



ESPECIAL

LOS ARQUITECTOS DEL CENTRO

POR SANDRA ORTEGA, PATRICIA RUALCABA Y ROBERTO MARMOLEJO

PASIONES ESTÉTICAS DIVERSAS,
PERSONALIDADES QUE REVOLU-
CIONARON LA HISTORIA DE LA
ARQUITECTURA EN EL CONTINENTE.
LA MAYORÍA DE LOS NOMBRES
IMPRESINDIBLES, ESTÁN AQUÍ.



EDITORIAL

LOS ARQUITECTOS

En el Centro Histórico podemos apreciar algunos de los mejores ejemplos de las corrientes arquitectónicas más importantes, desde la Colonia hasta nuestros días. Aquí se alzan obras de los genios que trazaron la silueta actual de la zona sobreponiendo capas estéticas, artísticas, de materiales y también de técnicas constructivas.

Animados por la realización del Primer Festival Internacional de Arquitectura y Ciudad —del 22 al 26 de marzo, organizado por la revista *Arquine*, con apoyo del Gobierno de la Ciudad de México—, nos propusimos seguir las huellas de estos arquitectos y abordar por fin un tema al que le teníamos reservada mucha energía.

Cuando planeamos la entrega, partimos de la hipótesis de que el Centro Histórico bien puede funcionar como un compendio de lo mejor de la arquitectura producida en el país a lo largo de cinco siglos.

Dado que el área que hoy denominamos Centro Histórico fue en sí la Ciudad de México hasta el siglo XIX, y aún parte del XX, nos parecía lógico.

El doctor Xavier Cortés Rocha, investigador del Centro de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM nos lo confirmó:

La zona “es, ciertamente, un muestrario de obras de arquitectura muy importantes, y en algunos casos de espacios urbanos, que reflejan el distinto quehacer arquitectónico a lo largo de todas esas etapas de construcciones nuevas (siglos XVI-XIX), y ya más recientemente, a partir del siglo XX, de intervenciones, rehabilitaciones, transformaciones de edificios existentes. Entonces, es una hipótesis muy válida y muy real”.

El doctor Cortés Rocha es arquitecto y profesor emérito de la UNAM y es autor, entre otros, del libro *José Damián Ortiz de Castro. Maestro mayor de la catedral de México 1787-1793* (UNAM-Conaculta, 2009).

Con su amable asesoría, revisamos la vida y obra de los titanes de la arquitectura que hacen de esta zona un museo vivo. La revisión no es exhaustiva, es apenas un asomo.

Consideramos que cada expresión arquitectónica es hija de su tiempo y que por lo tanto era necesario revisar, aun someramente, qué estaba ocurriendo en la sociedad para entender mejor su arquitectura. Por eso en este número especial exponemos en una introducción a cada etapa, los aspectos económicos, políticos y culturales que influyeron en ese ámbito.

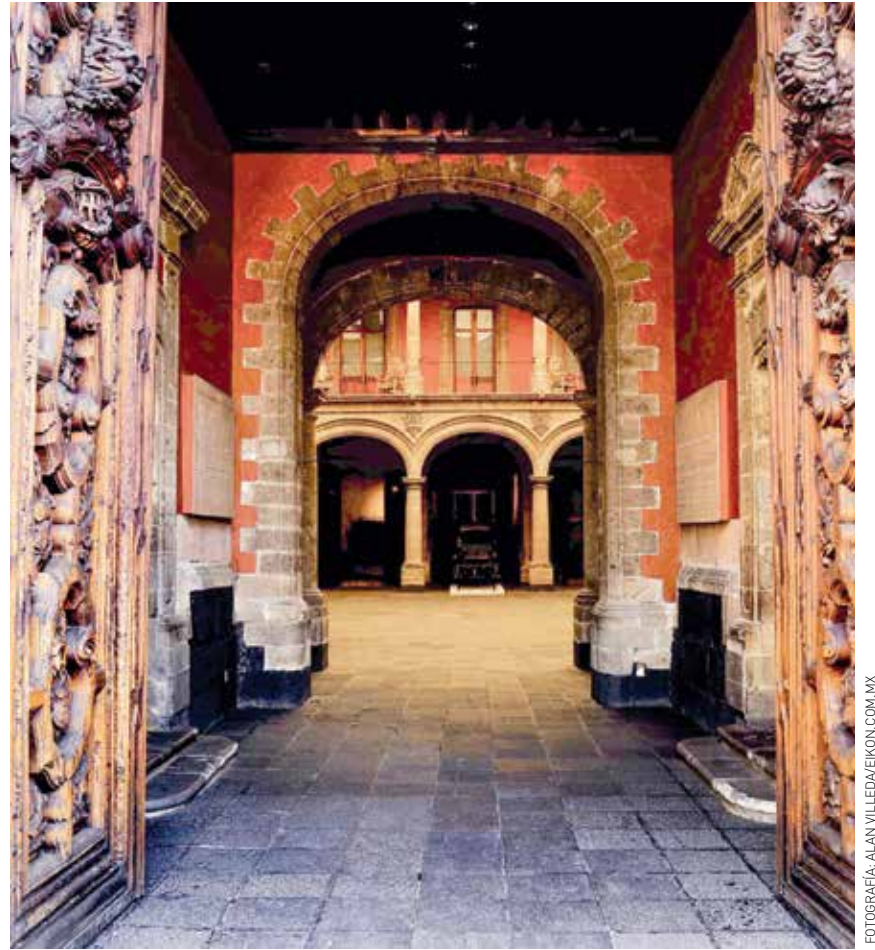
De paso, esbozamos dos temas que nos apasionan. El urbanismo, disciplina que junto con la arquitectura da forma a las ciudades. Y los entretelones históricos de la formación de los arquitectos, primero como oficio, luego convertido en profesión.

Decidimos abordar el tema desde los arquitectos, y no desde las obras, por la curiosidad de saber un poco más sobre quiénes fueron estos personajes creativos, valientes y, no pocas veces, muy necios.

Se trata también de hacer un modesto homenaje a su audacia, y al valor de lo que nos legaron.

Estos personajes que han actuado en el Centro estuvieron sujetos a poderes, a juegos de influencias, a vaivenes políticos y sociales, a intrigas, a una gran competencia entre ellos, y por supuesto a grandes retos técnicos y estéticos.

Muchos, al realizar sus obras, eran unos jóvenes rebeldes; unos gozaron de gloria y fortuna, otros acabaron empobrecidos o tuvieron la mala suerte de que su obras se perdieran. El modo en que sortearon las dificultades y expresaron su genio, también es patrimonio del Centro Histórico.



FOTOGRAFÍA: ALAN VILLEDA/EKON.COM.MX

FUENTES CONSULTADAS PARA ESTA INVESTIGACIÓN: Eduardo Matos Moctezuma, *Tenochtitlan*, FCE, México, 2008; Carlos Lira Vázquez, *Para una historia de la Arquitectura Mexicana*, UAM-A, México, 1990; Francisco Vidargas, “Dos arquitectos de transición: Cavallari y Boari” en *Ricerche di Storia dell'arte*, N63, Italia, 1997; Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 80, UNAM, México, 2002 y Manuel Tolsá. *Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado. México-Valencia*, 1998, citado en www.palaciomineria.unam.mx; “Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 48, UNAM, México 1978; Humberto Mussacchio, “El Palacio que no fue”, *Emeequis*, núm. 224, México, 2010; Enrique X. de Anda, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*, IIE-UNAM, México, 2008 e *Historia de la arquitectura mexicana*, 2da. Ed., Gustavo Gili, Barcelona, 2007; Fernanda Canales y Alejandro Hernández Gálvez, *100x100 Arquitectos del siglo XX*, 1ª. Ed., Arquine, México, 2011; Miquel Adrià, *Teodoro González de León. Obra reunida*, 1ª. Ed., Arquine, México, 2011; Rodolfo Santa María, *Arquitectura del siglo XX en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, 1ª. Ed., UAM, México, 2005; Regina Hernández Franyuti, *Ignacio de Castera: arquitecto y urbanista de la Ciudad de México*, 1ª. Ed., Instituto Mora, México, 1997; Miguel Cervantes (coord.), *Legorreta + Legorreta*, 1ª. Ed., Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2005; Rafael López Rangel, *José Luis Benlliure, un clásico de la arquitectura contemporánea de México*, 1ª. Ed., UAM-UNAM, México, 2012; Gilberto Moreno Romero, *Tendencias actuales de la arquitectura mexicana*, 1ª. Ed., Ed. Uni-son, Hermosillo, 2005; Norma Susana Ortega, *Ciencia y tecnología en México en el siglo XXI. Biografías de personajes ilustres*, 1ª. Ed., Academia Mexicana de Ciencias, México, 2005; Antonio Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento. La Ciudad de México en el siglo XVII*, Conaculta, México, 1998; Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 1948, citado en www.catedralmetropolitanademexico.mx; Luis Javier Cuesta, “Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega”, en www.redalyc.org; Jorge Alberto Manrique, “El manierismo novohispano”, en *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, UNAM, México, 2002; Martha Fernández, “Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano”, en *El Sol de Morelia*, 20 de mayo de 2009; Manuel Romero de Terreros, “La carta de examen de Lorenzo Rodríguez”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 15, UNAM, México, 1947; Gonzalo Obregón, “La capilla del Colegio de Las Vizcaínas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 08, UNAM, México, 1942; Víctor Nieto y Alicia Cámara, “La columna salomónica y el estípite”, en www.artehistoria.jcyl.es; Carlos Vega y Socorro Sentíes et. al., *Cómo vemos la Catedral Metropolitana de México y su sagrario en el siglo XXI*, México, 2009; Ignacio González-Polo, “La Mansión de Borda en la Ciudad de México, construida por Guerrero y Torres en la antigua calle de San Francisco”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Biliográficas*, nueva época, vol. VIII, núms. 1 y 2, 2003; Héctor de Mauleón, “El hombre que creó la Ciudad de los palacios”, en *El Universal*, 19 de marzo de 2012; Manuel Sánchez Santoveña, citado sin referencia explícita en www.palaciomineria.unam.mx; María Cristina Soriano Valdéz, “La huerta del colegio de San Gregorio, asiento del taller de Manuel Tolsá y su transformación en fundición de cañones, 1796-1815”, en *Historia Mexicana*, vol. LIX, núm. 4, abril-junio 2010; Jose Antonio Terán Bonilla, “La enseñanza de la arquitectura en la Nueva España durante el periodo barroco”, en www.upo.es; María de la Carmen Romano, “Arte tequitqui en el siglo XVI novohispano”, en www.iifilologicas.unam.mx; y José María Lorenzo Macías, “La aplicación de las ordenanzas del gremio de los carpinteros en el siglo XVI. El caso de Juan Gordillo contra su gremio”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 83, 2003.

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: GRISELDA OJEDA



CDMX

KM.CERO SE REPARTE EN BICICLETA



WWW.CICLOSMENSAJEROS.COM • TELÉFONO: 5516 3984

Km. cero PUBLICACIÓN MENSUAL EDITADA POR EL FIDEICOMISO CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

SANDRA ORTEGA RESPONSABLE DE LA PUBLICACIÓN / PATRICIA RUVALCABA Y SANDRA ORTEGA EDITORAS RESPONSABLES / ROBERTO MARMOLEJO Y PATRICIA RUVALCABA REPORTEROS

LILIANA CONTRERAS COORDINACIÓN DE FOTÓGRAFOS / RIGOBERTO DE LA ROCHA DISEÑO ORIGINAL

IGLOO DISEÑO Y FORMACIÓN / EIKON FOTOGRAFÍA / PATRICIA RUVALCABA CORRECCIÓN DE ESTILO

OMAR AGUILAR Y RAFAEL FACIO APOYO A LA EDICIÓN

IMPRESIÓN: COMISA, GRAL. VICTORIANO ZEPEDA 22, COL. OBSERVATORIO, C.P. 11840, WWW.CENTROHISTORICO.DF.GOB

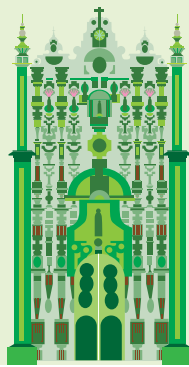
REDACCIÓN: REPÚBLICA DE BRASIL 74, 2º PISO, PLAZA DE STA. CATARINA, COLONIA CENTRO. MÉXICO, D.F. TELÉFONO 5709-8005, 6974, 8115 o 9664. kmcerocorreo@gmail.com

NÚMERO DE CERTIFICADO DE RESERVA OTORGADO POR EL INSTITUTO NACIONAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR: 04-2008-063013110300-101

CERTIFICADO DE LICITUD DE CONTENIDO: No. 11716, CERTIFICADO DE LICITUD DE TÍTULO: No. 14143.

