

Art Déco 100

Un siglo de modernidad

Coordinadores:

David Navarrete Escobedo

Alma Pineda Almanza

Mauricio Velasco Ávalos

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



Resumen del libro:

Art Déco 100. Un siglo de modernidad conmemora el centenario de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, evento que marcó el surgimiento y difusión global del estilo Art Déco. A través de una selección de ensayos de destacados investigadores de México, América Latina y Europa, el volumen examina las múltiples trayectorias de circulación, apropiación y transformación del Art Déco en el ámbito urbano, arquitectónico y cultural. La obra se organiza en tres grandes ejes: la circulación internacional del estilo y su presencia en medios gráficos y editoriales; su inserción y resignificación en la arquitectura y urbanismo de México, particularmente en la Ciudad de México y ciudades del Bajío; y su expresión en espacios públicos, monumentos y ámbitos de recreación. Los capítulos ofrecen una mirada crítica que permite superar la visión exclusivamente monumental o elitista del Déco, mostrando cómo este lenguaje estético también fue adoptado, adaptado y resignificado por sectores medios y populares, modificando tanto el paisaje arquitectónico como las prácticas urbanas. *Art Déco 100* busca así renovar el debate sobre el impacto cultural y urbano del Art Déco, visibilizando tanto su riqueza formal como su dimensión social. El volumen constituye una aportación original al estudio de los procesos de modernización, circulación de estilos y construcción de identidad urbana en el siglo XX, en un momento en que su legado cobra nueva relevancia para las dinámicas patrimoniales y urbanas contemporáneas.

Art Déco **100**

Un siglo de modernidad

Art Déco **100**

Un siglo de modernidad

Coordinadores

David Navarrete Escobedo

Alma Pineda Almanza

Mauricio Velasco Ávalos

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias

Art Déco 100. Un siglo de modernidad.

Primera edición digital, 2025

Producción:

D. R. © Universidad de Guanajuato

Lascuráin de Retana núm. 5, Centro

Guanajuato, Gto., México

C. P. 36000

Corrección, formación y diseño de portada:

David Navarrete Escobedo y María José Rodríguez Arzate.

Esta obra fue sometida a un proceso de dictaminación a doble ciego por especialistas en la materia. Se permite descargar la obra y compartirla siempre y cuando se dé crédito de manera adecuada. No se permite remezclar, transformar o crear a partir del material, ni usarlo para fines comerciales.



ISBN: 978-607-580-224-4

Hecho en México / Made in Mexico

Índice

Presentación de los coordinadores	9
Sección I. Circulaciones y expresiones del Art Déco en el ámbito internacional	11
Notas sobre algunas obras gráficas y fotográficas de Natacha Rambova conservadas en Mallorca. Contexto y legado artístico	13
<i>Juan Carlos Oliver Torelló</i>	
El Art Déco Los portfolios de Charles Moreau, editor de arte	35
<i>María Sebastián Sebastián</i>	
Art Déco en clave femenina: imagen, deseo y emancipación	57
<i>Marina De la Torre</i>	
Sección II. El Art Déco en la configuración urbana y arquitectónica de México	71
Entre modernidad y tradición: la huella del Art Déco en la arquitectura y el urbanismo en Ciudad de México	73
<i>Carolina Magaña Fajardo</i>	

El Art Déco llega al centro histórico: asimilaciones arquitectónicas en México entre los años 1920 y 1940	91
<i>David Navarrete Escobedo</i>	
El Art Déco configurador del espacio urbano patrimonial gentrificado de la Zona Condesa en la CDMX	121
<i>Norma Mejía Morales</i>	
Sección III. Arte público, monumentos y espacios educativos	141
Arte público, monumentos y espacios educativos Monumento a la Patria en Mérida, Yucatán, México	143
<i>María Elena Torres Pérez</i>	
Art Decó en espacio de recreación y construcción social: Parque Juárez en Xalapa, Veracruz	169
<i>Nasla Margot López Fuentes</i>	
Escuelas Centenario: entrada a la modernidad en Dolores Hidalgo, Guanajuato	185
<i>Alma Pineda Almanza Mauricio Velasco Ávalos</i>	
Conclusiones generales	211

Presentación

El libro Art Déco 100. Un siglo de modernidad surge como una reflexión colectiva en torno al centenario de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes celebrada en París en 1925, evento del que tomó su nombre y proyección global el estilo Art Déco. A cien años de su consagración internacional, resulta pertinente analizar no solo su surgimiento, sino también su circulación, apropiación y resignificación en distintos contextos urbanos, sociales y culturales, particularmente en América Latina y México.

El objetivo de este volumen es reunir miradas diversas que examinen el Art Déco desde una perspectiva amplia y contemporánea: como lenguaje arquitectónico, como motor de transformación urbana, como fenómeno editorial y de cultura visual y como símbolo de aspiraciones sociales y modernidad en sectores distintos de la sociedad. El libro articula aproximaciones teóricas, estudios de caso urbanos y análisis de expresiones artísticas que permiten entender el alcance y la heterogeneidad del Déco como fenómeno cultural transnacional.

La estructura del volumen refleja esta diversidad: se inicia con una sección dedicada a las trayectorias internacionales del Art Déco, su circulación en la cultura fotográfica, gráfica y editorial; y su impacto en la construcción de nuevas representaciones femeninas en las artes. Las contribuciones de María Sebastian desde Mallorca, España y la reflexión de Olivier Torrelló se integran en este apartado más internacional. Posteriormente, la segunda sección aborda el proceso de adopción, adaptación y apropiación del Déco en México, a través de estudios que exploran su influencia en la arquitectura y el urbanismo de la Ciudad de México y de los centros históricos de provincia, así

como fenómenos urbanos contemporáneos como la pérdida del patrimonio de esa época y el carácter identitario que han llegado a tener las obras del Déco. Esta sección la nutren los trabajos de Carolina Magaña Fajardo, David Navarrete Escobedo y Norma Mejía Morrales. Finalmente, la tercera sección presenta los análisis sobre el Art Déco en el espacio público y educativo, destacando ejemplos emblemáticos de Mérida, Xalapa y Dolores Hidalgo. Los investigadores María Elena Torres Pérez, Nasla Margot López Fuentes, Alma Pineda Almanza y Mauricio Velasco Ávalos componen este último apartado.

Los autores convocados, académicos e investigadores de distintas disciplinas y latitudes, ofrecen aportaciones originales, que en su conjunto permiten una relectura crítica de un movimiento que fue y sigue siendo, clave para entender las dinámicas de modernización, identidad cultural y transformación espacial en el siglo XX a nivel internacional y en particular en México.

Esperamos que este volumen aporte nuevas perspectivas a los debates sobre la historia del Art Déco y su impacto en los tejidos urbanos, arquitectónicos y culturales de nuestro país, nuestro continente y el europeo; con el fin de valorar su legado en toda su complejidad, pluralidad y riqueza. Un aporte con el fin último de entender y preservar un momento y estilo clave en la historia de la arquitectura del siglo XX y cuyo patrimonio material y arquitectónico exige su protección, restauración y conservación.

David Navarrete Escobedo
Alma Pineda Almanza
Mauricio Velasco Ávalos

SECCIÓN I:

Circulaciones y expresiones del *Art Déco* en el *ámbito internacional*

Notas sobre algunas obras gráficas y fotográficas de Natacha Rambova conservadas en Mallorca. Contexto y resumen legado artístico.

Juan Carlos Oliver Torelló

Resumen

Entre 1931 y 1936, Natacha Rambova (1897-1966) vivió en Mallorca, donde dejó una serie de materiales gráficos inéditos, así como estudios preliminares para escenografías cinematográficas y teatrales que incluyen gouaches, acuarelas y fotografías, actualmente pertenecientes a una colección particular. Algunos de estos trabajos fueron realizados años antes, durante su etapa como diseñadora y directora artística en el cine de Hollywood, y permiten explorar la relación entre su labor de proyección gráfica y el diseño arquitectónico definitivo en diversas producciones de los años veinte, en consonancia con la introducción de las primeras tendencias del Art Déco. Los diseños escenográficos y de vestuario ideados por Rambova tuvieron una gran repercusión internacional. Sus referencias exóticas y orientalistas, inspiradas en el simbolismo y las artes gráficas del Art Nouveau, estuvieron marcadas por su interés en el esoterismo y recibieron una notable atención mediática en la cultura visual de los magazines ilustrados, un fenómeno que se vio amplificado por su matrimonio con el célebre actor Rodolfo Valentino.

Palabras clave: Natacha Rambova, diseño cinematográfico, cine y Art Déco, simbolismo cromático, Camille.

Durante la década de 1920 y en consonancia con las primeras tendencias Art Déco, los diseños escenográficos y de vestuario ideados por Natacha Rambova (1897-1966) lograron una fuerte repercusión internacional en el ámbito cinematográfico y fotográfico. Sus referencias exóticas y orientalistas, inspiradas en las artes gráficas art nouveau y condicionadas por intereses esotéricos, recibieron un nivel de atención mediática inusual en la cultura visual de magazines ilustrados, factor acrecentado por su matrimonio con el célebre actor Rodolfo Valentino. La primera identidad pública de Rambova se modeló, en gran medida, junto a la de la actriz y productora cinematográfica Alla Nazimova (1879-1945), a través de materiales promocionales y periodísticos que mostraban sus creaciones en forma de dibujos, indumentaria y decorados, mientras su proyección mediática como moderna mujer flapper y mística era captada por los principales fotógrafos neoyorquinos de moda.

Las aportaciones de Rambova han sido mencionadas en numerosos artículos vinculados a la historia del diseño de moda (Esquevin, 2008; Helland, 2002), historia del cine de los años veinte (Grundmann y Simon, 2015) y enfoques de carácter feminista (Bean y Negra, 2002), pero se desconocen muchos aspectos relativos a su labor creativa o relacionados con su documentación gráfica preliminar. Este trabajo pretende aportar información puntual sobre una parte de su creación gráfica preliminar, concebida como representante de las primeras escenografías Art Déco.

Rambova fue consciente de la transformación “moderna” de sus innovadores decorados, y aunque con frecuencia se indica el constante influjo del ilustrador británico Aubrey Beardsley en sus diseños de vestuario, los escenarios contenían una tendencia más marcada hacia la geometrización y la simplificación ornamental, propia de las primeras fases del estilo déco. Ella misma indicaba en una entrevista: “El modernismo [entiéndase como modernidad], después de todo, es la aplicación de la antigua ciencia de la geometría. Líneas rectas, ángulos y curvas se combinan según reglas definidas y el resultado es agradable. Estas líneas, ángulos y curvas, cuando se usan en vestidos según ciertos principios, también producen efectos agradables” (Transcripción de entrevista radiofónica citada en el blog 1926Rudy (2024), basada en una noticia de *The New York Times*, 1928-09-02).

Entre 1931 y 1936, coincidiendo con el auge de la presencia norteamericana en las Baleares, Rambova residió en Mallorca. Primero lo hizo en el barrio palmesano de El Terreno y después en la zona de Génova, mudándose posteriormente a Cala Fornells, en Paguera, frente a la Illeta des Cocó (Calvià, Mallorca). Su estancia fue reflejada en el vídeo documental *Tras la sombra de Natacha Rambova* (Sas i Mulet, 2020), que aporta datos sobre su trayectoria biográfica y relaciones sociales en la Isla. En nuestro caso, queremos incidir no sólo en esta residencia, sino sobre todo en el análisis de un conjunto de pinturas, dibujos preparatorios, diseños de moda y fotografías que la autora dejó en Mallorca tras su abrupta salida hacia Francia en 1936, ante la evidencia de las primeras consecuencias de la Guerra Civil Española.

Nos centramos en un grupo de documentos gráficos pertenecientes a una colección privada en ámbito mallorquín¹ que no fueron completamente realizados durante su estancia en Mallorca, sino principalmente en la década anterior. A excepción de una serie de diez pinturas al gouache, estos papeles no forman parte de un cuerpo unificado de trabajo, de modo que debemos suponer que la autora trajo consigo este material desde Nueva York y que, al regresar, dadas las vicisitudes de su partida, sólo pudo recoger una parte de sus proyectos. Se trata principalmente de positivos fotográficos de medio y gran formato, acuarelas, pinturas al gouache o realizadas con pigmentos cosméticos y estudios preliminares para sets escenográficos de su autoría, así como otras pinturas y obra gráfica sobre papel de autores diversos. El conjunto nos permite analizar las relaciones entre proyección gráfica y concreción arquitectónica en ámbito cinematográfico, así como relacionar algunos intereses artísticos con el pensamiento religioso o esotérico de Rambova.

Natacha Rambova y su estancia en Mallorca

Rambova fue diseñadora de vestuario y escenografía, directora artística, guionista, productora y ocasional actriz en la era del cine mudo. Comenzó su carrera como bailarina con el Ballet Imperial Ruso con Theodore Kosloff, aunque tras desavenencias con este director sobre la autoría de algunos diseños interrumpió esta faceta para trabajar en Hollywood, diseñando vestuarios para películas de Rex Ingram o Cecil B. DeMille, entre otros. Colaboró estrechamente con Alla Nazimova en *Camille* (1921) y *Salomé* (1923), donde ejerció como directora artística, diseñadora de vestuario y en ocasiones como guionista, firmando bajo el seudónimo de Peter M. Winters. En 1923, se casó con Rodolfo Valentino, quien tuvo una gran influencia en su carrera y trayectoria personal. Diseñó vestuarios para *Beyond the Rocks* (1922), *The Young Rajah* (1922), *Monsieur Beaucaire* (1924) y *A Sainted Devil* (1924). Su filmografía incluye también títulos como *The Woman God Forgot* (1917), *Why Change Your Wife?* (1920), *Something to Think About* (1920), *Billions* (1920), *Forbidden Fruit* (1921), *A Doll's House* (1923), y *What Price Beauty?* (1925), además de su única aparición como actriz en *When Love Grows Cold* (1926). Tras su divorcio en 1925, Rambova se alejó del cine y se dedicó progresivamente al ámbito de la moda, abriendo una boutique de alta costura en Nueva York.

1. Se trata de la colección personal de Joan Porcel, a quien agradecemos la disponibilidad para acceder al material conservado y la ayuda en su digitalización. El conjunto siempre se ha conservado en Mallorca desde la llegada de Rambova. En este sentido, no son adquisiciones ni compras posteriores. Evelyn Zumaya Floris publicó en 2021, en su blog, imágenes de otra parte de las pertenencias de Rambova encontradas en Mallorca. <https://evelynzumaya.blogspot.com/2021/01/sacred-territory.html>

Tras la muerte de Valentino (1926) y durante las décadas de 1930 y 1940, Rambova centró su vida laboral en la moda y los negocios inmobiliarios, introduciéndose progresivamente en el esoterismo, el estudio de las enseñanzas teosóficas de Helena Blavatsky y, más tarde, la egiptología, cuyo interés, como el de muchos autores vinculados al primer decó, se había gestado en los primeros años veinte, en parte, debido, en parte, al célebre descubrimiento de la tumba de Tutankamón por parte de Howard Carter, en 1922.

En 1931 se trasladó a Mallorca, donde se casó con el aristócrata y oficial de la Marina Española Álvaro de Urzaiz (1893-1961). Con el estallido de la Guerra Civil Española, Rambova se refugió en Niza, Francia. Finalmente, en 1939, se separó de Urzáiz y regresó a Estados Unidos, dedicándose al estudio y publicación de artículos relacionados con la astrología y el simbolismo comparado, aspectos que ya le habían interesado con anterioridad. Su predilección por la egiptología la llevó a colaborar con Alexandre Piankoff y la Bollingen Foundation, participando en la traducción y publicación de textos religiosos del Antiguo Egipto, desarrollando al mismo tiempo una intensa labor coleccionista. En 1957 se trasladó a New Milford, Connecticut, donde se dedicó por completo a la investigación de religiones antiguas y los concebidos como símbolos universales. En este contexto publicó *The Tomb of Ramesses VI* (1954) y *The Shrines of Tut-Ankh-Amon* (1955). Falleció el 5 de junio de 1966 en Pasadena, California. (Manassa y Dobbin-Bennett, n.d.).

El periodo mallorquín de Rambova no parece haber destacado en lo que concierne a procesos artísticos o creativos. Más bien, fue prolijo en el ámbito de los negocios y en el hecho de marcar el inicio de su faceta literaria o ensayística. De este modo, su vida laboral se mueve, en los primeros años treinta, entre el comercio de antigüedades y la explotación de fincas para uso turístico, como queda reflejado en algunos anuncios de prensa de la época (*The Majorca Sun*, 1932-09). Junto a su marido, acondiciona las cuevas del barrio palmesano de Génova para visitas turísticas, mientras habilita nuevas residencias para clientes norteamericanos en nuevas zonas residenciales como Cala d'Or (Rosselló, 2022).

Las relaciones de Rambova con la extensa comunidad norteamericana presente en los años treinta en Mallorca son evidentes, y de ello quedan numerosas noticias que atestiguan sus reuniones y fiestas con Cecil Aldin o Arthur Middlehurst, arquitecto racionalista a quien se adscribe la autoría de la casa de Rambova en Paguera (Roffidal, 2021). Las noticias en prensa sobre Rambova, dan cuenta de los eventos sociales y acontecimientos puntuales sucedidos durante su estancia, como un robo cometido en su domicilio mientras ella estaba ocasionalmente en París (*La Almudaina: Diario de la mañana*, 1933-01-17). Estando en Mallorca, es entrevistada por el periodista Clemente Cruzado (*La Almudaina: diario de la mañana*, 1933-01-31). Otros periodistas de revistas internacionales aprovechan su estancia en España para realizar sendas entrevistas, como la de Gracián Sánchez Boxa para *Estampa* (1932-08-06), quien pone el acento en el componente flapper de Rambova:

Era tan activa que se oía decir que Natacha Rambova, Nazimova y Pola Negri vivían todas en Génova, comprando terrenos y casas a toda vez, conduciendo temerariamente pequeños coches por caminos secundarios llenos de baches y llevando turbante todo el tiempo [...] se pasa horas hablando con contratistas y albañiles, comerciantes de muebles y propietarios. «Nunca me he divertido tanto en mi vida», dice, y se toma un tiempo para preguntarse cómo es posible trabajar tanto sin cansarse tanto como en casa. Eso fue antes de descubrir las cuevas de Génova. Después, estuvo aún más ocupada que nunca, pues las cámaras subterráneas con sus grotescas bóvedas y grutas adornadas con estalactitas cautivaron tanto su imaginación como su sentido comercial. Después de que esto haya tenido éxito, tiene otro trabajo entre manos. En un momento desafortunado, trajo sus propios muebles modernos a la isla y desde entonces ha estado buscando un entorno moderno para ellos.

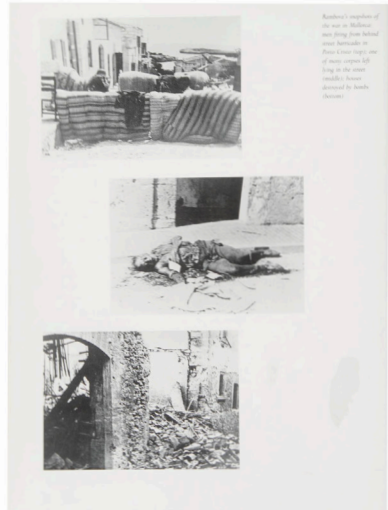
En esta misma entrevista, Rambova afirmaba haber cesado sus producciones artísticas para dedicarse a la escritura de dos libros, uno sobre los personajes que había conocido durante su carrera, y otro sobre “todas las religiones, especialmente las orientales”. Este último punto será significativo, como veremos en la interpretación de una de las series de dibujos que la autora trajo o realizó en Mallorca. Rambova afirma no tener más religión que “la mía”, y cuando le preguntan por Valentino es contundente al defender su propia figura frente a la insistente vinculación mediática con su exmarido:

¿Dónde conoció usted a Valentino? –le pregunto. Natacha cambia el gesto amable de su rostro. Y, después de una pausa, contesta: ¡Siempre preguntan ustedes lo mismo! Aquella época de mi vida pasó ya, y ello, no obstante, no puedo sustraerme a su influencia. Mi nombre de artista, mi propia vida, han de quedar supeditadas a la fama y la aureola de “Rudy”. En todas partes me señalan con el dedo para decir: “Ahí va la viuda de Rodolfo Valentino.” Nadie dice: “Esta es Natacha Rambova, la que formó y dió a conocer al mejor galán de la pantalla.” Por un momento, cuando le vi a usted, creí que tendría la habilidad de no tocar este tema, pero ha comenzado con la pregunta “standard” que me dirigen todos los periodistas: “¿Dónde conoció usted a Valentino?” Si tan sólo le interesa esto, prefiero que hablemos de cosas indiferentes. (Estampa, 1932-08-06). El relato sobre las vicisitudes de Rambova durante la Guerra Civil en Mallorca se encuentra publicado por Michael Morris (1991), quien recuperó por primera vez algunas instantáneas de la autora con escenas de la contienda. Esta faceta fotográfica de Rambova en la Isla también ha sido mencionada por Rafel Bauçà, quien indica que fotografió a marineros y payeses de la Colònia de Sant Jordi (Bauçà, 2022). Otros autores han apuntado la posible labor de espionaje de Rambova en estos años y su posterior protesta por la represión indiscriminada llevada a cabo por los nacionales en Mallorca (Muntaner, 2009).



Figura 1. Entrevista de Gracián Sánchez Boxa a Natacha Rambova en Mallorca, para la revista Estampa, 1932.

Figura 2. Fotografías de Natacha Rambova en Mallorca durante la Guerra Civil, 1935. Recogidas por M. Morris, 1991.



Fotografías y dibujos de Rambova en Mallorca

Entre los objetos que dejó Rambova en Paguera se encuentran once positivos fotográficos sobre papel, de gran formato, cuatro de los cuales están firmados por Irving Chidnoff, un fotógrafo ruso-estadounidense que fundó su estudio en Nueva York, en los primeros años veinte. Chidnoff se especializó en retratos de celebridades del mundo cinematográfico y teatral para publicaciones como *The New York Times* y *Vanity Fair*, formando parte de la red de difusión fotográfica que configuraba la imagen icónica y mediática del Star System hollywoodiense. En el caso de Rambova, Chidnoff publicó sus fotografías en *Theatre Magazine* (1921). La representación del actor o modelo ataviado con la indumentaria de la nueva película o evento se convertía en parte de la identidad popular promocionada por la industria cinematográfica (McDonald, 2000). En este caso, Rambova aparece vestida para la obra teatral *Creoles*, ambientada en el Nueva Orleans de 1850, escrita por Samuel Shipman y Kenneth Perkins. Fue estrenada en Broadway el 22 de septiembre de 1927, en el Klaw Theatre.



Figura 3 y 4. Irving Chidnoff, Natacha Rambova en Creoles, 1927. © Propiedad colección particular Joan Porcel.

Figura 5. Irving Chidnoff, Natacha Rambova, the Mystic, Theater Magazine, junio de 1927, p. 35.

Figura 6. Irving Chidnoff, Speaks again, Motion picture v. 36, agosto-enero de 1928-1929 p. 29.

Por otra parte, encontramos tres platinotipias con firma manuscrita de Doris Ulmann, fotógrafa neoyorquina que más tarde sería conocida por la gran recopilación de documentación sobre arte y artesanía popular de los Apalaches, para el libro de Allen H. Eaton de 1937, *Handicrafts of the Southern Highlands*. En la década de 1920, Ulmann se interesó por el retrato fotográfico de corte pictorialista de numerosos intelectuales y artistas cercanos al círculo intelectual de Rambova. Las fotografías de esta colección, de excelente factura y caracterizadas por la intensificación del desenfoque y viñeteado, muestran dos retratos de perfil de Rambova sentada y un tercer retrato de tres cuartos, en plano americano. No se trata, en este caso, de escenificaciones pertenecientes a la recreación de ningún film ni obra teatral, sino de la habitual indumentaria y turbante de Rambova según formas de posar características de la época. A diferencia de las imágenes de Chidnoff, muestran una mujer introspectiva y reflexiva, como se percibirá a la Rambova “mística” tras la muerte de Valentino.



Figuras, 7, 8 y 9. Doris Ulmann retratos de Natacha Rambova, c. 1927. © Propiedad colección particular Joan Porcel.

Otras imágenes fotográficas de la colección son difícilmente identificables. En dos de ellas, bajo la firma manuscrita de “J. Clarkes”, vemos una escena teatral y un retrato de Nazimova junto a un pavo real, iconografía habitual en el repertorio simbolista y déco de la autora. No menos importante es un retrato pictorialista de finales de los años veinte, de cuerpo entero, cuya autoría todavía no hemos podido determinar. También se encuentra una copia, muy difundida en la prensa del momento, del retrato de Rodolfo Valentino vestido como indio americano, vinculada a la serie de fotografías de 1922 en las que el actor posó como Black Feather, un indio nativo que él consideraba su guía espiritual. Dos de estas imágenes, que atribuimos al fotógrafo Russell Ball, aparecieron en la revista *Screenland*, sin relación con el artículo que acompañaba la fotografía sobre Rambova y su matrimonio. Uno de los aspectos notables de estos retratos es el énfasis en la idea apuntada por P. Cook (2015) sobre los procesos gráficos de “suplantación de identidad”. Valentino y Rambova aparecen imitando identidades étnicas a través de la vestimenta y la postura. La mascarada étnica era común en las fotografías de arte y glamour que aparecieron en publicaciones de lujo como *Shadowland* y en revistas populares para fans como *Photoplay*. Las fotografías son cuidadosamente escenificadas, con disfraces, iluminación específica y enmarcadas de manera estratégica, mientras que los sujetos posan de forma consciente con diversos accesorios. El juego de roles en estas imágenes se alinea con la idea de identidad como una autopresentación construida, un concepto presente en las teorías de la mascarada,

y con la fascinación del Art Déco por la creación de imágenes visuales impactantes y elaboradas. Las figuras públicas, como las estrellas y celebridades, son representadas en composiciones estilizadas que enfatizan el arte del diseño visual y la teatralidad.



Figura 10. Autor desconocido (atribuida a Russell Ball), Rodolfo Valentino como Black Feather, Screenland, octubre de 1923, Vol. 8, p. 22.

Color, espiritismo y teosofía

Al margen de sus propios retratos, Rambova poseía una copia de una imagen sumamente popular entre los adeptos a la Teosofía y al ocultismo, conocida como la última fotografía en la que aparecen Helena Blavatsky y Henry S. Olcott, en 1888. La copia en papel presente en la colección analizada está dedicada por su “tío Victor, de alguien quien los pudo conocer”, y presenta las supuestas firmas de Blavatsky (1831-1891) y Olcott (1832-1907), de factura muy tosca, repasadas sobre la imagen de la firma original. Blavatsky y Olcott fueron los fundadores de la Sociedad Teosófica, un movimiento esotérico que buscaba sintetizar la espiritualidad oriental y occidental desde finales del siglo XIX, y del cual Rambova se sintió, al menos desde 1926, profundamente influenciada. Blavatsky es conocida por *Isis sin velo* (1877) y *La doctrina secreta* (1888), donde expone su visión religiosa en torno a las asociaciones entre hinduismo, budismo, ocultismo y filosofía esotérica. Afirmaba haber recibido conocimientos de “maestros

ocultos” o “Mahātmās” en el Tíbet y fue clave en la difusión de las religiones orientales en Occidente. Olcott, militar, periodista y abogado estadounidense, conoció a Blavatsky en 1874, mientras investigaba fenómenos espiritistas, y en 1875 fundaron juntos la Sociedad Teosófica junto a William Q. Judge. En 1879, ambos viajaron a la India y establecieron la sede de la Sociedad Teosófica en Adyar (Madrás).



Figura 11. Autor desconocido, fotografía de H. P. Blavatsky y H. J. Olcott dedicada a Rambova con la inscripción manuscrita: “Para Natacha de su tío Victor, Nueva York, 1930. Uno que los conoció a ambos.” © Propiedad colección particular Joan Porcel.

La relación entre artes y doctrinas teosóficas o antroposóficas durante las primeras décadas del siglo XX ha sido ampliamente debatida (Alderton, 2011; Baudin, 2012 y 2013). La iconografía teosófica, mística y orientalista fue una faceta importante en la abstracción de principios de siglo y con fuertes relaciones con la interpretación simbólica del color en las vanguardias que, por ende, se trasladó al Art Déco. La historiografía reciente ha asociado la influencia teosófica con autores como Kandinsky y especialmente Hilma af Klint, Kupka y Mondrian, entre otros, mientras que en el ámbito específico de la iconografía déco destacan Olga Fröbe y Emma Kunz, en cuya obra se aprecia la confluencia entre abstracción y figuración propia de los planteamientos espiritualistas.

Tras la muerte de Valentino, en 1926, Rambova asiste a numerosas sesiones espiritistas junto a George Wehmer, donde la manifestación de su exmarido se traduce

en un conjunto de “revelaciones” que, a través de la escritura automática, se publicarán en los capítulos finales de *Rudy: An Intimate Portrait of Rodolfo Valentino* (Rambova, 1926). El interés por la teosofía y la egiptología era creciente durante su estancia en Mallorca, y se consolidó en los años en Francia y de regreso a Nueva York. Al parecer, fue durante el rodaje del *Rajah de Dharmagar* (1922), cuando Rambova y Valentino empiezan a interesarse por el espiritismo y las sesiones de escritura automática (Morris, 1991), acudiendo a las primeras sesiones con la diseñadora de vestuario y escenografía Cora MacGeachy. El afán místico y ocultista de Rambova, no obstante, siempre nos resulta algo ambiguo e incluso sarcástico. Si bien la autora declara mantener constantes contactos espiritistas con Valentino, su estilo de escritura denota una clara posición creativa y en ocasiones distante, más preocupada por aspectos simbólicos que por la pura literalidad de sus “contactos” con el más allá. Su ingeniosa respuesta al periodista español Gracián Sánchez da cuenta de esta doble faceta: -¿Pero es cierto que habló con él después de muerto? La Rambova me mira con aire compasivo. -Usted, ¿vive de escribir para los periódicos? (Estampa, 1932).

Las revelaciones de Rambova están repletas de intuición y automatismo, aunque en ellas siempre predominan los dictámenes de una Blavatsky trascendente, que “explica” a Rudy las sucesivas metamorfosis de su alma y de la de otros conocidos ya fallecidos. Desde nuestro punto de vista, este es el principal desencadenante de un conjunto de diez pinturas a la acuarela y en las que usa pigmentos cosméticos, que forman una clara serie unificada, presentes en la colección mallorquina, y que hasta el momento no han tenido presencia en la historiografía de Rambova. En este caso, las representaciones son claramente cercanas al influyente diseño de Erté, George Barbier, Paul Poiret o, de forma más directa, Adrian, y siguen teniendo ecos del simbolismo de Aubrey, en quien se había basado para los modelos de *Salomé* (1923). Si bien es cierto que los modelos femeninos de Rambova se presentan mucho más hieráticos y tipificados que los de estos autores, debemos entenderlos en la misma corriente, aunque formen parte de la producción de una autora que no se dedicó profesionalmente a las artes gráficas, sino que prácticamente siempre las utilizó como medio de planificación escénica.

Podemos mencionar tres factores para poder entender la serie: está realizada en la década de 1920 y fuertemente influenciada por los diseños que Rambova había ideado para *Salomé* de Nazimova; la ausencia de anotaciones auxiliares que indiquen un sentido funcional o preparatorio de estos dibujos, y que por lo tanto los ubica como ilustraciones o representaciones ajenas al diseño de vestuario y, finalmente, su unificación temática basada en el título de cada dibujo, perteneciente a un color concreto, y que no deja dudas a un planteamiento secuencial y seriado del conjunto. Es posible que la serie, que ahora consta de diez dibujos, fuese inicialmente más extensa y se hayan perdido los originales, hecho que también dificulta la interpretación iconográfica.

Respecto al primer punto, en la misma colección se conserva uno de los dibujos más interesantes de la autora, firmado y fechado en 1920 y en clara sintonía con los influyentes

vestidos y atrezzo de Camille (1921). Dicha disposición de la figura femenina, aunque mucho más esquematizada y con una finalidad más serial que la anterior, se repite en las acuarelas de la serie cromática de la colección mallorquina. La publicidad de la época también se hacía eco de las claras influencias de las ilustraciones del Salomé de Oscar Wilde por parte de Aubrey, aunque el resultado final fue claramente transgresor en lo que afecta a escenografía y vestuario, prefigurando la fusión entre geometrización déco y la absorción de propuestas historicistas, simbolistas y nouveau. Algunos de los vestidos que figuraban en Salomé provenían de diseños previos de Rambova para el film cancelado Aphrodite (1920), basado en la novela de Pierre Louÿs (1896). Recordemos que, frente a la tensión entre posiciones tradicionalistas y rupturistas respecto al tratamiento historicista en el arte, la arquitectura y el diseño de las primeras décadas del siglo XX, el Art Déco optó por una combinación entre la imaginería del pasado y las fuertes influencias de la vanguardia futurista y expresionista (Striner, 1990), un aspecto siempre latente en las propuestas escenográficas de Rambova. El valor intertextual entre cine, fotografía y representación cartelista o publicitaria acrecentaba el componente ecléctico, especialmente presente en los materiales promocionales de Salomé, de quien se encargó el ilustrador Eugene Gise.



Figura 12. Natacha Rambova, diseño de vestuario inspirado en el perfil de Alla Nazimova y los planteamientos simbolistas de Aubrey Beardsley, 1920. © Propiedad colección particular Joan Porcel.



Figura 13. Diseños de Natacha Rambova publicados en la revista Photoplay Magazine diciembre de 1922, p. 59.

Figura 14. Natacha Valentino inspired Paul Poiret, Photoplay Magazine, enero de 1924, p. 42 y 43.



Figura 15. Diez pinturas de Natacha Rambova formando parte de la misma serie, c. 1927. Se desconoce el orden y disposición original.

© Propiedad colección particular Joan Porcel.

Sobre la serie en cuestión, debemos incidir en la falta de coincidencia con supuestos bocetos auxiliares para películas o representaciones teatrales. Baste, para ello, comparar algunos dibujos conservados en esta misma colección cuya finalidad era la de planificar el vestuario de *Monsieur Beaucaire* (1924), en los que aparecen indicaciones sobre el uso de telas, colores, medidas, e incluso, como era habitual, fragmentos de telas pegadas a la ilustración para conocimiento más preciso de las texturas y colores por parte del modista. Obsérvese la diferencia con la imagen *Black* de la serie cromática.



Figuras 16 y 17. Natacha Rambova, bocetos preliminares para el film *Monsieur Beaucaire* (1924).

© Propiedad colección particular Joan Porcel

Figura 18. Natacha Rambova, *Black*, c. 1928. © Propiedad colección particular Joan Porcel.

Las diez imágenes responden a personificaciones femeninas o andróginas de un determinado color, simbolizando un estado espiritual e incidiendo en connotaciones cíclicas de vida y muerte. Este aspecto cíclico se encuentra tanto en la imagen *Black* mediante la presencia de una forma que recuerda un espermatozoide en la parte inferior y la composición iconográfica en forma de madre generadora de otras criaturas presentes en su cabellera, así como en la imagen *Yellow*, cuyas líneas de abstracción oscilan entre la representación de una calavera y el ciclo de apertura y cierre de un girasol o una flor “astral”. El color es el protagonista, como indica el título de cada imagen, mediado por las inferencias espiritualistas de la autora.

En un primer análisis, la serie no parece ajustarse íntegramente a ninguna de las principales teorías esotéricas del color (Godwin, 2017), aunque adquiere características puntuales de algunas de ellas. Si bien son numerosos los estudios que han asociado color y teosofía (Johnston, 2012), o color simbólico, antroposofía y espiritismo, no creemos que ninguno de los textos originales de la década de 1920 suponga una clave directa de

interpretación iconográfica, aunque sí un contexto de asociación entre estado espiritual y color, así como el sustrato de un sincretismo religioso que se expresa en la confluencia de representaciones iconográficas de varias religiones, con predominio de las hinduistas. Tanto Rudolf Steiner, teórico de la antroposofía, como la propia Blavatsky y algunos estudios basados en su doctrina, aportan información sobre los estados cromáticos en la concepción macrocósmica y microcósmica del individuo, entendiendo el estudio del color como un síntoma o expresión visual de un estadio espiritual concreto en un planteamiento religioso trascendente, que tiende a explicar el desarrollo completo del alma mediante comparaciones y paralelismos entre religiones.

Del mismo modo, aunque sabemos que Rambova se vinculó de forma indirecta a amistades cercanas a los círculos de Meher Baba o George Ivanovich Gurdjieff, no hay razones para pensar que estos dibujos pudieran suponer algún tipo de traducción directa de sus premisas. Sin duda, como sucede en otros artistas y pensadores de la época, las obras de Besant y Leadbeater, *Thought forms*, de 1905; *The power of thought*, de Lane y Codd (1917), y especialmente la publicación de C. Leadbeater, *Man visible and invisible* (1902), eran un revulsivo para explotar gráficamente este color espiritual, invisible en lo material pero perceptible en un plano astral o espiritualista, siguiendo y modificando según sus intereses la larga estela de interpretaciones simbólicas sobre el color que se remontan a W. Goethe y O. Runge. A éstas le podemos añadir una última influencia relacionada con los diez estadios de colores propuestos por E. McCaffery (1921) *The symbolism of colour*, así como *The Causal Body and the Ego*, de Arthur E. Powell (1928), quien profundiza en la estructura y función del “cuerpo causal”, considerado en la teosofía como el vehículo del alma o yo superior en constante relación con estadios cromáticos o aromáticos.

Si bien algunas de las imágenes son excesivamente crípticas –y personales– otras pueden resultar más explícitas, aportando sentido a la serie. Es el caso de *White* (no diremos que es la última imagen, aunque probablemente lo sea, ya que desconocemos el orden inicial). En ella vemos, en la parte inferior, siete llamas con cada uno de los colores del espectro cromático que han estado presentes en las anteriores imágenes, Sobre ellas, una nube blanca sostiene un caballo que exhala, con un jinete andrógino que lanza semillas al suelo mientras en la otra mano porta un cuerno. Al fondo, un árbol de siete ramas con las secuencias de un pájaro que lo circunda, en la parte superior, enmarca la escena. Sin duda alude a un estado espiritual elevado, donde se reúnen los estadios anteriores del aura o kármicos, incorporando una visión triunfal con el escenario del árbol del conocimiento. La imagen puede hacer referencia directa al guía espiritual o maestro elevado de su médium George Wehner, llamado por éste “nube blanca”. Un pasaje de Wehner en su autobiografía de 1929 narra la siguiente visión, que podría corresponderse con parte de la escena, o al menos presenta una configuración semejante:

A mi regreso a Nueva York, reanudé las sesiones de espiritismo que se celebraban todos los sábados por la noche en casa de la Sra. Bamberger. Allí, la Sra. Gabriel me relató

su visión. “Vi”, dijo, “un blanco caballo siendo sacado de un corral. ¡Pero en él estaba sentada Nube Blanca! Entonces subiste al caballo..Y te sentaste en el regazo de Nube Blanca. Nube Blanca sonrió y te marchaste. —Sé que suena raro —concluyó la señora Gabriel—, pero esa fue mi visión. ¿Puedes entenderla?

La imagen aparece como la culminación de un proceso espiritual que se inicia desde el negro, pasando por el marrón, gris verdoso, azul, amarillo, rosa y rosa pálido. Su representación con los colores del espectro, un tropos teosófico, cobra más sentido con la presencia de una figura triunfal frente al árbol del conocimiento. Desde la década de 1920, el sistema occidental de chakras fue adoptando progresivamente su vinculación con los colores del arco iris. Durante este periodo, además de autores como Alice Bailey y Edgar Cayce, también influyeron varios personajes menos conocidos como Ivah Bergh Whitten, una de las primeras terapeutas de color en Estados Unidos, cuyas enseñanzas fueron difundidas años más tarde a través de Roland Hunt, autor de *The Seven Keys of Color Healing* (1971).

No obstante, antes de esto deberíamos pensar en una concepción intuitiva de las fases del “aura” que Rudy, Rodolfo Valentino, describe en sus revelaciones por influjo de las palabras de Blavatsky. Así, Rambova pone en boca de Rudy la visión del aura rojiza-anaranjada del domador Curley Stecker, explicando que “la vibración de muerte puede verse como un color: un malva gris”, o explica que “H. P. Blavatsky dice que soy tan nuevo en este cambio de dimensión que sigo comparando las cosas a la antigua usanza. Estas formas de color brillantes son las almas de las flores; sus cuerpos se dejaron en la tierra para que se descompusieran en moho. Percibo una fragancia mucho más clara y fuerte en estas flores-álma” (Rambova, 1927). En las primeras sesiones espiritistas con Valentino, que los magazines comentan con avidez, la autora afirma utilizar, en algunos casos papel de color como el amarillo para transcribir lo que oye desde el más allá, ya que “el amarillo es el más psíquico de los colores”. (Motion picture, 1928-1929).

Las revelaciones están repletas de asociaciones entre estados astrales y color, en el sentido de la frecuente concepción sinestésica presente en la abstracción europea :

La voz de Caruso se elevaba hasta nosotros como los tonos de un gran órgano, y los colores que emanaban de su aura mientras cantaba eran de una variedad infinita: brillantes tonos dorados y numerosos tonos violeta y púrpura [...] Hay muchos colores aquí que no podemos ver en la vida terrenal. Ustedes, sobre todo, se emocionarían con este color. En un momento dado, durante la ópera, perdí repentinamente el sentido de la vista, el oído y el tacto. El espectáculo prismático desapareció, ya no oía la música y la emoción dejó de dominarme. Me asusté y me volví hacia H.P.B [Blavatsky], que estaba sentada a mi lado. Ella rió y dijo: «Pequeña tonta, es simplemente que tu alma aún no ha progresado lo suficiente como para comprender esta parte de la ópera. Estos colores están más allá de tu capacidad de visualización actual. Esta música vibra a una frecuencia demasiado alta para tu oído. Estas emociones son demasiado elevadas para que tu alma las sienta. Ten paciencia. Aprende a esperar y a madurar» (Rambova, 1927).

No olvidemos que es Rambova quien está escribiendo, supuestamente transcribiendo las palabras de Valentino a través de Wehner. Es ella, entonces, quien presenta los colores que van más allá de esta “capacidad de compresión terrenal”. Según Rambova, a través de las palabras de Blavatsky, el color deviene una forma de vibración que puede corresponderse con otras formas de percepción y que incluso juega un papel crucial en la “sintonía” del médium con dichas vibraciones, que le permiten entender (sintonizar) los mensajes correctos.

En este pensamiento esotérico y automatista inicial, donde se filtran subjetivamente algunas consideraciones teosóficas y todavía lejos de las consideraciones que Rambova realizará en estudios posteriores, los colores sepia, “gris fangoso” o “verde sucio” se corresponden con las esferas más bajas del alma. Así pues, la autora pone en boca de Valentino, quien se encuentra en un plano superior, el haber visto muchas personas que “están en el plano astral inferior, fuera del mundo, pero aún permanecen en él debido a su tenaz apego a las actitudes mundanas” (Rambova, 1927). En los dibujos de la colección Porcel, el color marrón o sepia se corresponde a la representación de un ser encadenado a lo que parece ser tierra o una representación simbólica de lo material, mientras que en el *Dingy-green*, escena más críptica, algunos animales se reúnen frente a una cueva de donde emerge una mujer anciana y harapienta muestra su rostro por debajo de una máscara en forma de cráneo. A su espalda, una figura informe se asoma desde el fondo de la cueva.

Independientemente de las referencias iconográficas, un aspecto formal a destacar sería la fosforescencia de alguna de sus pinturas y el uso de pigmentos derivados de cosméticos, que explicaría muy bien los plateados o colores metálicos en alguna de sus composiciones. Sabemos que la autora utilizó estos pigmentos como maquillaje en su propia figura, y algunas noticias la mencionan como autora de dicha invención:

El último grito de la moda en Hollywood Natacha Rambova, la famosa artista rusa, acaba de dar el golpe, como vulgarmente se dice, en Hollywood presentándose, de noche, con las uñas, las pestañas y los labios irradiando una luminosidad parecida a la de los gusanos de luz [...] Natacha Rambova ha dicho a cuantos le han preguntado que se trata de un secreto indio, que le facilitó un fakir amigo suyo, pero existe la creencia en Cinelandia que es un producto de procedencia europea que se ha encargado de introducir en América la susodicha actriz y que no tardará en ser conocido y en estar al alcance de todas. (El Progreso: diario republicano, 1927- 03-22).

Todavía hay dos aspectos más que ayudan a configurar la iconografía personal de la serie cromática de Rambova: las frecuentes alusiones a las flores, en concordancia con el espectro cromático, y el fuerte sincretismo religioso o mitológico que se desprende de las figuras representadas. Respecto a la primera, están presentes en las imágenes que pertenecen a un “plano astral superior” (blanco, negro, amarillo, rosa, verde y azul), manteniendo una clara asociación con la figura representada. Rambova se refiere, en las confesiones sobre Rudy, a que “la belleza de estas flores astrales supera mi capacidad de

descripción. Muchas son geométricas en forma y efecto de color, y algunas tienen una estructura muy compleja. Hay tantas de estas curiosas flores astrales, nuevas para mí, que solo he llegado a conocer algunas. Hay una especie cuyas flores se retuercen hacia arriba en espiral, y el racimo superior termina en punta. Estas son de todos los tonos que un prisma es capaz de emitir. Se llaman “Llamas del Alma” (Rambova, 1927).

En cuanto a la identificación de las diosas o figuras “guía”, no debemos caer en el error de querer asociarlas a una deidad concreta, sino más bien al libre imaginario teosófico y espiritista de la autora. Aun así, es cierto que la imagen *Black* muestra una diosa con serpiente en los pies y extenso velo y luna sobre la cabellera en la parte superior, pudiendo proponerse como una figuración de Isis, siempre cautos respecto a una supuesta atribución directa. En esta misma imagen, dos elefantes blancos expulsan un líquido negro que se vierte sobre ellos mismos, cambiando de color, en una clara asociación al *shamata* budista, que prefigura el camino de la meditación y perfección espiritual como un elefante negro que durante las nueve etapas del camino se vuelve progresivamente blanco. Por otra parte, el color rosa queda perfectamente asociado a la figura de Aurora en la mitología griega, conduciendo un carro dorado, tirado por caballos alados, marcando la llegada del sol y esparciendo rocío sobre el suelo. Sin duda, nos falta contexto para terminar de entender el conjunto y la motivación de esta serie, aunque creemos haber generado un punto de partida que pudiera desencadenar obras posteriores de la autora, que quedaron manuscritas, sin llegar a ser editadas, hoy presentes en la colección *The Natacha Rambova Archive*, en la Universidad de Yale (Manassa y Dobbin-Bennett, 2025). Aunque no hay una relación directa, cabe mencionar como núcleo de los intereses religiosos de Rambova la presencia en Yale de los borradores originales y la versión final del manuscrito *The Cosmic Circuit: Religious Origins of the Zodiac* y *The Mystery Pattern in Ancient Symbolism: A Philosophic Interpretation*. Estas obras reflejan su investigación personal sobre el simbolismo religioso, centrado en la religión egipcia, pero con análisis comparativos que abarcan Asia Menor, Mesopotamia, Irán e India. *The Cosmic Circuit* se divide en cinco secciones: Cosmología, Creación del universo, Símbolos del circuito cósmico: partes del cuerpo, Símbolos animales de los doce meses y Calendarios religiosos; las carpetas correspondientes contienen notas e imágenes relacionadas, incluyendo los signos zodiacales. Por su parte, *The Mystery Pattern* se estructura en tres partes que se corresponden al “Número: Símbolos de estructura en el cosmos y el hombre”; animal y partes del cuerpo como orígenes religiosos de los símbolos zodiacales, y aspectos sobre el patrón astronómico en los mitos de los héroes griegos y mesopotámicos y los textos místicos egipcios, como análisis comparativo. En la introducción de *The Mystery Pattern*, Rambova describe el “lenguaje de los antiguos misterios” como “silencio en lugar de palabras y símbolos donde el pensamiento especulativo buscaba expresión y comunicación” (Manassa y Dobbin-Bennett, 2025).

Dibujos preliminares para Camille (1921)

Otros objetos de la colección se apartan del trasfondo esotérico de esta serie y adquieren un sentido mucho más funcional, aunque manteniendo un claro aspecto decorativista. Se trata de un grupo de pinturas sobre papel que figuran escenarios filmográficos o teatrales, entre los que creemos identificar fondos para *Aphrodite*, de 1920 y, de forma más específica, escenarios para *Camille* (1921).

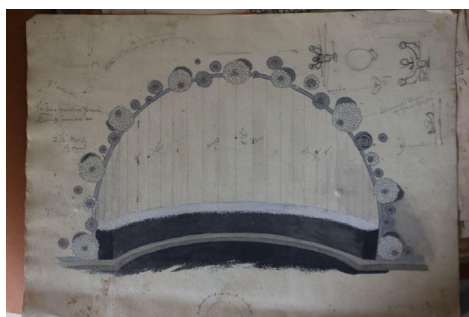


Figura 19. Natacha Rambova, estudio preliminar para *Camille*, 1921. © Propiedad colección particular Joan Porcel.

Figura 20. Fotograma del film *Camille*, 1921, donde se muestra la concordancia con los bocetos preliminares de Rambova.

La moderna adaptación de *La Dama de las Camelias* de Alexandre Dumas, dirigida en 1921 por Ray C. Smallwood, incorporaba decorados de interiores domésticos repletos de detalles futuristas y Art Déco. Éstos, desconcertaron la opinión mediática, considerándose por algunos como extravagancias arquitectónicas y por otros como hitos del diseño moderno, adscritos a la inventiva de una autora que iniciaba su carrera de diseñadora y directora artística en el cine norteamericano, característicos de una llamada feminidad decorativa (Helland, 2002). Algunos críticos indicaron, de forma peyorativa, que la película está “repleta de simbolismos modernos” (Cine-mundial, 1921); otros elogiaron el interior de la casa parisina de *Camille*, añadiendo los efectos soft-focus y las aportaciones del fotógrafo encargado, Rudolph J. Bergquist. También se mencionaron en prensa los “ultra-modernos” sets del film (Exhibitor’s Trade Review, 1921).

Durante la primera presentación de la película, Alla Nazimova, actriz principal y

productora, conversa con uno de los influyentes periodistas de la revista *Movie Pictures*, quien, temeroso por no saber interpretar la moderna escenografía de Rambova, le comenta: *Me han dicho que la casa de Camille no parece un hogar, y es cierto [...] ¿pero qué importa? Las mujeres como Camille no tienen hogar, simplemente tienen lugares donde existir [...]. Los interiores de tu Camille, con sus ventanas como grandes ojos redondos y el efecto general de un dibujo de Aubrey Beardsley, reflejan el espíritu del lugar.* (Weitzel, 1921).

Nazimova le responde que “A estas alturas, estoy profundamente interesada en todo lo que me dicen y ansiosa por profundizar en el tema, pero no cuento con mi anfitriona.”, refiriéndose a la presencia de Rambova.

Por el formato, tipo de dibujo y anotaciones presentes, en la colección analizada hay al menos dos dibujos más que pertenecen a la planificación de *Camille*. Presentan croquis muy esquemáticos del espacio escénico y una figuración parcial de otra escena, mostrando una fuente floral en el interior de la casa de Camille.



Figura 19. Natacha Rambova, dibujo preliminar para *Camille*, 1921. © Propiedad colección particular Joan Porcel.

Figura 20. Fotograma del Film *Camille*, 1921.

Conclusiones

Los bocetos conservados y analizados en este capítulo permanecen inéditos, e independientemente de la faceta espiritualista posterior a 1926, muestran a Rambova como pionera en la introducción del Art Déco en Hollywood y caracterizada por el interés sincrético y multicultural que esta tendencia mostró en sus primeros años. Por otra parte, señalan una forma de planificar el film acorde a los procesos gráficos de escenificación

pictórica, donde las figuras siempre aparecen enmarcadas en fondos geométricos que contrastan con lo orgánico y estilizado de sus poses y vestimentas. La colección consta de otras obras vinculadas a distintas escenografías teatrales, así como objetos que pueden ayudar a entender mejor la faceta coleccionista de la autora.

