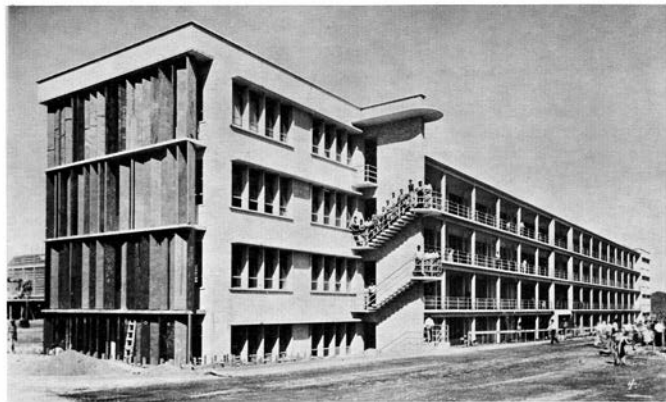
Uno de los primeros edificios de aulas.

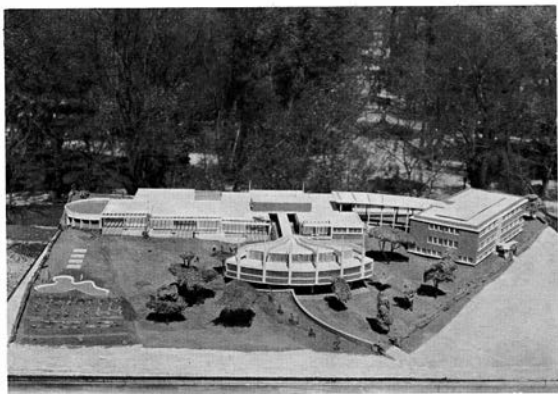
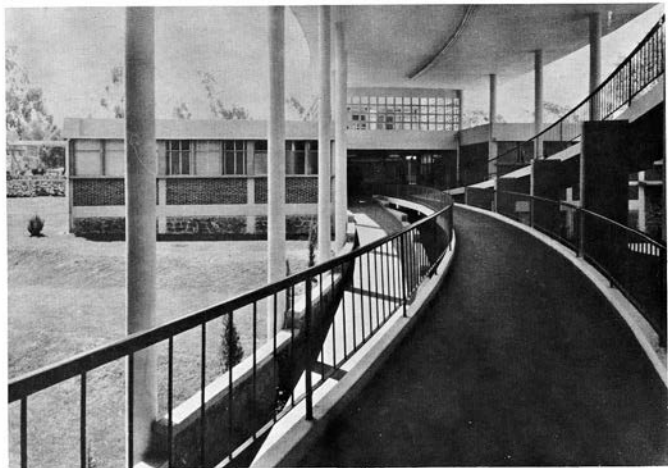




Apunte perspectivo de diversas partes del conjunto.

Edificio de aulas en 1947, en la actualidad, con protecciones solares según las diferentes orientaciones.

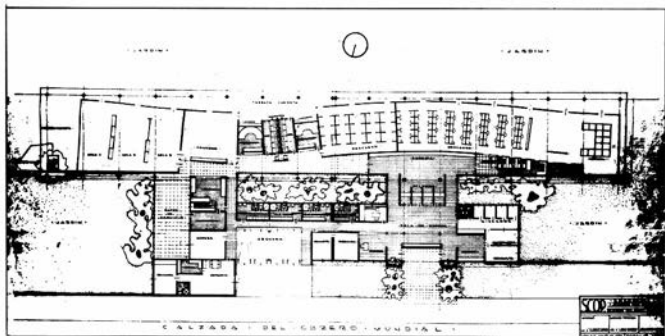




CENTRO MATERNO-INFANTIL, 1945

Maqueta del conjunto.

Comunicación entre los cuerpos por rampas.



GUARDERIA INFANTIL, 1952

Vista general del edificio, hoy demolido. A la derecha, la barda con la escultura de niños trepando, de González Camarena, inspirada en un boceto de Salvador López Peimbert, colaborador de De la Mora. En esta obra, De la Mora enfatiza la independencia entre la planta de distribución y el sistema de apoyos.





FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. 1953

Del antiguo edificio en Mascarones, la Facultad de Filosofía y Letras se trasladó a éste en Ciudad Universitaria. Consta de un cuerpo de aulas común al "ata de humanidades", la torre para investigadores y los cuerpos anexos a la administración y el auditorio.





CASA GOMEZ MORIN. 1953



AMPLIACIONES AL BANCO DE LONDRES Y MEXICO. 1954.

Al inicio de la década de los cincuentas, De la Mora agregó cuatro niveles más a un edificio proyectado a principios de siglo por el Ing. Miguel Angel de Quevedo. Su despacho estuvo varios años en este edificio.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA. 1954-1958

Estado actual del conjunto. La primera parte, a la derecha, se construyó por 1954. La segunda es una ampliación de fines de la misma década.



Escultura de Luis Ortiz Monasterio en el pórtico de acceso.

Aspecto de la primera etapa.





ACADEMIA LABASTIDA EN MONTERREY 1948-1956

Edificio de aulas.



EDIFICIO LA PROVINCIAL. 1956

Aspecto hacia Isabel la Católica.

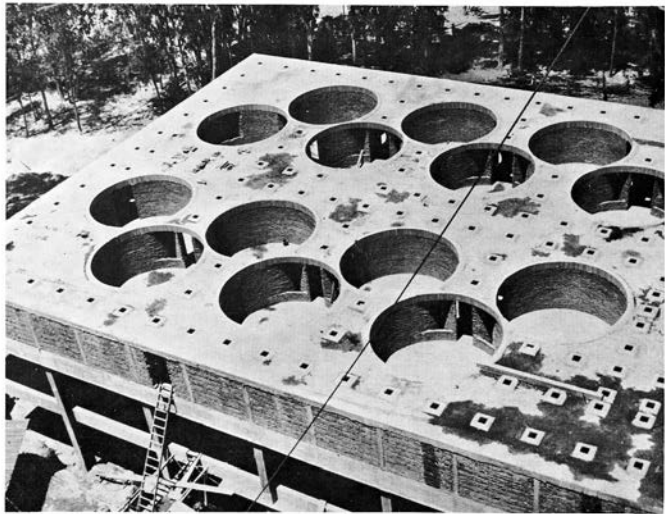


ESCUELA NORMAL, GUADALAJARA, 1956

Vista desde el acceso.

Teatro al aire libre.



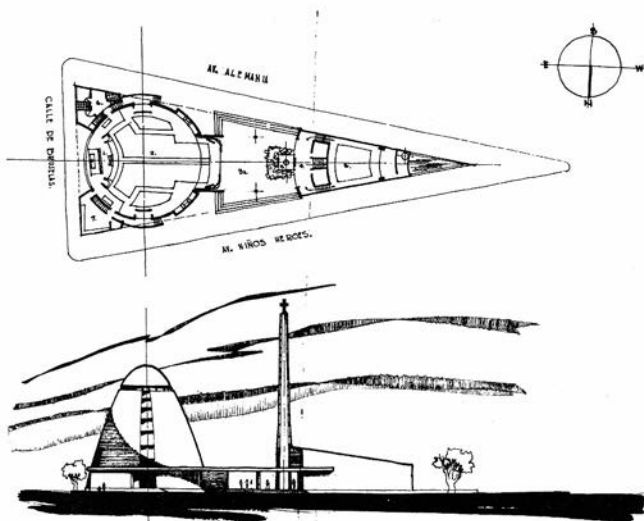


HOSPITAL GENERAL-ESCUELA EN GUADALAJARA. 1957-1962

Esta obra, comenzada a fines de la década de los cincuenta, no llegó a terminarse según el proyecto de su autor. Estado de avance en 1962.

Uno de los aspectos más interesantes del proyecto es la planta de los quirófanos y las salas de expulsión, resuelta a base de células circulares.

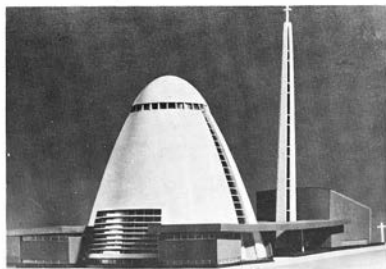




TEMPLO DE SAN LUIS GONZAGA. 1957-1963

Maqueta. En primer término la bóveda, que geoméricamente se define como un paraboloides de revolución, es decir, una parábola que gira sobre su eje.

Planta y alzado.

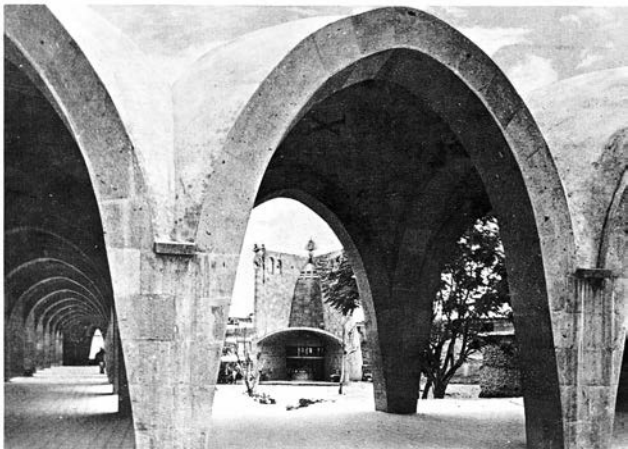




ERMITA Y REFUGIO PARA PEREGRINOS EN SAN JUAN DE LOS LAGOS. 1958-1963.

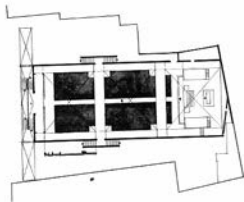
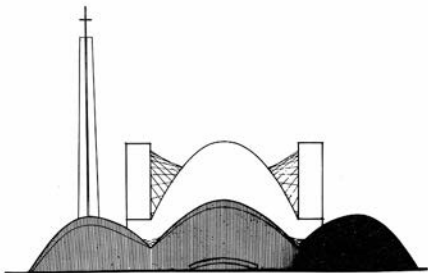
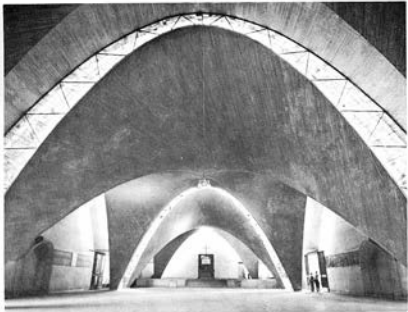
La bóveda de esta capilla es la de la misma familia que el ejemplo anterior, se construyó en 1958.

Años después, con la colaboración de Alberto Arouesty, De la Mora completó el conjunto con un portal que sirve de refugio a los peregrinos.





13 ✓



IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LAS HUERTAS. 1956-1962.

El mismo tipo de bóveda de la Bolsa de Valores se empleó tres veces para cubrir la nave de esta Iglesia.

Planta. La disposición es basilical.

El criterio de iluminación cenital es, en este caso, más sofisticado. Sobre los bordes de las bóvedas se construyeron armaduras ligeras de acero que soportan franjas de cascarón, lo que permite el paso de la luz por los vitrales.

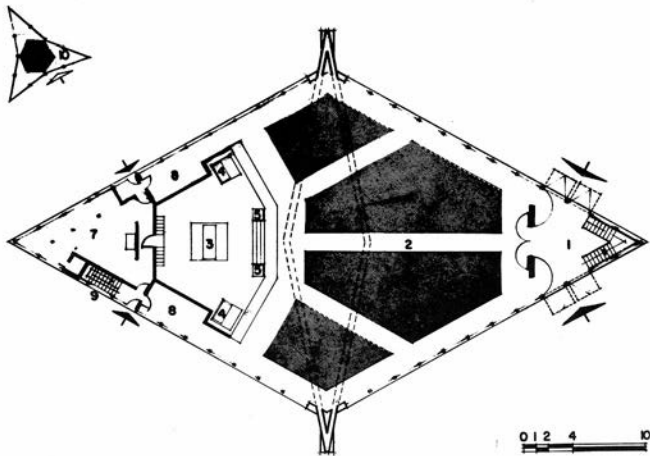
Bocetos alternativos para la fachada. Ninguno llegó a realizarse.

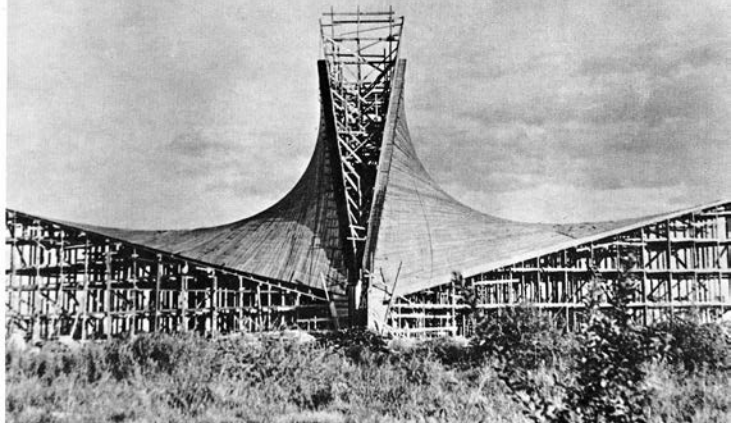


IGLESIA DE SAN JOSE OBRERO. 1957-1962

Ubicación de la Iglesia en una colonia en las afueras de Monterrey.