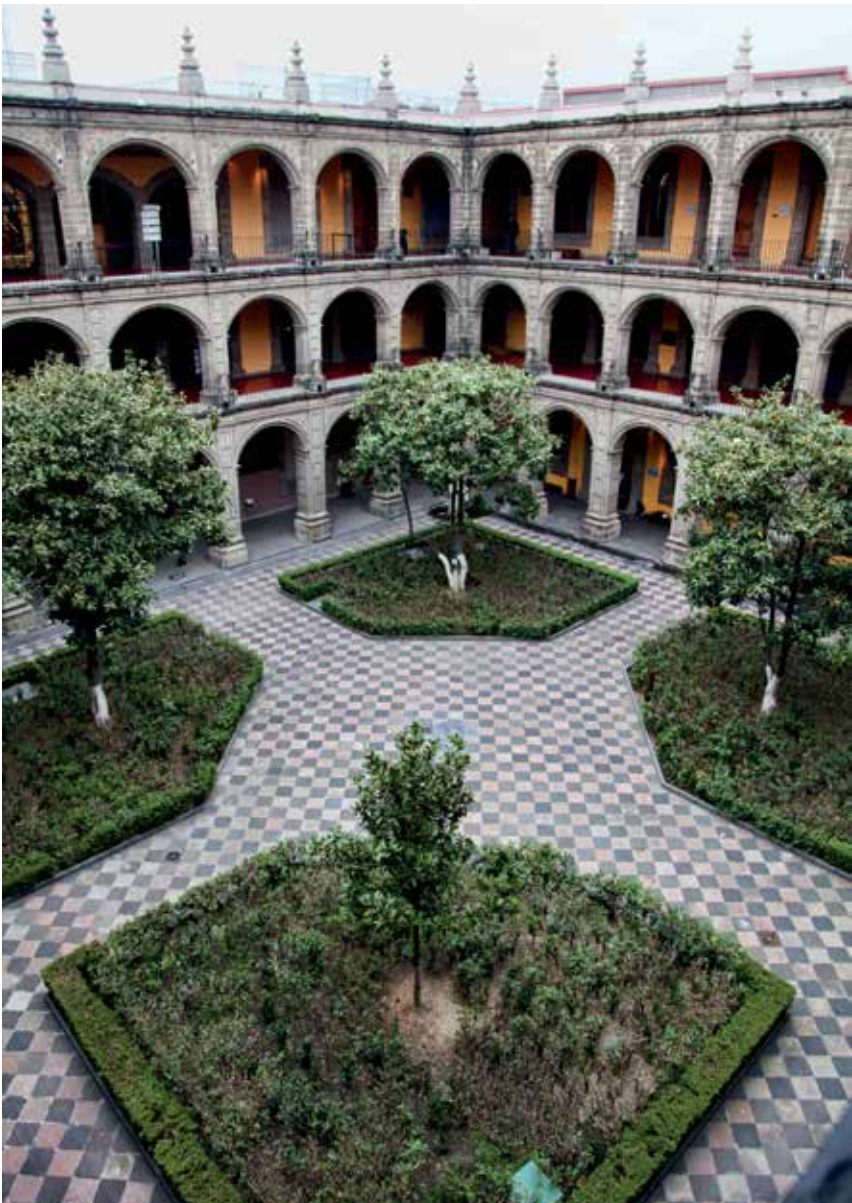
UN LARGO Y FECUNDO APRENDIZAJE

AL FINALIZAR LA CONQUISTA ARMADA DE TENOCHTITLAN, LOS ESPAÑOLES EMPEZARON A DEMOLER LA SOBERBIA ARQUITECTURA QUE LES HABÍA QUITADO EL ALIENTO.



Sobre las ruinas levantaron una ciudad con traza reticular de ascendencia romana. Una plaza central alrededor de la cual estarían los edificios de los poderes civiles y religiosos, fue el nuevo plan urbanístico para la ciudad, y se replicaría en las demás posesiones del imperio español en América.

Además de las casas para los conquistadores —de aspecto más bien tosco y fortificado—, la actividad constructiva inicial de carácter religioso fue importante, pues la evangelización era un imperativo para consolidar el poderío español. Este proceso incluyó también la construcción de escuelas y hospitales.



FOTOGRAFÍA: EIKON.COM.MX

PATIO CENTRAL DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO.



FOTOGRAFÍA: ELOY VALTERRA/EIKON.COM.MX

PORTADA DE LA IGLESIA DE LA PROFESA, OBRA DE PEDRO DE ARRIETA.

En el plano secular, la gran obra de la Iglesia católica fue la Catedral Metropolitana, inmueble que a lo largo de la Colonia compendiaría lo mejor de los estilos y técnicas constructivas.

En el arranque de la actividad arquitectónica y urbanística novohispana, el patrocinio de la Corona y la disposición libre de mano de obra indígena fueron cruciales; la huella de los indígenas dirigidos por los españoles se nota en la decoración de varios edificios del Centro.

Las primeras edificaciones se hicieron con los despojos de tezontle y basaltos de Tenochtitlan; ya para el siglo xvii, se había asimilado una nueva manera de tallar el tezontle, y se le empezó a decorar con chiluca. Los constructores pronto supieron que tendrían que lidiar con la “flaqueza y debilidad” del subsuelo de la antigua Tenochtitlan, sísmico, lodoso y susceptible a las inundaciones.

La inundación de 1629-1634 no dejó casi nada de la ciudad del siglo xvi. Pero cuando la urbe se secó, la actividad constructiva se volvió casi frenética.

El manierismo, llegado a mediados del siglo xvi, empezaba a dejar paso al barroco, que para los arquitectos jóvenes fue un terreno de libertad. La llegada de columna salomónica desató un furor decorativo que no se detendría sino hasta

la apertura de la Academia de San Carlos, en 1781, la cual proscribió ese movimiento, en favor del neoclásico.

La posibilidad de construir bóvedas —en lugar de techar con madera— fue un avance tecnológico de mediados del xvii que revolucionó la arquitectura. Además de numerosos templos y conventos patrocinados por los nuevos nobles, ellos mismos se construyeron suntuosas casas señoriales. El gremio de los “maestros de arquitectura” creció enormemente.

Para fines del siglo xvii, solo en infraestructura religiosa había, además de la Catedral, “ocho templos parroquiales, seis para indígenas y dos para españoles, junto con numerosas capillas” más de 30 conventos entre femeninos y masculinos; 11 hospitales, seis colegios y una universidad, todos con sus propias capillas, informa Antonio Rubial en su libro *La plaza, el palacio y el convento*.

En el terreno urbanístico, la ciudad tenía calles rectas y una escala ordenada, lo que le daba esas prolongadas perspectivas elogiadas por los viajeros.

El repudio hacia el barroco y sus artífices por parte de la Academia, la conversión de la arquitectura en una carrera, y la imposición de un nuevo orden neoclásico influido por la Ilustración, marcaron el final del periodo virreinal.

GENIOS DE LA CATEDRAL

DE ARCINIEGA A TOLSÁ



LA CONSTRUCCIÓN DURÓ 240 AÑOS, PARTICIPARON 21 ARQUITECTOS.

“**L**a Catedral de México resume en sí misma todo el arte de la Colonia. (...) desde las bóvedas ojivales de sus primeros tiempos, el severo herreriano de sus portadas del lado del norte, de las de la sala capitular y la sacristía, hasta el neoclásico de Ortiz de Castro y el Luis XVI de Tolsá, pasando por el barroco de las demás portadas y el churrigüeresco coruscante del altar de los Reyes”, escribe Manuel Toussaint en *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*.

También se puede afirmar que es un conjunto de edificios ejemplares cuya creación y unificación requirió 240 años y la creatividad de 21 maestros mayores de la Catedral (la cifra varía según la fuente). Muchos de ellos fueron geniales.

Claudio de Arciniega es el nombre ligado a la traza de la segunda Catedral, y la entrada del manierismo a Nueva España, dos hitos arquitectónicos del siglo XVI.

Una primera Catedral había sido construida entre 1524 y 1532, en lo que ahora es el atrio. Aunque pronto resultó pequeña para la importancia de la ciudad, fue demolida hasta 1626.

En tanto, los astros se acomodaron y Arciniega (Burgos, ca. 1527-Ciudad de México, 1593), que figuró en España “como arquitecto-entallador”, es decir, haciendo decoración arquitectónica y labrado de retablos, llegó a México en 1554.

Pasó cuatro años en Puebla, como maestro de cantería, y en 1558 se trasladó a la Ciudad de México, a instancias del virrey De Velasco; en ese año fue nombrado “obrero mayor de la Nueva España”. A Arciniega se le atribuyen, entre otros —y a lo largo de su carrera—, los muros de lo que sería el Palacio Virreinal, el claustro de Santo Domingo, los patios y la escalera monumental del Hospital de Jesús, así como los planos iniciales de la universidad.

Pero fue una obra efímera de madera, el Túmulo Imperial para las honras fúnebres de Carlos V (1559), lo que dejó estupefactos a los capitalinos y lo volvió una celebridad. La pieza inició el vuelco manierista en la arquitectura del siglo XVI, y le valió el nombramiento de Maestro Mayor de la Catedral, la posición más elevada a que podía aspirar un arquitecto.

En esa calidad, Arciniega restauró el edificio viejo e hizo la traza del nuevo, tomando como modelo probablemente la catedral de Jaén, España. La construcción se inició en 1573, y Arciniega dedicó el resto de su vida a ese edificio.

Luis Javier Cuesta, un experto en esa etapa de la arquitectura novohispana opina, junto con el historiador Jorge Alberto Manrique, que durante su carrera en Nueva España este artista evolucionó de entallador plateresco a “arquitecto manierista culto”, y concuerda en que Arciniega “se constituiría en eje sobre el cual rotaría el cambio estilístico que se produce en la segunda mitad del siglo XVI”.

Sin embargo, para la Catedral, se decidió no utilizar los alzados de Arciniega,

sino otros encargados a Juan Miguel de Agüero, quien en lugar de un techo de madera propuso “cubiertas de bóvedas y cúpula en el crucero”. Agüero había “cerrado” en 1598 la catedral de Mérida, cuyos casetones renacentistas constituyen un refinado traspaso tecnológico de la bóveda de cantería de España, a Nueva España.

PADRE E HIJO

Juan Gómez de Trasmonte (Extremadura, 1595-Ciudad de México, 1647) también dedicaría casi toda su vida al edificio, del que sería Maestro Mayor de 1632 a 1647. A ese esfuerzo se sumaría su hijo.

Inscrito en el manierismo clasicista, Gómez de Trasmonte sería el responsable, explica el doctor Xavier Cortés Rocha, de un salto tecnológico. “Él propone y logra (mandó imprimir un folleto explicativo, incluso), que las bóvedas ya no se hagan de cantería, sino de tezontle, y que luego ya se adornen con yesería y demás. Eso hace avanzar mucho más rápidamente la Catedral de México”. El cierre definitivo de las bóvedas tuvo lugar en 1667, y le correspondió a Luis Gómez de Trasmonte (Ciudad de México, ?-1684), quien a su vez era Maestro Mayor de Catedral desde 1656. Es decir, concluyó lo iniciado por su padre. También realizó el primer cuerpo de la fachada principal —“un ejemplo del más extraordinario y fino clasicismo que tenemos”— e inició el segundo cuerpo.

En medio de esas tareas, Gómez de Trasmonte hijo tuvo que defender su puesto como Maestro Mayor ante otro arquitecto, Cristóbal de Medina y Vargas (?-Ciudad de México, 1699). De Medina y Vargas impulsaría el barroco, al introducir la columna salomónica.

Esas fricciones que se daban en el terreno, y en lo estético, simbolizaban el cambio de paradigma. De hecho, según Cortés Rocha, “con la muerte de Gómez de Trasmonte, el gran defensor del clasicismo, empieza el barroco, pero a todo”.

UN DESAFÍO DESCOMUNAL

Otro genio de la arquitectura que dejó su propio edificio en la Catedral, es José Damián Ortiz de Castro (1750-1793), el audaz artífice de las torres. Su desafío fue descomunal. Se trataba de diseñar unas torres muy altas —una estaba empezada— sobre una estructura ya de por sí elevada, que resistieran la sismicidad, cuyo funcionamiento quedara garantizado a pesar de los vientos, y que se incorporasen estilísticamente al inmueble. El encargo incluía, además, terminar la fachada y replantear la cúpula. Las obras se iniciaron en 1786.

Ortiz de Castro resolvió de manera magistral el tema estilístico al rematar las torres con un elemento en forma de campana, y las dotó de una gran firmeza al darles una planta interna elíptica. Por fuera son prismas cuadrangulares; por dentro, son elípticas. Esa composición, que implicó un trabajo incomparable de estereotomía —estudio de la manera en que debe descomponerse una forma a construir, y la configuración de las piezas que la forman—, permitió a las torres asentarse firmemente y desafiar la altura: miden entre 64 y 67m.

Para llevar los pesados materiales a las alturas, y colocar las campanas conforme avanzaba la obra, a fin de ir cerrando los vanos, el artista inventó un conjunto de grúas. Unas pequeñas para el arrastre de materiales, y otra —“un gran carro compuesto de tres bastidores y cuatro ruedas”— para las piedras de grandes dimensiones. En esta grúa fue transportada la campana mayor, llamada Santa María de Guadalupe, que pesa 13 toneladas. Un informe de entonces dice que el artefacto funcionaba “sin estrépito ni ruido” y con la fuerza de solo ocho hombres. Ortiz de Castro se enorgullecía de algo más: no hubo un solo trabajador muerto.