Bibliografía

- Alderton, Z. (2011). Colour, shape, and music: The presence of thought forms in abstract art. *Literature & Aesthetics*, 21(1), 2463.
- Bauduin, T. M. (2012). Science, occultism, and the art of the avant-garde in the early twentieth century. *Journal of Religion in Europe*, 5(1), 23–55. doi:10.1163/187489211X583797
- Bauduin, T. (2013). Abstract art as “by-product of astral manifestation”: The influence of theosophy on modern art in Europe. En O. Hammer & M. Rothstein (Eds.), *Handbook of the theosophical current* (pp. 429–449). Brill.
- Bauçà, R. (2022). *Més Taaala que passes dretes!* S. E.
- Bean, J. M., & Negra, D. (Eds.). (2002). *A feminist reader in early cinema*. Duke University Press.
- Besant, A., & Leadbeater, C. W. (1905). *Thought forms*.
- Cook, P. (2015). *Screening the Past. Picturing Natacha Rambova: Design and celebrity performance in the 1920s*. *Screening the Past*. Recuperado de <http://www.screeningthepast.com/issue-40-first-release/picturing-natacha-rambova-design-and-celebrity-performance-in-the-1920s/>
- Cravino, A. (2023/2024). *Arte Decó: Cine y diseño moderno*. Cuaderno 192, 15–30. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Eaton, A. H. (1937). *Handicrafts of the Southern Highlands*. Russell Sage Foundation.
- El Progreso: diario republicano*. (1927, marzo 22). Año XXII, Número 6587, p. 1.
- Esquevin, C. (2008). *Designing Hollywood: Studio wardrobe in the Golden Age*. University Press of Kentucky.
- Estampa* (Madrid). (1932, agosto 6), 3–5.
- Godwin, J. (2017). Esoteric theories of color. En P. J. Forshaw (Ed.), *Lux in tenebris: The visual and the symbolic in Western esotericism*. Brill. doi:10.1163/97890004334953_020
- Grundmann, R., & Simon, A. (2015). *American film history: Selected readings, origins to 1960*. Eiley Blackwell.
- Helland, J. (2002). *Mujeres artistas y artes decorativas 1880–1935: El género del ornamento*. Manchester University Press.

- Hunt, R. T. (1981). *The seven keys to color healing: A complete outline of the practice*. Harper & Row.
- Johnston, J. (2012). Theosophical bodies: Colour, shape and emotion from modern aesthetics to healing therapies. En C. Cusack & A. Norman (Eds.), *Handbook of new religions and cultural production* (pp. 153–170). Brill. doi:10.1163/9789004226487_008
- La Almudaina: Diario de la mañana. (1933, enero 17). Avisos, noticias (Año XLVII, Número 17178), p. 4.
- La Almudaina: Diario de la mañana. (1933, enero 31). Avisos, noticias (Año XLVII, Número 17190).
- Lane, J., & Codd, C. M. (1917). *The power of thought*. Bibby's Annual.
- Leadbeater, C. W. (1902). *Man visible and invisible*. Theosophical Publishing House.
- Leider, E. (2003). *Dark lover: The life and death of Rudolph Valentino*. Farrar, Straus and Giroux.
- Manassa, C., & Dobbin-Bennett, P. (2025). *Life of Natacha Rambova*. Yale University. Recuperado de <https://egyptology.yale.edu/collections/natacha-rambova-archive-yale-university/life-natacha-rambova>
- McCaffery, E. (1921). *The symbolism of colour*. W. Rider & Son.
- McDonald, P. (2000). *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Wallflower.
- Meyer, D. (2006). *Picturing Natacha Rambova: Design and celebrity performance in the 1920s*. *Screening the Past*, (40). Recuperado de <http://www.screeningthepast.com/issue-40-first-release/picturing-natacha-rambova-design-and-celebrity-performance-in-the-1920s/>
- Morris, M. (1991). *Madam Valentino: The many lives of Natacha Rambova*. Abbeville Press.
- Motion Picture. (1928). *Speaks again*. 36, agosto-enero, 29.
- Muntaner, J. M. (2009). *Aportacions a la història de la guerra civil a Mallorca*. L'Abadia de Montserrat.
- Powell, A. E. (1928). *The causal body and the ego*.
- Rambova, N. (1927). *Rudy: An intimate portrait of Rodolfo Valentino*. Hutchinson & Company.
- Rosselló, M. (2021). La casa mediterránea: la arquitectura del turismo y la apropiación de los referentes tradicionales en Cataluña y Baleares. *Locus Amoenus*, 19, 245–269.
- Sas i Mulet, A. (Directores). (2020). *Tras la sombra de Natacha Rambova [Documental]*. La periférica.
- Striner, R. (1990). *Art Deco: Polemics and synthesis*. *Winterthur Portfolio*, 25(1), 21–34.
- The New Yorker. (1928). *Renuncia a la lealtad a los diseñadores parisinos y se inspira en las artes nacionales de China, Persia, India y Egipto, así como en el arte del vestuario de las épocas medieval y renacentista*. *The New Yorker*, 4, 50.
- Vaughan, H. A. (2008). *Violent & definite: Natacha Rambova & her fashion designs*.
- Wehner, G. B. (1929). *A curious life*. H. Liveright.

El Art Déco en las publicaciones. Los portfolios de Charles Moreau, editor de arte

María Sebastián Sebastián

Resumen

El Art Déco tuvo una breve vida pero una rápida difusión gracias a materiales impresos diversos, entre los que las publicaciones juegan un papel fundamental. El capítulo analiza los portfolios de Éditions d'Art Charles Moreau, suntuosas carpetas con láminas que recogen planos, perspectivas y, sobre todo, fotografías de edificios, proyectos de interiorismo, mobiliario, elementos constructivos y objetos decorativos. Se presta especial atención a los incluidos en la Collection des Ouvrages sur l'Exposition des Arts Décoratifs, dedicados a los pabellones y obras presentados en la Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. A partir de aquí, se traza la pervivencia del estilo en volúmenes posteriores. Se estudian los espacios y detalles plasmados, sus autores y su adscripción estilística. La gran cantidad de publicaciones impulsadas por Moreau, la amplitud de temas tratados y la dispersión geográfica de los portfolios permiten situar el trabajo editorial de Charles Moreau como uno de los más destacados en la propagación del Art Déco.

Palabras clave: portfolio, fotografía, diseño de interiores, arquitectura contemporánea, Francia

La Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, celebrada entre el 28 de abril y el 30 de noviembre de 1925, aglutinó las principales corrientes artísticas del momento. Escaparate de algunas piezas clave del Racionalismo, como el Pabellón de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, supuso sobre todo el triunfo de una serie de propuestas en las que los nuevos ideales estéticos y éticos del Movimiento Moderno daban paso a un juego geométrico y de texturas que respondía más al placer burgués que a los deseos de emancipación del ser humano moderno que promulgaban las Vanguardias. El evento jugó un papel fundamental en la consolidación del estilo y en su internacionalización, a pesar de que careció de nombre propio hasta que la retrospectiva Les Années 25 celebrada en 1966 en el Musée des Arts Décoratifs de París creó el término Art Déco (Maenz, 1976, p.10). El impacto de la Exposition de 1925, canalizadora del nuevo estilo, fue enorme. Pero sus construcciones efímeras no eran suficientes para dar continuidad a la tendencia, se necesitaban herramientas para extender el nuevo paradigma estético. El momento era idóneo para una difusión masiva de imágenes. No sólo la fotografía estaba más que consolidada, sino que las publicaciones ilustradas entraban en su etapa dorada. Tras un largo proceso de prueba y error acometido en las últimas décadas del siglo XIX, se habían desarrollado nuevos sistemas de reproducción de imágenes fotográficas (fotograbado, fotocromo o fototipia, entre otras) que abrían la puerta a todo tipo de materiales gráficos.

La Exposition tendrá un sólido aliado en la imagen multiplicable. Múltiples medios de comunicación se hacen eco del evento y se conservan ephimera publicitarios como carteles, postales y guías para el visitante¹, además de álbumes de fotografías de los pabellones y del ambiente general de la exposición². Su carácter de souvenir colma las expectativas del público general, pero se requieren otras iniciativas para el profesional del diseño y la arquitectura. Es aquí donde ven la luz una serie de publicaciones que, a la manera de catálogos, muestran ejemplos de las nuevas artes decorativas. En este terreno entra en juego Charles Moreau, quien editará numerosos portfolios que cubren todos los aspectos arquitectónicos y ornamentales del Art Déco entre 1925 y 1937, cuando tiene lugar una nueva exposición universal en París, esta vez con un carácter y contexto muy diferentes, marcados por una Europa tensionada a las puertas de la Segunda Guerra Mundial. El gran número de portfolios que impulsa y en los que muestra desde vistas generales de interiores y exteriores hasta detalles de rejeras o textiles, lo convierten en un importante transmisor del Art Déco. La localización de sus ejemplares en geografías tan

1. El Musée d'Arts Décoratifs de París y el proyecto "L'Histoire par l'image" recogen numerosos testimonios gráficos de los pabellones. Vid. <https://madparis.fr/|exposition-de-1925> y <https://histoire-image.org/albums/exposition-arts-decoratifs-1925>. Respecto a las guías, un ejemplo es la publicada por Hachette que, además, contiene publicidad de estudios fotográficos. (1925) París. Arts Décoratifs 1925. Guide de l'Exposition. Hachette: París. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16544444>

2. En la biblioteca del Musée des Arts Décoratifs se conservan los denominados Álbumes Maciet. Son tres álbumes con fotografías y postales de la Exposition. Vid. <https://bibliotheque.madparis.fr/opac/catalog/bibrecord?id=31727394416333602>, <https://bibliotheque.madparis.fr/opac/catalog/bibrecord?id=1715826080156368147> y <https://bibliotheque.madparis.fr/opac/catalog/bibrecord?id=6389522382490520667>

variadas como Nueva York, Londres, Toronto, Colonia o Palma (Mallorca)³ y la reedición en la década de 1990 de algunos de ellos, dan una idea de la repercusión que debió de tener en su momento. No obstante, no se han localizado monografías ni otros estudios sobre su figura, si bien muchas de sus publicaciones son reseñadas por Arwas en su monografía sobre el Art Déco (1980) y en 2014 la Bibliothèque des Arts Décoratifs de París dedicó una exposición a la colección *L'art international d'aujourd'hui*, una de las editadas por Moreau⁴.

El presente capítulo analizará los volúmenes promovidos por Charles Moreau entre las exposiciones parisinas de 1925 y 1937. Para el análisis se trabajará directamente con parte de las publicaciones originales, que se han podido consultar en papel y online, y se atenderá a su composición y contenidos. El estudio contemplará el contexto, teniendo en cuenta la convivencia de las corrientes ornamentales con el Movimiento Moderno, y analizará contenidos, autores y obras con el objetivo de establecer la relación entre el editor y la difusión del Art Déco.

Éditions d'art Charles Moreau

Coincidiendo con la Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Charles Moreau lanza una serie de publicaciones en las que da a conocer el nuevo estilo. Existe poca información sobre este editor, vinculado a la Union des Artistes Modernes (Haberschill, 2014, s.p.) y que probablemente tuvo sus primeros contactos con el medio como librero. Los datos más tempranos recabados sobre él son de 1900, cuando el nombre Librairie Industrielle Ch. Moreau, con domicilio en los números 8-10 de la rue de Prague de París que mantendrá en las décadas de 1920 y 1930, aparece en la cubierta de *L'architecture civile en France. 6e série. Intérieurs meublés et L'architecture civile en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Décorations intérieures*. Se trata de dos portfolios editados por Armand Guérinet que comprenden 47 y 70 láminas de fotografías en blanco y negro de interiores de carácter decimonónico y burgués. El formato, como se

3. La búsqueda de las publicaciones de Moreau en WorldCat permite rastrear volúmenes en América y Europa. En el caso concreto de Palma, se han localizado volúmenes en la Biblioteca de Cultura Artesana, de carácter público, y en la del Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, usada preferentemente por profesionales.

4. La exposición, titulada «L'art international d'aujourd'hui»: un manifeste pour le modernisme édité par Charles Moreau, pudo verse entre el 22 de septiembre y el 24 de diciembre. No se publicó catálogo, pero sí un folleto que sintetizó los contenidos. Vid. Haberschill, L. (2014). «L'art international d'aujourd'hui»: un manifeste pour le modernisme édité par Charles Moreau. Les arts décoratifs. París. <https://bibliotheque.madparis.fr/opac/catalog/bibrecord?id=5085310923162441721>

verá más adelante, será adaptado por Moreau en la mayoría de volúmenes de las décadas de 1920 y 1930. Una vez en activo como editor, su denominación cambia ligeramente. Por ejemplo, en *Kiosques & pavillons urbains* figura como Ch. Moreau. *Librairie d'art industriel* y en los tres volúmenes de *Ensembles mobiliers* aparece simplemente como Editeur Charles Moreau; mientras, en *La ferronnerie moderne* se utiliza el nombre que será más habitual y longevo, *Éditions d'art Ch. Moreau*.

Las primeras publicaciones impulsadas por Moreau se lanzan con motivo de la *Exposition* y ven la luz entre 1925 y 1931. A pesar de que en la mayoría no hay mención explícita a su condición de serie, tras la portadilla de *Le Vitrail* todas aparecen listadas como integrantes de la *Collection des Ouvrages sur l'Exposition des Arts Décoratifs* (Gruber, 1926, s.p.). Tanto las pertenecientes a esta colección como las posteriores son portfolios, carpetas rígidas de formato cercano al estándar C4 (22,9 x 32,4 cm) que contienen un número variable de láminas con fotografías y dibujos, algunos en color. En los consultados de forma física, se ha observado que se trata de publicaciones muy cuidadas, con papeles de alto gramaje y reproducciones de gran calidad. Las cubiertas, rígidas, presentan decoraciones geométricas que oscilan entre el Art Déco y la Modernidad (Figura 1). Todos se abren con un índice de ilustraciones en el que se indica el nombre del espacio o pieza representada y, ocasionalmente, su diseñador (Figura 2). Algunos incluyen un pequeño texto introductorio que en la mayoría de casos no ocupa más de dos o tres páginas. Las láminas comprenden una o dos imágenes que ocupan toda la superficie, dejando unos márgenes laterales mínimos. En el inferior, pueden leerse hasta dos pies de foto; uno para explicar la imagen y su artífice, el otro para indicar el fotógrafo o repetir el nombre del editor.

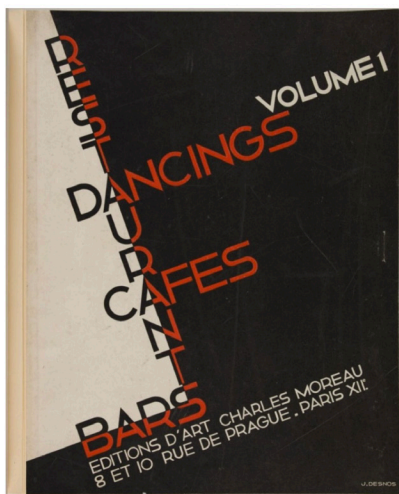


Figura 1. Cubierta de *Bars, cafés, dancings, restaurants*, vol.1.

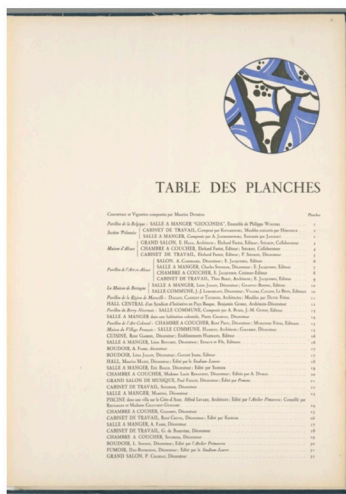


Figura 2. Índice de *Ensembles mobilières*, vol.3.

Alrededor de 1929, Moreau lanza la colección *L'Art International d'Aujourd'hui*, dieciocho volúmenes⁵ que abarcan desde el proyecto arquitectónico global hasta el mobiliario, pasando por volúmenes dedicados al metal, el vidrio o la orfebrería. No se ha podido acceder a su consulta pero, a juzgar por sus autores, es posible que sólo una parte de ellos hagan difusión del Art Déco. Por ejemplo, mientras que *Publicité* está firmado por Cassandre, uno de los máximos exponentes de la aplicación del dicho estilo a la cartelería; otros nombres están vinculados con las Vanguardias y la Modernidad, como Jean Prouvé, quien está a cargo de *Le métal*, u ocupan una posición intermedia, como Sonia Delaunay, adscrita en ocasiones al Art Déco (Duncan, 1993, p.146), o Robert Mallet-Stevens que manejaría los componentes formales del Racionalismo con “una especie de simplicidad agradable, pero que, no obstante, carecía del trascendental contenido visionario del auténtico movimiento moderno” (Curtis, 2012, p.265- 266) con los dos volúmenes de *Grandes constructions*. En muchos de ellos se enfatizan el funcionalismo, la simplicidad y los nuevos materiales, sin dejar de buscar la belleza geométrica (Haberschill, 2014, s.p.).

Entrando en la década de 1930 publica la colección *Les animaux vus par les meilleurs animaliers* y otros porfolios individuales. Las referencias explícitas al Art Déco desaparecen de los títulos pero no de sus contenidos. Los juegos geométricos y la evocación de ambientes suntuosos a través de materiales pulidos y brillantes se hacen patentes en los dos volúmenes de *Bars, cafés, dancings, restaurants* y la estilización de los estampados propuestos en *Prismes*. 40 planches de dessins et coloris nouveaux se adscriben sin duda a dicha tendencia.

La editorial continuará en funcionamiento al menos hasta la década de 1950. El libro más moderno del que se tiene constancia es el volumen 17 de *Ensembles mobiliers*, lanzado en 1957. En total, se han documentado 58 publicaciones entre 1925 y 1936 (Tabla 1). De todas ellas, sólo *Histoire du papier peint en France* y *La peinture cubiste. Théorie et réalisations* tienen un formato convencional de libro.

Tabla 1. *Porfolios y libros publicado por Charles Moreau entre 1925 y 1936.*

Colección	Colección	Autor ⁶	Fecha de publicación
Collection des Ouvrages sur l'Exposition des Arts Décoratifs	Ensembles mobiliers. Exposition internationale, 1925. 1re série	Maurice Dufrene	c.1925
	Ensembles mobiliers. Exposition internationale, 1925. 2me série	Maurice Dufrene	c.1925

5. La colección tenía que completarse con *La forme sans ornement* de Raymond Templier y *Urbanisme moderne* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Pero estos jamás se llegaron a publicar (Haberschill 2014:s.p.).

6. En la cubierta de muchos porfolios aparece un nombre que en la mayoría de catálogos bibliográficos se considera autor y como tal se ha mantenido en la tabla. No obstante, en algunos como *Sieges contemporaines* (1930), dicho nombre se acompaña de la palabra *couverture* entre paréntesis. Esto lleva a pensar que en algunos casos no se trata de los responsables de la compilación, sino de los diseñadores de las cubiertas.

Ensembles mobiliers. Exposition internationale, 1925. 3me série	Maurice Dufrene	c.1925
Kiosques & pavillons urbains destines a l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes, Paris 1925	Jean Mayor	c.1925
L'architecture étrangère: a l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes	Adolphe Dervaux	1925
L'Architecture officielle et les pavillons	Pierre Patout	c. 1925
La ferronnière moderne	Henri Clouzot	c. 1925
La sculpture décorative moderne. 1re série	Henri Rapin	c. 1925
La sculpture décorative moderne. 2me série	Henri Rapin	c. 1925
La sculpture décorative moderne. 3me série	Henri Rapin	c. 1925
Le village moderne, les constructions régionales et quelques autres pavillons	Pierre Selmersheim	1925
Les batiks de Madame Pangon	A. De Monzie y Yvanhoé Rambosson (presentación)	1925
Une ambassade française. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925	René Chavance	1925
Le Vitrail à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925	Jacques Gruber	1926
Les Jardins MCMXXV	Joseph Marrast	1926
Devantures Vitrines Installations de Magasins A l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs	René Herbst	1927
Le luminaire: procédés d'éclairages nouveaux. 1re série	Guillaume Janneau	1931
Le luminaire: procédés d'éclairages nouveaux. 2me série	Guillaume Janneau	1931

	Le luminaire: procédés d'éclairages nouveaux. 3e série	Guillaume Janneau	c. 1929
L'Art International d'aujourd'hui	Grandes constructions. Vol.I	Robert Mallet- Stevens	c. 1929
	Grandes constructions. Vol.II	Robert Mallet- Stevens	c. 1929
	Maisons d'habitations	Alphonse Barrez	c. 1929
	Terrasses et jardins	André Lurçat	c. 1929
	Détails d'architecture intérieure	A. Novi	c. 1929
	Intérieurs	Francis Jourdain	c. 1929
	Meubles	Pierre Chareau	c. 1929
	Boutiques et magasins	René-Herbst	c. 1929
	Métal	Jean Prouvé	c. 1929
	Verre	Louis Barillet	c. 1929
	Objets d'art	Pierre Legrain	c. 1929
	Publicité	A.M. Cassandre	c. 1929
	Sculpture	Jean Martel Joël Martel	c. 1929
	Objets usuels	Jean Fouquet	c. 1929
	Tapis et tissus	Sonia Delaunay	c. 1929
	Bijoux et orfèvrerie	Jean Fouquet	c. 1929
	Reliures	Rose Adler	c. 1929
	Bâtiments industriels	Gabriel Guévrékian	c. 1929
	La forme sans ornement	Raymond Templier	No publicado
Urbanisme moderne	Le Corbusier, Pierre Jeanneret	No publicado	
Les animaux vus par les meilleurs animaliers	Animaux décoratifs	Armand Dayot (presentación)	c.1930

	Animaux stylisés. Poils	Armand Dayot (presentación)	c.1930
	Animaux stylisés. Plumes	Armand Dayot (presentación)	c.1930
	Animaux d'après nature	Armand Dayot (presentación)	c.1930
	Études d'animaux	Armand Dayot (presentación)	c.1930
Otros	Intérieurs français au salon des artistes décorateurs. Vol.1	Maurice Dufresne (presentación)	1926
	Intérieurs français au salon des artistes décorateurs. Vol.2	René Prou (presentación)	1928
	Serrurerie moderne, ferronnerie de bâtiment	----	1928
	Intérieurs français au salon des artistes décorateurs. Vol.2	Léon Bouchet (presentación)	1929
	La peinture cubiste. Théorie et réalisations	Guillaume Janneau	1929
	Compositions, couleurs, idées	Sonia Delaunay	1930
	Sièges contemporains	J. Desnos	1930
	Nouvelles compositions décoratives. 1ere série	Serge Gladky	1931
	Nouvelles compositions décoratives. 2me série	Serge Gladky	1931
	Bars, cafés, dancings, restaurants. Volume 1	J. Desnos	1931
	Bars, cafés, dancings, restaurants. Volume 2. Nouvelle série	----	c.1932
	Ville de Paris. Concours pour l'aménagement de la voie allant de la place de l'Étoile au rond-point de la Défense	----	1932
	Nouveaux intérieurs français		1933
	Prismes. 40 planches de dessins et coloris nouveaux	Émile-Allain Seguy	1933
	Devantures et installations de magasins	René Herbst	1934
	Histoire du papier peint en France	H. Clouzot Ch. Follot	1935

La Collection des Ouvrages sur l'Exposition des Arts Décoratifs

La Exposition como protagonista

Dentro de la Collection des Ouvrages sur l'Exposition des Arts Décoratifs, diez publicaciones hacen mención expresa a la Exposition y los pabellones en su título. Todas ven la luz entre 1925 y 1927 y, del global de la producción de Moreau, son las que ponen más énfasis en el evento. Unas recogen proyectos no realizados; otras dejan constancia del interior y exterior de los pabellones.

Entre las primeras, se encuentran Kiosques & pavillons urbains destinés à l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes, Paris 1925 y Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition international des arts décoratifs. Si bien sólo se ha podido acceder a algunas de las láminas, estas recogen proyectos de pequeñas construcciones efímeras — algunas de ellas con cabida para una sola persona—, reproducidas en color. Pueden observarse detalles de sus plantas y alzados, además de vistas en perspectiva. Las propuestas hacen gala del Art Déco más geométrico, pero también caprichoso y con un elevado grado de fantasía. Destaca la propuesta de Bar-débit de boissons de Édouard Weiler y Vassil Yordanowitch, entonces estudiantes de

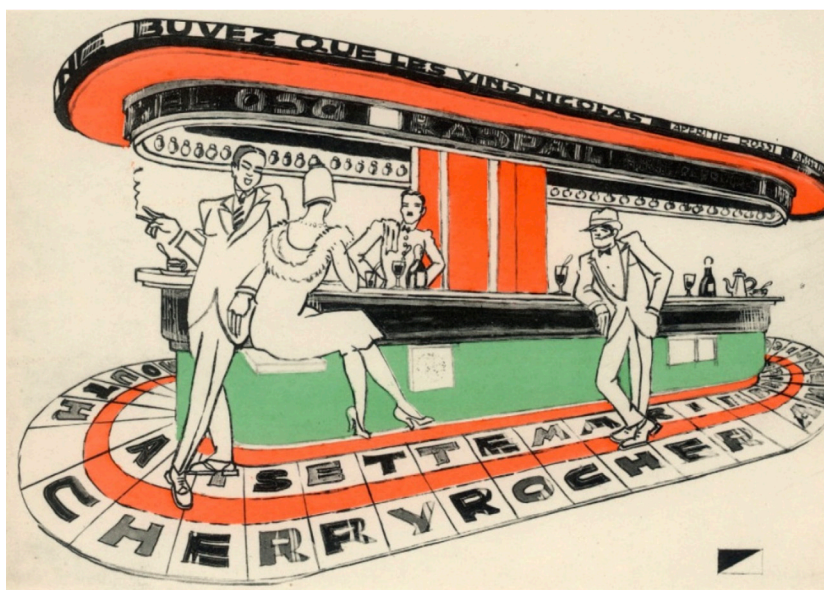


Figura 3. Bar-débit de boissons, Édouard Weiler y Vassil Yordanowitch, 1925. En: Mayor, J. (c.1925). Kiosques & pavillons urbains destinés à l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes, Paris 1925. Ch. Moreau, éd d'art. Paris.

la École speciale d'architecture. Consiste en una barra de bar de planta alargada que se desarrolla a 360º, con una cubierta sustentada por un pilar- pantalla central. A su alrededor, un pavimento alberga una tipografía que anuncia bebidas alcohólicas y rememora las casillas de la ruleta de un casino. Forma, materiales y publicidad se aúnan para transformar un pequeño quiosco en un tablero de juego de grandes dimensiones (Figura 3).

Respecto a las publicaciones sobre los edificios construidos, se separan claramente las producciones oficiales y francesas del resto, en un claro gesto nacionalista. Entre las primeras se encuentran *L'architecture officielle et les pavillons* y *Une ambassade française*. *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. París 1925. La primera, una compilación de vistas mayoritariamente frontales del interior y exterior de los pabellones, corre a cargo de Pierre Patout, arquitecto que había participado con obra propia en la *Exposition des arts décoratifs* de 1912 y que para la edición de 1925 diseña la Puerta de la Concordia y el Pabellón del coleccionista, del que se incluyen imágenes. La segunda recoge propuestas para el Pabellón de la embajada francesa, un encargo del Ministerio de Bellas Artes a los arquitectos Michel Roux-Spitz, Pierre Selmersheim y Louis Sézille, que contaba con un área de recepción, una zona privada



Figura 4. Proyecto y realización del comedor de la embajada francesa, Henri Rapin, 1925. En: Chavance, R. (1925). *Une ambassade française*. *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. París 1925. Éditions d'art Charles Moreau. París y Dufrene, M. (c.1925). *Ensembles mobiliers*. *Exposition internationales 1925*. Ire série. Ch. Moreau, éd d'art. París.

y una galería para obras de arte (Musée des Arts Décoratifs, 2024b). El álbum contiene láminas a color firmadas por diversos diseñadores. Algunos de los proyectos son muy fieles a lo construido. Es el caso del comedor que se plasma en un dibujo y cuya fotografías se incluirán en el primer volumen de Ensembles mobilières utilizando el mismo punto de vista, lo que enfatiza la semejanza (Figura 4).

Destacan especialmente los espacios públicos de recepción, en los que se mezclan ingredientes como el orientalismo, presente en las maderas lacadas de la sala de fumadores; la hibridación de clasicismo y estilización, patente en los paneles decorativos superiores del comedor y que se aproxima al novecentismo en las pinturas murales del salón para recepciones, donde unas figuras femeninas danzan en torno a una especie de fuente. Todas las estancias hacen gala de una gran suntuosidad y un extremado eclecticismo. Cada una funciona como microcosmos iconográfico, sin un discurso unitario. Todo ello dificulta considerarlas como parte coherente de un todo y las aproxima a un catálogo de posibles soluciones.

Mientras, los porfolios *L'architecture étrangère: a l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* y *Le village moderne*, les constructions régionalistes et quelques autres pavillons se dedican a las propuestas de otros países y a arquitecturas que ya pueden inscribirse en el Movimiento Moderno, como el pabellón danés de Kay Fisker.

También se publican tres volúmenes de Ensembles mobiliers. Compilan fotografías de esta preposición sobre el interior de pabellones como el de la Primavera (Dufrene, 1925b, láminas 31 y 32) o el de la Embajada francesa, comentado más arriba. Entre los autores, sobresalen el arquitecto Pierre Chareau, del que se recoge un salón cuya fuerza expresiva recae en la fragmentación de los muros rehuyendo la planeidad; y Lalique, de quien se reproducen dos propuestas de decoración para sendos comedores (Dufrene 1925b, láminas 11 y 12). En uno se despliega una estilizada escena de caza en un bosque que recubre por completo los muros; en el otro se opta por la geometría, sin más figuración que los motivos vegetales de la lámpara. Estos tres primeros porfolios de Ensembles mobiliers inauguran una línea editorial que se retomará con volúmenes del mismo título con motivo de la Exposition de 1937 y tendrá continuidad hasta entrada la década de 1950.

Por último, cabe destacar *Le Vitrail à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925*, una selección de autores⁷ y obras del Pabellón del vitral. En el brevísimo texto que abre el porfolio, Jacques Gruber, quien había impulsado la construcción del pabellón (Capponier & David, 2013, p.41), celebra la renovación de una tradición artística que considera “fundamentalmente nacional” (Gruber, 1926, s.p.) y que se alinea con el auge

7. Capponier y David ofrecen un listado completo de los participantes. Vid.: Capponier, J.C.; David, V. (2013). Les pavillons des vitraux aux expositions internationales de Paris en 1925 et 1937. *Revue de l'art*, (179), 59-64.



Figura 5. Exotismo, Jacques Gruber, 1925. En: Gruber, J. (1926). Le Vitrail à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925. Ch. Moreau, éd d'art. Paris

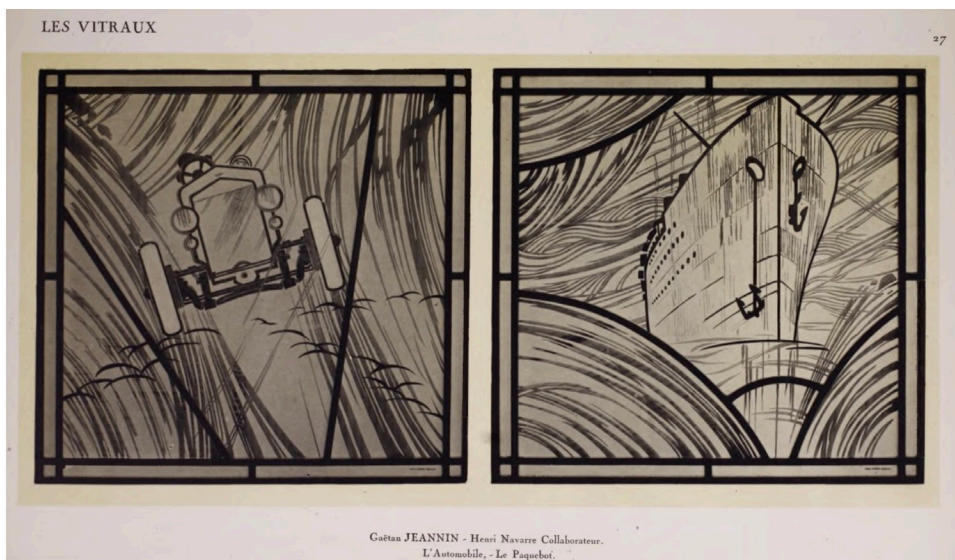


Figura 6. L'Automobile – Le Paquebot, Gaëtan Jeannin, 1925. En: Gruber, J. (1926). Le Vitrail à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925. Ch. Moreau, éd d'art. Paris

del vitral en las artes decorativas francesas del cambio de siglo.

Los trabajos mostrados en el propio pabellón carecían de unidad de formato, iconografía, técnica y estética (Capponier & David, 2013, p.44) y esto se plasma en la publicación. Muchas de las obras reproducidas son para edificios religiosos y continúan la tradición pictórica; en cambio, las dirigidas a usos civiles presentan influencias de cierto cubismo y en sus temas entremezclan la glorificación del progreso técnico de occidente con la fascinación por el primitivismo de otras civilizaciones, proyectando una mirada claramente colonial (Figuras 5 y 6).

En lo que se refiere a los autores, en *Le Vitrail* sobresalen los diseños de Louis Barillet. Colaborador de Robert Mallet-Stevens (Capponier & David, 2013, p.42), sus diseños se caracterizan por el uso de formas geométricas que se aproximan al cubismo e incluso al vorticismismo, con una gama cromática muy limitada en la que el negro aparece con frecuencia (Goss, 2014, p.127). También destaca René Crevel, habitual de los salones de la *Société des Artistes Décorateurs* entre 1920 y 1940. Capaz de trabajar con todo tipo de materiales, desde pintura mural hasta cerámica, realizará diseños para la *Manufactura Nacional de Sèvres* en un intento de modernización de la producción (Goss, 2014, p.50). A partir de este portfolio, los monográficos sobre materiales o detalles constructivos serán habituales en la producción de Moreau.

Otras publicaciones en la órbita de la Exposition

Otros portfolios de Moreau de mediados de la década de 1920 no están explícitamente vinculados con la Exposition pero mantienen relación con el Art Déco en estado más puro –si es que esta palabra puede aplicarse a un estilo que hace del sincretismo su bandera–. Con la excepción de *Les Jardins MCMXXV*, en el que se aprecia su estela en los elementos escultóricos que acompañan a la vegetación, y del dedicado a los batiks de *Madame Pangon*⁸, el resto se dedican a mobiliario y otros elementos de interiorismo.

Destaca *La ferronière moderne*, una selección de elementos constructivos y ornamentales de hierro forjado a cargo del crítico de arte Henri Clouzot y reeditada a finales del siglo XX en inglés bajo el título *Art Déco Decorative Ironwork*. Algunas de las piezas provienen de Pabellones como el del *Coleccionista* o el de la *Elegancia*, otras de espacios tan variopintos como el cine *Paramount* de París o el transatlántico *Île de France* —convertido junto con el *Normandie* en símbolo de la pujanza de las artes aplicadas francesas debido a la participación de diseñadores y artesanos de prestigio (Klein, 1984, p.9)—. Pueden observarse desde cajas de ascensores hasta lámparas, pasando por herrajes para puertas y cubreradiadores. Aunque la mayoría son claros exponentes del

8. El batik es una técnica de estampación sobre tela de origen asiático que se introdujo en Europa a principios del siglo XX. *Madame Pangon* —Marguerite Pangon (1872-1869)— fue una de las responsables de su difusión.

Art Déco con composiciones geométricas de simetría muy marcada, se cuelean vestigios de clasicismo y Modernismo. La apariencia de catálogo se enfatiza respecto de otras publicaciones de Moreau, ya que en la mayoría de páginas se muestran varias fotografías y muchas de las piezas, especialmente los herrajes, se aíslan del edificio en el que se ubican (Figura 7).

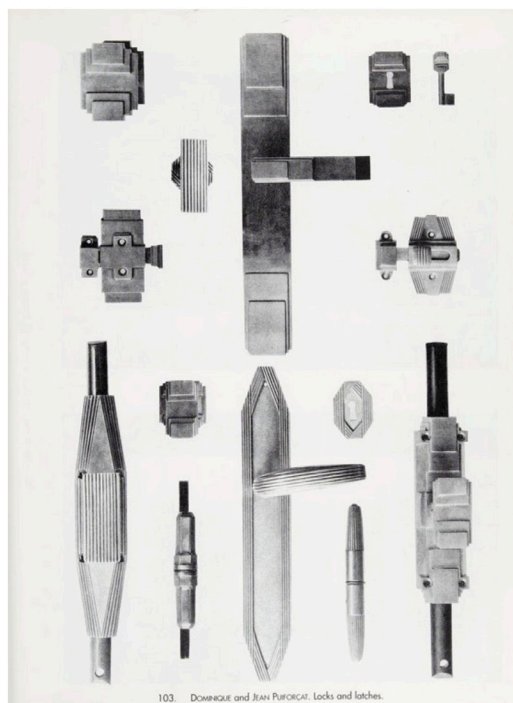


Figura 7. Herrajes, Dominique Puforcat y Jean Puforcat, c.1925. En: Clouzot, H. (1997). Art Déco Decorative Ironwork. Dover Publications. Mineola.

Algo similar sucede en los tres volúmenes de *La sculpture decorative moderne*, firmados por Henri Rapin, decorador que había participado en la Exposition con el diseño del comedor del Pabellón de la embajada francesa, entre otros (Duncan, 1984, p.128). En la selección de obras predominan relieves para revestir muros. Su iconografía es variada: flora y fauna, mitología clásica y temas del cristianismo, entre otros. En la introducción del primer volumen, Rapin refleja la tensión entre Modernidad y gusto burgués inherente al Art Déco al apelar al uso de nuevos materiales propios del Movimiento Moderno pero con fines puramente ornamentales afirmando que “el propio cemento se ha convertido

en un elemento que el artista no debe ignorar y nosotros estamos convencidos de que también puede ser portador de belleza”⁹ (Rapin, 1925a, s.p.). En la del segundo, se impone la tesis de la actualidad y la adecuación del Art Déco a los nuevos tiempos, afirmando categóricamente que “no es el asunto o el tema lo que aporta carácter, sino la manera en que se tratan”¹⁰ y trazando sus características principales:

En la escultura actual, uno notará el poco interés por representar un tema hábilmente sino más bien una voluntad muy decidida de crear volúmenes equilibrados, disposiciones de luces y sombras compuestas decorativamente. Es también el enriquecimiento de las superficies mediante el uso de elementos geométricos que pueden multiplicarse enormemente sin resultar fatigantes; aquí también, un retorno a la antigua tradición de las artes decorativas que tanto usan la geometría, una suntuosidad que nunca cansa, una especulación de dominio infinito¹¹ (Rapin, 1925b, s.p.).

Rapin confía en “el camino de los estilos” y rechaza la posibilidad de desembocar en pastiches. Simultáneamente, ataca las nuevas tendencias racionalistas al considerarlas pasajeras, poco duraderas y por carecer de pátina. A pesar de reconocer que el nuevo mobiliario de composiciones simples consigue un efecto “rico y sobre todo inmediato”, advierte:

Pero, ¿qué será de estos muebles cuando hayan pasado los años, cuando la calefacción intensiva e implacablemente desecadora de los radiadores haya hecho que las puertas no encajen y que las juntas del chapado se levanten? Cuando los barnices hayan perdido su calidad de espejo y estén rayados¹² (Rapin, 1925a, s.p.).

En todo ello hay nuevamente un tono claramente nacionalista. Rapin concluye que la apuesta por el arte decorativo es un esfuerzo colectivo “que únicamente puede devolver a Francia su posición de gran inspiradora de las artes”¹³ (Rapin, 1925a, s.p.).

9. Traducción de la autora. Original en francés: “Le ciment lui-même devint un élément que l'artiste ne doit pas négliger et nous sommes convaincus qu'il peut lui aussi porter de la beauté”.

10. Traducción de la autora. Original en francés: “Ce n'est pas le sujet, ni le thème qui donne le caractère, mais la manière dont il est traité”.

11. Traducción de la autora. Original en francés: “Dans la sculpture actuelle on remarquera peu le désir d'intéresser par un sujet rendu habilement, mais plutôt une volonté très arrêtée de constituer des volumes équilibrés, des dispositions d'ombres et de lumières composées décorativement. C'est aussi l'enrichissement des surfaces par l'emploi d'éléments géométriques dont la multiplication peut être si grande sans être fatigante; retour là aussi à une tradition ancienne de l'art décoratif qui usa tant de la géométrie, somptuosité jamais lassante, spéculation dont le domaine est infini”.

12. Traducción de la autora. Original en francés: “Mais que deviendront ces mobiliers quand les années auront passé, quand le chauffage intensif implacablement desséchant des radiateurs aura fait jouer les portes, et relever les joints de placage? Quand les vernis auront perdu leur qualité de miroir et seront rayés”.

13. Traducción de la autora. Original en francés: “qui, seul, pourra faire reprendre à la France la place de grande inspiratrice des arts”.

La continuidad del Art Déco

A finales de la década de 1920, la editorial de Moreau introduce corrientes artísticas de vanguardia en sus publicaciones, especialmente en algunos de los volúmenes de *L'Art International d'aujourd'hui* (c.1929). Sin embargo, el Art Déco continuará reinando en muchos portfolios. Incluso en la heterodoxa colección *Les animaux vus par les meilleurs animaliers*, probablemente la más alejada de la arquitectura al recoger pequeñas esculturas, dibujos y fotografías cuyo único nexo de unión es la representación de animales, pueden verse trazos de la estilización y elegancia de la tendencia (Figura 8). La introducción del primer volumen explica que Moreau pretendía inaugurar una línea editorial dedicada a “las más bellas realizaciones del arte animal desde sus orígenes hasta nuestros días”¹⁴ (Duyot, 1930a, s.p.) que permitiera:

Seguir la obra de los pintores de animales griegos, egipcios y asirios a lo largo de los siglos, así como la de los pintores de la Edad Media, hasta los realistas holandeses y los decoradores nobles del siglo XVIII, Desportes, Oudry, y a veces el propio Watteau... a la espera de que llegue el momento en que los animales se conviertan en «un género»¹⁵ (Duyot, 1930a, s.p.).

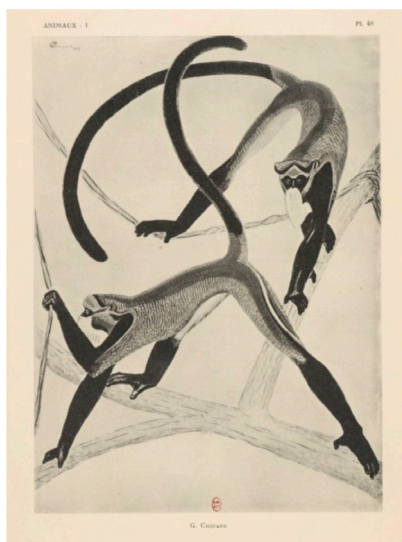


Figura 8. Cercopitecos de Brazza, G. Chopard, c.1930. En: Dayot, H. (c.1930). *Les animaux vus par les meilleurs animaliers. Animaux décoratifs. Vol.1.* Editions d'art Charles Moreau. París.

14. Traducción de la autora. Original en francés: “les plus belles réalisations de l'art animalier depuis ses origines jusqu'à nos jours”.

15. Traducción de la autora. Original en francés: “qui nous permettra de suivre, à travers les siècles, les travaux des animaliers grecs, égyptiens, assyriens, des imagiers du moyen âge... jusqu'aux réalistes hollandais et aux nobles décorateurs de notre XVIIIe, Desportes, Oudry, et parfois Watteau lui-même... en attendant l'heure où les animaux devenus « un genre »”.

Pese a esta voluntad, no se han encontrado más publicaciones sobre fauna en la trayectoria de Moreau.

En otros casos, el Art Déco comparte porfolio con el Movimiento Moderno. Es significativo *Sieges contemporaines*, en el que se pueden ver butacas y sillas de miembros muy activos del primero, como Maurice Dufrene (Desnos, 1933, láminas 12-14), y de representantes de primera línea del Racionalismo, como Charlotte Perriand (Desnos, 1933, lámina 16) y Eileen Gray (Desnos, 1933, lámina 17). El vínculo de unión está presente en el propio título: la función de asiento —o de mueble en el que recostarse ya que también se recogen divanes— y su condición de contemporaneidad en su acepción de actualidad o incluso coexistencia. Algo semejante sucede en *Bars, cafés, dancings, restaurants*, cuyos dos volúmenes recogen sobre todo interiores de locales de ocio en los que es palpable la tensión entre simplicidad y decorativismo (Figuras 9 y 10). La mezcla no es de extrañar porque analizando en retrospectiva el Art Déco se observa que a menudo funciona como un cajón de sastre en el que caben todo tipo de creaciones consideradas novedosas durante el período entreguerras (Duncan, 1993, p.7-10).



Figura 9. Salón de té de los almacenes Robert Bely, Pierre Patout. En: Desnos, J. (1931). *Bars, cafés, dancings, restaurants*. Vol. 1. Éditions d'art Charles Moreau. París.

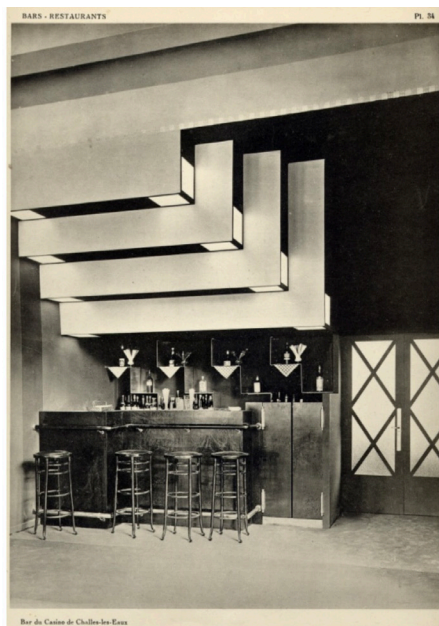


Figura 10. Bar del casino de Challes-les- Eaux, Maurice Dufrene. En: Desnos, J. (1931). *Bars, cafés, dancings, restaurants*. Vol. 1. Éditions d'art Charles Moreau. París.

De todas las publicaciones previas a la Exposition de 1937, las más fieles al Art Déco son *Nouvelles Compositions Decoratives* y *Prismes*. 40 planches de dessins et coloris nouveaux. Esta última recoge diseños de Émile Alain Séguy, que había empezado su trayectoria profesional en el Art Nouveau. El libro no indica la finalidad de los estampados que se reproducen a todo color, pero la serialidad de las composiciones apunta a papeles pintados y tapicerías. Los motivos, muchos de colores vivos o composiciones contrastadas, oscilan entre la abstracción y la figuración con una omnipresente base geométrica (Figuras 11 y 12).



Figura 11. Saló de té de los almacenes Robert Bely, Pierre Patout. En: Desnos, J. (1931). *Bars, cafés, dancings, restaurants*. Vol. 1. Éditions d'art Charles Moreau. París.

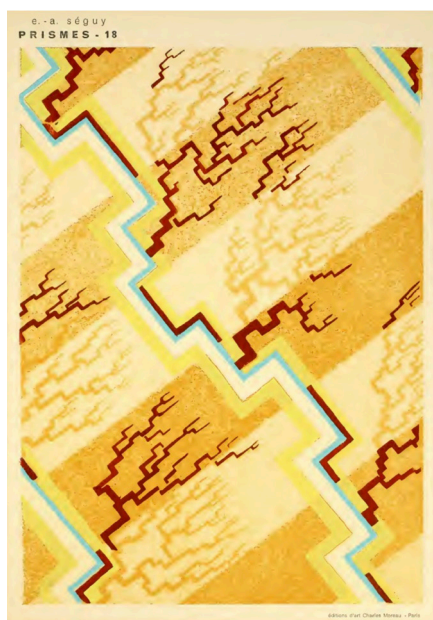


Figura 12. Bar del casino de Challes-les- Eaux, Maurice Dufrene. En: Desnos, J. (1931). *Bars, cafés, dancings, restaurants*. Vol. 1. Éditions d'art Charles Moreau. París.

Conclusiones

Los portfolios de Charles Moreau son un escaparate de las diferentes artes, autores y obras que se englobaron bajo el Art Déco, especialmente el desarrollado en Francia. Sus páginas abarcan todos los aspectos vinculados al interiorismo, desde la disposición

general de los ambientes hasta el más mínimo detalle de tapizados y serrallería; desde el trabajo del arquitecto hasta el del diseñador gráfico.

El elevado número de publicaciones variadas que Moreau edita en apenas una década hace de él un activo difusor del Art Déco francés y uno de los responsables de su pervivencia.

La presencia de sus porfolios en geografías muy diversas sustenta esta hipótesis. Se ha podido rastrear la existencia de volúmenes en bibliotecas de diversos países, pero también en museos. The Metropolitan Museum of Art conserva ejemplares de *Prismes* y de *Nouvelles Compositions Decoratives*, además de copias de *Le Métal* y *Boutiques et magasins*, pertenecientes a la colección *L'Art International d'aujourd'hui*¹⁶. También el Victoria & Albert posee un volumen de *Nouvelles Compositions Decoratives*¹⁷ y otro de *Compositions, couleurs, idées*¹⁸. Por otro lado, la reimpresión y traducción al inglés de *La ferronière moderne* en la década de 1990 es sintomática del interés por el Art Déco a finales del siglo XX, en un contexto de revisión del estilo. La introducción de dicha reedición señala que el volumen, junto con otros de la colección *L'Art International d'Aujourd'hui*, fue un vehículo indispensable para la llegada de modelos europeos a América, que posteriormente se extendieron a través de massmedia como el cine o la publicidad (Clouzot, 1997, s.p.).

Además, las publicaciones de Moreau fueron reseñadas en revistas coetáneas. La francesa *Parade. Journal de l'étalage et de ses industries* incluye un listado sus porfolios bajo el título "Quelques libres utiles" en los números 69 y 71 de 1932 (1932a, p.19; 1932b, p.20). En España, el número 81 de *Arquitectura*, editada por el Sociedad Central de Arquitectos, menciona *L'Architecture officielle et les pavillons* y *Le village moderne*, les constructions régionales et quelques autres pavillons en las novedades recomendadas (1926, p.33).

En definitiva, Editions d'art Charles Moreau recogió el testimonio de una época. El gran abanico de artistas, artes, materiales e iconografías por las que transitan sus porfolios reflejan el deseo de modernidad y disfrute de un breve momento de calma entre dos guerras, con un eclecticismo que celebra la inventiva humana con un aire ingenuo y amable.