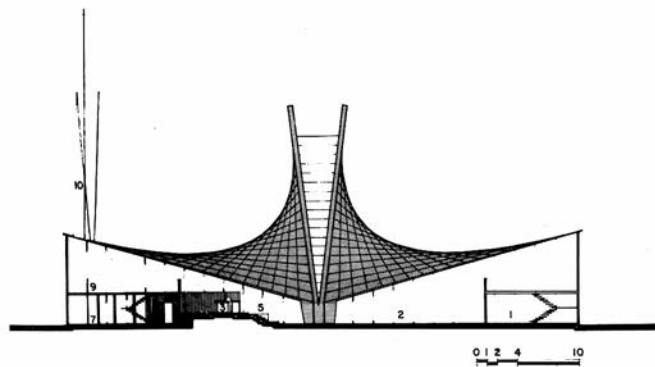
Planta. La cubierta tiene sólo dos apoyos.

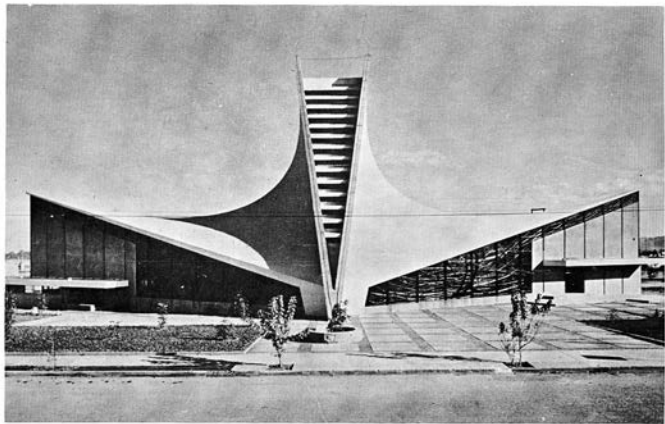




Cimbrado de la cubierta. Sólo la fotografía de esta obra en proceso, despertó gran interés en México y en el extranjero. Desgraciadamente, no llegó a terminarse conforme a los deseos de sus autores.

Corte. Dos mantos paraboloides-hiperbólicos se equilibran entre sí.



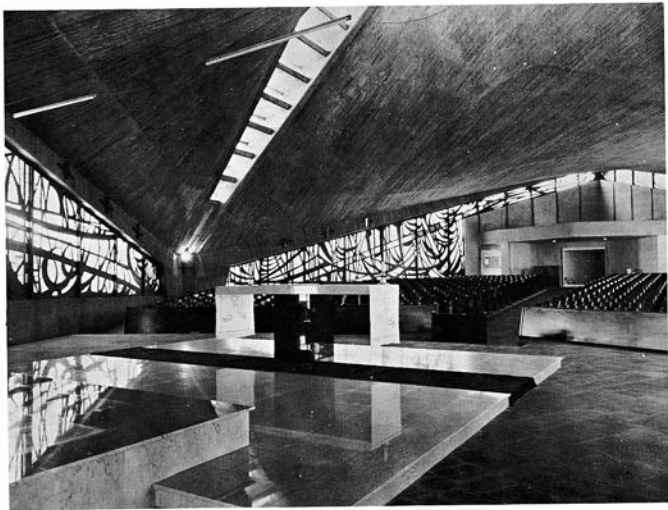


IGLESIA DE LA SANTA CRUZ. 1967

Años después, en una colonia nueva en San Luis Potosí, De la Mora encontró una ubicación adecuada para repetir, con ligeras variantes, el intento que no pudo cuajar en San José Obrero.

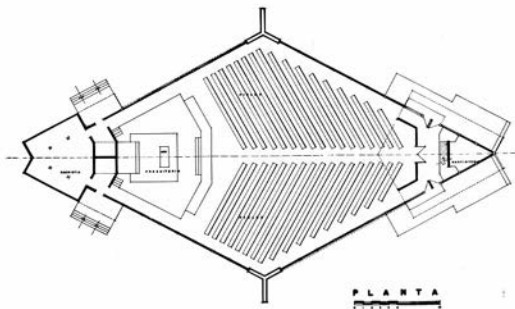
Aspecto exterior de la iglesia.

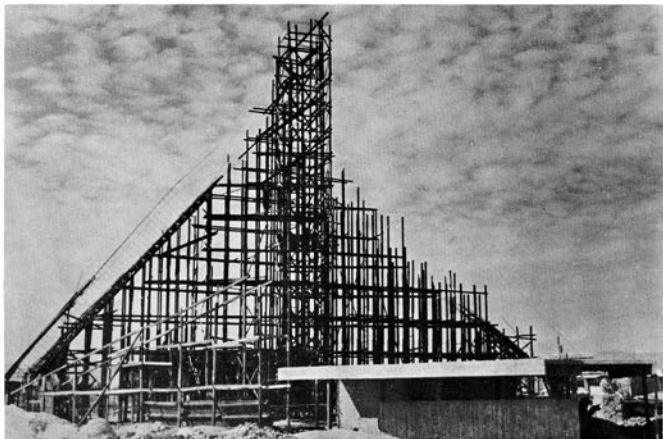




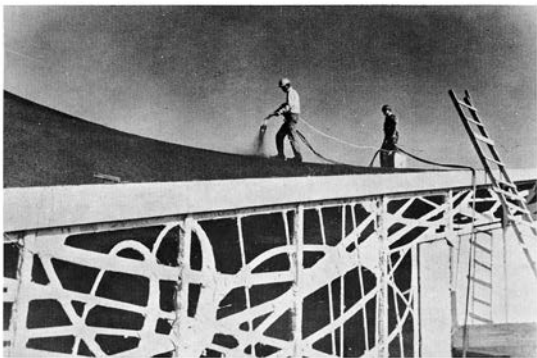
Planta.

Interior. El diseño de los vitrales es de Zita Bassich.

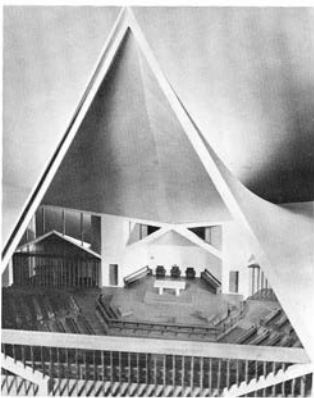
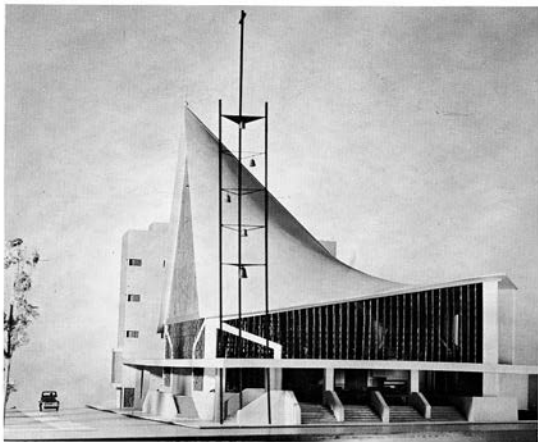




Obra falsa para la cimbra.



La impermeabilización de los cascarones de concreto y los vitrales constituyen un problema técnico de singular importancia en este tipo de obras.

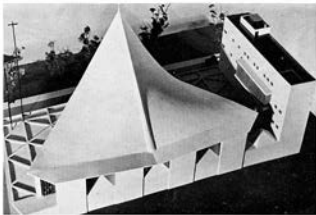


CATEDRAL DE TAPACHULA. 1958-1960

Maqueta del proyecto original. Fernando López Carmona, colaborador de De la Mora en este proyecto, sigue adelante con su realización.

Aquí también la cubierta está formada por dos mantos paraboloides-hiperbólicos, pero con mayor complejidad técnica, por ser cada uno de ejes asimétricos y por su gran magnitud.

Vista interior de la maqueta.

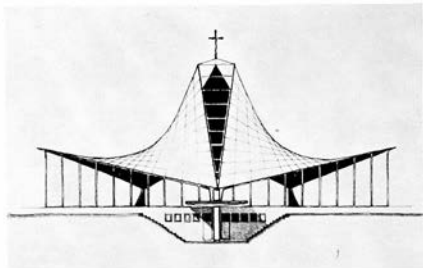




CAPILLA DE LAS HERMANAS DE LA CARIDAD DE SAN VICENTE. 1958-1962

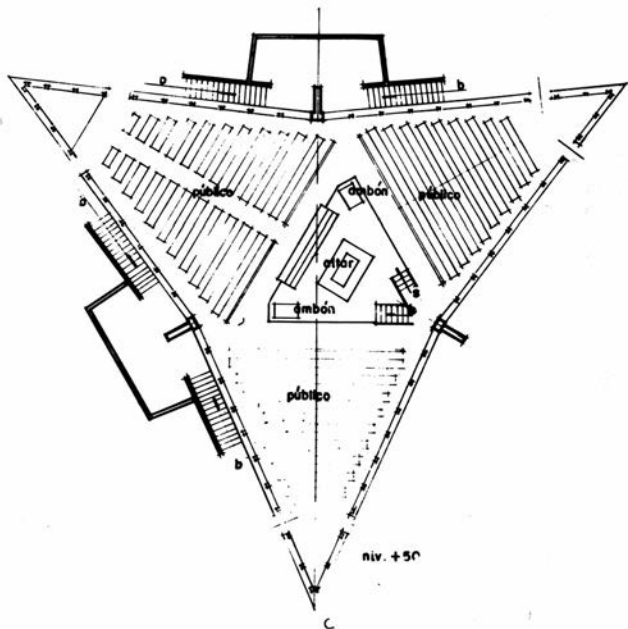
Vista de la Capilla de la Medalla Milagrosa (homónima de otra de Félix Candela en Narvarte) en el conjunto.

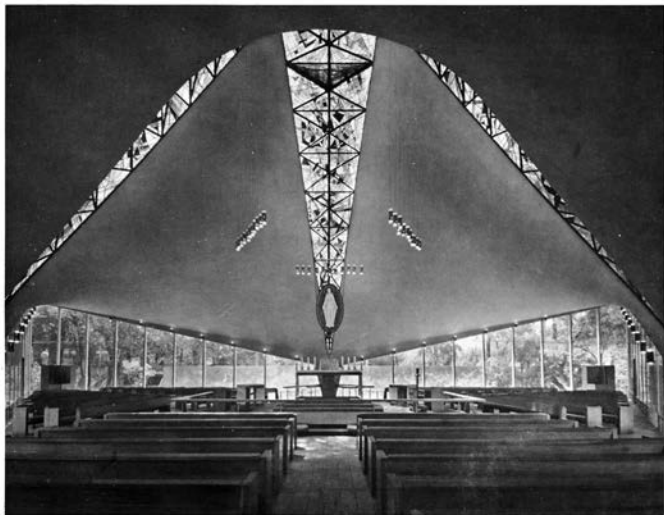
La analogía formal entre el tocado de las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul y la solución de la cubierta es evidente.





Planta. La disposición de tres naves con diferentes accesos obedece a los distintos grupos de fieles. Las religiosas se sitúan frente al altar. A la izquierda del mismo se ubican los enfermos del hospital vecino que se había planeado y que finalmente quedó convertido en residencia de ancianos y estudiantes. La tercera nave es para los visitantes externos, con su propio acceso.







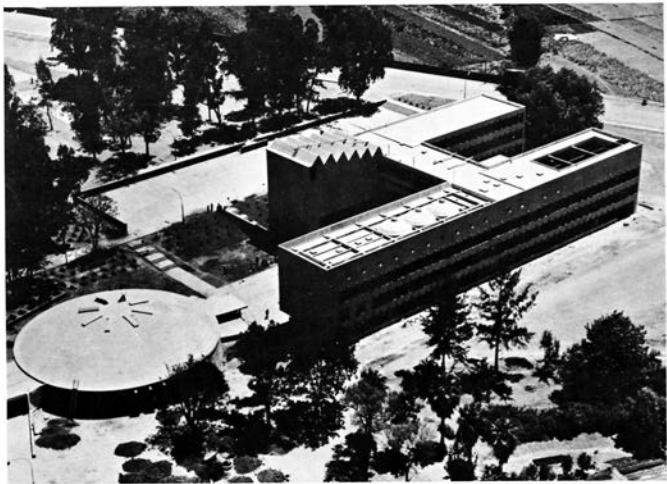
IGLESIA DE LA DIVINA PROVIDENCIA. 1967

Varios años después de la experiencia de la Capilla de las Hermanas de San Vicente, De La Mora hace una variante, también de tres mantos paraboloides, en esta Iglesia en la Colonia Lindavista, sólo que sin los vitrales cenitales. Por otra parte, el espacio no se fragmenta en tres naves. La audiencia rodea al presbiterio en forma homogénea.

INSTITUTO ANGLO-MEXICANO DE CULTURA. 1957 - 1960

Aspecto General. El conjunto cuenta con un pequeño salón de actos de planta cuadrada, para el que Félix Candela ideó una original combinación de ocho mantos paraboloides.

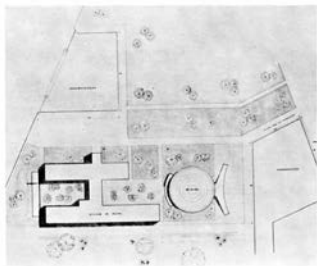


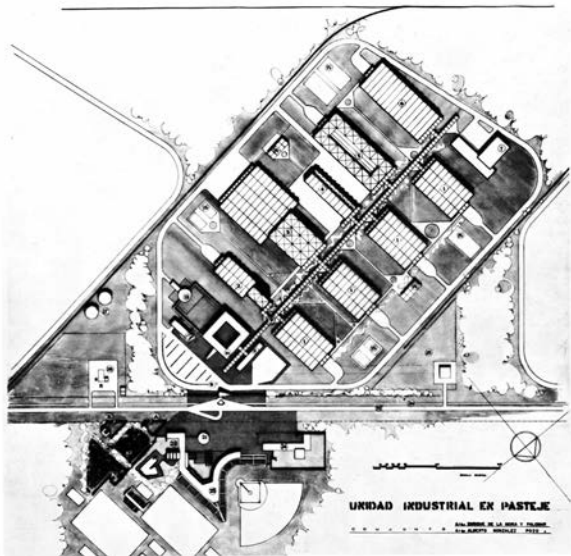


FACULTAD DE MEDICINA, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA,
1962

Vista aérea.