Las torres se terminaron en 1791, aunque aún faltaba colocarles las esculturas que las decorarían, diseño de Tolsá. Ortiz de Castro murió en 1793, y fue sustituido por su hermano Francisco de 1793 a 1802,



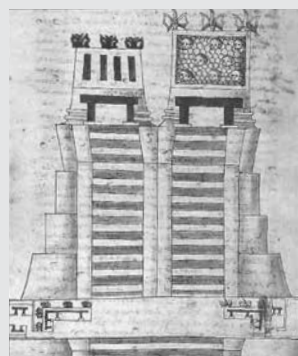
LA CÚPULA, OBRA DE TOLSÁ.

UN APUNTE SOBRE LA ARQUITECTURA MEXICANA

La construcción de Tenochtitlan se inició en 1325. Cuando llegaron los españoles, en 1519, la ciudad tenía 200 mil habitantes y era la tercera más poblada del mundo, después de Constantinopla y París. Era una gran cuadrícula comunicada por canales, con vías peatonales y tres anchas calzadas que la unían con tierra firme.

La arquitectura mexicana reflejaba la cosmogonía de la cultura que la creó. La orientación, la forma y la decoración de templos y adoratorios tienen una explicación religiosa. “Monumental y con un alto sentido del orden y la simetría” es como la califica Manuel Aguilar Moreno, investigador de la Universidad de California.

El recinto ceremonial, ubicado en el centro de la isla, era el núcleo arquitectónico más importante. Ocupaba una enorme expla-



ARQUEOLOGÍA MEXICANA VOL. III NÚM. 15, 1995

nada cuadrangular, de casi 400 metros por lado; incluía más de 78 edificios, entre ellos el Templo Mayor, de acuerdo con Eduardo Matos Moctezuma, en su libro *Tenochtitlan*.

Entre las aportaciones relevantes de los arquitectos mexicanos están los templos gemelos con doble escalinata de acceso —el Templo Mayor alojó los templos de Huitzilpochtli y Tláloc—, las pirámides de planta circular dedicadas a Ehécatl, el dios del viento, como la que se encuentra en el metro Pino Suárez.

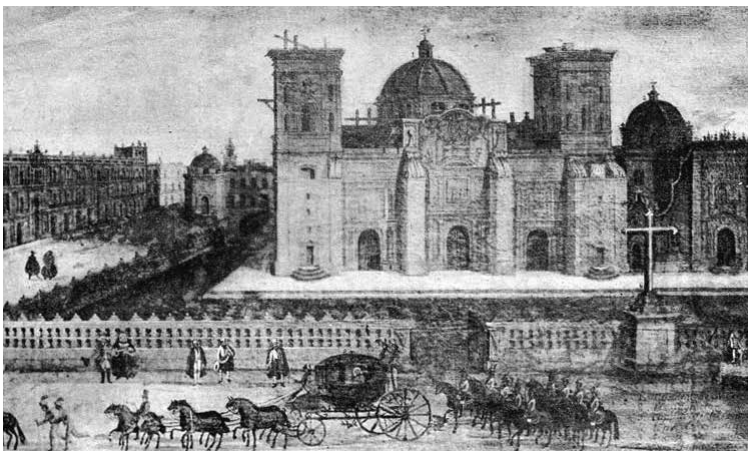
Así como técnicas de cimentación a base de largos pilotes enterrados, un principio que se siguió utilizando hasta, por ejemplo, la construcción de la Torre Latinoamericana (1956) y la recimentación de la Catedral Metropolitana (1972-1985).

año en el que Tolsá se hizo cargo de terminar la fachada y la cúpula; ésta, para Cortés Rocha, es otro “edificio en sí mismo”.

OBRA MAESTRA COLECTIVA

En los años setenta del siglo xx, la integridad de la Catedral estaba en riesgo. Un incendio en el Altar del Perdón y en la sillería del coro en 1967, un temblor en 1973, y daños en las bóvedas provocados por asentamientos diferenciales acumulados por décadas, la habían deshauciado: se calculaba que se desplomaría hacia el año 2032. Entre 1974 y 1985 se llevó a cabo un colosal programa de recimentación, consolidación estructural, cambios de instalaciones y restauración de las obras de arte. Era tal la complejidad técnica de la intervención que se requería de los mejores expertos y la opinión de especialistas extranjeros. Participaron en el proyecto, entre muchos otros, los arquitectos Agustín Salgado (Ciudad de México, 1937-2012), Jaime Ortiz Lajous y Sergio Saldívar —más tarde, Xavier Cortés Rocha y Julio Valencia—, y los ingenieros Manuel González Flores, Enrique Santoyo Villa, Fernando López Carmona, Roberto Meli y Roberto Sánchez. Los trabajos, observados en todo el mundo, permitieron recuperar los atributos estilísticos y la estabilidad del inmueble. Las acciones de monitoreo y conservación de esta joya son permanentes.

La Catedral Metropolitana es el edificio más sobresaliente y complejo de América, una obra maestra colectiva que nunca se podrá considerar terminada.



LAS TORRES EN CONSTRUCCIÓN.



LAS BÓVEDAS SON OBRA DE JUAN Y LUIS GÓMEZ DE TRASMONTE.



PEDRO DE ARRIETA

"CAMPEÓN" DEL BARROCO MODERADO

En 1691, un joven provinciano presentó ante los maestros “Veedores del Arte de Arquitectura” el examen para acreditarse como arquitecto. Los examinadores lo hallaron apto para ejecutar solo “lo tosco” de una construcción, lo que hoy llamamos obra negra. Cuatro años después, Pedro de Arrieta (Real de Minas, Hidalgo, ?-Ciudad de México, 1738) sería considerado uno de los arquitectos más brillantes de su generación.

La investigadora Martha Fernández cuenta la historia en un artículo. Debido a sus méritos, en 1695 Arrieta “fue nombrado maestro mayor del Santo Tribunal de la Inquisición. Además, en 1695, 1696 y 1700 fue veedor del gremio de arquitectos”, y en 1720 se convirtió en “maestro mayor de la Catedral y del Real Palacio de México”.

La obra de Arrieta abarca retablos, puentes, reparaciones y, desde luego, construcciones. En una larga lista de obras que presentó para obtener aquel cargo, se le nota consciente de sus habilidades: “(...) metí cimientos en las paredes de la capilla del Señor San Joseph en San Francisco, sin derribar las paredes”, declara, por ejemplo.

Arrieta era “prolífico e imaginativo”, destaca Cortés Rocha.

Ya como encargado de la edificación de la Basílica de Guadalupe (1695) mostró su talento. Luego, en el Centro Histórico, diseñó el templo de Santa Teresa la Nueva, la Casa Profesa, la capilla de Ánimas de la Catedral y la iglesia de Corpus Christi.

MURIÓ EN LA POBREZA, Y PARTE DE SU OBRA FUE CALIFICADA DE “RIDÍCULA”; AHORA ES REVERENCIADO.



LA PORTADA OCHAVADA DEL ANTIGUO PALACIO DE LA INQUISICIÓN.

Así como la obra que, para Cortés Rocha, lo encumbra como “gran maestro”: entre 1732 y 1736 transformó el insípido Tribunal de la Santa Inquisición en el portentoso edificio que vemos hoy (Palacio de la Escuela de Medicina) en la esquina de Brasil y Venezuela.

En esa obra, Arrieta “hace gala de una gran imaginación y maestría, al solucionar el acceso en la esquina”. Al darle forma “ochavada” a la portada, permitió que las ceremonias públicas del Tribunal desembocaran en la Plaza de Santo Domingo; no solo engarzó el edificio en la plaza y aumentó su protagonismo, sino que de paso, realzó la plaza. Otro acierto fue “eliminar las columnas de las esquinas del patio principal, para no entrar (al inmueble) contra una columna, sino entrar franco”, resalta el experto.

Los arcos con bellos remates en pinjante que Arrieta ideó para sustituir las columnas eliminadas, la cuadratura perfecta del espacio, la escalera monumental y las armoniosas arcadas, son otras cualidades de ese patio.

Aunque la fulgurante carrera de Arrieta se dio en pleno florecimiento del barroco, su estilo fue “moderado”, aclara Cortés Rocha.

Fernández concuerda: Arrieta lideró una vertiente “que produjo monumentos de gran barroquismo, pero con un sentido más tectónico que decorativo, más apegado al rescate del claroscuro, pero sobre todo del movimiento”.

No solo eso. Junto a otros colegas fue autor, en 1735, de un proyecto de Ordenanzas del Gremio de Arquitectos —las anteriores, de 1599, eran un cadáver—; con ellas buscaba elevar la calidad del oficio mediante la aplicación de exámenes más rigurosos. Bajo su liderazgo, el mismo grupo elaboró un plano actualizado de la Ciudad de México, una herramienta elemental para la construcción.

Aunque el final de su vida fue amargo —murió en la pobreza en 1738, y más tarde parte de su obra fue calificada de “ridícula” por la Academia de San Carlos—, ahora es, con justicia, reverenciado. Para Cortés Rocha, no hay duda: Arrieta fue “el campeón de la arquitectura de la primera mitad del siglo xviii”.



LORENZO RODRÍGUEZ

LA GLORIA DEL ESTÍPITE

Si en el barroco temprano el juguete nuevo que desató la imaginación de los arquitectos fue la columna salomónica (con fuste o cuerpo torcido), más tarde lo sería la columna estípite, en la que el capitel y el fuste, éste con dos pirámides invertidas, asimilan la silueta humana: cabeza, torso, cadera y piernas. El estípite es el elemento fundacional de una modalidad del barroco muy recargada conocida como churrigüesco.

En la Ciudad de México, Jerónimo de Balbás (?-Ciudad de México, 1748) sembró el estípite mediante su obra maestra, el Retablo de los Reyes (1718-1737), en la Catedral. A partir de ahí, el estípite se diseminó rápidamente por el territorio en forma de fantásticos retablos que destellaban en el interior de los templos.

En 1731 llegó a Nueva España el arquitecto Lorenzo Rodríguez (Guadix, Granada, ca. 1704-Ciudad de México, 1774), quien al parecer seguía la pista a Balbás desde Sevilla. Pronto mostró su talento, y en 1740 se acreditó mediante examen como Maestro de Arquitectura. Creador de varias de las fachadas más hermosas de su tiempo, en ese examen se le describe como “caripicado de viruelas, que tiene una señal bajo del labio del lado siniestro”.

Tal vez Rodríguez no fuera muy guapo, pero su aportación fue de primer orden: trasladó el estípite a la fachada, y le confirió “mediante su utilización sistemática y regular, la categoría de orden”, explican Víctor Nieto y Alicia Cámara en su artículo “La columna salomónica y el estípite” (revista electrónica *ArteHistoria*). En el Sagrario Metropolitano (1749-1768), “una de las obras maestras de la tipología de portada-retablo, se hace patente el efecto de concentración decorativa al aparecer comprimida y enmarcada por dos pilastras”, agregan.

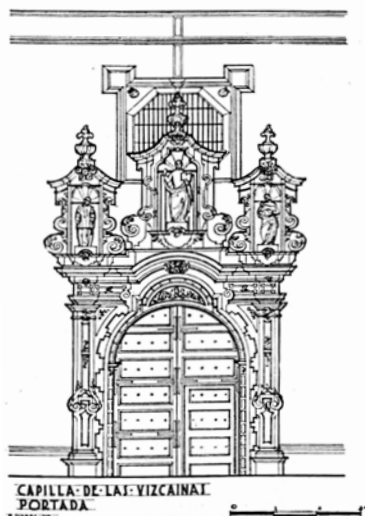
PARA MANUEL TOUSSAINT, EL REVESTIMIENTO DEL SAGRARIO EXPRESA “TODO EL ARTE DEL SIGLO XVIII”.

Estas portadas gemelas están dedicadas al Nuevo y al Antiguo testamento. Flanqueadas por muros de tezontle, “labradas en fina labor de cantería”, mediante personajes y exuberantes motivos vegetales representan “la estructura teológica, moral y espiritual de la Iglesia”, describen Socorro Senties, Carlos Vega et al., en un libro sobre la Catedral.

Para Manuel Toussaint, un acierto del mejor arquitecto de mediados del siglo XVIII es la planta en cruz griega “perfectamente equilibrada” con la que adosó “amorosamente” el Sagrario a la Catedral. Así como un “revestimiento que expresa todo el arte del siglo XVIII”, desde la herrería y los altares, hasta los pórticos.

En las portadas gemelas “aparece traducido en un lenguaje espiritual”, dice, “un drama de vivos contornos que se desarrolla en el interior”.

El Sagrario hubiese bastado para encumbrarlo, pero Rodríguez fue muy solicitado. Entre otras obras, diseñó la casa de los condes de San Bartolomé de Xala (Venustiano Carranza y Palma), las fachadas de la capilla del Colegio de las Vizcaínas y del antiguo Colegio San Ildefonso (la que da a la calle homónima), y se le atribuye la del templo de la Santísima Trinidad (callejón de Santísima). Rodríguez murió en medio del aplauso.