16. Pueden consultarse los resultados de la búsqueda de "Editions d'Art Charles Moreau" en su catálogo: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Editions+d%27Art+Charles+Moreau&sortBy=Relevance&offset=80&searchField=ArtistCulture>

17. Vid. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1682157/nouvelles-compositions-decoratives-book/>

18. Vid. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1796454/compositions-couleurs-id%C3%A9es-book-sonia-delaunay/>

Bibliografía

- Arwas, V. (1980). *Art Déco*. Academy Editions. Londres.
- Capponier, J.C.; David, V. (2013). Les pavillons des vitraux aux expositions internationales de Paris en 1925 et 1937. *Revue de l'art*, 179, 41-64.
- Chavance, R. (1925). *Une ambassade française. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Paris 1925. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Clouzot, H.; Follot, Ch. (1935). *Histoire du papier peint en France*. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Clouzot, H. (1997). *Art Déco decorative ironwork*. Dover Publications. Mineola.
- Curtis, W.J.R. (2012). *La arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon Press Limited. Londres. de Monzie, A.; Rambosson, Y. (pres.) (1925). *Les batiks de Madame Pangon*. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Desnos, J. (1930). *Sièges contemporaines*. Éditions Charles Moreau. Paris.
- Desnos, J. (1931). *Bars, cafés, dancings, restaurants*. Vol. 1. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Desnos, J. (1931). *Bars, cafés, dancings, restaurants*. Vol. 2. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Dufrene, M. (1925a). *Ensembles mobiliers*. Exposition internationale, 1925. 1re série. Ch. Moreau, éd d'art. Paris. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/7614a2a0-c6cb-012f-2720-58d385a7bc34#/?tab=about>
- Dufrene, M. (1925b). *Ensembles mobiliers*. Exposition internationale, 1925. 2me série. Ch. Moreau, éd d'art. Paris. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/7614a2a0-c6cb-012f-2720-58d385a7bc34#/?tab=about>
- Dufrene, M. (1925c). *Ensembles mobiliers*. Exposition internationale, 1925. 3me série. Ch. Moreau, éd d'art. Paris. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/7614a2a0-c6cb-012f-2720-58d385a7bc34#/?tab=about>
- Duncan, A. (1984). *Art Déco furniture*. The French Designers. Holl, Rinehart and Winston. Nueva York.
- Duncan, A. (1993). *Art Déco*. Thames & Hudson. London.
- Duyot, A. (1930a). *Les animaux vus par les meilleurs animaliers*. Animaux décoratifs. Vol.1. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Duyot, A. (1930b). *Les animaux vus par les meilleurs animaliers*. Animaux décoratifs. Vol.1.Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Duyot, A. (1930b). *Les animaux vus par les meilleurs animaliers*. Animaux d'après nature. Vol.4. Éditions d'art Charles Moreau. Paris.
- Goss, J. (2014). *French Art Déco*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
- Gruber, J. (1926). *Le Vitrail à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925*. Ch. Moreau, éd d'art. Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t53893948v>

- Haberschill, L. (2014). «L'art international d'aujourd'hui»: un manifeste pour le modernisme édité par Charles Moreau. Les arts décoratifs. Paris. <https://bibliotheque.madparis.fr/opac/catalog/bibrecord?id=5085310923162441721>
- Janneau, G. (1931). Le luminaire: procédés d'éclairages nouveaux. 2e série. Editions d'art Ch. Moreau. Paris.
- Klein, D. (1984). Art Déco. Treasure Press. Londres.
- (1900). L'architecture civile en France. 6e série. Intérieurs meublés. Armand Guérinet. Paris. <https://archive.org/details/larchitectureciv06unse/page/n1/mode/2up>
- (1900). L'architecture civile en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Décorations intérieurs. Armand Guérinet. Paris. <https://archive.org/details/larchitectureciv01unse/page/n1/mode/2up>
- Maenz, P. (1976). Art Déco: 1920-1940. Gustavo Gili. Barcelona.
- Mayor, J. (c.1925). Kiosques & pavillons urbains destinés à l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes, Paris 1925. Ch. Moreau, éd d'art. Paris.
- Musée des Arts Décoratifs (2024a). L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925. Ministère de la Culture. Paris. Recuperado de <https://madparis.fr/L-exposition-internationale-des-Arts-Decoratifs-et-industriels-modernes-de>
- Musée des Arts Décoratifs (2024b). Pavillon de l'ambassade française. Ministère de la Culture. Paris. Recuperado de <https://madparis.fr/pavillon-de-l-ambassade-francaise>
- (1925) Paris. Arts Décoratifs 1925. Guide de l'Exposition. Hachette: Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1654444>
- (1932a) Quelques livres utiles. Parade. Journal de l'étalage et de ses industries, 69, 19.
- (1932b) Quelques livres utiles. Parade. Journal de l'étalage et de ses industries, 71, 20.
- Rapin, H. (1925a). La sculpture décorative moderne. 1re série. Editeur Ch. Moreau. Paris.
- Rapin, H. (1925b). La sculpture décorative moderne. 2me série. Editeur Ch. Moreau. Paris.
- Rapin, H. (1925c). La sculpture décorative moderne. 3me série. Editeur Ch. Moreau. Paris. (1926). Revista de libros. Arquitectura, 81, 32-33.
- Seguy, E.A. (1933). Prismes. 40 planches de dessins et coloris nouveaux. Editions d'art Charles Moreau. Paris.

Art Déco en clave femenina: Imagen, Deseo y Emancipación

Marina Inés de la Torre

Resumen

La perspectiva de género es un enfoque analítico que permite examinar cómo las diferencias entre hombres y mujeres han sido construidas social, cultural e históricamente, y cómo estas diferencias influyen en las relaciones de poder, oportunidades y derechos en distintos ámbitos de la vida. Ahora bien, establecer las relaciones entre el género femenino y un estilo arquitectónico específico, en este caso el Art Déco, implica analizar en cuánto y cómo, esta expresión artística representó a las mujeres, reforzando o desafiando los estereotipos de la época e influyendo en la construcción de la identidad femenina en los años 20 y 30. En este contexto argumental se ofrece un análisis crítico donde se examinarán diversas variables: la iconografía femenina empleada en la ornamentación arquitectónica; los discursos visuales que acompañaban al mobiliario, luminarias y fachadas; así como las asociaciones simbólicas entre modernidad, cuerpo femenino e identidad nacional. También se tomará en cuenta el contexto histórico de producción de estas obras, las políticas culturales posrevolucionarias y la influencia del nacionalismo e indigenismo en la construcción de una imagen moderna de la mujer.

Palabras clave: Art Déco, género, emancipación femenina, imagen

Un estilo artístico y arquitectónico no refleja los cambios sociales de su tiempo, sino también contribuye en la construcción de nuevas identidades de género. Este análisis permite comprender las dinámicas culturales, estéticas y de género que se manifestaron en un periodo de transformación (1920 y 1930) y cómo el Art Déco sirvió como vehículo para representar y moldear la imagen de la mujer moderna.

Comprender estos procesos históricos permite reflexionar sobre cómo los discursos visuales actuales siguen construyendo y redefiniendo las identidades de género, aportando discusiones más amplias sobre la relación entre arte, género e identidad, y cómo estas representaciones históricas siguen influyendo en la cultura visual contemporánea, a través de la cual, el arte y la arquitectura reflejan, construyen y perpetúan imaginarios sociales en torno a la mujer.

A través de una exploración documental se emprende un análisis crítico de las relaciones entre a. la producción artística en un espacio-tiempo determinado y b. sus determinaciones en la configuración de identidades de género.

Contexto histórico y auge del Art Déco

El Art Déco deviene de la contracción de la denominación: Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, evento que tuvo lugar en París en el año de 1925. La taxonomía de Art Déco llegaría después de forma retrospectiva, ya que en su origen se lo designó como “estilo moderno”. A diferencia de la Alemania convulsa de aquella época, Francia gozaba de estabilidad política y económica, cuya emergente clase media celebraba la vida en un ambiente propicio para la innovación artística (Abisu, 2025).

Entre las múltiples causas que determinaron el surgimiento del Art Déco a comienzos del siglo XX en Europa, mencionamos el fuerte rechazo a la profusa ornamentación presente tanto en los revivals historicistas como en la exuberancia del Art Nouveau de fines del siglo XIX. Asimismo, del creciente desencanto con los resultados materiales y morales de la industrialización, cuya fealdad generalizada se hacía evidente particularmente en aquellos objetos de consumo cotidiano. Mal podía reemplazar la producción mecánica de objetos, la calidad de los diseños tradicionales de factura artesanal.

La búsqueda de nuevas formas a la luz de las nuevas teorías del arte y de la percepción de los primeros años del siglo XX, como así también, de los procesos de industrialización en plena marcha, dará a luz una arquitectura distintiva y de fácil interpretación, fundamentada

en un lenguaje de códigos claros y precisos, que se manifiestan en formas geométricas (Pergolis, 2012). Un modernismo no funcional, basado en el empleo de elementos arquitectónicos y artísticos tradicionales interpretados de manera simplificada, los cuales incorporan hallazgos formales del arte moderno restándoles, mediante la estilización, su complejidad y profundidad originales (Bernard, 1989).

Espacios Art Déco y su relación con los roles de género

La Primera Guerra Mundial permitió a las mujeres acceder a nuevos puestos de trabajo y responsabilidades, lo que las llevó a conquistar nuevos derechos.

Durante la guerra, las vacantes dejadas por los hombres reclutados fueron cubiertas por las mujeres, quienes, tras la guerra, regresaron a casa. Sus empleos pertenecían nuevamente a los hombres. Sin embargo, hubo consecuencias duraderas ya que las mujeres habían demostrado su capacidad para el trabajo que no fuera estrictamente doméstico y, en pocas décadas, su presencia en la fuerza laboral se convirtió en algo habitual. Las mujeres conquistaron el derecho al trabajo y al voto, redefiniendo nuevos roles en la vida cultural y artística de la sociedad. Liberadas de los convencionalismos que las relegaban a un segundo plano en un mundo político y económico, las mujeres salieron a la palestra, trascendiendo el espacio doméstico para participar en el ámbito público (Wiencke Olivares, 2012:141).

Su presencia comenzó a manifestarse en diversos ámbitos hasta entonces varoniles. Cambia su cuerpo y representación estética. Su nueva impronta social reafirma su presencia en los espacios públicos, la arquitectura, la publicidad, el diseño gráfico, las artes visuales y el diseño de interiores, particularmente en los espacios domésticos, en los cuales acreditaba una innegable experiencia.

En este contexto surgen los espacios Art Déco adoptando formas estilizadas, líneas curvas y sinuosas, motivos decorativos florales, entre otros, los cuales son asignables a un género, sexualizando ciertos valores estéticos y dotándolos de connotaciones femeninas. En esta alegre asociación, por demás difundida, entre un estilo (fuertemente visual) y un género, subyace una lógica patriarcal que, sin duda, se ha pronunciado desde una visión androcentrista del mundo (López, 2016).

En su origen el Art Déco fue un estilo asociado con la modernidad, el lujo y el progreso tecnológico. En términos arquitectónicos, esto se reflejó en edificios comerciales y de entretenimiento, cines, teatros, hoteles y salones de baile diseñados para una sociedad urbana en la que la mujer empezaba a tener mayor presencia. Se usaron materiales como el mármol, el cromo y los espejos, que evocaban una estética sofisticada vinculada con la imagen de la mujer moderna.

Participación femenina en el movimiento

A pesar de que la arquitectura fue un campo dominado por hombres, algunas mujeres lograron destacar en el diseño Art Déco:

La pintura Art Decó representó una versión más asimilable de los hallazgos del cubismo y tendencias afines, para el público de nivel medio en general. Fue el caso de la producción artística de Tamara de Lempicka.

“En sus retratos, asimila las enseñanzas de Cézanne y Modigliani, a la vez que fragmenta levemente los planos y luces de la figura y ofrece como fondo un paisaje cubista. La superficie tersa del óleo, acentúa la redondez y pesantez de la figura, lo que igualmente refleja la influencia de Léger y de la escultura de Mallol y Lachalé” (Bernard 1989).

En una de sus obras más conocidas, la artista polaca se pintó a sí misma para la portada de una revista de modas alemana, “Die Dame”, que buscaba una nueva imagen que representase a la mujer emancipada, a la mujer moderna. Lempicka se autorretrató conduciendo un lujoso Bugatti verde, mostrándose a sí misma como una femme fatale con toque garçonné (chica soltera) y figura andrógina, típica de los años 20 (figura 1). Su arte tuvo gran influencia en las escenografías de Madona.



Figura 1. Autoretrato en Bugatti verde, Tamara de Lempicka, 1929.
Fuente: <https://historia-arte.com/obras/autorretrato-en-un-bugatti-verde>

Influenciada tanto por el estilo Art Déco como por el funcionalismo de la década de 1920, Eileen Gray (1878–1976) se convirtió en una de las diseñadoras más importantes del período de entreguerras. Poco conocida en su época, hoy se la considera pionera del movimiento moderno, por sus radicales diseños de muebles y arquitectura extraordinariamente audaces (figura 2).

Margarete Schütte-Lihotzky, la primera arquitecta austríaca graduada en 1918, fue internacionalmente reconocida por el proyecto de la denominada “Cocina de Frankfurt” en 1927, una innovación que revolucionó el espacio doméstico y mejoró la eficiencia del trabajo femenino en el hogar (figura 3).



Figura 2. Biombo diseñado por Eileen Gray, 1923, Francia

Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O70947/screen-gray-eileen/>



Figura 3. Cocina de Frankfurt, Margarete Schütte-Lihotzky, 1927

Fuente: <https://www.archdaily.mx/mx/882984/margarete-schutte-lihotzky-los-espacios-de-los-trabajos-domesticos>

Desde sus inicios Schütte-Lihotzky dedicó gran esfuerzo a mejorar los espacios de los trabajos domésticos que esclavizaban a las mujeres, tanto desde la teoría, como desde la praxis. Trabajó “[...] desde 1921 en el Secretaría de vivienda de Viena, con Adolf Loos como arquitecto jefe, proyectando viviendas y equipamientos domésticos. Ambos compartían la visión política y el interés en las estrategias economizadoras de la racionalización, como la reducción de los espacios de la vivienda a partir de la disminución funcional de sus componentes” (Muxí, 2015).

Marion Dorn nacida en California, estudió artes gráficas en la Universidad de Stanford. Buscando nuevas inspiraciones, en 1923 Marion viajó a París donde conoció a otros diseñadores como Ruth Reeves, Raoul Dufy y Edward McKnight Kauffer, con quien comenzaría un romance. Ese mismo año, Marion y Kauffer se mudaron a Londres, donde la artista comenzó a convertirse en una de las más importantes diseñadoras de textiles y alfombras de principios del siglo XX, creando su propia compañía de diseño. La incorporación de los elementos textiles en la decoración de los espacios interiores, muchas veces en colaboración con otros diseñadores y arquitectos varones, fue su gran contribución (figura 4) (López, 2016).



Figura 4. Alfombras diseñadas por Marion Dorn para el lobby del Hotel Claridges en Londres.

Fuente: <https://vein.es/marion-dorn-una-disenadora-textil-adelantada-tiempo/>

El cuerpo y la estética Art Déco

La moda femenina en los años 20 reflejaba los profundos cambios sociales tras la Primera Guerra Mundial. Las mujeres adoptaron un estilo más práctico y liberador, dejando atrás los corsés ajustados. Los vestidos rectos y sueltos acentuaban una silueta tubular, con cintura baja (a la altura de las caderas) y largos que se acortaron hasta las rodillas, algo revolucionario para la época. Nuevos materiales en telas ligeras como la seda, el satén y el terciopelo, con adornos de lentejuelas, pedrería y flecos reflejaban el espíritu festivo de la época del jazz. Paul Poiret, Jean Patou y Coco Chanel fueron los primeros diseñadores que supieron responder a la necesidad de cambios estructurales en la vestimenta femenina de la nueva mujer emancipada (Puleo 2015).

Los sombreros tipo cloche (ajustados a la cabeza) eran esenciales, junto con guantes cortos, collares largos de perlas y boquillas para cigarrillos. Los tacones Mary Janes (de tira) o T-bar (con forma de "T"), con tacón bajo o medio, completaban la nueva imagen de la mujer (figura 5).

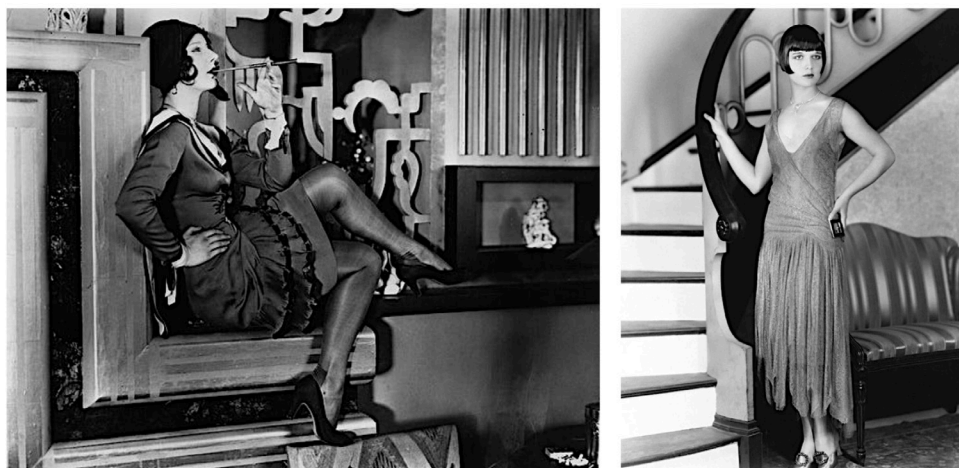


Figura 5. Cambios en la percepción del cuerpo femenino a través de formas geométricas estilizadas

Fuente: <https://fusionmoda.es/moda-en-1920/>

El maquillaje era audaz y teatral, diseñado para resaltar la expresión del rostro. Piel pálida y mate, en contraste con los tonos oscuros de labios y ojos. Cejas finas y arqueadas depiladas hasta desaparecer, se redibujaban en una curva baja, dando una apariencia melancólica y dramática. Ojos ahumados con tonos oscuros (negro, gris o verde) alrededor de todo el párpado para crear una mirada profunda y misteriosa. Labios oscuros y pequeños, en tonos rojos intensos o burdeos, con el “arco de Cupido” muy marcado (lo que se conocía como el estilo *bee-stung lips*). Los cortes de cabello a lo *garçonne* (inspirados en los peinados masculinos) y a la altura de las orejas o la nuca (figuras 6 y 7).

La mujer andrógina del momento transmitía una actitud desenfadada y autosuficiente, encarnada por las “flappers”, mujeres jóvenes que fumaban, bebían en público y llevaban una vida nocturna disipada.

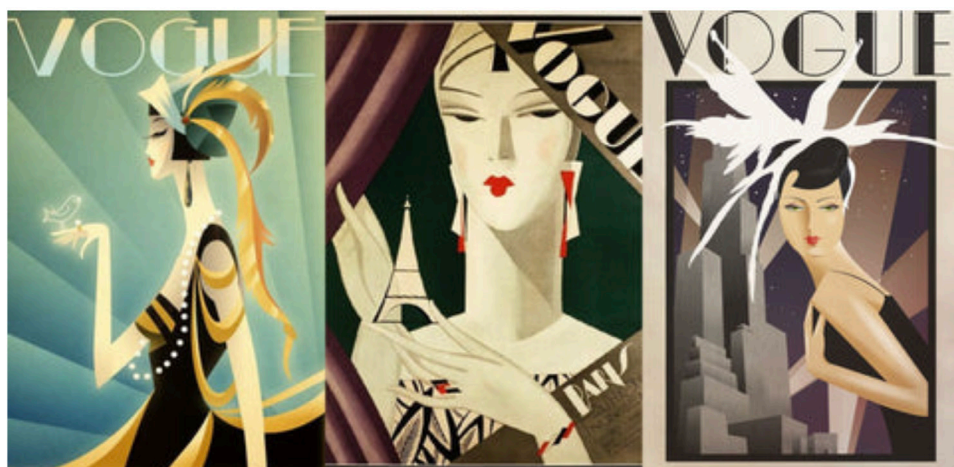


Figuras 6 y 7. Las imágenes muestran los decorados Art Déco que exaltan las nuevas siluetas femeninas: “la femme fatale” y su infalible cigarrillo con boquilla (izquierda) y la mujer andrógina (derecha).

Fuentes: <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/viajes-planes/a31043384/flapper-mujeres- moda-historia-anos-20/>

La mujer en la publicidad y el cine

El uso de imágenes femeninas en los carteles publicitarios de viajes, cosméticos, perfumes y productos de lujo es una constante publicitaria. En ellos las mujeres son representadas con líneas estilizadas, rostros geométricos y posturas elegantes siempre rodeadas de arquitectura Art Déco, reforzando la idea de modernidad y estatus (figura 8).



Figuras 8. Estereotipos de la mujer Art Déco en las portadas de la revista Vogue

Fuente: <https://lavanijewels.com/es-mx/blogs/lavaniblog/que-es-art-deco-caracteristicas-arquitectura?country=MX>

Uno de los aspectos, quizá más superficiales del Art Déco alcanzó su culmen en Hollywood. A diferencia de Europa devastada por los estragos de la guerra (1914–1918) y en plena recesión, Estados Unidos no experimentó la destrucción ni ocupación en su territorio. Una vez finalizada la guerra, el crecimiento económico, el boom de la construcción, la modernización industrial y el auge del consumo, marcaron la década de los felices años 20 en este país. Hollywood, epicentro de la industria del cine, reflejó este clima de prosperidad y ligereza, alejándose de las preocupaciones políticas y sociales que dominaban en Europa. Las actrices como Marlene Dietrich, Greta Garbo o Joann Crawford se convirtieron en íconos de la mujer Art Déco: elegante, distante y autónoma (figuras 9 y 10).



Figura 9 y 10. Una escena del rodaje de la película *The Single Standard* (1929) del director de arte Cedric Gibbons, protagonizada por Greta Garbo.

Fuente: eddit.com/r/ArtDeco/comments/kreidp/set_design_by_art_director_cedric_gibbons_for_the/?tl=es-es

Ambivalencias en la representación femenina

El Art Déco, con su enfoque moderno y estética sofisticada, refleja tanto la emancipación de la mujer como una idealización, la cual puede, en algunos casos, reducir la autonomía de las mujeres a una construcción masculina del deseo. En este contexto, se pueden identificar varias tensiones y ambigüedades en la representación femenina.

Empoderamiento o construcción del deseo masculino

En buena medida, las imágenes de mujeres en el Art Déco están diseñadas desde una mirada masculina. A pesar de que la mujer moderna parece más libre, en muchos casos sigue siendo retratada a través del filtro del deseo masculino. Las representaciones artísticas de la mujer en el Art Déco, como las que se ven en las pinturas de Tamara de Lempicka, por ejemplo, muestran figuras femeninas estilizadas y bellas, que aunque

parecen fuertes y seguras, son en última instancia objetos de deseo. La artista construyó una imagen de la mujer como un ícono de glamour y sensualidad, pero su poder de representación está muchas veces atado a su capacidad para atraer miradas y generar fantasías masculinas.

El estereotipo de la femme fatale

Simultáneamente a la mujer moderna y liberada, el Art Déco también sigue celebrando un tipo de mujer enigmática y peligrosa, la femme fatale, cuya figura era idealizada especialmente en el cine y la pintura. La femme fatale, lleva consigo una dualidad conceptual: es autónoma, pero su poder se basa en la manipulación y el atractivo sexual. Figuras como Marlene Dietrich y Greta Garbo representaban este tipo de mujer, cuyos encantos y sensualidad eran, en última instancia, medios para manipular y controlar a los hombres. La femme fatale es una mujer poderosa, pero su poder está condicionado a su atractivo y su habilidad para seducir, lo que lleva a una limitación de su autonomía, pues su identidad sigue siendo vista bajo una perspectiva masculina.

Entre la modernidad y la tradición

La modernidad exaltada en el Art Déco, no se comprende sin la presencia femenina. A medida que las mujeres comenzaban a ingresar al ámbito público y profesional, sus imágenes en la moda, la publicidad y las artes visuales reflejaban estas nuevas posibilidades de emancipación. La mujer del Art Déco podía ser vista en el contexto de una metrópoli moderna, participando en actividades anteriormente asociadas con los hombres: conducir automóviles, trabajar en oficinas, participar en la vida nocturna.

Ahora bien, el Art Déco hunde sus raíces en la decoración de lujo y la belleza ornamental influenciada en gran parte, por el arte clásico, el Renacimiento, el Antiguo Egipto, los cuales están asociados con ideales tradicionales de belleza femenina. El contraste entre lo moderno y lo tradicional puede ser visto en las contradicciones en la

forma en que la mujer es representada: como un ser dinámico y libre, pero a la vez atrapada en los límites de la estética masculina que exige belleza, juventud y perfección. En la moda, por ejemplo, el uso de vestidos con formas geométricas y materiales sofisticados resalta la figura femenina, pero también la limita en cuanto a los ideales físicos y estéticos que deben cumplir.

El ideal de femineidad de la época

El Art Déco perpetúa un ideal de femineidad muy marcado, en el que la mujer debe cumplir ciertos estándares de belleza y comportarse de manera adecuada según las expectativas sociales de la época. Este ideal, no solo se ve en la moda, sino también en la decoración de interiores y en la publicidad, donde se pone de manifiesto un nuevo mandato social: la necesidad de las mujeres de mantener esa imagen implacable. Una visión de la mujer que debe ser bella y atractiva, pero también contenida y de buen gusto, acorde con las normas de comportamiento impuestas por la sociedad patriarcal.

Conclusiones

El Art Déco presenta una visión ambigua y contrastante de la mujer, combinando elementos de emancipación con la reafirmación de los roles tradicionales, a menudo subrayando su poder a través de su atractivo físico y su capacidad para seducir. Esta dualidad refleja las tensiones sociales y culturales de un momento en el que las mujeres empezaban a obtener más libertades y derechos, sin embargo, sus representaciones seguían estando, en muchos casos, condicionadas por el deseo masculino y la idealización de la femineidad.

El Art Déco es, sin duda, más decorativo que espacial, ya que su enfoque principal está en la belleza visual, la ornamentación y el uso de materiales lujosos, mientras que la organización del espacio queda subordinada a estos valores estéticos. En tanto vanguardia desideologizada encarna sus propias ambigüedades; por un lado, introduce innovaciones tecnológicas —como el hormigón armado, el acero, las superficies de vidrio y las estructuras expuestas— cuyo geometrismo, en ocasiones, se diluye en la ornamentación. Por otro lado, representa la asimilación acrítica de un estilo como

una moda, convirtiéndose en una práctica más de un repertorio ecléctico (Gutiérrez, 1984:568).

Todo lleva a pensar que, la orientación del Art Déco hacia lo ornamental, lo sensorial y lo estético facilitó la accesibilidad de las mujeres en el contexto de las décadas de 1920 y 1930, cuando se estaban redefiniendo los roles de género y la identidad femenina. Al centrarse en campos históricamente asociados con lo femenino, como las artes decorativas y el diseño de interiores les permitió, no sólo que se identificaran con este estilo, sino que también participaran activamente en su desarrollo y difusión.

Por último, en cuanto a la participación de la mujer específicamente en arquitectura, no se encuentran registros de mujeres arquitectas adscriptas al estilo Art Déco, que hubieran proyectado o construido edificios en tal estilo, ya que esta actividad siguió siendo exclusivamente masculina, situación que cuestiona la pretensión de feminizar este estilo concreto. Sin embargo, participaron y fueron reconocidas en el campo del diseño, tradicionalmente vinculado a la producción textil. En tal sentido, lo que trasciende en cuanto al género, no es la autoría en la producción, sino los estereotipos que subyacen en las concepciones patriarcales (López, 2016).

Más allá de estas consideraciones, lo cierto es que el Art Déco no solo representó a la mujer en sus formas y decoraciones, sino que también influyó en su identidad al redefinir los espacios que habitaba y la manera en que era percibida en la sociedad.

Bibliografía

- Albisu, J., & Agencia EFE. (2025). Un siglo de Art Déco: cuando la clase media y las mujeres empezaron a conquistar el mundo. Disponible en: <https://www.swissinfo.ch/spa/un-siglo-de-art-dec%C3%B3%3A-cuando-la-clase-media-y-las-mujeres-empezaron-a-conquistar-el-mundo/88777630>
- Bernard, W. (1989). Apuntes sobre el Art Déco . Anuario 1989. Instituto Mexicano de Psicoanálisis A. C., México 1989, pp. 105-120.
- Gutiérrez, R. (1984). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Ediciones Cátedra
- López, D. L. (2016). Art déco, ¿un estilo femenino? Reflexiones sobre su arquitectura desde el género. *Forum de Recerca*. Núm. 21/2016, p. 15-26. DOI: 10.6035/ForumRecerca.2016.21.1
- Muxí, Z. (2015). Margarete Schütte-Lihotzky 1897-2000. Un día una arquitecta. 13 Comentarios. *Diseño, Género, Política, Proyecto, Tecnología, Urbanismo*. Disponible en: <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/16/margarete-schutte-lihotzky-1897-2000/>
- Pérgolis, J. P. (2012). Art Déco, ornamento y geometría. Un ejercicio metodológico para la investigación en arquitectura. *Modul. Arq. CUC* 11 (1): 55-90, 2012. Disponible en: <https://repositorio.cuc.edu.co/entities/publication/d3ad1bc6-8601-4c82-8508-6bd66cbece26>
- Puleo, A. (2015). La imagen femenina del Art Nouveau al Art Déco. Recuperado de: <https://aliciapuleo.blogspot.com/2015/05/del-art-nouveau-al-artdeco.html>
- Wiencke Olivares, I. (2005). El legado del Art Déco. Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM. Disponible en: <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000349735>

SECCIÓN II:

El *Art Déco* en la configuración urbana
y arquitectónica de *México*.

Entre modernidad y tradición: la huella del Art Déco en la arquitectura y el urbanismo en Ciudad de México

Carolina Magaña Fajardo

Resumen

Este capítulo explora el legado del Art Déco en la arquitectura de la Ciudad de México en el periodo posrevolucionario. Se analiza cómo este movimiento arquitectónico, asociado con la modernidad y el progreso, se integró en el crecimiento de la ciudad y contribuyó a la construcción de una identidad cultural propia. A lo largo del mismo, se examinan los factores históricos y sociales que favorecieron su adopción, particularmente en once colonias diseñadas tras una planificación urbana y habitadas por sectores de clase media y alta. También se abordan las políticas públicas y regulaciones que impulsaron la urbanización a través de la dotación de servicios de infraestructura y espacios verdes. Finalmente, se reflexiona cómo el Art Déco trascendió la arquitectura, consolidándose en la cultura material mexicana de este periodo.

Palabras clave: arquitectura nacionalista mexicana, Art Déco y modernidad, identidad cultural posrevolucionaria, cultura material del Art Déco.

En el centenario de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, celebrada en París en 1925, resulta oportuno reflexionar sobre la relevancia del Art Déco en México. Aunque con tintes nostálgicos en la actualidad, este estilo dejó una huella imborrable en la arquitectura, el urbanismo y diversas disciplinas del diseño. Mientras que en algunos contextos internacionales el Art Déco fue una moda pasajera, en la Ciudad de México se convirtió en un movimiento transformador, adaptándose a los discursos de modernidad y nacionalismo, propios del periodo posrevolucionario (Magaña, 2017).

Este estudio busca analizar el Art Déco como reflejo de la sociedad mexicana, en el que coexistieron diversas corrientes arquitectónicas - neoindigenismo, neocolonial, colonial californiano, art deco y Movimiento Moderno - con un objetivo común de encontrar una identidad nacional moderna. Para ello, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

¿Cómo interactuaron los ideales de modernidad, progreso e identidad cultural asociados con el Art Déco con las demandas funcionales y simbólicas de las viviendas populares y de clase media en Ciudad de México? ¿Cómo influyó el Art Déco en el diseño arquitectónico y desarrollo urbano de las primeras colonias y fraccionamientos de Ciudad de México durante su apogeo?

Para responder a estas interrogantes, se llevó a cabo un estudio documental de fuentes históricas y urbanísticas sobre el crecimiento urbano y de la evolución del Art Déco en México entre 1900 y 1945. Se complementó esta información con un trabajo de campo mediante el recorrido de once colonias de Ciudad de México: Centro, Cuauhtémoc, Tabacalera, Santa María la Ribera, Doctores, Juárez, San Rafael, Condesa, Roma Norte, Roma Sur e Hipódromo Condesa.

Se realizó un registro fotográfico exhaustivo y tras un proceso de curaduría, se seleccionaron imágenes de edificaciones que presentaban al menos cinco de las características fundamentales del estilo - simetría, secuencias rítmicas y patrones geométricos, entre otras. Posteriormente, estas edificaciones se catalogaron por colonia y se ubicaron en un plano catastral, identificando tanto tipología como la autoría de cada una¹.

La importancia de este estudio radica en reconocer y preservar los edificios que forman parte de nuestro patrimonio cultural, elementos clave que nos conectan con un momento crucial de nuestra historia arquitectónica y social. Valorar y salvaguardar el proceso de diseño asociado con el Art Déco no solo es un acto de memoria histórica, sino también una oportunidad para entender las dinámicas culturales, sociales y urbanísticas que moldearon la Ciudad de México durante el siglo XX.

1. Esta investigación es parte de la tesis doctoral (2007) y del libro (2019) titulado "El Art Deco en la Ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico".

Modernidad, progreso e identidad cultural en la Ciudad de México

En el periodo posrevolucionario (1910-1945) surgió un concepto clave para comprender el desarrollo de la arquitectura, las artes y el diseño en México: la búsqueda de la modernidad y el progreso, estrechamente vinculada a la construcción de una identidad cultural de un país. Si bien este esfuerzo por definir una identidad propia se inició desde el porfiriato (1876-1911), la nueva ideología posrevolucionaria respondía a la necesidad de romper con siglos de sincretismo cultural europeo y establecer un estilo que simbolizara una identidad mexicana.

La identidad cultural, tal como la define la UNESCO, se refiere al sentido de pertenencia a un grupo social en el que se comparten símbolos, valores, conocimientos, diseños y elementos de cultura material cargados de significado emocional. Es un concepto dinámico que se transforma constantemente bajo la influencia de factores externos (Molano, 2007, p. 73). Este carácter mutable se refleja en aspectos como el idioma, los rituales y las conductas colectivas, que en conjunto configuran una cultura material distintiva para cada sociedad. En este contexto, podemos afirmar que, a raíz de los cambios culturales, educativos y en el ámbito de la salud, se comenzó a construir una nueva identidad cultural. Estos cambios impulsaron la búsqueda de soluciones innovadoras y respondieron a las necesidades emergentes.

Durante el gobierno posrevolucionario, José Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública, lideró la búsqueda de valores identitarios que pudieran plasmarse en expresiones artísticas como el cine, la publicidad, la arquitectura y la artesanía popular. Este proyecto tenía como objetivo forjar un “Nuevo México nacionalista”, que combinara las aspiraciones de modernidad y progreso con un sentido de pertenencia colectiva y una imagen proyectada al exterior.

De esta convocatoria surgieron cinco corrientes arquitectónicas y estilísticas con un marcado discurso nacionalista: el colonial californiano, el neocolonial, el neoindigenista, el Art Déco y el incipiente Movimiento Moderno. Estas tendencias no solo transformaron el paisaje arquitectónico, sino que también redefinieron los ideales de modernidad, progreso e identidad cultural, dejando un legado que hoy es parte esencial del patrimonio mexicano (Magaña, 2017)

La modernidad y el progreso se asociaron a los primeros avances tecnológicos, como la electricidad, los electrodomésticos, el concreto armado y los elevadores, así

como a la promoción de aspectos esenciales como la salud, el deporte, la higiene y la educación. Estas iniciativas buscaron impactar tanto a las escuelas primarias urbanas como a las familias de bajos recursos rurales. Para comunicar estos valores, se llevaron a cabo intervenciones artísticas, como murales y vitrales en edificios emblemáticos como bibliotecas y palacios gubernamentales; se publicaron en revistas y periódicos, y también se publicaron libros que promovían principios como el trabajo, la higiene, la salud y la familia. Todo ello tenía como propósito reforzar la idea de que las tradiciones, las acciones cotidianas y el progreso eran componentes fundamentales de la visión de nación que se buscaba consolidar.

El hoy llamado Art Déco², que inició como una moda imitada de Europa, fue rápidamente aceptado debido al simbolismo que evocaba sus formas, conectando con el pasado prehispánico y otorgándole un reconocimiento significativo en la sociedad mexicana, al público extranjero y a los círculos académicos. Este estilo absorbió y reinterpretó los cánones estéticos de Best Maugard, integrándose en las fachadas de edificios, interiores, mobiliario urbano y otros objetos cotidianos, como joyería, textiles y moda. En muchos sentidos, el Art Déco se convirtió en un estilo de vida que permeó tanto lo cotidiano como lo aspiracional (Magaña, 2017).

Al mismo tiempo, el país adoptó y adaptó soluciones extranjeras europeas principalmente, que se implementaron con éxito en las áreas urbanas en desarrollo. Estas mejoras incluyen sistemas de alcantarillado, drenaje, limpieza de calles, ensanchamiento de avenidas, creación de parques y camellones con áreas verdes, además de campañas para fomentar la salud, el ejercicio y una mejor alimentación (Aréchiga, 2007). La introducción de la energía eléctrica, liderada por la compañía General Electric, permitió el acceso a electrodomésticos y automóviles. Esto se puede observar en la figura 1, en la que se ilustran los automóviles que circulaban con la promesa de un transporte moderno, cómodo y seguro, y la radiola, productos que también se convirtieron en símbolos de estatus social y modernidad. Todos estos elementos formaron parte de un ciclo virtuoso que cristalizó los ideales de progreso y modernidad, dejando una huella perdurable en la cultura material.

2. La expresión abreviada "Arts Deco" se mencionó por primera vez en la revista *Les Années 25: Art Déco, Bauhaus, Stijl, Esprit nouveau*, donde se abordaban los principales estilos artísticos de las décadas de 1920 y 1930. Ese mismo año, el término también fue utilizado en un artículo de Hillary Gelson publicado en *The Times* de Londres el 12 de noviembre de 1966, en el que se describían los distintos estilos presentados en la exposición.

Si basa usted su compra de un coche en el servicio calculado por el número de millas, compre un "Star."



FACTION \$525.00, *avanzado en Lansing, Michigan, E. U. A.*

La gente sin experiencia suele a basar su primera compra de un coche exclusivamente en el precio. La primera vez, ya hacen su compra a base del costo por milla, lo que incluye no solamente el precio, sino también el costo de su operación y de su mantenimiento. Los que conocen los resultados obtenidos por los dueños de estos coches, compran los "Star" con el fin de obtener un medio de transporte moderno, cómodo y seguro a un promedio de costo por milla, reducido.

Pídanos estos datos acerca de los coches que hacen que el "Star" desarrolle más potencia... ¡por qué puede pasar a los demás coches el valer las colinas!... ¡por qué ocupa primer lugar en cuanto a su economía? Queremos tener la oportunidad de convencer a usted de las buenas calidades del "Star". Ya sea que comprar usted o no, una demostración le hará un amigo, tanto de nosotros como del coche mismo. Dígase usted, ¡paga, esta oportunidad!

Transporte Económico
Star Cars

PRECIO, *precio a París, Lansing, Michigan, E. U. A.*

STAR	STAR	DURANT
COM. CHASSIS	COUPE	CHASSIS
ROADSTER	COCHÉ	FACTION
FACTION	SEDAN	COUPE
COUPE		SEDAN

STAR \$425 COUPE \$675 CHASSIS \$710
 ROADSTER \$525 COCHÉ \$695 FACTION \$610
 FACTION \$525 SEDAN \$775 COUPE \$1050
 COUPE \$595 *100 HORRETT'S L.F.* SEDAN \$1150

DURANT MOTORS, INC.
Esquina de Broadway y Calle 57, Nueva York, E. U. A.
Departamento General de Ventas: 1147 Broadway, Nueva York.
Oficina para ventas al por mayor en México.

Durant Motor Company of Texas, Magnolia Building, Dallas, Texas
FABRICAR: *Smith's, N. J.; Lansing, Mich.; Detroit, Calif.; Tarrytown, Ont.*



Radiola III-A
Reproduce Audiciones Lejanas

La Radiola III-A reproduce los radio-conciertos interpretados en estaciones propagadoras situadas a grandes distancias. Esta reproducción es tan clara que puede Ud. oír en el alto parlante, con toda amplitud de la resonancia, cada nota de música y cada palabra de un discurso.

Con una Radiola III-A puede Ud. oír cuartetos de cuerda, óperas, discursos y piezas de Jazz cómodamente sentado en su casa. El notable funcionamiento de la Radiola III-A le ha conquistado gran popularidad. Y, sin embargo, su precio es módico. ¡Ha comprado Ud. su Radiola III-A!

"Sea Radiola el placer de todos los hogares"

Radiola

Radio Corporation of America
Distribuidores en México
Representación Mexicana
Sociedad Anónima de Radios, S. A.
Calle Fagnano, No. 25,
México D. F., México

Elia Polanco
Representación de A.
Calle Fagnano, No. 25,
México D. F., México

Figura 1. Desarrollo tecnológico en la vida cotidiana de 1925.

Nota. 1a. Propaganda de transporte económico StarCars, Revista de Revistas del 04 de octubre, 2025. 1b. Propaganda de la Radiola III-A, Revista de Revistas del 01 de marzo, 2025

Historia del crecimiento urbano y el Art Déco en Ciudad de México

En las primeras décadas del siglo XX, la modernidad se convirtió en un anhelo colectivo que transformó las ciudades y sus colonias. Las nuevas urbanizaciones, fraccionamientos y viviendas buscaban reflejar estilos arquitectónicos novedosos y que a la par integraron conceptos nuevos y necesarios como la salud y la higiene.

Fue así como poco a poco, los resultados de los consensos en los congresos internacionales, las autoridades adaptaron y aplicaron estos ideales al contexto mexicano. Este esfuerzo coincidía con el acelerado crecimiento urbano: entre 1900 y 1910, se crearon 28 colonias, lo que requirió una nueva normatividad urbanística. En 1903 se aprobaron las Reglas para la Admisión de Nuevas Colonias, que establecían requisitos como el trazo

de calles con un ancho mínimo de 20 metros, la dotación de servicios como drenaje, agua potable, alumbrado eléctrico, gas y pavimentación, y la cesión de al menos el 10% de los terrenos para parques y áreas verdes. Además, las construcciones debían contar con la aprobación del Consejo Superior de Salubridad y sus respectivas licencias (Jiménez, 1993).

Sin embargo, pocas colonias lograron cumplir con estas disposiciones y ser aceptadas por las autoridades. Una vez que se iniciaba el proceso de dotación de infraestructura, el crecimiento de la ciudad se tornaba imparable, en parte gracias al apoyo de empresas inmobiliarias emergentes, reformas legales y el desarrollo de la industria de la construcción. La primera sociedad inmobiliaria en México se fundó en 1827 bajo el nombre de Flores Hermanos, administrada por la viuda Juana Casillas y sus hijos. Esta sociedad adquirió propiedades como la Hacienda de la Teja y sus ranchos anexos, entre ellos Santa María, Anzures y la Condesa. Uno de sus primeros fraccionamientos fue la colonia Santa María la Ribera, que se consolidó entre 1860 y 1910.

Otro caso significativo fue el de Salvador Malo, quien en 1876 obtuvo la concesión para urbanizar la colonia de la Teja. Este proyecto marcó la entrada de la primera inmobiliaria extranjera, The Mexico City Improvement Company, que propuso una colonia campestre para arquitectos y estudiantes de la Academia de San Carlos. Originalmente conocida como la colonia de los arquitectos, fue renombrada colonia Juárez en 1906 (Romero, 1991; Jiménez, 1993). La participación de agentes inmobiliarios, conocidos como “portafolieros”, y el aprovechamiento de decretos emitidos durante la presidencia de Benito Juárez, exentó a colonos extranjeros del pago de contribuciones durante cinco años y de derechos de importación, mientras que permitían la subdivisión de fincas con gravámenes reducidos.

El auge inmobiliario también estuvo vinculado al desarrollo del sistema bancario durante el Porfiriato. Con la instalación del Banco de Londres y México en 1864 y la creación del Banco Nacional de México en 1884, se establecieron las bases financieras para apoyar proyectos urbanísticos. Empresas como la Compañía de Obras y Bienes Raíces ejemplifican esta relación entre bancos, contratistas y urbanizadores, facilitando la expansión de la ciudad.

Hacia finales del siglo XIX, la introducción de nuevas técnicas de pavimentación por parte de empresas extranjeras transformó la infraestructura urbana de la ciudad. Entre los sistemas utilizados destacaban el macadam, el adoquín de madera y el cemento Portland. Para 1902, el concreto ya se había consolidado como un material esencial, no solo para la construcción de calles, sino también para drenajes y edificaciones. Colonias

como Hipódromo Condesa y Roma Norte fueron de las primeras en incorporar estas innovaciones, lo que las convirtió en zonas altamente atractivas tanto para habitar como para invertir, tal y como hablaremos más adelante.

Un caso emblemático de este proceso fue el desarrollo de la colonia Roma, impulsado por la Compañía de Terrenos de la Calzada de Chapultepec, bajo la dirección de Edward Walter Orrin y Cassius Clay Lamm. Iniciado en 1902, el proyecto ofreció servicios municipales de alta calidad y, en el transcurso de una década, consolidó a la Roma como una de las colonias más prestigiosas de la ciudad. De manera paralela, la colonia Condesa comenzó a urbanizarse en los terrenos de la antigua hacienda del mismo nombre, destacándose por su diseño moderno y la integración de espacios verdes.

Si bien la Revolución Mexicana interrumpió momentáneamente el crecimiento urbano, en los años posteriores algunos fraccionadores, como José G. de la Lama y Raúl Basurto, retomaron proyectos clave, entre ellos la colonia Hipódromo. Este proceso de expansión urbana se vio favorecido por la implementación del Reglamento de Construcciones de 1920, que estableció normativas para garantizar edificaciones más seguras y accesibles. A partir de

1923, la planificación urbana adquirió un enfoque institucional, mientras que los avances tecnológicos facilitaron el diseño de amplias avenidas arboladas y fraccionamientos con lotes generosos y trazados innovadores.

Ejemplo de eso se pueden observar en la publicidad de las nuevas colonias, como se ilustra en la figura 2, donde aparece la venta de los fraccionamientos de J.G. de la Lama con las facilidades de pagos.

Fraccionamientos "J. G. DE LA LAMA"
NADA LOS IGUALA

Con una Pequeña parte de lo que Ud. gana!

Puede Ud. Realizar el Sueño de su Vida

En nuestra sección "INSURGENTES CONDESA", el lugar más hermoso de la Capital donde la urbanización está terminada desde hace tiempo y donde se reúnen las ventajas del campo y de la ciudad; puede Ud. adquirir un lote de terreno con una pequeña cantidad de contado y un abono mensual alrededor de \$60.00

Nuestro Éxito se debe a la Calidad de lo que Vendemos y a las Facilidades de Pago que Damos

Démos Ud. su nombre y dirección en el cupón adjunto y un agente nuestro irá a verlo y le demostrará la verdad de nuestro aserto

FRACCIONAMIENTOS "J. G. DE LA LAMA" Av. Madero No. 50

CUPON
 Nombre
 Dirección

Figura 2.
 Propaganda de venta de fraccionamientos J.G. de la Lama en la sección Insurgentes Condesa.
 Nota. Figura obtenida de El Universal Ilustrado, 06 de octubre de 1925.

Historia del crecimiento urbano y el Art Déco en Ciudad de México

Al recorrer los distintos predios de las once colonias estudiadas de la Ciudad de México en la actualidad, es posible identificar cómo han cambiado significativamente. A lo largo de la urbe se observa un marcado eclecticismo arquitectónico; sin embargo, aún se conservan ejemplos representativos de la tipología Art Déco, tanto en la arquitectura como en el mobiliario urbano.

Cabe mencionar que cuando nos referimos al tipo de edificación Art Déco, nos referimos a la agrupación de edificios u objetos que comparten un conjunto de características específicas o rasgos distintivos como códigos lingüísticos (Caniggia, 1995; Waisman, 1993). En este caso, el diseño se distingue por el uso predominante de la simetría, secuencias rítmicas y patrones geométricos, combinando referencias tanto naturalistas como abstractas. Las formas geométricas más utilizadas fueron las platónicas —cuadrado, círculo y triángulo—, ya sea de manera individual, combinada o en patrones zigzagueantes. El ornamento naturalista, inspirado en la flora y fauna, se manifiesta en frisos decorativos tallados en piedra, presentes en elementos arquitectónicos como los antepechos de las ventanas y los zócalos de ciertos edificios.

Las texturas exteriores se lograban mediante aplanados de cemento con acabados estriados, salpicados, radiales, en zigzag o con diseños más complejos. En cuanto a la volumetría, predomina la verticalidad de las superficies y el uso constante de líneas rectas y ángulos de 90 grados, evitando las curvas y favoreciendo estructuras de cuatro, seis u ocho lados (Magaña, 2019).

El recorrido inicia en la colonia Centro, en donde se identifica la mayor parte de la historia social y arquitectónica de la ciudad. Actualmente está conformada en gran parte por edificios construidos en el transcurso del siglo XX, y en ella puede encontrarse un edificio junto a uno colonial o porfiriano, o bien, al lado de uno que pertenezca al Movimiento Moderno. La arquitectura Art Déco de este punto en particular se encuentra en lotes pequeños y, muchas veces, sus fachadas se mimetizan con el resto del contexto.

Sin embargo, entre la heterogeneidad, resaltan edificios habitacionales que tienen su acceso en forma poligonal, con rematamientos abocinados y la forma mixtilínea de su ventanería: Mesones 59, el edificio Vilacaya en Donceles 42, Tacuba 62, República de Venezuela 25 y Soledad 66.

Encontramos, además, edificios que resaltan por sus frisos decorativos, como la Asociación Cristiana Mexicana Femenina (YMCA), en avenida Morelos y Humboldt; el ahora inmueble de oficinas en Victoria y Revillagigedo; el de la calle de Independencia 104; el que fue de la Estación de Bomberos y Policías —hoy en día Museo de Arte Popular (MAP)—, ubicado en Revillagigedo 11 esquina Independencia; el edificio Victoria situado en Victoria 13; el de Teléfonos de México, en Victoria 59, y el edificio habitacional localizado en Venustiano Carranza 145, que lleva el nombre de La Cubana como se ilustra en la figura 3. Y no olvidar al edificio La Nacional, El edificio Guardiola, edificio Mier y Pesado³ y el Cine Teresa, el cine Orfeón, el cine Roxy, el cine Granat, el cine Palacio y el cine Máximo.

En contraste con las demás colonias, en la **colonia Cuauhtémoc** sólo subsisten tres ejemplos Art Déco. Una casa habitación ubicada en Guadalquivir 51, donde los acabados, los vitrales y la herrería son típicos elementos de esta arquitectura. También se puede ver el *edificio Eureka* (cuyo nombre está escrito con tipología art deco), actualmente multifamiliar o la vecindad en Lerma 46B, del cual resalta la horizontalidad, así como el acceso ortogonal y abocinado, la herrería y las ventanas ochavadas; asimismo, luce un rodapié en la fachada principal. Por último, el edificio Iberia, en Lerma 50, que, a diferencia del anterior, ostenta características menos visibles, aunque resaltan los frisos en el remate y es utilizado también como multifamiliar o vecindad.

En una colonia contigua, se encuentra la Tabacalera la cual se identifica por el Monumento a la Revolución, que compite en elegancia y presencia con los frisos decorativos en la Alianza de los Ferrocarrileros y del Frontón México⁴.

También existen edificios habitacionales con poco mantenimiento, pero que en su momento destacaban. Entre ellos están las construcciones ubicadas en los números 26, 22 y 18 de Insurgentes Norte, o la casa habitación sobre Insurgentes Norte 40, la cual exhibe herrería típica y ventanas ochavadas.

El *edificio de Teléfonos de México* ubicado en la calle de Madrid⁴, es ligeramente abocinado, con frisos decorativos en varias partes del edificio, como se ilustra en la figura 3.

La colonia Santa María la Ribera fue un lugar donde los arquitectos mexicanos introdujeron nuevos lenguajes formales, muchos con los *revivals o neos de los estilos*

3. Fue obra del Arq. Carlos Obregón Santacilia el edificio Guardiola (1938–1941); Del Arq. Juan Segura el Edificio de oficinas de Mier y Pesado (1933–1934) y el Edificio San Jorge (1928); Fue obra del Arq. Francisco José Serrano el Cine Teresa 81939–1942); Obra del Arq. Manuel Ortiz Monasterio el edificio La Nacional (1932). La estación de Policía y bomberos (1928) por el Arq. Vicente Mendiola. El Edificio de la Asociación Cristiana Femenina YMCA, Av. Morelos y Humboldt, 1923–1933, por B. H. Adam; Cine Orfeón, Luis Moya 36, 38, 40, (1938) por John & Drew Ebersson.

4. El Monumento a la Revolución, Av. De la República, (1933–1938) fue obra del Arq. Carlos Obregón Santacilia; La Alianza de Ferrocarrileros de México, (1926) y Teléfonos de México, Madrid 4, 1926, por el Arq. Vicente Mendiola; El Frontón México, Plaza de la República, (1929) por Joaquín Capilla.

colonial y de la etapa del porfiriato. Se puede identificar actualmente por el quiosco morisco, edificio que participó en la Exposición internacional de 1884. No obstante, existen indiscutibles muestras de Art Déco, aunque no fue la arquitectura predominante, ni tampoco la que incluyó los mejores códigos lingüísticos arquitectónicos.

Ejemplos del déco son tanto el cine Roxy y las casas habitación de los números 2 y 4 de Laurel cuyas ventanas y puertas tienen arcos mixtilíneos; y 136 y 136A de Nogal, que a pesar de ser ecléctica, las puertas y remates en fachada son típicas de este estilo; también están las vecindades en Manuel Carpio 141 y, el favorito, el edificio de Telmex ubicado en Manuel Carpio 199, ilustrado en la figura 3.