Planta de conjunto.





CONJUNTO INDUSTRIAL EN PASTEJE, MEXICO. 1964 - 1968

Planta de la primera unidad. La circulación de vehículos y la entrada y salida de materias primas y productos terminados son periféricos. Las oficinas y la circulación de personal, así como las troncales de infraestructura son centrales.

Aspecto de las naves en construcción. La primera nave y el conjunto mismo sirvieron de modelo para el desarrollo ulterior de más industrias en la zona.





CASA ALATORRE EN CUERNAVACA. 1963

La cubierta de tres mantos se adelanta en un grado respecto a la familia de soluciones a base de cascarones paraboloides-hiperbólicos, que se había iniciado primero en el Alttillo, con un sólo manto, y después en San José Abrero, con dos mantos.

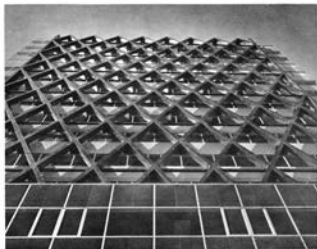
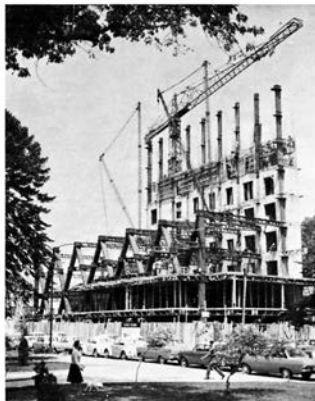


Detalle del sistema de cubiertas a base de bóvedas de ladrillo aparente.

CONDOMINIO PASEO. 1965

Este edificio de oficinas tiene dos sistemas de apoyo. Uno, posterior, constituido por la torre de concreto con las circulaciones verticales y los servicios, y otro anterior, visible en la foto, formando una retícula de diagonales de acero. La rigidez de los reglamentos de zonificación y uso del suelo en Paseo de la Reforma vigentes por aquella época obligaron a construir el saliente inferior de cuatro niveles, impidiendo así que la retícula de diagonales pudiera verse desde su arranque en el piso.

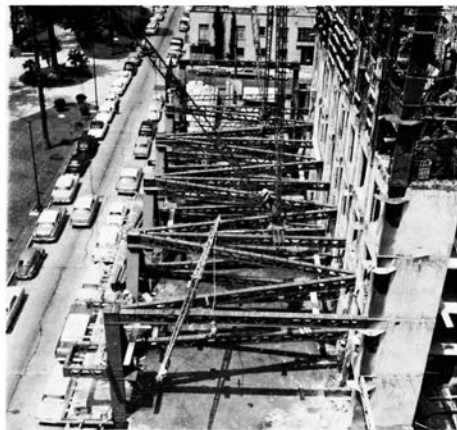




Detalle de la retícula de diagonales de acero, que aparte de soportar la mitad del peso del edificio sirve para tomar mejor algunos esfuerzos accidentales horizontales originados por sismo.

Inicio de la superestructura. Se aprecia al fondo el núcleo de concreto.

No solamente la fachada está estructurada a base de diagonales. El esquema se repite en los entrepisos.



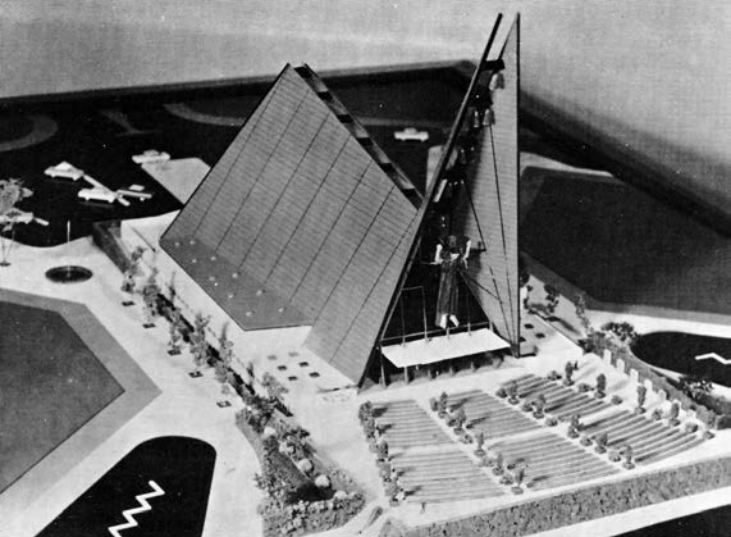


EDIFICIO SEGUROS MONTERREY, GUADALAJARA, 1976

Una de las últimas obras de De la Mora. La fachada escalonada muestra los muros-apoyo, de concreto armado expuesto.

En esta obra también hay un sistema constructivo de gran originalidad, ya que los apoyos exteriores y el núcleo central de concreto se colaron en forma continua, después se procedió a sujetar la estructura de acero de los entrepisos.





SANTUARIO DE SAN FELIPE DE JESUS

Maqueta del proyecto de un santuario en Ciudad Satélite, todavía en construcción. En esta obra, De la Mora abandona los cascarones de concreto y opta por una estructura metálica. La solución incluye además de la nave, el concepto de capilla abierta, que prácticamente había dejado de existir en el Siglo XVII.

LOS PROYECTOS NO REALIZADOS

Pero "llegar lejos" en la vida real puede requerir una enorme dosis de sueños no realizados. Esta contradicción la conocen muy bien los artistas y, muy especialmente, los arquitectos. La realización de sus proyectos depende de muchos factores que no siempre se conjugan. Por eso hemos agrupado en esta parte del ensayo una selección de los proyectos de De la Mora que se quedaron en el papel, precisamente porque muestran la frescura de sus concepciones.

Piénsese, por ejemplo, en su proyecto para el **Hospital General del Centro Médico Nacional** realizado para la Secretaría de Salubridad en la década de los cuarentas, mucho antes de que Enrique Yañez levantara el digno conjunto en Avenida Cuauhtémoc que ahora conocemos. Si citamos este antecedente, es porque queremos subrayar la importancia de los encargos que desde muy joven se encomendaban a De la Mora.

En cambio, su anteproyecto para el concurso del **Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México** (premiado con el segundo lugar) tiene importancia porque se anticipa mucho a su tiempo. En efecto, el trabajo proponía allá por 1950, andenes telescópicos que llevarían a los pasajeros de las salas de espera directamente a los aviones.

Muchos bocetos de trabajos no realizados se inscriben en la serie tipológica de combinaciones con dos o más mantos paraboloide-hiperbólicos. Uno de ellos es su anteproyecto para el **Santuario de Guadalupe en Monterrey** (1960), resuelto con una combinación de 12 mantos. Se trata del antecedente directo de la idea más simplificada que emplearía poco después para el Santuario de Madrid.

Entre los proyectos que no fue posible ver realizados está el del **Auditorio en Acapulco**. Se trataba en realidad de un teatro griego cubierto por un gran manto paraboloide, para cuya ubicación se había escogido a la pequeña península de Tlacopanocha en el puerto guerrerense. El espectador, protegido de la insolación directa por la bóveda, tendría a la vista, en primer término, al prosenio y, al fondo, el paisaje siempre dramático de la bahía. La idea se complementaba con una escultura monumental de Federico Canessi; una ola estilizada que después volvió a ser propuesta para la plaza de acceso del Edificio "Monterrey" y volvió a correr con la misma suerte, es decir, no se llevó a cabo. Quizás por el entusiasmo con el que De la Mora explicaba su proyecto a todo el que quería oírlo, todos nos quedamos con las ganas de ver realizado este auditorio con escenario natural.

Dentro de la línea evolutiva de los edificios de

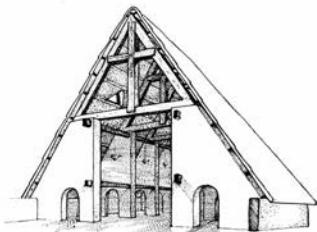
oficina con estructura suspendida, había que señalar también el proyecto no realizado del **Edificio Elite** (1964), que habría mostrado el sistema estructural con más claridad que el Edificio Monterrey. Sin embargo, tal vez sea más espectacular uno de los anteproyectos propuestos en 1959 para el **Edificio Monterrey**, antes de que surgiera la idea de la estructura suspendida; en éste se planeaba una torre en forma de hiperboloide de revolución, donde un núcleo circular central de concreto y una retícula exterior de elementos de acero, que respondían a las generatrices rectas de esta superficie reglada, resolvían la estructura.

Vale la pena señalar también una de sus pocas incursiones en el diseño urbano y la planificación urbana: **Unidad Industrial Pastejé** (1964-1968). Si la mención entre sus proyectos no realizados no es tanto porque el conjunto industrial no se haya seguido —al menos parcialmente— de acuerdo con sus propuestas generales, sino porque la parte más importante del estudio, que planteaba la solución integral a los problemas de vivienda y servicios de la micro-región rural donde el proyecto se ubica, nunca llegó a implementarse por falta del marco jurídico y de los instrumentos de planeación con los que ahora ya se cuenta. Es una lástima porque la idea central recogía la tesis del industrial Ing. Alejo Peralta, según la cual era posible implantar una fuente importante de trabajo industrial en una zona rural indígena deprimida económicamente, sin establecer necesariamente una nueva ciudad, fortaleciendo, en cambio, el sistema de asentamientos existentes. Este concepto concuerda con muchos de los esfuerzos que apenas se inician en la misma dirección; en ese sentido puede considerarse precursor entre los planes de descentralización y desarrollo regional(3).

Pero de todos los proyectos no realizados, el de **Revitalización de la Plaza de la Constitución** (1969) fue el que ocupó casi toda su atención durante los últimos diez años de su existencia. Su punto de partida era cómo incrementar los usos que efectivamente tiene el Zócalo; cómo restituirle su función de ágora del país y de la ciudad; cómo manejar las visuales y las desmesuradas dimensiones de un espacio que ha ido incrementando, paulatinamente, las dimensiones que originalmente tuvo.

A partir de esas premisas, proponía hundir el cuadrángulo central de la Plaza Mayor a un nivel inferior del actual, al que se abrirían, por los costados, diversas actividades (cívicas, culturales y de esparcimiento) algunas de ellas conectadas con los pasadizos subterráneos del Metro. Al nivel actual permanecerían solamente las circulaciones de vehículos. Los peatones estarían más abrigados y en un espacio con escala más humana en el nivel inferior. Desde ahí, la perspectiva hacia la Catedral y el Palacio Nacional ganarían en monumentalidad.

Independientemente de las reservas que han suscitado algunos de estos planteamientos entre los especialistas en materia de conservación del patrimonio arquitectónico, es indudable que De la Mora había tenido tiempo suficiente para estudiar con cuidado estos aspectos. Sus proyectos para el Zócalo son visiones detalladas de un nuevo concepto de convivencia, de reanimación y de puesta en valor del corazón mismo del país y merecen ser recogidos y analizados, rescatando aquello que tienen de positivo.



También de los inicios de los cincuenta es este boceto para una modesta capilla misional que un grupo de religiosas deseaba levantar en una zona rural en Japón, cerca del Volcán Fujiyama. Es notable hasta que grado De la Mora y López Carmona, que colaboró en este proyecto no ejecutado, podían expresarse con un mínimo de recursos.



PROYECTOS NO REALIZADOS

Hospital General del Centro Médico Nacional. Este proyecto, no ejecutado, data de los inicios de la década de los cuarenta. El cuerpo principal, con la hospitalización, habría alcanzado los 20 niveles. Adosados, se proponía una serie de volúmenes de menor altura con los servicios intermedios y la consulta externa. Al frente, flanqueando el acceso: dos cuerpos con servicios complementarios. La disposición rigurosamente simétrica es una característica común a muchos edificios públicos de aquella época, como la Normal de Maestros de Mario Pani, o más tarde las Oficinas del IMSS, de Obregón Santasilia.





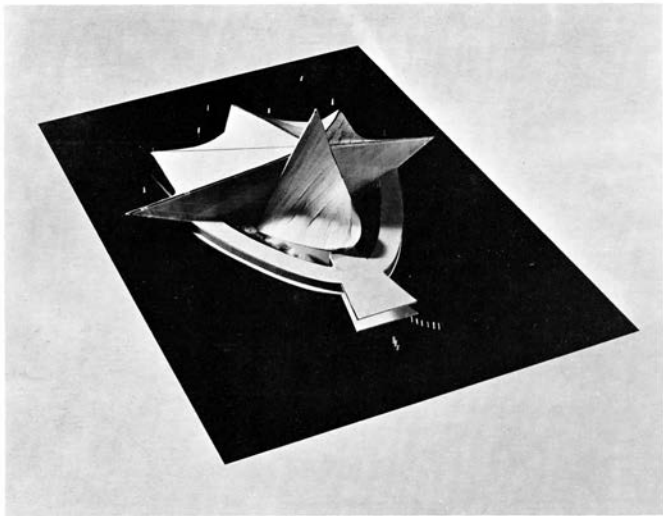
Auditorio en Acapulco. De la misma época es esta puesta para la pequeña Península de Tiacopanocha, junto al almacén del puerto. Es un pequeño teatro giego que se cubriría con un manto similar al del Alttillo, sólo que con el borde hacia la bahía con un corte hiperbólico.

Oficinas para la Cia. Hulera Euzkadi en Ejército Nacional. A fines de la década de los cincuentas, De la Morá estuvo trabajando varios años en este proyecto, para el cual, Fernando López Carmona había logrado desarrollar un sistema estructural que permitiera grandes claros libres de apoyos en el interior de los pisos de oficinas, sin recurrir a las pesadas secciones que hubiesen resultado, de aplicarse, los principios de un diseño estructural que todavía no podía echar mano de los recursos que ahora se conocen, tales como la prefabricación de pretensados, el postensado y otros.