TOMADO DE: ANALES DEL IIE, NÚM. 08, UNAM, MÉXICO, 1942.



PORTADA DEL SAGRARIO METROPOLITANO.

FOTOGRAFÍA: ELOY VALTERRA/EIKON.COM.MX



GUERRERO Y TORRES

UNA ESTRELLA CAÍDA

Con una producción fulgurante que incluye varias de las casas señoriales más hermosas de la capital, el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (Villa de Guadalupe, 1727-Ciudad de México, 1792) selló fastuosamente el periodo barroco.

Alumno de Lorenzo Rodríguez, este prolífico arquitecto “se examinó” en 1767, y en solo 25 años de carrera construyó varios de los edificios que impactaron al viajero Charles Latrobe, quien acuñaría la frase Ciudad de los palacios como apelativo para la capital novohispana.

Entre ellos, la casa de los condes de Santiago de Calimaya (hoy Museo de la Ciudad de México, en Pino Suárez y El Salvador); la casa de los condes de San Mateo de Valparaíso (Isabel La Católica y Venustiano Carranza); la casa de los marqueses de Jaral de Berrio (Palacio de Iturbide); la casa de los condes de Heras Soto (Chile y Donceles); la gigantesca Casa Borda (Madero y Bolívar), así como las casas gemelas del Mayorazgo de Guerrero (Moneda y Jesús María).

En esos edificios, Guerrero y Torres “es quien con mayor lucidez supo interpretar el gusto y refinamiento de la clase criolla dominante”, afirma en un artículo el doctor Ignacio González-Polo.

El artista logró una síntesis sublime de la tradición arquitectónica colonial: fachadas de tezontle —recubiertas en esa época— y chiluca profusamente labrada, torreones en las esquinas, retorno de las columnas de orden clásico y vanos enmarcados de manera vibrante.

No solo eso. También se lució haciendo atrevidos malabarismos, como la escalera de doble hélice en la casa de los condes de Valparaíso; las estilizadísimas columnas que sostienen el claustro del Palacio de Iturbide; o la planta “casi en óvalo” del templo de La Enseñanza, “una creación barroca extraordinaria”, según Cortés Rocha.

Para este experto, la capilla del Pocito, que Guerrero y Torres edificó, sin cobrar, junto a la Basílica de Guadalupe, guarda un inusitado prodigio: “una planta de un templo romano, donde le encima un edificio totalmente barroco”. Eso, sin hablar de la decoración de filigrana del edificio.

Insumiso y algo engreído, Guerrero y Torres fue una especie de estrella de rock, aclamado por nobles y hacendados, la Iglesia y los políticos. Alcanzó los nombramientos de Maestro Mayor del Palacio Real, así como de la Catedral Metropolitana. Héctor de Mauleón cita un documento hallado en el Ayuntamiento que lo describe, casi en estilo policial, como “de cuerpo regular, trigueño, ojos azules y con una cicatriz junto a la barba”; y agrega que para para José Antonio Alzate era un hombre de “mucho tren y demás ínfulas”.

Pero en 1781 la Academia de San Carlos paró abruptamente el tren de Guerrero y Torres. El barroco fue “prohibido, proscrito, desacreditado, visto como algo de mal gusto, etcétera”, y “se establece que todos los edificios importantes, desde luego en los que había dinero de la Corona, o de las congregaciones religiosas, tenían que pasar por examen de la Academia”, explica Cortés Rocha. La estrella de Guerrero y Torres se apagó, “le hicieron la vida imposible” y “los últimos años los pasó muy mal”.



LA CASA DE LOS CONDES DE SAN MATEO VALPARAÍSO.

FOTOGRAFÍA: ELOY VALTERRA/EIKON.COM.MX



MANUEL TOLSÁ

EL MÁS SEDUCTOR

Quizás el más popular de los grandes arquitectos del periodo novohispano sea Manuel Tolsá Sarrión (Elguera, Valencia, España, 1757-Ciudad de México, 1816).

¿Cómo se forjó esta personalidad tan seductora? Después de estudiar con el escultor José Puchol, a los 23 años Tolsá se mudó a Madrid e ingresó a la Academia de San Fernando, donde estudió varias disciplinas artísticas. Fue escultor de la corte e independiente, en 1789 fue nombrado académico de mérito en escultura, de su alma mater, y luego, de la Academia de San Carlos.

En 1790, “se le designó académico director de escultura de la Academia de San Carlos de México, cargo solicitado por él, el año anterior. Para tal fin embarcó 76 cajones con copias en yeso de las principales obras españolas y vaticanas con destino a la Nueva España”, según la investigadora María Elisa García Barragán en su libro *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado. México-Valencia*.

Llegó a la ciudad a mediados de 1791, y pronto se relacionó con la aristocracia, el alto clero y la élite política, lo que le aseguró siempre encargos. Como correspondía a un miembro de la Academia, arremetió “contra los excesos barrocos” y propagó los cánones neoclásicos. Por su popularidad, el neoclásico llegó a ser denominado “estilo Tolsá”, informa García Barragán.

En el Centro Histórico, la marca de Tolsá está por todos lados y en variadas expresiones, desde la soberbia escultura ecuestre de Carlos IV, El Caballito en la plaza Tolsá, hasta la fuente de la plaza de Loreto, o el busto de Hernán Cortés (réplica) en el Hospital de Jesús en 20 de Noviembre y República de El Salvador.

Es curioso que un artista cuyo fuerte era la escultura, destacara en el ámbito arquitectónico al grado de opacar a arquitectos de pura cepa como Ortiz de Castro.

Pero el Real Colegio de Minas (hoy Palacio de Minería, en Tacuba), el palacio de Buenavista (Museo Nacional de San Carlos, en Puente de Alvarado), la Casa del Apartado, así como su papel en la Catedral Metropolitana —sin contar los proyectos no realizados ni los de otras ciudades— probaron no solo su destreza, sino su conciencia acerca de la tensión del momento histórico que vivía.



PATIO DEL PALACIO DE MINERÍA.

POR SU POPULARIDAD, EL NEOCLÁSICO LLEGÓ A SER DENOMINADO “ESTILO TOLSÁ”.

Esa “tensión” entre barroco y neoclásico es patente asimismo en el palacio de Buenavista: una poderosa fachada barroca, pero un patio oval y una escalera diseñados con pureza geométrica neoclásica.

Más aún. Según Cortés Rocha, “los retablos principal de La Profesa y Santo Domingo dan cuenta de lo que podía ser la arquitectura clasicista de calidad. Porque en todo el país se tiraron retablos barrocos para hacer un neoclásico muy pobre, pero lo que hizo Tolsá, es muy bueno”.

En cuanto a la Catedral, Tolsá “le da unidad, con las balaustradas. Transforma la cúpula, que era barroca, sin mayor relieve, le hace una linternilla altísima, muy estilizada, muy afrancesada, enmarca las ventanas en unos pedículos muy elegantes, les pone festones, guirnaldas... La cúpula se vuelve, en sí, uno de los más bellos edificios de la Ciudad de México”.

También probó la frustración. En 1809, por ejemplo, perdió un concurso para la construcción del templo de Nuestra Señora de Loreto.

Tolsá fue un profesor entregado. Fuera de la Academia, dio clases en su propia casa “tanto de valores civiles, como de dibujo, escultura y arquitectura, a un grupo de niños huérfanos”, informa la página electrónica del Museo de San Carlos.

Su asombrosa plasticidad como artista quedó demostrada en sus incursiones en las artes aplicadas, el transporte y la artillería. Basta el episodio de sus trabajos en el taller del antiguo colegio de San Gregorio (calle de San Ildefonso). Allí, para realizar El Caballito, tuvo que aprender el arte de la fundición. Debido a ello, en 1808 se le encargaría la fundición de 100 cañones para uso la corona española.

Cuatro años —tiempo récord, si uno lo piensa— le bastaron para estudiar el oficio, organizar el taller de 46 trabajadores, articular el abasto de materiales, crear máquinas, así como realizar diseños, pruebas y los vaciados finales.

Tras incontables vicisitudes, entregó 49 piezas en 1812; para entonces, había comenzado la guerra de Independencia y al parecer algunas fueron utilizadas para combatir a los insurgentes. Esto, según un artículo de María Cristina Soriano Valdéz.

Para Cortés Rocha, Tolsá cabe en una palabra: “genio”.



FACHADA DEL PALACIO DE BUENAVISTA, HOY MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS.

Minería, por ejemplo, es un edificio-bisagra que simboliza un tremendo cambio de paradigmas: de un orden social escolástico a uno laico e ilustrado; del barroco al neoclasicismo; de los oficios desplazados por el empuje de un racionalismo sistematizado (profesiones), y del sometimiento de las colonias, hacia su independencia.

Considerado el primer ejemplar totalmente laico, y claramente neoclásico, en el continente, Minería (1797-1813) tiene, sin embargo, resabios de un barroco italianizante. Esto, de acuerdo con un texto de Manuel Sánchez Santoveña colocado en la página electrónica del Palacio.

Tolsá combinó en el diseño soluciones monumentales y utilitarias. La monumentalidad está en el patio principal y su escalera. El claustro, de dos niveles, tiene en el primero columnas toscanas, y en el segundo, columnas de orden jónico, pareadas —tres en las esquinas—, así como largas balaustradas, elemento con el que Tolsá “firmaba” sus creaciones. Estos recursos “reverberantes” causan un efecto de eco.

Las fachadas, el pórtico de ingreso, la capilla y el salón de actos también recibieron un tratamiento plástico elaborado pero contenido; Tolsá usó sus dotes de escultor para compensar con juegos volumétricos la falta de ornamentos.

LOS AÑOS DE LA INESTABILIDAD

ÉSTA ES LA CENTURIA DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA, DE LOS MANDATOS DE SANTA ANNA, DE LA GUERRA DE REFORMA Y DE LAS INVASIONES FRANCESA Y NORTEAMERICANA.



Su sino fue la inestabilidad política y económica, lo que necesariamente repercutió en un descenso de la actividad arquitectónica.

“Para mediados del siglo, México contaba con 65 mil 178 empleados en distintos ramos de la milicia; (...) 146,174 eran comerciantes, había 896 músicos, 106 actores líricos y dramáticos y solo 14 arquitectos y 9 ingenieros civiles”, informa el investigador Carlos Lira en su libro *Para una historia de la Arquitectura Mexicana*.



JAVIER CAVALLARI

SOBRECALIFICADO

Javier Cavallari tenía 48 años cuando llegó al puerto de Veracruz en enero de 1857. Bajo el brazo traía un contrato por cinco años para dirigir el área de arquitectura de la Academia de San Carlos.

Hasta Milán lo había ido a buscar una comisión. La Academia estaba decidida a dar con un arquitecto reconocido que —dadas las nuevas necesidades de desarrollar infraestructura— “estuviera al corriente de los adelantos en la ingeniería” y que enseñara desde “los órdenes clásicos hasta caminos y puentes de hierro”, señala Francisco Vidargas en el artículo “Dos arquitectos de transición: Cavallari y Boari”.

Cavallari (Palermo 1809-1896), formado en Alemania, estaba sobrecalificado, como se diría hoy. Había sido profesor en las academias de artes de Milán y Palermo, tenía distinciones académicas y nobiliarias, había publicado textos sobre historia del arte y la arquitectura y era además un arqueólogo en activo.

Instalado en una habitación de la Academia, empezó sus encargos. Un mes después, presentó el nuevo plan de estudios. La formación pasó de cuatro a siete años e incorporó materias como física, química inorgánica, mecánica aplicada y construcción de puentes, canales y obras hidráulicas. Elevó el nivel de las matemáticas hasta cálculo diferencial e integral, e instauró la enseñanza de historia de la arquitectura.

ARQUITECTO, ARQUEÓLOGO E HISTORIADOR, JAVIER CAVALLARI FUE TAMBIÉN UN GRAN MAESTRO.

“Los estudiantes recibían una muy completa preparación que les permitía, al final de la carrera, ejercer por igual la arquitectura, la ingeniería y la agrimensura”, señala Vidargas.

Cavallari hizo traer de Europa colecciones de yesos, de fotografías de monumentos y libros de los arquitectos más innovadores de Europa, como Durand, Reynaud y Rondelet.

Concentrado en sus tareas como director, su única obra relevante en México



CAVALLARI DIO AL EDIFICIO DE LA ACADEMIA SU FACHADA ACTUAL.

fue la remodelación de la propia Academia. La fachada es neo renacentista, con muros almohadillados, y tiene adosados seis medallones con relieves con los perfiles de Carlos III, J. Mangino, Rafael, Miguel Ángel, Jerónimo Antonio Gil y Manuel Tolsá. La entrada está flanqueada por dos pares de columnas con capiteles corintios. También proyectó el salón de actos y la galería de pintura.

Su contrato se prorrogó dos años más, pero Cavallari salió del país en 1863 porque al igual que los pintores Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio, se negó a firmar una condena en contra de la intervención francesa.