Durante el recorrido, fue sorprendente encontrar ejemplos en la Colonia Doctores, pues aunque el Art Déco es modesto y se trata de una zona considerada de escasos recursos, también conserva edificios Art Déco, aunque en su mayoría son detalles sutiles, y en su mayoría no se encontraron edificios en buen estado. Es importante aclarar que en la búsqueda sólo nos concentramos en las fachadas, previendo posibles riesgos.

En la edificación ubicada en avenida Cuauhtémoc 204, ésta resalta por conservar su acceso con estrías verticales que rematan en un friso decorativo. Veamos algunas casas habitación: la de Dr. Olvera 214 se encuentra en buen estado de conservación y en la fachada sobresalen los frisos en sus remates, así como su acceso por el ligero abocinamiento de la puerta; la de Dr. García Diego 211, tiene elementos como el rodapié de granito negro; en la de Dr. Liceaga 177 se muestran también los quiebres sutiles en las ventanas y en los remates de las fachadas; por su parte, la de Dr. Jiménez 214 presenta un rodapié de granito negro, portón ochavado, un balcón con un detalle geométrico en medio y cuenta con frisos en las crestas de la fachada.

Otros ejemplos de que en alguna época tuvieron un buen mantenimiento y que hoy en día están en condiciones deplorables son: el de Dr. Erazo 118 y la vecindad ubicada en Niños Héroes 50B. La fachada de la construcción en Dr. Villada 35A y en Dr. Villada 39, ambas fachadas destacan por sus frisos decorativos en la parte superior.

Figura 3. Collage de edificios Art Déco en Ciudad de México



Nota: Según la numeración en la imagen, los edificios son:

1. Hamburgo No. 7, Col. Juárez;
2. Av. de la República No. 17, Col. Tabacalera (Frontón México);
3. Av. Cuauhtémoc No. 59, Col., Doctores;
4. La Cubana, Venustiano Carranza s/n, Col. Centro;
5. Puebla No. 82, Col. Roma Norte;
6. Yucatán No. 95, Col. Roma Norte;
7. Chiapas No. 82, Col. Roma Norte;
8. Nogal No. 136, Col. Santa María la Ribera;
9. Ponciano Arriaga No. 20, Col. Tabacalera (Ferrocarileros);
10. Teléfonos de México, Victoria No. 59, Col. Centro;
11. Manuel Carpio No. 199, Col. Santa María la Ribera;
12. Sadi Carnot No. 85, Col. San Rafael.

En otras construcciones llaman la atención porque portan el nombre del edificio, mismo que está escrito con letra Art Déco, como en Cuauhtémoc No. 202 (Vecindad Privada Piedad) o el edificio habitacional llamado Del Río, en Dr. Velasco 90; el edificio Matilde, en la esquina de Dr. Jiménez y Dr. Bernard, y el edificio Malle en Dr. Balmis esquina Dr. Barragán y en Dr. Martínez del Río 74G.

En cuanto a la Colonia Juárez, el edificio más emblemático con características déco es la Secretaría de Salud, en la calle de Lieja y Paseo de la Reforma. Fue construido en 1925 por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928). En la decoración del edificio participaron Diego Rivera, Manuel Centurión, Hans Philling y William Spratling. Para exponer lo que se construyó en la colonia Juárez, fueron los edificios Ángeles, en Donato Guerra 14, Bucareli 66, Abraham González 14 y el edificio Marcela, en Bucareli 59. Éstos tienen en común que poseen los mismos códigos lingüísticos arquitectónicos y algunos todavía conservan el nombre del edificio con el estilo Déco.

También dentro de este grupo está el edificio Silver (hoy demolido), ubicado en Hamburgo 133, en cuya fachada principal resaltan los frisos en el remate del acceso, el énfasis en la verticalidad y detalles del mismo estilo. Otro ejemplo es el ubicado en Chapultepec y Varsovia en buen estado, en el cual destacan los arcos mixtilíneos en las ventanas, el acceso abocinado, y los frisos decorativos en las crestas del edificio. Y por último en la calle de Praga, números 27 y 43; sus rasgos comunes son la decoración en su fachada, los zigzags dibujados y calados, pero en este caso las crestas tienen azulejos y frisos decorativos⁵.

En lo que respecta a la Colonia San Rafael, el tipo de arquitectura predominante corresponde a la del Movimiento Moderno; el Art Déco no se impuso en esta zona por lo que hay pocos ejemplos. Entre ellos la casa habitación en Gómez Farías 61, Sadi Carnot 85. Ambas edificaciones son eclécticas con detalles Art Déco (el friso en la parte central del edificio o en la cresta), como se puede ver en la figura 3. Aunque el edificio que más sobresale es el cine Ópera y el cine Encanto.

En la colonia Condesa, el Art Déco está preservado, aunque la mayoría de los edificios no presentan características puras. Entre los más representativos están Isabel, Ermita y Martí (en el límite entre la colonia Condesa y Tacubaya), Dentro de las casas habitación resaltan las de Atlixco números 10, 12, 75 y 46, y Fernando Montes de Oca 56, cuyos accesos presentan un abocinamiento concéntrico y frisos decorativos en la cresta. Sin embargo, los dos cines emblemáticos son el cine Hipódromo y el cine Lido (hoy el centro cultural Bella época), como se ilustra en la figura 4.

5 Las casas habitación ubicadas en Hamburgo esq. Praga, 1929, Col. Juárez, Hamburgo 231, y Praga 43, (1929), fueron obra de Juan Segura. La Iglesia Votiva, Paseo de la Reforma esq. Génova, (1945), fue obra de Vicente Mendiola. El Conjunto habitacional, Tokio 15 y 17, (1939), fue obra de Ernesto Buenrostro. El Edificio Ángeles, Donato 14, (1939) fue construido por Narciso Herrera y el Edificio de departamentos, Hamburgo 133, (1935), fue obra de Álvarez y M. Gravit. Secretaría de Salubridad y Asistencia, (1926-1929) fue obra de Carlos Obregón Santacilia.

Figura 4. Cines de la colonia Condesa



Nota. Figura 4a. El cine Lido, diseñado por Charles Lee en 1942 (hoy Centro Cultural Bella Época o librería Rosario Castellanos) ubicado en la calle Benjamín Franklin y Tamaulipas, en la colonia Condesa. Figura 4b. El cine Hipódromo, ubicado dentro del edificio Ermita, diseñado por Juan Segura Gutiérrez entre 1926 y 1933. El edificio está en Av. Revolución 23 en el límite entre la colonia Tacubaya y Condesa.

En lo que respecta a la Colonia Roma Norte, existen ejemplos emblemáticos en las calles de Coahuila 198 y 192, Mérida 225, Tapachula 34A, San Luis Potosí 187 o Puebla 74, 76, 78 y 82. También sobre la calle de Coahuila en el número 138 se presenta diseño trenzado en fachada, típico del déco. En Chiapas No. 82 adornos con talavera, tanto alrededor de la puerta como en la ventana superior. Otros edificios, como los de Tonalá 177, Insurgentes esquina San Luis Potosí, Yucatán 95, Mérida esquina San Luis Potosí, y Medellín esquina Álvaro Obregón, exhiben frisos decorativos en su fachada, ejemplos que se ilustran en la figura 3.

En la colonia Roma Sur, se pueden ver dos construcciones, vecinas entre sí, que tienen atributos déco: se ubican en los números 418 y 420 de Insurgentes; ambas presentan énfasis en la verticalidad. Además, se puede reconocer el movimiento de fachadas con los paños de las ventanas, unos más prominentes que otros. También hay viviendas, como la de Monclova 20, la de Campeche 139B y la de Tonalá 181, en donde las ventanas y puertas presentan arcos mixtilíneos. Las de Campeche esquina Manzanillo, Campeche 61, 63 y 65, presentan frisos decorativos en su fachada.

Una de las colonias que se reconocen que tienen más ejemplos de Art Déco, es la Hipódromo Condesa pues es fácilmente identificable que la mayor parte de los vanos de las ventanas son adintelados —aunque algunas formas recuerdan a los arcos mayas— muchas veces las ventanas están adornadas con talavera, tal y como se ve en Popocatepetl 36, avenida México números 198A, 107 y 25, en el edificio Berta y en Ámsterdam números 63 y 69. Algunas ostentan frisos decorativos en piedra, como los edificios Mercedes, Michoacán y Roxy, y los ubicados en Ámsterdam 248, 154 y 110, y Chilpancingo 8.

En el caso de los edificios que están en esta colonia, se pueden apreciar en casi todos los casos que el acceso principal resalta a través del abocinamiento y la reiteración de la forma del vano, adoptando configuraciones como arcos de medio punto y semipoligonales. Este recurso arquitectónico, inspirado en las arquivoltas románicas y góticas, se compone de una sucesión de arcos en degradación. En ciertos casos, el pretil se enfatiza aún más con un alero delgado, cuyas molduras integran lámparas de iluminación. La luz se filtra mediante bloques de vidrio (vitroblock), cristales prismáticos o vitrales emplomados de colores intensos, elementos presentes en edificaciones emblemáticas como los edificios Tehuacán, San Martín, Jardín y Picadilly.

Cabe mencionar que el diseño de los letreros ha sido un factor muy vigilado y privativo de los arquitectos, tanto para consignar su nombre como el del edificio, así como el número oficial de las casas; esto ocurre en edificios como el Del Parque, el México, los de Ámsterdam 235 y 62, Michoacán, Martí y Picadilly,⁶ como se ilustra en la imagen 5.

6. Fueron obra de Juan Segura las Casa habitación, Celaya 25, (1928-1935), Edificio Bertha en Av. México 184, Av. México 25, (1928), Av. Amsterdam 323, (1930.)

Edificio Chilpancingo, Chilpancingo 8, (1932). Del Arq. Francisco José Serrano fueron el edificio para la Compañía de Casas Jardines, S.A., Av. Amsterdam 285 esq. Sonora, (1928),

Edificio México, Av. México 123, Av. México 75, (1934), Av. Amsterdam 206, (1935), Amsterdam 110, (1931).

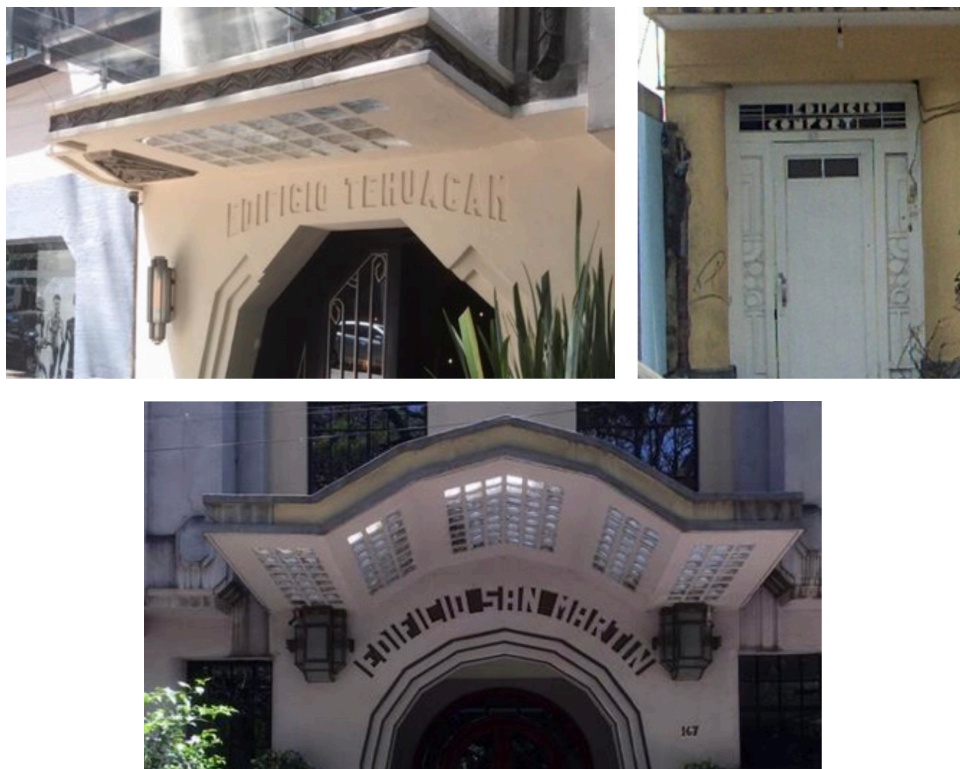
Edificio Confort, Michoacán 43, (1935), Campeche 302, (1931) Campeche 46, (1931).

Edificio Martí, Sindicalismo 87, (1931), y Chilpancingo 46. La Fuente de la Plaza Popocatepetl o Fuente de la Bomba, (1927) fue realizada por Leonardo Noriega y José Gómez Echeverría.

Los edificios del Edificio del Parque, Av. México 169, (1935), el Edificio Roxy, Av. México 33, (1934), y el Edificio Lux, Popocatepet 36, (1931), fueron construidos por Ernesto Buenrostro.

Después de realizar el recorrido, se descubrió que las construcciones estuvieron a cargo de los arquitectos que hoy son reconocidos por la gran cantidad y calidad en sus construcciones (Magaña 2019), tales como Juan Segura, Ernesto Buenrostro, Ricardo Dantán, entre otros; y empresas constructoras más reconocidos del momento, como la Compañía Industrial y Constructora, E. Gutiérrez Constructor y contratista, quienes tenían en mente soluciones similares para resolver los problemas de espacio, urbanos y volumétricos. Esta relación se ve claramente en la figura 6 y todo ello gracias a que aún se pueden identificar los nombres en las placas de cada edificio.

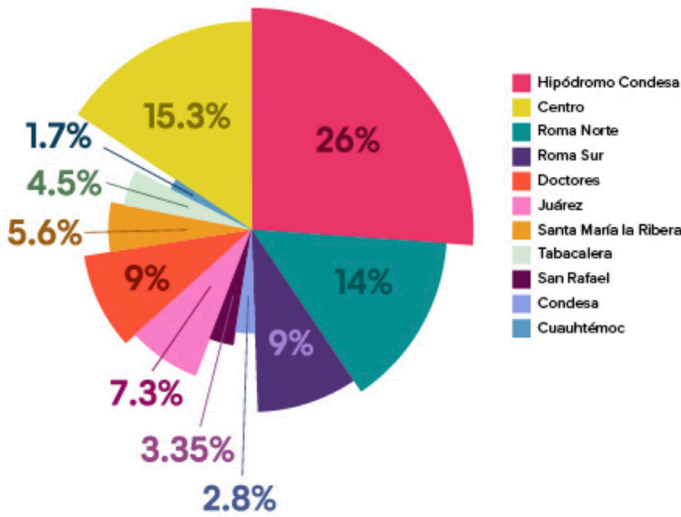
Figura 5. Letreros y nombres de los arquitectos que construyeron los edificios



Nota. Letreros de los nombres de los edificios: Tehuacán, Confort y San Martín, ubicados en la Colonia Hipódromo Condesa.

Figura 6. Porcentaje del tipo de edificación déco por colonia.

ART DÉCO EN LA COLONIAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO



Nota: El Arq. ER. Cadena y Arq. Pablo Flores construyeron en la colonia Roma Sur. El Ing. Mario Sabater en la colonia Doctores; El Arq. Carlos Arnaldo e Ing. Escalante en la colonia Cuauhtémoc; el Arq. Carlos Capeville en la colonia Norte. En la colonia Tabacalera resaltan las placas de los Arq. Carlos Obregón Santacilia, Arq. Joaquín Capilla, Arq. Vicente Mendiola, Arq. Carlos Greenham, Arq. Luis Alvarado y la constructora de Guillermo Zárraga.

Por último, fue revelador que al agrupar por el tipo de arquitectura déco, se subdividieron cuatro géneros arquitectónicos: edificios públicos; vivienda uni y plurifamiliar; edificios y objetos para el ocio y el deporte; y monumentos y elementos urbanos (Magaña 2023) repartidos en las diferentes colonias. En la figura 4 se muestra que el mayor porcentaje de edificios Art Déco la tiene el Hipódromo Condesa con el 26%, sigue la Centro con un 15%, y así sucesivamente hasta la colonia Cuauhtémoc con solo el 1.7% de todos los inmuebles encontrados.

Conclusiones

Tras realizar un estudio de campo en once colonias de la Ciudad de México, se documentaron sistemáticamente aquellos edificios ausentes tanto en la literatura como en los registros del INBAL. Asimismo, al identificar y ubicar el movimiento Art Déco—considerando los factores históricos y sociales que lo enmarcaron en el periodo de modernidad y progreso en México—el análisis revela que este estilo no se limita a una mera expresión arquitectónica o a un diseño objetual aislado, sino que constituye un fenómeno cultural que respondió a los ideales posrevolucionarios de modernidad y progreso. Su adopción fue posible gracias al impulso de reformas extranjeras adoptadas y adaptadas, con el respaldo de la clase media y alta del país.

El Art Déco transformó la fisonomía de varias colonias de la ciudad de México y contribuyó a la construcción de una primera identidad nacional moderna, mediante la incorporación de innovaciones en la infraestructura urbana, incluyendo la provisión de agua, electricidad y drenaje, así como en la incorporación del concreto armado en los nuevos fraccionamientos y colonias. Estas mejoras no solo representaron avances tecnológicos, sino que también transformaron la calidad de vida y redefinieron las aspiraciones de la sociedad mexicana.

El progreso se reflejó en la incorporación de principios de salud e higiene en el diseño urbano y residencial, lo que permitió crear espacios más seguros y funcionales para la vida cotidiana. Además, se logró una fusión entre el nacionalismo y la percepción del diseño mexicano desde el extranjero, al tiempo que se adaptaba a las tendencias académicas, marcando una clara ruptura con las tradiciones previas.

La forma de habitar, decorar y concebir el diseño experimentó cambios profundos, influenciados por la publicidad, los avances tecnológicos, el desarrollo de la infraestructura, así como por nuevas dinámicas de ocio, entretenimiento y la expansión de la ciudad.

En definitiva, el Art Déco no solo dejó una huella imborrable en la arquitectura de la Ciudad de México, sino que también jugó un papel clave en la construcción de su identidad cultural.

Bibliografía

- Aréchiga Córdoba, E. (2007). Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategia discursiva de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 33.
- Caniggia, G. (1995). *Tipología de la edificación: Estructura del espacio antrópico*. Madrid: Celeste.
- Hernández, L. (2000). Restauración del edificio Versalles, colonia Juárez (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México.
- INBA. (1997). *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México.
- Jiménez, J. H. (1993). La traza del poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal de sus orígenes a la desaparición del Ayuntamiento (1824-1928). México: Dédalo.
- Magaña Fajardo, C. (2017, diciembre). El Art Déco en la Ciudad de México. Un movimiento Arquitectónico 1920-1940. *Arquitectura y Urbanismo*, 38(3). Facultad de Arquitectura. Universidad Tecnológica de La Habana José Antonio Echeverría, Cujae. Recuperado de <http://rau.cujae.edu.cu/index.php/revistaau/article/view/431>
- Magaña Fajardo, C. (2019). La influencia del método de dibujo de Adolfo Best Maugard en la aceptación del Art Déco en la Ciudad de México (1923-1935). *Tsantsa. Revista De Investigaciones Artísticas*, (7), 3-10. Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2902>
- Magaña Fajardo, C. (2023). Tipología arquitectónica y cultura material del Art Deco en Ciudad de México. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (192). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi192.9576>
- Romero, H. M. (1991). Delegación Cuauhtémoc de la A a la Z: patrimonio histórico y cultural. México: Delegación Cuauhtémoc.

El Art Déco llega al centro histórico: asimilaciones arquitectónicas en México entre los años 1920 y 1940

David Navarrete Escobedo

Resumen

El Art Déco no solo representó un cambio estético en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, sino que también fue un instrumento de modernización urbana en los centros históricos de México y otras ciudades del mundo. Este capítulo analiza cómo las construcciones Art Déco en las zonas urbanas centrales mexicanas no solo se integraron a la escala y el entorno preexistente, sino que también crearon nuevas dinámicas urbanas, contribuyendo a la reconfiguración del espacio público. Además, se explora el impacto del Art Déco en la arquitectura doméstica de clase media y media baja, particularmente en viviendas autoconstruidas o diseñadas por constructores anónimos, como una manifestación de las aspiraciones de modernidad en sectores populares. Este ensayo propone que el Art Déco, más allá de un lenguaje arquitectónico, fue un fenómeno social y urbano muy amplio -no solo de la burguesía y del Estado posrevolucionario- sino que transformó la percepción del espacio para las grandes masas urbanas en las ciudades mexicanas.

Palabras clave: Art Déco, Urbanismo, Vivienda Popular, México

La arquitectura Art Déco emergió como una de las expresiones más significativas de la modernidad urbana durante el periodo de entreguerras (Benevolo, 1982). Su consolidación a nivel internacional estuvo estrechamente vinculada a los ideales de progreso, confort y dinamismo tecnológico que definieron la primera mitad del siglo XX (De Anda, 1997). La difusión del estilo, desde su aparición en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925, fue rápida y abarcó tanto Europa como América, adaptándose a diversas realidades urbanas y socioeconómicas. En el caso de México, la llegada del Art Déco a partir de la década de 1920 coincidió con un momento clave en la consolidación del Estado posrevolucionario y con un acelerado proceso de urbanización (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982).

La modernización de las ciudades mexicanas durante este periodo no solo respondió a la necesidad de incorporar nuevas infraestructuras y servicios, sino también a la demanda de edificaciones que reflejaran el ideal de progreso que promovía el Estado (De Anda, 1997). En este sentido, el Art Déco se convirtió en un vehículo arquitectónico de modernidad político-social, aplicado tanto a edificios públicos y comerciales como a equipamientos y a viviendas (Magaña, 2019). Sin embargo, su presencia en los centros históricos ha sido menos estudiada que su desarrollo en los ensanches de áreas urbanizadas en las primeras décadas del siglo pasado (Tavares, 1996; Magaña, 2019; Porras, 2001). La imagen tradicional de estos núcleos centrales como reservorios de estilos históricos —colonial, neoclásico o porfiriano— ha eclipsado el papel del Art Déco en la transformación de estos entornos. A pesar de ello, numerosas intervenciones en edificios comerciales, cinematográficos, habitacionales e incluso en equipamiento urbano demuestran que el Art Déco no solo se insertó en estos espacios, sino que también los redefinió en términos de funcionalidad y percepción (De Anda, 1997).

El objetivo principal de este capítulo es analizar la inserción de la arquitectura Art Déco en los centros históricos y zonas centrales de varias ciudades de México. Se examina cómo la presencia de este estilo arquitectónico contribuyó a la modernización de estos espacios, transformando la relación entre lo patrimonial y lo moderno de la época. Para ello, se proponen dos líneas de análisis complementarias. Primeramente, la integración del Art Déco en los centros históricos: se estudia cómo este estilo arquitectónico se incorporó en las zonas centrales de las ciudades mexicanas, generando nuevos espacios urbanos y redefiniendo su configuración a través de la construcción de edificios comerciales, de espectáculos y habitacionales. En segundo término, el Art Déco en la arquitectura popular y la autoconstrucción: se analiza su impacto en la vivienda de sectores medios y bajos dentro de zonas centrales, evidenciando la apropiación del lenguaje Art Déco en edificaciones de menor escala que, sin ser diseñadas por arquitectos reconocidos, reflejan las aspiraciones sociales de la época.

La hipótesis que guía este estudio plantea que el Art Déco en México no solo se limitó a la adopción estilística en edificios monumentales ni a su presencia en las áreas de nueva urbanización de la alta burguesía, sino que también funcionó como un catalizador de la modernización dentro de los centros históricos y de barrios más populares. A través de la inserción de edificaciones comerciales, cinematográficas y habitacionales, este estilo no solo coexistió con la arquitectura preexistente, sino que influyó activamente en la redefinición de la relación entre la arquitectura y el espacio público. Además, su difusión en la vivienda popular y la autoconstrucción refleja la apropiación del discurso de modernidad, progreso, confort y dinamismo, por parte de sectores sociales diversos, desafiando la idea de que esa modernidad arquitectónica fue exclusiva de las élites o de los proyectos urbanos oficiales.

El capítulo se organiza en cuatro secciones principales. El marco teórico y enfoque metodológico: Se plantea una base conceptual para analizar la inserción del Art Déco en los centros históricos y barrios populares, apoyándose en enfoques urbanísticos y sociológicos que permiten comprender su impacto en la transformación del espacio urbano. Luego se estudia la adaptación de este estilo en las zonas centrales de ciudades mexicanas del Bajío y de la Ciudad de México, explorando su interacción con la arquitectura preexistente y su contribución a la generación de nuevos espacios urbanos. Posteriormente se presenta la sección del Art Déco en la vivienda popular, donde se examina la presencia del estilo en construcciones de menor escala, con énfasis en casos de del Centro Histórico de Celaya, Guanajuato, y las Colonias Roma Sur y Doctores de la Ciudad de México. Se analiza cómo el Art Déco fue reinterpretado en edificaciones domésticas y de autoconstrucción. Por último, planteamos la discusión y las conclusiones, donde se presenta un balance teórico que busca “deselitizar” la historia del Art Déco y destacar su importancia en la modernización de los centros históricos. Además, se reflexiona sobre la necesidad de valorar y proteger las manifestaciones populares del estilo, reconociéndolas como parte integral del patrimonio urbano de la primera mitad del siglo XX en México.

EL Art Déco: origen, expansión y adaptación en México

El Art Déco surgió en el periodo de entreguerras en un contexto de transformación artística y cultural en el que las vanguardias cuestionaban el historicismo académico que había dominado la arquitectura del siglo XIX. Aunque su consolidación oficial se dio

con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925, sus antecedentes se remontan a las exploraciones del Art Nouveau, la Secesión Vienesa y el movimiento Arts and Crafts, los cuales habían buscado una fusión entre arte y artesanía, así como el cuestionamiento de la ornamentación arquitectónica.

A pesar de compartir inquietudes similares con estos movimientos, el Art Déco se diferenció por su apuesta por la geometrización, la abstracción de formas y una ornamentación inspirada tanto en el maquinismo y la industria como en el exotismo de culturas prehispánicas, africanas y asiáticas. Mientras el Art Nouveau había privilegiado las formas orgánicas y la inspiración en la naturaleza, el Art Déco optó por líneas rectas, simetría y el uso de materiales modernos como el cemento, el acero, el concreto armado y el vidrio combinados con maderas finas, lacados y metales cromados.

La influencia de la exposición de 1925 facilitó la expansión del estilo en Europa y América, consolidándolo como un lenguaje arquitectónico de la modernidad, adoptado tanto en edificios de gran escala como en la arquitectura residencial y los interiores domésticos. La rápida globalización de sus principios permitió su incorporación en distintas ciudades, adaptándose a los contextos culturales y socioeconómicos locales.

En México, el Art Déco llegó a través de diversas vías, incluyendo la formación de arquitectos en Europa y Estados Unidos, la circulación de publicaciones especializadas de arquitectura y construcción con cemento, las revistas sociales y la influencia de la industria cinematográfica y publicitaria, que promovieron una estética moderna y cosmopolita. Se ha reconocido la influencia de las revistas como la revista *Cemento*, la revista *Tolteca* que establecían una estética y una estrategia visual para vender y popularizar en uso del concreto armado entre los ingenieros, constructores y arquitectos del país (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014). Las revistas sociales también tuvieron su impacto en los deseos de la burguesía posrevolucionaria que recibía las últimas tendencias de moda, diseño, diseño gráfico, diseño industrial, arte, música, cine o pintura; y desde su posición elitista las adoptaba en sus estilos de vida y espacios cotidianos de consumo, diversión y habitación (Matabuena Peláez & Guadalupe, 2024). Es el caso de la *Revista de Revistas* y la *Revista Social* que tuvieron amplia difusión nacional en los años 1920 y 1930. Las aspiraciones de la clase acomodada urbana mexicana coincidían con un periodo de reconfiguración cultural impulsado por el Estado posrevolucionario, que veía en la arquitectura Déco una herramienta clave para la construcción de una nueva identidad nacional y la consolidación del proyecto de modernización del país (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012).

El Art Déco fue el último estilo arquitectónico que respetó las reglas de integración dentro de los centros históricos antes del dominio de la arquitectura internacional del

Movimiento Moderno. Françoise Choay (1994), en *El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad*, argumenta que las intervenciones arquitectónicas en los centros históricos, hasta mediados del siglo XX, aún respondían a criterios de escala, proporción y armonización con el contexto preexistente. En este sentido, podemos afirmar que el Art Déco fue el último estilo arquitectónico que logró una inserción respetuosa en los tejidos urbanos tradicionales antes de la llegada de proyectos más disruptivos promovidos por la modernidad funcionalista. Ejemplos de esta integración pueden encontrarse en los centros históricos de París, Roma, Bruselas, Oporto y Lisboa, donde el Art Déco aportó una reinterpretación contemporánea de la arquitectura sin desplazar la identidad visual de la ciudad. En América Latina, las ciudades de Buenos Aires, Montevideo y la Ciudad de México también muestran ejemplos donde el Art Déco se inserta de manera coherente dentro de los centros históricos, generando nuevas dinámicas urbanas sin alterar su esencia patrimonial.

Las ideas de integración a la ciudad histórica de F. Choay son útiles para entender como más allá de su impacto en las edificaciones individuales, el Art Déco también influyó en la organización del espacio público. Plazas, parques y accesos fueron diseñados con una estética moderna que promovía la interacción social y el esparcimiento, en consonancia con la visión del progreso y la renovación urbana que dominaba la época. En México, el contexto posrevolucionario promovió una modernización de equipamientos, servicios, mobiliario urbano, parques e infraestructura que se reflejó en el urbanismo, consolidando al Art Déco como una herramienta estética y funcional de la transformación de las ciudades.

Por otra parte el sociólogo británico John Urry (1990) sostiene que la modernidad se configura como un proceso de permeabilidad social, en el que los cambios estéticos y culturales son impulsados inicialmente por las élites, quienes poseen los recursos económicos, sociales y culturales para dictar tendencias. Según esta perspectiva, planteamos la idea de que el Art Déco se consolidó como un estilo vinculado a las clases altas y a la burguesía urbana en sus primeras etapas, pero posteriormente fue adoptado y reinterpretado por otros sectores sociales, aspecto menos estudiado en la investigación sobre el estilo.

La modernidad, como lo cuenta John Urry (1990), implica su democratización. En esa lógica el Art Déco comenzaría a filtrarse en la arquitectura de clases medias y populares, dando lugar a construcciones que reinterpretaron los principios del estilo a partir de los recursos disponibles. Estas edificaciones, aunque menos ornamentadas que sus contrapartes más monumentales, conservarían elementos esenciales del estilo arquitectónico, como: fachadas con ornamentación geométrica y frisos con motivos estilizados; uso de materiales locales combinados con detalles modernos; adaptaciones funcionales para responder a las necesidades de sus habitantes.

A continuación, exploraremos con mayor detalle el impacto del Art Déco en la morfología urbana y el tejido social de las ciudades mexicanas, con un enfoque específico en los espacios públicos, los cines y su adaptación en viviendas de menor escala y en barrios históricos y urbanización de las primeras décadas del siglo XX. A partir de un estudio cualitativo basado en observación directa, con levantamientos fotográficos y consulta documental de zonas centrales de varias ciudades del centro de México. La elección de las ciudades responde al ámbito geográfico de la actividad del investigador en el estado de Guanajuato y su estancia de investigación en colaboración con instituciones de la Ciudad de México. La elección de casos de edificios Art Déco fue aleatoria en recorridos de reconocimiento en los centros históricos o en colonias que en las décadas de los 1920-1940 tenían un importante crecimiento urbano. En esas partes de la ciudad donde hubo una actividad significativa de construcción, pero no pertenecían a la nueva burguesía posrevolucionaria mexicana, sino que eran sectores de menores ingresos o populares.

El Art Déco y su aportación al urbanismo: creación de espacios públicos y relación con la ciudad

El Art Déco contribuyó activamente a la creación de nuevos espacios públicos y a la redefinición de la relación entre el edificio y su entorno. Su impacto en el urbanismo se observa en dos aspectos fundamentales: la consolidación de parques y plazas modernas como centros de esparcimiento urbano y la integración de equipamientos culturales, como cines y teatros, con los espacios públicos tradicionales de las zonas urbanas centrales.

En México, este fenómeno fue particularmente visible en la Ciudad de México, donde el Art Déco se convirtió en el lenguaje arquitectónico de referencia para los proyectos urbanos del periodo posrevolucionario. También en las ciudades del Bajío su influencia se manifestó en la relación entre los edificios de entretenimiento y las plazas principales. A través del análisis del Parque México y la Plaza de la Revolución en la Ciudad de México, y el Mirador del Pípila así como de la integración de los cines y teatros con el espacio público en Ciudad de México y Celaya, exploraremos el papel del Art Déco en la evolución del paisaje urbano de la primera mitad del siglo XX.

Espacios públicos y Art Déco

El Parque México del Arquitecto José Luis Cuevas, inaugurado en 1927 en la Colonia Condesa, es uno de los mejores ejemplos de la relación del Art Déco en el diseño de espacios públicos en México. Concebido como el centro de la colonia este parque integró elementos paisajísticos,

infraestructura para el esparcimiento y una serie de equipamientos que reflejaban los valores de modernidad y progreso de la época. Por ejemplo, su torre- radio en medio de una fuente era parte fundamental para la publicidad de la venta de lotes en la colonia que sugería escuchar música desde el automóvil circulando alrededor del parque (Porras, 2001). Uno de los aspectos más significativos del Parque México es su integración con la arquitectura Art Déco circundante lo que crea un conjunto urbano unitario. El parque establece un equilibrio entre el espacio público y la edificación privada. Su equipamiento incluye elementos representativos del Art Déco, como el Teatro al Aire Libre Lindbergh, cuya estructura de concreto y formas geométricas estilizadas ejemplifican la síntesis entre modernidad y urbanismo que caracterizó este periodo (Imagen 1). Su mobiliario urbano al igual que el de toda la colonia que incluye bancas, luminarias, fuentes y nomenclatura de calles, fueron diseñado con criterios de estética y funcionalidad del estilo Art Déco y demuestran que modernidad arquitectónica también una cuestión del espacio público.



Imagen 1. Entrada lateral teatro al aire libre Coronel Lindbergh en el Parque México de la Colonia Condesa. Foto: Autor: 2024

Otro ejemplo relevante del Art Déco en la organización del espacio público es la Plaza de la República en la Ciudad de México. Este espacio fue reconfigurado en 1938 por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia (De Garay, 1979). La estructura inacabada del edificio fue transformada en un monumento Art Déco, caracterizado por el uso de formas geométricas simplificadas, volúmenes monumentales y una materialidad que enfatizaba el concreto y el mármol. La plaza que rodea el Monumento a la Revolución no solo complementa la estructura arquitectónica, sino que también se convirtió en un espacio de convivencia urbana de gran importancia para la ciudad. La relación entre edificios y su entorno urbano, específicamente con el monumento, la plaza y el Frontón México, evidencia cómo el Art Déco influyó en la concepción del espacio público, promoviendo un diálogo entre la monumentalidad arquitectónica y la funcionalidad urbana. Al igual que en el parque México en la plaza de la Republica se aprecia el diseño de mobiliario urbano como luminarias y bancas con el estilo Déco que atestiguan de su papel en la construcción del espacio urbano de la época (Imagen 2).



Imagen 2. Luminaria de la plaza de la República en el conjunto del monumento a la Revolución. Foto: Autor: 2022

El Mirador del Pípila de Guanajuato de 1939 con el monumento diseñado por Juan Fernando Olaguíbel, es otro ejemplo de la integración del Art Déco en la configuración del espacio público (Imagen 3). Este mirador no solo funciona como un monumento conmemorativo, sino que también es un espacio urbano que ha sido clave en la identidad de la ciudad. Su diseño incorpora elementos del Art Déco, con la estructura del monumento y el tratamiento de los espacios adyacentes reflejan un diseño que priorizó la monumentalidad, la accesibilidad visual y la integración con el paisaje. Al igual que el Parque México en la Ciudad de México, el mirador se concibió como un espacio de esparcimiento en un entorno privilegiado, donde la relación entre la arquitectura y el paisaje jugó un papel fundamental. Su diseño creó un espacio de interacción social y de apropiación del paisaje urbano de Guanajuato.



Imagen 3. Monumento al Pípila en el Mirador de Guanajuato del escultor Juan Fernando Olaguíbel (1939). Foto: Autor 2020

La tabla 1 sintetiza las categorías urbanas y arquitectónicas que caracterizan los espacios públicos del Art Déco, a partir del análisis de los tres anteriores ejemplos representativos en México. En cada caso, se observa la aplicación de principios como la monumentalidad, la geometrización del espacio, la integración con el paisaje, la funcionalidad urbana, la presencia de elementos arquitectónicos Art Déco y su simbolismo en la construcción de identidad nacional. La combinación de estos elementos permitió la consolidación del Art Déco como un lenguaje urbano integral, no solo a través de sus edificios, sino también en la manera en que estos interactuaban con el espacio público y la vida cotidiana de las ciudades en la primera mitad del siglo XX.

Tabla 1. *Categorías urbano arquitectónicas del espacio público Art Déco*

Categorías Urbanas y Arquitectónicas	Plaza de la República (CDMX)	Parque México (CDMX)	Mirador del Pópila (Guanajuato)
Monumentalidad y Escala Urbana.	Monumento a la Revolución como hito urbano de gran escala.	Elemento central en la Colonia Condesa, estructurando la urbanización moderna. Teatro, fuentes y Torre- Radio.	Escultura monumental. Ubicación estratégica con vista panorámica, estableciendo un nodo visual.
Geometría y Orden Formal.	Disposición radial y simétrica en torno al monumento.	Andadores en formas geométricas orgánicas con disposición centralizada.	Plataformas escalonadas y caminos en pendiente estructuran la relación con la ciudad.
Funcionalidad y Espacio para la Vida Urbana.	Espacio de reuniones, manifestaciones y eventos políticos y culturales.	Espacio de recreación y cultura con equipamientos como el Teatro Lindbergh.	Punto de encuentro y contemplación, promoviendo el turismo y la interacción social.
Elementos Arquitectónicos Art Déco en el Espacio Público	Detalles escultóricos en el monumento y mobiliario urbano Art Déco.	Bancas, luminarias, nomenclaturas y fuentes decoración Art Déco.	Barandales, plataformas con geometrización y una escultura monumental estilizada.
Simbolismo e Identidad Nacional.	Símbolo del Estado posrevolucionario, representando la consolidación de la Revolución Mexicana.	Diseño inspirado en modelos internacionales, pero con adaptación a las aspiraciones de la burguesía mexicana.	Monumento conmemorativo de la independencia con fuerte carga simbólica para la identidad local.

Fuente: Elaboración del Autor

Los cines Art Déco en México: espacio público y modernidad urbana

El cine fue uno de los equipamientos urbanos más emblemáticos de la modernidad en la primera mitad del siglo XX (Breton, 1989). Más allá de su función como espacio de exhibición cinematográfica, los cines Art Déco en México desempeñaron un papel central en la transformación del espacio público y en la consolidación de nuevas prácticas de ocio y cultura en la sociedad urbana posrevolucionaria. Durante las décadas de 1920 a 1940, la construcción de cines en las ciudades mexicanas no solo respondió a la expansión del cine como industria cultural, sino también a una nueva concepción del entretenimiento como fenómeno masivo y accesible a distintos sectores sociales.

Desde una perspectiva urbanística, los cines Art Déco se convirtieron en hitos urbanos que destacaban en el paisaje de las ciudades gracias a su diseño monumental, su ornamentación geométrica estilizada y su integración con el espacio público a través de marquesinas y plazas de acceso. Su ubicación privilegiada, muchas veces en las plazas principales o en corredores comerciales, los convirtió en centros de atracción urbana que dinamizaron la vida social y comercial de su entorno.

En muchas ciudades de México los cines fueron concebidos como espacios de referencia cultural, comparables a las óperas del siglo XIX. Su ubicación en zonas estratégicas de la ciudad, como la Plaza de Armas o plaza principal en los centros históricos, evidencia su importancia dentro del tejido urbano. Esto fue muy visible en la Ciudad de México, pero también en ciudades como Guanajuato, Celaya, San Luis Potosí, Toluca y Mérida. Ejemplos como el Cine Reforma en Guanajuato; Cinelandia en Celaya; el Cine Teresa y el Cine Ermita en la Ciudad de México; el cine Iracheta de Pachuca; el Teatro Manzanero en Mérida; y el Cine Azteca y el Teatro Avenida en San Luis Potosí; muestran cómo estos edificios se convirtieron en puntos de encuentro para la sociedad urbana de la época, consolidando nuevas dinámicas de convivencia y sociabilidad en torno al entretenimiento.



Imagen 4. Vista general del Jardín Principal de Celaya y el cine Cinelandia con portales y fachada de estilo Art Déco, remodelado posteriormente con estilo neocolonial como el cine Colonial. Actualmente alberga una tienda departamental. Fuente: <https://cronistasdeguanajuato.blogspot.com/2016/12/en-el-ombbligo-de-la-ciudad.html> 05/03/2025

Desde el punto de vista formal, los cines Art Déco presentaban una serie de características recurrentes:

- Fachadas con composiciones simétricas y ornamentación geométrica, con frisos, bajorrelieves y elementos decorativos inspirados en el maquinismo, la aerodinámica y/o el exotismo cultural.
- La integración de la luz en la fachada y el estudio de iluminación del edificio como parte de la arquitectura.
- La fachada como anuncio, el nombre del edificio visible e integrado en la arquitectura del edificio. La arquitectura para reflejar la función del edificio.
- Uso de materiales modernos como concreto, acero y cristal, que reforzaban la imagen de vanguardia de estos edificios. El uso de granito y el terrazo era también muy común.
- El vestíbulo amplio, bien iluminado y grandes decoraciones interiores.
- Escalas monumentales como referentes o hitos urbanos.
- Marquesinas sobresalientes como articuladoras del espacio público,
- Torres y/o torretas, que acentuaban su presencia en el entorno urbano.



Imagen 5. El Cine Reforma en la ciudad de Guanajuato capital con los elementos característicos de una nueva tipología de edificios y muestra de la adopción del Art Déco en ciudades mexicanas. Fuente: Autor 2022

Uno de los aspectos más innovadores del diseño urbano-arquitectónico de los cines Art Déco en México fue su relación con el espacio público a través de la configuración vestíbulo-marquesina-plaza o calle-. A diferencia de los teatros tradicionales, que en muchos casos tenían accesos más cerrados y privados, los cines Art Déco se diseñaron para integrarse activamente con la ciudad y la vida urbana. La marquesina, con su estructura saliente y su iluminación llamativa, no solo cumplía una función estética, sino que también servía como un elemento de transición entre la calle y el interior del cine, invitando a los peatones a ingresar y generando un espacio de encuentro e interacción social. La plaza de acceso, presente en muchos cines de México eran punto de reunión urbana.

Uno de los arquitectos más influyentes en el desarrollo de los cines Art Déco en la Ciudad de México durante las décadas de 1920 a 1940 fue Francisco Javier Serrano. Su participación en el diseño de numerosas salas de cine no solo definió una estética reconocible en el espacio urbano, sino que también incorporó referencias internacionales que vinculaban a México con las tendencias arquitectónicas y culturales de otras grandes metrópolis, en particular con los Estados Unidos. Como lo ha documentado Lourdes Cruz González (1998), Francisco J. Serrano se inspiró abiertamente en los modelos estadounidenses de exhibición cinematográfica, como el Radio City Music Hall de Nueva York, quienes elevaron el cine a una experiencia total mediante la articulación de arquitectura, tecnología y espectáculo y escala metropolitana. Estas influencias se reflejaron tanto en la escala como en la concepción espacial y estética de los cines diseñados por Serrano.

En ese sentido, el trabajo de Serrano muestra una adaptación al contexto urbano de la Ciudad de México. En sus proyectos, el cine no era un edificio aislado o accesorio dentro del tejido urbano, sino un verdadero centro cultural y social con una función articuladora en el espacio público. Entre sus obras más destacadas se encuentran el Cine Encanto (1937- destruido), cuya fachada simétrica, de exaltada verticalidad y ornamentación geométrica dan cuenta de una cuidada aplicación del repertorio Art Déco. También el Cine México (1934), uno de los más lujosos y avanzados de su época, con un vestíbulo amplio y tratamiento acústico innovador, ahora destruido fue uno ejemplo de los cines mexicanos Déco. En el Cine Teresa (1942), Serrano combinó líneas curvas y verticales con una marquesina prominente que invitaba al espectador desde el espacio público (Imagen 6). En estas obras, Serrano logró traducir los principios del Art Déco al diseño funcional de una sala de cine moderna: fachadas monumentales, uso de materiales como concreto, acero y vidrio, iluminación indirecta, vestíbulos teatralizados y sobre todo, la integración del edificio con la calle a través de la marquesina como dispositivo urbano.



Imagen 6. Cine Teresa (1942) en eje central en el Centro Histórico de la Ciudad de México ejemplo de la tipología propuesta por Francisco J. Serrano. Actualmente funciona como centro comercial. Foto: Autor 2025.

Además de los ejemplos mencionados del trabajo de Francisco J. Serrano podemos mencionar el Cine Orfeón, el Cine Ópera y el Cine Ermita en la Ciudad de México. Todos esos cines tanto los de la capital como los de las ciudades de provincia ya mencionadas, integraban los elementos estilísticos del Déco y generaron verdaderos espacios de urbanidad en los centros históricos donde se instalaron.



Imagen 7. El Cine Orfeón del de John y Drew Ebersson (1938) en la calle Luis Moya del Centro Histórico de la Ciudad de México. Fuente: Autor 2025.

El Art Déco en la vivienda: reinterpretaciones en arquitecturas más populares

Art Déco más allá de lo monumental

Tradicionalmente, el Art Déco ha sido asociado con edificaciones de gran escala y con grandes y complejos programas arquitectónicos ligados al espectáculo a la infraestructura pública o la representación del poder político o económico (De Anda, 1997; Chanfón & Vargas, 2009; Benevolo, 1982; González, 1996). Cines, teatros, rascacielos, estaciones de tren, monumentos y edificios institucionales han sido los ejemplos más frecuentemente estudiados en la historiografía del estilo (Vargas Salguero, 2009; Magaña, 2019). Esta visión, si bien legítima, ha contribuido a consolidar una imagen del Art Déco como un lenguaje estético exclusivo de las élites urbanas y de los espacios monumentales.

Sin embargo, una revisión más amplia del paisaje urbano mexicano durante las décadas de 1920 a 1940 revela que el Art Déco también se infiltró en construcciones de menor escala, en particular en la arquitectura habitacional popular y de clase media baja, así como en viviendas autoconstruidas o sin autoría arquitectónica definida.

Este apartado se propone explorar precisamente esas otras arquitecturas del Art Déco, más modestas, pero no menos significativas, que se desarrollaron en barrios populares y colonias urbanas de expansión de la primera mitad del siglo XX en ciudades como Celaya o Ciudad de México. Siguiendo las ideas de John Urry (1990) sobre la permeabilidad social, estas viviendas muestran cómo los códigos estéticos del Art Déco fueron reinterpretados, simplificados y apropiados por sectores sociales que aspiraban a integrarse a la cultura urbana moderna visible en los grandes edificios y en zonas de la burguesía. Podemos sugerir que, a escalas más modestas, las cornisas escalonadas, los relieves geométricos, las puertas con vitrales y las rejas decoradas en hierro forjado no eran simplemente adornos: eran signos de progreso, aspiración y pertenencia a una modernidad compartida con la sociedad mexicana posrevolucionaria.

Este fenómeno sugiere que el Art Déco en la vivienda popular funcionó como una traducción simbólica de los ideales de modernidad, materializados en construcciones domésticas que, a pesar de sus limitaciones económicas, buscaban inscribirse en los lenguajes visuales dominantes de la época. La reinterpretación de estos códigos en el marco de la autoconstrucción o del diseño informal no debe ser leída como una “versión pobre” del estilo, sino como una manifestación legítima y creativa de adaptación cultural.

En este sentido, este apartado propone deselitizar la historia del Art Déco,

ampliando su análisis más allá de lo monumental y espectacular, para considerar su presencia en espacios de la vida cotidiana. Se trata, en última instancia, de reconocer que la modernidad arquitectónica en México no fue un fenómeno exclusivo del estado y de la alta burguesía, sino que también se expresó en la vivienda de barrio, en las fachadas estrechas de las calles centrales, y en las modestas reinterpretaciones domésticas que hoy siguen formando parte del paisaje urbano de muchas ciudades mexicanas.

Rasgos arquitectónicos del Art Déco en viviendas populares

La apropiación del Art Déco en la arquitectura doméstica de sectores populares en México muestra una resignificación del estilo, adaptada a las posibilidades constructivas, materiales y simbólicas de sus contextos urbanos y de sus habitantes. A diferencia de las grandes obras de autor, las viviendas populares con influencia Art Déco se caracterizaron por su escala modesta y su función habitacional primaria. Sin embargo, ellas presentan una intención estética clara, si bien discreta pero que buscaba inscribirse en la modernidad el lenguaje arquitectónico del Déco.

En estas construcciones, los elementos del Art Déco de las élites sociales y del estado mexicano posrevolucionario, se reinterpretaron mediante gestos decorativos puntuales pero efectivos, muchas veces concentrados en la fachada, en los accesos o en los remates de la vivienda. En varios casos, la vivienda se diseñaba de forma funcional y austera en el interior incluso siguiendo el programa arquitectónico de casas del siglo XIX con patio y crujías, mientras que el exterior se construía como un escaparate simbólico de modernidad y estatus de progreso, lo que confirma la función comunicativa de la arquitectura doméstica popular.

Entre los rasgos más frecuentes del Art Déco en viviendas de clase media y sectores populares, destacan los siguientes:

a) Fachadas planas con ornamentación geométrica.

Las fachadas de estas viviendas suelen ser de una o dos plantas, con proporciones compactas, y se distinguen por incluir relieves lineales, franjas horizontales o verticales en zigzags y/o con motivos escalonados. Estos motivos se aplican generalmente en aplanados de cemento o yeso, y muchas veces fueron ejecutados con molduras prefabricadas de forma artesanal. La geometrización del diseño respondió al principio clave del Art Déco: la abstracción de las formas naturales y su estilización en patrones regulares y simétricos. La composición de la fachada se puede leer en una sucesión de planos y es un rasgo común con la arquitectura de viviendas burguesas como lo describe Enrique de Anda (1997) en su análisis de las características del Art Déco en México basado sobre todo en las viviendas de la Colonia Condesa.

b) Cornisas, pretilos y remates decorativos.

Otro elemento característico es el uso de cornisas y pretilos con escalonamientos, almenas o líneas quebradas, que coronan la fachada y le otorgan un perfil distintivo. Estos elementos eran frecuentemente utilizados como remate simbólico, reforzando la verticalidad de la vivienda o generando un efecto de presencia urbana. En algunos casos, se combinaban con pequeños pináculos, molduras volumétricas o almenas decorativas.

c) Puertas, ventanas y herrería Art Déco

Las puertas de acceso y las ventanas solían incorporar elementos del estilo mediante el uso de rejas decorativas de hierro forjado con diseños geométricos, vitrales sencillos con patrones radiales o escalonados, y marcos acentuados con líneas estilizadas. En muchos casos, la puerta principal funcionaba como el punto focal ornamental de la vivienda, con marquesinas pequeñas o cubiertas ligeras. La herrería, además de cumplir una función de seguridad, se convertía en un soporte expresivo del diseño, aunque menos elaborado que en la vivienda burguesa.

d) Colores y texturas en fachadas.

Si bien muchas de estas viviendas han sido repintadas a lo largo del tiempo, es posible identificar una paleta cromática original sobria pero elegante, con tonos crema, grises, terracota o verde oscuro, acentuados por líneas o franjas en colores contrastantes. Las texturas lisas eran preferidas, pero también se incorporaban a veces acabados rugosos o estriados para acentuar los volúmenes. Estos recursos visuales permitían simular profundidad y jerarquía espacial, incluso en construcciones de bajo presupuesto.

e) Adaptación a materiales y técnicas locales.