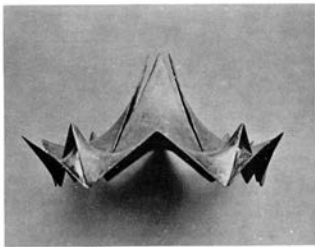


Antes de llegar al proyecto definitivo del Edificio Monterrey en Polanco, se elaboraron ocho anteproyectos diferentes, uno de los cuales fue la propuesta de una torre de 18 pisos en forma de hiperboloides de revolución, apoyada por un núcleo central, también con esa forma geométrica, y una retícula de apoyos rectilíneos que se cruzan, formando las generatrices regladas de esa superficie.

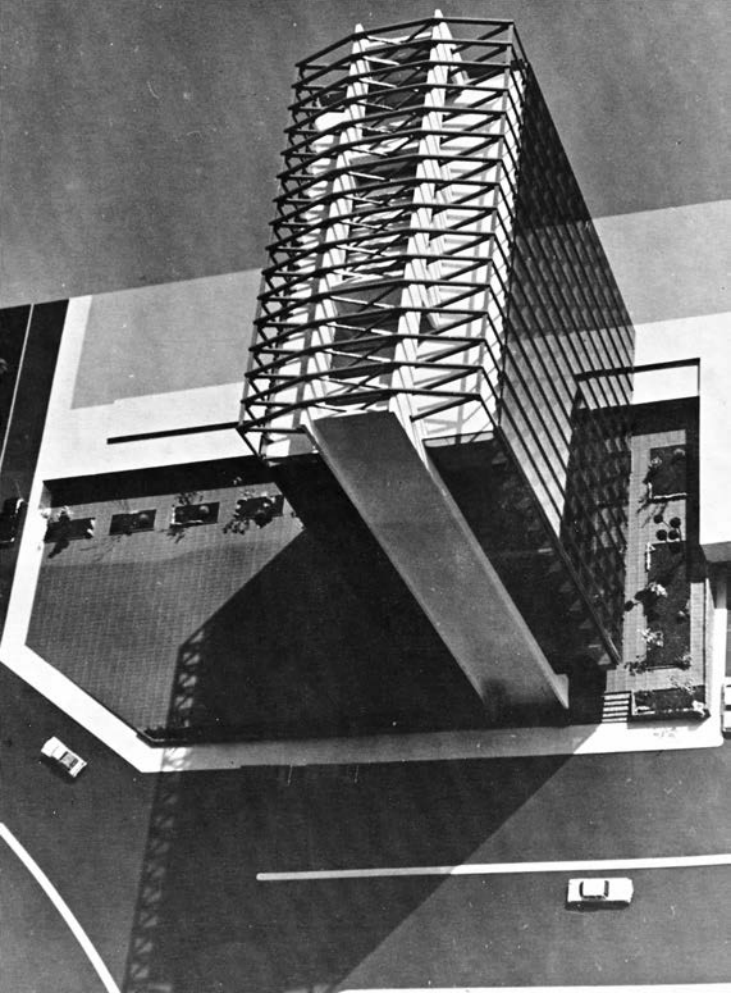




De 1959 es este proyecto para una iglesia abasial para los benedictinos en el Lago de Guadalupe, en el que contó con la colaboración de su hermano, el Arq. Pedro de la Mora.



En 1960, De la Mora elaboró un anteproyecto para un Santuario de Guadalupe en Monterrey. La maqueta de la cubierta permite apreciar el parentesco de esta propuesta no realizada, con la del Santuario de Guadalupe en Madrid, que comenzó a proyectar tres años más tarde.



Este edificio, proyectado para la esquina de Av. Universidad y Cedros alrededor de 1964, hubiera sido un paso lógico en la búsqueda de nuevas aplicaciones para las estructuras colgantes que De la Mora había comenzado a ensayar en el Edificio Monterrey.



Durante casi una década, de 1969-1979, De la Mora estuvo promoviendo el proyecto de reacondicionar la Plaza Mayor de la Ciudad de México, una de sus propuestas era trasladar la estatua ecuestre de Carlos IV a un costado de la Catedral.



SEGUNDA PARTE: EL CONTEXTO DE SU OBRA

Es más fácil describir la obra de Enrique de la Mora y Palomar que situarla en el contexto de su circunstancia personal, y del medio que le tocó vivir. Aquí sólo se intenta un recuento de sus orígenes y su formación profesional; luego, se menciona a sus principales interlocutores y los rasgos de su personalidad, y se sienta una hipótesis sobre el papel que su producción juega en el desarrollo de la arquitectura y la cultura contemporáneas.

ANTECEDENTES Y FORMACION PROFESIONAL

De la Mora nace en 1907 en el seno de, lo que después sería, una extensa familia de profesionales de la construcción que se remonta a su padre, Manuel de la Mora y Castillo Negrete, arquitecto jalisciense, que allá en las postrimerías del siglo pasado y los inicios del presente fue autor de diversas construcciones importantes en Guadalajara, entre ellas, las primeras edificaciones con ascensor en el centro de esa ciudad. Eran edificios para los primeros hoteles, bancos y despachos de profesionistas que hubo en la joven urbe tapatía: todos, en el lenguaje ecléctico y académico que predominaba en aquel entonces, pero simplificado a su mínima expresión gracias a la saludable influencia de provincia que gustaba de un decorativismo más sencillo, con rasgos locales. Este carácter de pionero que de la Mora atribuía a su padre, y su admiración por su obra, influyen decisivamente en su vocación.

Su paso por la Academia de San Carlos ocurre a fines de la década de los veinte e inicios de los treinta. Es una época de transición que coincide con el movimiento de autonomía universitaria y la separación entre las escuelas de Arquitectura y Artes Plásticas.

Por aquellos años, dirigía la Academia Francisco Centeno (legendario por sus cursos de estereotomía y perspectiva), y todos los profesores, con la excepción del joven José Villagrán, seguían todavía las tradiciones del academismo. Así, De la Mora tuvo que hacer "relevés", es decir, levantamiento de edificios y dibujos de órdenes clásicos con Antonio Muñoz; cursar historia del arte (de la antigüedad

hasta el Renacimiento) con Carlos M. Lazo, y de la arquitectura en México con Ignacio Marquina; conocer los secretos de la geometría y la estereotomía con Carlos Peña y Francisco Centeno, y los de las matemáticas con Luis Ruiz. La parte tecnológica de la carrera correría a cargo de Bernardo Calderón, Carlos Ituarte y Ortiz Monasterio que iniciaban a los estudiantes en las instalaciones, la estabilidad de las construcciones y, sobre todo, en el dominio de ese nuevo material que era el concreto. Luis G. Serrano (el inventor de la perspectiva curvilínea) y los maestros Concha e Izaguirre representaban la todavía estrecha relación con las artes plásticas: el dibujo al natural, el dibujo al desnudo y el modelado.

La espina dorsal de la carrera quedaba a cargo de Roberto Alvarez Espinosa, Federico Mariscal, Manuel Ituarte, Vicente Mendiola, Jerónimo Gómez Robledo, Juan Martínez del Cerro, y José Villagrán. Los dos primeros, enseñaban "arquitectura comparada" y don Federico ya orientaba su curso al análisis de programas. Los demás, iban mostrando al alumno la senda de la creatividad: de la teoría y la composición de elementos decorativos, a la composición arquitectónica.

De todos ellos, fue indudablemente José Villagrán el que mayor influencia ejerció sobre de la Mora, no solamente por su taller de composición, sino porque fue precisamente con su generación, con la que se inició como profesor de teoría de la arquitectura.

Era un pequeño grupo formado, además del "Pelón" De la Mora (como ya le llamaban desde su juventud), por Enrique Yañez, José Creixell, Augusto Pérez Palacios, Gilberto López Soriano, Manuel Barbosa, Enrique Albarrán y Luis García Remus que, en su oportunidad, fueron bautizados como "los asperosos chacales" por algún compañero, resentido por el poco caso que le hacían a sus bromas y el mucho que le prestaban a sus estudios. El mote contrastaba con el que se daba a otra generación que venía cuatro años adelante: la de "los príncipes", a la que pertenecían entre otros, Enrique del Moral, Marcial Gutiérrez Camarena y Mauricio M. Campos, que si no fuera porque también incluía a gente progresista y aun radicales como Alvaro Aburto, cabría pensar que se trataba de la definición de un grupo elitista.

La etapa formativa de De la Mora no solamente

incluye la influencia decisiva de Villagrán durante su paso por las aulas, sino que se prolonga en un breve período de colaboración con el joven maestro, una vez concluidos sus estudios. De esa época data la **Escuela-Hogar No. 9** (1933-34) que ambos proyectan por el rumbo de Balbuena, en una de las primeras unidades de vivienda obrera de Juan Legarreta. El prototipo fue utilizado varias veces en la Capital y en varias ciudades de provincia, y en alguna de sus versiones lució, en el vestibulo, un fresco de Don Cecil O'Gorman, padre del famoso arquitecto y pintor.

SUS INTERLOCUTORES: CLIENTES, OTROS PROFESIONALES, ARTISTAS

De su formación, De la Mora salió con un bagaje de conocimientos académicos —muchos de los cuales tuvo luego que desaprender— y con una influencia temprana de José Villagrán a la que siempre dio gran importancia, pero que no bastaría por sí sola para explicar la originalidad y la importancia de su obra. Esta última fue surgiendo en circunstancias que nos muestran, en una primera aproximación, el papel que jugaron quienes le encomendaron sus trabajos y quienes, de una u otra manera, participaron en su realización.

Sus clientes forman un mosaico más variado, incluso más heterogéneo de lo que parece a primera vista. Precisamente esa variedad explica la diversidad de programas, de circunstancias y de experiencias que De la Mora fue acumulando. Banqueros y empresarios famosos, clérigos importantes, funcionarios públicos que de pronto disponían de poderes casi ilimitados; pero también pequeños burgueses y gente de clase media, intelectuales lúcidos, religiosos y religiosos con genuina vocación mística o con voluntad de servicio y pobreza, jóvenes políticos, etcétera. De este modo, su taller podía estar trabajando simultáneamente en problemas bien distintos. Recuerdo alguna época en la que me tocó ver, en una mesa de dibujo, algún proyecto de arquitectura religiosa, tal vez la catedral que iniciaba el Obispo de Tapachula; en otra, la Escuela Normal de Guadalajara que le había encomendado el escritor Agustín Yañez cuando fue gobernador de Jalisco; más allá, se elaboraban algunos detalles para el Fondo de Cultura Económica, dirigido entonces por el Doctor Arnaldo Orfila, y en mesas contiguas, algún proyecto para el Banco de Londres y México y otro para los talleres de la Revista "Política" del Ingeniero Marcué Pardeñas.

Algunos de sus clientes, sin embargo, fueron más allá de la confianza que normalmente se otorga a todo profesionista y lo apoyaron sin reservas en los momentos difíciles por los que atraviesa cualquier obra innovadora. Tal fue el caso del Obispo Guillermo Trischler y el empresario regiomontano Antonio L. Rodríguez quienes promovie-



Enrique De la Mora en 1913, en Guadalajara, con sus padres, el Arq. Manuel De la Mora y Castillo Negrete y la Sra. Enriqueta Palomar.

Airededor de 1925, cuando cursaba el bachillerato.





La generación 1927 de estudiantes de arquitectura en la academia de San Carlos. Parados de izquierda a derecha: Enrique Yañez, Enrique Albarrán, Augusto Pérez Palacios, Enrique de la Mora y Luis García Remus. Sentados, en el mismo orden: José Creixell, Gilberto López Soriano y Manuel Barbosa.

En 1946, año en el que le fue otorgado el Premio Nacional de Arquitectura de la SEP.



ron la construcción de la Purísima; de Luis Felipe Olvera que le encomendó la Bolsa de Valores de México; de George Holden, cuya confianza ilimitada nunca puso en duda la factibilidad de construir el Edificio Monterrey; del sacerdote Pedro Corona y los Misioneros del Espíritu Santo, promotores de El Altílo y el Santuario de Madrid, y de Joaquín Álvarez Ordoñez e Hilario Galguera quienes lo incorporaron al equipo de proyectistas de la Delegación Venustiano Carranza.

En cuanto a quienes apoyaron profesionalmente su labor en diferentes épocas, habría que mencionar, en primer lugar, al Ing. Miguel Rebolledo, el inventor de los castillos y las cadenas de concreto incorporados a muros de mampostería, con quien llevó a cabo su primer encargo importante: la remodelación de los **Almacenes "Al Puerto de Liverpool"** (1934), que fue necesaria al ampliarse la calle de 20 de Noviembre.

Muchas de sus obras entre 1934 y 1938 las hizo asociado con su hermano, el Ingeniero, Manuel de la Mora; su cuñado, el Ing. Pafnuncio Padilla, y su compañero de San Carlos, el Arq. José Creixell. De esa época son —entre otros— el **Edificio en Av. Juárez 30** (en el que estuvo su despacho), el **Edificio Fray Pedro de Gante**, en la Calle del mismo nombre, el **edificio Italia**, en las Calles del 5 de Mayo, el minúsculo edificio en las calles de Estrasburgo, que ya se ha mencionado, y los **Edificios para Comercios y Departamentos en la Antigua Av. del Ejido núms 19 y 37** (hoy Av. Juárez), (1935) en los que el Arq. Creixell recuerda haber diseñado por primera vez una estructura resistente a sismos.

A partir de 1938, con el encargo de la Purísima siguió su camino solo. Sin embargo, para esta obra contó con la colaboración de los Ingenieros Esaú García y Armando Ravizé para los aspectos estructurales. Debe mencionarse también la participación que tuvo José Benlliure (padre del arquitecto que hoy lleva dignamente ese mismo nombre) que había llegado a México a raíz de la Guerra Civil Española, y que colaboró en el taller de De la Mora durante varios años.