Según su biógrafo y alumno Manuel Francisco Álvarez —citado por Vidargas— Cavallari se preocupó “por la superación de los alumnos, ayudando en particular, con gran discreción a aquellos cuya penosa situación económica podía detener su carrera”. Fue “digno compañero de los demás profesores (...) cariñoso con sus discípulos (...) juicioso en sus consejos, y sobre todo enérgico en su conducta como director”.

DOS PALACIOS, DOS EXPOSICIONES SOBRE ARQUITECTURA

Mediante fotografías, dibujos, maquetas, mobiliario, esculturas, pinturas, planos urbanos así como testimonios, la exposición *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la modernidad* ofrece una panorámica ágil y clara de los cambios arquitectónicos de la Ciudad de México.

La revisión abarca de los eclécticos porfiristas a la monumentalidad de Teodoro González de León y Ricardo Legorreta; de los arquitectos neocolonialistas a las exploraciones mexicanas en el art déco. El discurso de la exhibición, en orden cronológico, permite comprender los cambios estéticos, sociales y culturales que modelaron las expresiones arquitectónicas del siglo.

Arquitectura en México 1900-2010

Palacio de Iturbide-Palacio de Cultura Banamex. Madero 17. M Bellas Artes y Allende. Ecobici 5 de Mayo-Bolívar.

Hasta junio 2014. Lun-Dom 10-19 hrs.

Entrada gratuita.

www.fomentoculturalbanamex.org/arquitectura



FOTOGRAFÍA: CORTESÍA FOMENTO CULTURAL BANAMEX

En el Antiguo Palacio de la Escuela de Medicina se exhibe una exposición fotográfica de Cristian Ramo que dialoga con la historia de este edificio icónico del Centro.

Para el curador, José Ignacio Prado Feliu, se trata de “una mirada fotográfica diferente a la arquitectura de nuestras ciudades, en un recorrido que va desde las salas de museo a modo de gabinetes de curiosidades hasta patios abiertos en los que se desarrollan acciones visuales, sonoras y performativas”.

Los nuevos cuerpos de la arquitectura en el antiguo palacio. Tropofotografías de Cristian Ramo

Palacio de la Escuela de Medicina. Brasil 33 esq. Venezuela. Metrobús Rep. de Argentina. Ecobici Rep. de Cuba-Rep. de Brasil. Hasta el 29 de marzo. Lun-Dom 9-18 hrs. Entrada gratuita con identificación oficial. Pregunte por actividades paralelas.

<http://pem.facmed.unam.mx/index.php/institucion>

La Academia de San Carlos, que había articulado el quehacer arquitectónico desde fines del siglo XVIII, dejó de percibir recursos de la corona en 1811 y en 1815, de sus principales benefactores, como la Academia de Minas. Entre 1821 y 1824 tuvo que cerrar sus puertas. Fue hasta 1843 que bajo el gobierno de Santa Anna recibió nuevamente recursos de manera regular y pudo retomar su papel protagónico en la arquitectura y las artes de la nueva nación.

“Durante la época de Santa Ana se construyeron teatros, cafés, asilos y escasas fábricas; se reformaron iglesias y conventos que la guerra de Independencia había destruido y se terminaron algunas obras que habían sido interrumpidas por la misma. Si bien muchos de estos edificios fueron solo adaptaciones de espacios construidos con anterioridad, casi todos se remozaron siguiendo esquemas formales basados en el neoclásico. Para una época de tanta inestabilidad, los edifi-

cios que hoy llamamos de “recreación” cubrieron una función importante como catalizadores del descontento económico y social de la capital”, continúa Lira.

La promulgación de las Leyes de Reforma marcó el destino de muchos edificios del Centro. La desamortización de los bienes de la iglesia trajo consigo la fragmentación y el cambio de uso de predios de gran extensión que ocuparon conventos como los de la Concepción, Santo Domingo, San Bernardo o Capuchinas. Algunas construcciones se convirtieron en colegios, otras en vivienda y unas más fueron destruidas y lotificadas. Muchos arquitectos fungieron más bien como ingenieros y fortalecieron esa rama del conocimiento.

Durante la segunda mitad del XIX la arquitectura transitó del neoclásico heredado del siglo anterior al eclecticismo porfiriano, con una fuerte influencia de la arquitectura europea.



LORENZO DE LA HIDALGA

CON MALA SUERTE

Lorenzo de la Hidalga (Álava, España, 1810-Ciudad de México, 1872) fue sin duda el arquitecto más reconocido del siglo XIX en México. Uno de los pocos que lograron construir obras de gran magnitud, el primero en debatir públicamente su obra, y un pionero de lo que más adelante se llamaría funcionalismo. Su capacidad de adaptación le hizo consentido tanto de Santa Anna como de Maximiliano.

Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, De la Hidalga estudió luego en París. Entre sus mentores estuvieron Henri Labrouste y Louis Durand, con quienes consolidó su formación clasicista e integró los nuevos principios de “solidez, salubridad y comodidad” para las edificaciones, de acuerdo con Elisa García Barragán, estudiosa de la arquitectura del siglo XIX.

A México llegó en 1838 para atender asuntos familiares. Pronto conoció a Ana García Icazbalceta, hermana de Joaquín, un renombrado historiador. Las buenas relaciones de su familia política le facilitaron entrar al círculo de Santa Anna y empezar con pie derecho su carrera en México.

La construcción del Mercado de El Volador se inició en 1841, donde hoy se halla la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

Era un inmueble de gran magnitud, de inspiración renacentista, diseñado para que la actividad comercial se desarrollara con higiene y comodidad. De planta rectangular, tenía dos pasillos centrales que formaban una cruz, así como numerosas puertas. Fue inaugurado por Santa Anna el 13 de junio de 1844.

Cuando algunos críticos calificaron de “pobre” la segunda planta, De la Hidalga escribió: “La grandeza, la magnificencia, la variedad, el efecto y el carácter se encuentran en un edificio cuando se dispone de la manera más conveniente al uso a que está destinado”. En 1870, el inmueble fue consumido por un incendio.

Unos meses antes de la apertura del Mercado, se inauguró el Gran Teatro Santa Anna, en lo que hoy es 5 de Mayo, cerrando esa vía a la altura de Bolívar.

La obra fue financiada por el empresario Francisco Arbeu, quien quiso construir un recinto especial para ópera, a semejanza de la Scala de Milán.

En opinión del historiador del arte Manuel G. Revilla, el teatro fue “el único edificio del México independiente que por su magnitud e importancia, por la rara perfección con que llegó a ejecutarse, pudo competir con los admirables templos y palacios debidos a la Conquista”.

La fachada, un pórtico con seis columnas corintias que abarcaban dos pisos y remataban en un barandal de hierro, un tercer nivel coro-



ESTA ES LA ÚNICA DE LAS GRANDES OBRAS DE DE LA HIDALGA QUE SE CONSERVA.

LORENZO DE LA HIDALGA FUE EL ARQUITECTO MÁS SOBRESALIENTE DEL AGITADO SIGLO XIX.

nado por seis esculturas, un “amplio vestíbulo y bien proporcionado y suntuoso salón de espectáculos constituyen sus principales méritos”, continúa G. Revilla.

El Teatro cambió de nombre a lo largo de los años, de acuerdo con los vaivenes políticos. En 1901 se inició su demolición con el objetivo de prolongar 5 de Mayo hasta el Zócalo y construir un nuevo teatro acorde con la estética porfiriana.

Entre 1842 y 1844, mientras trabajaba en el mercado y el teatro, De la Hidalga también realizó un diseño —que resultó ganador— para una columna de la Independencia que se colocaría en la Plaza Mayor. Solo se construyó el basamento, el zócalo que terminó dando nombre a la plaza.

El 3 de abril de 1845, un sismo derrumbó la cúpula —dañada por su propia linternilla— de Santa Teresa la Antigua, y dio pie a la única obra de De la Hidalga que se conserva: la reconstrucción de la cúpula, el templo y la capilla. Duró 13 años, y se concluyó en 1858. Toda una hazaña de ingeniería, la linternilla fue diseñada de tal modo que ante un sismo de importancia, se separe y explote hacia fuera, sin dañar la cúpula.

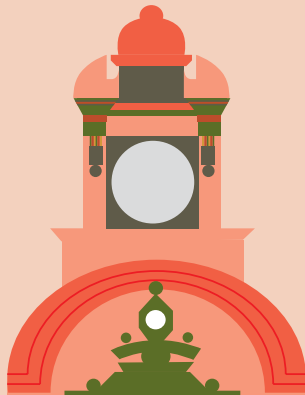
De la Hidalga, trabajador incansable, murió a los 62 años, sin saber que el Gran Teatro Santa Anna corrió una suerte similar a la del Mercado de El Volador.



SANTA TERESA LA ANTIGUA.

CON SELLO ECLÉCTICO

“ORDEN Y PROGRESO” FUE LA MÁXIMA BAJO LA CUAL EL GENERAL PORFIRIO DÍAZ GOBERNÓ DURANTE 30 AÑOS.



El periodo se caracterizó por la apertura al capital extranjero, el desarrollo de la infraestructura industrial y de transportes, así como el crecimiento de una burguesía con nuevas exigencias estéticas y urbanas.

La Ciudad de México se extendió de 8.6 km² en 1858, a 40 km² a principios del siglo xx.

La creación arquitectónica fue modelada por la situación económica boyante y la estabilidad política; “la influencia de los nuevos estilos europeos, la xenofilia, el europeísmo —principalmente el afrancesamiento— que fueron interpre-

LOS ARQUITECTOS IMPORTADOS

BOARI, CONTRI, BÉNARD...

El sueño urbanístico de Porfirio Díaz fue hacer de la Ciudad de México el París de América. Mediante concursos internacionales o por otorgamiento directo de contratos, el general se las arregló para traer a arquitectos extranjeros, especialmente europeos, para que diseñaran y realizaran los grandes proyectos.



El italiano Adamo Boari (Ferrara, Italia 1863-Roma, Italia 1928) fue el consentido de Díaz. Estudió en la Universidad de Ferrara y obtuvo el título de ingeniero civil en Bolonia. Trabajó en Brasil, Uruguay y Argentina; después estuvo en Nueva York y Chicago.

Llegó a México gracias a un concurso internacional convocado en 1897 para la edificación del Palacio Legislativo Federal.

Aunque ganó el concurso, no le dieron la obra. De todos modos, entre 1898 y 1899 Boari recibió tres encargos de arquitectura sacra fuera de la Ciudad de México.

En 1900, empezó a proyectar la “Quinta casa de Correos” —antes hubo cuatro sedes—, junto con el ingeniero mexicano Gonzalo Garita (1867-1921). En septiembre de 1902 se colocó la primera piedra.

Para sortear los problemas de hundimiento del suelo, Boari y Garita decidieron construir una estructura ligera. Se valieron de técnicas y materiales de punta, como la cimentación tipo Chicago, es decir, una losa de concreto corrida y una estructura de viguetas de acero.

En la inauguración, en febrero de 1907, los asistentes quedaron deslumbrados por el “magistral eclecticismo” del edificio —reúne estilos gótico isabelino, plateresco español, renacimiento italiano y trazos ondulantes de art nouveau— y sus detalles decorativos, como el vitral emplomado de 100m² y la escalera monumental.



EL EDIFICIO DE CORREOS, DE ADAMO BOARI.

FOTOGRAFÍA: CORTESÍA COLECCIÓN CARLOS VILLASANA/RAÚL TORRES

Boari aún no terminaba Correos, cuando Díaz le encomendó la restauración del Teatro Santa Anna, de Lorenzo de la Hidalga. Poco después se decidió demolerlo para prolongar la calle 5 de Mayo, entonces el encargo fue proyectar un gran teatro nacional. Boari se entusiasmó tanto que pasó cuatro meses visitando los mejores teatros en Europa y Estados Unidos, señala Francisco Vidargas. Y cita un informe sobre la construcción del hoy Palacio de Bellas Artes, donde Boari explica que para el diseño del exterior tomó ideas “de las antiguas proporciones clásicas, pero rejuvenecidas con las nuevas aplicaciones”; para el interior, hizo una interpretación libre del art nouveau, tomando elementos locales. La decoración combina esculturas europeas de mármol de Carrara con mascarones con motivos mexicanos: guerreros águila, coyotes, monos y flora local.

Debido a la Revolución, la obra se suspendió en 1916. Ese mismo año Boari regresó a Italia, donde murió en 1928. El edificio se reinició en 1930, con Federico Mariscal al frente, quien le dio un acento art déco al interior. Se inauguró en 1934.

Otro italiano que sentó sus reales en el Centro fue Silvio Contri (1856-1933), autor del edificio para la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, hoy Munal. Construido entre 1904 y 1911, tiene influencias renacentistas, grecolatinas, neogóticas, del clasicismo francés y del art nouveau. Las estructuras son de hierro, y se utilizaron también bronce flo-



BELLAS ARTES EN CONSTRUCCIÓN.