A diferencia de los grandes edificios Art Déco construidos con concreto armado o acabados lujosos, la vivienda popular reinterpretó el estilo con materiales accesibles como ladrillo, tabique rojo recocido, piedra local o bloques de cemento, cubiertos por aplanados de cal-arena o cemento. Estas técnicas permitieron mantener bajos costos, al tiempo que ofrecían una base sobre la cual aplicar detalles ornamentales simples, pero simbólicamente poderosos.

El Centro Histórico de Celaya, Guanajuato.

La ciudad de Celaya, Guanajuato, experimentó un importante proceso de transformación urbana entre las décadas de 1930 y 1940, en un contexto regional marcado por la reconstrucción posrevolucionaria y el final de la Guerra Cristera. La expansión del comercio y el desarrollo de nuevas dinámicas económicas y sociales impulsó la construcción de viviendas con influencia Art Déco en solares vacíos o sustituyendo

casas coloniales o del siglo XIX. El Centro Histórico de Celaya, estaba conformado principalmente por arquitectura del periodo virreinal y bastante arquitectura porfiriana, pero fue progresivamente incorporando nuevas edificaciones de pequeña y mediana escala con elementos del estilo Art Déco, tanto en equipamientos como en viviendas.

En este contexto, la vivienda popular de la Colonia Centro presenta varios ejemplos del lenguaje Art Déco, aplicado en casas habitación de uno y dos niveles, muchas de ellas construidas por pequeños propietarios, comerciantes o profesionistas. En las décadas de 1930 y 1940 el centro era un espacio de residencia para clases medias y populares que buscaban modernizar sus viviendas dentro de los límites del tejido urbano histórico. En barrios históricos del centro como el de La Cruz o el de San Miguel se construyeron o remodelaron viviendas unifamiliares con referencias al Art Déco.

A través de recorridos de observación directa, levantamientos fotográficos y revisión documental, se han identificado múltiples ejemplos de viviendas populares en el centro de Celaya que presentan elementos formales del Art Déco. Estas viviendas no responden a un patrón uniforme, pero comparten ciertos rasgos recurrentes:

- Fachadas estrechas (6 a 8 metros) con ornamentación geométrica en cornisas, pretilos y frisos, generalmente ejecutada en aplanado de cemento o en moldura de fabricación artesanal.
- Uso de puertas metálicas con vitrales sencillos, muchas veces flanqueadas por pilastras estilizadas.
- Incorporación de rejas decorativas en hierro forjado en ventanas, con patrones escalonados.
- Disposición simétrica y remate superior con volúmenes escalonados que evocan la verticalidad del Déco adaptada a la escala local.
- En algunos casos, aplicación de color en franjas o molduras, lo que sugiere una intención de destacar ciertos elementos del diseño dentro del conjunto.
- Casas remodeladas: la remodelación de fachadas de casas con partido arquitectónico de periodos y estilos anteriores que incorporan la modificación de pretilos y de las proporciones de ventanas con el referente geométrico del Art Déco.

Por otra parte, según se ha documentado en el trabajo de campo, en la actualidad, muchas de estas viviendas Art Déco en el centro de Celaya se encuentran en riesgo de desaparición o transformación profunda. La especulación inmobiliaria, el abandono, el deterioro y la falta de reconocimiento institucional del valor patrimonial de la vivienda popular han llevado a la alteración de fachadas, la demolición de construcciones de la primera parte del siglo XX y a la pérdida de detalles decorativos presentes en viviendas

populares del centro. A pesar de su aparente discreción, estas viviendas constituyen un testimonio valioso de la modernización urbana desde abajo, y de la forma en que los sectores populares se apropiaron de la estética Déco fuera de la Ciudad de México.



Imagen 8. Vivienda Manuel Doblado 488 Celaya.

Fuente: Autor 2022

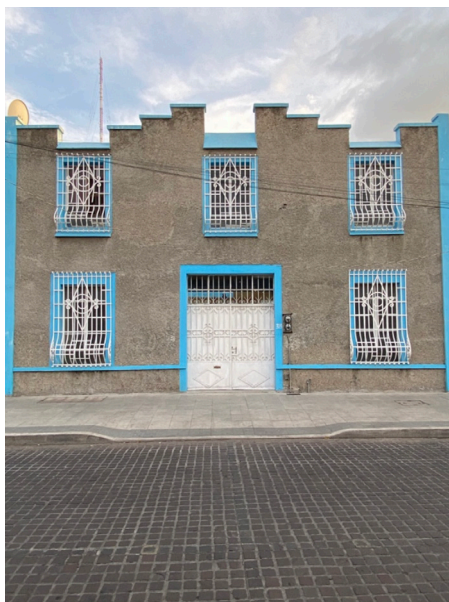


Imagen 9. Vivienda Morelos 313 Celaya.

Fuente: Autor 2023

En la imagen 8 se observa una vivienda popular del Centro Histórico de Celaya que ilustra la apropiación del lenguaje Art Déco en viviendas de pequeña escala. Aunque de dimensiones modestas, la vivienda integra de manera efectiva elementos formales del repertorio déco, adaptados a las posibilidades constructivas locales. La fachada, en la casa de una sola planta, muestra una organización simétrica. Se observan relieves lineales en el pretil que reflejan una voluntad consciente de modernización en el diseño. El uso de portones metálicos con patrones rectilíneos y la textura lisa de los muros remiten a los ideales de simplicidad, higiene y modernidad promovidos por el Art Déco, pero reinterpretados a escala barrial y popular.

La imagen 9 es un ejemplo de vivienda con remate escalonado en el pretil, las molduras lineales y el uso de elementos decorativos simples pero efectivos reflejan una apropiación del lenguaje geométrico del estilo. La fachada, de proporciones contenidas,

organiza su composición de forma simétrica, destacando la puerta principal como eje vertical de la composición. El uso de líneas escalonadas en el remate superior sugiere una referencia a las siluetas del repertorio Art Déco internacional, pero aquí reinterpretado con materiales accesibles y técnicas constructivas locales, como los aplanados de cemento.



Imagen 10. Vivienda en Benito Juárez 479, Celaya.

Fuente: Autor 2023

La imagen 10 muestra un ejemplo de Art Déco en remodelación de fachada de vivienda del siglo XIX de ejecución sencilla, donde el estilo se manifiesta principalmente en el tratamiento del pretil y de las líneas verticales en diversos puntos de la fachada. El pretil dinamizado con las molduras geométricas y estriadas, muestra los códigos estéticos de la modernidad. La composición de la tipología tradicional de las viviendas del siglo XIX, puerta, ventana y ventana, se preserva. El uso de aplanados lisos, sin ornamentación excesiva, remiten a una versión depurada del Art Déco. La proporción de las ventanas es modificada y resalta el cerramiento con esquinas ochavadas que se repite en el portón. Los ejemplos de este tipo de intervención en el centro histórico son variados y muestran como las viviendas adoptaron el Art Déco en centros urbanos intermedios del Bajío como Celaya.

La Colonia Roma Sur y la Colonia Doctores en Ciudad de México

La presencia del estilo Art Déco en la arquitectura de la vivienda de clases más populares y con frecuencia construida sin arquitectos o ingenieros puede observarse con claridad

en barrios que se desarrollaron durante la tercera y la cuarta década del siglo XX, como la Colonia Roma Sur y la Colonia Doctores de la Ciudad de México (Tavares, 1996). Ambos sectores, aunque con trayectorias urbanas distintas, comparten una condición histórica: fueron espacios de expansión urbana de finales del siglo XIX e inicios del XX, para clases medias, medias bajas y populares en un momento en el que la capital mexicana se modernizaba aceleradamente. Mientras que la Roma Sur se consolidaba como una zona de transición entre el esplendor porfiriano y una nueva clase media profesional, la Doctores fue proyectada desde sus inicios como una colonia obrera, racional y funcional. En ambos casos, el Art Déco se incorporó a la vivienda de pequeña escala como lenguaje de modernidad accesible y aspiracional, visible en fachadas, ornamentos y soluciones espaciales que dialogaban con los imaginarios urbanos modernos de la época.

El Art Déco en la Roma Sur se puede definir como el refinamiento en clave más popular comparada con el estilo de la Colonia Condesa e Hipódromo Condesa. Durante las décadas de 1920 a 1940, numerosas viviendas en calles como Bajío, León de los Aldama, Nayarit, Tehuantepec, Aguascalientes y Chilpancingo fueron construidas por pequeños propietarios, en lotes regulares de entre 6 y 10 metros de frente. A menudo se trataba de viviendas unifamiliares o dúplex de uno o dos niveles, cuya arquitectura combinaba funcionalidad con una cuidada expresión formal. Las viviendas de este Déco menos lujoso se concentran en calles internas con vocación barrial de la traza urbana de la colonia Roma Sur y que proponían lotes más pequeños y económicos para clases medias y medias bajas (Tavares, 2015). En calles más amplias y que conectan directamente con la traza urbana de la Condesa, pero que forman parte de la Roma Sur, se concentra también un número importante de viviendas Art Déco. Esta tipología era vivienda colectiva para renta en forma de privadas o departamentos. En estas calles como la de Chihuahua, Manzanillo y Chiapas, las construcciones son más lujosas y fueron construidas sobre todo por ingenieros civiles, aunque no llegan a tener la ostentación de la Colonia Condesa. Es el caso del conjunto del edificio Kin Pech en calle Campeche 130, las casas de los números 143 A, B y C de la misma calle; la privada de Campeche 139 y el conjunto de casas unifamiliares de los 59, 61, 63 y 65 de la misma calle. El edificio Uxmal en la calle de Mérida 225, la vecindad de la Calle de Coahuila 53 y la privada de Chiapas 82 son otros ejemplos representativos de vivienda colectiva Art Déco, para renta de clases medias bajas y populares en la Roma Sur.

En las construcciones de la Roma Sur, el Art Déco se manifiesta en:

- Fachadas con frisos escalonados, cornisas ornamentales y detalles en bajo relieve geométrico.
- Puertas metálicas muchas veces con motivos en zigzag, rayos solares o grecas estilizadas.

- Uso de herrería decorativa en balcones y ventanas, con patrones rectilíneos u ondulantes.
- Algunas viviendas presentan pequeñas marquesinas o cubiertas curvas, evocando el diseño de los cines.
- Estas viviendas revelan la adopción del Art Déco como una estrategia simbólica para expresar pertenencia urbana, refinamiento y buen gusto, incluso en construcciones de bajo costo.



Imagen 11. Viviendas Duplex en Coahuila 53, Roma Sur.
Fuente: Autor: 2024



Imagen 12. Vivienda en Nayarit 91 Roma Sur.
Fuente: Autor: 2025

En las viviendas dúplex de la imagen 11 se ilustra la adaptación del lenguaje Art Déco en viviendas de pequeña escala en la Roma Sur. Se observan elementos característicos como la geometrización de las molduras superiores, la composición simétrica de la fachada y el uso de texturas lisas combinadas con relieves discretos. La imagen 12 presenta la vivienda unifamiliar ubicada en la Calle Nayarit 91 que ilustra una adaptación popular del Art Déco en el tejido urbano de la Roma Sur. Su de diseño sobrio combina la geometrización característica del estilo con soluciones prácticas, como la incorporación de una cochera lateral, reflejo de la progresiva importancia del automóvil en la vida

urbana de clase media. Se observa la presencia de molduras verticales y horizontales en el remate superior, así como sobre el vano de acceso. Las puertas son metálicas con motivos geométricos y vitrales sencillos, elementos comunes en la reinterpretación popular del Art Déco. La disposición espacial, que privilegia la funcionalidad sin renunciar a una expresión estética moderna, revela una domesticación del lenguaje Art Déco, adaptada a las necesidades cotidianas de sus habitantes.



Imagen 13 Edificio Kin Pech: Verticalidad y elegancia Art Déco en la vivienda colectiva.

Fuente: Autor: 2025



Imagen 14 vivienda Art Déco con patio y cochera en Aguascalientes 50

Fuente: Autor: 2025

En la imagen 13, el Edificio Kin Pech, ubicado en la Calle Campeche 130 de la Roma Sur, constituye un excelente ejemplo de aplicación del lenguaje Art Déco a la vivienda colectiva de escala media en la Ciudad de México. Su composición vertical se enfatiza mediante bandas de moldura que ascienden en ritmo escalonado hasta culminar en un remate geométrico, característica distintiva del Art Déco de influencia internacional. El edificio organiza su fachada a partir de un eje de simetría central, en el que destacan las líneas rectas, los balcones con barandales metálicos de motivos geométricos, y la repetición de

vanos de ventana que acentúan el orden y la claridad formal. El acceso principal, subrayado por un pequeño pórtico, se integra al conjunto manteniendo la sobriedad y la estilización propias del estilo. Este tipo de proyectos responde a una necesidad de densificación urbana en colonias de crecimiento rápido como la Roma Sur, ofreciendo departamentos modernos a sectores medios que buscaban confort y prestigio.

La imagen 14 presenta una vivienda unifamiliar ubicada en Calle Aguascalientes 50 como una de las variantes más sobrias y funcionales de la apropiación popular del Art Déco en la Roma Sur. La composición de la fachada es contenida y racional, estructurada alrededor de un pequeño patio frontal y una cochera lateral, elementos que responden tanto a necesidades prácticas como al modelo emergente de vida urbana motorizada. Aunque de ornamentación mínima, la vivienda integra sutilmente líneas horizontales de moldura en el remate, el uso de puertas metálicas con diseño geométrico sencillo y una simbólica asimetría que articula el acceso peatonal y vehicular. La presencia del patio-jardín frontal, revela una aspiración moderna hacia la integración de áreas verdes privadas, en consonancia con los ideales de confort urbano de la época. Este ejemplo ilustra cómo, incluso en su versión más austera, el Art Déco proporcionó a las clases medias urbanas un lenguaje arquitectónico moderno, capaz de combinar funcionalidad, racionalidad espacial y una discreta pero clara inscripción en los códigos estéticos de la modernidad.



Imagen 15. Privada Art Déco en Chiapas 82, Roma Sur.

En la imagen 15 se aprecia la privada ubicada en Calle Chiapas 82 que constituye un ejemplo de cómo el Art Déco fue adaptado en proyectos colectivos de vivienda popular en la Roma Sur. Organizada en torno a un acceso controlado que da paso a un patio interior y a una serie de unidades habitacionales, esta privada evidencia la búsqueda de soluciones de vivienda densa pero digna en un contexto urbano de expansión durante las décadas de 1930 y 1940. Las viviendas de la privada presentan fachadas de escala modesta, caracterizadas por líneas simples, simetrías en los accesos y discretos elementos geométricos en cornisas y portadas. El acceso principal está remarcado por un pequeño pórtico con molduras rectilíneas y en algunos casos, se conservan puertas metálicas con detalles estilizados típicos del repertorio Art Déco popular. La organización del espacio responde tanto a la necesidad de eficiencia funcional como a una noción de comunidad urbana semi-privada. Este tipo de conjuntos refleja cómo el Art Déco también estructuró formas de vivir en colectivo en sectores medios y populares.

El Art Déco en la Doctores se puede definir como el ornamento geométrico para las clases obreras. La Colonia Doctores, proyectada desde finales del siglo XIX con un trazado ortogonal, fue concebida como parte de la estrategia higienista y de expansión hacia el sur del centro histórico. Durante la primera mitad del siglo XX el lenguaje Art Déco se filtró en la arquitectura residencial de este barrio, especialmente en viviendas de autoconstrucción o edificaciones encargadas a pequeños constructores. En calles como Dr. Velasco, Dr. Vértiz, Dr. Lucio y Dr. Lavista, se identifican ejemplos de viviendas. Algunas viviendas representativas del Déco en la Doctores son las de la calle Dr. José Terres 72 y 88; Doctor Jiménez 192 y 193; El edificio Matilde de la Calle Dr. Claudio Bernard 75; Doctor Andrade 143; Calle Dr. Manuel Villada 35, 35 A, 35 C, 35 B y 35 Bis; Calle Dr. Salvador García Diego 207.

El Art Déco de las viviendas populares de la Colonia Doctores presenta las siguientes características:

- Volúmenes compactos, fachadas planas y proporciones simétricas, adaptadas a predios de escasa superficie.
- Aplicación de motivos geométricos en cornisas, molduras y marcos de puertas, a menudo moldeados en cemento o yeso in situ.
- Uso de rejas metálicas decorativas, donde los patrones del Art Déco conviven con influencias posteriores, como el funcionalismo o el modernismo popular.
- Algunas casas conservan letreros con tipografía Art Déco o números de vivienda en estilos geométricos.

A diferencia de la Roma Sur, donde el estilo se aplicó con mayor coherencia y refinamiento, en la Doctores el Art Déco se combina con una lógica más utilitaria, lo que

genera soluciones híbridas e incluso fragmentarias, pero no por ello menos significativas.

Estas viviendas son testimonio de una voluntad de modernización desde abajo, donde la ornamentación —aunque limitada— adquiere un peso simbólico en la construcción de identidad barrial y doméstica.



Imagen 16. Edificio Matilde Art Déco en uso mixto.
Fuente: Autor 2024.2025.



Imagen 17. Ornamentación y modernidad en escala modesta:
Dr. Manuel Villada 35. Autor

En la imagen 16 se presenta el Edificio Matilde, ubicado en la Colonia Doctores, es un ejemplo sobresaliente de cómo el lenguaje Art Déco fue adaptado a tipologías mixtas de vivienda y comercio en sectores populares de la Ciudad de México. Combinando funcionalidad y estética, el edificio organiza sus niveles superiores como vivienda colectiva mientras que la planta baja aloja locales comerciales abiertos al espacio público, estableciendo una interacción activa con la calle. La fachada presenta una composición geométrica sobria, con bandas verticales en ventanas dispuestas rítmicamente y un remate escalonado que enfatiza la presencia urbana del edificio. Aunque el diseño es contenido, los detalles ornamentales mínimos, como las líneas horizontales en talavera con el nombre del edificio, se insertan sutilmente los códigos visuales del Art Déco popular. El Edificio Matilde es testimonio de cómo el Art Déco también estructuró nuevas formas de habitar la ciudad, integrando vivienda, comercio y espacio público en proyectos accesibles y modernos.

En la foto 17 el edificio de departamentos, ubicado en Dr. Manuel Villada 35, es uno de los ejemplos más ornamentados del repertorio Art Déco popular en la Colonia Doctores. De escala modesta, con tres niveles de altura, el edificio presenta una clara simetría en su composición, lo cual es típico del estilo, y una organización de fachada que enfatiza la verticalidad a través de franjas decorativas y disposición ordenada de los vanos. Un elemento distintivo es la marquesina en la planta baja, que articula la relación entre la calle y el acceso principal, y funciona como transición espacial, retomando soluciones modernas vistas en edificios residenciales y comerciales de mayores pretensiones arquitectónicas. La ornamentación de la fachada —incluyendo frisos geométricos y relieves escalonados— refleja un esfuerzo consciente por dotar al edificio de una imagen moderna y prestigiosa, pese a su modesto tamaño y su localización en un más barrio popular.



Imagen 18. Hibridaciones modernas casa Art Déco y neocolonial en calle Dr. Pasteur 72. Fuente: Autor: 2025

En la foto 18 la vivienda unifamiliar localizada en la calle Dr. Pasteur ilustra un fenómeno común en la arquitectura popular de los años 1930–1940 en la Ciudad de México: la hibridación estilística entre el Art Déco y el neocolonial. Construida sobre un terreno pequeño, la casa presenta una composición funcional que integra cochera lateral y un pequeño jardín frontal, elementos que reflejan las nuevas demandas de confort urbano para la clase media emergente. Formalmente, se combinan elementos geométricos propios del Art Déco, como las líneas rectas, molduras discretas y cierto énfasis en la verticalidad de la fachada, con detalles ornamentales inspirados en el

neocolonial, visibles en el tratamiento de las ventanas, los remates de tejado y los pequeños balcones de hierro forjado. Esta coexistencia de lenguajes evidencia la transición cultural de la época: mientras la modernidad estética se imponía, pervivían también referencias locales e historicistas que dotaban de familiaridad a los nuevos modelos habitacionales. El caso de esta casa en Dr. Pasteur permite comprender cómo, en los barrios populares de expansión urbana como la Doctores, la modernidad arquitectónica no fue homogénea, sino que se negoció entre influencias modernas y tradiciones constructivas locales, dando lugar a configuraciones híbridas que enriquecieron el paisaje urbano de la ciudad.



Imagen 19. Edificio de departamentos en Dr. Olvera y Dr. Rafael Lucio, Colonia Doctores. Fuente: Autor 2025

La imagen 19 muestra el edificio de departamentos, ubicado en la intersección de las calles Doctor Olvera y Doctor Rafael Lucio, representa una variante más austera y cercana al funcionalismo dentro del repertorio arquitectónico popular de la Colonia Doctores. De mayor escala que los ejemplos anteriores, su implantación en una esquina estratégica responde a estrategias de densificación urbana propias de los sectores centrales de la ciudad durante el periodo de modernización. La fachada del edificio es extremadamente sobria, reduciendo la ornamentación a su mínima expresión, con énfasis en la geometrización del volumen, la repetición ordenada de vanos y franjas verticales. Aunque su lenguaje se aproxima más al funcionalismo popular, todavía conserva ciertos elementos heredados del Art Déco en su simetría compositiva y en el ritmo de los huecos verticales, que refuerzan la regularidad y la claridad formal. Este tipo de edificio ilustra la evolución del Déco en la Doctores, donde el ideal moderno de eficiencia, densidad y racionalidad empezaba a primar sobre la expresividad decorativa.

Conclusiones

La arquitectura Art Déco transformó profundamente los espacios públicos y el paisaje urbano mexicano entre las décadas de 1920 y 1940. A través de plazas monumentales, parques modernos y cines emblemáticos, el estilo no solo introdujo un lenguaje visual innovador, sino que también redefinió la relación entre los edificios y la ciudad. Equipamientos como el Parque México, la Plaza de la República, el mirador del Pípila y los numerosos cines Art Déco no solo modernizaron el entorno construido, sino que también articularon nuevas formas de interacción social, esparcimiento y consumo cultural. Estos espacios públicos y urbanos evidencian que el Art Déco no fue únicamente una expresión formal, sino un proyecto urbano y social que buscó integrar la estética moderna de la época a la vida cotidiana de una sociedad en transformación.

El análisis de las manifestaciones del Art Déco en viviendas populares y de clase media en ciudades como Celaya y en colonias de la Ciudad de México como Roma Sur y Doctores evidencia que este estilo no fue únicamente una expresión monumental o elitista, como frecuentemente se ha representado en la historiografía de la arquitectura. Por el contrario, el Art Déco se convirtió en un lenguaje accesible, adaptado y reinterpretado por amplios sectores de la sociedad mexicana en un momento de profundas transformaciones económicas, culturales y urbanas.

Las molduras geométricas, las rejas decorativas y las composiciones simétricas en viviendas modestas constituyen pruebas materiales de una modernidad cotidiana, apropiada y resignificada por distintos grupos sociales. La vivienda popular Art Déco demuestra que los procesos de modernización arquitectónica del México posrevolucionario fueron diversos, fragmentarios y profundamente enraizados en las aspiraciones de progreso de la vida diaria.

Además, el análisis de estas expresiones arquitectónicas pone en evidencia la necesidad de ampliar las nociones de patrimonio: valorar también las arquitecturas modestas, autoconstruidas o anónimas, como parte indispensable de la memoria urbana y cultural del país. Estas viviendas, aún dispersas, deterioradas o invisibilizadas, narran otra historia de la ciudad moderna de la primera mitad del siglo XX en México, más social y más representativa de su complejidad histórica.

En definitiva, el Art Déco popular mexicano materializó el deseo colectivo de modernidad, constituyéndose como una construcción material, cultural y simbólica, socialmente plural.

Bibliografía

- Aylesworth, T., & Virginia, A. (1986). Chicago. The Glamour Years (1919–1941). Nueva York: Gallery Books.
- Benevolo, L. (1982). Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Gustavo Gili.
- Breton, G. (1989). Theaters. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Chanfón, C., & Vargas, R. (2009). Historia de la Revolución y Révolución de la arquitectura. Ciudad de México: Fondo de Cultural Económica .
- Cruz, L. (1998). Francisco J. Serrano. Ingeniero Civil y Arquitecto. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Anda, E. (1997). El Déco en México: Arte de coyuntura. En I. N. Artes, Art Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita (págs. 19–97). Ciudad de México: INBA.
- De Garay, G. (1979). La obra de Carlos Obregón Santacilia . México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- González, F. (1996). La arquitectura mexicana del siglo XX. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guzmán, X. (2023). Juan Segura. Un arquitecto mexicano en la construcción de la modernidad del siglo XX. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (1982). Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900–1980. México D. F.: INBA.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (2012). Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920–1940). México: INBA/CONACULTA.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (2014). Federico Sánchez Fogarty. Un visionario de su tiempo. México: CONACULTA/INBA.
- Magaña, C. (2019). El Art Déco en Ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Matabuena Peláez, T., & Guadalupe, A. B. (2024). Un vistazo al México de 1925 a través de Revista de Revistas. México: Universidad Iberoamericana.
- Porras, J. (2001). Condesa Hipódromo. Ciudad de México: Clío.
- Sánchez, R. (1990). El Art Deco en León Gto. Tesis de Licenciatura. Guanajuato, Gto.: Universidad de Guanajuato .
- Tavares, E. (1996). Colonia Roma. Ciudad de México: Clío.
- Tavares, E. (2015). Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria. Primera Parte. Ciudad de México: Universidad de Londres.
- UNAM Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos. (1980). Una puerta al Art Déco. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Urry, J. (1990). The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies. Londres: Sage.
- Vargas Salguero, R. (. (2009). Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos (Vol. IV. Tomo I. Arquitectura de la Revolución y revolución de la Arquitectura). México: Fondo de Cultura Económica/ UNAM.

El Art Déco configurador del espacio urbano patrimonial gentrificado de la Zona Condesa en la CDMX.

Norma Mejía Morales

Resumen

El presente capítulo se suma a la revisión y reflexión crítica del impacto de la corriente Art Déco a cien años de su implantación como expresión mundial de modernidad con el objetivo de dimensionar su relevancia, legado y permanencia en las dinámicas urbanas actuales. Las reflexiones que se incluyen son a escala urbana y versan sobre la difusión global del estilo Art Déco a partir del año 1925, en diferentes países y regiones, su influencia y adaptación en contextos urbanos más locales y sobre sus consecuentes transformaciones y permanencias que demandaron dichas adaptaciones. La condición para la selección del caso de estudio estuvo determinada por la escala de análisis a nivel urbano y por la existencia de espacios arquitectónicos y elementos urbanos con características Art Déco, definiéndose como unidad de observación a la zona de la Condesa en la CDMX. La relevancia de los testimonios de los edificios y mobiliario urbano de esta corriente estilística han sido analizados y documentado con suficiencia por estudios en la materia y hoy día cobran mayor relevancia dado que juegan un papel central en las dinámicas socioespaciales y de gentrificación de esta zona.

Palabras clave: urbanismo Art Déco, Diseño urbano, espacio urbano patrimonial, gentrificación urbana.

La premisa de investigación considera que desde finales de los años noventa del siglo XX, inició la gestación de un fenómeno de gentrificación en la zona centro occidente de la Ciudad de México (CDMX), en la zona de la Condesa¹, en esta, de las tres colonias que la integran es la Hipódromo donde se localiza una importante concentración de testimonios del Art Déco tanto a escala urbana como arquitectónica y que esta centralización de la ubicación de monumentos arquitectónicos constituyen un detonador clave del proceso de gentrificación de esta parte de la Ciudad, al conformar polo de atracción y un entorno espacial fundamental para las transformaciones en la dinámicas socioespaciales que conlleva la gentrificación.

La concepción clásica e inicial de la gentrificación que hace referencia a una transformación en la dinámica socioespacial en la que se presenta “un desplazamiento de población de bajos ingresos y una reinversión económica en las viviendas del barrio”. (Salinas, 2014, p 24), ha sido complementada con explicaciones (Ley citado en Salinas 2014) que parten de la reestructuración del empleo en las grandes ciudades como génesis de la nueva clase media con suficiencia en su capacidad económica y poder adquisitivo que busca asentarse en espacios gentrificables.

Estos espacios se conforman por áreas urbanas, generalmente barrios céntricos con espacios públicos, inmuebles con valor arquitectónico e histórico y son próximos a museos, universidades y diversidad de servicios, estos atributos imprimen interés y exclusividad a la zona por el hecho de encontrarse cerca de los lugares de trabajo y porque “vivir en el centro de la ciudad es constitutiva de un estilo de vida urbano” (Salinas, 2014, p.25).

El caso de este estudio se inscribe en este último planteamiento del proceso de gentrificación teniendo como hipótesis que: los inmuebles con valor histórico, arquitectónico y artísticos que conforman los testimonios de la corriente Art Déco que prevalecen en la ‘Zona Condesa’ junto con la relevancia de los elementos urbanos que ahí se localizan, consolidan el polo o eje de atracción e interés para los nuevos habitantes de clase media global que hoy viven y gentrifican la Colonia Hipódromo de la CDMX.

Algunos consideraban que este proceso de gentrificación era resultado de procesos “de reestructuración económica, sociocultural y demográfica” (Salinas, 2014, p.24); otros (Oliveira y Delgadillo, 2014) lo explicaron a partir de las políticas neoliberales y como parte de una tendencia global y presente en ciudades europeas y latinoamericanas manifestándose principalmente mediante transformaciones urbanas que reeditaron en el incremento de plusvalía.

1. Se identifica como Zona Condesa de la CDMX parte del territorio que ocupaba la Hacienda de Arenal que data del siglo XVIII y en la que actualmente es ocupada por tres colonias: la Hipódromo, la Colonia Condesa y la Hipódromo Condesa localizadas dentro de la Alcaldía Cuauhtémoc.

Este proceso tuvo además una circunstancia singular que completó el contexto anterior y constituyó un factor favorecedor para su surgimiento, los sismos que se vivieron en 1985 en la capital mexicana, cuya magnitud generó serias afectaciones a inmuebles localizados en el centro de la CDMX provocando un primer desplazamiento poblacional hacia lugares menos vulnerables sísmicamente hablando.

Los resultados que aquí se presentan derivan de un estudio cualitativo y descriptivo en el que se implementó la observación directa no participante (levantamiento físicos, observación de actividades cotidianas) y observación indirecta (observación documental). Se tuvo como caso de estudio “La zona Condesa de la CDMX” y como muestra la colonia Hipódromo delimitada al norte por las Avenidas Álvaro Obregón y Yucatán; al sur por el eje 4 sur, Chilpancingo y avenida Benjamín Franklin; al poniente por las calles de Tamaulipas y Nuevo León y al Oriente por la Avenida Insurgentes Sur. (figura 1).

La presentación de resultados se desarrolla en tres apartados principales; en el primero se desglosan como parte de los antecedentes, una breve descripción de configuración histórica de la zona de estudio y las políticas culturales y urbanas que se



Figura 1. Delimitación de la zona de estudio

Fuente: elaboración propia.

implementaron en la CDMX y que determinaron la singularidad de las características que asume el Art Déco en colonia Hipódromo; en el segundo apartado se detallan dichas particularidades, para en el tercer tema relacionarlas con el proceso de gentrificación de la colonia y con el proceso de transformación socioespacial, por último se cierra con las reflexiones finales que conformaron las conclusiones del estudio.

Antecedentes

En década de los veinte, cuando surge el Art Déco en el mundo, en México se vivía un proceso de reorganización y transformación sociopolítica y cultural necesaria y obligada después de la terminación por un lado de treinta años de porfiriato y por otro, de siete años de duración del movimiento revolucionario con un territorio devastado, una economía y sociedad inestables (Fell, 2021).

El México postrevolucionario tuvo muchas aristas de transformación: las económicas basadas en la continuación del proceso de industrialización y crecimiento urbano de finales del siglo XIX; los cambios políticos sentaron las bases para un nuevo estado mexicano con el consecuente incrementos del aparato estatal y socialmente buscaban acceso gratuito a la educación pública e impulsar un sentido nacionalista en la población mexicana.

Álvaro Obregón impulsó un nuevo nacionalismo² basado en aspectos populares e indígenas que integrarán a todos los sectores de la vida nacional, “dichos valores y símbolos debían ser aceptados por la población como sentido de identidad y a su vez, por países considerados con mayor grado de civilización, como Estados Unidos y Europa” (Magaña, 2023, p 78). Por ello y buscando la aceptación internacional, la propuesta de Obregón estuvo abierta a nuevas ideas y perspectivas.

El crecimiento del aparato estatal y de la industrial de principios del siglo XX generaron el fenómeno de migración campo ciudad que detonó el crecimiento del sector terciario y de la ciudad con la implantación del polo industrial de la zona Industrial Vallejo y el desarrollo de colonias y fraccionamientos de distintos estratos sociales, impactando en el aumento de la población urbana³ y en el deterioro de la calidad de vida, particularmente en la zona norte y centro de la ciudad, generando desplazamiento poblacional hacia las periferias urbanas de ese entonces.

2. “identificar a través del arte y la arquitectura como base de nación de acuerdo con la ideología y necesidades sociopolíticas.” (Magaña, 2023, p. 77)

3. La población se incrementó de 1900 a 1921 un 91.95% de 344, 721 a 661, 708 habitantes (Garza, 2003, p. 166).

Características socioespaciales de la colonia Hipódromo

Existen estudios y literatura en los que con otros objetivos de investigación documentan el origen del desarrollo y diseño urbano de la zona de estudio (Porras, 2001; Ortiz, 2006; Sánchez de Carmona, 2011; Velardi, Sosa y Mundo, 2012; Salinas, 2014, Alcaldía Cuauhtémoc, 2021, entre otros) tres de ellos vinculan el origen a las transformaciones territoriales de la Hacienda de Santa Catarina del Arenal del siglo XVIII⁴.

El territorio de la Hacienda de Santa Catarina del Arenal, quedó inserto en el proceso de crecimiento urbano de la CDMX de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando en 1902 inicia su proceso de división territorial, en ese año se inicia la urbanización de la Colonia Condesa con la venta de terrenos al Jockey Club⁵ en la que se incluyó un convenio que estipulaba que se pudiera lotificar después de quince años y el compromiso de reservar 60 mil metros cuadrados para áreas verdes (Sánchez, 2010).

Pese a que el Hipódromo que se construyó en 1908 en esos terrenos tuvo importante relevancia como equipamiento recreativo de la “época porfiriana para las clases sociales más acomodadas” (Ortiz, 2006, p. 60), la inestabilidad económica y social que caracterizó el período posrevolucionario generó disminución de las actividades hípcas, y el cierre de esta espacio en 1913, que se intentó revitalizar sin éxito con otras actividades recreativas para esa misma clase social, cerrando definitivamente en el año 1924. (Ortiz, 2006; Sánchez, 2010).

Pasados los quince años establecidos en el convenio de venta de 1902, Raúl Basurto y José G. De la Lama⁶ interesados en esa propiedad, negocian la superficie destinada para parque público e inician el proceso de urbanización del fraccionamiento de la colonia Hipódromo con la aprobación del proyecto urbano en 1925. (Alcaldía Cuauhtemoc, 2021; Ortiz, 2006 y Sánchez, 2010), del que la ubicación y trazo del Hipódromo así como la superficie y emplazamiento de las áreas verdes fueron las condicionantes y premisas de origen del diseño de la traza y la lotificación de la Colonia.

4. Porras (2001) y Ortiz (2006) y la Alcaldía Cuauhtémoc, (2021), aunque esta última señala a la Hacienda Tacubaya.

5. Según Porras (en Ortiz, 2006) el Jockey Club adquirió 40 hectáreas de la antigua Hacienda del Arenal en las que construyó un hipódromo que fue inaugurado en 1910.

6. La asociación entre Basurto y De la Lama se constituyó en la inmobiliaria Basurto & De la Lama S.A. “se encargó de construir [...] casonas para las élites de la Ciudad de México durante el siglo XX. [...] se encargó de construir proyectos en las colonias Hipódromo, Hipódromo Condesa y Condesa”. (Alcaldía Cuauhtémoc, 2021, p.12)

El diseño urbano de este proyecto predominantemente habitacional que consideraba un uso de suelo mixto con giros comerciales de carácter barrial estuvo a cargo del arquitecto José Luis Cuevas, incluyeron calles no alineadas en retícula “para resolver la integración de calles ya existentes que llegaban al terreno de manera angular y diferente de un lado a otro” (Sánchez, 2010, p. 16) (figura 2).

Hay quienes identifican algunas semejanzas en el trazo final de la colonia Hipódromo con la propuesta de Ebenezer Howard para la ciudad jardín “un parque central y las viviendas rodeándolo, [...] la zona de viviendas está dividida por una avenida con gran camellón (ahora la Avenida Ámsterdam en la Hipódromo Condesa) análoga a la Gran Avenida que proponía Howard para ubicar las mejores viviendas”.(Sánchez, 2010, p.16-17)

La importancia de las áreas verdes constituyó una novedad en materia de diseño urbano de zonas residenciales, representaban el 40% del área total de la colonia, distribuyéndose entre los parques México y España, las plazas Citlaltépec y Popocatepetl y en los arbolados de los camellones centrales de las avenidas Sonora y Ámsterdam⁷ con esto se concretaba la intención de modernizar la ciudad a través de soluciones funcionales y estéticas generando un lugar privilegiado para las clases medias de la época.

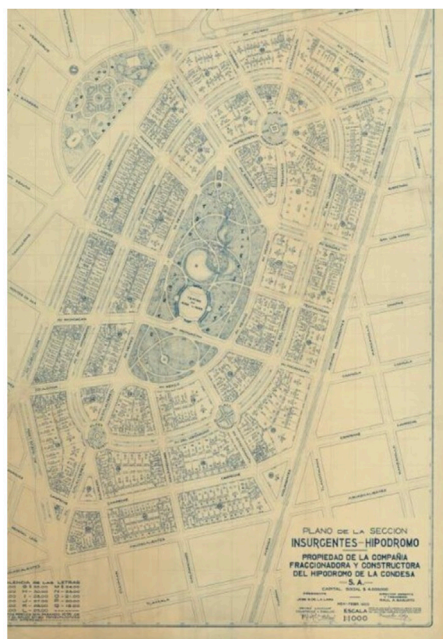


Figura 2. Plano de traza definitivo de la Colonia Hipódromo de 1928.

Fuente: Pérez, 2022.

7. En el proyecto original se llamaba Avenida del Hipódromo.

El emplazamiento de estos espacios verdes generó en términos morfológicos una permanencia del trazo en forma de óvalo de la pista del hipódromo y sus gradas perimetrales, mismas que determinaron a su vez la conformación de las avenidas principales jerarquizadas mediante camellones arbolados “el trazo de la pista hoy día es la avenida Ámsterdam y las tribuna principal se localizaban en los que hoy son las calles Sonora y Parras” (Museo del objeto, 20021, primer párrafo). El emplazamiento del Parque España se localiza en lo que era el acceso del hipódromo.

El perfil de los primeros habitantes de la zona estuvo determinado por el contexto posrevolucionario caracterizado por una reestructuración económica, política y social y sobre todo por apertura institucional hacia los migrantes extranjeros (Ortiz, 2006). Al inicio sus habitantes eran fundamentalmente la clase media mexicana, sumándose en los años treinta la comunidad judía⁸ y en las década de los cuarenta los españoles republicanos refugiados de la Guerra Civil española.

Con esta composición poblacional en los años cincuenta, se generan las primeras transformaciones urbanas, con la construcción de los primeros edificios de viviendas y la proliferación de comercios de tipo barrial: cerrajerías, tlapalerías, plomerías, tiendas de abarrotes, entre otros, que consolidaron una dinámica habitacional con conexiones importantes con el resto de la Ciudad (Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2000) en la que las características del Art Déco arquitectónico determinaron el paisaje urbano de la Colonia Hipódromo. La zona de estudio tuvo tres momentos de despoblamiento, el primero se presentó entre los años sesenta y setenta (Ortiz, 2006) provocado por la mejora en la economía de la comunidad judía, que abandona la colonia Hipódromo para vivir en Polanco, Las Lomas de Chapultepec entre otros.

La coincidencia temporal que se presentó entre el inicio del proceso de urbanización de la Colonia Hipódromo con el del Art Déco a nivel mundial y el resurgimiento económico impulsado por presidente Plutarco Elías Calles permitió a la clase media mexicana iniciar el poblamiento de nuevas zonas residenciales en las afueras [...] de la Ciudad de México [...] integrando paulatinamente un concepto diferente en las modalidades de vivienda tanto por sus cualidades como por su aspecto estético [...] La arquitectura Déco vino a ser sinónimo de vanguardia propuesto por los diseñadores para la satisfacción de los proyectos que la sociedad colocó en sus manos con el fin de modernizar el contexto urbano de la ciudad. (De Anda, p. 134).

En las casas habitación que se conservan a la fecha en la zona con manifestaciones del Art Déco, prevalece la tendencia decorativista caracterizada por De Anda (1990)

8. que se desplaza del centro de la Ciudad hacia la zona Condesa en busca de mejores su condiciones en su calidad de vida

tanto por sus elementos exteriores (relieves adosados, marquesinas, rodapiés, vanos entre otros) presentes en las fachadas como en los elementos interiores principalmente buzones, fuentes, pavimentos, lambrines. En la figura 3, se muestran algunas fachadas para ilustrar lo descrito.



Figura 3. Ejemplos de viviendas Art Déco Fuente: elaboración propia

En la figura 4, se plasman los elementos arquitectónicos que se encuentran registrados en los catálogos de monumentos históricos (color verde) y artísticos (color magenta) de la colonia Condesa de la CDMX, así como los identificados en 2012 por Valerdi y Sosa (color azul), complementados con el levantamiento físico que se realizó como parte de esta investigación (color rojo), todos ellos del género habitacional siendo la mayoría de ellos (68.75%) no catalogados ni protegidos.

El mapeo da cuenta de la falta de control que se tiene sobre esta riqueza patrimonial que conlleva el riesgo de alteraciones o deterioros importantes de sus atributos como documento histórico. También se puede apreciar que los inmuebles Art Déco tiene un emplazamiento predominante sobre dos de las vialidades principales de la Colonia Hipódromo: la Avenida México y la Calle de Ámsterdam, siendo las localizadas en esta última las que presentan menor índice de alteraciones y las primeras las de mayor alteración y deterioro.

Las premisas de diseño urbano de la colonia enfatizaron la inclusión de elementos de equipamiento básico educativo y cultura, recreativo y de servicios: “escuelas, bibliotecas, gimnasios, baños, iglesias, cines, gasolineras, etc.” (Velardi y Sosa, 2012, p 175), de entre los que resalta por su características Art Déco el cine Bella Época construido en el año 1944 y diseñado por Charles S. Lee que actualmente es el Centro Cultural Bella Época en el que se realizan talleres, exposiciones, cine, lectura y hay servicio de cafetería, en este complejo se alberga la librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica.

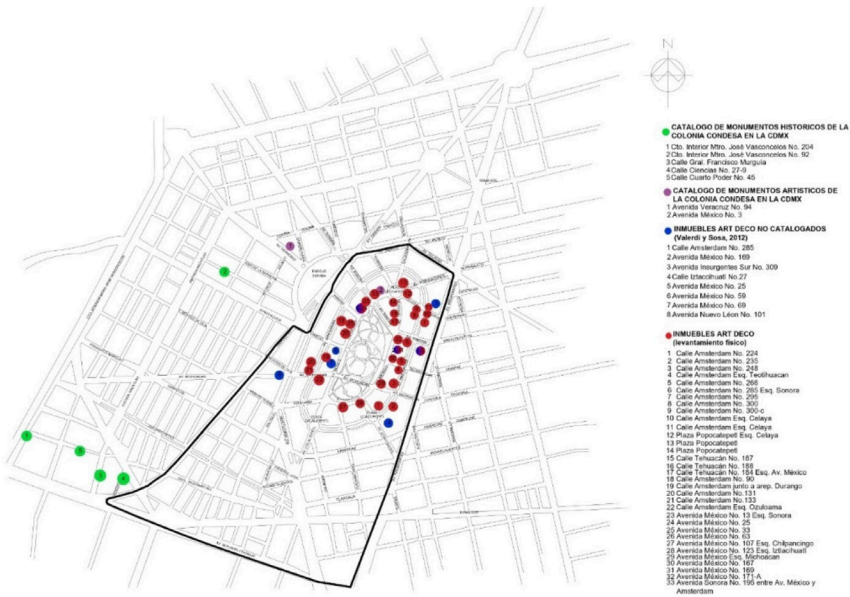


Figura 4. Ubicación de Inmueble Art Déco Fuente. Elaboración propia.

Otros elementos Art Déco que distinguen a la Zona son los distintos tipos de mobiliario urbano como: los postes de nomenclatura, las lámparas/luminarias, bancas y fuentes ornamentales (figuras 5), que si bien algunos de ellos son consignados y analizados a detalle por su relevancia estilística por De Anda (1990) en este documento ponemos en la mesa de discusión y a 100 años del surgimiento de esta corriente en el mundo, la magnitud de su valor como monumentos artísticos, que por su diseño y emplazamiento (figuras 6 y 7) imprimen identidad a la colonia y que, en su actual proceso de gentrificación constituyen un valor agregado.

El Parque San Martín o Parque México.

Se respetó la antigua pista de carreras y el óvalo central del antiguo hipódromo, para convertirlo en el Parque San Martín, hoy llamado México es parte central del trazado de la colonia Hipódromo y concebido originalmente por Cuevas como espacio de convivencia comunitaria (De Anda, 1990), el arquitecto Noriega diseño con parámetros del Art Déco las fuentes y el mobiliario urbano (figura 8); los senderos cuyo trazo orgánico integran tres zonas dentro del parque, una de ellas la parte sur, separada por la calle Michoacán y la zona central jerarquizada por lago y el teatro al aire libre, este último expresión máxima (De Anda, 1990) del Art Déco de tendencia plasticista.

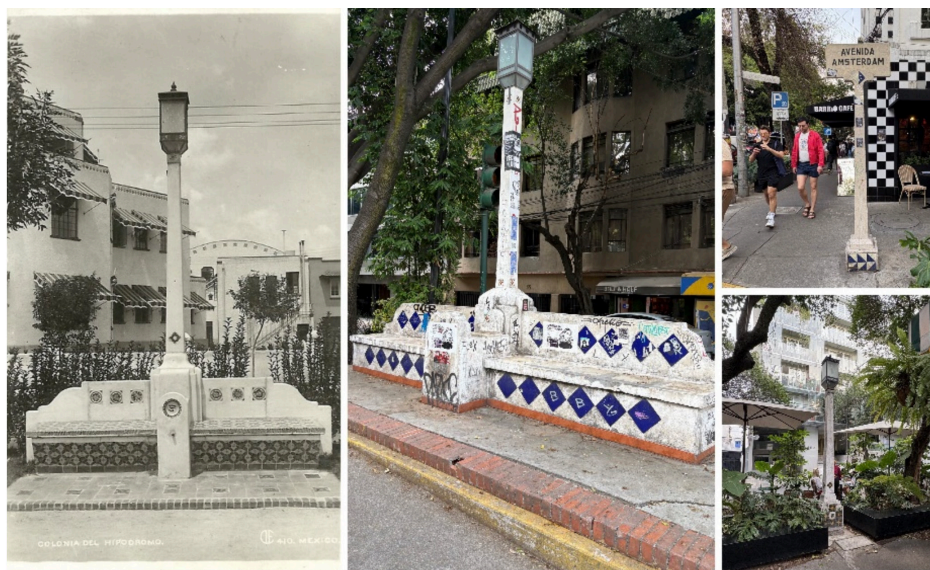


Figura 5. Mobiliario urbano: nomenclatura, bancas y luminarias. Fuente: elaboración propia.



Figura 6. Fuente ornamental Art Déco, localizada en la Plaza Popocatepetl.
Fuente: elaboración propia.



Figura 7. Ubicación de elementos urbanos. Fuente: elaboración propia.

Actualmente el parque funciona como espacio de esparcimiento, de relajación personal o en pareja. Los fines de semana se realizan actividades de manualidades en puesto ambulantes que se instalan para ese fin los sábados y domingo. Las características de la vegetación y la presencia de letreros restrictivos prohíben el acceso y uso de las áreas verdes por lo que predominan las caminatas y paseo de mascotas en los senderos que configuran la lógica orgánica del parque. Con los trabajos de rehabilitación y mantenimiento⁹ realizados entre 2007 y 2008 se integró un audiorama en la que los visitantes pueden aislarse para relajarse a través de la música ambiental que es contenida por la barrera de árboles que conforman una cortina de vegetación natural.



Figura 8. Mobiliario urbano Art Déco al interior del Parque México.

Fuente: elaboración propia.

9. "obras de rehabilitación, entre ellas la instalación de una planta de tratamiento, una red de riego, saneamiento de sus áreas verdes, alumbrado y mantenimiento del foro Lindbergh [...] plan de regeneración vegetal" (González, 2008, párrafo 5 y 9)

Teatro Lindbergh

En la parte sur del Parque México se emplaza el teatro al aire libre Coronel Charles Lindbergh construido en 1927, delimitado en sus costados por pérgolas que rodean el espacio abierto y en la parte frontal por la fuente que se integra por una escultura de mujer con rasgos indígenas, constituye un importante conjunto representativo de la corriente Art Déco mexicana en su tendencia plasticista y “un fiel seguidor del Déco francés” (De Anda, 1990, p 143).

La meticulosa descripción y análisis formal que de Anda (1990) hace sobre este espacio, demuestra su relevancia como monumento artístico y su trascendencia funcional como teatro al aire libre, mismo que constituye actualmente un elemento simbólico y representativo de toda la “zona Condesa” y un atractivo turístico de gran notabilidad.

Lo anterior constituye un factor que explica las nuevas dinámicas socioespaciales en este Conjunto Art Déco caracterizadas por su multifuncionalidad espacial un tanto alejada de las intenciones iniciales de su diseño y la diversidad de usuarios a los que hoy día se suman visitantes nacionales y extranjeros que emplean la zona pergolada para impartir y tomar clases de bailes de ritmos latinos (bachata, salsa), el foro funciona como asoleadero, el espacio central, el más grande se usa como canchas de futbol y para andar en bicicletas. Las escaleras laterales se aprovechan como bancas; la zona vestibular de la parte frontal y acceso principal al Teatro se emplea como zona comercial y la fuente como bancas para el descanso. (figura 9)

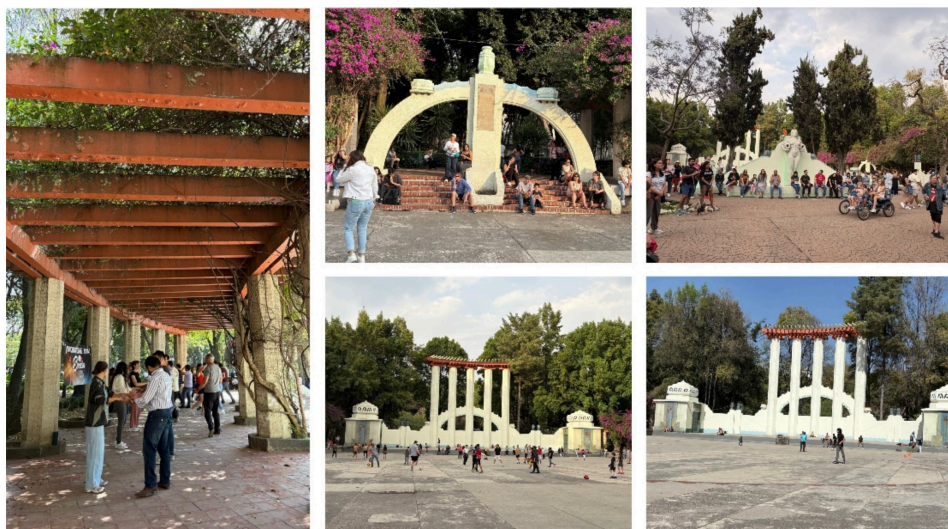


Figura 9. Multifuncionalidad del Teatro Lindbergh Fuente: elaboración propia.

El uso actual del Teatro expresa algunos de los rasgos de la modernidad líquida como los nuevos habitantes y/o usuarios globales que viven cotidianamente este monumento se apropian de él asignándole otro atributo diferencial que basado en su calidad arquitectónica se convierte en un atractivo turístico con reconocimiento internacional que se complementa con otros que tienen que ver con la oferta culinaria de alta cocina, cocina de autor y/o gourmet que se ofrecen en el resto de la colonia en donde la concentración de inmuebles y elementos urbanos Art Déco constituyen el escenario de alta calidad urbano-arquitectónica y de vida urbana.