La participación de Félix Candela y de Fernando López Carmona en sus obras más importantes a base de cascarones merece un comentario especial.

Como ya se ha mencionado, es la Bolsa de Valores de México la que inicia una serie de la que resultarán varias obras maestras de De la Mora. Por otra parte, es bien sabido que por aquella época Félix Candela había superado una primera etapa de experimentación con estructuras laminares de concreto de mínimo espesor: literalmente "cascarones". A los cañones corridos, cilíndricos o parabólicos, de sus primeras tentativas, habían seguido las superficies regladas: las conoides y los paraboloides hiperbólicos. La versión más conocida de estos últimos era el clásico "paraguas" que se forma con cuatro mantos que convergen sobre un solo apoyo, y fue ampliamente utilizada por Candela en naves industriales

que cimentaron sólidamente su prestigio. Candela veía claramente otras posibilidades de aplicación para su sistema y había iniciado ya el proyecto de la Iglesia de la Medalla Milagrosa en Navvarte, que tan merecida fama habría de darle.

Pero coincidentemente, De la Mora contaba por aquellos años con la colaboración del joven arquitecto Fernando López Carmona, quien desde sus tiempos de estudiante había tomado muy en serio las enseñanzas del maestro Francisco Centeno. Este último señalaba en sus clases las enormes posibilidades de algunas superficies de doble curvatura que, curiosamente, podían generarse —y por lo tanto presentarse y construirse— a partir de segmentos rectos: de ahí su nombre de superficies regladas. López Carmona se había comprometido a fondo con estos temas, de modo que cuando en 1953 se iniciaron los primeros bocetos para la bóveda de la Bolsa de Valores, en los que De la Mora planteaba inicialmente una bóveda de arista similar al crucero de cañones parabólicos de La Purísima, todo estaba preparado para la feliz coincidencia de talentos y capacidades técnicas que se dieron en esta obra.

Si me he extendido tanto en esta claración es porque me parece que tan injusto sería disminuir el mérito de Candela que tomó a su cargo la realización de estas ideas, mejorándolas incluso, como restarle importancia al papel que a partir de entonces tuvo Fernando López Carmona como interlocutor técnico del gran creador de los cascarones de concreto. Pero sobre todo, pienso que enaltecer la labor de Candela y de López Carmona no le resta un ápice al enorme mérito de De la Mora, para quien los cascarones de concreto fueron, más que un ingenioso sistema estructural, un medio idóneo para resolver integralmente problemas funcionales, económicos y expresivos. Creo sinceramente que su experiencia, su sensibilidad y su voluntad de simplificación fueron decisivos para los convincentes resultados que alcanzaron la Bolsa de Valores y El Altílo.

A primera vista, estas reflexiones plantean una contradicción entre el ideal de la edificación concebida como una labor de equipo y el papel protagónico que normalmente se adjudica a los grandes creadores de la arquitectura. Sin embargo, la contradicción se resuelve si recordamos que uno de los grandes entusiastas de la práctica grupal, Walter Gropius, siempre convino en que **alguien** dentro de cada equipo debería desempeñar el papel de líder, de coordinador en la toma de decisiones. (5). Más aún, la cuestión permite subrayar de nuevo la función esencial que el arquitecto desempeña en el proceso creativo del entorno humano: puede compartir, pero nunca renunciar a su responsabilidad de interpretar los requerimientos que plantean los usuarios de su obra, de imaginar y anticipar su solución en términos espaciales y elegir (entre todos los recursos materiales, técnicos y humanos disponibles) precisamente aquellos que mejor convienen para edificar el espacio habitable. (6).

Esto era justamente lo que De la Mora sabía hacer con maestría, proficiando generosamente la superación de las experiencias y las habilidades de todos los que intervenían en sus obras.

Tal fue el caso del Edificio Monterrey, donde la extraordinaria estructura resuelta por el Dr. Zeevaert requería de constructores igualmente capaces, como lo fueron el Arq. Santiago Greenham y todo su equipo, en el que destacaba especialmente el Ing. Joaquín Aguerrebere. Otro tanto ocurrió en el Santuario de Madrid donde su asociado español José Aspiazu tomó a su cargo el desarrollo constructivo del proyecto y la dirección de la obra.

Esé fue el caso, también, de las estructuras de cascarón de su última época, en la que De la Mora recurrió a la experiencia de ese otro gran especialista que es el Arq. Juan Antonio Tonda. Algo parecido sucede con la participación del Ing. Heriberto Izquierdo en el diseño de la estructura colgante de la Delegación Venustiano Carranza. También habría que mencionar a los arquitectos Salvador López Peimbert que colaboró en la intrincada solución geométrica del Santuario de Madrid; a Jorge Sánchez Ochoa que encontró junto con López Carmona, cómo construir lentamente y sin cimbra a base de anillos de mampostería, la gran bóveda paraboloide de revolución del **Templo de San Luis Gonzaga en Guadalajara**, y a Alberto Arouesty y Raúl Gómez Tremari quienes tuvieron mucho que ver con la Facultad de Medicina de la Universidad de Guadalajara.

En cuanto a los artistas que incorporaron sus creaciones a las mejores de sus obras habría que mencionar a Jorge González Camarena, Federico Cantú, Jesús Guerrero Galván y Herbert Hoffmann en La Purísima; éste último y su esposa Kitzia, en la Capilla del Altílo; Elvira Gascón, en San Antonio de las Huertas; Eduardo Pareyón, en la Capilla de las Hermanas de San Vicente; Zita Bassich, en el Santuario de Madrid, en la Iglesia de la Santa Cruz en San Luis, en la de la Divina Providencia en Lindavista y en la del Perpetuo Socorro en Villalongín, y Antonio Castellanos, en el altar de ésta última. Todos encontraron espacios con los que De la Mora supo integrar admirablemente pinturas, esculturas, relieves y vitrales a la arquitectura.

SU PAPEL DE MAESTRO

De la Mora fue profesor de composición en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM entre 1938 y 1947. También fue de los fundadores de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del IPN entre 1938 y 1942, e impartió un curso de proyectos a las primeras generaciones de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana entre 1958 y 1960. Generaciones y tipos bien distintos de estudiantes recibieron su influencia en las aulas. Muchos de ellos son ahora personalidades



Félix Candela, el artifice de los cascarones de concreto, durante una reunión en la oficina de De la Mora, alrededor de 1961.



Fernando López Camarona, a cuya vocación y rigor técnicos se deben muchas cualidades de las obras de De la Mora durante la década de los cincuenta; especialmente aquellas en las que intervino también Félix Candela.

en el mundo de la arquitectura y pueden atestiguarlo.

Pero es indudable que su propia oficina fue un semillero donde todos los que mostraron genuino interés por la arquitectura encontraron siempre comprensión y guía. Somos muchos los que completamos nuestra formación académica con la práctica a su lado, bajo la benévola y paciente influencia de quien nunca trató de esconder para sí los secretos del oficio, y que por el contrario, se complacía en compartir con todos los hallazgos de la creación.

Su influjo en la arquitectura mexicana trasciende de este modo su propia obra, y habría que hacer el recuento de todos los que de alguna manera recibieron su influencia en las aulas o en la vida profesional, como es el caso, por ejemplo, de Luna Traill, que luego se ha destacado en el campo de la planeación de aeropuertos, o de Carlos Flores Marini, que ha hecho otro tanto en el de la conservación del patrimonio arquitectónico, o del mismo José Luis Benlliure, colaborador todavía adolescente, junto con su padre en el proyecto de La Purísima allá por los cuarentas, y que más de tres décadas después, habría de destacarse como coautor de la nueva Basílica de Guadalupe.

SU PERSONALIDAD

Lo anterior revela ya una de las principales cualidades de Enrique de la Mora y Palomar: su generosidad que se manifestaba no solamente en las oportunidades y el apoyo que brindó a muchos otros profesionales y artistas que intervinieron en sus obras, sino sobre todo, en su desinterés por la recompensa económica a su labor. Para él no había riqueza más apreciable que la acumulación de experiencias y obras significativas, y en cuanto al poder, entendía perfectamente que el arquitecto tiene una inconmensurable y lo ejercía gustosamente: **poder hacer, poder crear la morada humana.**

Aparte de eso, poseía un excepcional sentido del humor que puede entenderse como una manifestación de alegría vital. Es difícil que esas cualidades puedan manifestarse en la arquitectura; sin embargo, afloran en algunas de sus obras, como por ejemplo en el grupo escultórico de Jorge González Camarena que representaba a unos niños trepando la barda de la **Guardería Infantil Beatriz Velasco Alemán** (1952) en las calles de Dr. Vértiz, ya demolida.

Por otra parte, su humor, su sarcasmo y su ingenio eran el vehículo idóneo para la práctica cotidiana que hacía de la crítica y de la autocritica. En una época en la que "la antiolemonidad" no era todavía una pose intelectual como lo es ahora con frecuencia, De la Mora fue un simpático antiolemonista como pocos.

Indudablemente, la suya fue una mente abierta. Sus compañeros lo recuerdan "muy influenciado" desde sus tiempos de estudiante. Cuenta Enrique Yañez que los ejercicios académicos de cúpulas y patios que De la Mora debía resolver en San Carlos "curiosamente se parecían mucho, y nada menos, que a la cúpula de la Catedral y al patio del Palacio de Minería". Menos mal, porque la historia de la cultura y la trayectoria individual de sus readores forman una trama de influencias y modelos, y por aquellos años en los que De la Mora tomaba como modelo a Tolsá no todas las influencias a las que se sometía a los estudiantes eran tan recomendables.

Pero por otra parte, la dinámica cultural no se construye sólo a base de difusión de ejemplos. Están también la evolución y la innovación para las que se requiere experiencia, intuición e imaginación, cualidades que De la Mora, como ya hemos visto, poseía de sobra.

Generoso, alegre, abierto, imaginativo pero, sobre todo, sencillo. La suya fue una sencillez esencial, cercana al ascetismo, y las mejores de sus obras (especialmente El Altílo) lo son precisamente porque reflejan ese rasgo de su carácter.

EL PAPEL DE SU OBRA EN LA ARQUITECTURA MEXICANA

Llega el momento de intentar un balance, así sea provisional, de la producción de Enrique De la Mora, tratando de situar el papel que ésta juega en el desarrollo de la arquitectura mexicana.

Lo primero que salta a la vista es que si bien De la Mora no fue de los que propiamente iniciaron la corriente de arquitectura contemporánea en nuestro país (mérito que le correspondería a la generación inmediatamente anterior de Villagrán, Obregón Santacilia y Juan O'Gorman), se incorporó bien pronto a su vanguardia, y por consiguiente debe ser considerado entre los pioneros que hicieron el esfuerzo por acreditar el movimiento moderno, en una época en la que todavía seguían actuando muchos defensores de la academia y del eclecticismo. Pienso que esa etapa se cierra en 1940, y coincide con dos hechos que modificaron la trayectoria de México y del mundo respectivamente: el fin del sesenio cardenista, con todas sus implicaciones postrevolucionarias y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, que frenó casi una década el desarrollo de la arquitectura europea y norteamericana. Me parece que esa primera etapa que podría denominarse la de **los comienzos** de la arquitectura contemporánea en México se caracteriza, principalmente, por la magnitud de sus ideales, por lo exiguo del volumen realmente edificado bajo los nuevos principios y, sobre todo, por la virtual ausencia de una industria de la construcción, y por consiguiente, por el predominio de

modos de producción totalmente artesanales que influyen sobre el "modus operandi" de los arquitectos. El joven De la Mora tuvo que templar sus armas en este tipo de práctica en la que, según sus palabras, todavía era necesario "dejar que la obra hable"; es decir, el proceso de diseño terminaba no antes sino **durante** el proceso de edificación. Por lo demás, era una época en la que todavía predominaban los encargos particulares sobre la obra oficial. Por consiguiente, aparte de los destellos de su Casa Hogar #9 en colaboración con Villagrán, y del Edificio de Estrasburgos #5, podría considerarse que en esta etapa De la Mora no sobresale todavía entre el compacto grupo de jóvenes vanguardistas del movimiento moderno.

Una segunda etapa, de alrededor de 15 años entre 1940 y 1955, vendría a representar el **impulso** de la arquitectura contemporánea en México, a partir de la erupción de obras que, tanto el gobierno como la iniciativa privada, emprenden con singular confianza en esos tiempos de "despegue" y desarrollismo. Al terminar ese período, ni el país habrá resuelto sus problemas de base ni la arquitectura habrá conseguido todavía un entorno digno para la mayoría de mexicanos. A cambio de ellos, tanto el estado como la iniciativa privada habrán incrementado sus poderes y sus capacidades, y el país contará a partir de entonces con una verdadera industria de la construcción.

Me parece que De la Mora juega en esos quince años un papel al mismo tiempo representativo y ejemplar. Representativo porque al igual que muchos colegas, unió su esfuerzo tanto a las primeras edificaciones de gran envergadura, emprendidas por la iniciativa privada, como a los programas gubernamentales que se traducían en hospitales, guarderías y escuelas, algunos tan importantes como Ciudad Universitaria. Y papel ejemplar porque se propuso y consiguió ensanchar las fronteras de la arquitectura mexicana con algunas de sus obras, como la Purísima (o por lo menos lo intentó, como en el caso de su proyecto para el Concurso del Aeropuerto).