CORTESÍA: DIR. DE ARQUITECTURA DEL INBA

CINCO SIGLOS DE URBANISMO EN EL CENTRO HISTÓRICO

No sólo de arquitectura vive una ciudad; también de su organización, planeación y servicios. De eso que se conoce como “urbanismo”, del latín *urbs, urbis*, ciudad en su acepción física. Repasamos aquí las intervenciones urbanísticas que marcaron definitivamente al Centro.

- En los primeros años de la Colonia, el virrey Antonio de Mendoza (1535-1550), inspirado en el tratado *De re aedificatoria* de Leonne Battista Alberti, emprende una “obra urbanística para convertir a la antigua capital azteca en una ciudad del renacimiento...”, informa Guillermo Tovar de Teresa.

- Influidos por las ideas de orden, sencillez y funcionalidad de la Ilustración, el virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco, segundo

conde de Revillagigedo (1789-1794) encomienda al arquitecto y primer urbanista criollo, Ignacio de Castera, un proyecto de reorganización del espacio público. Se construyen acueductos y desagües, y hace reempedrado de las calles. En 1794, Castera presenta *Alineamiento de calles y circulación de aguas*, el primer plano regulador para la capital.

- En el siglo XIX, por efecto de la ley de desamortización de los bienes de la Iglesia (1856), el diseño urbano



PLANO DE LA CIUDAD DE MÉXICO DE IGNACIO CASTERA, 1794.

IMAGEN TOMADA DE ESCULTURA MONUMENTAL MEXICA

tados como símbolos de *status*, de distinción y de modernidad”, y la introducción de revolucionarias técnicas constructivas, según Carlos Lira en su libro *Arquitectura mexicana*.

En cuanto a estilos, el sello distintivo fue el eclecticismo, entendido como “la libre combinatoria de los lenguajes que caracterizaron a los diversos estilos artísticos, confiando de una manera creciente en la capacidad profesional de los arquitectos extranjeros”. La reproducción de modelos académicos europeos fue la consigna.

La cara del Centro cambió con obras tan emblemáticas como los palacios de Bellas Artes y el de Correos, ambos con proyectos iniciales del italiano Adamo Boari, y la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, hoy Munal, diseñado por su paisano Silvio Contri.



EL EDIFICIO QUE OCUPA HOY EL MUNAL, OBRA DE SILVIO CONTRI.

rentino y cantera de Tlaxcala.

La soberbia fachada gris y las enormes puertas con herrajes elaborados por la casa Pignone de Florencia —igual que toda la herrería ornamental— sorprenden tanto como el vestíbulo con piso de mármol blanco, las columnas compuestas —con elementos dóricos, jónicos y corintios— y las imponentes escaleras semicirculares. Fue inaugurado en una discreta ceremonia por Francisco I. Madero, en 1912.

Aquella convocatoria de 1897 para el diseño del Palacio Legislativo Federal, no solo trajo a México a Boari, sino a los franceses Émile Bénard (Lille, 1844-1929) y Maxime Roisin (París, 1871-1960).

El proyecto de Boari fue el que más votos obtuvo, pero el primer lugar se declaró desierto, explica Humberto Mussacchio en un artículo sobre Bénard. Una serie de tropiezos por parte de los organizadores llevó a una revisión de los proyectos y al triunfo de Bénard, quien firmó el contrato para la realización del Palacio en 1904.

Los dibujos de Bénard muestran un majestuoso edificio clásico, con influen-

Como talentos locales, destacó Antonio Rivas Mercado (Tepic, 1853-Ciudad de México, 1927), quien se formó en París, dirigió la Academia de San Carlos por 10 años y construyó la columna de la Independencia. Así como el ingeniero Miguel Ángel de Quevedo (Guadalajara Jalisco 1862- Ciudad de México 1946), autor del edificio del Banco de Londres y México, la iglesia del Buen Tono, los inmuebles de la cigarrera El Buen Tono en la Plaza de San Juan y el conjunto La Mascota, primer multifamiliar de la Ciudad.

En esta etapa también se construyeron las primeras tiendas departamentales, como Liverpool, el Palacio de Hierro y el Centro Mercantil (actualmente el Gran Hotel de la Ciudad de México), con sus columnas de hierro forjado, techos altos y amplios vestíbulos para satisfacer las nuevas formas de consumo.

LA REPRODUCCIÓN DE MODELOS ACADÉMICOS EUROPEOS FUE LA CONSIGNA EN EL PORFIRIATO.



cia renacentista, de 112 metros de frente y 30 columnas en la portada. El primer gran reto fue la cimentación —resuelta con 17 mil pilotes—; le siguió el alzado de una cúpula de más de 60 metros de altura.

La Revolución también pospuso esta obra, y aunque el gobierno maderista finiquitó el contrato, Bénard insistió durante años en concluirla. “Todavía en 1928 (vino) a México, pero otra vez se topó con las carencias del país, regresó a Europa y meses después murió”, escribe Mussacchio.

En los años treinta, la cúpula se aprovechó para construir algo muy diferente de lo que Bénard soñó: el Monumento a la Revolución, que nunca fue inaugurado.

Otros edificios de arquitectos extranjeros son Casa Boker (1900) y La Mutua (1905), de los neoyorquinos De Lemos y Cordes, el Casino español (1905), del catalán Emilio González del Campo, y la magnífica decoración del entonces Centro Mercantil, hoy Gran Hotel de la Ciudad de México, a cargo del francés Paul Dubois.

El fenómeno de los arquitectos extranjeros se dio en todo el país.



PROYECTO DE BÉNARD PARA EL PALACIO LEGISLATIVO.

colonial se destruye, y se transforma su dinámica, debido a la lotificación, demolición o adecuación para otros fines de inmuebles que habían sido conventos o templos.

- Maximiliano de Habsburgo ordena la construcción del Paseo de la Emperatriz, hoy de la Reforma (1864-1865) uniendo el Castillo de Chapultepec con el actual Palacio Nacional.
- En los años veinte del siglo pasado, a los urbanistas les preocupa sobre todo la vialidad y el transporte de una ciudad que crecía. En el Centro aparecen las primeras calles de un solo sentido, los semáforos y el tranvía. Se agrega un piso al Palacio

Nacional, se construye un edificio para el Ayuntamiento y se arreglan las fachadas de los inmuebles que circundan el Zócalo; todo se armoniza en estilo neocolonial. El Zócalo se despeja de árboles, para que sea posible apreciar el entorno.

- Para 1936 se abre la avenida 20 de Noviembre, a costa de edificios coloniales como el convento de San Bernardo, que se mueve piedra por piedra hacia la esquina de República de El Salvador.
- En los años sesenta se consolida la expansión de la urbe. En el Centro se inicia un proceso de despoblamiento y deterioro.

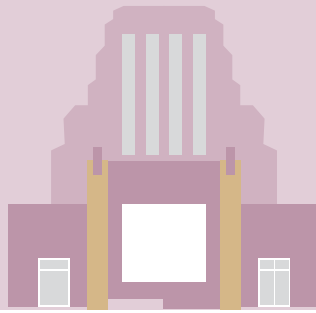
- Con motivo de los Juegos Olímpicos en México (1968) el arquitecto Luis Ortiz Macedo, director del INAH, emprende la rehabilitación de las plazas de la Ciudad. Entre ellas, las de Santo Domingo, Regina Coeli, Santa Catarina, Santa Veracruz y Loreto, así como del cementerio de San Fernando.

- Los daños causados por los sismos de 1985 se aprovechan para devolver a la ciudad histórica su altura dieciochesca. Se emparejan paños, se restauran fachadas con materiales originales y se intervienen edificios para adaptarlos, con respeto a su historia y su entorno arquitectónico.

- A partir del año 2000, se desarrollan obras y políticas públicas que buscan restituir al Centro sus funciones urbanas integrales. Esa visión remonta la anterior, de ciudad-museo; sus ejes son la renovación de la infraestructura y el mejoramiento del espacio público. La rehabilitación de plazas y jardines, la peatonalización de calles y el reordenamiento de la movilidad son algunas de las acciones destacables. También, la reinserción del Centro en el tejido metropolitano, mediante la rehabilitación del eje Plaza de la República-Alameda-Juárez-Madero-Zócalo. Bajo esa misma visión integral, se intervendrá en el curso de 16 años el barrio de La Merced.

EN BUSCA DE LA IDENTIDAD PERDIDA

CON LA REVOLUCIÓN DE 1910 SURGIÓ UN MOVIMIENTO CULTURAL ENCAMINADO A ENCONTRAR LA IDENTIDAD NACIONAL. FUE “EL VERDADERO INICIO DE LA MODERNA ARQUITECTURA MEXICANA”, SEGÚN ENRIQUE X. DE ANDA.



Su primera expresión fue el estilo neocolonial, que venía desde el Porfiriato y cobró fuerza durante el gobierno de Carranza (1917-1920). Una obra muy representativa de esta corriente es la ampliación del Antiguo Colegio de San Ildefonso, que llevó a cabo Samuel Chávez, en 1907.

El Estado que resultó de la Revolución Mexicana fue un constructor afanoso—instituciones estatales, escuelas, vivienda, etc.—, y los inversionistas privados acompañaron el esfuerzo. El ambiente vibraba de entusiasmo, empuje y esperanza.



FEDERICO MARISCAL

LA PAUTA NEOCOLONIAL

Federico Mariscal (Querétaro, 1881- Ciudad de México, 1971) empezó su vida profesional antes de la Revolución. Se dice que fue uno de los alumnos favoritos de Adamo Boari. Tenía 22 años y acababa de egresar de San Carlos, cuando recibió su primer encargo: el diseño de la entrada del Bosque de Chapultepec, en 1903.

Su tercer proyecto, obtenido mediante concurso, fue la inspección de policía de la Ciudad de México (1908), en la calle de Victoria. Es un edificio de estilo neogótico con ojivales y finos elementos de piedra.

Fue miembro del impetuoso y fructífero Ateneo de la Juventud, fundado en 1909. Con su hermano Nicolás, trasladó “al terreno de la arquitectura los ideales culturales expresados por filósofos, historiadores y literatos”, desarrollando la propuesta neocolonial “como imagen de identidad cultural”, escribe Enrique X. de Anda en su libro *Arquitectura de la Revolución Mexicana*.

Entre 1916 y 1917 Mariscal construyó el edificio Sostres y Dosal en las calles de Correo Mayor y Venustiano Carranza. Con locales comerciales y viviendas, fue uno de los primeros inmuebles con todas las características del estilo neocolonial. Su ornamentación barroca en los elementos decorativos, contrasta con los recursos constructivos modernos. Es una de las obras que marcaron la pauta una vez que el presidente Carranza decretó, en 1919, exenciones de impuestos

“UN PUEBLO SIN ARQUITECTURA ES COMO UN HOMBRE SIN VOZ”, DECÍA MARISCAL.

para quienes construyeran en ese estilo. Le siguieron el Teatro Esperanza Iris (1918), hoy Teatro de la Ciudad, y los talleres Tostado (1923).

En 1929 Mariscal organizó las Comisiones de inventario, para registrar y catalogar inmuebles coloniales del país, lo que supuso un parteaguas en las tareas de conservación del patrimonio. Historiador, crítico y catedrático por más de 50

años, Mariscal difundió sus ideas sobre arquitectura en periódicos y revistas. Fue fundador y colaborador de la sección de arquitectura del periódico *Excelsior* entre 1922 y 1931, informan Fernanda Canales y Alejandro Hernández Gálvez, autores de *100x100 Arquitectos del siglo XX*.

En 1932 se le encargó concluir el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. Su finísima intervención es considerada uno de los ejemplos más acabados del art déco nacional.

Los mascarones estilizados del dios maya Chaac, remate de pilares-lámparas que corren del primero al tercer nivel, son solo uno de los detalles. El Palacio se inauguró en 1934.

“Un pueblo sin arquitectura”, decía Mariscal en sus cátedras, “es como un hombre sin voz”.



VESTÍBULO, PALACIO DE BELLAS ARTES.



CARLOS OBREGÓN SANTACILIA

EL QUE EXPERIMENTÓ

Bisnieto de Benito Juárez por vía materna, Carlos Obregón Santacilia (Ciudad de México, 1896-1961) es uno de los titanes de la arquitectura mexicana moderna, y autor de uno de los edificios que componen la silueta de la Ciudad: el Monumento a la Revolución.

En 1922, siendo aún estudiante en San Carlos, causó cierto revuelo con su diseño de un pabellón mexicano neocolonial para la Exposición Universal de Río de Janeiro (desaparecido).

En el Centro Histórico, el inquieto arquitecto—egresado en 1924—, aplicó sus ideas renovadoras primero en el edificio del Banco de México (5 de Mayo y Eje Central Lázaro Cárdenas). Construido en 1905 y conocido como

la Mutua, remodeló parte del exterior y su interior entre 1926 y 1928, con elementos del art déco: reemplazó las cariátides por estatuas en la fachada; en el interior aplicó mármoles italianos rojos y amarillos, que contrastaron con el mármol negro original; decoró con figuras femeninas y masculinas de trazo muy geométrico y espigas de trigo y dotó el vestíbulo de un plafón ambarino, soportado por seis columnas de mármol negro, que “modernizaron” el porfirista Banco de México, describe Norma Susana Ortega, especialista de la Universidad Autónoma Metropolitana.