La concentración de esta tendencia decorativa tiene un emplazamiento diferencial, en la figura 10 a través de la saturación de color se mapea las zonas donde existe mayor cantidad de edificaciones y mobiliario urbano Art Déco. El primer lugar se integra por dos zonas: 1) la parte norte de la colonia Hipódromo, por la fuente de la plaza Popocatépetl todo el camellón de la parte norte de la Avenida Ámsterdam en donde existen bancas y luminarias y las casas habitación que están sobre esa vialidad, por la nomenclatura de calles que existen en las esquinas de esas calles y 2) el Teatro Lindbergh, la Avenida México tiene menor relevancia pues hay menos viviendas que en la Avenida Ámsterdam y el mobiliario urbano que aún persiste presenta importantes deterioros en su conservación.



Figura 10. Concentración de elementos Art Déco. Fuente: elaboración propia.

Esta importante concentración de riqueza monumental Art Déco hace de la colonia Hipódromo “un sitio patrimonial de primer orden” (Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2000, p. 24) que desde finales de los años ochenta del siglo XX ha constituido un factor de atracción de inversiones, nuevos giros y usos del suelo en la Zona Condesa. Desde entonces por ejemplo, firmas de arquitectos mexicanos han estado construyendo edificaciones y sus propios despachos¹⁰, conformando un ecosistema arquitectónico habitado por familias de estratos socioeconómicos altos, dando inicio el proceso de gentrificación de la zona de estudio a principios de la década de 1990 con el cambio de uso de suelo a mixto y comercial y la construcción y adaptación de establecimientos mercantiles de giros distintos a los de barrio. (Alcaldía Cuauhtémoc, 2021 y Ortiz, 2006) y con la implementación de las políticas neoliberales durante la primera mitad de los años noventa del siglo XX se empiezan a manifestar los primeros cambios socioespaciales hacia la gentrificación.

Manifestaciones espaciales de la gentrificación

La recomposición social actual de la Colonia Hipódromo se empieza a gestar en el segundo momento de despoblamiento provocado por los daños generados por los sismos ocurridos en septiembre de 1985, la magnitud del daño en algunas edificaciones provocó el desalojo de los inmuebles afectados lo que redundó en un desplazamiento poblacional hacia zonas de la ciudad más seguras.

El decremento en la rentabilidad del suelo urbano en la zona central de la CDMX y el impulso institucional y del mercado que se da a la mezcla de usos del suelo a través del cambio de uso habitacional al mixto (oficinas, restaurantes, bares, hoteles, entre otros) provocaron que antiguas casas fueran ocupadas con esos giros (Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2000) y la diversificación del uso “junto a las casas unifamiliares Art Déco o neocalifornianas, los edificios de viviendas de la segunda mitad del siglo XX y los pequeños comercios empiezan a levantarse nuevos edificios” (Adriá, 1998 en Ortiz, 2006, p. 45), provocando a finales de los noventa del siglo XX, un primer momento de desequilibrio entre los diversos usos del suelo con el uso habitacional.

10. En la colecta de datos se identificaron alrededor de quince despachos de arquitectura, entre ellos: Ten Arquitectos; De Regil, Arquitectos; Ambrosi+Echegaray; Javier Sánchez; Delle Kamp arquitectos; Taller Gama Arquitectos, Hall arquitectos, entre otros.

La colonia Hipódromo entre 1990 y 1995, tuvo un decremento poblacional de 15.42% con una tasa promedio de 3.3% anual. En contraparte se detectó un incremento de la población flotante “que viene de otras zona de la ciudad, y que trabaja o hace uso de los servicios de la colonia”(Asamblea Legislativa, 2000, p. 12) población que para el año 2000 rebasaba los 26,000 habitantes. La PEA hace veinte años se dedicaba en 78.3% al sector terciario.

El paisaje y fisonomía de la zona fue cambiando de “ser colonias tranquilas y esencialmente residenciales” (Ortiz, 2006 . p. 45) se transformaron en colonias de moda que por su calidad de vida urbana, ubicación privilegiada¹¹ y la diversidad de servicios y espacios culturales, de esparcimiento, culturales y recreativos así como la existencia de vastas áreas y espacios verdes y edificaciones, equipamiento y mobiliario urbano con valor histórico y artístico (monumentos representativos del Art Déco) constituyen un polo de atracción para vivir, trabajar o ser visitada por nómadas digitales y habitantes globales, ambos con suficiencia en su poder adquisitivo.

Con estas transformaciones, el emplazamiento y condición patrimonial de la zona, la colonia Hipódromo conforma una centralidad al contar con las tres dimensiones que para este concepto establecen Salazar y Sobrino (2010) “i. La histórica; ii. La residencial y iii. La económica” (p. 592).

Tabla 1. Diversidad de Usos de Suelo en la colonia Hipódromo

No.	Uso	Planta Baja		Plantas Alta	
		Distrito I	Distrito II	Distrito II	Distrito II
1	Vivienda unifamiliar	8%	5%	10%	18%
2	Vivienda plurifamiliar	4%	20%	31%	42%
3	Oficinas	11%	16%	36%	22%
4	Comercio	42%	24%	6%	7%
5	Restaurante	13%	6%	5%	2%
6	Equipamiento	0%	4%	0%	4%
7	Club nocturno	1%	0%	1%	0%
8	Baldío	3%	2%	0%	0%
9	Estacionamiento	12%	11%	3%	3%
10	Sin uso	5%	2%	6%	2%
11	Otros usos**	1%		2%	
	Total	100%	100%	100%	100%

11. Las colonias que integran lo que aquí se identifica como zona Condesa y son parte de la entonces Delegación Cuauhtémoc quedaron junto con las Delegaciones Benito Juárez, Venustiano Carranza y Miguel Hidalgo en el área central del tejido urbano de la Ciudad, (Coulomb, 2012), conformando el centro.

** Entretenimiento, recreación social y Hotel. El distrito I, corresponde a la superficie que abarca el fraccionamiento construido en 1926. El distrito II, es el resto de la zona de estudio. Fuente: Elaboración propia con base en Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2000, p. 21.

Los usos del suelo presentes en la zona en el año 2000 de acuerdo con el PPDU (Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2000) se sintetizan en la tabla 1. En la que se puede observar que las plantas bajas de las edificaciones del fraccionamiento Hipódromo tienen en un 78% uso diferente al habitacional: comercial (42%), de oficinas (11%), restaurantes (13%) y un 12% es estacionamiento. Se Deja el uso habitacional para las plantas altas, predominando la vivienda plurifamiliar 31%.

Conclusiones

Las características de la corriente estilística Art Déco conforman un factor de atracción para los nuevos pobladores globales y para gentrificar la Zona Condesa de la CDMX confirmando la hipótesis del estudio, estos atributos junto con los cambios de uso del suelo y los elementos urbanos ancla como el teatro Lindbergh y todo el mobiliario urbano de descanso y de señalética concentrados sobre toda la calle Ámsterdam y en el parque México constituyen los tres elementos en los que por un lado, se soporta el proceso de gentrificación que inició hace más de treinta años y que hoy se encuentra totalmente consolidado y por otro, se basa la condición patrimonial del espacio urbano.

El estudio da cuenta del estado de conservación de las viviendas cuya planta baja se utiliza comercialmente y como restaurantes, la planta alta conserva el uso de suelo habitacional (departamentos). También se confirma y reivindica la relevancia que tienen el mobiliario y equipamiento urbano como elementos de atracción para el esparcimiento en el espacio público, no sólo en el en el teatro Lindbergh sino también en menor medida la Plaza Popocatepetl. Pese a la intensidad de uso del primero, su uso original se está transformando, hoy día constituye una explanada de múltiples usos recreativos que

Geográfico de la CDMX, por lo que el área de influencia de los servicios establecidos en esta zona se extiende más allá de los límites políticos" (Asamblea Legislativa del Distrito Federal (2000).

atienden a necesidades de los usuarios globales no resueltas en sus lugares de origen, por ejemplo tomar el sol, juegos de pelota al aire libre (partidos de fútbol) o como salones de baile en los que se practican y aprenden ritmos latinos.

Considerando estos nuevos usos, la intensidad de transformaciones socioespaciales y sobre todo reconociendo la valoración que existe en la vida cotidiana para los monumentos Art Déco de la Zona Condesa por parte de extranjeros, habitantes locales y globales, así como las condiciones normativas vigentes, se plantea la pertinencia de declararla como área de protección patrimonial a escala urbana y arquitectónica para proteger los usos y destinos de sus monumentos patrimoniales y artísticos y con ello, contener y controlar el uso inadecuado y excesivo que los está deteriorando y porque, a 100 años de la aparición de la corriente Art Déco en el mundo sigue conservando su esencia, marcar diferencias de clases sociales y de estratos socioeconómicos a través del diseño.

Agradecimientos

Reconocemos al Sistema Institucional de Servicio Social de la Universidad de Guanajuato, por apoyo recibido de la estudiante Carol Andrea Lara Landeros para el dibujo de los mapas temáticos en los que se plasmaron los datos colectados.

Bibliografía

- Alcaldía Cuauhtemoc (2021). Nuestra Historia, Hipodromo Condesa. https://alcaldiacuauhtemoc.mx/wp-content/uploads/2021/09/hipodromo_condesa_baja.pdf
- Asamblea Legislativa del Distrito Federal (2000). Decreto por el que se aprueba el Programa Parcial de Desarrollo Urbano de la Colonia Hipódromo del Programa delegacional de Desarrollo Urbano para la Delegación Cuauhtémoc. Gaceta Oficial del Distrito Federal. Décima época, No. 164, 15 de septiembre de 2000. http://www.data.seduvi.gob.mx/portal/docs/transparencia/articulo15/fraccionxi/PPDU/PPDU_CU/CU_Hipodromo.pdf
- Coulomb, R. (2012). El centro de la ciudad de México frente al desafío de un desarrollo urbano sustentable: elementos para el proyecto de investigación "Habitat y Centralidad" en Coulomb, R., Esquivel M.T. y Ponce G. (coord.) (2012), Hábitat y centralidad en México: un desafío sustentable. pp. 1-17. México.

Centro de Estudios Sociales y de opinión Pública. <https://sociologiaurbana.azc.uam.mx/wp-content/uploads/2022/01/Habitat-y-centralidad-en-Mexico.-Un-desafio-sustentable.pdf>

De Anda, E. X. (1990). *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veinte*. México. UNAM.

Fell, C. (2021). *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925)*. Educación, Cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario. México. UNAM. Trad. María Palomar. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b_01/vasconcelos_aguila.html

Garza, G. (2003). *La urbanización de México en el siglo XX*. México. Colegio de México.

González A. R. (27 de marzo de 2008). El parque México, otro punto de conflicto entre los residentes de la colonia Condesa. Periódico La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2008/03/27/index.php?section=capital&article=040n1cap>

Magaña F. C. (2023). El Art Déco. Identidad cultural y diseño mexicano en la etapa posrevolucionaria (1925-1950). *Estudios sobre el Arte actual* No. 11 (2023). P 75-89 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9264398>

Museo del Objeto (2021). El perdido hipódromo de la Condesa. <https://elmodo.mx/el-modo-del-modo/el-perdido-hipodromo-de-la-condesa/>

Olivera, P. y Delgadillo, V. (2014). Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la Ciudad de México. *Revista de Geografía Norte Grande* 58:111-133 (2014). https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34022014000200007

Ortiz, G. A. (2006). Regeneración urbana, espacio público y sentido de lugar. Un caso de estudio en la ciudad de México. *Revista Provincia* No. 15, enero-junio, 2006. Pp 41-63. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55501503>

Pérez, B. R. I. (2022). Compendio digital de áreas verdes urbanas y centros deportivos de la Ciudad de México [base de datos]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas ISBN: 978-607-30-6334-0. <https://areasverdescdmx.iib.unam.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1987>

Porras, J. (2021). *Condesa Hipódromo*, México, Editorial Clío.

Salazar, C. E., & Sobrino, J. (2010). La ciudad central de la Ciudad de México: ¿espacio de oportunidad laboral para la metrópoli? / Mexico City's Downtown Area: a Job Opportunity Area for the Metropolis? *Estudios Demográficos y Urbanos*, 25 (3 (75)), 589-623. <http://www.jstor.org/stable/25764686>

Salinas, A. L. A. (2014) Transformaciones urbanas en el contexto neoliberal. La colonia Condesa en Ciudad de México: un proceso de gentrificación. *Cuadernos de investigación urbanística*, No. 93 (marzo-abril 2014), 2014, págs. 1-69. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5218672>

Sánchez de C. M. (2010). El trazo de las lomas y de la Hipódromo condesa. *Revista Diseño y Sociedad*. No 28-29. Primavera 2010, Otoño 2010. P 16-23. <https://disenoy sociedadajs.xoc.uam.mx/index.php/disenoy sociedadad/article/view/313>

Velardi, N. M. C., Oliver, J. S., & Hernández, J. J. M. (2012). Art Déco en la arquitectura Colonia Hipódromo Condesa, Cd. de México—Ciudad de Puebla: estudio comparativo. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, (2), 165-185. [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglefindmkaj/https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10.15804_sal201208/c/articles-2180351.pdf.pdf](https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10.15804_sal201208/c/articles-2180351.pdf.pdf)

SECCIÓN III:

Arte público, monumentos y espacios educativos

Monumento a la Patria en Mérida, Yucatán, México

María Elena Torres Pérez

Resumen

El Monumento a la Patria en la ciudad de Mérida, Yucatán, México, integra a la arquitectura con la escultura urbana que resulta una joya del Art Déco con influencia nacionalista indigenista de la década de 1940, poco estudiada. Su historia nos cuenta un episodio nacional y regional cargado de simbolismo cobijada en el objetivo de unificar a Yucatán con México y con América, relata el tránsito desde ser concebida por Manuel Amábilis como un elemento urbano arquitectónico en homenaje a la Bandera y hasta la escultura en honor a la patria autoría de Rómulo Rozo, al tiempo que narra el inicio de una colaboración entre sus autores que termina con la disputa por el diseño, la gestión, la construcción, la reinterpretación y la creación, que culmina con el autor sustituido por el colaborador en una amnesia histórica. La metodología se basa en fuentes documentales, principalmente informes y fotografías de época en contraste con entrevistas a protagonistas contemporáneos a su origen y desarrollo más el análisis de la obra construida.

*Palabras clave: Monumento a la Patria, Art Déco
Neomaya, Arquitectura Neomaya, Escultura Neomaya*

El Art Déco en México es una tipología que dejó importantes obras, principalmente edificios, sin embargo, poco se han estudiado los ejemplos de las esculturas urbanas. El caso del Monumento a la Patria en la ciudad de Mérida, Yucatán, México, es atípico en cuanto a su escala urbana y monumental, por integrar a la arquitectura y a la escultura y, fundamentalmente, por ser una joya emblemática del Art Déco con influencia nacionalista, acorde con el espíritu de la época que buscaba destacar y la consolidar el logro de la Revolución Social, específicamente bajo cánones de la corriente mexicana indigenista de la década de 1940.

El monumento nos relata un capítulo de la historia de México y de Yucatán caracterizada por el tránsito desde ser concebida como arquitectura de Manuel Amábilis Domínguez como un homenaje a la bandera y concluir como la escultura de Rómulo Rozo en honor a la patria, así desde la arquitectura hasta la escultura existe una carga de simbolismo, de supuesta coautoría y de real disputa entre ambos autores por el diseño, la gestión, la construcción, la reinterpretación y la creación.

La metodología se basa en fuentes documentales originales, principalmente de archivo histórico de época a través de Informes de Gobierno, hemerografía y análisis foto microscópico de fotografías, cuyos datos recabados se contrastan con entrevistas a fuentes vivas testigos e historiadores de su construcción y de sus transformaciones, cuya información se confronta y analiza en la obra construida.

El trabajo se estructura en tres partes: El concepto para un Monumento Arquitectónico desde el contexto socioeconómico y político de unificación nacional, hasta el Concurso para un Monumento a la Bandera: Manuel Amábilis; El concepto para un Monumento Escultórico desde la Gestión para un Monumento a la Patria: Rómulo Rozo, hasta el remitido y pervivencia del Monumento de Amábilis; El resultado de una controversia desde el monumento híbrido a la Patria y con la Bandera y hasta la amnesia histórica.

El concepto para un Monumento Arquitectónico

Contexto socioeconómico y político de unificación nacional

El particular desarrollo de Yucatán se escribe en torno al cultivo e industrialización del henequén y en su período de mayor auge desde el segundo tercio del siglo XIX en 1867 hasta principios del siglo XX en 1915 (Cámara Zavala, 1977: 694-700), a partir de lo cual fue en decadencia, un período que relativiza la historia regional con respecto de la nacional pero que, coincide dentro del marco de la Revolución Social Mexicana y de

construcción de la nacionalidad, en la península de Yucatán que se encontraba alejada en distancia y comunicación, por lo que los acontecimientos sociales y políticos se vivieron un tanto diferentes que describen un proceso dual inverso, desde el auge y la decadencia de la industria henequenera que impulsó el nacimiento y auge de la industria de la construcción que se consolidó en el ramo inmobiliario y de urbanización.

La quiebra henequenera se hizo sentir durante la primera mitad del siglo XX lo que condicionó el requerimiento de nuevas formas de diversificación económica y de reproducción del capital acumulado, proceso que se observa en la convergencia de acciones gubernamentales que se expresan en la obra urbana arquitectónica.

Por una parte, el período entreguerras y la interrupción de mercados internacionales, dio la ilusión de continuidad de éxito del comercio de la fibra henequenera a nivel mundial, sin embargo la revolución social eliminó el sistema de acasillamiento (un eufemismo del esclavismo) que era la base de explotación laboral sobre la cual se sostenía la explotación del henequén, una industria que se agotaba y se enfilaba hacia la rotunda caída en su producción agrícola. Sin embargo, tal empresa exitosa se negaba a morir, por lo que su mantenimiento propició el requerimiento e inicio de la dependencia en los subsidios gubernamentales. Por otra parte, el fracaso henequenero originó tierras incultas que se abandonaron y que se visualizaron como suelo urbano, por lo que pronto se dieron acciones de apoyo para fomento al desarrollo urbano, como la exención de pagos de impuestos prediales y la promoción de fraccionamientos con servicios de infraestructura urbana, lo que coadyuvó a conformar un ambiente económico y social que favoreció el nacimiento y auge de una empresa desarrolladora urbanizadora y comercial (Torres-Pérez, 2019: 135-184).

En este contexto se dio la coincidencia histórica de dos tipos de empresarios. Por una parte, los cordeleros tratando de salvar la en antaño fructífera industria y, por otra parte, los nuevos comerciantes y desarrolladores urbanos introduciendo también nuevos patrones de arquitectura y urbanismo modernos y, es así como, entre intentos de rescate de la industria henequenera y el fomento a la industria de la construcción inmobiliaria, se definió el rumbo del desarrollo de la ciudad cuyas áreas habitacionales duplicaron en este periodo de medio siglo la extensión urbana de Mérida.

La diversificación económica evidente en el mantenimiento y conservación de las industrias henequenera y de la construcción inmobiliaria, favorecieron la modernización general del estado de Yucatán, observable en la fisonomía e industrialización de las haciendas y de las cordelerías, así como en la introducción de nuevos elementos arquitectónicos de equipamiento y de infraestructura, como avenidas paseos engalanadas con monumentos hito en relación con la revolución social mexicana, que en conjunto transformaron radicalmente a la Mérida Colonial hacia una ciudad moderna y

revolucionaria, cuyos primeros capítulos se leen el Art Déco.

En lo urbano, la acumulación de capital derivada del auge henequenero se vertió en importantes creaciones arquitectónicas y urbanas, de las que sobresale el Paseo de Montejo en 1888, que albergó los principales palacios habitacionales de los hacendados, suponiéndose el primer fraccionamiento de vivienda residencial de la élite henequenera en Mérida (Espadas Medina, 1994: 8-19).

En lo arquitectónico y especialmente el Art Déco resultó un enlace entre diversos lenguajes de modernidad como la internacional funcionalista racionalista y los nacionalismos promovidos por el ministro de Educación José Vasconcelos en 1921 que, en congruencia con separarse del pasado colonial, fomentó la búsqueda de una imagen de identidad mexicana lo que originó de manera natural la reinterpretación de las dos culturas cuna de la nación mexicana, desde las culturas indígenas regionales, hasta la cultura española colonial y virreinal, a las que se denominó con el prefijo “neo”: neo indigenista y neocolonial; cuyos máximos exponentes fueron Manuel Amábilis, Carlos Obregón Santacilia y Carlos Castillo Montes de Oca.

El caso que nos ocupa se enmarca en los ideales de la Revolución Social Mexicana de construcción de la nacionalidad, en una ciudad peninsular que luchaba por posicionarse en la mapa mexicano después de la debacle henequenera y para obtener apoyo nacional, así que el neoindigenismo fue clave, al ser inspirado en la gran producción de la arquitectura maya regional, cuya monumentalidad de construcciones en piedra esculpida con variada ornamentación fungió de catálogo para las reinterpretaciones y referencias formales y escultóricas que caracterizaron el estilo y tipología del neomaya para el mundo.

Concurso para un Monumento a la Bandera: Manuel Amábilis

Al calor de los planes políticos surgieron ideas de posibles obras públicas que apoyarían económicamente al estado. La ubicación geográfica de Mérida, lejana con respecto de la capital y centro del país, pero cercana y entrada de América del sur, fungió como elemento clave para concebir una estrategia enfocada en posicionar en el mapa nacional a Yucatán a través de obra pública que fuera monumental, además de simbólica con base en los ideales libertadores que habían unido al continente americano con una meta común: la Independencia y constitución de naciones americanas.

En este contexto de referida unidad panamericana y también para aclarar que Yucatán era parte fundamental de México es que, el Gobernador Ernesto Novelo Torres (de 1942 a 1946) concibe un plan político, económico, urbano y cultural enfocado en proveer hitos de identidad regional para dar trascendencia a su gobierno y, con el objetivo de apoyar a la industria de la construcción inmobiliaria y de fomentar el crecimiento urbano hacia la periferia norte de Mérida, genera un incipiente Plan Parcial de Desarrollo Urbano a través

de tres magníficas obras públicas con sus respectivas escalas:

- Monumento a la Bandera Nacional a ubicarse en glorieta en el cruce de las avenidas Itzaes y Colón, que a la postre cambió de lugar y en honor a la Patria, construido de 1943 a 1957;
- Parque de las Américas como un espacio público en homenaje a la unidad panamericana, ubicado a manera de plaza central de la colonia García Ginerés y construido de 1943 a 1945 y;
- Colonia México como una obra urbana de área habitacional denominada en tributo a los héroes que forjaron la patria mexicana, que se funda y abre a la venta en 1946 y que se empezó a urbanizar de 1948 a cargo de Fomento de Yucatán, Institución de Beneficencia y Utilidad Pública (I. de B. y U.P).

Como parte del Plan Urbano, estas obras estaban relacionadas. El Monumento, se ubicaría en el cruce de las avenidas Itzaes (sentido norte sur) y la Colón (sentido oriente poniente) y daría la bienvenida a la ciudad de Mérida a los visitantes desde México y conducirlos por la avenida Colón hacia el símbolo del panamericanismo que sería el Parque de las Américas, para continuar sobre la Colón hacia el Paseo de Montejo y de ahí al norte hasta llegar a la Colonia México que sería la salida oriente de la ciudad. En sentido inverso, para el visitante de América del sur, el monumento daría la bienvenida al país en clara conexión y dirección hacia la capital de México (figura 1).



Figura 1 Proyectos del Plan Nacionalista de Ernesto Novelo Torres, 1942
 Dibujo propio sobre el plano de la ciudad de Mérida, Yucatán, México y sus colonias
 de 1941 y elaborado a Escala: 1:10,000 por Benigno Palma en 1942.

La primicia se dio a conocer en el Primer Informe de Gobierno y el 21 de marzo de 1943, que se publicó al día siguiente en el Diario del Sureste (1943, marzo 22) junto con el programa de eventos en honor al natalicio de Benito Juárez que incluyó los actos de colocación de la primera piedra de las dos obras públicas monumentales: El Parque de las Américas y El Monumento a la Bandera.

Para la realización y con base en la escala e importancia de las obras, fue necesario implementar acciones de legitimidad gubernamental. Primero, se organizó un concurso público con la finalidad de asignar la realización del “Monumento a la Bandera” con un costo límite establecido en \$120,000.00 del erario, del cual, se daría al ganador del primer lugar una bonificación de \$1,000.00 así como el honor y derecho de dirigir la construcción con un pago de honorarios del 10% del total de la obra (equivalente máximo de \$12,000.00) y una bonificación de \$300.00 para el participante no ganador por concepto de gastos que haya realizado para su participación, lo que dejaba \$107,700.00 para la edificación. Segundo, se establecieron las especificaciones del monumento, tanto en sus materiales de construcción que debía ser en mampostería y con revestimiento de piedra de cantera local de tonos rosa y crema de la que se produce en la península, como en su aspecto formal bajo el criterio de que fuera “esencialmente conmemorativo y con libertad absoluta de expresión plástica” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22). Tercero, toda vez establecidos los lineamientos y para garantizar el éxito del concurso, se hizo por invitación y convocatoria dirigida “a un determinado número de competentes arquitectos yucatecos a participar en un concurso privado de proyectos para la construcción del Monumento a la Bandera” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22) y cuya participación sería mediante seudónimo para garantizar el anonimato y la imparcialidad de los jueces.

El Jurado Calificador se formó con personalidades y profesionales de reconocido prestigio del medio local, encabezados por el Sr. Enrique Aznar Mendoza Rector de la Universidad de Yucatán, el Arq. Manuel J. Castillo Montes de Oca jefe de Comunicaciones y Obras Públicas, el Ing. Raúl Sobrino profesional del ramo de la construcción y don José González Beytia secretario particular del gobernador y en su representación. Al concurso se presentaron dos propuestas, y el jurado debatió poco para designar al proyecto ganador del primer lugar al Arq. Manuel Amábilis Domínguez quien participó con el pseudónimo de “Mexica” y del segundo lugar al Arq. Carlos. Castillo Montes de Oca (hermano de un jurado) quien participó con el pseudónimo de “Pedz-kin” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22) que en maya significa “aprisiona o abraza al sol o al día”.

La propuesta del Amábilis se concibió de corte funcionalista y dado que se ubicaría en una glorieta, se diseñó con una planta circular de 50 metros de diámetro delimitada por un andador perimetral que alberga, con simetría norte-sur, a dos circunferencias

tangentes interiores en el norte; en el área no común y a manera de frontera entre las circunferencias se dispuso un muro semicircular y cuerpo principal del monumento con una altura central total de 14.00 metros que disminuye hacia los extremos; la parte cóncava mira al norte y contiene a la circunferencia pequeña que en su interior es un lago con una fuente y la parte convexa mira al sur y contiene sendos accesos en rampa y una escalinata central de cuatro descansos, elementos que se unen en la parte central desplazada para visita peatonal y apreciación del simbolismo del monumento. Como escenario ceremonial se planteó una serie de pebeteros que conmemoran el fuego de los dioses dado a la humanidad y con la llama encendida en honor a sus logros (Figura 2).

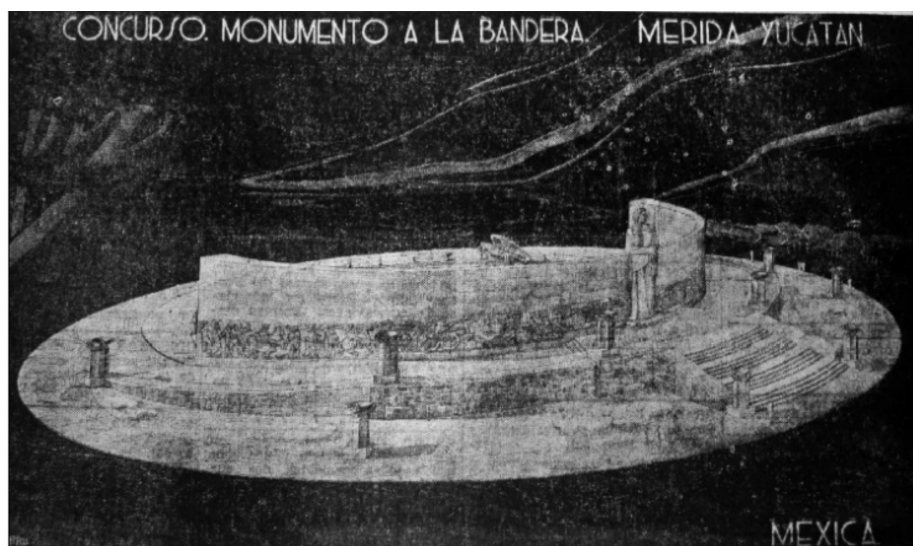


Figura 2 Proyecto "Mexica" del Arq. Manuel Amábilis, para el Monumento a la Bandera, Mérida México.

Imagen obtenida del Diario del Sureste, en el artículo "El Monumento a la Bandera Nacional", publicado el 22 de agosto de 1943. Se observa al centro del muro convexo a la mujer que sostendría la bandera y detrás suyo, al águila del escudo en lo que sería el lago.

El concepto volumétrico de Amábilis partió de concebir a la bandera como base del nacionalismo revolucionario, así como representar dos periodos claves en la historia del país, desde lo indígena con su auge y permanencia a pesar de la conquista y, la independencia que forjaba las bases de un México que daba advenimiento al futuro. Requería representarse un escenario diferenciado entre ambos períodos contrastantes, para narrar la historia de México y acorde con la corriente funcionalista y del Art Déco, hacerlo mediante la sencillez de las formas, por lo que resultó adecuado un hemicycle

“muro en forma de exedra o semicírculo completamente liso por ambas caras y decorado únicamente con un ancho friso de figuras, en su base; de manera que éstas destacan en la serenidad de esas amplias superficies lisas, sus siluetas y actitudes en las alegorías y símbolo que empleé para expresar mi pensamiento” (Amábilis, 1956).

Del lado cóncavo (interior) “He querido evocar el pasado de México. Aprovechando la forma del gran muro del [sic] exedra y el espejo de agua [a nivel de piso] sobre el que se destaca, he plasmado la leyenda nuestra de La Fundación de Tenochtitlán. Esta hermosa leyenda, génesis, paradigma y síntesis del México actual, ha inspirado toda la composición de esta fachada, dándole la monumentalidad plástica que es digna, y que todavía no existe en ningún lugar de la República” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22). En complemento de la escena se ubica una escultura central que es con un águila devorando una serpiente reproducción del primer símbolo patrio: el escudo nacional que se ubica en la bandera. El borde del espejo es un pretil al que se han colocado una serie de escudos de los estados de la república y, para resaltar la cercanía de Yucatán con México, se han dispuesto los estados peninsulares adjuntos al del entonces Distrito Federal.

Del lado convexo (exterior) se marca un eje de simetría que “Está constituida por la figura central que representa a la Patria Mexicana, la cual apoyándose y emergiendo del pasado, se levanta firmemente en el presente como sostén de nuestra insignia nacional. Hacia esta representación de la patria convergen por ambos lados, las figuras de los frisos, que culminan a los pies de esta estatua central. Rampas, escalinatas y pedestales monumentales completan esta fachada principal” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22). Como acceso a esta parte se diseñó un desplante en rampa y escalinata para dar mayor altura la figura central femenina de la patria que sostiene una asta con el segundo símbolo patrio: la bandera nacional.

Es relevante enfatizar que en el planteamiento original el uso de superficies lisas y la representación en siluetas de figuras de personajes representativos y seleccionados para contar “Nuestra historia, tradiciones, leyendas, el pueblo y los hombres que con la idea y con sus luchas les dieron vida eterna, forjaron esta fulgente Patria nuestra; ellos también han creado la bandera, la raza mía y toda su grandeza” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22).

Toda vez expresada la idea conceptual del diseño de la estructura arquitectónica y de soporte, Amábilis invita al escultor Rómulo Rozo para completar en calidad de decorador el trabajo escultórico y aclara que es “El escultor que colaborará conmigo en la ejecución de este trabajo” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22) con lo que inicia la otra historia de este monumento.

El concepto para un Monumento Escultórico

Gestión para un Monumento a la Patria: Rómulo Rozo

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 se conocen el Arq. Manuel Amábilis, el Arq. José Granados y el escultor Rómulo Rozo como expositores de los pabellones de sus países, de México el primero y de Colombia los segundos. Amábilis se fija en el tallado escultórico con motivos indígenas que Rozo ha realizado, a partir de lo cual le invita para colaborar en sus obras arquitectónicas que requerían de trabajo escultórico (MPBA, 1966).

Amábilis integra al escultor Rozo en la materialización del Monumento a la Bandera y le explica su intención de que “La técnica escultórica que se empleará, será idéntica a la empleada por los mayas en sus monumentos precortesianos. Los bajorrelieves estarán en un solo plano, dibujados a raya y silueteados, rebajando las aristas del dibujo y de la silueta para dar la impresión de relieve. Igualmente se observará la ley de tangencia de los mayas y las demás características de su composición. El procedimiento de ejecución será el de talla directa” (Diario del Sureste, 1943, agosto 22). Queda expresada la relevancia que tendrá el siluetar a los personajes en lo individual con sus actitudes características que permitan ser reconocidos, así como en su unión escénica en los muros para contar una historia fluida.

Pese a que Amábilis le invita a colaborador como decorador mediante la escultura y de que desde el veredicto del concurso han sido establecidos los montos del presupuesto y de los pagos por servicios, así como de los tiempos restringidos de realización, el monumento experimentó cambios radicales tanto en lo conceptual como en la materialización formal y estética, lo que terminaría por cambiar, desde el homenaje de un monumento de la Bandera hacia a la Patria, como acabar con la coautoría y hasta con la amistad entre sus autores.

La ubicación fue un primer tema de debate, ya que dado que era una obra relevante para Mérida y para México se cuestionó que estuviera en las afueras de la ciudad, así que, como resultado se cambió hacia lo que sería el remate de Paseo de Montejo como sitio emblemático. Acorde con la ideología neo-indigenista que cobraba fuerza por ese entonces, se emitió un decreto para cambiar el nombre del Paseo por el de Nachi Cocom, en honor al líder maya que resistió a la conquista española en Yucatán y en un intento de sustituir el pasado colonial.

El Paseo de Montejo presentaba preexistencias consistentes en las quintas cuyas construcciones delimitaban a las vialidades, así como una primera prolongación hacia la convergencia de seis calles en un nodo que parecía definir un sitio oportuno para una glorieta y para el nuevo monumento. En sentido dextrorsum desde el norte estaban las calles: prolongación Montejo, la hoy Avenida Rómulo Rozo de acceso a las colonias Itzimná y la planeada Colonia México, la calle 27 A, el Paseo de Montejo en su tramo sur hacia el centro de la ciudad, la Avenida Carlos Torre Repetto (yucateco maestro ajedrecista internacional) que comunicaba a la Glorieta de San Fernando y, la Avenida al Campo Deportivo o Av. Del Deportista.

Este nuevo sitio tenía menores dimensiones por lo que hubo que modificar el diseño original y reducir de 50 a 40 m el diámetro de la glorieta, así como ajustar la orientación, ya que fue diseñado para una avenida más amplia y con sentido este-oeste y el Paseo de Montejo es en sentido norte-sur con calles más angostas. La reubicación sería también cuestionada por el Arq. Leopoldo Tommasi López, quien fuera un tercer invitado a participar en el concurso sin presentar propuesta, pero quien declara desde el proceso de construcción de la obra en 1951, acerca de las “consecuencias gravísimas de proporcionalidad, de tránsito, de falta de perspectiva para poder apreciar sus extraordinarias dimensiones. Recordemos al respecto, haberle expuesto al entonces gobernador de Yucatán nuestro punto de vista [...] fundado en razones urbanísticas, de estética y de construcción [en términos más precisos de vialidad declara que se] taponan la circulación [e] impide el libre tránsito [principalmente vehicular]” (Tommasi, 1951), lo cual es cierto, sin ser inadecuado, incluso por el tema de difícil acceso para admirar detalles y visitar.

Las fuentes vivas contribuyen a suponer algunos eventos y actitudes que parecen una intriga para transformar el proyecto ganador, no en su arquitectura que se construía lo más fiel posible a lo establecido, sino en su escultura. Rozo no se circunscribe a materializar la idea de Amábilis, sino que convence al gobernador de cambios favorecedores que podría mostrarle mediante su contratación en 1944 para realizar una maqueta del Monumento a la Bandera, y es así como hace una propuesta escultórica totalmente diferente a la de Amábilis (Novelo Torres, 1945: 124). De acuerdo con el informe de gobierno, la maqueta tuvo un costo de \$4,784.55, lo que representó casi cinco veces lo que el premio al ganador y el 4% del costo total previsto en su origen de \$120,000.00 y destinado casi totalmente a su construcción.

La maqueta contenía una propuesta escultórica de Rómulo Rozo que se sobreponía en el proyecto arquitectónico de Manuel Amábilis y fue del agrado del gobernador, en primera instancia porque, seguía la lógica de la arquitectura moderna nacionalista con la finalidad de enaltecer a la cultura indígena, pero con mucha más trabajo escultórico

diferente y barroco, Rozo, exageraba el tallado total del elemento arquitectónico, incluyendo el piso y las paredes propuestas lisas y no dejaba ni un elemento sin esculpir con un tipo más explícito para observar sin ambigüedades interpretativas lo que se quería presumir de la cultura maya, lo que fue clave para el enfrentamiento por los cambios conceptuales esenciales y por la manufactura del Monumento, que Rozo suponía “original” (Diario de Yucatán, 1956, abril 15) (Figura 3).



Figura 3 Fachada posterior de la maqueta del proyecto escultórico de Rómulo Rozo
Imagen obtenida del Diario de Yucatán en el artículo “Monumento a la Patria en Paseo de Montejo”
publicado el 15 de abril de 1956.

Se observa la leyenda “Fachada posterior del modelo original” así como carga escultórica barroca.

La hemerografía registró las visitas de obra del Gobernador Ernesto Novelo Torres, en 1945, así como el anuncio del término de la construcción del Parque de las Américas inaugurada el 16 de septiembre, por cierto, obra también a cargo de Amábilis en sociedad con su hijo, la apertura de la Colonia México y con respecto del Monumento apenas y se avisaba del cambio de lugar donde se “levantará el Monumento a la Bandera, cuyos trabajos se han iniciado ya bajo la dirección del arquitecto Manuel Amábilis y del escultor colombiano Rómulo Rozo” (Diario del Sureste, 1945 marzo 11). Llama la atención de que

la obra inició con año y medio de retraso con respecto del aviso del proyecto ganador y de que se anunciara en codirección entre Amábilis y Rozo, es decir, con igualdad de créditos de autoría, pero siendo Amábilis quien en calidad de autor realizaba los ajustes del diseño para su construcción.

Una fotografía tomada el 25 de junio de 1945 durante la visita de supervisión de obra por parte de los autores, don Ernesto Novelo Torres Gobernador del Estado de Yucatán como autor político y promotor, del Arq. Manuel Amábilis autor conceptual del proyecto ganador de la obra arquitectónica y del escultor Rómulo Rozo, registra al Gobernador apoyado en el hombro de Rozo y a Amábilis digna y ligeramente separado (Figura 4).



Figura 4 Visita de Obra al Monumento a la Patria por sus autores

Fotografías de Archivo de la familia Novelo Torres, tomada el 25 de junio de 1945. Se observa de izquierda a derecha al Arq. Manuel Amábilis Domínguez, al Gobernador Constitucional del estado de Yucatán don Ernesto Novelo Torres y al escultor Rómulo Rozo, igualmente se observa el cerco de madera que resguarda perimetralmente el acceso a la obra.

La estructura de soporte fue construida en mampostería de piedra y fiel a lo original, sin embargo, a partir de que Rozo obtiene la anuencia del Gobernador para cambiar el proyecto escultórico original y hacer el presentado en maqueta, provocó que a finales del año, Amábilis se retirara, hecho que marcó el cambio en la acreditación de la autoría para Rozo, quien, por cierto, se empleó para la realización de la obra por más de una década a costa del erario y sobrepasando el costo original destinado. En el último Informe de Gobierno presentado en enero de 1946 (Novelo Torres, 1945) se hace legítimo el cambio de Monumento a la Bandera (de Amábilis) hacia el nombre oficial de Monumento a la Patria (de Rozo).

El siguiente gobernador, don José González Beytia (de 1946 a 1951) había sido secretario particular de Novelo Torres y por ello conocía los pormenores del proyecto, lo que hizo fácil que durante todo su período de gobierno de seis años se diera continuidad a la propuesta de Rozo y ahora encargado total de la obra y quien, con la intención de ocultar el avance del trabajo, mandó construir una cerca alta de madera y láminas de cartón para encubrir el espacio escultórico en toda su glorieta sin entorpecer el tránsito vehicular, con toda intención de que no se pudiera observar ni el avance de la construcción, ni los detalles de la escultura, incluso se edificaron dos habitaciones techadas que fungieron como almacén de materiales de construcción y también para habitación de los vigilantes 24 horas del sitio. (Figura 6) (Montejo Baqueiro, 2002).

Rozo supo aprovechar el apoyo incondicional del gobierno y planteó un proyecto que aumentaba la complejidad y aglutinaba subproyectos con su propio presupuesto cada uno y relacionados todos en favor de la obra. El primero, sobre el rescate de las técnicas tradicionales mayas del labrado y tallado directo en roca en Yucatán, fundamentado en la importancia de la cultura maya y en la recuperación de tales técnicas supuestamente perdidas desde fines del siglo XIX, para lo cual y de manera adicional solicitó recursos para crear un taller de entrenamiento denominado “una escuela de albañiles, canteros, talladores, y escultores en piedra [ya que] con este monumento a la nacionalidad, renace la labor del labrado en piedra fin a en Yucatán” (Rozo, 2008: 19).

El segundo proyecto, fue la implementación de una técnica para oscurecer los fondos de los relieves con una pátina a la encáustica a base de grasas aplicada al calor de un soplete para penetrar en el poro de la piedra y en un color siena que armoniza con la calidez de la piedra natural (Rozo, 2008: 22), esto bajo el argumento de por una parte, querer contribuir al lucimiento de la obra de manera que los espectadores pudieran contemplar los relieves de las esculturas a cualquier hora del día, tanto en el sol como en la sombra, y por otra parte, que con la aplicación de este acabado, se garantizaba su conservación casi de manera eterna, lo cual era necesario en una obra a la intemperie

que debía resistir la acción del fuerte sol y la abundante agua del clima local y evitar que el color se fuera perdiendo en el tiempo.

Un tercer proyecto, se fundamentaba en la falta de recursos para realizar estudios escultóricos de prueba para garantizar la calidad fin al del producto, para ello implementó y condicionó a “dibujar al carbón sobre el muro, los motivos y personajes, y atacar a la piedra directamente con el escoplo y el martillo, ayudado de la cabeza, el corazón y las manos” (Rozo, 2008: 19). Este proyecto se respaldó en las condiciones climáticas ya que alegaba que “la luz del sol de Yucatán, es tan deslumbrante, tan fulgurante que mata el claro-oscuro de la arquitectura y la escultura en piedra [...por lo que ...] En el tallado de los relieves se trabaja casi a ciegas, adivinando la mayor parte del tiempo la obra que se está ejecutando” (Rozo, 2008: 21).

Rozo se adjudicó el rescate de una tradición constructiva y escultórica maya al tiempo de una innovación que le permitió justificar la administración de un horario de trabajo de cuatro horas al día, para esculpir como muestra de enseñanza y luego ceder la tarea a sus “aprendices” para que bajo su estricta supervisión continuaran el trabajo en una jornada normal, lo que implicó sumar costo y alargar tiempo a su ejecución (Montejo Baqueiro, 2002).

En este contexto, transcurrió el gobierno de González Beytia y llegó el período de Víctor Mena Palomo como gobernador del Estado (de 1953 a 1958) quien mantuvo la obra. En su Informe de 1957 correspondiente al año de 1956 declaró haber invertido \$409,035.55 de su administración para sumar un total de \$2 002,198.22 en once años de construcción del Monumento a la Patria, que culminaba a la inauguración de la obra en abril de 1956; lo cual superó en 17 veces el costo original designado de \$120,000.00 (Mena Palomo, 1957: 61).

El presidente de la República Adolfo Ruiz Cortines fue quien el 23 de abril de 1956 declara inaugurado el Monumento a la Patria en homenaje a la nacionalidad mexicana, acompañado del Gobernador del Estado Víctor Mena Palomo, el comandante de la XXXII Zona Militar Gral. Juan Beristain Ladrón de Guevara, el alcalde de Mérida Benjamín Góngora Triay, el Senador por Yucatán Antonio Mediz Bolio en representación del director general del Instituto Nacional de Bellas Artes Lauro Ortega (Diario de Yucatán cfr. Diario del Sureste, 1956, abril 24).

En el discurso del gobernador Víctor Mena Palomo durante el acto inaugural identificamos el reconocimiento a la importancia del Monumento como un homenaje revolucionario a la nación e incluso refiere que: “Hoy estamos reunidos en este lugar para realizar una ceremonia que en su sencillez entraña un simbolismo cuya significación alcanza relieves de honda afirmación patriótica. El Monumento que hoy se inaugura, queremos que sea —antes que una obra estética de alto valor, como lo es— una

contribución modesta, pero entrañable, de Yucatán a la tarea de unidad que concreta el concepto revolucionario del patriotismo constructivo” (Diario de Yucatán, 1956, abril 24). La presencia del presidente de la república Adolfo Ruiz Cortines como encargado del acto inaugural enfatiza que ha llegado el mensaje de Yucatán a México y al mundo, que se había cumplido el anhelo del plan de Novelo Torres de aportar monumentos de impacto nacional e internacional que posicionan a Yucatán en el mapa mexicano y panamericano.

Toda vez inaugurado, Rómulo Rozo entregó en 1956 un documento a manera de monografía del Monumento a la Patria, en donde plasma su gestión y como argumento fin al alude a la necesidad de concretar el “único monumento tallado en piedra directamente en el mundo y en el siglo atómico” (Rozo, 2008: 19) con lo cual amarró todavía trabajos menores para supuestamente terminar el monumento y es así como en 1958 en el Informe del ejercicio de 1957, se manifiestan gastos bajo el concepto de “trabajos de detalles” por un total de \$78,198.91, lo que representa el 65% del costo previsto como total inicial (1943) y el 4% del total invertido en 11 años “para la erección de tan expresiva ofrenda en piedra de Yucatán a la Gran Patria Mexicana, y por una cantidad total de \$540,234.06 (Mena Palomo, 1958: 40). Dado el costo, podemos afirmar que no se trataba de “detalles” sino de trabajos sustanciales para la terminación de obra.

Remitido y pervivencia del Monumento de Amábilis

Amábilis era de conocida arrogancia y carácter fuerte, por lo que fue relativamente esperado que al sentirse relegado se ofendiera y necesitara hacer declaraciones para supuestamente salvar su nombre como autor del “adefesio resultante” y como era también un hombre culto y profesional, consideró su deber por derecho como ganador en 1943 del concurso para un Monumento a la Bandera, de informar al público y a colegas en especial, sobre las diferencias con respecto del proyecto original y sus discrepancias en el proceso de ejecución de la obra. El remitido se publica en el Diario de Yucatán el 23 de febrero de 1956 a un mes de la inauguración programada para el 23 de abril de 1956.

Primero, refiere adecuada la ubicación en la confluencia de las Avenidas de los Itzaes y Colón e inadecuada la reubicación hacia el Paseo de Montejo y argumenta su inconformidad debido a que representa un cambio sustancial en las dimensiones del andador perimetral que resultó 10 metros menor, lo que limita la perspectiva y posibilidades de admirar el monumento, opinión que coincide con la expresada de Tommasi López en 1951.

Segundo, expone que su proyecto consistía medularmente en un muro semicírculo con amplias superficies lisas por ambas caras para “destacar la serenidad y decorado únicamente con un ancho friso de figuras en su base, con siluetas y actitudes en las alegorías y símbolos” (Amábilis, 1956, febrero 23) y argumenta su inconformidad en relación con la acción del escultor Rómulo Rozo quien al tomar el papel de ejecutor de

la decoración, no se circunscribe a realizar lo solicitado y con toda intensidad se tomó la atribución de irrespetar el proyecto original con lo que “alteró la condición primordial y presentó muros imitando mampostería de piedras aparentes con el desconcertante resultado de figuras pobres y desmedradas, aplastadas por cataratas de piedras que las nulifican totalmente” (Amábilis, 1956, febrero 23).

Tercero, señala que los frisos han sido transformados en su concepción simbólica por efigies indignas de los personajes que el escultor juzgó representativos de cada etapa de nuestra historia, por falta de capacidad para armonizar los frisos históricos con la gran figura de la Patria propuesta y que en su lugar terminó “constituyendo una enorme mole aislada en su barroquismo, que, en vez de armonizar con los pobres frisos, también los aniquila.” (Amábilis, 1956, febrero 23). Al respecto, Tommasi, ya en 1951 había señalado que “Su monotonía escultórica consiste en la repetición de los elementos ornamentales y la abrumadora horizontalidad de todos los personajes históricos que decoran a manera de friso, los altos y gruesos muros semicirculares. Tal parece que todos los personajes de nuestra patria tuvieron la misma estatura. Estas imágenes se atropellan, se apretujan entre sí, se apiñan como queriéndose liberar de ese cautiverio, de esa esclavitud estética.”

Cuarto, acusa la actitud del escultor de no querer colaborar con la intencionalidad de sustituirlo como autor líder de la obra y de cambiar lo que por derecho como ganador del concurso de obra pública le corresponde ya que “Después de haber señalado los defectos principales de que adolece la obra decorativa del Escultor, por no haber querido colaborar con el Arquitecto, sino reemplazarlo, permitiéndose suprimir el concepto y la plástica que normaron mi creación del Monumento en cuestión” (Amábilis, 1956, febrero 23).

Quinto, Amábilis para concluir su remitido declara que, de la obra, él sólo intervino en la construcción de la cimentación y en las obras de desagüe y que desde finales de 1945 el Gobierno prescindió de sus servicios profesionales por lo que “hago constar que esa decoración es ajena a mi proyecto” (Amábilis, 1956, febrero 23).

La queja principal de Amábilis estriba en el hecho de que, al aumentar el trabajo escultórico, se eliminó la posibilidad de ser un monumento funcionalista sencillo y alegórico un tanto parecido a un muro de material aparente en color claro con figuras en relieve propios de la arquitectura clásica y retomados para las paredes largas y para faldones de la arquitectura Art Nouveau, Art Déco y moderna.

La controversia también refería malestar en el hecho de que el cambio significó un aumento exponencial del trabajo escultórico, independiente del supuesto rescate de técnicas ancestrales mayas, tuvo como principal consecuencia un aumento en el tiempo de ejecución y por ello, en el costo de la obra, lo que resultó el gran negocio de vida para Rozo por más de 10 años, fuertemente cuestionado por tratarse de un acto que desconocía

un pacto con respecto del acuerdo para el proyecto ganador, por el uso excesivo de la roca y por ser inversión pública mediante dinero del erario, para un proyecto a decir de Tommasi: “Es una mole enorme de piedra calcárea que absorbe tiempo y dinero, esfuerzo físico y muchas ilusiones por parte de sus autores”(Tommasi, 1951) y que se supera por 17 tantos el presupuesto original cuyo total “ monto de la obra hubiera bastado para edificar 100 escuelas rurales [... ya que ...] construyendo escuelas también se honra a la Patria” (Tommasi, 1951).

Lejos estaba Amábilis de sospechar otras habilidades de Rozo para posicionarse como líder y autor en la ejecución de la obra durante más de una década y de cuyo trabajo no le queda más que acusar su supuesta mala calidad evidente en cuestiones técnicas de trabajo escultórico como el utilizar su técnica para resaltar los relieves con pátina a la encáustica a base de grasas aplicada con soplete para dar el color siena que Amábilis consideró inadecuado el darle color mediante “el pintar de rojo los entrantes de las figuras con lo que manchó desastrosamente los bajo-relieves” (Amábilis, 1956, febrero 23) en lugar de que la piedra natural fuera iluminada y sombreada por la luz natural del sol. Sin embargo, se supo integrar y alternar los tonos blanco- crema, y rojo-rosa de roca caliza predominante en Yucatán, para romper un poco con la monotonía por la cantidad y totalidad en piedra del monumento.