Una tercera etapa, todavía de expansión y desarrollismo, abarcaría desde mediados de la década de los cincuenta hasta la crisis del 68. Durante ese lapso la arquitectura mexicana entra en su fase de **consolidación** e incrementa su eficiencia a través de la especialización y la división del trabajo. La tecnología edificatoria progresa aceleradamente y la industria de la construcción se fortalece. Es cuando comienzan a tomar importancia las oficinas estatales de la arquitectura y los arquitectos funcionarios que toman a su cargo los programas de vivienda y de edificios públicos. El gremio de arquitectos se multiplica, porque la actividad edilicia privada y estatal sigue un ritmo ascendente y comienzan a surgir nuevas escuelas de arquitectura. Sin duda, toda esta efervescencia trae consigo algunos ejemplos de gran calidad que comienzan a



El Doctor e Ingeniero Leonardo Zeevaert, en 1961, durante una de sus visitas de supervisión a la estructura colgante que había calculado para el Edificio Monterrey.



Lo acompaña su esposa Tatiana.

Algunos rasgos de la personalidad de De la Mora, como su alegría y su sentido del humor, difícilmente pueden reflejarse en sus obras. Sin embargo esas cualidades están presentes en el grupo escultórico que Jorge González Camarena creó en una de las bardas de la Guardería de la SCOP, en Obrero Mundial y Vértiz; que años después fue bárbaramente demolida. La idea se originó en algunos bocetos que Salvador López Peimbert (otro colaborador de De la Mora), había hecho para ese mismo edificio. La versión a mitad de escala que González Camarena empleó como estudio la conservó De la Mora en su casa y es la que aparece en la foto. Del original nunca se ha sabido más.



dar algún renombre internacional a nuestra arquitectura.

La obra de De la Mora durante este periodo, refleja ese panorama general. En primer lugar, porque hasta cierto punto él también especializa su quehacer, centrándolo más en la arquitectura religiosa y en los edificios corporativos que en otros programas. En segundo lugar, porque cuenta ya con el apoyo de una tecnología y una industria de la construcción avanzadas, sin las que de otra manera no habría podido resolver los intrincados problemas de cascarones y estructuras colgantes que emprende. Y en tercer lugar, porque es en esa etapa de madurez profesional cuando da lo mejor de su obra (la Bolsa de Valores, la Capilla del Altíllio, el Edificio Monterrey y el Santuario de Madrid) y contribuye así al prestigio creciente de nuestra arquitectura.

Llegamos así al periodo que estamos viviendo desde 1968 y que De la Mora alcanzó a ver hasta 1978. Una década en la que el cuestionamiento respecto a las bases de nuestro desarrollo económico y social fue abandonando los círculos de unos cuantos disidentes y se convirtió en una cuestión de interés general. Una década en la que la arquitectura mexicana siguió progresando, si por "progreso" se entienden solamente los nuevos alardes técnicos de los que ahora podemos hacer gala, o la magnitud descomunal de algunos de los programas que ya somos capaces de resolver. Pero también un lapso en el que nuestra profesión entra en crisis, porque a pesar del déficit (ese sí descomunal) de viviendas y moradas que requiere nuestro pueblo, hay un volumen cada vez mayor de arquitectos que no encuentran acomodo en una estructura ocupacional saturada y no logran encauzar su práctica hacia programas de utilidad social.

Para de la Mora (como para la mayor parte de los pioneros que habían escrito con él algunas de las páginas más brillantes de nuestro desarrollo arquitectónico) éste fue un periodo de relativo descenso en el ritmo de su trabajo. Si bien conservó incólumes su alegría y entusiasmo, vió descender gradualmente el volumen de encargos significativos, llegando incluso a inventarlos él mismo, como en el caso de su proyecto para el Zócalo, que inicialmente le fuera encomendado por el Gobierno de la Ciudad a fines del sexenio ante pasado, y que luego él siguió promoviendo por su lado, infatigablemente, hasta su inesperada desaparición.

A pesar de ello, pudo todavía producir obras notables como la Delegación Venustiano Carranza, la Iglesia en las Calles de Villalongin y el edificio Seguros Monterrey en Guadalajara. Todas ellas, y otras de esta última década, lo muestran todavía poseedor de esa maestría y ese talento que lo habían caracterizado, y que con toda seguridad lo habrían llevado a nuevos logros de no haberse interrumpido tan inesperadamente su existencia.

REFLEXION FINAL

Pero no queremos concluir con una visión pesimista de la última etapa de la trayectoria de de la Mora. Si hemos mencionado la crisis en nuestra arquitectura, a la que él mismo no escapó, no es tanto para mostrar sus efectos sobre su obra, sino para traer a colación el optimismo con el que siempre encaró este tipo de situaciones. Esa confianza en sí mismo y en los demás, en el progreso del país y de su arquitectura era, en última instancia, un acto de fe en el destino humano: una manifestación de su humanismo.

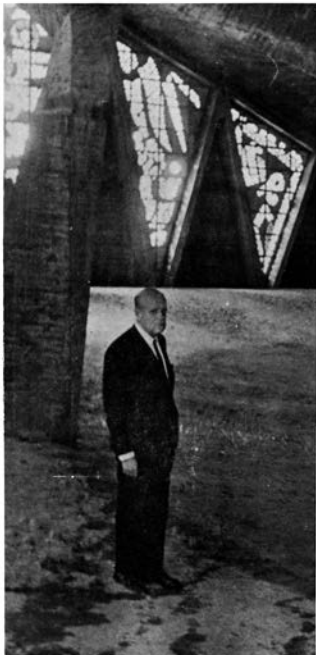
Hoy que no nos acompaña en la lucha para encarar la crisis de la que todavía no sale nuestra sociedad y nuestra arquitectura; hoy que comienzan a vislumbrarse los perfiles de un México que podría ser más justo si lucháramos más por ello; hoy que comenzamos a replantear nuestro papel como profesionales al servicio de la comunidad; hoy que las escuelas comienzan a formar otro tipo de arquitectos, más acordes con los tiempos que corren; hoy que buscamos recobrar el papel que habíamos perdido en el auténtico progreso de la edificación; hoy, en suma, que estamos comenzando a construir ese "otro México" que requiere el país de aquí a fines de siglo para satisfacer las demandas que plantea su crecimiento y su desarrollo; nos hace falta más que nunca ese humanismo, esa confianza, esa alegría, ese buen humor, esa generosidad y esa sencillez que "El Pelón" Enrique de la Mora y Palomar supo incorporar a su vida y a su práctica.

En cuanto a su talento, ahí quedan un puñado de obras ejemplares para atestiguar la trayectoria de un auténtico creador. Sin ellas, será difícil escribir la singular historia de la arquitectura contemporánea en México.

Agosto de 1980.

NOTAS

1. Paul Valery: "Eupalinos o el Arquitecto". Editorial Cultura. México, 1963.
2. Alberto González Pozo: "Enrique de la Mora y las iglesias de nuestro tiempo", en Revista Calli núm 2. México, 1960.
3. Enrique de la Mora y Palomar y Alberto González Pozo: "Conjunto Industrial en Pastejé, México", en Revista Arquitectos de México No. 24. México. Febrero de 1966.
4. Véase nota biográfica en: Israel Katzman "Arquitectura del Siglo XIX en México". U.N.A.M. México, 1973, p. 288.
5. Citado por Giulio Carlo Argan "Walter Gropius y el Bauhaus". Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1957.
6. Véase, a este respecto, Alberto González Pozo: "El Dominio del Entorno". Cuadernos de Lectura Popular, S.E.P. México, 1971. pp 93-99.



PRINCIPALES OBRAS DEL ARQ. ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR

- HOGAR INFANTIL, núm 9. 1934. Arq. José Villagrán García y Enrique de la Mora y Palomar.
- EDIFICIO ITALIA, Calle 5 de Mayo núm 18. 1934. Arq. Enrique de la Mora y Palomar. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- ALMACENES "AL PUERTO DE LIVERPOOL". 20 de Noviembre y Venustiano Carranza. (Adaptación y ampliación a edificio anterior) 1934. Arq. Enrique de la Mora y Palomar. Ing. Rebollo.
- EDIFICIO DE COMERCIO Y DESPACHOS. Av. Juárez núm. 30. 1935. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO DE COMERCIOS Y DESPACHOS. En los núms 19 y 37 de la Calle Palacio Legislativo (Posteriormente Av. del Ejido y hoy Av. Juárez) 1935. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO DE COMERCIOS Y DESPACHOS. En Donceles núm 98. 1936. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO FRAY PEDRO DE GANTE. Calle de Gante. 1936. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS. Calles de Parras y Amsterdam. 1936. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO DE COMERCIOS Y DEPARTAMENTOS. Luis Moya núm 19. 1936. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS. En Reforma núm 380. 1937. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS. Calle de Estrasburgo núm 5 Col. Juárez. 1937. Arq. Enrique de la Mora y Palomar y Arq. José Creixell. Ings. Manuel de la Mora y Palomar y Pafnuncio Padilla.
- HOSPITAL GENERAL DE PUEBLA, PUE. 1943. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MONTERREY. (Primera parte). 1944. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- TEMPLO PARROQUIAL DE LA PURÍSIMA CONCEPCION. Monterrey, N.L. 1940-1946. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- CENTRO MATERNO INFANTIL SOLEDAD OROZCO DE AVILA CAMACHO. Constituyentes y Parque Lira. D.F. 1946. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- BANCO REFACCIONARIO DE JALISCO. Guadalajara, Jal. 1949. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- RESIDENCIA DEL ARQ. ENRIQUE DE LA MORA Y PALOMAR. Cerrada de la Cerca núm 62. Villa Obregón. D.F. 1951. (demolida en 1979) Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- RESIDENCIA DEL SR. RAMIRO ALATORRE. Sierra Ventana núm 330. Lomas de Chapultepec. 1951. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.

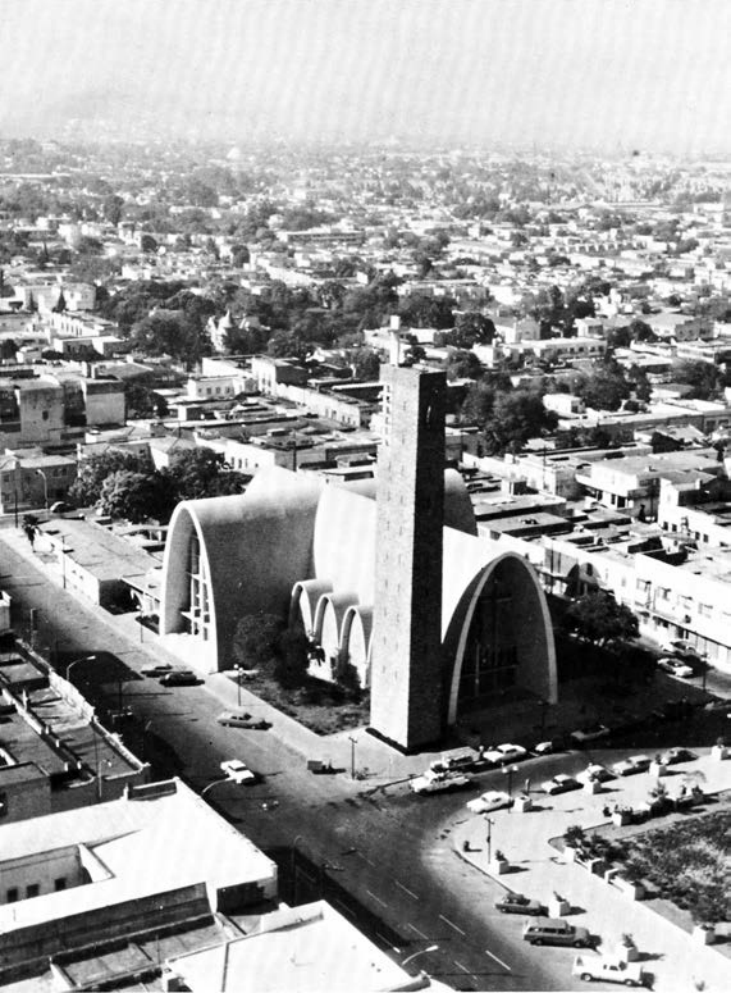


- GUADERDERIA Y JARDIN DE NIÑOS BEATRIZ VELASCO DE ALEMÁN. Obrero Mundial y Dr. Vértiz. 1952. (demolida). Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- RESIDENCIA DEL LIC. MANUEL GOMEZ MORIN. Arbol, núm 6 Villa Obregón, D.F. 1953. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS. CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F. 1953. Arq. Enrique de la Mora y Palomar, Arq. Manuel de la Colina y Arq. Enrique Landa.
- RESIDENCIA DEL SR. JOSE KURI BREÑA. Carmen núm 34. Villa Obregón, D.F. 1953. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- FONDO DE CULTURA ECONOMICA. Av. Universidad y Parroquia. 1954-1958. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- EDIFICIO "LA PROVINCIAL". Isabel La Católica núm 43. 1956. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- BOLSA DE VALORES DE MEXICO. Uruguay núm 68. 1956. Arq. Enrique de la Mora y Palomar. Arquitecto Colaborador: Fernando López Carmona; cálculo y construcción de la bóveda: Arq. Félix Candela.
- CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD EN EL ALTILLO. Coyoacán, D.F. Av. Universidad y Francisco Sosa. 1956-1958. Arq. Enrique de la Mora y Palomar. colaborador: Arq. Fernando López Carmona; cálculo y construcción: Arq. Félix Candela.
- ESCUELA NORMAL DE GUADALAJARA. 1956. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
- IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LAS HUERTAS. Calzada México Tacuba 1956-1962. (inconclusa). Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Fernando López Carmona; diseño y construcción de la estructura: Arq. Félix Candela.
- UNIVERSIDAD LABASTIDA. Monterrey, N.L. 1957. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.