EL MONUMENTO A LA REVOLUCIÓN.

OBREGÓN SANTACILIA FUE DE UN “NEOCOLONIAL AUSTERO A UN MODERNISMO DERIVADO DEL ART DÉCO”

Para 1932, la obra del inconcluso Palacio Legislativo estaba siendo saqueada: se sustraían pedazos de la estructura metálica para venderlos por tonelada. Obregón Santacilia se acercó al ingeniero Alberto J. Pani, secretario de Hacienda de Abelardo Rodríguez, y le propuso rescatarlo. “El argumento (...) fue contundente: su enorme cúpula era parte del perfil de la Ciudad de México, por lo que elaborando un nuevo diseño podría ser el monumento conmemorativo de la Revolución”, explica Ortega.

En ese inmueble Obregón Santacilia logró armonizar los extremos. “De geometría elemental, las líneas sencillas de su decoración son el contrapunto de lo masivo de su estructura. (...) el conjunto es una composición de gran fuerza, por su escala y por los materiales empleados: fierro, piedra y lámina de cobre”, señala la especialista.

Nunca dejó de experimentar. “Su sello va de un estilo neocolonial austero a un modernismo derivado del art déco”, describen por su parte Canales y Hernández.

La última gran obra de Obregón Santacilia en el Centro fue el edificio Guardiola (1941), un anexo del Banco de México. Tiene rasgos déco, pero se acerca al funcionalismo, que fue la nueva tendencia en los años cuarenta.

Amigo de escritores e intelectuales, cuando murió, el poeta chileno Pablo Neruda le dedicó un poema que lo perfila en un par de líneas: “...tenía la bondad del buen pan en la mesa/ y un aire melancólico de caballero herido...”.

A partir de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, una propuesta estética fresca se expandió por el mundo: el art déco. Los arquitectos mexicanos la vieron muy en sintonía con su búsqueda de lenguajes contemporáneos. Durante una década, experimentaron con la geometría del art déco, y le agregaron elementos decorativos como esculturas, máscaras o relieves con motivos mexicanizantes.

Con este impulso estético y las nuevas técnicas constructivas basadas en el uso del concreto, en el Centro Histórico se levantaron los primeros “rascacielos” del país, con el edificio de La Nacional (1932) como pionero.

En los años treinta se construyeron, asimismo, edificios que pueden considerarse una declaración de principios pos revolucionaria. Por ejemplo, el conjunto Abelardo L. Rodríguez (1934): además de un mercado con 355 locales, tenía una guardería, dispensarios médicos, escuela, biblioteca y un centro cívico con un teatro. El

mercado, en Venezuela 72, fue decorado con una vasta obra mural de 11 artistas.

Casi simultáneamente al auge del art déco, en la Escuela de Arquitectura el profesor de teoría arquitectónica José Villagrán enseñaba un modo novedoso de concebir los espacios, el funcionalismo, que puso la función por encima del adorno. En el Centro, un excelente ejemplo es el edificio donde se fundó la Escuela Técnica Industrial (1934), después Vocacional 2, en el cruce de Tresguerras y Tolsá. Es obra de Juan O’Gorman, un alumno aplicado de Villagrán.

Un funcionalismo con estética déco dejó también algunos ejemplares, como el edificio de la Suprema Corte de Justicia (1936), de Antonio Muñoz.

En este periodo los arquitectos amalgamaron el pasado prehispánico y el colonial con las tendencias internacionales en boga. Fue la última vez que el quehacer arquitectónico respondió a un proyecto político y cultural nacional.

VICENTE MENDIOLA Y MANUEL ORTIZ MONASTERIO CULMINACIÓN DEL ART DÉCO

La prensa nacional hizo mucho ruido cuando se alzó el “primer rascacielos” de la Ciudad de México. Por primera vez la tecnología de la construcción mexicana lograba “desplazar una masa de hierro y concreto de cincuenta y cinco metros de altura en una superficie de 735 metros cuadrados, y en un subsuelo tan frágil como el constituido por el lecho del lago de México”, apunta Enrique X. de Anda en *Arquitectura de la Revolución Mexicana*.

Obra de Manuel Ortiz Monasterio (Ciudad de México, 1887-1967), el edificio La Nacional (1932) es un inmueble hermosamente resuelto, y un hito del art déco que transformó el paisaje del Centro Histórico.

Como casi todos los arquitectos mexicanos del siglo pasado, Ortiz Monasterio transitó por diferentes corrientes estilísticas. Los edificios, como una vez dijo, “antes de tener la pretensión de ser expresivos, deben ser cómodos y bien equipados, en una palabra: funcionales”.

EL ART DÉCO MEXICANO INTEGRÓ ELEMENTOS PREHISPÁNICOS A MANERA DE TABLERO.

Ortiz Monasterio utilizó nuevos materiales y tecnologías emergentes, como el concreto armado. Así pudo elevar La Nacional sobre pilotes que llegaron a los 50 metros de profundidad, exponen Fernanda Canales y Alejandro Hernández Gálvez en *100x100 Arquitectos del siglo xx*.

Otra magnífica muestra del art déco en el Centro fue obra de Vicente Mendiola (Chalco 1900-Ciudad de México, 1986). Alumno destacado de Federico Mariscal, diseñó la antigua Estación de Bomberos y Policía del D. F. (Revillagigedo 11, hoy Museo de Arte Popular), inaugurada en 1928.

El edificio se resuelve “a partir de la torre de la esquina y los dos paños de las fachadas desplegados uniformemente a ambos lados del vértice del volumen”, describe De Anda.

Además, tiende a la verticalidad, como casi todos los edificios construidos entonces en la Ciudad. Crecer hacia arriba era la impronta de “modernidad”.

Parte del sello mexicano del art déco fue la integración de elementos prehispánicos a manera de tablero; en este inmueble son de evocación olmeca.

Tanto Mendiola como Ortiz Monasterio transformaron la silueta del Centro y dejaron en ella la marca de su tiempo.



FOTOGRAFÍA: ELOY VALTERRA/EIKÓN.COM.MX

ANTIGUA ESTACIÓN DE BOMBEROS, HOY MAP, SOBRESALIENTE EJEMPLO DEL DÉCO.

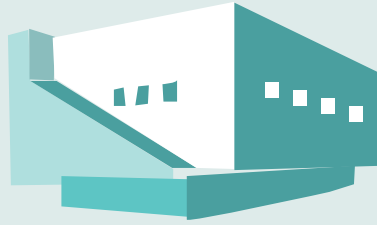


FOTOGRAFÍA: EIKÓN.COM.MX

EDIFICIO LA NACIONAL, EL PRIMER RASCACIELO.

HORA DE RESTAURAR E INTERVENIR

EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, “HAY MENOS CONSTRUCCIÓN, Y MÁS INTERVENCIÓN Y RESTAURACIÓN EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL CENTRO HISTÓRICO”, APUNTA EL DOCTOR XAVIER CORTÉS ROCHA.



A mediados del siglo, casi todo el espacio del Centro estaba ocupado, y concentraba los principales referentes de la vida urbana; pero se inició un desdoblamiento que arrastró a las instituciones fuera del primer cuadro, lo que causó su deterioro.

La suerte del Centro empezó a cambiar el 21 de febrero de 1978, cuando trabajadores de la Compañía de Luz y Fuerza descubrieron en el subsuelo un espectacular monolito: la Coyoxtauhqui, la diosa lunar de los aztecas. El hallazgo detonó un proyecto arqueológico y cultural de gran



JOSÉ LUIS BENLLIURE EL RECONSTRUCTOR

Después del recuento de los daños, tocaba reconstruir. El terremoto del 19 de septiembre de 1985 había herido de gravedad el corazón de la Ciudad de México. José Luis Benlliure, proyectista principal de la Dirección de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fue el encargado de integrar un equipo de arquitectos y urbanistas para la reconstrucción y el rescate del patrimonio arquitectónico a cargo del Instituto.

Benlliure (Madrid, 1928-Ciudad de México, 1994) era hijo de exiliados españoles llegados al país en 1939. En 1955 obtuvo el título de arquitecto por la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM.

Según Rafael López Rangel, autor de una tesis de maestría sobre Benlliure, encabezó la reconstrucción del Centro Histórico, “representó una magnífica oportunidad de ‘recuperar’ la unidad interrumpida por una modernidad irrespetuosa con el patrimonio. Por ello, sus principales criterios fueron: uniformidad en las alturas, analogía de las tipologías de fachada, utilización de recubrimientos de cantera gris —para igualarse a los edificios del entorno— y de tezontle en donde fuera el caso e inserción de esculturas”.

LOS PROYECTOS DE RECONSTRUCCIÓN DE BEINLLURE SON CASOS DE ESTUDIO DE NIVEL INTERNACIONAL.

Benlliure participó en y dirigió varios proyectos durante los años de la reconstrucción, pero los más destacados son tres.

El primer caso es el Edificio Condesa, en la esquina de 5 de Mayo y el Paseo de la Condesa, donde transformó un edificio de gran altura y estilo funcionalista, colapsado por el sismo. Remodeló la fachada para que en estilo y materiales el inmueble se integrara con su entorno (la sede del Banco de México a un lado, y la Casa de los Azulejos enfrente). Hoy alberga oficinas administrativas del Banco de México.

El segundo fue un edificio proyectado por Benlliure para el INBA. Su particularidad es que tiene una planta en “L” con dos fachadas, una sobre Bolívar y otra sobre 5 de Mayo. “El resultado obtenido es el de dos edificios que quieren pasar inadvertidos sin dejar de hacer evidente su pertenencia a un tiempo específico. Hacia la calle de Bolívar (la más angosta), la geometría de la fachada es muy simple y está recubierta de materiales tradicionales que buscan relacionarlo con el Hospital de Bethlemitas (...) Sobre la avenida 5 de Mayo la solución adoptada es diferente. En él, tanto la geometría como los detalles y material seleccionado otorgan al inmueble una mayor sobriedad sin pretender destacarlo”, escribe Rodolfo Santa María en *Arquitectura del siglo xx en el Centro Histórico de la Ciudad de México*.

El tercer caso es la ampliación del Museo Nacional de San Carlos (1986-1991), obra de Tolsá, que requería nuevas oficinas, un auditorio y una biblioteca. La intervención suponía el riesgo de alterar la tensa armonía entre el barroco y el neoclacismo que Tolsá alcanzó en el edificio.

Benlliure optó una vez más por la sobriedad y la discreción. Con cantera gris y una geometría sencilla y rectilínea, levantó un edificio que muestra su estética contemporánea, sin tocar el balance de la increíble fachada del Museo sobre Puente de Alvarado. Para el doctor Cortés Rocha, “esta intervención es quizá una de las más atrevidas, pero más afortunadas en el Centro Histórico”.

Benlliure murió tres años después de haber concluido esa obra.



EDIFICIO CONDESA DE JOSÉ LUIS BEINLLURE, EN AVENIDA 5 DE MAYO.



PLAZA JUÁREZ, DE LEGORRETA. EN PRIMER PLANO, LA IGLESIA DE CORPUS CHRISTI.



BIBLIOTECA DE EL COLEGIO NACIONAL, INTERVENIDO POR GONZÁLEZ DE LEÓN EN 1993.

calado —la excavación de Templo Mayor— y atrajo la atención gubernamental y social hacia el patrimonio del Centro. En 1980, se promulgó el decreto que creó una zona de monumentos llamada “Centro Histórico de la Ciudad de México”.

El sismo de 1985 fue un parteaguas. De los cerca de tres mil edificios colapsados o dañados, 90 por ciento estaban en el área. Ante el desastre, se elaboró un plan para rescatar edificaciones valiosas, levantar nuevas que armonizaran con el entorno, y devolverle al Centro su escala histórica.

En 1987, la UNESCO incluyó al Centro la Lista del Patrimonio de la Humanidad.

Ejemplos magníficos de esas intervenciones son la ampliación de El Colegio Nacional (1993-1994), la obra que convirtió una ruinoso casona dieciochesca en la calle de República de Guatemala en el Centro Cultural de España en México (terminada en 2002), y el espectacular rescate del Convento y Hospital de los Bethlemitas, hoy Museo Interactivo de Economía (1993-2005).



RICARDO LEGORRETA EL ÚLTIMO GRAN CONSTRUCTOR

Arquitecto prolífico, autor de más de 20 proyectos en todo el mundo, Ricardo Legorreta (Ciudad de México, 1931-2011) es una *rara avis* en el Centro Histórico: una de sus obras mayores, el Conjunto Juárez (2003-2005) representó “la última gran construcción e intervención en el Centro Histórico”, de acuerdo con Cortés Rocha.

EN LA PLAZA JUÁREZ LEGORRETA ARMONIZÓ 151 MIL M² DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA CON UNA JOYA BARROCA DEL SIGLO XVIII.