El escultor puso especial empeño en ser reconocido como autor de la obra. Aprovechó en principio que Amábilis se había retirado y de que, por ello, no se colocó su característica placa de crédito a/los “Arq. Amábilis” y en su lugar Rozo firmó la obra en la exagerada cantidad de siete sitios. De manera explícita existen cuatro firmas, al pie de cada pebetero a sendos lados de la escalinata de acceso a la Patria y en las estelas de los Guerreros Caballeros Jaguar y Águila. De manera implícita y tácita firmó con una “R” en uno de los recuadros del remate del friso sobre un personaje que sostiene la imprenta y cercano al arquitecto constructor, otra firma es colocada al pie del Árbol de la Raza en alusión a las dos “R” unidas en eje de simetría que caracterizan su firma escultórica. Finalmente, colocó un perfil maya con una orejera o arete con su firma y la fecha de inicio de la obra el 7 de marzo (III) de 1945 y con una talla ligeramente diferente. (Figura 5).

Figura 5 firma explícita, implícita y tácita de Rómulo Rozo en la obra.



Imagen propia: Se observa la firma explícita de Rozo en las esquinas inferiores: En los pebeteros ubicado en la fachada cóncava (izquierda) y en los pilares de los caballeros guerreros ubicados en la fachada cóncava, Águila (centro) y Jaguar (derecha).



Imagen propia: Se observa la firma implícita de Rozo, un "R" en la cintilla de figuras y casi a la cabeza del personaje que sostiene la imprenta. (izquierda) y cercano a Sor Juana Inés de la Cruz y el arquitecto, la "R" doble en simetría al pie del Árbol de la Raza (centro) y la firma explícita en la cabeza maya con la fecha marzo (III) 1945 y mes 7 por julio (derecha).

Resultado de una controversia

El monumento híbrido a la Patria y con la Bandera

Al final el monumento resultó en un híbrido de las mejores ideas de ambos creadores y, por ello, debemos señalar los puntos relevantes que reivindican un crédito en coautoría, a pesar de la falta de acuerdo y consenso, de la disputa, del debate y la deslealtad, de la renuncia de Amábilis y de la suplantación de Rozo.

La arquitectura se respetó, empezando por la planta arquitectónica de glorieta circular con circunferencias tangentes que definen los diferentes espacios. Se conservó el muro semicircular que da soporte al monumento, en cuanto a su forma y escala, en proporciones y dimensiones. Principalmente se mantuvo y aprovechó la arquitectura funcionalista y Art Déco como adecuada para sostener el concepto original simbólico indigenista y neomaya.

Se conservó el simbolismo en sus elementos principales en un reconocimiento tácito de la importancia para la obra, como: la madre patria, la fundación de Tenochtitlán, plasmar la historia mediante los acontecimientos hitos más importantes que formaron la nación como son la vida maya, la conquista y la independencia, honrados con sus pebeteros y que corresponden en su totalidad a la idea original del Arq. Amábilis.

Particularmente en relación con algunos detalles, señalamos que fueron respetados por la relevancia que representan como el caso de la Patria, figura que sobresale a gran escala marcando el centro de la fachada principal convexa del Monumento y que dirige al tránsito de Paseo de Montejo. Los cambios estriban en la propuesta de un complejo conjunto de figuras escultóricas que rodean, escoltan, cuidan, se cobijan y veneran a la “Madre Patria”, por cierto, con fuertes rasgos indígenas y coronada en su cabeza con una paloma en alusión a la paz, al tiempo que orgullosa y serena custodia a la ciudad y a la casa maya (Figura 6).

Se mantuvo casi fiel la representación de la leyenda de la fundación de Tenochtitlán con el lago en un espejo circular de agua con una escultura al centro de un águila devorando a una serpiente en alegoría al escudo nacional de la bandera de México. La escultura presenta dos ligeros cambios, tanto en su representación hacia un águila de alas altas para resaltar la verticalidad del monolito, como en su ubicación, ya que hubo que descentrarla para no entorpecer la visual hacia el centro de la fachada interna cóncava del hemiciclo, en virtud de que a la espalda de la Madre Patria se incorporó una Ceiba como Árbol de la Raza (figura 7).



Figura 6. Muro Convexo y el conjunto monumental de la Madre Patria Imagen propia en la que se muestran detalles de los elementos simbólicos esculpidos como los jaguares que custodian a sendos lados a los pies de la Madre Patria.



Figura 7. Muro Cóncavo y representación a la leyenda de La fundación de Tenochtitlan en un lago Imagen propia en la que se muestra de fondo el muro cóncavo en el Árbol de la Raza al centro, el monolito con la reinterpretación del escudo nacional, el pretil con escudos del Distrito Federal entonces capital del país junto al de Yucatán y el color natural de la piedra en crema y rosa.

Se conservaron las figuras simbólicas de los Caballeros Águila y Jaguar, mismas que en forma de grandes estelas prismáticas de base rectangular a manera de pilares rematan a sendos extremos del muro y fungen como custodios simbólicos y soporte de los frisos en el muro que narran la historia de la Madre Patria.

Pese a la queja de que las figuras que representan a los principales personajes de la historia de México debían ser simbólicas y no explícitas, se consideró que podía no darse crédito adecuado al no reconocerse y por ello caer en confusión y resultar contrario a entender la relevancia de su mención en el friso. Resultó acertado y celebramos que hayan sido captados en su esencia para honrar su labor si lugar a dudas ni ambigüedades, pese a que, en el homenaje a los héroes protagonistas de los episodios históricos de la construcción de nuestra nación, resulte una serie horizontal de personajes completos o en caras, curiosa que Tommasi en 1951 calificó como con abrumadora monotonía. En el trabajo escultórico, Rozo representa a un total de 221 personajes únicos y diferenciados mediante la talla de sus características y actitudes que coadyuvan a identificar al prócer de quien se trata y según tres partes: la cabeza con un rostro y peinado o tipo de adorno o sombrero característico, la vestimenta ataviada con ornamentos según su época y, sus manos libres o sosteniendo elementos que delatan su oficio y jerarquía.

En el muro cóncavo se representa desde la vida maya, hacia el encuentro y conquista y el establecimiento de la colonia con su mestizaje. Es claro que la historia ha hecho honor principalmente a los hombres, por lo que en este trabajo se resalta la selección de mujeres que Rozo representa en su obra, empezando por las indígenas mayas realizando labores culturales, desde niñas, jóvenes doncellas y mujeres maduras que hacen música, bailan, caminan, cosechan y cargan frutos, ofrendan, descansan, amamantan, cuidan y educan a infantes, son esposas, sacerdotisas, son esclavizadas y evangelizadas. Se identifica a la Malitzin, Malinche o Marina, quien apunta a la tierra conquistada, también se observa a Sor Juana Inés de la Cruz sosteniendo una paloma. En el muro convexo, se inicia con Independencia y es representada por Josefa Ortiz de Domínguez y Leona Vicario, para la Revolución Mexicana aparece la valiente y armada Carmen Serdán Alatríste. Para el segundo imperio sobresale con amplio vestido de flores la Emperatriz María Carlota Amalia Augusta Victorina Clementina Leopoldina de Sajonia Coburgo Gotha de Habsburgo (figura 8).

Entre las figuras masculinas podemos mencionar que, dado que el monumento se tardó unos años en hacerse, alcanzan a aparecer personajes contemporáneos a la obra como: Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles (artículo 3), Emilio Portes Gil, Lázaro Cárdenas (expropiación petrolera), Abelardo L. Rodríguez, Manuel Ávila Camacho (ley de alfabetización) y Miguel Alemán Valdez.

Figura 8. Figuras femeninas



Imagen propia en la que se muestran detalles escultóricos de figuras femeninas, en la vida maya (izquierda), mestizaje con Gonzalo Guerrero (centro) la Malitzin (derecha)



Imagen propia en la que se muestran mujeres protagonistas de la historia: Sor Juana Inés de la Cruz (izquierda), Leona Vicario /centro izquierda), la emperatriz Carlota de Habsburgo (centro derecha) y Carmen Serdán (derecha) acompañadas de otros personajes.

Amnesia Histórica y autoría sesgada

Al final de proceso de gestión y de toda la controversia, en la inauguración se mencionó que “Fue el arquitecto Manuel Amábilis el autor del proyecto de este monumento” sin mayor alusión al concepto nacionalista y a la arquitectura que da soporte a la escultura y, por el contrario, si se reconoce y exalta el trabajo del:

“[...] consagrado artista Rómulo Rozo, mexicano de corazón, quien plasmó esta magna obra y supo extraer de la piedra el mensaje que ésta no podía expresar. Su genio creador encontró en la simbología de un lenguaje plástico insuperable, la frase muda que cifrará para el hombre de los siglos venideros con la misma

claridad con que hoy habla al hombre contemporáneo, la intención y el anhelo de un pueblo de fe serena y acrisolada, que aun en los momentos de más dura prueba cimentó en la firmeza de su credo nacionalista, sus más acendradas convicciones patrióticas. El abrió su espíritu a la verdad de nuestro pueblo y la dijo con símbolos de eternidad en la majestad grandiosa de esta mole pétrea” (Diario de Yucatán, 1956, abril 24).

Tristemente, se resolvió en una falsa autoría, que adjudica al escultor cuestiones plasmadas en el proyecto MEXICA del arquitecto Manuel Amábilis para este monumento. Incluso podemos enfatizar que el autor, con clara intención de lograr el lucimiento de la obra y en reconocimiento de sus propias limitaciones artísticas, aunado a la admiración por el trabajo del escultor, le escoge en reconocimiento a quien cree profesionalmente capaz de interpretar y materializar con estética las ideas y los mensajes simbólicos de los personajes que contarían la historia de México a quien cubre y ampara la madre patria y su bandera.

Es claro que la obra es relevante y por ello es justo el reconocimiento a Rómulo Rozo, lo cual se ha manifestado con una calle con su nombre que es la que converge en el monumento, asimismo, en 1977 el Gobernador Víctor Cervera Pacheco emitió un decreto para que en ceremonia nacional, los restos exhumados de Rómulo Rozo fallecido en 1964 fueran depositados en una urna en la parte baja de la escalinata derecha del monumento (Avilés Marín, 2021) acto liderado por la poeta mexicana Carmen de la Fuente amiga del escultor y por el entonces embajador de Colombia en México Ramiro Osorio Fonseca, derivado de lo cual el Monumento mismo es convertido en un cenizario en honor a Rómulo Rozo y, como último homenaje, es en 2012 que se colocó un busto autoría del escultor yucateco Reynaldo Bolio Suárez, conocido como “Pachelli”, lo que demuestra de manera contundente el agradecimiento meridano por tan bella obra y el olvido hacia un reconocimiento al Arq. Manuel Amábilis, con quien tenemos una deuda pendiente en reconocer y compartir créditos con un busto y una calle en su honor.

No podemos omitir el mencionar la existencia de una placa de acrílico colocada por el Ayuntamiento de Mérida de 2001 a 2004 en al que se da crédito en orden de importancia: Escultor Rómulo Rozo, Diseño y Proyecto Arq. Manuel Amábilis y, Constructor Víctor Ojeda (con quien Amábilis trabajó varias de sus obras)

Pese a todo, no podemos negar que la obra promovida por el Gobierno del Estado, hoy en poder del Ayuntamiento de Mérida, es relevante y se posiciona entre las más importantes de la ciudad que, designada en 2017 como Capital Americana de la Cultura, propició una campaña conjunta entre el Ayuntamiento de Mérida y el Bureau Internacional de Capitales Culturales con el objetivo de promover y difundir el patrimonio cultural de Mérida, para lo cual se debía investigar entre la ciudadanía habitantes locales y turistas

la referencia a los principales sitios para visita; como resultado se tuvo una relación de 45 elementos, de entre los cuales derivó la selección de los “Siete Tesoros”: 1. la Catedral de San Idelfonso, 2. la Casa de Montejo, 3. el Paseo de Montejo, 4. el Monumento a la Patria, 5. la Zona Arqueológica de Dzibilchaltún, 6. el Teatro Peón Contreras y 7. las haciendas henequeneras. Sin embargo, es de llamar la atención que incluso en este documento se excluye la autoría de Amábilis y la cede a Rozo cuando se lee: “Esculpido en piedra maciza. Se encuentra localizado en el Paseo de Montejo, en una de las glorietas más traficadas de la ciudad. Se inauguró en 1956. Es obra del escultor colombiano Rómulo Rozo, quien a través de esta obra nos muestra parte de la historia de México, desde la fundación de Tenochtitlán hasta mediados del siglo XX. El monumento es un ejemplo de la arquitectura neoindigenista o neomaya” (BIOCC-CAC, 2016).

Tampoco podemos dejar de mencionar que la obra merece un trabajo profesional de restauración, ya que se observa que algunos elementos formales han sido alterados o que perdieron su función, así como en la adición de nuevas instalaciones que dañan y fragmentan el a la obra al no seguir con lógica simbólica del inmueble. Por ejemplo, destaca el oscurecimiento de los bajo relieves y de las uniones que al forman zonas húmedas y oscuras cultivan mohos que deterioran el acabado original, por lo que en supuesta restauración se hizo un retoque con pintura sintética aplicada con pinceles y brochas de diferentes grosores y sin precisión con descuido, lo que supone no ser de mano de obra especializada en restauración e incluso con la clara intención de falsear la obra original y producir con pintura nuevas sombras y relieves que incluso ocultan algunas tallas importantes de la escultura.

Conclusiones

Se identifica la conservación de la propuesta de Amábilis en cuanto a la estructura formal y la edificación con sus dimensiones y proporciones, a la cual se sumó un trabajo escultórico que resultó contrastante y diferente de la propuesta original, de las alegorías funcionalistas sencillas y esbozadas hacia un Art Déco explícito y barroco símbolo de modernidad y del nacionalismo que supo llenar el espacio histórico que le corresponde, podemos afirmar que se ganó una gran obra de arquitectura y escultura urbana digna de ser el remate del Paseo de Montejo, como complemento de un espacio urbano arquitectónico importante y significativo para Mérida, para Yucatán y para México: una joya del patrimonio artístico del siglo XX de Mérida.

A través de esta historia podemos comprender que la gente se refiera de manera indistinta al Monumento como a la Bandera o a la Patria, sin que ello implique diferencias entre la aportación de Amábilis o de Rozo, como un todo que integra arquitectura y escultura mexicana, nacionalista y Art Déco. Es merecido el reconocimiento al escultor y queda pendiente la deuda pendiente del reconocimiento a Manuel Amábilis, así como un trabajo profesional de restauración que le devuelva la dignidad de sus cualidades originales, que tanto costó, en lo emocional, lo profesional y por supuesto para el erario.

Bibliografía

- Amábilis Domínguez, Manuel (1956), Remitido “El proyecto para un Monumento a la Bandera de Mérida, la ejecución de la obra” en el Diario de Yucatán, febrero 23 de 1956.
- Avilés Marín, Ariel (2021) Entrevista en calidad de historiador y periodista, en su domicilio calle 47 (52 y 54) Centro de Mérida, en agosto de 2021.
- Bureau Internacional de Capitales Culturales (2016), “La ciudad de Mérida (Yucatán, México) ha elegido 7 tesoros de su patrimonio cultural”, documento de International Bureau of Cultural Capitals (BIOCC) – Capital Americana de la Cultura (CAC) – Ayuntamiento de Mérida 2025-2018. Consultable en <http://cac-acc.org/newsletter/7TPatCultMerida.pdf>
- Cámara Zavala, Gonzalo (1977) “Historia de la Industria Henequenera hasta 1919” en Enciclopedia Yucatanense, Volumen II, Mérida, México, Carlos Echánove Trujillo Ediciones, Gobierno del Estado de Yucatán, cfr. Capítulo II, Tomo III.
- Diario del Sureste, “EL Monumento a la Bandera y el Parque de las Américas, 2 obras de significado que se inician”, marzo 22 de 1943.
- Diario del Sureste, “EL Monumento a la Bandera Nacional”, agosto 22 de 1943.
- Diario del Sureste, “Está Terminado Ya Completamente el Parque de las Américas”, marzo 11 de 1945.
- Diario del Sureste, “En solemne ceremonia, ayer, el Primer Magistrado del País izó la Enseña Nacional en el Monumento a la Patria” abril 24 de 1956.
- Diario de Yucatán, “Inauguró el Monumento a la Patria en el Paseo Montejo”, abril 24 de 1956.
- Espadas Medina, Aercel, (1994), “Paseo del Adelantado Montejo”, Cuadernos de Arquitectura de Yucatán, No. 7, Mérida, Yucatán, México Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 8-19.
- Rozo, Rómulo (2008) Monumento a la Patria, Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, 2007-2010. (edición póstuma)
- Tommasi López, Leopoldo (1951) “El Monumento a la Patria” s.edit.

- Torres-Pérez María Elena (2019) “Arquitectura Moderna, expresión del tránsito entre una industria henequenera y la industria de la construcción” en *Arquitectura y explotación forzada. El Golfo de México 1920-1970*, Reina Loredo Cansino Fernando Luiz Lara, Editores, Universidad Autónoma de Tamaulipas, editorial Colofón SA de CV, pp. 135-184.
- Mena Palomo, Víctor (1957) Quinto Informe de Gobierno, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida.
- Mena Palomo, Víctor (1958) Sexto Informe de Gobierno, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida.
- Montejo Baqueiro, Ernesto (2002) entrevista como historiador, en su domicilio calle 23 A No.286 (28 y 30) Colonia Miguel Alemán, mayo de 2002.
- Museo del Palacio de Bellas Artes (1966) “Esculturas de Rómulo Rozo. Exposición- Homenaje”, Catálogo de la exposición. México: Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, MPBA-INBA.
- Novelo Torres, Ernesto (1945), Informe del Ciudadano Ernesto Novelo Torres, Gobernador Constitucional del Estado, ante la XXXVI Legislatura del Estado, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida.

Art Déco en Espacio de Recreación y Construcción Social: Parque Juárez en Xalapa, Veracruz.

Nasla Margot López Fuentes

Resumen

Durante finales del siglo XIX e inicios del siglo XX el mundo se encontró en diversos cambios simultáneamente; los ideales, ideologías y pensamiento fueron nuevamente transformados radicalmente, ocurrió tanto en las ciencias duras como en las ciencias blandas, las artes, humanidades, en todos los rubros. México no fue la excepción de dichas transformaciones, puesto que vivía una revolución y posteriormente a este suceso tenían muchos dilemas, ejemplo de ello sucedió en la disciplina de la arquitectura y urbanismo donde se replanteaban la importancia de qué era lo esencial en una construcción. Mientras en Francia surgía el Art Déco, en América, México sufría un conflicto de identidad y cultura; esto fue reflejado en múltiples de sus construcciones, filosofías o teorías, ya que cada arquitecto tomó una postura partiendo de acuerdos generales. En la ciudad de Xalapa, en el estado de Veracruz existe un Parque históricamente de gran importancia llamado “Parque Juárez”, este ha sido una clara muestra de las diversas transiciones por las cuáles pasó el país o incluso el mundo, incluyendo el periodo del Art Déco, aunque no se hable a detalle de esto o se muestre poca relevancia al respecto de los elementos representativos que han formado parte del parque con el pasar de los años. En esta investigación se hablará de estas modificaciones y relevancia histórica, se plasmará el registro e interpretación correspondiente.

Palabras clave: huellas, construcción social, Art Déco, nacionalismo, parque.

México vivió su revolución entre 1910 y 1917, durante este periodo también se conmemoraba el centenario de la independencia, donde celebrábamos el ser independientes de un pueblo extranjero, pero ahora se luchaba por la libertad nacional de un dictador (el político militar José de la Cruz Porfirio Díaz Mori), esto trajo consigo cambios de ideales, ideología y pensamiento en todos los rubros.

Se comienza con la elaboración del proyecto nacionalista durante el periodo de Venustiano Carranza posteriormente de replantearse el sistema porfirista, donde se buscaba ahora por parte de la comunidad una verdadera democracia, fue expandiéndose más allá de lo social por diversos rubros, campos o disciplinas y la arquitectura no podía aislarse de esta transición.

Esta disputa fue como una manzana de la discordia para las jóvenes mentes, quienes diferían de los grandes arquitectos ya que no consideraban que los cambios en la plástica fueran elemento suficiente para sostener los ideales generados durante la guerra de la Revolución Mexicana, pero la vieja academia mantenía el principio de los cánones de belleza.

Posteriormente, a principio de la década de los años 30's, los arquitectos bisoños¹ son quienes tomaron las riendas de esta problemática, anteponiendo como vocación el solucionar las demandas populares que fueron dejadas por la revolución, es entonces cuando se hace notar la voz del pueblo y se da relevancia a las necesidades de la comunidad sin importar la clase social, teóricamente hablando (de Anda Alanís, 2019). Entre las tendencias que surgieron como solución a la época podemos encontrar lo neocolonial, lo neoindigenista, el Art Déco y el funcionalismo, cada arquitecto tomó su postura de acuerdo con sus ideales y pensamientos.

Lo antes mencionado funcionaba cuando el diseño de las obras se encontraba a cargo de un solo especialista o el equipo se movía a través de la misma tendencia en la cual se pudieran llegar a acuerdos, el problema surge cuando un proyecto trata de conservar elementos, mientras impone otros y empieza a transformar el espacio en algo más complejo que el eclecticismo ¿a qué tendencia pertenece, tiene estilo, es un neoeclecticismo?

Estos ejemplos son más comunes de lo que creemos, es un tema que en el ahora (lo "contemporáneo") se encuentra normalizado, aunque no completamente analizado, ya que habitamos dichos espacios sin percatarnos de estas composiciones o detalles, aquello que podría perderse, donde innovar o qué retirar.

Uno de estos ejemplos es el Parque Juárez en la capital Veracruzana, Xalapa; un espacio público que ha tomado relevancia histórica para la ciudad desde el año 1519

1. Se comprende como bisoño a una persona nueva o inexperta, es un concepto que ha sido adaptado de las tropas o soldados quienes pertenecían a rango de principiante; fue acuñado como adjetivo para alguien inexperto en cualquier arte u oficio (Real Academia de la Lengua Española, 2014).

hasta hoy en día, puesto que fue uno de los lugares que Hernán Cortés visitó en sus viajes y asemejaba con España por sus relieves, clima y flora.

Desde la colonización hasta el año en curso (2025) ese espacio ha tenido transiciones e intervenciones desde reanimación, revitalización, rehabilitación, conservaciones, liberación de elementos, reparación hasta innovación² que se han convertido en un todo a través de los años en el mismo espacio.

Para esta investigación se puntualizará en el análisis histórico-cronológico correspondiente al Art Déco el cuál no solo fue reflejado en lo arquitectónico o urbano, sino también en los espacios públicos de recreación y construcción social, de igual manera un poco de la importancia respecto conocer los detalles históricos y sociales de un proyecto antes de realizar una nueva planeación o proyección.

Cambio de paradigmas: Vinculación entre Francia y México

Disputa de identidad posrevolucionaria

Durante el gobierno de Venustiano Carranza el país genera el proyecto sustitutivo del eclecticismo porfiriano nombrado nacionalismo donde buscaban rescatar el valor de las construcciones realizadas en México durante los años del virreinato/la colonia.

El país se encontraba en una nueva búsqueda de nacionalidad e identidad después de las luchas fuertes que existieron en el territorio como su independencia y la revolución, entre el 1920 al 1930 de acuerdo con el arquitecto Carlos Lira (1990) o 1925 al 1935 señalado por el arquitecto Enrique X. de Anda Alanís (2019).

Tenían presente que este nacionalismo del carrancismo provenía de una cultura española, pero simultáneamente se encontraban en la búsqueda de una originalidad, dentro de esa búsqueda incluyeron la presencia precolombina a través de tableros de grecas, taludes, superposición de planos y la presencia de la imagen indígena.

Para el 1907 a inicios del siglo XX en la sociedad de conferencias surge el Ateneo de la Juventud, el cuál tenía como propósito hacer una crítica del positivismo imperante para retomar la cultura humanista y la revalorización histórica, este objetivo lo tomaban como vía de consolidación de proyecto cultural de la esencia mexicana (de Anda Alanís, 2019, pág. 165).

Algunos representantes que se encargaron de difundir esta cultura o doctrina posrevolucionaria fueron José Vasconcelos, Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña;

2. Conceptos obtenidos de Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana (Díaz Berrío & Orive B., 1984)

en el campo de la arquitectura podemos encontrar su adaptación gracias a Nicolás y Federico Mariscal, junto con Jesús Tito Acevedo, “Acevedo y el ateneísmo establecen que la cultura nacional es la suma de las acciones históricas de la sociedad mexicana” (de Anda Alanís, 2019, pág. 166).

El arquitecto José Villagrán y Carlos Obregón fueron los primeros a favor del cambio, aunque lo neocolonial e historicista aun prevalecían; Villagrán se apoyó del escrito de tratado arquitectónico del francés Julien Gaudet donde propone una serie de principios metodológicos como que un edificio es un resultado natural de la solución del programa interno, ideales que consideraba se apegaba a la posrevolución.

Para Villagrán era importante que los muros fueran amplios y desnudos, secuencia rítmica, proporciones, el uso de concreto armado, proyección de forma a través de sombra. Mientras que para Carlos Obregón era la expresión morfológica, marcos de concreto que integraran la estructura, sintaxis compositiva es decir la desnudes en las fachadas y esquema simétrico en conjunto de la geometría lineal.

Sumado a eso, la arquitectura tradicional mexicana señalaba que debían integrarse obras escultóricas, jardines internos, espacios porticados y materiales regionales.

En este periodo se contempla la importancia arquitectónica más allá de la elección de un estilo histórico, se centraban en la relevancia de la solución que demandaban los espacios y el dibujo era una herramienta meramente comunicativa.

Dentro de este conflicto de nacionalismo en la arquitectura posrevolucionaria surgen múltiples tendencias según la ideología con la cual se sintieran mayormente identificados, las más relevantes fueron lo neocolonial que provenía de la colonia como su nombre lo dice, el neoindigenismo que parte de los conocimientos y aplicaciones prehispánicas, la arquitectura Decó que surge del Art Déco donde México adaptaba lo revolucionario y moderno para así añadir el funcionalismo.

Lo neocolonial era considerado aun tradicional y un tanto contradictorio para las demandas revolucionarias, el neoindigenismo buscaba solucionar como problema fundamental el crear espacios habitables funcionales siendo breve por el poco conocimiento prehispánico oficial para la época.

El funcionalismo es donde surge la frase tan conocida de la forma sigue a la función aplicada al padre de los rascacielos Louis Sullivan (ESTUDIO CREATTE, 2023) que relativamente de manera simultánea en otra parte del mundo se genera la frase *less is more* atribuida particularmente a Ludwig Mies van der Rohe en la arquitectura moderna (Pixartprinting, 2024).

Mientras tanto el Art Déco surge en Francia y es contemplado para los mexicanos como la mezcla de vanguardia estadounidense y europea que tuvo gran impacto en los ideales revolucionarios y posrevolucionarios.

Tabla 1. Algunas características de cada tendencia en periodo posrevolucionario

Neocolonial	Neoindigenismo	Funcionalismo
Azulejos, cantera, tezontle.	Uso de taludes.	Contra el neoestilismo.
Pretilos mixtilíneos.	Elementos de identidad nacional geometrizados.	Eficiencia espacial.
Rejas de hierro forjado y balcones.	Materiales tradicionales mexicanos.	Menor número de ornamentación.
Elementos Platerescos.	Centrada en la comunidad.	Proporcionalidad.
Aleros con tejas.	Armonía con la naturaleza.	Líneas limpias y simples.

Elaboración propia con información de los libros de historia de arquitectura mexicana de Anda Alanís (2019) y Lira Vasquez (1990) además de las clases de historia de arquitectura mexicana impartida por la arquitecta Eva Acosta de la Universidad Veracruzana (2019).

El Art Déco como equilibrio momentáneo

En el 1925 termina el gobierno de Obregón y se busca mediante el arte propagar la cultura post revolucionaria, se le da muerte a lo neocolonial, pero se mantiene en pie la idea de conservar el propósito de consolidar la imagen plástica de las demandas revolucionarias.

El arquitecto Alfonso Pallares junto otros colegas demandaban a gritos la necesidad de pureza en las formas como lo habían elaborado en algunos casos de Europa donde podía apreciarse gran abstracción de las figuras, fuerte combinaciones volumétricas, la aplicación de concreto armado.

Ese mismo año en Francia la Exposición de Artes Decorativas (Art Déco) implementó un código del decorativismo que venía incubándose desde inicios del siglo con el Art Nouveau.

México se entera de ello posteriormente a que Nueva York, en Estados Unidos, lo implementa entre 1925 y el 1935 aunque en la década de los 30's va perdiendo impulso o fuerza, así que surgen algunas piezas del Art Déco tardío intentando la renovación cultural mexicana (de Anda Alanís, 2019, págs. 175-182).



Ilustración 1. Vista de una parte del interior del Palacio de Bellas Artes. El palacio de Bellas Artes en Ciudad de México es uno de los máximos exponentes que cuenta con elementos del Art Déco, obra comenzada en el año 1930.

Autor: Desconocido, sin fecha. Obtenido de la página oficial del Museo del Palacio de Bellas Artes recuperado de <https://museopalaciodebellasartes.inba.gob.mx/arquitectura/> el 13 de febrero del 2025.

La arquitectura Decó resultaba ser la tendencia más económica” (Lira Vasquez, 1990) por su sencillez de líneas y la simplificación de ornamentación, algo sumamente valioso para un país que acababa de tener una guerra devastadora, entonces no se veía por qué no adoptarse para la búsqueda de nacionalismo. Algunos de los elementos que se consideraban característicos de esta arquitectura serían:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| Ø Vidrios de grandes claros | Ø Contraste |
| Ø Concreto armado | Ø Ritmo |
| Ø Aluminio, acero | Ø Simetría |
| Ø Formas geométricas | Ø Mosaico Vidriado |
| Ø Líneas simples o paralelas | Ø Hilada simple de ladrillo |
| Ø Formas rectas, onduladas, | o teja en pretiles |
| espirales y en zigzag | Ø Toque cromático |
| Ø Jerarquía | |

El Art Déco en México fue conformado por lo Neoplateresco, lo Neobarroco, Neoprehispánico, Spanish Style y Geometría pura buscando combinarse con algunos rasgos de lo Neocolonial, tomado como un medio local dentro de la construcción con aspiraciones de vanguardia.

Espacios públicos y de construcción social.

El Art Déco también en los parques.

Parques con Art Déco de fácil percepción visual

El Art Déco no se apreciaba solo en lo arquitectónico o en elementos de las ciudades, también era representado a través de los espacios públicos, ejemplo de ello es el Parque General San Martín hoy conocido como Parque México diseñado por Leonardo Noriega en 1927.

A lo lejos se puede apreciar un pergolado simple a lo lejos como remate visual, en su fuente hay un puente de madera simulando cerchas de acero, en otra fuente tiene un reloj incrustado en un prisma rectangular de concreto con algunas curvas internas en acero.

También muestra simetría en algunas de sus escalinatas, arcos o pequeños pergolados, además de contar con esculturas diversas en las fuentes, así como bancas de concreto con múltiples diseños minimalistas algunos con mosaicos en rombo fusionando el Art Déco y los ideales modernos.

Otro parque donde podemos encontrar elementos pertenecientes al Art Déco, aunque no desde su origen, pero si en sus intervenciones es el Jardín de El Cantador en la ciudad de Guanajuato, donde el propósito fue diseñar una alameda.

Desde 1902 hasta 1977 existieron intervenciones en el parque donde se implementaron barandales de herrería, retiraron una de sus fuentes principales y reestablecida en la entrada de la ciudad. Las jardineras están formadas por un perímetro de línea simple generando grecado y elementos como placas verticales de concreto o mampostería.

El Art Déco como pieza de rompecabezas: Parque Juárez

El Parque Juárez se ubica en el centro histórico de la ciudad de Xalapa, Veracruz., el cual tanto gubernamental como culturalmente es uno de los espacios públicos de mayor importancia histórica desde antes que la ciudad tomara el título de Villa hasta el siendo capital municipal.

Otro motivo de importancia es su ubicación cartográfica-histórica, puesto que la ciudad de Xalapa fue elegida por los españoles principalmente porque en temporada de lluvias era



Ilustración 2. Antes y después del Parque General San Martín hoy Parque México. En la parte superior de la imagen podemos observar los inicios del Parque General San Martín, mientras que en la parte de abajo se visualiza en la actualidad y como observamos a conservado sus elementos correspondientes a esta tendencia.

Autor: Desconocido, 2019. Obtenida la primera foto del periódico EXCELSIOR recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/el-parque-mexico-el-emblema-inolvidable-de-la-ciudad/1291690> el 20 de enero del 2025. La segunda foto **Autor:** Desconocido, 2020. Obtenida de una guía de turismo Ultimate Self Guided Tour recuperado de <https://thecreativeadventurer.com/ultimate-self-guided-tour-of-la-condesa/> el 20 de enero del 2025.



Ilustración 3. Monumento histórico del Parque México.

Autor: Desconocido, 2020. Obtenida de una guía de turismo Ultimate Self Guided Tour recuperado de <https://thecreativeadventurer.com/ultimate-self-guided-tour-of-la-condesa/> el 20 de enero del 2025.



Ilustración 4. Foto aérea del jardín del Cantador. El Congreso del Estado decretó el cambio de nombre llamándolo Parque Porfirio Díaz, pero los ciudadanos continuaron nombrándolo Parque del Cantador.

Autor: José Eduardo Vidaurri Aréchiga cronista municipal de Guanajuato, 2021. Obtenido de <https://portalguanajuato.mx/2021/09/el-cantador-leyenda-e-historia/> el 18 de enero del 2025.

la ruta más segura, tomando ciertas calles de la ciudad como parte de la antigua Calle y Camino Real (o de las ventas) que conectaba Veracruz-México para el traslado comercial en Plan del Río, Cerro Gordo o El Lencero entre otras ciudades o pueblos conectados por estas rutas.

Anteriormente el espacio donde se construyó el parque pertenecía a la orden franciscana y tenían un convento el cual servía como espacio de descanso, hospital, cárcel entre otras múltiples actividades con las que contó.

Para el año de 1884 fue demolido completamente como decisión posterior a un gran terremoto que dejó devastado con escombros por doquier por órdenes del general Juan de la Luz Enríquez, como no era algo sostenible se buscó una revitalización del espacio, por lo tanto, se buscó la elaboración de un proyecto que sustituyera el espacio que dejaba vacante el antiguo convento (Bermudez Garrochotegui, 2020).

Dos años más tarde se notifica la propuesta de la construcción de un parque, además

del traslado de gobierno estatal de Orizaba a Xalapa. En 1888 el templo fue adquirido por el Ayuntamiento y podían comenzar con lo planeado.

Desde 1889 hasta 1900 el parque fue dotado por múltiples estructuras de origen francés por solicitud del expresidente Porfirio Díaz, desde un kiosco de acero como algunos barandales perimetrales de concreto al igual que otros parques contemporáneos a este.

Entre 1907 y 1927 de acuerdo con la cartografía de la Comisión Geográfica de Exploradores y cartografía del archivo antiguo de Xalapa se calcula que en este periodo se fue construyendo la traza de jardín francés perteneciente ya a la tendencia del Art Déco, característico por su geometrización y juego de volumetrías mediante los cortes perfectos de la flora, adaptada a los criterios de orden originales de Francia del siglo XVII conservando la simetría, ejes, perspectivas visuales a través de senderos y elementos arquitectónicos como implemento de esculturas, fuentes, estanques y bancos.

Entre las fragmentaciones que ha sufrido el parque se tiene la complementación del proyecto con senderos que conectaban a la plataforma central y un paseo en la plataforma inferior en la cual se colocaron en 1923 3 estatuas de mármol elaboradas previamente, correspondientes a las 4 virtudes cardinales, la cuarta se encontraba donada en Ciudad de México (Cultura & Reyes, 2024).

El fondo que enmarca dichas estatuas también es perteneciente al Art Déco gracias a su geometría sencilla y grecado repetitivos generando ritmo y armonía visual, para 1931 se complementa con una tercera extensión por el ingeniero y artista José Borgognoni el paseo del ayuntamiento.

Se desconoce la fecha exacta, pero en la década de los 30's también se implementaron unas escaleras donde era el acceso principal del convento, con una estética simétrica, un espacio central con grandes cristales y líneas simples a excepción del barandal que añadía unas ligeras curvas (Historia & Medina Mateos, 2017).

En 1937 al centro de la plataforma principal se implementa un primer pergolado chinesco según el antiguo cronista de la ciudad Vicente Espino (XALAPA ANTIGUO, 2023), generando otro remate visual al caminar por los senderos rectos. A finales de los 30's e inicios de los 40's se implementan jardineras con geometría simple a lo largo de las escalinatas que se encuentran pegadas al costado del ahora Palacio de Gobierno Estatal.

De acuerdo con una fotografía de los habitantes antiguos de Xalapa, se calcula que en el año 1943 se solicitó complementar el proyecto con un estanque de patos que armonizara con el paseo del Ayuntamiento (Lara, 2024).

Hasta el año de 1979 se solicita una réplica de la cuarta estatua y se complementa la estructura del hemiciclo alargándolo hasta hacer senderos que enmarquen la vialidad que conectará años más tarde con el viaducto que pasa en la actualidad por debajo del parque (Bello, 2022).

Sucesivamente se ha tratado de innovar con juegos elaborados con materiales de la región adornando con cerámica de colores o azulejos; en 2021 se intentó retomar el concepto de los pergolados ocasionando su liberación de este elemento en el 2024 a causa de malos cálculos estructurales.

Para 2023 y finales de 2024 se hizo una reanimación y reparación del mirador y el ágora del parque, donde se buscó conservar la geometría pura, los pequeños taludes decorativos en la fachada principal, secuencia rítmica, alumbrado de acero similar al de los años 30's y las ventanas parecen cortadas dentro del espacio del muro desnudo. Estas son tan solo algunas de las transformaciones que ha tenido el Parque Juárez durante todos sus años de vida, ha sido una construcción social de los habitantes, de imposiciones de grupos de poder y efectos adversos que salen de las manos para decisiones o acciones inmediatas. Durante esta búsqueda de nacionalismo, identidad, funciones y necesidades se han perdido elementos de gran peso histórico o de relevancia comunitaria, donde teóricamente existió una planeación previa a la ejecución, pero los resultados demuestran lo contrario según comentarios de distintos habitantes residentes y especialistas (Morales, 2021).



Ilustración 5. Vista aérea de la plataforma principal del Parque Juárez.

Autor: Google Maps, 2024. Obtenido de <https://www.google.com/maps> el 13 de octubre del 2024.



Ilustración 6. Foto actual del paseo del Ayuntamiento. Virtudes cardinales.
Autor: Elaboración Propia, 2024.



Ilustración 7. Foto antigua del Paseo del Ayuntamiento.
Autor: Desconocido, sin fecha. Obtenido del grupo de Facebook Xalapa Antiguo: https://www.facebook.com/XalapaAntiguo/?locale=es_LA recuperado el 22 de noviembre del 2024.



Ilustración 8. Pergolado chino y pergolado moderno. En la parte izquierda de la imagen podemos observar el pergolado chino posrevolucionario, mientras que en la parte derecha se visualiza lo que intentó reemplazar en el 2024 el pergolado en esta ocasión ubicado en el mirador y no en la zona central del parque.

Autor: Desconocido, sin fecha. Obtenida la primera foto de Xalapa Antiguo (2023). Y la segunda obtenida del reportaje del periódico el estridente Xalapa <https://www.elestridente.com/blog/parque-juarez-xalapa/>, autor: desconocido, sin fecha. Recuperado el 26 de noviembre del 2024.

Conclusiones: “Nuevo” sentido de nacionalidad o ¿pérdida de identidad?

El arquitecto Enrique de Anda en su libro *Historia de la arquitectura mexicana* analiza que “[...] Construir de acuerdo al modelo virreinal significó para los primeros gobiernos de la revolución, la recuperación de esencias artísticas nativas de América, particularmente las de la sociedad criolla novohispana, iniciándose con ello el proceso de afirmación de la nacionalidad como fortaleza histórica capaz de sustentar frente a los manierismos europeizantes del porfiriato, la reafirmación del valor patrio y el inicio de un arte derivado de las tradiciones plásticas locales” (2019, pág. 163).

Y que “el estado carrancista insiste en el uso neocolonial como imagen relativo a un modelo de cultura que pretende nutrirse se la tradición local” (2019, pág. 164); desde una perspectiva más contemporánea me atrevo a decir que esto es solo una de las posturas existentes de un mismo tema, es decir que el nacionalismo no quiere decir sinónimo de

neocolonial, por ello es que muchos otros arquitectos crearon el neindigenismo y otras adaptaciones arquitectónicas con las que se sintieran más identificados.

Si analizamos retrospectivamente, antes del virreinato ya existían habitantes con una cultura en América, que, si efectivamente nos adaptamos a nacionalismo apeándonos a un nombre territorial proveniente de un pueblo conquistador, conceptos o la mezcla de razas impuestas por ellos, entonces sí, hacemos la referencia adecuada, pero en el Abya Ayala³ ya existían habitantes con cultura que también forman parte de nuestra identidad y por lo tanto nacionalismo.

Si analizamos esta información desde una de las epistemologías feministas a través de la interseccionalidad⁴, la visión Carrancista y el análisis de Anda es una postura un tanto hegemónica puesto que se basan en una imposición, cada temporalidad tiene una puesta en valor que deberá ponderarse de acuerdo con las necesidades de la sociedad de la época correspondiente y el espacio, no somos quiénes para determinar que existen culturas más valiosas que otras.

Esto mismo ocurre en distintos proyectos que no comprenden del todo la complejidad que conforma al mismo, que no solo son objetos para mantenerlos como museos ni las personas son inanimadas para no tener relación o vínculo con un espacio. Se van perdiendo los valores de las cosas, las historias y se le ha estipulado solo el valor monetario (Guzmán, A. & Guzmán, R., p. 42 en (Pineda Almanza, 2017, pág. 26)

Como sugerencia para futuras intervenciones en proyectos que cuenten con peso histórico-social, no solo analizar los lineamientos que señalan instituciones u organismos como Desarrollo Urbano, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), Secretaría de Turismo y Cultura del Estado de Veracruz (SECTUR), Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y el Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales (INDAABIN) donde se busca preservar elementos del siglo XVI al XIX.

También deberían tomarse en cuenta las cartas como Carta ICOMOS⁵. Interpretación y presentación de sitios de patrimonio cultural o la Carta Iberoamericana del Paisaje Cultural (ICOMOS, 2015), que nos hacen sugerencias, aunque no son

3. El nombre de Abya Yala es admitido como el nombre correspondiente al continente América, de acuerdo con el idioma kuna según el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas desde 1977. Significa: "kuna «Yala» tierra, territorio. «Abya» agujero de la sangre, madre madura, virgen madura, tierra en plena madurez" (Centro Nacional de Acción Pastoral, 1992).

4. La interseccionalidad es una metodología nos ayuda a comprender detenidamente y un tanto sintetizada la información que se nos presente desde una postura que entienda los privilegios y opresiones por las cuales se está atravesando. La interseccionalidad va de la mano del análisis del concepto de hegemonía y por ende de la no hegemonía, es decir la supremacía que se ejerce sobre grupos con características mayoritarias de opresión. surge en 1960 y una de sus principales representantes fue Kimberlé Williams Crenshaw (Valiña, 2019).

5. Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) es una organización internacional no gubernamental asociada con la UNESCO.

obligatorias, también pretenden rescatar lo que se encuentra en entre el siglo XIX y XX, donde hay espacios como el Parque Juárez que sufren constantes cambios y pérdida tanto histórica como identitaria, porque no se comprende la complejidad que les conforma entonces van imponiendo, innovando, limpiando o conservando elementos como piezas de ajedrez sin conocer su relevancia académica o social.

Bibliografía

- Bello, D. (10 de agosto de 2022). ¿Qué hay para turistar en Xalapa? Conoces el Paseo del Ayuntamiento, zona de las cuatro virtudes. Diario de Xalapa. Recuperado el 2024, de <https://oem.com.mx/diariodexalapa/tendencias/historia-de-las-4-virtudes-en-el-paseo-del-ayuntamiento-un-lugar-ideal-para-turistar-en-xalapa-15228135>
- Bermudez Garrochotegui, G. (2020). EL CONVENTO FRANCISCANO DE XALAPA.
- Bermúdez Gorrochotegui, G. (2018). Jalapa en el siglo XVI (3 ed.). Xalapa Antiguo.
- Centro Nacional de Acción Pastoral. (1992). Acerca del nombre «Abya Yala». Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos, 8(18), 255. Recuperado el 2025, de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9682/11612>
- Cultura, D. d., & Reyes, E. (03 de agosto de 2024). ¿Conoces la historia de las cuatro virtudes que reposan en la capital de Veracruz? Te contamos. El Sol de Orizaba. Recuperado el 2024, de <https://oem.com.mx/elsoldeorizaba/cultura/cual-es-la-historia-de-las-cuatro-virtudes-y-donde-se-encuentran-ubicadas-13219899>
- de Anda Alanís, E. X. (2019). Arquitectura después de la revolución Mexicana. En E. X. de Anda Alanís, Historia de la arquitectura mexicana (cuarta ed., págs. 163-182). Gustavo Gili. Recuperado el 2025
- Díaz Berrio, S., & Orive B., O. (1984). Terminología general en materia de conservación del patrimonio cultural prehispánico. (P. Ciendrop, Ed.) Cuadernos de arquitectura mesoamericana(3), 5-10. Recuperado el 2025
- ESTUDIO CREAARTE. (2023). Forma y función en Arquitectura. Obtenido de Estudio Create: <https://estudiocreate.es/blog/2023-funcion-y-forma>

- Historia, X. e., & Medina Mateos, R. (15 de abril de 2017). Xalapa en la Historia. Obtenido de Xalapa en la Historia: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1313684848711300&id=596226070457185&set=a.1322406551172463&locale=es_LA
- ICOMOS. (2015). Cuadernos del consejo de monumentos nacionales. 2(111). Recuperado el 2025, de <https://www.monumentos.gob.cl/publicaciones/libros/cuaderno-ndeg-111-documentos-icomos>
- Lara, S. (14 de mayo de 2024). Parque Juárez de Xalapa tenía un estanque de patos: la historia de este lugar. Diario de Xalapa. Recuperado el 2024, de <https://oem.com.mx/diariodexalapa/tendencias/estanque-de-patos-en-el-parque-juarez-de-xalapa-que-cambios-ha-tenido-el-lugar-13430036>
- Lira Vasquez, C. (1990). Para una historia de la arquitectura mexicana (primera ed.). Tilde editores y Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado el 2025
- Morales, N. (22 de 02 de 2021). Todos los materiales publicados en este sitio están protegidos por las leyes de propiedad intelectual de México, lo cual no permite que los textos informativos, imágenes, material en audios o videos y logotipos que tienen Título de Registro de alcalor político. Recuperado el 2025, de <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/repudian-cambios-al-parque-juarez-de-xalapa-alcaldia-permitira-nueva-tienda-337870.html>
- Pineda Almanza, A. (2017). Nueva estética de la arquitectura popular: de la narco cultura y migración para el mundo. En A. Pineda Almanza, Nuevos mecenazgos en la producción del arte, diseño y arquitectura popular (págs. 25-27). Mandorla.
- Pixartprinting. (2024). Menos es más - Detrás de la filosofía de Van der Rohe. Blog by Pixartprinting. Obtenido de <https://www.pixartprinting.es/blog/menos-es-mas/>
- Real Academia de la Lengua Española. (2014). bisoño, ña. En A. d. Española, Asociación de Academias de la Lengua Española (23 ed.). Academias de la Lengua Española. Recuperado el 2025
- Valiña, C. (2019). Interseccionalidad: definición y orígenes. perifericas. Escuela de feminismos alternativos. Obtenido de <https://perifericas.es/blogs/blog/interseccionalidad-definicion-y-origenes#:~:text=Lo%20acu%C3%B1%C3%B3%20en%201989%20Kimberl%C3%A9,pertenencia%20a%20m%C3%BAltiples%20categor%C3%ADas%20sociales%E2%80%9D>
- XALAPA ANTIGUO. (2023). XALAPA ANTIGUO (1a ed.). H. Ayuntamiento de Xalapa y Xalapa Antiguo.

Escuelas Centenario: entrada a la modernidad en Dolores Hidalgo, Guanajuato

*Alma Pineda Almanza
Mauricio Velasco Ávalos*

Resumen

Al culminar la guerra de la Revolución mexicana, México tenía que empezar a reconstruirse y a modernizarse. La educación es clave de atención dentro de ese punto de la planeación de la modernidad encabezada por José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional y secretario de Instrucción Pública en esta segunda década del siglo XX. Las necesidades urbanas se centrarán en las grandes ciudades, por lo que Dolores Hidalgo, Guanajuato, ciudad pequeña donde inicia la guerra de Independencia, en ese momento no era prioritaria de atender. Por su parte, el periodista mexicano residente en los Estados Unidos Ignacio Lozano dueño del periódico “La Prensa” de San Antonio, Texas, a cien años de la consumación de la Independencia en 1921, llega a la población de Dolores Hidalgo, Gto. con la finalidad de realizar una serie de reportajes desde la “cuna de la Independencia” y no solo percibe la situación de la ciudad, sino la falta de escuela para los niños. Considerando su relación con la comunidad mexicana que habita en San Antonio principalmente, inicia una labor extraordinaria al juntar recursos para poder donar una escuela para niños y otra para niñas en la población. Las escuelas Centenario, se diseñarían en los Estados Unidos, con los recursos conseguidos en la campaña de donadores, con las tecnologías constructivas modernas como el concreto armado y el ladrillo, combinando tipologías arquitectónicas del momento, entre éstos: un eclecticismo como el “estilo de la pradera” y un muy temprano Art Déco norteamericano con tientes nacionalistas mexicanos y con el apoyo administrativo federal de José Vasconcelos secretario de educación en el periodo del Presidente Obregón.

Palabras clave: Escuelas Centenario, arquitectura mexicana, siglo XX, nacionalismo mexicano, art déco.

La arquitectura del siglo XX en México y sus objetivos tienen claramente una propuesta diferenciada a la que se realizaba en el s. XIX durante el Porfiriato y esa primera década del siglo XX un poco perdida por la guerra de la revolución mexicana necesitaba presentar nuevas formas y solucionar diversos problemas que implicaba una posguerra.

La evolución y la modernización de México dependía en la segunda década del siglo XX de las nuevas propuestas arquitectónicas y urbanas en vías de solucionar problemas. México no se encontraba estable ni política ni económicamente hablando. Personajes como José Vasconcelos tendrían un papel fundamental en la conformación del nuevo plan de reconstrucción en donde el nacionalismo a través de los planes de educación serán la guía para seguir en una búsqueda continua de la identidad mexicana.

Por otra parte, los nuevos materiales que se empiezan a popularizar como el uso del concreto armado y el tabique o ladrillo serán en adelante los materiales más accesibles en el momento de construir. Estos materiales y sistemas constructivos que se relacionarán con estilos arquitectónicos como el funcionalismo, los brutalismos, el constructivismo y un naciente Art Déco, se identificarían con éstos, que tecnológica y temporalmente permitían construcciones masivas en menor tiempo. Debemos mencionar que el Art Déco llegará a México un poco más tarde que en los Estados Unidos. Que en México encontraremos estilos que se combinarán con apoyo de los nuevos materiales entre formas arquitectónicas nacionalistas y funcionalistas, e incluso con formas que tienen intenciones decó.

Las Escuelas Centenario de Dolores Hidalgo, Guanajuato representan un ejemplo temprano de arquitectura educacional moderna para una población sencilla y descuidada, alejada de las necesidades que se intentaban solucionar en las grandes ciudades mexicanas. La historia que llevan encima estas escuelas de Dolores Hidalgo, son ejemplo de empatía, de identidad nacional y de solidaridad de compatriotas mexicanos que viven en los Estados Unidos, convocados por el Sr. Ignacio Lozano director del diario de “La Prensa”, que se ubica en San Antonio, Texas.

La investigación que se presenta aquí es la historia de estas escuelas Centenario que tienen características muy particulares por su origen, por su tipología arquitectónica, sus estilos y por su relación con el movimiento de modernización del México posrevolucionario, en un lugar alejado de lo que en ese momento eran las prioridades del país.