30. HOSPITAL GENERAL-ESCUELA EN GUADALAJARA, JAL. 1957-1960. (inconcluso). Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Fernando López Carmona; diseño estructural: Ing. Raúl Gómez Tremari; asesor: Dr. Antonio Ríos Vargas.
31. IGLESIA DE SAN LUIS GONZAGA. Guadalajara, Jal. 1957-1967. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Fernando López Carmona.
32. IGLESIA DE SAN JOSE OBRERO. Monterrey, N.L. 1957-1962. (inconclusa). Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Fernando López Carmona; diseño estructural y construcción: Arq. Félix Candela.
33. CAPILLA DE LA MEDALLA MILAGROSA PARA LAS HERMANAS DE SAN VICENTE. Coyoacán, D.F. 1958-1960. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Fernando López Carmona; diseño y construcción de la estructura: Arq. Félix Candela.
34. CATEDRAL DE TAPACHULA. Chiapas. (1958-1980, en proceso). Arqs. Enrique de la Mora y Palomar y Fernando López Carmona; diseño estructural: Arqs. Juan Antonio Tonda y Jorge Sánchez Ochoa.
35. BANCO DE LONGRES Y MEXICO. Chihuahua. 1959. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
36. RESIDENCIA DEL SR. ANTONIO MARTINEZ DEL CAMPO. Francisco García Conde 23 Tacubaya, D.F. 1961. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto González Pozo.
37. INSTITUTO ANGLO-MEXICANO DE CULTURA. Calle Antonio Caso. 1954-1960. Enrique de la Mora y Palomar; diseño estructural del Auditorio: Arq. Félix Candela.
38. EDIFICIO MONTERREY (I) Mazarik num 8, Esq. Con Mariano Escobedo, 1962. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto González Pozo. Diseño Estructural: Dr. Leonardo Zeevaert.
39. HOSPITAL MEXICANO DE SAN VICENTE. Coyoacán. 1960-1962. s.(inconcluso, hoy Casa Hogar de Estudiantes). Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto González Pozo.
40. FACULTAD DE MEDICINA DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA. Centro Médico de Guadalajara. 1962. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto Arouesty; diseño estructural: Arq. Raúl Gómez Tremari.
41. SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE. Madrid, España. 1963. Arq. Enrique de la Mora y Palomar (México); Arq. José Aspiazú (España); Diseño estructural: Arq. Félix Candela; arquitecto colaborador: Salvador López Peimbert.
42. CAPILLA Y REFUGIO PARA PEREGRINOS EN SAN JUAN DE LOS LAGOS, JAL. 1963. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto Arouesty.
43. SEMINARIO MENOR Uruapan, Mich. 1963. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto Arouesty.
44. RESIDENCIA DEL SR. RAMIRO ALATORRE. Palmira 1100, Cuernavaca, Morelos. 1963. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Ramiro Alatorre Morones.
45. RESIDENCIA DEL LIC. JAVIER ARAGON. Reforma num 1650, Lomas de Chapultepec. 1964. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
46. UNIDAD INDUSTRIAL PASTEJE. Jocotitlán Edo. de México. 1964-1968. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; arquitecto colaborador: Alberto González Pozo.
47. CONDOMINIO DEL PASEO. Paseo de la Reforma, México, D.F. 1965. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; diseño estructural: DIRAC, S.C.
48. INTERNADO GRANADA. León Gto. 1965. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
49. EDIFICIO COMERCIAL. Madero num 42 México, D.F. 1966. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
50. RESIDENCIA DEL LIC. FRANCISCO VIEZCA. Calle del Angel num 45 San José Insurgentes. 1966. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
51. IGLESIA DE LA SANTA CRUZ. San Luis Potosí. 1967. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
52. IGLESIA DE LA DIVINA PROVIDENCIA. Lindavista. 1967. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
53. EDIFICIO SEGUROS MONTERREY (II). Mariano Escobedo num 555. 1969. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; diseño estructural: Dr. Leonardo Zeevaert.
54. IGLESIA DEL PERPETUO SOCORRO. En Villalongan, D.F. 1969. Arq. Enrique de la Mora y Palomar; diseño estructural y construcción: Arq. Juan Antonio Tonda.
55. ASOCIACION MEXICANA DE INSTITUCIONES DE SEGUROS. Londres num 4, D.F. 1974. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
56. DELEGACION VENUSTIANO CARRANZA. Fray Servando Teresa de Mier y Francisco del Paso y Troncoso, D.F. 1975. Arq. Enrique de la Mora y Palomar. Arq. Juan José Díaz Infante, Arq. Eduardo Echeverría Robledo; diseño estructural: Ing. Heriberto Izquierdo.
57. EDIFICIO COMERCIAL Y DE OFICINAS. Anexo al Ex-Convento del Carmen, Villa Alvaro Obregón, D.F. 1975. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
58. EDIFICIO SEGUROS MONTERREY. Guadalajara, Jal. 1976. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.
59. SANTUARIO DE SAN FELIPE DE JESUS. Ciudad Satélite, D.F. (inconcluso). En Construcción. Arq. Enrique de la Mora y Palomar.



El recuento de la historia de la arquitectura contemporánea en México y de sus personalidades más relevantes como Enrique de la Mora, quedaría incompleto si no se refiere a la evolución de la industria de la construcción y muy especialmente a la de los trabajadores manuales de ese sector, a quienes en última instancia se debe la realización material de los proyectos. Su esfuerzo y su habilidad, desde las tareas más sencillas hasta los oficios más especializados, son los que han possibilitado que la arquitectura mexicana haya podido plantearse metas cada vez más elevadas. La serie muestra a algunos de los peones y oficiales que intervinieron en la construcción del Edificio Monterrey.



PARROQUIA DE LA PURISIMA

Alfonso Reyes

En el curso de la polémica que se suscitó por la construcción de una iglesia de tipo moderno como la Parroquia de la capital regional montañesa, Alfonso Reyes escribió un artículo de primera calidad, pleno de admirables juicios sobre el arte y profético en sus conclusiones.

Felicito al arquitecto Enrique De la Mora por la probidad y el valor con que ataca el más grave problema de la arquitectura contemporánea: la arquitectura religiosa. Por lo mismo que la religión proyecta un anhelo de eternidad, parece que las manifestaciones del arte religioso debieran tener, por lo menos, una estabilidad mayor que las artes laicas, y es natural que el público se resista más a la innovaciones cuando se trata de lo que, por ser sagrado a sus ojos, le parece más intocable. El proyecto del señor De la Mora para la nueva iglesia de la Purísima en la ciudad de Monterrey, iglesia destinada a sustituir un viejo templo, tradicionalmente asociado a la vida y a los recuerdos de tantas familias regionalistas, tiene por fuerza que provocar una especie de sobresalto. Pero consideremos de cerca el caso.

Ante todo, hay algo intocable en cualquier estilo de templos católicos, y es cuanto responde el canon y a la liturgia.

¿Qué sería un templo católico donde faltaran altar, coro, púlpito, pila bautismal, etc? ¿Qué un templo católico donde apareciera una imagen pagana? (Y, sin embargo, ciertas pinturas de asunto pagano siempre decoraron muros de iglesias, y en algún arco exterior de la iglesia de Cáceres, Extremadura hemos visto una Ceres que se olvidó entre dos vestigios romanos, y la gente habla todavía con naturalidad de la "Iglesia de la Ceres"). Sí, pues De la Mora ha cumplido puntualmente con las exigencias funcionales del templo católico, y ha merecido en tal sentido el

"Nihil obstat" de la autoridad eclesiástica, no hay más que hablar de este aspecto de la cuestión, y pasamos a las consideraciones de orden meramente social y estético.

Si todo arte significa un diálogo entre el creador y el pueblo, es evidente que esta relación de simpatía es más estrecha cuando se trata de satisfacer un servicio general. El poeta, a solas puede divagar cuanto le plazca, sin mayor sanción que la crítica; lo mismo el pintor de caballete. Mucho menos ya el pintor mural; menos aun el arquitecto, y máxime cuando de arquitectura religiosa se trata.

Pero hay un distingo: la casa que yo mando hacer ha de ser a mi gusto, porque la pago para mi disfrute privado. El edificio público, civil o religioso, no puede partir de un previo plebiscito. Basta que se ajuste a sus fines, a las posibilidades de realización y al criterio de los entendidos. En nuestro caso, las dos primeras condiciones se cumplen. Respecto a la tercera, o criterio de los entendidos, merece examen: no se trata de satisfacer el gusto de todo eclesiástico en su condición de persona privada, de todo hombre culto en general, o de todo fiel o feligrés. Esto jamás se ha hecho, ni a nadie se le ocurrió pensarlo en las grandes épocas artísticas, cuando nunca se confundió el arte con las cosas electorales. No: se trata del juicio de personas autorizadas, consagradas al asunto por larga vocación y experiencia, no nos disimulemos que, entre ellas, puede haber dos bandos. . .

LA PURISIMA DE MONTERREY

Paul Westheim

En Assy, pequeña población en el sur de Francia, frente al Mont Blanc, se concluyó hace poco la construcción de "Nuestra Señora de Toda Gracia", una iglesia que constituye el audaz intento de revolucionar totalmente el arte religioso de nuestro tiempo. De modestas dimensiones, está adaptada al tipo de arquitectura que se ha desarrollado en los Alpes a raíz de las condiciones crimatóricas muy especiales que allí imperan. Un edificio de poca altura, en que predomina la horizontal. Delante de la fachada principal, seis columnas redondas sostienen el techo salidizo fuertemente inclinado, que permite que durante el deshielo se escurra el agua. A un lado se eleva el campanil. Esta construcción muy sencilla, cuyas cualidades son las buenas proporciones, la pureza y claridad de las formas, la ha hecho decorar el padre Couturier —un antiguo artista que ingresó en 1925 en la orden dominicana— por quince pintores y escultores de renombre, entre ellos Rouault, Bonnard, Matisse, Chagall y también algunos abstraccionistas como Braque, Léger, Lurcat y el escultor Lipschitz.

Que para una tarea de tal naturaleza se haya escogido a estos artistas, precisamente a éstos, demuestra que se ha comprendido un hecho fundamental. El doctor Alvar Carrillo Gil, en un ensayo que forma parte de toda una serie de artículos sobre "La Iglesia y el arte", dice: "Cuando reviva la asociación entre la Iglesia y el mejor arte moderno, se obtendrá un gran beneficio para ambas partes. Esto significará que la verdad cristiana será proclamada por nuevas voces de eco fuerte y duradero. . ."

"Es muy probable que para el padre Couturier lo decisivo haya sido esto último: crear un arte religioso que sea capaz de provocar ese "eco fuerte y duradero" en que un arte exclusivamente descriptivo ya no produce efectos ni siquiera entre las grandes masas. Característico en ese sentido es el cambio que se ha operado en la concepción artística de Georges Rouault, creador de cinco vidrieras de la iglesia de Assy y hoy día sin duda el más importante de los pintores religiosos. Hace poco un escritor suizo, el crítico de artes plásticas Hans Nael, ha analizado la trayectoria artística de este maestro. Rouault —escribe— empieza pasando por ese rodeo que es el tema. Y luego somos testigos de uno de los más fascinantes procesos evolutivos que se puedan observar en la

pintura moderna. Consiste en la transformación de una religiosidad buscada al principio a través de la anécdota o del contenido en general, en una religiosidad de factura artística. Esto se manifiesta primero en una limitación del tema. . . Pero tal empobrecimiento temático coincide con una nueva forma expresiva: los valores colorísticos y formales se llenan de un contenido metafísico y suministran una prueba mucho más directa y segura de la total aspiración religiosa del artista. 'Esto es lo que en Rouault se puede designar como expresionismo y lo que liga su crear con el expresionismo de los grandes maestros del pasado: con Gruenewald, con el Greco, con algunos otros. No transmite lo religioso mediante un procedimiento descriptivo, que se dirige al entendimiento, sino que lo evoca en el espectador como experiencia espiritual y anímica. Lo evoca con la expresividad funcional de los colores y formas, que llega directamente a la esfera emotiva. Si la iglesia de Assy ha provocado en todas partes del mundo, hasta en este continente, el asombro, la admiración y aun el franco entusiasmo de muchos, ello se debe a que en esta creación sucede lo mismo que en las obras de Rouault: "la luz fluye no hacia la obra, sino desde la obra", según una bella y sugestiva frase de Nael. No cabe duda, esa iglesia es el intento de resolver con un supremo sentido de responsabilidad un problema decisivo de la creación artística contemporánea. Pero si la iglesia de Assy se considera con mucha razón como ejemplo de un arte religioso de tipo moderno, cuya modernidad consiste en el fondo en su íntima afinidad con las obras del arte de Bizancio y Siena, México, no menos justificadamente, puede gloriarse de que al mismo tiempo, y aún antes, ha contribuido a la realización de un nuevo arte eclesiástico con una obra en que "el espíritu de Assy", por así decirlo, ha encontrado forma en mucho mayor medida y con igual perfección artística. Me estoy refiriendo a La Purísima de Monterrey, obra del arquitecto Enrique de la Mora y Palomar, que empezó a construirse en 1940. Creación arquitectónica no sólo de proporciones más grandiosa y más original como concepción: La Purísima de Monterrey es arquitectura del siglo XX, objetiva, funcional y, a la vez, arquitectura auténticamente religiosa, una iglesia representativa como tal. Enrique de la Mora y Palomar, nacido en 1907 en Guadalajara, discípulo de José Villagrán

García, es uno de los arquitectos de México que ha comprendido en su esencia aquella depuración de lo arquitectónico que se llama funcionalismo. No únicamente se trata de encontrar una solución práctica de las nuevas y grandes tareas constructivas: planos de diáfana claridad, organizados de acuerdo con la finalidad de la construcción; distribución y disposición de los cuartos conforme a un criterio de utilidad; un exterior orgánico, desarrollo sin recursos decorativos desde la estructura interna. Partir de ese criterio de la utilidad práctica -criterio de nuestros tiempos sin el cual no es posible la producción industrial en serie- partir de la técnica avanzada y los nuevos materiales a disposición del constructor del siglo XX y crear a base de estos supuestos la forma, tal como desde otros supuestos desarrollaron la forma suya los creadores de la Acrópolis, de las construcciones góticas y barrocas: he aquí la tarea de la nueva arquitectura.