Ubicada frente a la Alameda Central, la Plaza Juárez —como también se le conoce— se proyectó en 2003 para detonar la regeneración del barrio de San Juan, deteriorado desde el sismo de 1985. Así lo explica el catálogo de la exposición *Legorreta, poeta mexicano de muros y color*, que se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en el otoño de 2005: “El conjunto contempló la restauración del templo de Corpus Christi y la edificación de dos edificios gubernamentales: una torre para la Secretaría de Relaciones Exteriores y otra para los tribunales Familiares del Distrito Federal (...) Las dos torres son volúmenes prismáticos con perforaciones que jerarquizan algunos espacios interiores”.

Pero Legorreta no se quedó allí. Proyectó para el conjunto una plaza con un espejo de agua —elemento constante en su obra— cuyo lecho a base de pirámides triangulares es una escultura del artista plástico Vicente Rojo. También incorporó un esculto-mural de David Alfaro Siqueiros. Así armonizó 151 mil 500 metros cuadrados de arquitectura contemporánea con una joya barroca del siglo XVIII.

Egresado el 1952 de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, que tenía sede en la Academia de San Carlos, Legorreta conocía de cerca el Centro Histórico.

Exactamente 20 años después hizo una de sus primeras y afortunadas restauraciones en un edificio colonial: Banamex le encargó la recuperación y adaptación del Palacio de Iturbide (1780), que había albergado oficinas del banco, para convertirlo en recinto cultural. Legorreta optó por acercarse “lo más posible a su forma original” y mantener la atmósfera de tranquilidad y esplendor novohispano de este edificio, ubicado en Madero 17.

Bajo un encargo parecido, en 1993 terminó la adaptación del Antiguo Colegio de San Ildefonso como museo. El criterio “fue liberar al edificio de todos los agregados y modificaciones anteriores habilitándolo con galería y espacios para exhibición. Los elementos nuevos se trataron con discreción, sin pretender imponer nuevas formas, supeditándose al edificio existente”, se lee en el catálogo citado.

Legorreta plasmó su credo como arquitecto en unas líneas: “Hay que descubrir los espacios/ poco a poco, verlos cada vez de/ manera diferente, y así recibir de/ ellos lo que el alma necesita”.



ESCULTURA DE VICENTE ROJO. PLAZA JUÁREZ.

“En todas estas intervenciones no hay un mismo ‘estilo’, ni siquiera una manera similar de proponer soluciones. El común denominador es la actitud. Esto es, una lectura cuidadosa del contexto, los edificios contiguos y los edificios referenciales de la calle o de la zona, para a partir de ella, entablar el diálogo”, escribe Rodolfo Santa María en *Arquitectura del siglo XX en el Centro Histórico de la Ciudad de México*.

En las 668 manzanas que comprende el Centro Histórico hay cerca de mil 800 edificios con valor patrimonial. La mayoría han sido intervenidos, o están en obra.

En 2000 se desató, además, un proceso de rehabilitación urbana que incluye la renovación de la infraestructura y del transporte, la creación de un Plan de Manejo y la promoción del valor cultural del sitio. Aunque pocas, también hay construcciones recientes, y se espera que la recuperación de la vivienda propicie más intervenciones. En todo este proceso, caracterizado por la acometida multidisciplinaria, también abundan nombres de arquitectos notables.



TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

DIÁLOGO CON LA HISTORIA

“**H**ay que hacerlo con valentía...”, dijo Teodoro González de León (Ciudad de México, 1926) al referirse a la intervención de inmuebles históricos. Lo dijo en su discurso de ingreso a El Colegio Nacional, en 1989.

Es que en ese año, el arquitecto concluyó la rehabilitación de un inmueble dañado por los sismos de 1985, situado en la esquina de Palma y Venustiano Carranza, y propiedad de Banamex.

El edificio es contiguo a la casa de los condes de San Mateo Valparaíso, una joya del barroco mexicano construida en el siglo XVIII por Francisco Guerrero y Torres, así que reponerlo era una operación delicada.

La obra causó polémica, pero para Miquel Adrià, autor de *Teodoro González de León. Obra reunida*, el resultado es “un ejercicio de integración y diálogo entre dos arquitecturas: la fachada completa la cuadra con el mismo paño y altura del edificio colonial, como en la antigua tradición urbana, y remata la esquina con un cuerpo alto en forma similar. La forma en ‘H’ de las ventanas, típica de la arquitectura civil del siglo XVIII de la Ciudad de México, se interpreta con el mismo ritmo, en forma contemporánea...”.

En los acabados, se añadió al concreto grano de mármol y arena de tezontle rojo, para armonizar con el monumento en color y textura. Esa textura granulosa es parte del vocabulario de este arquitecto graduado en 1947 de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, como se aprecia también en el Auditorio Nacional, que remodeló en 1988-1991 con Abraham Zabludovsky.

En 1993 González de León se volvió a armar de valor. Esta vez para rehabilitar el antiguo convento de la Enseñanza —siglo XVIII, de Ignacio Castera— en la calle de Luis González Obregón 23. El Colegio Nacional se había alojado en una sección en 1943, y en 1988 lo había ocupado totalmente.

INTERVENIR EDIFICIOS HISTÓRICOS ES “UNA TAREA SIMILAR A LA DE UN ESCRITOR QUE TRADUCE UN POEMA DE OTRA ÉPOCA”.

González de León lo encontró sombrío y “muy alterado”. Había que “adaptar el viejo edificio a la vida de El Colegio. No somos del siglo XVIII (...) Requerimos para realizar nuestras actividades un entorno más luminoso y transparente (...). Fue necesario, en las dos crujías centrales que separaran los tres patios, instalar tragaluzes y abrir huecos para inundar de luz a la planta baja”, escribe en su ensayo “El edificio de El Colegio Nacional”.

La doble altura de lo que fuera la cocina conventual se aprovechó para realizar una de las bibliotecas más acogedoras del Centro. La corrección del trabajo de las estructuras se hizo “con formas y materiales contemporáneos, y en diálogo con las canteras y maderas originales”.

Entre 2001 y 2006, González de León adaptó el antiguo edificio de Bomberos (1928), en Revillagigedo 11, para instalar allí el Museo de Arte Popular. La intervención dejó espacios amplios y luminosos para exposiciones, y un gran patio cubierto.

Esas tres actuaciones en el Centro ilustran la creencia de González de León de que intervenir edificios históricos es dialogar con el pasado: “una tarea compleja y excitante, similar a la de un escritor que traduce un poema de otra época”.

DE OFICIO A PROFESIÓN

HOY LA LLAMAMOS ARQUITECTURA, EL “ARTE DE PROYECTAR Y CONSTRUIR EDIFICIOS”. EN SUS ORÍGENES COMPARTIÓ EL RANGO DE LOS ARTESANOS, Y ANTES DE CONVERTIRSE EN UNA PROFESIÓN, FUE CASI UN TÍTULO NOBILIARIO.

POR PATRICIA RUVALCABA

Alonso García Bravo, un soldado de Cortés que era “geómetra y alarife”, trazó la que sería la nueva ciudad, en 1523. Ese acto inauguró la práctica arquitectónica occidental en el continente.

La demolición de la urbe prehispánica concluiría hasta 1538. Mientras, se levantaban las primeras edificaciones: las “atarazanas” —fortalezas—, las casas de cabildo, una carnicería, una cárcel, tiendas para mercaderes y una plaza para la horca y la picota.

Los españoles tuvieron que aprender a usar los materiales locales y, lo que sería un eterno dolor de cabeza, asentar edificios en un suelo inestable. Las órdenes religiosas, en tanto, construían conventos y templos.

La mano de obra calificada durante ese periodo no era abundante. Entre 1525 y 1540, “sólo unos cuantos canteros y albañiles españoles estuvieron aquí, los artistas connotados aún no llegaban”, informa María del Carmen Romano en “Arte tequitqui en el siglo XVI novohispano”. Los frailes se auxiliaron de los indios canteros más experimentados para erigir las primeras construcciones.

DE APRENDICES A MAESTROS

De hecho, a mediados del siglo XVI, señala el doctor Xavier Cortés Rocha en entrevista, el virrey Luis de Velasco (1550-1564) se quejó ante la Corona de la falta de arquitectos “competentes” en la Nueva España.

Con la llegada de Claudio de Arciniega, en 1555, se inició una vertiente arquitectónica culta, urbana y basada en el estudio de los tratadistas clásicos, que daría pie a la evolución estilística manierismo-barroco-neoclásico.

Paralelamente, los gremios de artesanos y sus ordenanzas estaban en formación. En 1568 se redactaron “las de herreros, albañiles, plateros y (...) carpinteros”, informa José María Lorenzo. Las ordenanzas regulaban el funcionamiento “de cada gremio, tanto interno como externo”, entre otras cosas.

El gremio fue la institución formativa de los constructores hasta 1781. El aprendizaje se daba “de manera empírica”, y era teórico y práctico, entre el taller y la obra, informa el investigador José Antonio Terán.

Usualmente, el aprendiz, un niño de entre 14 y 18 años, “de preferencia” español, criollo o mestizo, se instalaba en casa de un maestro, quien firmaba un contrato con el padre del niño. El maestro se comprometía a enseñar un oficio al aprendiz, y éste, a cumplir sus indicaciones y encargos.

Siguiendo a Terán, cuando el maestro consideraba que el muchacho estaba suficientemente calificado, se le daba una “carta de aprendizaje y se le registraba en el Libro de Oficiales”.

Transcurridos, en promedio, otros seis años de trabajo, el oficial podía aspirar a presentar un examen para acreditarse como maestro de arquitectura. Los exámenes los practicaban el Cabildo y representantes del gremio. Eran “de palabra y obra”, podían durar varios días, y la parte práctica se llevaba a cabo en obra, con la presencia de un padrino.

Las Ordenanzas de la Ciudad de México disponían que un maestro de arquitectura “supiera formar casas, danzas de arcos y diversos tipos de arcos, estribos, gruesos y fondos de paredes; hacer revocados y soleras; atar portales, forrar de azulejo, efectuar pilares de diferen-

te tipo, levantar distintos géneros de capillas, bóvedas, escaleras, tejados, realizar mezclas; proporcionar y dar buenas medidas a las portadas, disponer en un lugar salubre un edificio”.

Debían, explica Cortés Rocha, “solucionar una casa común y corriente, una casa noble, un palacio real, una cuestión militar, un puente, instalaciones de manejo de agua... ¡no existía la ingeniería, (todo) lo hacían los arquitectos!”.

Se distinguían dos niveles de conocimiento, aclara Terán: “lo primo” (o “blanco”), es decir, el aspirante era apto para realizar “tasaciones, obras en lo tocante a arquitectura, mampostería y cantería, hacer arcos, manejar los cinco órdenes (toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto)”, lo que implicaba el estudio de los tratados, la legislación, etc.; y “lo tosco” (“bastardo” o “prieto”), para “ejercer obras con ladrillo, adobe y tapia”, lo que no requería leer ni escribir.

Si en los inicios del siglo XVII la construcción estuvo en manos de los albañiles, y para la segunda mitad compartían esas labores con los arquitectos, en el XVIII “el arquitecto realizaba el diseño, trazo y dirección de las obras mientras que el albañil y el cantero sólo se dedicaron a la ejecución”.

Fue una etapa de gran ebullición, los maestros de arquitectura —españoles y criollos— se habían multiplicado, competían por los encargos del alto clero —ser Maestro Mayor de la Catedral era estar en la cima—, del poder civil, y de los mineros y comerciantes poderosos.

DURANTE CASI TODA LA COLONIA, EL GREMIO FUE LA INSTITUCIÓN FORMATIVA DE LOS CONSTRUCTORES.

EL ZARPAZO DE LA ACADEMIA

Con la apertura de la Academia de San Carlos en 1781, la enseñanza y la práctica de la arquitectura cambiaron de un zarpazo.

“Entonces sí, al arquitecto ya se le llama arquitecto”, apunta Cortés Rocha, “y se tenía que formar de acuerdo con un currículum académico”.

La Academia tuvo una doble función: formar a los arquitectos, escultores y pintores en los cánones neoclásicos, y regular la actividad profesional para que se sujetara a esos cánones. Todo proyecto requería su aprobación, tenía garras y dientes, como se diría hoy.

De la noche a la mañana, carreras brillantes de arquitectos barrocos como Francisco Guerrero y Torres, se vinieron abajo. Otros se adaptaron y, con el tiempo, obtuvieron diplomas “de mérito” para poder trabajar.

La Academia expedía un diploma de académico, lo que elevaba al graduado a un nivel social de casi noble. “Tenían privilegios de hidalguía, estaban exentos de ciertos impuestos y demás”, explica Cortés Rocha. Los arquitectos no solo se habían separado de los artesanos, estaban más allá.

Pero en el curso del siglo XIX la inestabilidad política se reflejaría en la Academia. La carrera de arquitectura se fusionó con la de ingeniería en 1857, lo que se mantuvo, confusamente, hasta el Porfiriato, cuando se separaron. En 1910, al fundarse la Universidad Nacional de México, se le incorporó la Academia. En 1929, ésta fue dividida en Escuela Nacional de Arquitectura y Escuela Central de Artes Plásticas.