Antecedentes históricos

Orígenes de Arte Déco mexicano y las influencias norteamericanas.

Cuando se habla de las manifestaciones culturales que se dieron a partir de la segunda década del siglo XX, es importante recordar que México acababa de terminar una guerra interna que era la revolución mexicana y que realmente había un vacío económico, con muchos problemas sociales que solucionar, Enrique de Anda, dice:

Traspuesta la segunda década del siglo que en el terreno de la producción artística significó para el país un vacío casi total, el movimiento de la Revolución abandona paulatinamente la lucha armada entre facciones, para entrar de lleno al periodo de 1921- 1933: la lucha del poder entre caudillos. (De Anda, 1982, pág. 1897).

Esta nota nos da muestra de problemas que se consideraban como prioritarios, antes de reformar y modernizar las ciudades, además de tratar de solucionar los problemas sociales que esta guerra nos dejó. En este periodo de reconstrucción se apuesta dentro de los proyectos políticos del general Obregón (presidente del país en este momento) por el proyecto de unidad cultural a través del “nacionalismo” dirigido por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública (De Anda, 1982, pág. 1897).

Debemos recordar que, durante el Porfiriato la Academia de San Carlos, dictaba las formas arquitectónicas, elegantes, adornadas, historicistas, eclécticas y muy costosas que, de alguna forma después de la Revolución, debían de cambiar para las nuevas necesidades, entre las que se distinguían a nivel de construcción, la falta de viviendas para las clases media y baja, además de la necesidad de construir el equipamiento urbano e infraestructura necesarios para el crecimiento de la población.

Iniciado el obregonato, dos circunstancias dinamizan la actividad de los arquitectos, colocándolos de nuevo en la primera línea frente a sus antiguos adversarios en la lucha por el monopolio del trabajo: la expansión de la ciudad de México y la masiva utilización del concreto en la construcción (De Anda, 1982, pág. 1899).

Hasta aquí se han planteado las diferencias que tendríamos en México con otros países que ya estaban poniendo en marcha las nuevas formas arquitectónicas, limpias derivadas del funcionalismo europeo. Se plantean tres panoramas importantes a tener en consideración en el desarrollo del país: la primera, los problemas económicos de México, donde incluso teníamos una deuda externa importante derivada de la guerra revolucionaria. La segunda, la necesidad de construcción de vivienda y otros servicios

necesarios en la ciudad a gran escala. Y la tercera: la forma de querer ahorrar y producir lo más que se pueda con menos recursos, donde el concreto armado y el tabique representaban las nuevas formas de construir. Podríamos considerar algunos otros factores en el momento de privilegiar con la construcción, como el hecho de distinguir a la capital del país, así como las capitales de los estados en este proceso de reconstrucción y modernización después de la guerra de la revolución mexicana, dejando de lado a las pequeñas poblaciones.

Algunos otros aspectos a propósito de los estilos “modernos” que van a aparecer que deberían considerarse, es que los estilos arquitectónicos impactan como nuevas formas diferentes muy lentamente, así incluso vamos a tener las presencias de estilos combinados, como algunos edificios eclécticos- historicistas, prácticamente copiando estilos como el barroco, a veces difícil de distinguir su cronología por las copias bien hechas de modelos barrocos originales, que se construyeron en el siglo XX pero edificados con nuevos materiales como el concreto armado y el tabique, como ejemplo el Edificio Gaona, del arquitecto Ángel Torres Torija (De Anda, 1982, pág. 1900) construido en 1923, con todos los formatos del barroco mexicano de la ciudad de México, como los remates mixtilíneos, los tablerados, el uso de la cerámica de talavera y el tezontle rojo, entre otras muchas más formas, siguiendo los patrones barrocos de la ciudad de México.

Igualmente encontraremos estas construcciones de concreto y tabique ya sean funcionalistas mezcladas con formatos historicistas, eclécticos, decó o funcionalistas-racionalistas de moda ya en Estados Unidos y Europa.

1. Historicistas o eclécticas tardías.
2. Copias Historicistas o eclécticas con materiales nuevos como el concreto y el tabique y chapeado a la manera de estilos anteriores (ver figura 1).
3. Historicismos combinados con funcionalismos. (que se aprecian en algunos acabados como las ventanas y en los materiales de construcción)
4. Funcionalismos puros.
5. Art Déco puro geométrico lineal y geométrico.
6. Déco – historicista de modelos coloniales y tradicionales mexicanos. (neo colonial, spanish, neo platerescas, neobarrocas) (Ver figura 2).
7. Déco con detalles indigenistas prehispánicos. (neo-prehispánico, neo-maya, neo-tolteca, neo-azteca, etc).
8. Déco combinado con el funcionalismo jugando con elementos estilísticos de ambas propuestas estilísticas (ver figura 2).



Figura 1 Edificio "La Nacional" de León Guanajuato. Un Art Déco con elementos historicistas neogóticos, con predominio del uso del concreto armado en las marquesinas y en el sistema constructivo general. Centro histórico de León Guanajuato. *Fotografía. Autor 2024.*

Al fin al de cuentas de todas estas modalidades que aquí se proponen, debemos identificar que uno de los hilos conductores son los nuevos materiales y sistemas de construcción, que pertenecen al siglo XX, en hormigón, o concreto armado y el tabique o ladrillo para muros de carga, aunque las formas estilísticas sean de tiempos pasados, que algunas veces se muestran y otras se ocultan con adornos, pero igualmente empezarán a mostrar las formas geométricas y lineales. Las primeras etapas de la arquitectura mexicana del siglo XX, en especial después de la guerra de la Revolución Mexicana, serán una apuesta por arquitectos o ingenieros conocidos impulsado por José Vasconcelos a través del "nacionalismo". Enrique de Anda (1982, pág. 1902) menciona la contradicción de mezclar la parte utilitaria y funcional, que en este momento era prioritario en el sentido de proponer vivienda y servicios para las ciudades, contra la idea de recuperar las formas y adornos conocidos como lo que proponía la arquitectura de la colonia española en México, como los patios, las arcadas, los materiales antiguos tradicionales, sobre los nuevos materiales como uso de canteras, cerámicas tipo talavera, diseños de petatillos de barro para pisos y muros, tejas, faroles, fuentes, pretilos mixtilíneos entradas con



Figura 2. Edificio “Ponchito” de la ciudad de Puebla. Un Art Déco con elementos historicistas barrocos, y detalles funcionalistas como las ventanas y los locales comerciales, llamado “decó poblano”. En 1987 le retiraron las marquesinas de talavera originales, por considerarse no adecuadas en el momento de la inscripción en la lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad de UNESCO. Centro histórico de la Ciudad de Puebla, Pue.

Fotografía. Autor. 2015.

marcos de cantera, etc. en una forzada continuidad con la identidad mexicana, incluso veremos cómo algunos arquitectos apostarán a las formas neo prehispánicas y hasta con versiones más especializadas como sucedería en Mérida, Yucatán con el neomaya, para dar la continuidad identitaria.

Parece necesario mencionar que si bien el estilo del Art Déco tiene sus inicios en París a partir de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de 1925, teniendo como base el diseño integral en todas las artes y oficios como los muebles, la orfebrería, las pinturas, el diseño gráfico, la tapicería, las modas de ropa, el mobiliario urbano, entre muchas otras cosas, las manifestaciones nacionalistas neocoloniales y funcionalistas, ya daban muestra de la linealidad y geometría de los diseños que ya se mezclaban e identificaban en los edificios y que junto con los sistemas constructivos nos permitirán visualizar un Art Déco.

El estilo Art Nouveau, como se llevó en diversas partes de Europa a finales del siglo

XIX, en algunos lugares daba muestra de más linealidad que de lo que originalmente eran las formas orgánicas representativas, por ejemplo, José María Olbrich en su edificio de la Sezession de Viena, nos da una muestra de la composición de volúmenes geométricos, sin adornos, no formas orgánicas, o la escuela de Bellas Artes Glasgow de 1899 del arquitecto Charles Rennie Mackintosh con intensiones similares (Cirici, 1985). De esta forma podemos encontrar esta derivación del Art Nouveau o “modernismo” español hacia las formas del Art Déco.

Rogelio Sánchez en su trabajo de tesis de arquitectura denominada El Art Decó en León, Guanajuato (1990, p.16 -18) nos comparte una cita de Pulido, donde nos menciona los dos grandes periodos en los que se divide el art déco:

...el primero fue uno de gestación, que puede retrotraerse aproximadamente a 1909, y tuvo por escenario a Europa, especialmente a la ciudad de París. A partir de entonces, se produjo una síntesis de diversas influencias artísticas, que culminó con la creación de un estilo de mucho refinamiento y elegancia. (...) Aquel primer periodo del Art Déco ofreció al mundo un brillante intento por encontrar una nueva forma de expresar el modernismo del siglo XX descartando la ornamentación vitoriana que había ido afianzándose en el último tercio del siglo XIX.

El segundo periodo inicia al término de la primera guerra mundial. El mundo experimentó grandes cambios que alteraron el estilo de vida del hombre occidental. Fue una época de grandes expectativas y de un nuevo y brillante sentido de libertad. (...) Hasta el momento, sin embargo, la nueva corriente no había podido adquirir una personalidad propia y bien definida. Era una mezcla de nuevas ideas, tendencias y movimientos. Fue durante la Exposición Internacional de Arte Decorativo e Industrial Moderno, realizado en París en 1925, cuando el Art Déco finalmente cristalizó y se definió (Pulido, 1986, p. 181).

En los Estados Unidos tendremos estas presencias Art Déco, desde antes de la primera guerra mundial, estilo que además se fusionaba a las formas de vida moderna norteamericana en muchos sentidos: la vida nocturna, la moda, los diseños gráficos, el diseño de mobiliario, entre otras cosas. En México, en la capital del país encontraremos los primeros edificios que respetaban los lineamientos puros del estilo Déco de forma “temprana” en edificios como el Edificios de la Alianza de Ferrocarrileros, en el año 1926 proyecto del arquitecto Mendiola (De Anda, 1982, p. 1909). A pesar de ser una propuesta mexicana temprana de 1926, en los Estados Unidos ya se tenían mas ejemplos de estas tipologías.

Debemos reconocer que, en un periodo previo al modernismo funcionalista, la arquitectura nos muestra los primeros ejemplos de arquitectura funcionalista que se

centraban a resolver los problemas de construcción que tenía el país en estos momentos, de líneas puras, pocos o nulos adornos, probablemente influenciado de arquitectos europeos, pero siempre utilizando los nuevos materiales de concreto armado y trabajando con los muros de carga de tabique, así los arquitectos funcionalistas estarían haciendo sus primeras propuestas geométricas austeras, resolviendo las necesidades espaciales principalmente. En estas propuestas en las que unos de los grandes teóricos mexicanos de la arquitectura como José Villagrán García, veremos igualmente ideas del estilo déco entre las propuestas arquitectónicas “funcionalistas” como en el Hospital para tuberculosos de 1929, con proporciones y formas déco.

Las escuelas Centenario de Dolores Hidalgo, Guanajuato

Preliminares históricos a la construcción de las escuelas Centenario

El edificio que nos ocupa en esta investigación tiene que ver con la construcción de las escuelas Centenario en la ciudad de Dolores Hidalgo, Guanajuato, lugar donde inicia el movimiento de la Independencia en 1810, por el Padre Miguel Hidalgo.

Los datos que mencionamos son importantes, pues cien años después de la consumación de la Independencia en 1921, llegará a la ciudad de Dolores Hidalgo, Gto., un periodista mexicano que vive en los Estados Unidos, el Sr. Ignacio Lozano quien es además, el director del periódico “La Prensa”, con la finalidad de realizar una serie de artículos desde la ciudad donde inicia el movimiento de Independencia. Al llegar al lugar el Sr. Lozano se da cuenta del mal estado en que se encuentra la ciudad, los problemas de servicios de infraestructura y de equipamiento urbano, pero lo más grave para él en ese momento, era observar que no había una escuela primaria para los niños, asunto lamentable pues consideraba que de aquí podrían salir personajes importantes como el propio Miguel Hidalgo que sin un apoyo de la escuela pues no habría una esperanza de desarrollo de los niños guanajuatenses.

El Sr. Lozano regresa a los Estados Unidos y utilizando su propio medio de comunicación su periódico “La Prensa”, inicia su campaña en dos frentes, por un lado, desde los Estados Unidos solicitando apoyo a los compatriotas para la construcción, así como para la elaboración de lo que serán las escuelas para niños y niñas, y por otro lado, inicia también todas las gestiones administrativas como solicitud de permisos y apoyos al ayuntamiento de Dolores Hidalgo, Guanajuato, así como al Gobierno Federal para la adquisición de los mejores terrenos donde se construirían las escuelas.

Una vez que el Sr. Lozano propone la construcción de unas escuelas, una para niños y otra para niñas del poblado de Dolores Hidalgo, se propone al Ayuntamiento que se necesitaban las facilidades para lograr este propósito y sobre todo el espacio donde éstas se encontrarían. Los hechos quedarían registrados cada semana en alguna noticia del tema en el periódico del Sr. Lozano, La Prensa, así como de forma mas "intima" en las actas de Cabildo del Ayuntamiento de Dolores Hidalgo, como veremos a continuación.



Figura 3. Diario la Prensa, inician las noticias sobre el apoyo de la comunidad mexicana en Estados Unidos para construir las escuelas en Dolores Hidalgo Guanajuato. La Prensa. Diario Popular e Independiente. Año VIII, Dir. Ignacio E. Lozano. San Antonio, Texas. Del 3 septiembre 1921.

Dentro de las fuentes principales que tenemos para describir los hechos a propósito del proyecto de las escuelas, nos encontramos con una carta que envió el Sr. Lozano al Presidente Municipal y que se reproduce en el Acta de la sesión ordinaria de Ayuntamiento del día 25 de junio 1921 y que a continuación transcribimos:

Carta del Señor Ignacio E. Lozano, Director del Diario “La Prensa” que se publica en la Ciudad de San Antonio, Tex. E.U.A. que a la letra dice:

San Antonio, Texas 5 de junio 1921. C. Presidente Municipal, Dolores Hidalgo, Gto. México. Señor de mi consideración : El diario “La Prensa que se publica en esta ciudad y del cual soy Director y propietario, acaba de abrir una suscripción popular entre los mexicanos residentes entre este País para, en ocasión del Centenario de la consumación de nuestra independencia, obsequiar a la población de Dolores Hidalgo con dos edificios para escuelas oficiales, uno de niños y otro de niñas, lo cual me permite poner en conocimiento de usted esperando que tal idea merezca su aprobación, así como la de las autoridades y habitantes en general de esa histórica población. Conozco perfectamente los patrióticos sentimientos que abrigan los mexicanos residentes en los estados Unidos y estoy seguro de que se aprestarán gustosos (ya han empezado a manifestarse así) a que la iniciativa prospere el esfuerzo se realice. Ahora bien: como es nuestro objeto que la ceremonia de la colocación de la primera piedra de ambos edificios escolares, se lleve a efecto durante las próximas fiestas de septiembre, me permito gestionar la adquisición, por parte del Municipio de dos buenos lotes de terreno para la construcción de las mencionadas escuelas. Yo espero tener el gusto de visitar esa población dentro de algunas semanas, a fin de ponernos de acuerdo con ustedes para el mejor éxito de los trabajos emprendidos , pero entre tanto juzgo pertinente que usted como primera autoridad de Dolores Hidalgo, discuta con las demás , y con los vecinos progresistas de la población, la conveniencia de ceder para el objeto que se persigue los dos lotes de terreno que se requieren, procurando que sean grandes y bien acondicionados, pues es nuestro propósito que las escuelas que allí se construyan, reúnan las necesarias condiciones de (higiene) amplitud, ventilación, etc.,etc. Al mismo tiempo, ruego a usted se sirva proporcionarme informe sobre los puntos siguientes:

- I. Número de habitantes de Dolores Hidalgo
- II. Población escolar, niños y niñas, separadamente
- III. Materiales adecuados para construcciones separadamente.

Desearía, así mismo, recibir de usted algunas sugerencias que juzgara pertinente hacer en relación con este proyecto, a fin de llevarlo a la práctica en el tiempo señalado, pues deseo que los planos, especificaciones, etc.,

este terminados y aprobados oportunamente para que las obras sigan inmediatamente después de la colocación de la primera piedra y las escuelas sean entregados al Municipio sin demora” (sic) (Acta Ayuntamiento DHG, 25 junio, 1921. Foja 9– 11).

Siguiendo con la secuencia de los permisos y trámites que se deberían seguir según las peticiones del Sr. Lozano, rescatamos algunos otros datos importantes que se siguieron en las reuniones en el Ayuntamiento. En una sesión ordinaria del 2 de julio de 1921, se distingue lo siguiente:

A continuación el mismo C. Presidente dio una información verbal de las gestiones que hasta hoy ha hecho en el asunto de los edificios para Escuelas que la colonia mexicana residente en los Estados Unidos obsequiará a iniciativa del Señor Ignacio E. Lozano, Director del Diario “La Prensa” de San Antonio Texas, y hace algunas sugerencias con respecto a los terrenos que al Municipio corresponde ceder para el objeto, a fin de que se estiman acertadas, se tomen en cuenta al dictar la resolución definitiva (Acta Ayuntamiento DHG, 2 julio, 1921, Foja 16).

Dentro de las mismas actas del Ayuntamiento encontramos algunos datos importantes, como el hecho de encontrar la mejor ubicación para las escuelas, justo donde se encontraba la “Alameda”:

En seguida el C. Flores pidió aclaración sobre el estado en que al conceder facultades al C. Presidente en el asunto de las Escuelas, quedaba la proposición del C. Carrillo pendiente de resolverse en el sentido de ceder los terrenos que ocupa actualmente la Alameda. Contestó el aludido manifestando que puede entenderse que queda sin efecto su proposición y que el C. presidente tomará de ello lo que estime conveniente al proponer la definitiva solución (Acta Ayuntamiento DHG, 27 julio, 1921, Foja 25).

Dentro de las diligencias que se tuvieron que realizar en vías de comprar los mejores terrenos para las escuelas, entra en acción un personaje muy importante de este periodo, igualmente relacionado con la vida cultural como el Lic. José Vasconcelos, que en ese momento era el Rector de la Universidad Nacional que intercede para la compra de los terrenos ante el presidente del país:

Para terminar y que sirviese de norma en la discusión, hizo conocer el contenido de un mensaje recibido momentos antes, y que es contestación de una solicitud sobre el mismo asunto, que a la letra dice:

“Próximo viernes solicitaré Sr. Presidente, autorización para adquirir terrenos donde serán edificadas escuelas regalo Colonia Mexicana Estados Unidos. El rector de la Universidad. J. Vasconcelos.”

Se hizo luego la discusión y a propuesta del C. Carrillo se acordó decir al Señor Lozano que el H. Ayuntamiento cederá de cualquier manera el terreno para las escuelas, pero que espera conocer el resultado de las gestiones del Sr. Vasconcelos, Rector de la Universidad Nacional obtenido por la manzana que en primer término señala, si el Gobierno Federal ayuda eficazmente, y por la segunda en caso contrario” (sic) (Acta Ayuntamiento DHG, 3 de agosto, 1921, Foja 29).

Las diligencias que se realizaron en estas pocas semanas tuvieron fruto para tratar de cumplir con la fecha establecida por el sr. Lozano para poner la primera piedra en septiembre. Para en 13 de agosto, ya se tenía respuesta de parte del Presidente:

Se autorizó al C. Presidente para que desde luego haga gestiones en el sentido de que el H. (Ayuntamiento) Congreso decrete la exención de derechos por traslación de dominio, en la adquisición de la manzana para las Escuelas del Centenario, y en auxilio de la Junta Patriótica en la de los cajones que va a derribar ...” (sic) (Acta Ayuntamiento DHG, 13 de agosto, 1921, foja s/n).



Figura 4. Primera piedra Escuela Centenario: “Esta piedra fue colocada por el Gobernador del estado Ing. D. Antonio Madrazo. 9-27-21” Fotografía tomada en el lugar por T. Trueba. Dolores Hidalgo, Gto. 2009.



Figura 5. Placa de la Primera piedra, colocada al término de la obra. Indica los benefactores de la construcción y el Presidente Municipal de ese momento en la ciudad. Fotografía tomada en el lugar por T. Trueba. Dolores Hidalgo, Gto. 2009.

En una reunión extraordinaria del 15 de septiembre del Ayuntamiento se recuperan otros datos importantes que tenían que ver con la obtención de los terrenos a través de expropiaciones y concretar los pagos de los terrenos para las escuelas Centenario:

...2. Que se autorice un préstamo provisional de parte del Erario del Municipio, por la suma de \$1.000.00 a favor de las Escuelas del Centenario, a fin de cubrir desde luego con esto y \$5.500.00 mas que se han suscrito con el mismo carácter entre particulares, el 50% del valor de las fin cas que componen la manzana 5% del Cuartel 2% entretanto se recibe del Gobierno Federal que acordó el pago de dichas fin cas, igual suma deberá entregar desde luego, a fin de que los trabajos, como lo desea el Sr. Ignacio E Lozano, autor del proyecto de las escuelas, se inicien sin demora. Que se autorice igualmente a la Presidencia para firmar en representación del H Ayuntamiento las minutas de las propiedades que se vayan adquiriendo, en las cuales servirá de base la forma en definitiva que para el pago comunique el Gobierno, y que igualmente se faculte al C (C) Presidente para pedir a quien corresponda la expropiación por utilidad pública de las fin cas cuyos dueños se encuentren intransigentes en sus pretensiones (sic) (Acta Ayuntamiento DHG, 15 de septiembre, 1921, foja 46-47).

Para el 8 de octubre, el Ayuntamiento de Dolores estaría recibiendo un juego de planos de las escuelas Centenario:

Carta del Señor Baltazar Torres de Brownsville Tex. U.S.A. obsequiando al H. Ayuntamiento para que los conserve en sus archivos, unos planos que confeccionó con el propósito de que figurasen en el cer ¿? que supuso se llevaría a cabo para sujetar las obras de las Escuelas del Centenario que regaló a esta ciudad histórica la Colonia Mexicana de los Estados Unidos. Recibo y se agradece, tomando nombre de la sociedad en general (sic) (Acta Ayuntamiento DHG, 8 de octubre, 1921, foja 49).



Figura 6. Ubicación de las Escuelas Centenario a una cuadra de la Plaza Mayor de Dolores Hidalgo Guanajuato.

Cuadro a la derecha inferior ubicación de escuelas Centenario. 2. Cuadro Izquierda inferior Plaza mayor o Jardín Principal. 3. Cuadro izquierda, superior: Parroquia de Dolores.

Plano de Google maps, del centro de la Ciudad de Dolores Hidalgo, Guanajuato con adaptaciones de los autores de la investigación. 2024.

A lo largo de la lectura de las actas de Cabildo del ayuntamiento que se han podido revisar, se puede observar otros casos alternos al de las escuelas del Centenario, en donde podemos constatar la importancia de la introducción de servicios de infraestructura en la población en general y que en esta parte central de la población eran tan necesarios como las escuelas. Así, aprovechando la nueva construcción, igualmente se dota de drenaje y de agua potable en la ciudad y servirían para dotar de estos servicios a las escuelas. Nuevamente nos damos cuenta de esa primera lectura que hacía el sr. Ignacio Lozano al ver el estado de la ciudad de Dolores Hidalgo con muchos problemas de servicios urbanos por la falta de infraestructura y de equipamientos. Igualmente se puede observar la importancia que tiene el Lic. José Vasconcelos en adelantar el proceso de construcción que, vigilando desde la ciudad de México, finalmente se logran comprar los terrenos y organizar la infraestructura necesaria para recibir las escuelas Centenario.

Descripción de las escuelas Centenario Importante mencionar la ubicación privilegiada de la escuela a tan solo una cuadra del jardín principal (o plaza mayor) y de su Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, justo en el centro histórico de una población que realmente no era tan grande en 1921 (figura 6). Las escuelas Centenario se encuentran ocupando una manzana completa de la ciudad.

La escuela Centenario consta de dos escuelas, una para niños que se nombra Miguel Hidalgo y Costilla y una para niñas cuyo nombre es Josefa Ortiz de Domínguez ambas, a pesar de ser dos bloques separados, se encuentran unidas por una zona común de servicios generales de administración, dirección, auditorio y sanitarios. (figura 9). Por esta razón cuando encontramos noticias de esta construcción hay quien se refiere a una sola escuela y hay quien hace la diferencia a dos, pues de origen fueron pensadas una para niños y otra para niñas. Desde hace muchos años la escuela ha reunido a niñas y niños en las mismas aulas, además de ofrecer tres turnos (matutinos, vespertinos y nocturnos) de uso en estos espacios educativos. Rodea al conjunto escolar un área con jardín y canchas, ocupando así en su totalidad una manzana como lo pudimos revisar también en las Actas de Cabildo en la obtención de los terrenos.

Según Emilio Zamora (2016), dice que las escuelas tienen el modelo que se utilizaba en las escuelas primarias de los Estados Unidos, que se construyeron con los recursos de donación recaudada de \$ 36,000.00 dólares. La gran mayoría de los materiales de construcción, así como los muebles se compraron en Texas y se trajeron por ferrocarril hasta Dolores Hidalgo. El presidente Álvaro Obregón eximió los aranceles de aduanas para el transporte. Si bien la primera piedra se pone en septiembre de 1921, la inauguración de las escuelas se realizó en enero de 1923.

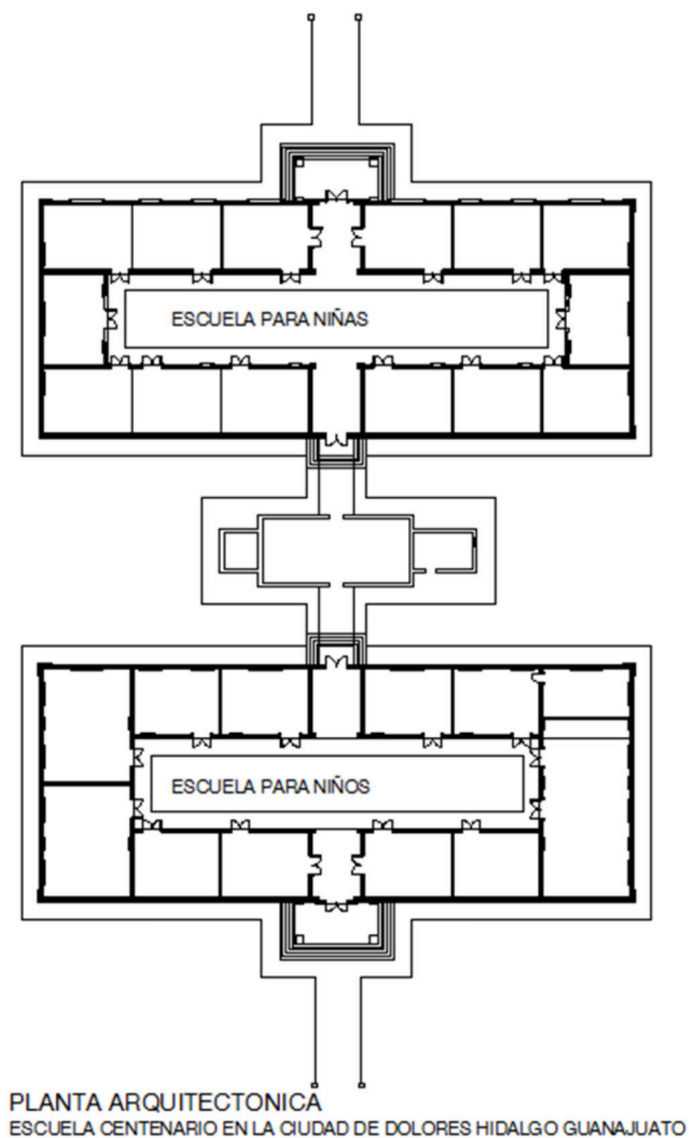


Figura 7. Planos arquitectónicos de las escuelas Centenarios, en Dolores Hidalgo Guanajuato
Planos de la escuela Centenario hechos a partir de los planos publicados en "La Prensa" Diario
Popular Independiente. Año VIII, San Antonio Texas.

Domingo 18 de septiembre 1921, elaborados en el despacho del Arq. Tomas Trueba, en
Guanajuato. 2009v

Debemos reconocer la influencia estilística de la arquitectura de los Estados Unidos, probablemente con un influjo del estilo “de la pradera” de inicios del siglo XX, muy utilizada en los Estados Unidos también en la primera década del siglo, que suele utilizar el tabique rojo recocado industrializado con acabado aparente. Entre las formas del partido arquitectónico podemos ver un juego de volúmenes simétricos en todos sentidos, desde la composición general del proyecto y nuevamente en cada una de las escuelas. Cada escuela tiene un gran volumen rectangular con un patio central. Cada módulo es de un solo nivel, con pisos de madera, que sirven de cubierta a los sótanos de piedra, igualmente aparente con respiraderos hacia los patios. Desde las plantas arquitectónicas reconocemos estos juegos geométricos y simétricos, con un fondo muy funcionalista en el acomodo de las aulas y de partido arquitectónico igualmente funcionalista como se aprecia en los planos (figura 7).

En las fachadas cada edificio tiene una terminación a manera de tableros rectangulares en el pretil, con molduras rectas que definen el tablero. Igualmente se distingue las bajadas de agua de hierro colado industrial, a veces cubiertas por láminas visibles (figura 8).

El diseño arquitectónico de las escuelas es prácticamente el mismo en los dos módulos tanto en dimensiones como en tipología arquitectónica. Las entradas principales de cada escuela tienen un pórtico con pilastras rectangulares, un pretil

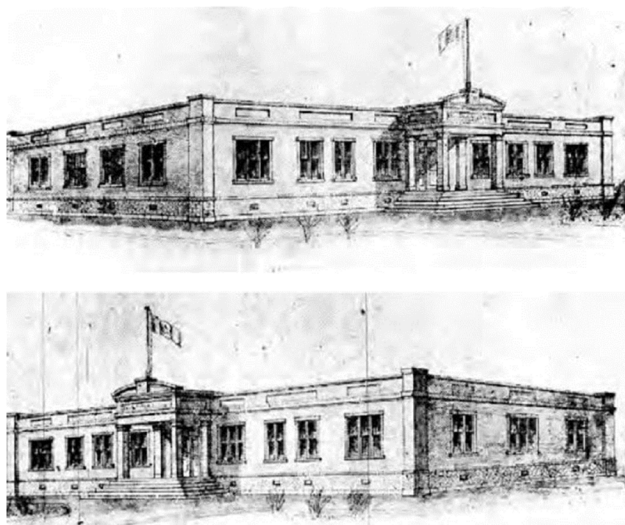


Figura 8. Planos arquitectónicos de las escuelas Centenarios, en Dolores Hidalgo Guanajuato, aquí vemos las perspectivas de ambas escuelas con su asta bandera en los frontones centrales.

Perspectivas de las dos escuelas Centenario en “La Prensa” Diario Popular Independiente. Año VIII, San Antonio Texas. Domingo 18 de septiembre de 1921.

rectangular y con terminación de un frontón circular. Es importante mencionar el diseño tan geométrico que tienen los dos conjuntos, jugando con las alturas de las pilastras de las esquinas de cada escuela, como un escalonamiento lineal. Igualmente, la parte central más alta con el pórtico y hacia el frente nos permite ver estos elementos escalonados. En el diseño de las fachadas, así como en el módulo central de servicios, es evidente la volumetría (figura 8).

El compromiso desde un principio por parte del Sr. Lozano era que el diseño arquitectónico y los materiales y su construcción serían planeados y traídos desde los Estados Unidos. Con una construcción muy moderna a la altura de las escuelas que se construían en los Estados Unidos, a la manera de cómo se han construido estas escuelas elementales allá.

El proyecto se diseña desde el año de 1921 y debemos ver en éste, elementos que nos recuerdan un ecléctico “estilo de la pradera” muy de moda en estados Unidos desde finales del siglo XIX y principios del s. XX, de influencia norteamericana muy tardío, un funcionalismo presente en lo racional, así como en los sistemas constructivos y en tabique aparente de una excelente calidad y formas Art Déco muy temprano que se empiezan a mezclar con un nacionalismo mexicanos en detalles (figura 10).

El programa de necesidades arquitectónicas es descrito en su totalidad en uno de los muchos números del periódico de “La Prensa” del Paso Texas, dedicados a mostrar los avances del proyecto, de los trámites administrativos y a los nombres donadores que



Figura 9. Módulo central de servicios entre los dos módulos de aulas de escuela Josefa Ortiz de Domínguez y escuela Miguel Hidalgo y Costilla. Fotografía de la escuela Centenario. Fotografía T. Trueba. Dolores Hidalgo, Gto. 2009.

hicieron posible la construcción de las escuelas. Incluso se presentan los planos y las características de cada una de las Escuelas:

- 2 salones para 1er año con capacidad para 50 alumnos cada uno.
- 2 salones para 1er año con capacidad de 40 alumnos cada uno.
- 2 salones para 2° año con capacidad de 40 alumnos.
- 1 salón para 3 er. año con capacidad de 40 alumnos.
- 1 salón para 4° año con capacidad de 32 alumnos.
- 1 salón para 5° y 6° año con capacidad de 32 alumnos. (La Prensa. 29 septiembre 1921)

El Diario continúa con la descripción del programa arquitectónico: Una sala para la Dirección y trece salones a saber:

- 1 para párvulos, con 32 asientos;
- 5 para primer año, con 40 asientos cada uno,
- 3 para 2° año con 40 asientos cada uno;
- 1 para 5° y 6° año con 32 asientos,
- 1 para 4° año con 32 asientos. (La Prensa. 29 septiembre 1921)

Los accesorios, lámparas, baños y mobiliario que fueron traídos desde los Estados Unidos, tratando de que jugaran con el formato arquitectónico existente y de los que todavía en algún momento pudimos encontrar elementos originales, en mal estado antes de la restauración y sustituidos con la restauración del 2019. El Diario la Prensa comenta lo siguiente:



Figura 10. Fachada de las escuelas Centenarios, Josefa Ortiz de Domínguez. Fotografía de la escuela Centenario. Fotografía T. Trueba. Dolores Hidalgo, Gto. 2009

“Fuera de esto, las escuelas están diseñadas bajo un mismo modelo, y todo en ellas será idéntico; el mobiliario ha sido escogido para dotarlas, es de lo más moderno que se conoce, y hace juego, en gusto y calidad, con el aspecto y elegancia del conjunto...” (La Prensa. 29 septiembre 1921).

Llaman la atención el tipo de mobiliario de madera y en particular el mesabanco de base de hierro colado para dos personas, con diseño ergonómico y espacio para guardar el material de estudio. El auditorio igualmente se encontraba equipado con un mobiliario similar hecho con asientos abatibles (figura 11).

En las ventanas, aunque parecen de forma cuadrada cada ventana de guillotina (un sistema muy utilizado en las ventanas norteamericanas de principios del siglo XX en Estados Unidos) se componen de módulos rectangulares acomodados en dos o tres de éstos.

Las puertas y ventanas manufacturadas con herrería de ángulo y las ventanas con un sistema de guillotina, dan al conjunto un juego de proporciones agradables al conjunto. Son muy luminosas y permiten el sistema de abrir hacia arriba la ventana, que hasta la fecha se encuentran en buen estado.

Los baños conservan el mobiliario original en los lavamanos y los sanitarios. Igualmente, las lámparas y el sistema eléctrico se conservaban hasta el año 2009, cuando se hicieron estos registros fotográficos.

Podemos afirmar que es un proyecto que cuenta con diseño integral, ya que hasta el más mínimo detalle fue planeado desde San Antonio Texas, en los Estados Unidos de Norteamérica.



Figura 11. Interior de aula tipo, se observan pisos de madera, bancas con mesa integrada para dos estudiantes, se puede ver en la armonía de la composición el tipo de ventana de dos módulos. Fotografía de la escuela Centenario.

Fotografía T. Trueba. Dolores Hidalgo, Gto. 2009



Figura 12. Ventanas de herrería de guillotina de dos y tres módulos. Proporción muy déco. Fotografía de la escuela Centenario. Fotografía T. Trueba. Dolores Hidalgo, Gto. 2009

Dentro del diseño general de la escuela vale la pena mencionar también que una vez que se consiguieron todas las casas que se encontraban en la manzana para demolerlas, y construir de cero las escuelas, se hace evidente un cambio en la morfología urbana, pues encontramos que el proyecto pretendía rodearse de jardines y canchas, cambiando de inicio el alineamiento tradicional de la ciudad, posteriormente se hizo una barda que delimitaba la escuela a la que se le puso mobiliario urbano como bancas y luminarias Art Déco como se muestra en la imagen, sin embargo en una segunda visita las lámparas y los pedestales de ésta, ya habían sido retirados y abandonados en una parte de los jardines.

Estado de conservación de las escuelas Centenario al 2025

Las escuelas Centenario han pasado a lo largo de poco más de 100 años por diversos momentos de ocupación. Esto ha hecho que en algún momento la escuela se encontraba en un momento de deterioro donde incluso sus usuarios no valoraban la importancia histórica y funcional de este espacio, pues en una primera visita, como se puede ver en las imágenes encontramos una escuela si bien no en un estado bueno de conservación, al menos contaban con todos los elementos originales. En una segunda visita pudimos

ver el descuido en las aulas y en el exterior, incluso cuando se retiraron las lámparas al siguiente año. (fig. 13 y 14). En una sobre ocupación de espacios en tres turnos, las bancas dejaron de ser necesarias y se empezaron a apilar a un lado como material de desecho.



Figura 13 y 14. Luminarias Art Déco, bancas urbanas y barda perimetral originales. Lámparas Art Déco abandonadas en los patios de la escuela. Calle e interior de escuela Centenario, Dolores Hidalgo, Gto. Fotografía. T. Trueba, 2009, A. Pineda, 2010



Figura 15 y 16. Bancas en buen estado en el interior de aula y bancas en mal estado en el patio amontonadas. Interior de escuela Centenario, Dolores Hidalgo, Gto. Fotografía. T. Trueba, 2009, A. Pineda, 2010

El mal estado de conservación de la escuela se hizo evidente ante el deterioro de los pisos de madera, el desprendimiento de aplanados, las manchas en la pared por el mal funcionamiento de las bajadas de agua, la insuficiencia de los servicios sanitarios y las malas conexiones eléctricas, detalles en los acabados que había que restaurar, es así que finalmente se consigue restaurar el edificio en el año 2019. Sin embargo, en este proceso se pierden muchas cosas originales y se beneficia la estructura arquitectónica principal se rescata.



Figura 17 y 18. Deterioros de muros y pisos en los interiores y exteriores de las escuelas Centenarios. Interior de escuela Centenario, Dolores Hidalgo, Gto. Fotografía. T. Trueba, 2009, A. Pineda, 2010



Figuras 19 y 20. Restauración de Escuela Centenario en 2019. Frontón de pórtico Escuela Miguel Hidalgo y Costilla antes (2009) y después (2019), se cambian las imágenes de los héroes de la independencia de talavera a placa metálica, se completa el nombre de la escuela.

Fachada de escuela Centenario, Dolores Hidalgo, Gto. Fotografía. T. Trueba (2009) A. Pineda (2020)

Conclusiones

Si bien las Escuelas Centenario se construyeron desde finales del año 1921 hasta el 1923, el proyecto se realizó en los Estados Unidos, es importante mencionar que las fechas parecen no concordar con el apogeo del Art Déco a partir de 1925, esta escuela representa ya algunas de las bases estilísticas de ese estilo. Seguramente influenciado por la forma como se desarrolló el estilo en los Estados Unidos donde se concibe el proyecto, si corresponde a las épocas tempranas del art déco que tuvo mucho éxito entre las construcciones desde poco antes de la segunda década del siglo XX en ese país no solo en la arquitectura sino como diseño integral en la vida cotidiana, el diseño gráfico y hasta en la moda después de la primera guerra mundial.

El Art Déco, muestra junto con el funcionalismo y los sistemas constructivos del concreto armado, incluso los traslapes estilísticos eclécticos de finales del siglo XIX, la modernidad del siglo XX. Tomando en cuenta las consideraciones del México en proceso de reconstrucción, igualmente el nacionalismo es importante simbólicamente hablando en la formación de una identidad.

Debemos reconocer que un edificio como las escuelas Centenarios de Dolores Hidalgo, en el estado de Guanajuato, representa un ejemplo extraordinario de lo que se estaba construyendo en este momento en el resto del país y sobre todo considerando que Dolores Hidalgo era una ciudad pequeña, descuidada y muy alejada de la capital del país.

Cuando iniciamos esta investigación, incluso tratando de poner en valor esta construcción, pues con el tiempo se hizo que sus usuarios descuidaran este espacio, que se sobresaturara de estudiantes y perdiendo de vista la importancia del edificio y lo particular de esta construcción, encontramos un gran deterioro en el edificio, pero igualmente encontramos elementos originales que estaban en proceso de perderse y otros que definitivamente se eliminaron con la restauración que finalmente se realizó en 2019. Dentro de estos elementos perdidos estuvieron las cartelas de talavera de Dolores que tenían las escuelas y que fueron sustituidas por las imágenes de tableros metálicos del Padre Hidalgo y de la Corregidora Josefa Ortiz de Domínguez y que representaban ese guiño nacionalista dentro del edificio.



Figura 21. Restauración de Escuela Centenario en 2019. Se cambia y moderniza la barda delimitante, se eliminan los árboles.
Fachada de escuela Centenario, Dolores Hidalgo, Gto. **Fotografía. Autor (2020)**

Se perdió la barda original y su respectivo mobiliario urbano Art Déco que rodeaba el conjunto por los 4 lados de la manzana. Se eliminaron los árboles dejando ahora una imagen más limpia de los edificios. Del mobiliario de las aulas y baños, es una pena ver que en el nuevo acondicionamiento del edificio se propusieron nuevos mobiliarios, seguramente mas acordes a las necesidades actuales, pero seguramente menos atractivos que los originales.

Investigaciones como la que aquí se exponemos son importantes para reconocer elementos que con el tiempo lo que se han perdido y tener una lectura más completa de un edificio histórico que corresponde a la parte de una historia de la ciudad, esto es una reconstrucción histórica a partir del reconocimiento de un edificio en sus formas, funciones, técnicas y materiales constructivas, así como en sus símbolos.

Ha sido bueno que el edificio de las Escuelas Centenario haya tenido una restauración que frenó el deterioro estructural y arquitectónico, pero que también cambió algunas cosas que eran parte de su esencia tanto nacionalista como decó. Lo bueno es que tener un proceso de restauración igualmente pone a la vista el valor de un edificio de esta naturaleza y se le reconoce su valor patrimonial y su valor como una obra excepcional arquitectónica de la época y de la forma como se fraguó su construcción.

Bibliografía

- Sánchez, R. (1990) El Art Deco en León, Guanajuato. Tesis de Licenciatura de arquitectura. Universidad de Guanajuato, Guanajuato. México.
- Cirici, A. (1985) “Modernismo” en Enciclopedia Historia del Arte. Vol. 9. Ed. Salvat. Barcelona.
- De Anda, E.X. (1982) “La arquitectura mexicana entre 1921 y 1933” en Enciclopedia El Arte Mexicano. Tomo 13. Arte Contemporáneo I. Sep- Salvat.
- Pulido, E., “Al rescate del Art Decó en Miami Beach” en Revista Geomundo, Vol10, No.2, México, Ed. América.
- Zamora, E. (2016) “Las Escuelas centenario: una conmemoración histórica de la Independencia de México”. En TSHA Texas, State Historical Association. <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/las-escuelas-del-centenario-the-centenary-schools>
- Acta Ayuntamiento Dolores Hidalgo Guanajuato, 25 junio, 1921. Foja 9- 11
- Acta Ayuntamiento DHG Dolores Hidalgo Guanajuato, 2 julio, 1921, Foja 16 Acta Ayuntamiento DHG Dolores Hidalgo Guanajuato, 27 julio, 1921, Foja 25
- Acta Ayuntamiento DHG Dolores Hidalgo Guanajuato, 3 de agosto, 1921, Foja 29
- Acta Ayuntamiento DHG Dolores Hidalgo Guanajuato, 13 de agosto, 1921, foja s/n
- Acta Ayuntamiento DHG Dolores Hidalgo Guanajuato, 15 de septiembre, 1921, foja 46-47
- Acta Ayuntamiento DHG Dolores Hidalgo Guanajuato, 8 de octubre, 1921, foja 49
- La Prensa. Diario Popular e Independiente. Año VIII., Dir. Ignacio e. Lozano. San Antonio, Texas. Del 3 septiembre 1921.
- La Prensa. Diario Popular e Independiente. Año VIII. , Dir. Ignacio e. Lozano. San Antonio, Texas. Del 16 septiembre 1921. Aunque la placa de la escuela centenario nos indica como fecha de colocación el 27 de septiembre del 921.
- La Prensa. Diario Popular e Independiente. Año VIII, Dir. Ignacio e. Lozano. San Antonio, Texas. Del 18 septiembre 1921.
- La Prensa. Diario Popular e Independiente. Año VIII. , Dir. Ignacio e. Lozano. San Antonio, Texas. Del 29septiembre 1921.

Conclusiones

El centenario de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925 ha sido una oportunidad privilegiada para visitar, reinterpretar y resignificar el legado del Art Déco desde una perspectiva transnacional, interdisciplinaria y crítica. Este libro colectivo reunió trabajos que desde distintos enfoques y geografías exploran la circulación, apropiación y adaptación del Art Déco como fenómeno estético, urbano, patrimonial y social. Su estructura en tres secciones permitió abordar el estilo no solo como herencia artística, sino como una estrategia cultural de construcción de lo moderno en la primera parte del siglo XX.

Más allá de sus expresiones materiales, con este libro vimos que el Art Déco también operó como agente de transformación urbana y social. En varios de los casos estudiados, sus edificaciones no solo introdujeron nuevas formas arquitectónicas, sino que redefinieron las relaciones entre espacio público, infraestructura y vida cotidiana. Por ejemplo, las Escuelas Centenario de Dolores Hidalgo no solo representaron una innovación formal, sino que articularon un nuevo nodo educativo y cívico en una ciudad. De manera similar, el análisis del Parque Juárez en Xalapa muestra cómo ciertos elementos arquitectónicos y de mobiliario urbano vinculados al Déco contribuyeron a dotar de identidad a un espacio público no monumental, frecuentado cotidianamente y excluido de los discursos patrimoniales oficiales. Por su parte, el Monumento a la Patria en Mérida, como obra emblemática, permitió explorar cómo la arquitectura y escultura Déco intervinieron simbólicamente en el espacio urbano para construir memorias colectivas y narrativas nacionalistas en el espacio público. Estos ejemplos demuestran que el Déco no fue un simple ornamento, sino una forma de construir ciudad, imaginar futuro y articular identidades sociales en contextos diversos. Reconocer estas dimensiones urbanas, espaciales y sociales amplía la comprensión del Déco como un lenguaje que moldeó tanto las formas como los usos del espacio urbano post-revolucionario en México.

Circulaciones y expresiones del Art Déco en el ámbito internacional

Las reflexiones finales de los capítulos reunidos en esta sección plantean al Art Déco no como un estilo cerrado u homogéneo, sino como un estilo que viajó, mutó y se reinterpretó según los contextos culturales y políticos de cada territorio. Se rescataron las obras gráficas y escenográficas de Natacha Rambova en Mallorca, ofreciendo una lectura de su trabajo como interfaz entre cine, diseño y arquitectura, donde el Déco dialoga con imaginarios esotéricos y cosmopolitas. Por su parte, María Sebastián analizó el papel de las publicaciones editoriales en la difusión del estilo, en especial los portafolios de Charles Moreau, que funcionaron como vehículos visuales de transmisión estética a escala internacional.

Mariana de la Torre, desde una perspectiva de género, planteó un análisis crítico de cómo el Art Déco participó en la construcción de imágenes femeninas modernas, ligadas tanto al deseo como a la emancipación simbólica. Estas aportaciones reafirman que el Art Déco fue un fenómeno transdisciplinario y global, donde la circulación de formas, cuerpos y significados produjo nuevas configuraciones culturales.

El Art Déco en la configuración urbana y arquitectónica de México

La segunda sección del libro se centró en las formas que adoptó el Art Déco en el contexto urbano mexicano, particularmente en sus procesos de modernización, expansión y estratificación social. Carolina Magaña Fajardo ofreció un recorrido por la Ciudad de México posrevolucionaria, mostrando cómo el Art Déco se convirtió en símbolo de orden, progreso y civilidad, especialmente en colonias planificadas para las clases medias urbanas.

David Navarrete Escobedo amplió este análisis hacia los centros históricos de ciudades medianas, explorando la inserción del Déco tanto

en el espacio público como en la vivienda popular. Su capítulo visibilizó las expresiones anónimas y autoconstruidas del estilo, desafiando las lecturas elitistas y reconociendo su valor como patrimonio urbano cotidiano. En un enfoque más contemporáneo, Norma Mejía Morales analizó el caso de la Condesa como un espacio donde el Art Déco, es reinterpretado como herencia estética y como una valorización simbólica de la ciudad.

Estos textos revelan que el Déco no fue un simple ornamento, sino una forma de construir ciudad, imaginar futuro y articular identidades sociales, desde las élites políticas hasta los sectores populares en varias ciudades de México.

Arte público, monumentos y espacios de recreación

La última sección del libro mostró al Art Déco como forma de intervención en el espacio público y construcción de memoria colectiva. María Elena Torres reconstruyó la compleja historia del Monumento a la Patria en Mérida, Yucatán, resaltando los debates, tensiones y negociaciones entre lo arquitectónico, lo escultórico y lo simbólico en un proyecto de gran carga nacionalista. Su lectura reveló el potencial ideológico del Déco como lenguaje monumental que expresó unidad, modernidad e identidad.

Desde otra escala, Nasla López analizó la evolución del Parque Juárez en Xalapa, un espacio urbano que, si bien no ha sido asociado tradicionalmente al Art Déco, presenta elementos arquitectónicos y de diseño urbano característicos del estilo. Su capítulo invita a reconocer la presencia del Déco en espacios públicos no monumentales, integrados a la vida cotidiana de las ciudades y frecuentemente excluidos de los relatos patrimoniales oficiales. En conclusión, ambos textos amplían la noción de Art Déco más allá de lo arquitectónico, explorando su dimensión cívica, simbólica y territorial.

El último capítulo de Alma Pineda y Mauricio Velasco aborda la circulación del estilo Déco a una época muy temprana en un espacio

educativo del estado de Guanajuato. Lo que demuestra cómo las tecnologías constructivas modernas del concreto armado y el ladrillo, combinando tipologías arquitectónicas del momento generaron un Art Déco combinado entre lo norteamericano y los tientes nacionalistas mexicanos.

Una mirada desde el presente

En conclusión, los trabajos aquí reunidos permitieron comprender al Art Déco como un fenómeno profundamente plural, contradictorio y expansivo.

Lejos de agotarse en sus expresiones monumentales o institucionales, el Déco permeó capas muy diversas de la sociedad, manifestándose en viviendas autoconstruidas, revistas ilustradas, escenografías de cine, monumentos nacionales y parques públicos.

Este libro nos permitió realizar una lectura crítica, actual y deselitizada del estilo, que reconoce su fuerza como lenguaje arquitectónico y artístico, pero también su fuerza como espacio de disputa cultural, donde se inscriben aspiraciones sociales, valores urbanos y estrategias simbólicas de inclusión o exclusión, vigentes aún en la tercera década del siglo XXI. Al mostrarnos una relectura contemporánea del Art Déco, con este libro se abren nuevas rutas para pensar el patrimonio arquitectónico y cultural de las primeras décadas del siglo XX desde una perspectiva más compleja y más consciente de su valor.

*Los coordinadores
Art Déco 100. Un siglo de modernidad*

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dra. Claudia Susana Gómez López

Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro

Secretario General

Dra. Diana del Consuelo Caldera González

Secretaria Académica

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar

Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dr. Martín Picón Núñez

Rector del Campus Guanajuato

Art Déco 100. Un siglo de modernidad terminó su tratamiento editorial digital en el mes de noviembre de 2025 bajo la producción de la Universidad de Guanajuato. En su composición se utilizó la fuente tipográfica Merriweather 120pt de 8, 9 y 10 en conjunto con la familia tipográfica Lexend Deca de 10, 11, 12, 13 y 14 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de David Navarrete Escobedo y María José Rodríguez Arzate.