Cualquier arquitecto que sepa adaptarse con cierta inteligencia a las exigencias prácticas de la vida moderna, logrará encontrar la solución objetiva de un problema constructivo dado. Pero esto no es suficiente para hablar de arquitectura. Y precisamente el de "arquitectura funcional" en el sentido de Le Corbusier, "Oud o Mies van der Rohe surge sólo cuando el contenido racional se haya impregnado de un elemento irracional, dando lugar a aquella unidad superior que convierte los datos materiales en creación artística. Para Enrique de la Mora -como lo demuestran el Hospital General de Puebla o los dos Centros Materno-infantiles que ha ejecutado- el factor decisivo ha sido siempre aquella espiritualización y es a ella que sus construcciones deben su fisonomía inconfundible.

El era, pues, el hombre indicado para construir un templo representativo, de magna importancia como lo es el de La Purísima de Monterrey. En esta ciudad ha edificado con igual maestría, con esa maestría suya que se basa en la solución creadora de una tarea dada, el Instituto Tecnológico y el Colegio Labastida para señoras.

Monterrey, el gran centro industrial del norte, productor de acero, cemento, vidrio, cerveza es una urbe en pleno desarrollo. Una ciudad que debe su auge a la industria: una ciudad católica dinámicamente católica, de un catolicismo que es valor vital y actitud vital.

¿Cómo imaginarse una iglesia para una población de este tipo? ¿cabe imaginársela barroca, gótica, tradicionalmente ecléctica? Enrique de la Mora ha creado un templo que impresiona como una síntesis del espíritu de esa ciudad: manifestación de la fe en un mundo que vive del trabajo industrial racionalizado. Y es también significativo en este sentido que esta obra sólo haya podido llevarse a cabo gracias a la aprobación y la comprensiva ayuda de las altas autoridades eclesásticas. La iglesia, enorme construcción de cemento armado, se eleva en el centro de la ciudad. Un impulso leve y audaz a la vez, hace ascender las paredes lisas de forma parabólica. La silueta tiene algo del vigor y de la elegancia de un hangar.

Al lado del templo, separado de él, un campanil, construcción maciza de planta rectangular. La tarea del arquitecto —igual a la de los constructores de las Iglesias góticas— consistía en crear para la comunidad religiosa, un recinto solemne, alto y claro. El gótico desarrolló, para ello, su sistema genial de pilares y ojivas; el procedimiento moderno de construcción permite al arquitecto cubrir espacios enormes sin empuñecerlos con soportes. El exterior de La Purísima no es sino un revestimiento de ese imponente recinto.

En la fachada principal se abre un nicho, remetido algunos metros con respecto a ésta, que abarca toda su anchura y altura, y tiene la forma parabólica de la construcción. Este nicho es el lugar indicado para los símbolos plásticos que caracterizan el edificio como casa de Dios que es. Al escultor Herbert Hofmann Isenburg le tocó crear para esa gigantesca fachada una decoración que no tuviera nada de decorativo: que fuera, de acuerdo con la monumentalidad de la construcción, creación, plástica monumental. En el resalto horizontal por encima de las puertas colocó a los doce apóstoles; cada una de las figuras de aproximadamente tres metros de altura en un nicho de planta semicircular. Y encima de sus discípulos se eleva, grande e impresionante, la figura del Crucificado, de cinco metros de altura. El Cristo y los apóstoles ya están fundidos en bronce; se proyecta colocarlos en diciembre en los lugares que les corresponden. Hofmann ya está trabajando en varias obras escultóricas destinadas para la iglesia: tres ángeles para el muro exterior de la nave lateral; en el interior, encima

del altar, una estatua de La Purísima; catorce relieves que representan la Pasión; en el púlpito los cuatro doctores de la Iglesia y en los nichos laterales dos figuras: El Sagrado Corazón y San José.

Herbert Hofmann Isenburg, casado con una mexicana que es igualmente escultora, vive en México desde el año de 1939. Nació en Alemania, país que abandonó muy joven, después de haber hecho sus estudios en el "Bauhaus" de Weimar. Dicho sea de paso, aquella escuela de arte no académica, antiacadémica, contaba entre sus profesores a Paul Klee, a ese Paul Klee que creía que el artista debe crear "no del natural, es decir, no imitando a la naturaleza, sino como la naturaleza".

En 1933 y 34 Hofmann vivió en París. De allí fue por algún tiempo a España —donde tuvo la vivienda del Greco—, a Noráfrica y a Grecia. En Grecia, así parece, es donde se encontró a sí mismo. No como otro imitador de la antigüedad. Su sensibilidad tiende hacia la forma expresiva, hacia el gótico maduro, hacia el barroco tardío. Expresándolo de otra suerte se inspira más en Lehmbruck que en Maillol. Ya pertenece a la generación que sigue a Rodin. Maillol ha formulado alguna vez en el curso de una conversación lo que distingue a las generaciones "Rodin —dijo— buscaba siempre a la naturaleza. Veía un movimiento del modelo y le decía 'Ahí está. Así quédate un momento'. Y luego lo reproducía. Es lo que no quiero. ¡Quién fuera capaz de copiar a la naturaleza! Es algo totalmente imposible. Los griegos tampoco la copiaron, Rodin decía siempre al palpar un torso antiguo 'Esto no es sino naturaleza' No, no, lo que ahí es grande, es la idea general".

El arte de Hofmann, su vigor y su encanto, estriban en el movimiento de la masa. Un artista creador, que transforma la naturaleza, que proyecta sobre el objeto suyo su sentir, su visión plástica. Los cuerpos que plasma, todo espíritu, parecen desprenderse de su corporeidad. Lo que era materia se vuelve gesto, se vuelve expresión. En sus figuras y cabezas que se quedarían dentro de los límites de lo decorativo si no fuera tan intensa la visión, se revela la nostalgia de elevarse desde lo real hacia lo supraterrrestre, hacia la idea. De ahí esa ansia suya por encontrar una forma que dé realidad óptica a su vivencia interior; de ahí el dinamismo que alienta en sus figuras, su impulso as-

CREDITOS DE LOS FOTOGRAFOS

**Luis Limón Aragón
Guillermo Zamora
O. Cortés Gasca
Lozano
Esther Born
Ma. Teresa Méndez
Vollmer
García
Patricia Van Rijn
Revista Arquitectura - México
José Verde
Rogaciano
A. Gallardo
A. González Pozo**

La reproducción de originales fotográficos del archivo del Arq. Enrique de la Mora estuvo a cargo de Estudio de Reproducciones Artísticas y de Impresora de Copias Islas Hermanos.

Muchas de las fotografías del Archivo del Arq. De la Mora carecen de elementos que permitan identificar al fotógrafo. Cualquier omisión en ese sentido es debida a esa circunstancia.

CONSEJO EDITORIAL:

**Salvador Pinoncelly
Manuel González Galván
Enrique Yañez
Guillermo Tovar de Teresa**

CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y CONSERVACION
DEL PATRIMONIO ARTISTICO.

Edición de Colección. Año 1979.

1. La construcción de un teatro.
Serie: Monografías.
2. Restauración de Monumentos.
Serie: Ensayos.
3. Una década de Arquitectura Mexicana (1968-1978).
Serie: Ensayos.
- 4-5. Symposium Interamericano de Conservación del
Patrimonio Artístico.
Serie: Documentos.
6. Carlos Obregón Santacilia. Arquitecto.
Su vida y su obra.
Serie: Precursores de la arquitectura moderna.

Año 1980

7. La arquitectura de la época porfiriana.
Serie: Monografías.
8. Apuntes sobre arquitectura.
Serie: Ensayos.
9. La escultura del siglo XIX.
Serie: Documentos.
10. Arquitectura vernácula.
Serie: Ensayos.
11. El peatón en el uso de las ciudades.
Foro Internacional.
Serie: Documentos.
12. El Art-Nouveau en México.
Serie: Monografías.

Año 1981

13. El arte y la técnica para salvar el arte.
Serie: Ensayos.
14. Enrique de la Mora. Vida y Obra.
Serie: Precursores de la arquitectura moderna.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA
Números Publicados
1980

8. **Apuntes sobre arquitectura.**
Serie: Ensayos.
 9. **La escultura del siglo XIX.**
Serie: Documentos.
 10. **Arquitectura vernácula.**
Serie: Ensayos.
 11. **El peatón en el uso de las ciudades.**
Serie: Documentos.
 12. **El Art-Nouveau en México.**
Serie: Monografías.
- 1981
13. **El arte y la técnica para salvar el arte.**
Serie: Ensayos
 14. **Enrique de la Mora. Arquitecto
Vida y obra.**
Serie: Precursores de la arquitectura.

ANUARIO DE ARQUITECTURA MEXICANA

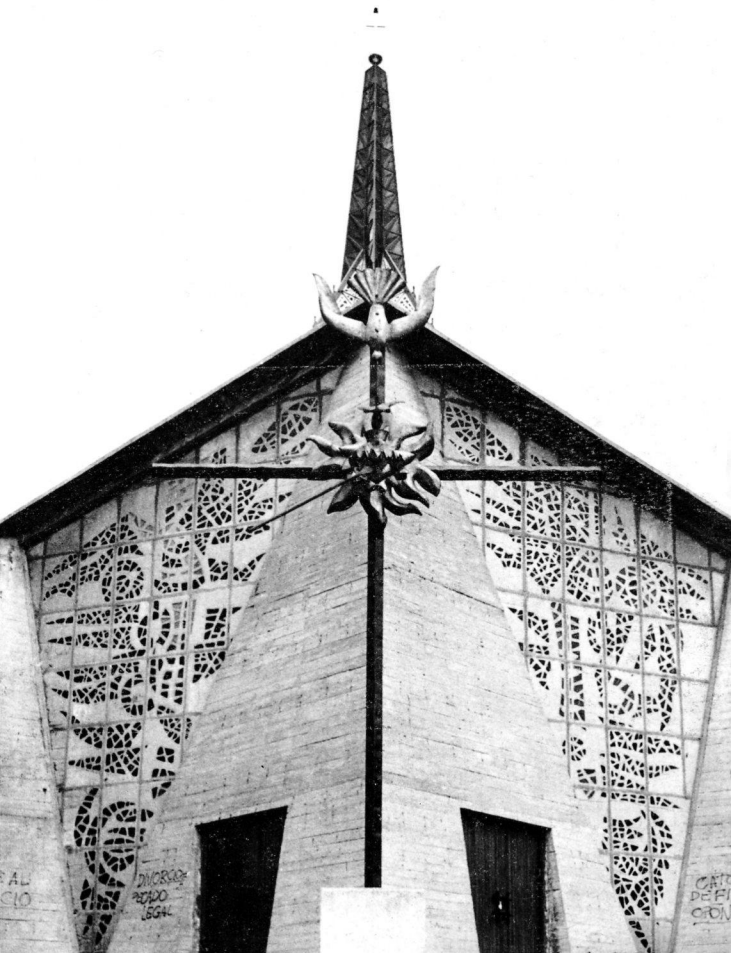
1977	□ \$ 700.00 MN.	40.00 US DLS.
1978	□ \$ 700.00 MN.	40.00 US DLS.
1979	□ \$ 1000.00 MN.	50.00 US DLS.

SUSCRIPCIÓN □ SUBSCRIPTION
RENOVACIÓN □ RENEWAL

A partir del No. _____ al No. _____

MEXICO	\$ 800.00 MN.	(6 números)
CANADA, USA	\$ 40.00 US DLS.	
AMERICA LATINA	(6 numbers)	

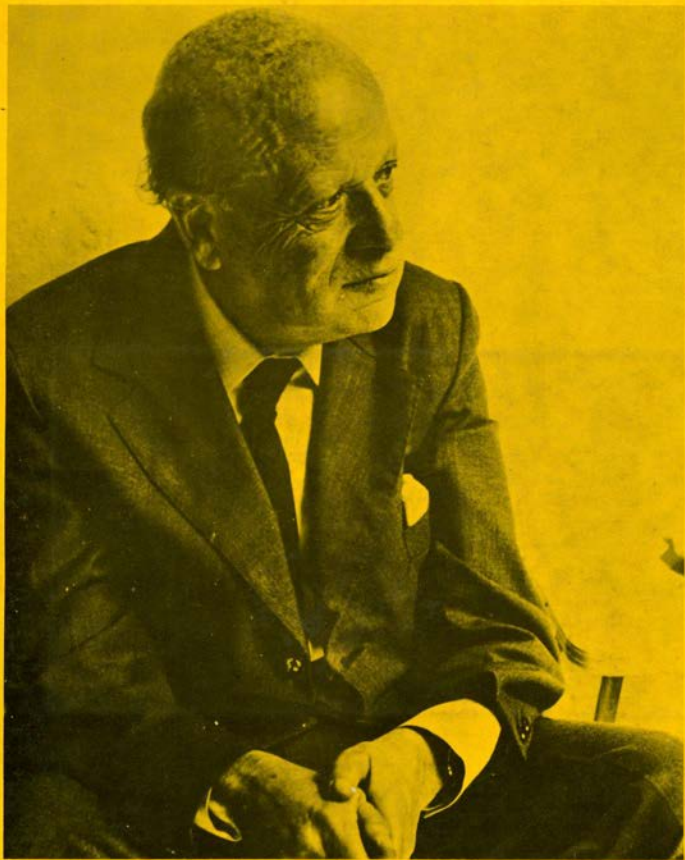
El número 14 de la serie **Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico: Enrique de la Mora, Vida y Obra**, se terminó de imprimir, el mes de marzo de 1981, en Impresos Pérez, S. A. Roa Bárcenas No. 82, de la ciudad de México. La edición estuvo al cuidado de Alejandrina Escudero y Rafael C. Arvea.



AL
CIO

DINOBRIO
2010
1544

CANTO
DE FI
OFON



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DIRECCION DE ARQUITECTURA Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL