

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

LA LECCIÓN AMERICANA
VANGUARDIAS IBÉRICAS: ARQUITECTURA Y CIUDAD DEL
SIGLO XX

TESIS DOCTORAL

Autor: Jesús Manuel Rubio Merino, Arquitecto

Codirector: Miguel Martínez Garrido, Doctor Arquitecto

Codirector: Francisco Javier Sáenz Guerra, Doctor Arquitecto

Programa “Teoría y Práctica del Proyecto”

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

2016

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de 20

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis:

LA LECCIÓN AMERICANA. VANGUARDIAS IBÉRICAS: ARQUITECTURA Y CIUDAD DEL SIGLO XX.

el día de de 20 en la E.T.S. de Arquitectura de Madrid.

Calificación

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A mi hijo Álvaro

Agradecimientos

A Álvaro Soto, a Miguel Martínez y a Javier Sáenz, a ellos les debo la mitad de lo que soy como arquitecto. Serán siempre mis maestros.

A mis compañeros del Grupo de Investigación de Geometrías, de la Universidad Politécnica de Madrid. En especial a Daniel y a Alejandro.

A José Ángel Vaquero. A Israel Belloso. A Eduardo Pesquera.

A mis amigos de la carrera, a Justo Orgaz, a Ignacio Capapé, a Daniel Aragonese, a Elena Riesco, a Cristina García del Castillo y a Juan Echevarría.

A mi amigo Javier Alcázar. A Ernesto Forján. A Javier Benezet. A Juan Pablo Ordás. A Diego Ayala.

A Nacho Barco.

A mi familia mexicana: a Daniela y a Bárbara, mis “hermanas” de Coyoacán, a Eulalia, a Luis, a Cristina, a Stefania, a Jesús Mario. A Cynthia.

A Guadalupe Aldape. A Áurea Ruiz. A Xavier Guzmán.

A Berta Tello siempre, siempre...

A mi familia: a mis padres Félix y Juani, a mi hermano Félix. A mi abuela Antonia. A mi tía Pilar. A mi prima Lucía.

A María Jesús y a mi hijo Álvaro que es mi motivación día a día para ser mejor. Esta tesis tiene tu edad y es la respuesta a las preguntas que me harás cuando crezcas.

A la memoria de mis abuelos Félix y César. A la memoria de mi abuela Gertrudis

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de don Quijote pasar.

Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura,
y va ocioso el caballero, sin peto y sin espaldar,
va cargado de amargura,
que allá encontró sepultura
su amoroso batallar.
Va cargado de amargura,
que allá «quedó su ventura»
en la playa de Barcino, frente al mar.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de don Quijote pasar.
Va cargado de amargura,
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.

¡Cuántas veces, don Quijote, por esa misma llanura,
en horas de desaliento así te miro pasar!
¡Y cuántas veces te grito: hazme un sitio en tu montura
y llévame a tu lugar;
hazme un sitio en tu montura,
caballero derrotado, hazme un sitio en tu montura
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar!

Ponme a la grupa contigo,
caballero del honor,
ponme a la grupa contigo,
y llévame a ser contigo
pastor.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de don Quijote pasar...

León Felipe

ÍNDICE

RESUMEN.	2
ABSTRACT.	6
INTRODUCCIÓN.	9
1. Algunas reflexiones sobre la palabra “colonial”.	17
PARTE I. Raíz y razón de lo antiamericano.	
1.1 Lo antiamericano, lo antihispano.	24
1.1.1 La maquinaria de la propaganda protestante: la “Leyenda negra” (s. XVI-XVIII) .	24
1.1.2 La maquinaria de la propaganda ilustrada: el furor del fanatismo de la razón (s. XVIII-XIX).	27
1.1.3 Lo antihispano hoy: a modo de algunas conclusiones.	45
1.2 El caso de la arquitectura.	49
1.2.1 De los tratados, manuales y cartillas al uso de la arquitectura en la América española (s.XVI-XVIII).	60
1.2.2 La controversia del sistema gremial: abolición de los gremios y algunas consecuencias en la América española.	70
1.3 La visión oficial: Iberoamérica en los manuales y compendios de arquitectura del siglo XX.	84
PARTE II. El invariante mestizo: América es más.	
2.1 Una introducción desde la historiografía del Arte Virreinal: historia de una controversia.	127
2.2 Lo mestizo como lugar de encuentro de lo hispano y lo americano en las artes.	147
2.3 Primero mudéjar, luego barroco: los vehículos de expresión del invariante mestizo.	153
2.3.1 “Funcionalidad estratégica” del invariante mestizo.	158
2.3.2 Cerrar el círculo: La ciudad americana como modelo ideal de mestizaje urbano (la ciudad en la ciudad).	160
2.3.2.1 El modelo hipodámico del Mediterráneo en la Península Ibérica.	163
2.3.2.2 El modelo hipodámico del Atlántico al Pacífico en América.	165
2.3.2.3 El modelo hipodámico de Hispanoamérica.	173
2.3.2.3.1 La arquitectura de la ciudad americana.	187
2.3.2.3.1.2 Función, estructura y forma de la Plaza de Armas y de la Plaza Conventual: algunos casos de México .	216
2.3.2.3.2 De <i>Chololoa</i> o <i>Chollollan</i> a Cholula.	220
2.3.2.3.3 De Tenochtitlan a México.	241

2.3.3 La arquitectura americana en la tradición del mestizaje arquitectónico hispano (la arquitectura en la arquitectura).	256
PARTE III. México: razón, lugar y tiempo.	262
3.1 La razón cálida (de la construcción).	271
3.2 Lo real maravilloso americano o el taller tropical (del lugar).	296
3.3 El Señor Barroco (del tiempo).	305
CONCLUSIÓN	326
El mal sueño de América.	328
Godzilla en México.	335
¿Hacia una vieja arquitectura?	341
Si a Jacaranda muere...	342
BIBLIOGRAFÍA.	350

RESUMEN

LA LECCIÓN AMERICANA.

Vanguardias Ibéricas: arquitectura y ciudad del siglo XX

La lección americana son más de 3000 años de una tradición cultural, artística y arquitectónica singular y sin parangón, con el hecho radical del mestizaje en la médula de sus realizaciones. Sin embargo, si nos acercamos a una buena parte de la bibliografía del arte y de la arquitectura universal, es difícil reconocer dicha tradición cuyas realizaciones se nos presentan —cuando efectivamente tienen algún protagonismo en la anterior— de manera parcial: en el mejor de los casos responderá a una visión simplificada en tópicos de exotismo indígena u orientalismo hispanomusulmán; en el peor de los casos, como una derivada de orden inferior e imperfecta, al margen siempre de la historia de los estilos del arte y las manifestaciones culturales de Europa.

Encontramos que, tal consideración negativa sobre el mundo americano, y más amplio hispano, se debe a la visión fundada y legitimada por las razones de los *philosophes* a partir del siglo XVIII, con el movimiento de la Ilustración europea.

“Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu” (Santo Tomás de Aquino). La tesis así enunciada, tiene un cometido doble. Por un lado, se trata de poner en evidencia la raíz de tal desprecio hacia lo americano a partir de una determinada lectura de las realizaciones en arquitectura de la América Ibérica, que revisamos desde la Ilustración hasta los manuales de arquitectura del siglo XX; por otro lado y, paralelamente al curso de los hechos como los dicta la historiografía oficial sobre nosotros, recomponer algunos de los fragmentos sueltos que dan sentido, carácter y continuidad en el tiempo a lo que reconocíamos en un principio como una tradición cultural propia y de gran valor en que el mundo hispano y el americano se encuentran para ser “otra cosa”. El hilo con que cosemos dichos retazos es para nosotros el del “invariante mestizo”, éste como un principio de acción, al margen de la forma o los estilos.

“Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América” (José Lezama Lima). Frente a un acercamiento al tema hispanoamericano, en las artes y la arquitectura, desde el concepto de *influencias*, nosotros hablamos en esta tesis desde la noción de *áreas culturales* apuntado por George Kubler y del que partimos para establecer una, más amplia, hispana. Este área cultural hispana tienen una razón, un lugar y un tiempo que le son propios y la hacen única a lo largo de los siglos. Lo anterior pondría en crisis la concepción más extendida y aceptada en el mundo académico occidental de un arte americano supeditado siempre a los centros emisores en el Viejo Continente, por tanto sin calidad ni innovaciones que aportar al *constructo* de la historia general del arte. La arquitectura, como el resto de manifestaciones artísticas y científicas, tiene en Hispanoamérica sus propios invariantes a lo largo del tiempo y, sobre todo, uno fundamental que definimos en esta tesis como el “invariante mestizo”. El relato continuo de esta tradición inicia con el choque del mundo ibérico con el mundo americano en el siglo XV. El siglo XX constituirá, tras el inestable siglo XIX, una nueva edad dorada para “expresión americana” en que, volviendo los ojos al pasado, los constructores de hispanoamérica se constituirán en la Vanguardia del siglo XX hispano por el alcance, la calidad y la originalidad de sus planteamientos y realizaciones; en México: de las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, de Juan O’Gorman; a la mentalidad integradora de lo urbano como tablero de la historia de Mario Pani; o el adiestramiento del tiempo, a través de la luz, en la obra de Luis Barragán; así como todos los intermedios entre estos que configuraron un contexto difícilmente igualable hoy.

Una lección que se dicta a través de un viaje a la razón, el lugar y el tiempo de la arquitectura de la América Ibérica para reivindicar en definitiva su respuesta siempre única y original. La arquitectura contra la historia es como una plomada que nos permite comprobar de la primera su fundamento, sus raíces y la genealogía constructiva a la que pertenece. El viaje que supone esta tesis, de la mano de la historia, es un viaje “original”, por cuanto sencillamente vuelve al origen y trata de integrar todas las partes de una misma tradición para recuperar el paso de su senda, conscientes de las palabras del poeta César Vallejo, en la voz segura de Vargas Llosas, al decirnos que aún “hay, hermanos, muchísimo por hacer”.

ABSTRACT

THE AMERICAN LESSON.

Iberian avant-gardes: Architecture and City of the 20th century.

The American lesson means more than 3000 years of an outstanding cultural tradition for Fine Arts and Architecture which may be defined as matchless considering the miscegenation as an important factor in its works. Nevertheless, if we come close to a great part of the world fine arts and architecture reference books we find it difficult to tell such a tradition apart as its pieces of work can only be watched fragmentarily, if ever they play a prominent role: at best, it will conform to a simplified vision on either native exoticism topics or Hispano-moslem orientalism; at worst, just as an imperfect and lower order derivative, always outside the history of art styles as well as the European cultural expressions. We find that such a negative thinking about the American World and more specifically about the Spanish-speaking World is the result from a founded vision in accordance with “*the philosophes*” standards from the 18th Century onwards, thanks to the European Enlightenment Movement.

“*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*” (Santo Tomás de Aquino). The set out theory has a double task. On the one hand, attention is being focused onto the source of the contempt towards everything that is American starting from a certain conception right out of the architectural pieces of work existent on the Iberian America, contempt that is our revision object from the Age of Enlightenment up to the reference books on the 20th century architecture; on the other hand, in parallel with official issues about events taking place in our own time made public by Historiography, we have the case of reconstructing some of the of the loose pieces that make the valuable American and Spanish heritages make sense, build up character and remain firm over time into what we referred to above as the American and Spanish heritages, traditions in which both American and Spanish worlds come across to become “something else”. The yarn we stitch such bits and pieces with belongs in our opinion to the “imperishable mestizo” who remains on the sidelines of shapes and styles.

“After the Renaissance the History of Spain went to America.” (José Lezama Lima). In contrast to an approach to the Hispano-American topic, concerning both Fine Arts and Architecture and talking from the point of view of “*influences*”, in our doctoral dissertation we refer to cultural areas, a conception suggested by George Kublar whose idea we started with but going further on in order to set a wider conception, the Hispanic cultural area. The Hispanic cultural area has a reason, a place and a time of its own, making it to be a singular example over the centuries. What we have just stated could put in jeopardy the conception of a kind of an American Art Form forever beholden to the Old Continent broadcasting centres and generally acknowledged in the Hesperian Academe environment from the mists of time. As a consequence of being dependant on the Old Continent guidelines such a conception of Art is quite amateurish, therefore it lacks excellence offering not even the slightest hint of creativeness to the “*construct*” of the general History of Fine Arts. Architecture just like the rest of scientific and artistic pieces of work has a certain number of “*invariants*” of its own and most specifically a fundamental one which is defined in our work as “the imperishable mestizo”. The continuous telling of such a tradition begins with the clash between the Iberian and the American World as long ago as the 15th century. After the period of darkness in the 19th century the 20th century will represent a new golden age for the “American expression”, a time when looking back into the past the builders of Hispano- America will be set up in the 20th century Hispanic Avantgarde Movement thanks to the wide scope, the excellence their ideas and achievements come out. In Mexico: Diego Rivera and Frida Kahlo’s studio apartment, Juan O’Gorman’s, up to the integrationist mindset of the urban way of life like the control panel in Mario Pani’s history; the course of time training through light, throughout Luis Barragán’s production; as well as all the transitional areas that configure a context that up to the present can hardly be the same.

A lesson that is uttered by means of a trip to the reason, place and time of Architecture on the Iberian America to claim if we want to say it shortly its forever unique and original answer. Architecture versus History is just a plumb level that let us check the Architecture’s foundations, roots, and constructive

genealogy it belongs to. the journey our doctoral thesis implies hand in hand with History, is a creative trip as it simply turns to its origins trying to include all the components of a tradition in order to recover its proper rhythm, aware of poet César Vallejo's words with Vargas Llosa's confident voice when saying: "brothers and sisters there's still much to do".

INTRODUCCIÓN

El pasado reaparece porque es un presente oculto.
La historia de los pueblos contiene ciertos elementos invariables, o ciertos elementos cuyas
variaciones son tan lentas que resultan imperceptibles.

Octavio Paz

La sangre de mi espíritu es mi lengua
y mi patria es allí donde resuena
soberano su verbo, que no amengua
su voz por mucho que ambos mundos llene.

Miguel de Unamuno

No tienes que darme cuentas
que no te las he "pedío",
quien va por el mundo a tientas
lleva los rumbos "perdíós".

Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga; "A ciegas", copla.

Esta tesis parte de tres hipótesis principales encadenadas, a saber: 1ª. Que la visión imperante del mundo americano, y del hispano en general, desde el siglo XVIII se debe al pensamiento "antiamericano" que tiene su origen en los *philosophes* de la Ilustración Francesa en particular, y el mundo anglosajón en general. 2ª. Que este pensamiento antiamericano afectó a todos los ámbitos del mundo hispano y americano, y en especial a la apreciación de nuestro arte y nuestra arquitectura. 3ª. que es posible descubrir una tradición constructiva original y única, con invariantes comunes a la América y a todo el mundo hispano, que explicarían la eclosión de la importante arquitectura del siglo XX, relegada o injustamente tratada por mucho tiempo en los manuales de arquitectura más difundidos.

En cuanto al tipo de tesis, esta es una tesis para el proyecto de arquitectura. Esa finalidad particular con respecto a otras disciplinas, comportaba una doble condición para dar con su estructura: la de ser histórica y teórica a un tiempo. Es histórica por cuanto busca razones en la historia general, para explicar nuestra historia particular. Pero es teórica por cuanto formula que la historia específica de

la arquitectura, se puede entender como una herramienta para la construcción de sí misma, en el tiempo. Su revisión, entendimiento y aplicación en el presente nos permite, como arquitectos, reconocernos dentro de una tradición determinada, darle continuidad y renovarla con nuestras realizaciones en el presente, para proyectar y proyectarnos al futuro.

En cuanto al contenido de la tesis, el primer capítulo se dedica a la comprobación de la primera y la segunda hipótesis (lo antiamericano y su efecto sobre nuestra arquitectura). En este se revisa el pensamiento antiamericano del siglo XVIII, en el contexto político mundial a partir de la Revolución Francesa y cultural a partir de las ideas de los iluministas sobre la América. Este hunde sus raíces en la “leyenda negra” que se forja en el siglo XVI, contra España. Las ideas antiamericanas encuentran el caldo de cultivo proclive para su arraigo y propagación en la Monarquía hispana que, años antes, y tras un cambio de régimen, había permitido a la dinastía Borbón su advenimiento al trono. Los Borbones, en momento tan crucial, impulsarán desde el poder algunas de las reformas decisivas que darán con la pérdida de hegemonía y control mundial definitivos, de todo el mundo hispano. Se comprueba el calado de las ideas antiamericanas en España, la contestación por parte de los pensadores americanos y su efecto sobre la América a través de las anteriores reformas borbónicas. En contraposición, se ofrece un panorama general del mundo hispano desde el siglo XVI y, en especial, del contexto cultural en que se desarrolla la arquitectura. Se hace hincapié en el uso de los tratados durante el virreinato, que sirvieron de base teórica y de apoyo técnico a la expresión de nuestra arquitectura. Finalmente nos detenemos sobre el debate de la utilidad de los gremios dentro de la monarquía hispánica, que se suscita en el último tercio del s. XVIII, y los efectos de su abolición sobre el campo de la arquitectura y la expresión cultural hispanoamericana. Esta medida supondrá una ruptura temporal de esta tradición, que no se recuperará hasta principios del siglo XX. Para finalizar se repasan de manera exhaustiva los manuales de arquitectura del siglo anterior, hasta los más recientes, para determinar la presencia o no de las importantes realizaciones de Hispanoamérica y en la historia general de la arquitectura, vinculada a la visión del mundo anglosajón sobre nosotros.

El desarrollo de las dos primeras hipótesis partió del trabajo del historiador ecuatoriano Jaime E. Rodríguez, en concreto su libro *La independencia de la América española*. Este estudio es definitivo para explicar la naturaleza de las causas de la emancipación de los reinos americanos españoles a principios del siglo XIX. Nos ayudó a comprender la importancia del momento histórico de la revolución política del mundo hispano en que se suscitaron las independencias, que desde un primer momento nos llevó a preguntarnos por el caso de la arquitectura. En medio de todo surgirán las Academias, que imponen el gusto neoclásico y, tras la independencia, las antiguas élites de los criollos se van a aferrar a los neos de corte clásico afrancesado huyendo de todo lo que sonase a “español”. Previo a todo los Borbones habían abolido el sistema gremial que había permitido el desarrollo del arte en el virreinato, organizado en oficios. De todo lo anterior las consecuencias más graves van a ser la pérdida irreparable de una buena parte del patrimonio cultural barroco al proscribirlo las Academias; por otro, un decaimiento en general de la calidad de las realizaciones arquitectónicas por un espacio menor a medio siglo al dismantelar el sistema productivo que había permitido la expresión más genuina americana. Por último, la imposición de una nueva visión que dominará sobre el nuevo escenario geopolítico del mundo moderno, liderado por Francia e Inglaterra, y unos incipientes Estados Unidos de América del Norte. El nuevo orden que imponen las anteriores potencias no sólo afectará profundamente a lo social y político, también regirá la economía del nuevo orden mundial, dictará el gusto, y se convertirá en árbitro de la historia de los demás países, que pasará a ser una historia “regional”.

Terminado el Virreinato y después de la guerra de Independencia, viene una época de inactividad y de falta de aliento, no se construye nada de importancia, el tiempo es de lucha y no puede ni siquiera pensarse en nada constructivo; esto y la transformación que sufre el mundo en el siglo XIX es la causa de que la arquitectura de América no siga una evolución normal; la tradición, con ese largo periodo y los nuevos factores que trae el siglo, se ha roto. Vienen el primero y segundo Imperios y con ellos una decidida influencia francesa; no es ya de España, que ha dejado en América su sangre mezclada con la sangre indígena (...) Época de carácter peculiar, que hoy nos interesa más por curiosidad que con admiración, en la que se crean cosas pequeñas; nunca grandiosas (...) Hay un factor diferente en el fenómeno que estamos narrando: no es un movimiento general, es sólo una clase social la que trata de imponer los nuevos “estilos”. El pueblo se refugia en una arquitectura

pobretona, bastante simple, sin la escala ni valor arquitectónico de la que terminó con el Virreinato.¹

La tercera hipótesis (tradicción de arquitectura hispanoamericana original) se comprueba al estudiar la historiografía propia del periodo virreinal en América, que es revisado a partir del primer tercio del siglo XX por muy diferentes autores. En este análisis se detectan las problemáticas y controversias de un periodo tan rico, del que entresacamos la condición de lo mestizo, presente de muy diferentes maneras en los autores del periodo; así como, la pervivencia de la idea de una América inferior o supeditada a Europa en lo cultural por parte de otros autores. Aquí se presentará uno de los aportes más originales de la tesis que es la formulación del “invariante mestizo” como una categoría de acción y expresión cultural compartida por los dos mundos americano y español que chocan en 1492. Este invariante de acción, que no se limita a una categoría formal o estilística — ejes de los enfoques historiográficos durante el siglo pasado— es lo que vertebrata una tradición artística y arquitectónica de más de tres mil años de historia y nos permite pensar de nuevo nuestra historia como herramienta para el proyecto de arquitectura.

Esta tercera hipótesis, se corroborará en el capítulo 3. En este, nos detenemos en tres arquitectos mexicanos del siglo XX (Juan O’Gorman, Mario Pani y Luis Barragán) que representan con su entendimiento de la práctica de la arquitectura los exponentes de esta tradición continua de que hablamos. Estos tres arquitectos miran al pasado, cada uno a su manera (O’Gorman: la construcción; Pani: la ciudad como paisaje; Barragán: el tiempo) para entresacar de este las soluciones para afrontar el presente y proyectar su arquitectura al futuro, siendo universales sin dejar de ser de su lugar.

En este punto, varios han sido los autores que han despertado en nosotros la ambición por ofrecer una lectura diferente y operativa con que acercarnos, y acercar a otros, a valorar nuestra historia de la arquitectura fuera de la ortodoxia. De entre todos, sin ser historiadores o arquitectos, destacamos —a mucha

1. Obregón Santacilia, Carlos, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, págs. 75-81, ed. Atlante, México, 1947.

distancia del resto—, la visión de la expresión original de América de José Lezama Lima, para quien el ser americano era barroco; del otro lado, en cuanto a la apreciación de la expresión mestiza como rasgo de originalidad que comparten y funden España y América, fue fundamental la visión heterodoxa de José Moreno Villa. Coincido con Leopoldo Castedo, quien sigue la tradición de este último, que la disciplina de la historia del arte hispanoamericano está muy necesitada de planteamientos tan innovadores, y poco dogmáticos, como el de este autor a quien debemos el término “tequitqui” para definir la forma de expresión del arte europeo en manos de los indios de América.

A nivel metodológico, la condición histórica de la tesis se centra en el primer capítulo, en que se revisa de forma específica y pormenorizada el pensamiento antiamericano y sus consecuencias sobre la arquitectura iberoamericana. A este respecto, el método seguido para el uso de las fuentes ha sido muy importante y se refleja en una citación pródiga, puesto que estas eran la materia de examen que podían corroborar nuestras hipótesis. En muchos casos se trata de textos en general muy citados pero poco leídos en realidad (como es el caso de la Enciclopedia). Cuando se ha podido se citan de las fuentes primarias a que se ha tenido acceso. En la segunda parte de la tesis (capítulos 2 y 3), se han primado las ideas del autor, sin ser ensayístico, y se acerca más a una tesis teórica que trata de ofrecer una visión diferente e incluso poco ortodoxa sobre algunas de las materias revisadas. El capítulo 2 inicia con una revisión de las fuentes bibliográficas del periodo virreinal desde el primer tercio del siglo XX. Aquí, el apoyo en citas del material consultado es fundamental. De su análisis de fuentes y de los edificios de y obras del periodo, en el contexto más amplio de las sociedades que dieron con ellos nos permitió dos cosas: por un lado, al ser la bibliografía sistematizada más avanzada sobre un periodo del arte de la América española, con numerosas corrientes y voces críticas diferentes, descubrir que no existía tal, para los estudios de la arquitectura del “movimiento moderno” en América; por otro lado, que de los pocos estudios que existían, los más conocidos eran de la corriente que, si comparamos con los estudios virreinales, sostenían que la arquitectura de nuestro área cultura era una derivación menor de corrientes surgidas en Europa. Estas dos conclusiones, a su vez, reforzaban la necesidad de encontrar una categoría, que no fuese formal, ni estilística, inoperantes para el uso de la historia como herramienta

de proyectos. Esta categoría es la del “invariante mestizo”. Con ella podíamos coser los tres capítulos, dando sentido a unas partes, a la vez que aportaba la originalidad de la tesis. Si algo diferencia a España y América del mundo anglosajón, históricamente, es su condición mestiza, impura, manchada... Para nosotros esta condición que es peyorativa en el mundo anglosajón, era y es la clave fundamental de nuestra expresión artística más original. El capítulo 3, es monográfico en tres autores. De estos tres autores se ha escrito y dicho mucho, sin embargo a pesar de todo las fuentes no nos permitían desenredar el nudo gordiano que implicaba el ser personalidades muy singulares, o meros seguidores más o menos ingeniosos de las corrientes locales y globales del momento que vivieron. De nuevo, hubo que tomar distancia de las fuentes y “escuchar” con mucha atención su arquitectura. Esto nos permitió oír la voz, entre sus obras, de la arquitectura del pasado, culta y popular. Más allá de las formas, el fondo nos hablaba de una manera de mirar a la historia que por otro lado compartían autores, antes y después de 1492.

“Los edificios no viajan. Los arquitectos, artesanos y artistas viajan, pero no pueden estar en todas partes y deben confiar en lo que cuentan los demás para los que no los han visto en persona”². De fondo, tras la metodología anterior, está el viaje de arquitectura como experiencia profunda para el conocimiento de la disciplina. Un viaje a través de las fuentes directas, libros y planos originales, la experiencia de la visita de lugares y edificios de los que se habla, y en la medida que ha sido posible, del trato con las personas más directamente implicadas en los temas expuestos. Por otro lado, han estado en nuestro subconsciente, aquellos viajes míticos, como la expedición de Malaspina, los viajes por la América de Alexander von Humboldt, la epopeya de Diego García Panes —que pretendía ilustrar todas las maravillas de la Nueva España—, el viaje de los Albers desde Perú a México, el viaje definitivo de George Kubler desde la arquitectura religiosa de México en el S. XVI, hasta la modernidad —que vislumbra de manera preclara al descubrir en la arquitectura de las misiones franciscanas de Nuevo México, los principios del racionalidad y economía de medios del Movimiento Moderno—, o

2. Carpo, Mario, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, pág. 8, ed. Jaca Book SpA, Milán, 1998. Existe la edición en castellano: *La arquitectura en la era de la imprenta*, ed. Cátedra, Madrid, 2001.

la emigración de los millares de exiliados españoles que con la Guerra Civil de 1936 recalaron en México y otras naciones americanas, construyendo en sus patrias de adopción lo que España les negó. América fue su nueva patria, de ella se sintieron parte y a ella se integraron.

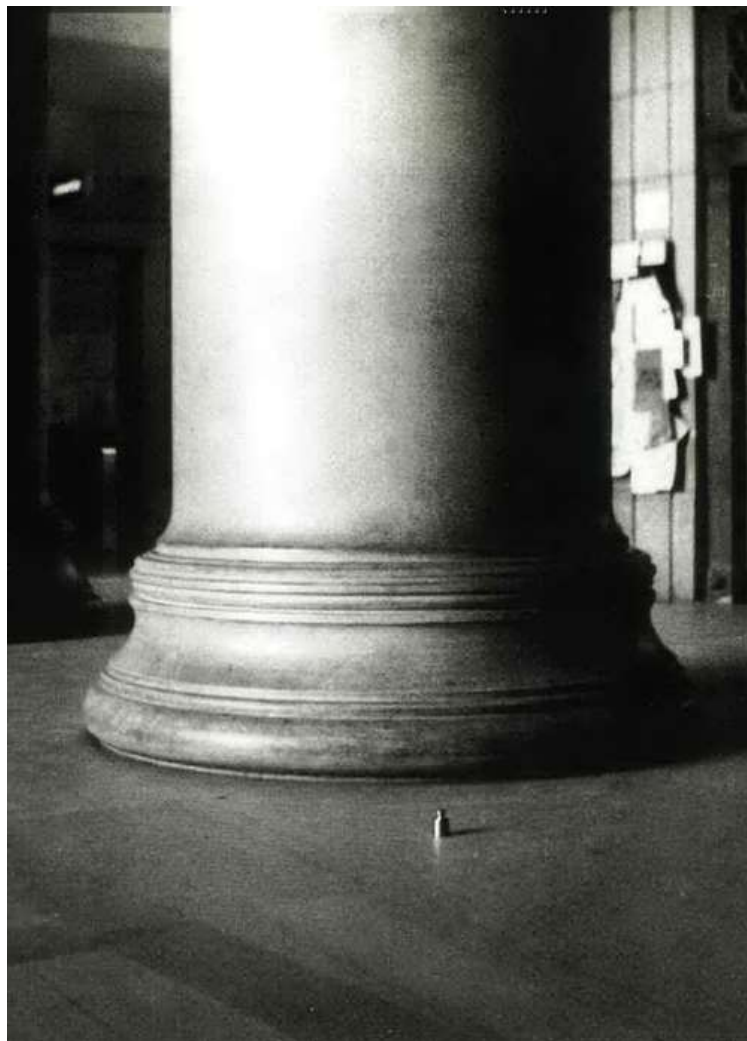
Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.³

Esta tesis está dirigida a nuestras colegas arquitectos de ambos lados, de América y de España. Para nosotros, la historia tiene el fin preciso de ofrecer respuestas, soluciones o evocaciones con que enriquecer nuestra práctica (ese “bucear” en las profundidades de nuestra historia, para cazar tesoros perdidos u olvidados, de que hablaba Lezama Lima). Somos distintos, pero no somos distantes, al menos en un sentido cultural. Pero un sentido cultural que no es global ni empobrecedor, si no que es universal y abierto, que acepta la diferencia, la adopta y la reelabora para dar, en el mejor de los casos, con nuevas aportaciones genuinamente nuestras al mundo. Está dirigida a mis colegas americanos, pues podrían creer que mucho de lo que hablo es historia del tiempo pasado, ya superada. A ellos les recomendamos volver a su historia, pasada y no tan pasada, desde esta categoría abierta de lo mestizo. Quizá encuentren algún tesoro que les permita pensarse de manera diferente, si miran también a la otra mitad de su historia que es española, presente en ese pasado. Al cabo, si tuvo algún valor aquello que creen ya superado, convendría que no fueran egoístas y se preocuparan en que también lo puedan conocer las generaciones futuras, pues es ciertamente desalentador comprobar cómo mucho de lo que hablaban los historiadores del arte de mitad de los cincuenta del siglo pasado ha sucumbido ya a la piqueta. Quizá por ese descuidar algo que ya estaba superado. Y es notable la destrucción de la ciudad histórica americana —una ciudad mestiza que incorporaba todo el paisaje de América— y su conversión en “otra cosa”. Mucho más nos interesa hablarles a

3. Del poema “Centro del hombre” de Luis Cernuda, en Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*, Colección México y lo mexicano, ed. Porrúa, México, 1952.

nuestros colegas españoles, de los que vamos a presuponer un descuido o un olvido proverbial de todo lo concerniente a América, largo tiempo a. A estos, sugerirles aquella sentencia también “lezamaniana” de que a partir del Renacimiento nuestra historia pasó a América.

No estamos solos y nos encaminamos hacia el mundo del siglo venidero con ustedes, los españoles, que son nuestra familia inmediata. Nos necesitamos. Pero, también, el mundo del futuro necesita a España y a la América española. Nuestra contribución es única; también es indispensable; no habrá concierto sin nosotros. Pero antes debe haber concierto entre nosotros. A España le concierne lo que ocurre en Hispanoamérica y en Hispanoamérica nos concierne lo que ocurre en España. Sólo necesitándonos entre nosotros, el mundo nos necesitará también. Sólo imaginándonos los unos a los otros, el mundo nos imaginará.⁴



“La columna y el peso”, Juan Navarro Baldeweg (1973)

4. Fragmento del discurso de aceptación del Premio Cervantes de las Letras a Carlos Fuentes, leído en el 23 de abril de 1987. Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares.

Quiero a España tanto como al Perú y mi deuda con ella es tan grande como el agradecimiento que le tengo. Si no hubiera sido por España jamás hubiera llegado a esta tribuna, ni a ser un escritor conocido, y tal vez, como tantos colegas desafortunados, andaría en el limbo de los escribidores sin suerte, sin editores, ni premios, ni lectores, cuyo talento acaso —triste consuelo— descubriría algún día la posteridad. En España se publicaron todos mis libros, recibí reconocimientos exagerados, amigos como Carlos Barral y Carmen Balcells y tantos otros se desvivieron porque mis historias tuvieran lectores. Y España me concedió una segunda nacionalidad cuando podía perder la mía. Jamás he sentido la menor incompatibilidad entre ser peruano y tener un pasaporte español porque siempre he sentido que España y el Perú son el anverso y el reverso de una misma cosa, y no sólo en mi pequeña persona, también en realidades esenciales como la historia, la lengua y la cultura.
Mario Vargas Llosa

Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura,
Estocolmo, 2010

1. Algunas reflexiones sobre la palabra “colonial”. El adjetivo “colonial” “supone un gran obstáculo a la hora de llegar a comprender las artes de los territorios americanos de la monarquía española. ‘Colonial’ implica un modelo de subyugación y, por consiguiente, de poderío desigual entre colonizadores y colonizados. Aplicado a las obras de arte posee, además, importantes connotaciones cualitativas, pues se considera que el arte colonial es imitativo y, por tanto, inferior.”⁵ Y esto último no es así, rotundamente, ni lo fue nunca en la América por mas que muchos se empeñen en hacer ver su arte como una derivada imperfecta o sin valor, por imitativa, a los mismos estilos en su origen español, que a su vez descubriríamos que estos, también en España, no dejaban de ser una imitación ¿imperfecta? de sus centros emisores: Italia y los Países Bajos (que entonces era también España). Estaríamos ante el mismo problema historiográfico trasladado de un “sur” (la España actual) a un “sur más distante” (Hispanoamérica), y a la supeditación de todo lo hispano, en general, al arte emanado en otras regiones. Siendo esto en parte cierto, tal apropiación de estilos ajenos no conlleva necesariamente una condición de falta de creatividad o de meros mecanismos de mimesis o copia, todo lo contrario, queda demostrado que en el mundo hispano nuestra fuerza creativa es tal que aún siendo culturas tributarias de otras, ya en nuestras manos somos capaces de adoptar y adaptar estilos o lenguajes, para reelaborar y transformar en un producto nuevo, sea a partir del renacimiento italiano, el arte de los moros españoles, o en tierras de América incorporando las destrezas técnicas y la expresión de sus naturales.

5. Brown, Jonathan, “La antigua monarquía española como área cultural”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, pp. 19-27, ed. Ministerio de Educación y Cultura, Museo de América y Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999.

En en el caso de los territorios americanos ocupados por “colonos” ingleses protestantes (mayoritarios, en tiempo y número, a holandeses y franceses) no quedó un “alma” viva entre los pobladores nativos ni hubo mezcla de sangre, ni hubo intercambio cultural alguno entre naturales y estos, ni contacto positivo de tipo alguno... Podríamos hablar de “colonialismo” en los territorios ocupados por estos mismos sobre regiones bajo el dominio de la corona española, obtenidas o arrebatadas al México independiente, ya en el siglo XIX. Pero igualmente las políticas de los antiguos colonos ingleses en América fue la misma de apartar, prohibir y penar las costumbres y hablas de los nativos hispanizados, hasta hoy⁶. Así, no compartimos el uso del término colonial⁷ para los países que se correspondieron con los antiguos reinos de la América española, pues al contrario que en la parte anglosajona, en estos sí se produjo mezcla racial, sí una cultura asumió la otra, y viceversa, a todos los niveles —aún con episodios muy oscuros—, hasta dar con una nueva sociedad cuyo rasgo principal consistirá en el hecho de ser mestiza en un porcentaje elevado —a la vez que se mantuvo la

6. Ver por ejemplo en Moreno Fernández, Francisco, “Prohibido hablar en Español”; en la revista *Éxito*, pág. 8, Chicago, noviembre de 2002.

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/julio_03/03072003_01.htm

7. “la América española no fue una colonia de España sino parte integral de la monarquía española, una confederación heterogénea (...) Aunque, en última instancia, América cortó sus lazos con España, los dirigentes de las nuevas naciones se mostraron ambivalentes respecto a su recién obtenida libertad. La independencia trajo consigo experiencias nuevas y difíciles. La antiguamente poderosa monarquía española a escala mundial se fragmentó en varios países débiles. La guerra contra Francia en la Península y las guerras de independencia en el Nuevo Mundo destruyeron las economías locales y dividieron a la sociedad. La reconsolidación del Estado y la reconstrucción de la economía constituirían un proceso largo y difícil tanto en América como en España. Dos tradiciones políticas opuestas emergieron entre 1808 y 1826 durante la lucha por la independencia. Una forjada en la encrucijada de la guerra, resaltó el poder ejecutivo; y la otra, basada en la experiencia parlamentaria civil, insistió en el predominio legislativo. Los sostenedores de ambas tradiciones lucharon por el control de las nuevas naciones americanas. Mientras que los hombres fuertes —caudillos, no militares en un sentido estricto— a menudo llegaron a dominar sus países, no pudieron eliminar la tradición liberal de un gobierno constitucional y representativo que había surgido en las Cortes de Cádiz. Esta tradición, junto con el logro de la condición de nación, constituye la herencia más importante de la independencia de la América española (...) A finales del siglo XVIII las posesiones de la monarquía española en América constituían una de las estructuras políticas más importantes del mundo. Su territorio, que comprendía la mayor parte del hemisferio occidental, se extendía a lo largo de toda la costa del Pacífico, desde el cabo de Hornos en el sur hasta Alaska en el norte. La costa oriental la compartía con Brasil y las Guayanas, con Belice en América Central y con los Estados Unidos y Canadá en América del Norte, países cuyo territorio se limitaba a pequeñas franjas de tierra en la costa atlántica. En el Caribe, España era dueña de las islas principales. Las Indias españolas, por lo general llamadas *América* en el siglo XVIII, también abarcaban las Filipinas y otras islas en el Pacífico (...) La América española constituía una región compleja y de gran diversidad. No sólo había territorios, como el virreinato de la Nueva España, más poblados, desarrollados y prósperos que otros dentro de la monarquía, sino que incluso dentro de algunos reinos había regiones más florecientes que otras (...) La sociedad del Nuevo Mundo puede comprenderse mejor si analizamos su estructura desde una perspectiva socioeconómica más que desde el punto de vista de la diferenciación en castas. La opinión tradicional y estática que considera a la sociedad americana como integrada por estamentos y razas, como una jerarquía formada, en orden ascendente, por españoles europeos (los peninsulares, conocidos también como gachupines o chapetones), españoles americanos (los criollos), mestizos, mulatos, negros e indios, o alguna variación de este esquema, es inservible para explicar la razón de los vertiginosos cambios sociales resultantes del desarrollo económico (...) [del que] estaba emergiendo una estructura socioeconómica “moderna”, semejante a la de Europa”. Rodríguez, *op. cit.*, pags. 15-38.

población nativa indígena, que conservó costumbres y habla, íntegramente, casi hasta la segunda mitad del siglo XIX—, es decir no sólo tener que aceptarse unos a otros, sino además acabar implicándose unos con otros hasta dar con una cultura profundamente mestiza, que conservó la mayor parte de sus etnias. Según esto, no procedería entonces hablar de *poscolonialismo*, esto sería tanto como hablar en esos términos de la sociedad, también mezclada, surgida en la península Ibérica tras los ocho siglos de dominación del Islam, o los varios de Roma, o de los cartagineses y fenicios. Podríamos hablar por el contrario, sí, del colonialismo global que ejerce la cultura anglosajona —sobre cualquier sociedad en el mundo actual—, de corte blanco y protestante, xenófobo, destructivo por intolerante a la diferencia, y empobrecedor en definitiva. Pero no es el motivo de esta tesis, ni merece la pena perder mucho más tiempo en ello. Con frecuencia algunos historiadores han utilizado la justificación de lo positivo del idioma español como una defensa contra las exageraciones de la vieja historia de la “leyenda negra” hispana; sin embargo tampoco fueron los españoles quienes en definitiva la impusieron mayoritariamente en América, aunque la llevaran consigo claro está. A este respecto Johanna Lozoya nos explica cómo y cuándo operaron las políticas de unificación lingüística en la nación mexicana

En el mundo prehispánico, los aztecas no impusieron una unidad lingüística, razón por la cual no tuvieron la cohesión necesaria para defenderse de los conquistadores españoles (...) parece que la hispanización es un problema que parece importarles más a los nacionalistas de los siglos XIX y XX que a los propios colonizadores españoles del siglo XVI. Serge Gruzinski puntualiza, así como Benedict Anderson, que el español era una herramienta de territorialización administrativa, una lengua utilizada por los funcionarios para sus labores administrativas (...) A pesar de ser España un organismo más poderoso porque traía una civilización más avanzada, nutrida con las enseñanzas y las tradiciones de muchos siglos (...) no logra la unificación porque no logra la unión lingüístico-religiosa. Conquistada la Independencia quedan “residuos morbosos del pasado” y el gran problema de la unidad de la raza todavía está en pie (...) La nacionalidad mexicana quedará consolidada cuando todo el territorio hable la misma lengua.⁸

8. En Lozoya, Johanna, *Las manos indígenas de la raza española*. el mestizaje como argumento arquitectónico, pags. 48-49, ed. Conaculta, México, 2010.



Portada de la *Política Indiana* de Juan de Solorzano (Biblioteca Franciscana, Universidad de las Américas de Puebla). Al lado, retrato de Sor Juana Inés de la Cruz. Clemente Puche, ca. 1703 (Biblioteca Nacional de España, BNE).

“En América (...) con todo, es innegable que los españoles, a pesar de su intolerancia, y de cuantas “leyendas negras” se cuentan, dieron lo mejor que tuvieron: su religión y su cultura”⁹ Dentro la Corona española, la importancia de la lengua es entendida de muy diferente manera entre unos grupos de poder y otros, así como por la Corona misma. Por ejemplo, los frailes franciscanos que llegan a México en el siglo XVI —liderados por los “doce apóstoles”, enviados por Carlos V como avanzadilla intelectual, moral de la Europa cristiana— se niegan a enseñar a los indígenas en otra lengua que no sea la de estos naturales, en vez de imponer el castellano como se les reclamaba desde la propia Corona. Esta actitud era consecuente con la máxima del “obedézcase pero no se cumpla”, “propia, típica y endémica del Derecho Histórico Castellano”¹⁰ además que encerraba una reivindicación —Motolinía, y sobre todo Mendieta— más profunda de la protección que estos habían ejercido sobre los indios, desde el desembarco en el Nuevo mundo, y que empezaba a declinar ya en el siglo XVII a favor del

9. Tovar de Teresa, Guillermo, *México barroco*, ed. Sahop, México, 1981.

10. Alejandro García, Juan et al., *Manual básico de historia del derecho*, ed. Dyckinson, Madrid, 2013.

poder secular y de los comerciantes a partir de Felipe II. Los frailes querían evitar el “contagio” de los indios con la hispanización, e incluso limitar la llegada de Españoles a América. Así mantendrían a los indios aislados de los vicios que afectaban a aquellos quienes trataban de quitarles la responsabilidad de la educación sobre estos —y por tanto de sus posibilidades de ser hombres autosuficientes, en una sociedad cuya balanza se empezaba a desequilibrar claramente—, y por tanto, en contra del poder secular de costumbres más relajadas y en connivencia con los estamentos más influyentes del poder civil. Mantener la República de Indios, en el siglo XVI, diferenciada de la de los españoles, suponía además dar continuidad a la idea de una sociedad pura en comunidades de verdaderos cristianos, la “Iglesia primitiva”, es decir los indios bautizados y bajo la protección de los franciscanos, dominicos y agustinos: una Jerusalén en la Tierra. Además este era el objeto de su presencia original en América , y este era el proyecto para el que Carlos V, a través del Patronato Regio, les había encomendado en su misión en el Nuevo Mundo. Conservar, así, la lengua propia de los naturales les permitía además protegerlos de las inferencias de los españoles y de toda otra idea que no viniera de la boca de los frailes que pudiera corromperles. De tal manera la lengua de los frailes será el náhuatl, en ella escribirán multitud de documentos de que se servirán para su labor evangélica. No sólo les hablarán en su lenguaje nativo, también como parte del mismo proyecto la arquitectura y las artes las pondrán al mismo servicio llegando a ser propia y original también dando lugar a tipos originales creados o desarrollados completamente en tierras americanas. Como señala el historiador Ricard

Los frailes trabajaron por la difusión de la lengua principal, o sea, el náhuatl. Este método trajo consigo la necesidad de una sólida formación lingüística en el misionero. Los más de los religiosos aprendieron el náhuatl y algunas otras lenguas mucho menos difundidas, en el territorio que había tocado a cada Orden. De esta manera tuvo origen toda esa literatura en lenguas indígenas, de fines prácticos, tales como vocabularios, gramáticas, catecismos, sermonarios, confesionarios, etc, de cuyo acervo apenas una parte mínima llegó hasta nosotros. En esta obra brillan los nombres de Fray Alonso de Molina, Fray Andrés de Olmos, Fray Matutino Gilberto y Fray Bernardino de Sahagún.¹¹

11. Ver en Ricard, Robert, *La Conquista Espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España*, ed. Polis, México, 1947.

Habrá que esperar al México independiente de bien entrado el siglo XIX, con el gobierno de Benito Juárez, para encontrar una política impositiva del español en aras del progreso efectivo de la nación mexicana, desde su base indígena, mayoritariamente analfabeta y que solo usaba su lengua original. Para entonces, esta ya era una lengua enriquecida con los vocablos del náhuatl, otomí, y tantas otras y, por lo tanto, una realidad cultural más amplia que la que pudiera ofrecer el castellano peninsular, al incorporar la presencia del “otro” indígena. Así pasó a todo lo largo de la América española, ampliando el mundo Ibérico con su realidad americana. Al fin y al cabo, la lengua junto con la arquitectura, serán el siglo XVI los catalizadores de un proceso de mestización que dará con una originalidad de realizaciones sin par, mismo proceso que nos permite explicar la respuesta original de la arquitectura americana, y mexicana en particular del siglo XX.



Fragmento de los murales del “Jardín del Paraíso”, del claustro bajo del Convento Agustino de la Transfiguración (1540), Malinalco. El mural, hecho por artistas nativos, “tlacuilos”, bajo la supervisión de los monjes, incorpora glifos del habla y la canción prehispánicos. La fauna y la flora representada era la endémica de la región en esa época, superponiendo a la idea de los monjes la del “Tlalocan” o paraíso en las creencias indígenas.



“La predicación de San Francisco de Asís a los indios”, autor anónimo, Iglesia de San Diego de Alcalá Metepec, Tlaxcala. Abajo, Capilla abierta de Teposcolula (ca. 1550), construida por los Dominicos en la Mixteca Alta de Oaxaca, México.



Parte I

Raíz y razón de lo antiamericano.

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español
Rubén Darío, “A Roosevelt”

1.1 Lo antiamericano, lo antihispano. La filosofía incluye la palabra América¹² como prueba de su importancia en las corrientes del pensamiento occidental desde su “descubrimiento”. Por citar quizá uno de los ejemplos más notorios, baste acudir al diccionario de filosofía de Abbagnano para darnos cuenta que el tema que aquí traemos, para celebrar y reconstruir la tradición arquitectónica de la América Ibérica, no es ni mucho menos baladí, todo lo contrario fue una auténtica *disputa*¹³ —hasta llegar en ocasiones a lo ridículo o humorístico, de no ser por las graves consecuencias que como veremos trajo para el mundo hispano—, y más concretamente en lo concerniente a muchos aspectos que esta tesis toca.

1.1.1 La maquinaria de la propaganda protestante: la “Leyenda negra” (s. XVI-XVIII). La semilla de lo antiamericano quedó sembrada con el hecho mismo del encuentro entre dos mundos en 1492, bajo el auspicio y patronazgo de los Reyes Católicos. Muy a pesar de los problemas a que aún se enfrentaba la recién unificada Corona (económicos, de inestabilidad social entre las diferentes comunidades judía, morisca, cristiana y conversa, entre otros muchos) los anteriores se deciden a apoyar una empresa que ofrecía más dudas que certezas y que, sin pretenderlo, se convertirá en el hecho más trascendental del mundo moderno. En los años posteriores a la gesta colombina y, más adelante, con la conquista de la tierra firme y las primeras noticias y crónicas del nuevo

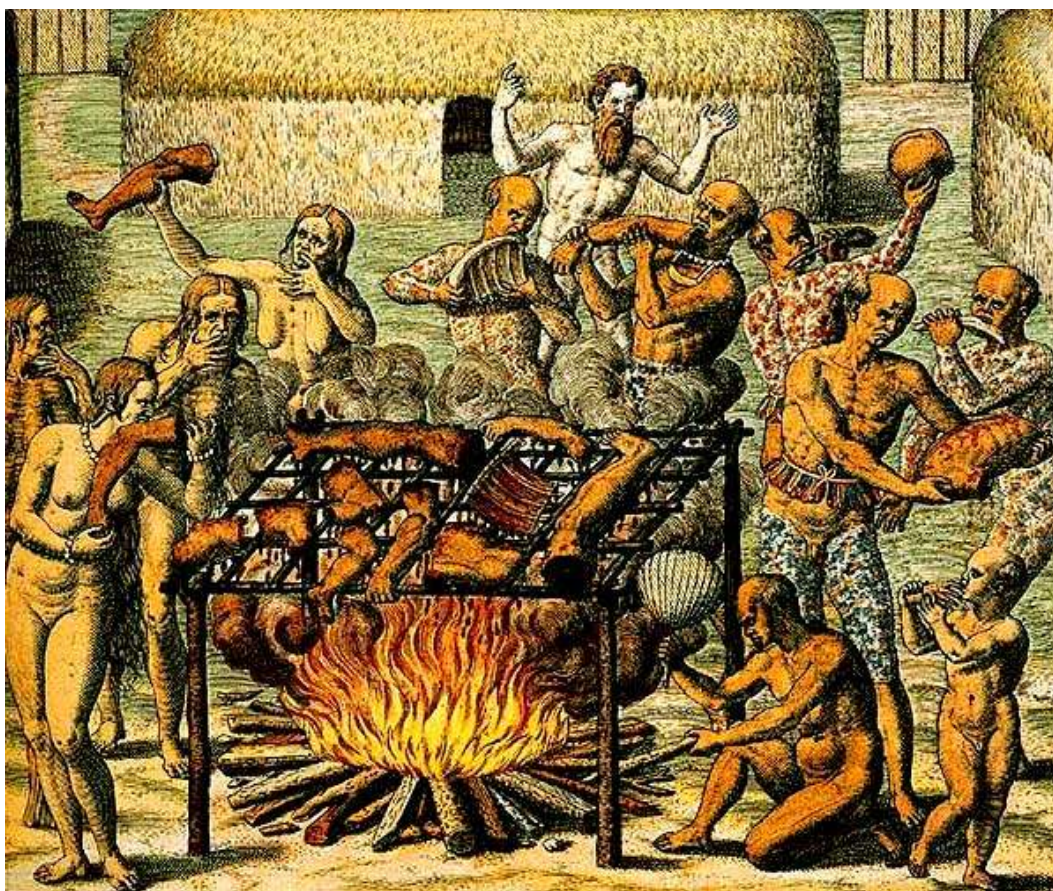
12. Abbagnano, Nicola, “Diccionario de filosofía”, 3ª edición 5ª reimpresión, Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003.

13. Las teorías sobre la inmadurez y la inferioridad del continente americano, que empezaron a surgir en Europa a partir del siglo XVIII, fueron recogidas en el amplio volumen de Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

mundo, a los ojos de Occidente, comenzarán los primeros recelos por parte del resto de reinos y estados europeos que situarán a la joven nación ibérica en el centro de todas sus ataques —trasladado al campo de las ideas escritas y la propaganda recién iniciada, con la invención de la imprenta, de las mismas guerras cruentas que les estaban enfrentando en el campo de batalla— dando comienzo a la publicación de todo tipo de noticias que pudieran desprestigiar su autoridad moral sobre los nuevos reinos anexionados a la Corona. Los grabados del impresor Theodore de Bry (1528-1598)—que había huido del Flandes español en 1570 para establecerse en Francfort, bajo el dominio del calvinista Federico III— y sus hijos fueron la imagen más difundida de la América española en la Europa protestante y no, entre los siglos XVI y XVII. La elocuencia gráfica de sus grabados —que se recrea a detalle en la crueldad, a partes iguales, del indio americano presentado como un salvaje antropófago de proporciones corporales europeas o del cruel y sanguinario español de codicia sin límites— acompañaron a las crónicas y noticias de viajes de autores como Jean de Léry, Hans Staden, Antonio de Herrera, Sebald de Weert, Jerónimo Benzoni o fray Bartolomé de las Casas (cuyo tratado *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, De Bry preparó en Alemania en 1597 y publicará de manera independiente). Sus imágenes comunican en buena medida la posición y el discurso que empezaba a tomar Europa, desde los focos protestantes, sobre la América española, inserta en el naciente católico Imperio Hispano. Origen de la “Leyenda negra”, esta presentó —en palabras del escritor mexicano Carlos Fuentes— una España “brutal, sanguinaria y sádica, empeñada en torturar y asesinar a sus súbditos coloniales, en tácito contraste, sin, duda, con la pureza inmaculada de los colonialistas franceses, ingleses y holandeses”. En esta era manierista, frente a la “leyenda negra” que forjaban quienes se habían quedado fuera del reparto de las nuevas tierras descubiertas, la compleja sociedad americana virreinal irá conformando su identidad de “Pueblo Elegido”, entre las tensiones de los grupos de poder: la nobleza indígena y los conquistadores, las órdenes religiosas con franciscanos, agustinos y dominicos al frente, los encomenderos y el poder civil a través de los cabildos y el gobierno de los virreyes en manos de españoles peninsulares.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, en los libros de viajes y en las historias universales, fueron cada vez más comunes las referencias a la América y la presencia de dos temas

recurrentes: la leyenda negra sobre los horrores cometidos por España durante la conquista, basada sobre todo en Bartolomé de las Casas, y la visión negativa de los indios, seres llenos de vicios, bárbaros y sumidos en las tinieblas demoniacas. Para atajar la primera, el rey Felipe II creó en 1750 el cargo de cronista oficial de las Indias (...) Sobre la visión de los indios llenos de vicios tan sólo se levantó una voz solitaria en Europa que mostró una actitud positiva ante el indio americano, Michel de Montaigne, quien vio en ellos a pueblos que combinaban la virtud del estado natural con grandes realizaciones culturales y los utilizó para criticar a la civilización europea (...) los grabados jugaron un papel fundamental (...) llenaron los libros sobre las Indias Occidentales con imágenes que produjeron un estereotipo del que Europa no se desprendería sino hasta el siglo XIX (...) Los descubrimientos generaron el desarrollo del derecho natural moderno, que tuvo su cuna en la península ibérica, mucho antes que fuera retomado por los juristas protestantes del siglo XVII (...) los prejuicios sobre América y los americanos seguían siendo muy extendidos, a pesar de que la Corona española intentó difundir como prueba irrefutable de su labor civilizadora en América (...) [que] ya no en ella vivían ya un considerable número de españoles y de africanos y se comenzaban a dar fenómenos que marcarían el futuro del continente: el criollismo y el mestizaje.¹⁴



Arriba, imagen de los indios americanos, dentro del tratado *Americae* de Theodore de Bry.

14. Ver en Rubial, Antonio, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, págs. 124-130, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

1.1.2 La maquinaria de la propaganda ilustrada: el furor del fanatismo de la razón (s. XVIII-XIX). Será dos siglos más tarde cuando lo que aquí llamamos antiamericanismo se una al movimiento intelectual conocido como la Ilustración que, a través de los *philosophes*, dio contenido a la Revolución Francesa. Esta, simbolizó el triunfo de las nuevas ideas que abanderaba el movimiento ilustrado así como el inicio de una nueva era en que el orden mundial hasta entonces imperante cambiaría definitivamente de manos. La historiografía al uso ha otorgado a la Revolución Francesa poder omnipresente e influencia sobre todos los cambios políticos, económicos, sociales y culturales sobrevenidos en el mundo occidental posterior a ella. Es verdad que los tuvo directamente, y fueron muy grandes, en las regiones de habla anglosajona, no así en el mundo hispánico donde una revolución que atacaba a la Iglesia Católica y algunos de los valores sociales y culturales ampliamente instalados en ella, no eran bien vistos por sus súbditos de uno y otro lado del Atlántico. Pero especialmente en América, en que la educación de la población había estado en manos de las órdenes mendicantes, desde la conquista. Con el desembarco de la Compañía de Jesús a América, la formación de las elites criollas y el pensamiento científico quedará encerrado en sus colegios por todo el continente. En sus instituciones enseñaron algunos de los intelectuales de mayor preparación humanística y científica de su momento. En este contexto, en Europa

Un cierto número de estudiosos europeos, los *philosophes* que materializaron la Ilustración, afirmaron que el Nuevo Mundo y sus habitantes eran intrínsecamente inferiores a los del Viejo Mundo. Los prejuicios antiamericanos de los autores de la Ilustración en el viejo Mundo socavaron la autoridad del pensamiento europeo.¹⁵

El nuevo orden de la razón que proponían los *philosophes* se tradujo primeramente en la *Enciclopedia*¹⁶ de D’Lambert y Diderot. Esta había sido precedida por el intento de la *Cyclopædia* de Chambers “más ordenada pero vacía” en palabras de Diderot. El plan de la *Enciclopedia* estaba basado en la imagen como instrumento pedagógico y pretendía la difusión de las ciencias y de las artes. Sin embargo ese pretendido rigor que buscaban a la hora de dotarla de

15. Rodríguez, *op. cit.*, pág. 45.

16. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (*Enciclopedia o Diccionario razonado de las Ciencias, de las Artes y de los Oficios*).

contenidos era parcial y sectario, y en muchos casos basado en el desconocimiento oficial establecido y aceptado en el mundo francés y anglosajón sobre determinadas cuestiones que implicaban intereses políticos y económicos: el ejemplo más claro es el artículo dedicado a América. A diferencia de la *Cyclopædia* de Chambers —deudora de las ideas de la Reforma protestante aunque no anticatólica— la Enciclopedia en manos del impío de Diderot se convirtió en vehículo de algunas de las posiciones más radicales y ciertamente anticlericales, tanto por la posición ideológica declarada de muchos de los participantes en ella como de los propios editores¹⁷. En todo, la *Enciclopedia* se convirtió en el manual ideológico del pensamiento nuevo, a pesar de finalmente estar redactada por pensadores de oficio más que de talla —tan sólo Voltaire accedió a participar aunque con notable desidia si se compara con el resto de su obra, pero ni Buffon, ni Montesquieu, por citar algunos de los casos más sobresalientes, aceptaron la invitación a participar— y también, como no, de lo que sería la consideración oficial hacia la América española, pero en general Ibérica, adelantando en mucho lo que sería su porvenir en las intenciones del resto del mundo occidental, que desde ahora estará bajo el manto de bondad positiva de los ilustrados. Esta es la proyección de partida de la nueva globalización por venir sobre América (la hispana que es la que le da su nombre la mayor amplitud cultural).

Surgida en un universo social radicalmente distinto al nuestro, donde las libertades que hoy juzgamos más elementales eran entonces inconcebibles, la inconformidad era un asunto que sólo podía ventilarse en el fuero interno de cada cual y no era del todo aconsejable hacerlo siquiera con amigos cercanos (...) nunca pretendió enmascarar sus efectos “revolucionarios” en la sociedad de su tiempo y en el pensamiento de las Luces. Diseñada como una auténtica maquinaria de guerra, tenía la ambición y la esperanza de ilustrar a los hombres, liberándolos de sus ilusiones vanas, de sus supersticiones, de sus ideas

17. “A Carlos III, el gran rey ilustrado que reinó de 1759 a 1788, le tocó presidir una transformación intelectual de gran envergadura en España y América. Durante su reinado, la Ilustración ganó partidarios en el mundo español, aunque su variante hispánica no fue radical ni anticristiana como en Francia (...) En tanto que la Ilustración española no desafió la autoridad de la Iglesia o de la Corona, la atención especial que concedió a la ciencia y la razón dio lugar al clima intelectual que llevaría, en última instancia, a tomar en cuenta nuevas ideas políticas. Aunque unos cuantos, particularmente dentro de la Iglesia, rechazaron algunos aspectos del nuevo sistema de pensamiento, sus inquietudes fueron acalladas por el apoyo que el monarca dio al movimiento (...)”. Rodríguez, *op. cit.*, págs. 81-82.

preconcebidas, y permitirles tener acceso al conocimiento racional, siendo éste lo único que les proporcionaría una comprensión lúcida del mundo.¹⁸

“La óptica que prevalece en él homologa a todos los pueblos americanos bajo un mismo rasero: salvajes fueron y salvajes siguen siendo. Poco falta para que a su autor se le ocurra sostener que, mientras esos pueblos continúen viviendo bajo el yugo de los españoles, salvajes también serán *per sæcula sæculorum*”¹⁹. Desde luego que tal imagen era falsa, pero con la gran difusión de la Enciclopedia esta corrió como la pólvora y prendió en otros autores aún más decididos a adoptar una postura beligerante aunque “revestida” de apariencia científica. En definitiva así se afianzaba la antigua visión parcial que sobre el mundo hispano vertía la Leyenda Negra, propagada por el mundo anglosajón desde el siglo XVI con el único objeto de desestabilizar el pesado pero eficiente engranaje de la Corona española, a la vez que servir de cortina de humo a sus propias vergüenzas. Además de esto no faltaron quienes desde dentro del complejo mundo hispano del quinientos, avivaron las llamas de dicha Leyenda con las exageraciones por ejemplo del “apologista” de las Casas²⁰ o su réplica en un Juan Sepúlveda y sus intolerables ideas, incluso en su época, como las dos caras de la misma moneda. Entre medias, como siempre el justo medio de los justos, impagados por unos con el olvido y la indiferencia, si no significaban monedas de oro (en Castilla) o acallados por los gritos estridentes de algún otro, si no era su propia voz la que denunciaba los abusos (Las Casas). La labor ingente de aquellos justos es lo mejor, la más humana y el gran legado de la “empresa americana”: de los “doce apóstoles” a Juan de Palafox, Vasco de Quiroga, y todos los hombres que les siguieron en sus empresas.

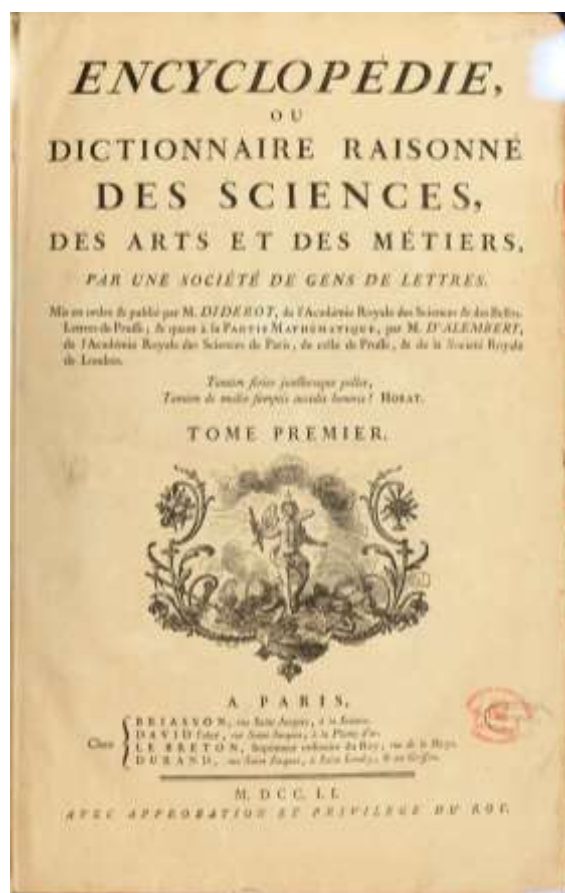
Entre las pocas cosas que comparten franceses e ingleses, a la par de esa postura anticlerical, se encuentra el sentimiento antihispanista furibundo que hizo su aparición a finales del siglo XVI. España, tengámoslo presente, es la Bestia Irracional de la leyenda negra. Baluarte del catolicismo, defensora a ultranza de Roma, cuna de los jesuitas, la nación española es sinónimo de intolerancia, de fanatismo religioso, de espíritu obtuso y confuso. Las Luces se llaman justamente así en contraposición a la Edad de la Penumbra. Para los franceses, España remite de inmediato a las mazmorras del Santo Oficio donde se

18. Díaz de la Serna, Ignacio, “El artículo ‘América’ en la Enciclopedia de Diderot y D’Alembert”, *Norteamérica*, 1, pág. 166, México, 2009.

19. *Ibid.*, pág. 169.

20 “Hay que repetirlo muchas veces. Las Casas no fue un historiador, sino un apologista”. Yañez, *Fray Bartolomé de las Casas, el conquistador conquistado*, pág. 33, ed. Nueva Xochitl, México, 1942.

tortura a los infieles que no creen en el cielo y en el infierno, probándoles de ese modo que sí existe el infierno y está sobre la tierra. También remite al auto de fe, ese ritual insólito de la Sinrazón. Por lo tanto, a nadie debe escandalizar que los nativos americanos practiquen una versión rústica de esa ceremonia. De tal madre, tal hija. América es bárbara hasta el tuétano porque heredó la barbarie de España. Corolario lógico, previsible, de tal anticlericalismo, es el menosprecio de todo enciclopedista por los curas. Dondequiera que atisban una sotana, aun a lo lejos, bufan y blasfeman. De ahí que el autor derribe a Bartolomé de las Casas, con un puntapié, del pedestal donde nosotros, americanos, lo tenemos colocado. Ese dominico, o sea, perro de Dios, que escribió la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en cuyas páginas condenó la brutalidad de sus coterráneos, resolvió salir en defensa de los indios, haciendo gala de coraje. Con el corazón henchido de piedad cristiana, recomendó entonces a Carlos I de España que mejor sufrieran los negros para que no sufrieran los indios. Ahora bien, si los enciclopedistas y los negros fueron insensibles al grado de no entender la grandeza de ese gesto humanitario... Ojalá algún día puedan comprenderlo, aunque tarden mil años.²¹



Abajo, de izquierda a derecha, retrato de Denis Diderot, Librería del Congreso de los Estados Unidos de América. Portada de la primera edición de la Enciclopedia de 1751.

21. Díaz, *op. cit.*, 1, 172-173.

De una lectura atenta e imparcial, podríamos afirmar sin temor alguno que elevar a categoría de ciencia el conocimiento que sobre América vierte De Pauw (o quienquiera que en efecto fuera el autor del artículo en cuestión) es denigrar tal campo del saber. Lo que se vierte en él parece más digno de un cuento de terror, y en todos los casos desborda desdén y desprecio por lo americano y por ende lo español. No entendemos que sea una ley general nada de lo que expone, ni que así deba ser tenido en cuenta como pretendía, aunque sus contenidos estén estructurados y razonados. Lo anterior, sin embargo basado en fuentes secundarias, por lo menos, cuidadosamente elegidas a los intereses del autor. Al cabo, la *Enciclopedia* era suma de saberes, o mejor un almacén de conocimientos aislados y sin relación ninguna entre ellos que se encaminara a componer una ciencia o pensamiento universal, como ya augurara Buffon. También el propio Voltaire respondió con su particular tono humorístico hacia el trabajo intelectual de sus contemporáneos en ella. Este, que no participó en la *Enciclopedia* —fiel a su espíritu crítico— zanja así el tema sobre América

Por grandes deseos que se tenga de disputar, (...) No se comprende que es lo que puede impedir que Dios hiciera nacer en otro continente animales de una misma raza. Véase hasta qué punto nos dominan el furor de los sistemas y la tiranía de las preocupaciones. Al encontrar animales en el resto del mundo, convienen todos ellos en que Dios pudo colocarlos donde están, y no pueden estar acordes en creer que los colocó allí. Los mismos que confiesan sin dificultad que los castores son originarios del Canadá, sostienen que los hombres sólo pudieron llegar allí embarcados, y que sólo pudieron poblar México algunos descendientes de Magog. Semejante aserto equivaldría a decir que si existen hombres en la luna, sólo puede haberlos llevado allí Astolfo, a la grupa de su hipogrifo, cuando fue a buscar el sentido común de Orlando, que estaba encerrado en una botella. Si en la época de Ariosto se hubiera descubierto América y en Europa hubiese habido hombres bastante sistemáticos para sostener, con el jesuita Lafitau, que los caribes descendían de los habitantes de Caria, y los hurones de los judíos, hubiera hecho muy bien en entregar su sentido común, que sin duda estaba en la luna, con la del amante de Angélica. Lo primero que se hace cuando se descubre una isla poblada en el Océano indio o en el mar del Sur es preguntar: ¿De dónde han venido esas gentes? A los árboles y las tortugas del país no titubean en declararlos originarios de él; como si a la naturaleza le fuera más difícil crear hombres que tortugas. Lo que puede dispensar ese sistema, es que casi no existe ninguna

isla en los mares de América y de Asia, en las que no se encuentren juglares, charlatanes, pícaros e imbéciles. Esto es sin duda lo que hace creer que proceden del viejo mundo.²²



Mapa de la América en 1758 por Thomás Lopez, incluido en su *Atlas Geographico de la América Septentrional y Meridional* (Fondo de la Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España).

Ejemplo de la manera de argumentar la debilidad de la América en la Enciclopedia es el referido a la ausencia del trabajo de los metales para argumentar la inexistencia de una agricultura y, consecuentemente, el subdesarrollo de los pueblos americanos. Sin embargo de ser así, no habrían podido construir los naturales pirámides ni templos, ni ciudades enteras, como las que plagaban toda la América de Machu Pichu a Tenochtitlan. Esta arquitectura no sólo servía para simbolizar el poder o ser habitada, sino también y mucho más importante para ser usada como herramienta científica para el conocimiento de los astros —el cual ha quedado demostrado que poseían las civilizaciones precolombinas en un alto grado de avance, comparable a Egipto o Mesopotamia—. De todo esto dieron cuenta los intelectuales americanos, contemporáneos a los

22. Martínez Arancón, Ana (ed.), *Voltaire. Diccionario filosófico*, Tomo I, págs. 125-126, ed. Temas de Hoy, Madrid, 2000.

philosophes, contestando con exhaustivos estudios, que daban cuenta de las culturas originarias de la América, sus sociedades y tradicio. Estos continuaban el afan escrutador y descriptivo de las relaciones del siglo XVI dadas por los religiosos para entender las avanzadas sociedades a que se enfrentaron los españoles a su llegada al continente.



Encuentro de muros y despiece geométrico de la piedra, recinto arqueológico de la ciudad palatina de Mitla, Oaxaca. Periodo Monte Alban (1000 – 1521 d. C.). Bajo estas líneas, “piedra de los doce ángulos” o *Hatun Rumiyoc*, cultura Inca, Palacio de Inca Roca, Cusco.

A tenor de lo expuesto hasta ahora, no parece que se siga un procedimiento razonado o crítico y mucho menos "justo" con la América a lo largo de todo el artículo. Se habla de arquitectura o del espíritu constructor de los pobladores de algunas de las regiones más ricas del continente: México y Perú. Y sin embargo, como ya hemos apuntado, de todos estos aspectos se tenía cuenta siglos antes si quiera por los relatos de conquista de los primeros europeos que pisaron sus tierras. La sencillez y natural sorpresa con que en estas primeras crónicas se describen algunas de las maravillas allí encontradas nos parecen mucho más fiables que el relato pseudo-científico de la América en la Enciclopedia. Pero además, frente a esta, sus autores sí estuvieron allí —están basadas en informes de primera mano, manuscritos y códices indígenas, fuentes orales, testigos de vista o están relatados por testigos directos— y su descripción tiene en la mayoría de los casos una explicación militar por cuanto trataban de discernir la realidad de aquello que pretendían someter a su dominio —una sociedad altamente refinada con una estructura política y social muy compleja, que además poseía oro y plata

que labraban con extrema delicadeza—. En estos relatos no hay poesía ni lirismo más allá de la propia crudeza de algunas situaciones con que se enfrentaron, o un análisis descriptivo fruto de un pensamiento táctico del tipo militar. También se admiran por una cultura que contaba con su propio sistema de escritura, numeración y cronología y que había construido grandes ciudades. Los diferentes actores de la conquista se encuentran con una arquitectura difícil de describir con su lenguaje —por no parecerse a nada de lo que habían visto antes—, ofreciendo un relato de estas ciudades digno del mejor tratado de urbanismo o diseño de la ciudad —en el nombrar lo nuevo desconocido con los nombres de lo viejo conocido están, por un lado, haciendo un análisis de la realidad física americana y por otro asignándole nuevo significado—. En la realidad descrita se encerraba un objetivo a expungar, razón por la cual —con de la dificultad para encontrar las palabras con que mejor describir lo nunca visto—, constituyen un relato altamente fidedigno²³ de lo que encontraron en la América.

En el mismo relato de la América en la *Enciclopedia*, en algún momento de este parece que el propio autor se escucha y advierte el tono parcial de sus comentarios —absolutamente todos en el mismo sentido venenoso— e intenta disculparse haciendo notar que ese mismo tratamiento es el que ha dispensado a otros pueblos en diferentes estudios, y no es cosa de una aversión manifiesta a lo español. Al igual que para otros autores europeos²⁴, en una tradición iniciada en la

23. “Los siglos del descubrimiento y la conquista parten de una visión providencialista de la historia que incide directamente en el concepto de la naturaleza americana (...) durante el siglo XVIII tanto los naturalistas como los historiadores y los filósofos pretendieron estudiarla partiendo de premisas consideradas más objetivas y como consecuencia de la sistematización del conocimiento. Todo ello repercutirá en el descrédito que sufrirán las crónicas de Indias. Sin embargo, esta nueva manera de leer las crónicas de Indias guarda relación no tan sólo con la búsqueda de formas alternativas de pruebas históricas o el uso de nuevos tipos de pruebas más fidedignas, sino también con determinados intereses políticos y la creación de la leyenda negra (...) Los estudios pretendidamente filosóficos sobre la naturaleza americana no fueron más que un ejercicio de fuerza para dominar, desde la `cultura`, el continente americano (...) es a partir del siglo XVIII cuando surge una nueva conciencia de Europa, considerada cuna de la civilización y del progreso (...) Europa construyó su identidad `civilizada` en un espejo deformante de las demás culturas (...) Las crónicas de Indias no podían ser fuente de autoridad en tanto dieran una visión positiva de la naturaleza americana y de las civilizaciones indígenas. Era necesario desacreditarlas (...) este nuevo modo de leer las crónicas de Indias guarda relación no tan sólo, como analiza Cañizares, con la búsqueda de formas alternativas de pruebas históricas o el uso de nuevos tipos de pruebas más fidedignas, sino con la necesidad de dominar al otro amparándose en estudios y en la cultura y con la necesidad de desacreditar a España por causas políticas”. Serna Arnáiz, Mercedes, “Discursos sobre la naturaleza americana: desde el descubrimiento de América hasta la visión ilustrada”; *Anales de Literatura Hispanoamericana*, págs. 251-264, Vol. 39, México, 2010.

24. “influye el cielo de la América, inconstancia, lascivia y mentira: vicios propios de los indios, y la constelación los hará propios de los españoles que allá se criaren y nacieren”. Juan de la Puente (O.P.), *Tomo primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio Español y defensa de la precedencia de los Reyes Católicos de España a todos los reyes del mundo*, Madrid, 1612 (BNE).

era manierista, los criollos tendrían la misma consideración negativa que los indios, al haberse amamantado de la leche de las nodrizas indias, de tal manera que en el transcurso del tiempo estos se habrían degenerado y envilecido al igual que los mismos nativos indígenas (débiles, vagos, poco inclinados a la virtud e inservibles a ningún tipo de civilidad). Sobre este mismo *topos* de los “criollos”, la posición del autor, es igualmente clara:

Podríamos abstenernos de hablar acerca de los criollos, ya que su historia no está necesariamente vinculada con la de los naturales del nuevo continente. Si señaláramos, aun concediéndolo, que Thomas Gage & Coréal (o el viajero que utilizó ese nombre) exageraron en lo que narran sobre la imbecilidad, o mejor, el embrutecimiento de los españoles nacidos en las Indias Occidentales (*Descrip. & Viaje a las Indias Occident*), no resulta menos cierto que, en general, se sospecha que los criollos han sufrido alguna alteración por la naturaleza del clima; & como eso es una desgracia, & no un crimen, el P. Feijoo debió haber usado mayor sentido común en lo que escribió para justificarlos, porque todo parece indicar que ni siquiera habría pensado en justificarlos si no hubiese creído que la gloria de la nación Española estaba interesada en ello. Ahora bien, éstos son prejuicios indignos de un filósofo, para quien la gloria de todas las naciones nada significa cuando se trata de la verdad. Los lectores, con algo de perspicacia, verán con facilidad que no es por envidia, ni por algún resentimiento particular contra los españoles, lo que hemos destacado sobre la alteración ocurrida en el temperamento de sus criollos, ya que se ha dicho lo mismo de los otros europeos establecidos en el norte de *América*, como puede uno percatarse al leer la historia de Pensilvania que ya tuvimos la oportunidad de mencionar. Si los criollos hubieran escrito obras capaces de inmortalizar su nombre en la República de las Letras, no habrían necesitado la pluma & el estilo ampuloso de Jerónimo Feijoo para hacer su apología, que sólo ellos pueden & que sólo ellos deben hacer.²⁵

Aclaraciones impropias de un libro de ciencia, pues, si ciencia es, este no responde a otro interés que el conocimiento, y este es imparcial pero —*excusatio non petita, acusatio manifesta*— la propia flema venenosa del autor traiciona su conciencia hasta el punto de exculparse en la manera más digna que puede con el argumento de "contra otros también". Sobre la capacidad de los criollos, a que se refiere Buffon, bastaría citar insignes escritores novohispanos como la *Décima Musa mexicana* o *Fénix de América* Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Carlos de Sigüenza y Góngora, el Inca Garcilaso, o los pintores Villalpando y Correa entre otros, y cuya fama tan sobrada y relatada no merece

25. Díaz de la Serna, *op. cit.*, pags. 192-193.

mayor detenimiento aquí.

De no ser porque la extremada exageración —que llega a desacreditar el artículo al completo— bastaría con este, como ejemplo único, para argumentar la raíz de lo antiamericano. Sin embargo, no fue el primer texto de difusión masiva y trascendencia, ni mucho menos el último, y su contenido denigratorio sólo fue aún más exacerbado con cada nueva aportación que en la misma línea se publicaba, con el objeto de atacar a la América, los americanos y todo lo concerniente, en general, al mundo ibérico. Y como además el mundo hispano era “católico, apostólico y romano” y los enciclopedistas anticlericales convencidos y legitimados así mismos por la gracia de sus razones; de un golpe, también se colocaba a Roma en su sitio, olvidando que había sido la Iglesia Americana —mendicante, de los Franciscanos a los Jesuitas, de Vasco de Quiroga a Clavijero²⁶— la forjadora de la conciencia social y la identidad nacional de América, había enseñado a sus científicos y desarrollado algunos de los proyectos sociales y económicos más importantes, algunos aun no igualados.

Esta embestida contra el Nuevo Mundo no se quedó sin respuesta. Aunque muchos españoles aceptaron vehementemente la condena de sus hermanos de América, algunos defendieron a estos. La voz más clara fue la de fray Benito Jerónimo Feijóo, quien no sólo elogió a los americanos sino que aseguró que algunos de sus logros sobrepasaban a los alcanzados por los europeos [también] los jesuitas americanos en el exilio fueron los defensores más apasionados del Nuevo Mundo. Lejos de su hogar y viviendo en la hostil Europa, escribieron la historia de sus respectivas patrias. Los jesuitas contribuyeron de manera significativa al crecimiento del patriotismo del Nuevo Mundo a través de sus obras, pues en tanto que defendían América como un todo, también hacían hincapié en sus tierras de origen, como Nueva España, Quito o Chile ²⁷

Como contestando a los enciclopedistas —además de a Buffon, y otros científicos que sobre la América habían vertido sus juicios parciales— el propio Clavijero afirmaba al comienzo de su *Storia Antica* que “La historia antigua de México que he emprendido para evitar la fastidiosa y reprensible ociosidad a la que me hallo condenado, para servir del modo posible a mi patria y nación y para

26. El jesuita novohispano Francisco Xavier Clavijero, publica su *Storia antica del Messico* entre 1780 y 1781, desarrollada en cuatro tomos.

27. Rodríguez, *op. cit.*, págs.47-48.

restituir a su esplendor la verdad ofuscada por una turba increíble de modernos escritores de la América, me ha sido no menos fatigosa y difícil que dispendiosa”. Más adelante argumenta el peso de su contestación con su método científico que contrasta con aquel de los *philosophes*, tanto en el fondo como en la forma y los objetivos que persigue

he leído y examinado con diligencia todo cuanto se ha publicado hasta ahora sobre la materia; he confrontado las relaciones de los autores y he pesado su autoridad en las balanzas de la crítica; he estudiado muchísimas pinturas históricas de los mexicanos; me he valido de sus manuscritos leídos antes cuando estaba en México, y he consultado muchos hombres prácticos de aquellos países. A estas diligencias podría añadir para acreditar mi trabajo, el haber vivido treinta y seis años en algunas provincias de aquel vasto reino, haber aprendido la lengua mexicana y haber tratado por algunos años a los mismos mexicanos cuyo historia escribo. Mas no por esto me lisonjeo, de poder dar una obra perfecta, pues a más de estar desproveído de aquellos adornos de ingenio, de juicio y de elocuencia que se requieren a un buen historiador, la pérdida lamentable de la mayor parte de las pinturas mexicanas (...) y la falta de tantos manuscritos preciosos que se conservan en algunas librerías de México, son obstáculos insuperables para todo el que quiere emprender semejante historia, principalmente fuera de aquellos países. (...) espero que sea agradable mi trabajo, no ya por la elegancia del idioma, ni por la belleza de las descripciones, ni por la gravedad de las sustancias, ni por la grandeza de los hechos que se refieren; pero sí por la diligencia en las averiguaciones, por la sinceridad de las narraciones, por la naturalidad en el estilo y por el servicio hecho a los deseosos de saber las antigüedades mexicanas, presentándoles reunido en esta obrilla todo cuanto precioso se halla esparcido en diversos autores, a más de algunas cosas no publicadas hasta ahora (...) para escribir convenientemente aquello poco de historia natural, estudié las obras de Plinio, Dioscórides, Laet, Hernández, Ulloa, Buffon, Bomare y otros naturalistas, no contentándome ni con lo que había visto por mis propios ojos, ni con lo que se me había informado por hombres prácticos en aquellos países y muy inteligentes²⁸.

Y es definitivo en su respuesta —¿ se dirige aquí en concreto al autor del *Discurso sobre el estilo?*—cuando nos aclara, a continuación, que “al escribir me he propuesto como principal objeto la verdad. Yo me habría fatigado menos y mi historia acaso sería más agradable a muchos, si toda la diligencia que he puesto en averiguar la verdad, la hubiese puesto en hermostrar mi narración con un estilo brillante y elocuente, con reflexiones filosóficas y políticas y con hechos

28. Extracto del prefacio, en Francisco Xavier Clavijero, *Historia Antigua de México*, ed. Porrúa, México, 1945.

inventados por el capricho, como veo lo hacen no pocos autores de nuestro decantado siglo; pero a mí, como que soy enemigo jurado de todo engaño, mentira y afectación, me parece que la verdad es tanto más hermosa cuanto está más desnuda”²⁹.

Por si alguna duda quedaba sobre su pretendida objetividad, y para sustentar todo lo anterior, ejemplifica con un hecho sumamente controversial en la historia de México, y así “al referir a los acontecimientos de la conquista que hicieron los españoles, me aparto igualmente del panegírico de Solís que de la invectiva del ilustrísimo señor de las Casas, porque no quiero adular a mis nacionales ni tampoco calumniarlos. Dejo los hechos en aquel grado de certeza o verosimilitud en que los encuentro: en donde no puedo acertar con algún suceso por razón de la discordancia de los autores, como en la muerte del rey Moctezuma, expongo sinceramente los diversos pareceres, pero sin omitir aquellas conjeturas que dicta la recta razón. En suma, he tenido siempre delante de los ojos aquellas dos santas leyes de la historia, no atreverse a decir mentira ni temer decir la verdad, y me lisonjeo en no haberlas quebrantado”³⁰.

En efecto, fue Clavijero desde su exilio italiano quien, muy tempranamente, contesta con contundencia, claridad y un pulcro rigor científico algunas de las barbaridades que el “iluminado” había vertido contra la América, y México en particular, en tono de ciencia no sólo en el *Sancta Santorum* del iluminismo—la Enciclopedia— como en sus *Investigaciones filosóficas sobre los americanos*. Así respecto de este último y al inicio del Tomo IV de la *Storia Antica*, dedicada a “La cultura de los mexicanos”, le contesta el jesuita novohispano

Paw, enfurecido siempre contra el Nuevo Mundo, llama bárbaros y salvajes a todos los americanos, y los reputa inferiores en sagacidad e industria a los más groseros y rudos pueblos del Antiguo Continente. Si se hubiera contentado con decir que las naciones americanas eran en gran parte incultas, bárbaras y bestiales en sus costumbres, como habían sido antiguamente muchas de las más cultas naciones de Europa, y como son actualmente algunos pueblos de Asia, África y aun Europa; que las naciones más civilizadas de América eran muy inferiores en cultura a la mayor parte de las naciones europeas; que sus artes no

29. *Ibid.*

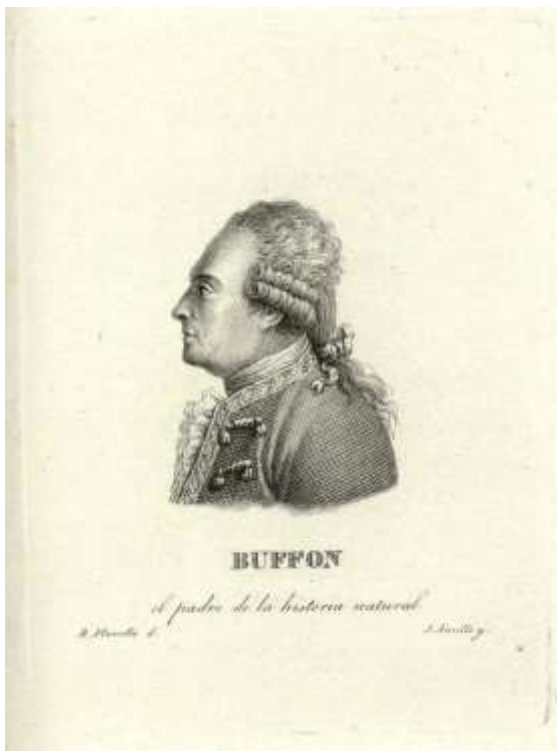
30. *Ibid.*

estaban tan perfeccionadas, ni sus leyes eran tan buenas ni tan bien ordenadas, y que sus sacrificios eran inhumanos y algunas de sus costumbres extravagantes, no tendríamos razón para contradecirle. Pero tratar a los mexicanos y peruleros como a los caribes y los iroqueses, no hacer caso de su industria, desacreditar sus artes, despreciar en todo sus leyes, y poner aquellas industriosas naciones a los pies de los más groseros pueblos del Antiguo Continente, ¿no es obstinarse en envilecer al Nuevo Mundo y a sus habitantes, en lugar de buscar la verdad como debía hacerlo según el título de su obra? Bárbaros y salvajes llamamos hoy día a los hombres que, conducidos más por capricho y deseos naturales que por la razón, ni viven congregados en sociedad, ni tienen leyes para su gobierno, ni jueces que ajusten sus diferencias, ni superiores que velen sobre su conducta, ni ejercitan las artes indispensables para remediar las necesidades y miserias de la vida; los que, finalmente, no tienen idea de la Divinidad, o no han establecido el culto con que deben honrarla. Pues bien, los mexicanos y las demás naciones de Anáhuac, así como los peruleros, reconocían un Ser supremo y omnipotente, aunque su creencia estuviese, como la de otros pueblos idólatras, viciada con mil errores y supersticiones. Tenían un sistema de religión, sacerdotes, templos, sacrificios y ritos ordenados al culto uniforme de la divinidad. Tenían rey, gobernadores y magistrados; tenían leyes y costumbres, cuya observancia celaban magistrados y gobernadores; tenían comercio y cuidaban mucho de la equidad y justicia en los contratos; tenían distribuidas las tierras y asegurada a cada particular la propiedad y posesión de su terreno; ejercitaban la agricultura y otras artes, no sólo las necesarias a la vida, sino aun las que sirven solamente a las delicias y al lujo. ¿Qué más se quiere para que aquellas naciones no sean reputadas bárbaras y salvajes? La moneda, responde Paw, el uso del fierro, el arte de escribir y los de fabricar navíos, construir puentes de piedra y hacer cal. Agrega que sus artes eran imperfectas y groseras, sus lenguas escasísimas de voces numerales y de términos propios para explicar las ideas universales, y sus leyes inexistentes, porque no puede haber leyes donde reina la anarquía y el despotismo. Todos estos artículos exigen un examen particular.³¹

Lo exigen, y así Clavijero desmonta, punto por punto, con todo el rigor posible, los argumentos de Pauw para denigrar a la América, así como evidencia la interpretación equivocada de los autores en que se basa y las contradicciones en que incurre. Y en realidad ¿a quién está contestando o “informando” Clavijero? Sí, directamente a Pauw y al resto de iluministas antiamericanos, pero indirectamente y en última instancia al monarca Borbón de turno en el trono de Madrid, hipnotizada su corte por las nuevas ideas que venían de Europa. Detrás de estas se encontraba, en realidad, una poderosa nueva arma con que se iba a ganar la partida geopolítica del mundo por venir años más tarde.

31 . *Ibidem*, tomo IV, págs. 239-315.

A partir de ahora, la batalla del mundo occidental se jugaría sobre el tablero de las ideas y a la luz de la razón. Pero Clavijero era Jesuita, además de novohispano y como tantos otros españoles americanos de su momento eran menospreciados en la península y su voz no era escuchada, ni contaban al mismo nivel —ni siquiera en derechos— que los peninsulares por un odio extremo hacia los anteriores por parte de la baja administración cortesana desde Carlos III, que ni había recibido la elevada educación de los criollos, a cargo de los jesuitas, ni gozaban del bienestar que estos tenían en América.



THE AMERICAN.

Retrato de Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon. Derecha, grabado representando al hombre americano, aparecido en la edición inglesa de la *Historia Natural General y particular* de Buffon.

La *Enciclopedia*, como hemos puesto en evidencia, no era la primera obra en que se vertían ideas antiamericanas³², aunque si por su alcance y la popularidad de

32. “A partir del siglo XVIII, los europeos (franceses, holandeses o ingleses) intentaron adquirir un conocimiento sistemático acerca de los territorios americanos que no habían podido descubrir ni estudiar, por ser de dominio español. Ello vino reforzado por los choques coloniales habidos con España y por el interés en nuevas disciplinas como la etnología, la anatomía comparada, la filosofía y la historia (...) en el siglo XVIII aparecieron tal cantidad de escritos de viajeros y filósofos que dieron lugar a lo que comúnmente se conoce como la literatura de viajes. Este nuevo panorama, unido al deseo de ser contemporáneo y al típico desprecio por las épocas anteriores, propiciará que, en el siglo XVIII, aparezcan una serie de teorías sobre la naturaleza

que gozó merece ser anticipada. Mucho antes de aparecer la Enciclopedia, Buffon había proclamado en su obra *Histoire naturelle générale et particulière*³³ afirmaciones sobre la América y sus habitantes —fauna, flora y pobladores humanos— cuando menos pintorescas. El estilo del discurso científico que despliega es, como no podía ser de otra manera en él, perfecto y también el alcance de sus ideas en cuanto al origen de las especies. No obstante, el contenido de las observaciones reflejadas en cuanto al tema que nos atañe, es decir América, esta más cerca de la fantasía o la invención, y no precisamente con fines de ciencia. Para el Conde de Buffon “América era una tierra nueva, llena de lagos, ríos y pantanos más fríos y más húmedos que los de Europa. Como resultado de esto, su fauna era de talla más pequeña y menos numerosa que la del Viejo Mundo. Los seres humanos de ese continente, al igual que su flora y su fauna, se hallaban en estado de degeneración. A los hombres, de estatura pequeña, débiles y desprovistos de vello, les faltaba pasión sexual y su inteligencia o espíritu era escaso. Y todavía más, el hombre europeo, los animales y las plantas del Viejo Mundo se degeneraban en América”³⁴.

Tout semble s'accorder aussi pour prouver que la plus grande partie des continents de l'Amérique étoit une terre nouvelle, encore hors de la main de l'homme, et dans laquelle la nature n'avoit pas eu le temps d'établir Tous ses plans, ni celui de se Developper dans toute son étendue; que les hommes y sont froids et les animaux petits, parceque l'ardeur des uns et la grandeur des autres dépendent de la salubrité et de la chaleur de l'air; et que dans quelques siècles, lorsqu'on aura défriché les terres, abattu les Forrest, dirigé les fleuves et contenu les eaux, cette même terre deviendra la plus féconde, la plus saine, la plus riche de toutes, comme elle paroît déjà l'être dans toutes les parties que l'homme a travaillées³⁵.

americana y sobre los escritos del descubrimiento de América que hoy nos resultarían insultantes e inconcebibles”. Serna, *op. cit.*, pág.256.

33. Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, concibió su *Histoire naturelle générale et particulière* en 1739, ya como miembro de la Academia de Ciencias dentro de la especialidad de Botánica. Esta obra, de la que es la *alma mater*, fue un éxito editorial en la época desde que apareció por primera vez en 1749. Este sólo fue superado en número muy considerable con la aparición de la *Enciclopedia*, que recogía indirectamente lo avanzado en el conocimiento del origen de las especies por el propio Buffon, al que Darwin reconoció siempre como el primero en dedicarse a este tema.

34. Rodríguez, *op. cit.*, pág. 45.

35. Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière*, Vol XV, 1739, pág. 50.



Retrato del abate Guillaume-Thomas Raynal, en el primer tomo de su *Histoire Philosophique et Politique des etablissements et du comerse des Européens dans les deux Indes*. “Les spagnols se rendent maitre de Montezuma dans Mexico meme”, ilustración de portada del segundo volumen de la *Histoire* de Raynal. Edición de 1780 (BNE).

Los razonamientos de Buffón “con toda la magia de su estilo descriptivo”³⁶, constituyen el origen de un cuerpo teórico sobre la América que tratará en adelante de sistematizar el conocimiento basado en los principios de inferioridad, inmadurez y degeneración del nuevo continente. Su esfuerzo fue continuado y enriquecido ampliamente por la obra de Corneille de Pauw en *Recherches philosophiques sur les Americains* (1768). Como explica Gerbi

De Pauw es un típico enciclopedista, no tanto por sus frecuentes ataques contra la religión y contra los jesuitas, ni tampoco por la completa falta de pudor y el detallismo, que hoy se calificaría de “freudiano”, de sus copiosas noticias acerca de peculiaridades y aberraciones sexuales, sino porque reúne en forma ejemplar y típica la más firme y cándida fe en el progreso con una completa falta de fe en la bondad natural del hombre (...) se entrevé cuál será la actitud de De Pauw frente a los salvajes de América: bestias, o poco más que bestias, que `odian las leyes de la sociedad y los frenos de la educación´, viven cada uno por su cuenta, sin ayudarse los unos a los otros, en un estado de indolencia, de inercia, de completo envilecimiento. El salvaje no sabe que tiene que sacrificar una parte de su libertad

36. Gerbi, *op. cit.*, pág. 8.

para cultivar su genio, `y sin esta cultura no es nada´ (...) el americano no es siquiera un animal inmaduro, no es un niño crecido: es un degenerado. La naturaleza del hemisferio occidental no es imperfecta: es una naturaleza decaída y decadente (...) En todo su libro, implícita y explícitamente polémico contra los relatos de los misioneros y de los admiradores del buen salvaje, repite De Pauw hasta el fastidio que la naturaleza es en América débil y corrompida, que es débil por estar corrompida, que es inferior por estar degenerada”.³⁷

De Paw, desarrolló hasta el límite de lo absurdo la idea de la degeneración como principio conformador de la realidad física y humana de la América. De Paw llegará a afirmar —entre otras cosas— que los perros del Nuevo Mundo no podían ladrar, así como que sus habitantes eran impotentes y cobardes.

Otro de los obstinados seguidores de la teoría de la degeneración de la América y los americanos fue el abate Guillaume-Thomas Raynal en su *Histoire philosophique et politique des établissements et du comerse des Européens Dans les deux Indes* —de la que se hicieron más de 50 ediciones entre 1770 y finales del siglo, a cual más radical que la anterior—, quién más abundó en ella. La *Histoire* de Raynal, probablemente escrita por una docena de *philosophes* —entre ellos personajes tan ilustres como Denis Diderot—, resumía muy bien el pensamiento de la Ilustración acerca del Nuevo Continente.

Les hommes y sont moins forts, moins courageaux; sans barbe et sans poil; dégradés dans tous les signes de la virilité, faiblement doués de ce sentiment vif et puissant, de cet amour délicieux qui est la source de tous les amours, qui est le principe de tous les attachements, qui est le premier instinct, le premier noeud de la société, sans lequel tous les autres liens factices n´ont point de ressort ni de durée (...) L´indifférence pour ce sexe, auquel la nature a confié le dépôt de la reproduction, súpóse une imperfection dans les organes, une sorte d´enfance dans les peuples de l´Amérique comme dans les individus de notre continent qui n´ont pas atteint l´âge de la puberté. C´est un vice radical dans l´autre hémisphère dont la nouveauté se décèle par cette sorte d´impuissance (...) C´est une espèce d´hommes dégradée et dégénérée dans sa constitution physique, dans sa taille, dans son genre de vie, dans son esprit peu avancé pour tous les arts de la civilisation.³⁸

37. *Ibid.*, pág. 49-51.

38. Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du comerse des Européens Dans les deux Indes*, 1780.

En una segunda fase, la corriente antiamericana se amplifica, alcanza su apogeo y toma su dimensión definitiva con la *History of America* de William Robertson. Esta fue la obra sobre el Nuevo Mundo que alcanzó mayor éxito y popularidad³⁹. Aparecida en 1777, y rápidamente traducida a varios idiomas, la relación del historiador escocés encontró tan gran aceptación en Europa porque sustentaba sus ideas en un amplio cuerpo científico, a la vez que apoyaba de manera inconcusa las ideas “filosóficas” acerca de la degeneración de la América y de los americanos. Además en su prólogo Robertson había elogiado sagazmente el régimen de Carlos III, con lo que se aseguró una buena acogida en la Península Ibérica, a tal punto que la Real Academia de Historia le eligió como uno de sus miembros y patrocinó la traducción de su libro al castellano. Aunque menos opuesto al Nuevo Mundo que otros autores europeos de la Ilustración, Robertson también evidenciaba los efectos degenerativos de ese continente. “En el Nuevo Mundo la naturaleza no sólo era menos fértil sino que, parecía haber proyectado menos vigor en sus productos. Las bestias que por su origen pertenecen a esta porción del globo parecen ser de raza inferior: no son grandes y robustas ni tampoco tan feroces como aquellas del otro continente”. Desgraciadamente, desde su punto de vista, la naturaleza de América se afirmaba no menos perniciosa al hombre y su sociedad.

The beardless countenance and smooth skin of the American, seems to indicate a defecto of vigour, occasioned by some vice in his frame. He is destitute of one sign of manhood and of strength (...) A proof of some feebleness in their frame, still more striking, is the insensibility of the Americans to the charms of beauty, and the power of love. That passion, which was destined to perpetuate life, to be the bond of social union, and the source of tenderness and joy, is the most ardent in the human breast. Though the perils and hardships of the savage state, though excessive fatigue, on some occasions, and the difficulty at all times of procuring subsistence, may seem to be adverse to this passion, and to have a tendency to abate its vigour, yet the rudest nations in every other part of the globe seem to feel its influence more powerfully than the inhabitants of the New World (...) But the Americans are, in an amazing degree, strangers to the force of this first instinct of nature. In every part of the New World the natives treat their women with coldness and indifference. They are neither the objects of that tender attachment which takes place in civilized society, nor of that ardent desire conspicuous among rude nations. Even in climates where this

39. La *History of America* se publica tan sólo un año después de la declaración de independencia de los Estados Unidos de América.

passion usually acquires its greatest vigour, the savage of America views his female with disdain, as an animal of a less noble species. He is at no pains to win her favour by the assiduity of courtship, and still less solicitous to preserve it by indulgence and gentleness. Missionaries themselves, notwithstanding the austerity of monastic ideas, cannot refrain from expressing their astonishment at the dispassionate coldness of the American young men in their intercourse with the other sex.⁴⁰

Las disputas americanas y el pensamiento antiamericano tienen su cenit y quedarán resumidas, en el siglo XIX, en las ideas de Hegel recogidas en su obra *Filosofía de la Historia* (1837). En esta, el filósofo alemán, en su explicación sobre el relato de la historia universal de la filosofía afirmará que “América cae fuera del terreno donde, hasta ahora, ha tenido lugar la historia universal. Todo cuanto viene ocurriendo en ella no es más que un eco del Viejo mundo y la expresión de una vitalidad ajena. En cuanto país del futuro, aquí no nos interesa; pues, en el aspecto histórico, el objeto de nuestra atención nos viene dado por lo que ha sido y por lo que es. En filosofía en cambio, no nos ocupamos ni de lo que ha sido ni tampoco de lo que será, sino de lo que *es* y es eternamente: nos ocupamos de la razón, y con esto tenemos ya bastante que hacer”⁴¹. Con este aserto parecía adelantar el trato que se dispensaría al nuevo continente en el siglo venidero, fijará de manera definitiva las posiciones de sus correligionarios precedente e influirá, una vez más, no sólo sobre el pensamiento anglosajón posterior, también —lo que es más grave— notablemente en algunos de los pensadores más relevantes del mundo hispano como es el caso del filósofo español José Ortega y Gasset. Este último suscribirá las ideas del “emperador del pensamiento” a través de dos importantes obras como son *Hegel y América*⁴² y *La Filosofía de la historia de Hegel y la historiología*⁴³. Habría que esperar a los años cincuenta del siglo pasado para que tales soflamas fueran contestadas por uno de los autores de voz más clara y pensamiento más nítido que en la América ha habido, el poeta cubano José Lezama Lima. Este no sólo situará a la América en el paisaje de la historia universal, restituyendo el lugar que la filosofía “ultraeuropea”, “iluminada” y antihispánica le había negado sino que rebatirá los

40. Robertson, *History of America*, Vol. I, 1770, pág. 292-293, 405-406, 482.

41. Hegel, J.G.F., *Filosofía de la historia*, ed. Podium, Barcelona, 1871, pág. 110.

42. Ortega y Gasset, José (1957). “Hegel y América”, *Obras completas*, 2, Madrid, Revista de Occidente.

43. Ortega y Gasset, José (1957). “La Filosofía de la historia de Hegel y la historiología”, *Obras completas*, 4, Madrid, Revista de Occidente.

argumentos del mismo Hegel, atacando directamente la línea de flotación del pensamiento objetivo del anterior. América no es naturaleza, y por tanto no se encuentra en la Prehistoria, más Geografía que Historia; América es paisaje y sus hombres en este son él espíritu de la misma. América es el “espacio gnóstico” donde este comprime al hombre no por su estrechez o limitación —como en Europa— sino por su vasta extensión, dando lugar en el hombre americano la rica imaginación de todo lo posible. América no es naturaleza, estado primero, primitivismo, América fue, ha sido y es un paisaje de paisajes: América es más.

En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño. El valle de México, las coordenadas coincidentes en la bahía de la Habana, la zona andina sobre la que operó el barroco, es decir la cultura cuzqueña (¿la pampa es paisaje o naturaleza?), la constitución de la imagen en paisaje, línea que va desde el calabozo de Francisco Miranda hasta la muerte de José Martí, son todas ellas formas del paisaje, es decir, en la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó en paisaje de cultura como triunfo del hombre en el tiempo histórico (...) Para Hegel el logos actúa en la historia en una forma teocéntrica, es decir, Dios es logos, sentido, al no encontrar con la facilidad requerida por la absoluteza de su apriorismo, desconfía y nos otorga su desdén. Busca en la América, el espíritu objetivo, y lo que encuentra, como en el Génesis, es el aliento de Dios rizando las aguas, como una piedrecilla lanzada de canto sobre la tranquila laminación líquida. Lo que todavía nos asombra, es el desatado interés de Ortega y Gasset, por esas siete u ocho páginas donde Hegel enjuicia la América, en su Filosofía de la historia universal. Considera en América sólo al criollo blanco, como causal de la independencia, después de subrayar, paradójicamente, que la fortaleza del negro había desalojado la pasividad india. Se limita a señalar un estado de inocencia. Como si fuera posible que en un estado tribal, la idea de inocencia, en el sentido paradisiáco católico en que la aplica, pudiera tener desarrollo. Considera que la característica del continente negro, es ser indomable, en el sentido que no es susceptible de desarrollo y educación, dice. Bastaría para refutarlo, aquella épica culminación del barroco en el Aleijandinho, con su síntesis de lo negro y de lo hispánico”.⁴⁴

1.1.3 Lo antihispano hoy: a modo de conclusiones. El pensamiento antiamericano todavía hoy sigue vigente desde diferentes ámbitos en la forma de un racismo de corte antihispano con epicentro en el *lobby* de poder blanco,

44. Ver en Lezama Lima, José, *La expresión americana*, pág. 188-194, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

anglosajón y protestante que esta detrás de muchas de las altas instancias en los Estados Unidos de América. Así, no resulta entonces extraño que en una de las universidades más prestigiosas americanas como es la de Harvard se presentara hace pocos años una tesis doctoral donde se trataba de establecer una relación entre el cociente intelectual de los inmigrantes hispanos en virtud a su condición socioeconómica —y justificar de facto unas políticas migratorias más duras contra la inmigración hispanoamericana por parte del Gobierno de los Estados Unidos de América—, en una especie de adaptación contemporánea de la *tesis de la extrema fertilidad de los ínfimos*⁴⁵.

El indicador conocido como coeficiente intelectual (CI) puede estimar de manera confiable la inteligencia. El CI promedio de los inmigrantes en los EE UU es considerablemente más bajo que el de la población nativa de raza blanca. Esta diferencia es probable que persista durante varias generaciones. Las consecuencias son la falta de asimilación socioeconómica entre los inmigrantes de bajo coeficiente intelectual, conductas de clase baja, menor confianza social y un aumento en trabajadores no cualificados en el mercado laboral estadounidense. La selección de los inmigrantes de alto coeficiente intelectual podría mejorar estos problemas en EE UU al mismo tiempo que beneficiaría a los potenciales inmigrantes que son más inteligentes pero que carecen de acceso a la educación en sus países de origen⁴⁶.

No es casual el tema de la tesis, ni el fondo, ni que, a pesar de referirse a la inmigración en general, los estudios de caso que presenta estén centrados exclusivamente en la población inmigrante hispana, en los Estados Unidos—“los animales, vulgarmente llamados indios...”⁴⁷—, como tampoco es casual que cuando el último presidente electo de la fundación Heritage y destacado miembro del Tea Party, trató de armar sus argumentos contra la última reforma migratoria de la administración contraria, llamara a su autor para sustentar el pertinente estudio.

Decía el historiador hispanomexicano Juan A. Ortega Medina —le hablaba al iberoamericano, y en particular al mexicano— que "sin el conocimiento objetivo de la historia peninsular (España-Portugal), de sus realizaciones, éxitos y fracasos,

45. Sobre la *tesis de la extrema fertilidad de los ínfimos* ver en Gerbi, *op. cit.*, pág. 10.

46. En “Son tontos los hispanos”, diario *El País*, 11 de mayo de 2013.

47. “The animals, vulgarly called Indians”. Citado por Pearce, *The savages of America*, Baltimore, 1953, pág. 54.

luzes y sombras, el resentimiento antiespañol y la intoxicación antihispánica provocada a los iberoamericanos por la leyenda negra, despectiva y sectaria, seguirá impidiendo a los mexicanos el reconocimiento de los valores de su pasado hispánico, para sólo aceptar los aspectos negativos o deficientes, que también los hubo, por cierto, como siempre ha ocurrido y seguirá sucediendo en no importa qué etapa histórica”.⁴⁸ A la inversa que Ortega y Medina, queremos decir, en definitiva, que mientras los ibéricos —y más en concreto España— no nos quitamos la venda, aun presente, que nos impuso como "Sambenito" de la razón, de la sinrazón venenosa, la ilustración francesa —y que asumimos sin más, aunque nos denigraba a nosotros mismos y a la América, considerándola un subproducto europeo, y en el peor de los casos un producto defectuoso debido a nosotros mismos, también imperfectos y malvados— no entenderemos la importancia de nuestro pasado americano, con las graves consecuencias que ya ha tenido para nuestro propio devenir. Si el mundo de las letras hispanas, hasta incluso las artes, se han reconciliado en el pasado y presente común de una tradición compartida unida por sólidos lazos y no sólo de sangre para encarar un futuro unidos ¿por qué los arquitectos españoles, en la península, no hemos hecho tal reflexión? ¿por qué seguimos manteniendo una visión sobre lo ocurrido en la América, en nuestro campo, como algo menor o despreciable, dando de lado a sus realizaciones a pesar de la estrecha conexión —en técnicas, práctica y enfoques— con las nuestras? ¿Por qué sólo nos ha merecido atención lo americano que provenía de los Estados Unidos, incluso cuando son los Estado Unidos los que no han dejado de mirar, nunca, a la América ibérica desde su declaración como naciones independientes? Ahora sí, entonces, la pregunta: *¿Somos tontos los hispanos?*

48. Ortega y Median, op. cit., pág. 18.

1.2 El caso de la arquitectura.

No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la Naturaleza.

José Martí

Ocúpate en adelante en copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de grandes maestros, y si es en lugar donde halla obra de muchos de ellos, mejor para ti. Mas yo te aconsejo esto: ten cuenta de elegir siempre lo mejor y más famoso; y así, de día en día, contra natura será que no adquieras de cerca algo de su manera y de su estilo.

Cenino Cenini (*Libro del arte*)



Americae nova Tabula, mapa general de la América, impreso en Amsterdam en 1608. Archivo General de Indias de Sevilla. En los márgenes se pueden observar imágenes de la representación típica de los naturales de América, difundidas por la Europa protestante.

De lo expuesto hasta ahora, no es difícil —ni sería, quizá, muy original— concluir que la consideración de una arquitectura de un mundo “inferior” o “inmaduro”, hecha por manos incapaces, mentes subdesarrolladas y espíritus débiles —para más desgracia en manos “de unos españoles fantasiosos e ignorantes”⁴⁹—, no sea otra que la de una arquitectura menor, contrahecha o imperfecta, un subproducto

49. Serna, *op. cit.*, pág. 260.

europeo de tercera clase, al punto casi de no poderla considera si quiera arquitectura, y por lo tanto no aparecen en las historias de la arquitectura que se escriben desde finales del siglo XIX y casi hasta nuestros días. O aparecer de una forma marginal. El siglo XVIII francés hará dogma del neoclasicismo, como lenguaje civilizado de la arquitectura “moderna”, en contraposición a la barbarie barroca. Esto, automáticamente relegará a la América hispana al mismo olvido y desprecio por su condición bárbara, tal como habían hecho los *philosophes* previamente. El ser americano era y es barroco, y el gran barroco americano será el estilo por antonomasia de la arquitectura y las artes en todo el continente de habla hispana, que pervivirá en la expresión popular aunque proscrito desde el XIX hasta principios del XX. La ilustración condenó también en el plano artístico y arquitectónico a la América, no sólo ya con la desconsideración sino ahora, abiertamente, con el rechazo y desprecio a su expresión más genuina. Como veremos, los variados efectos de tal actitud “en contra” se dejarán notar de manera activa sobre el patrimonio y la práctica de la arquitectura en Iberoamérica hasta principios del siglo XX y, sobre el papel, en las historias de la arquitectura escritas en el siglo XX hasta casi nuestro siglo actual. Nos esforzaremos en mostrar una visión que recomponga los fragmentos de una historia que, sobre el papel de los manuales de historia oficiales de la arquitectura, aparece en muchos casos deformado —sobre todo en lo que se refiere a la arquitectura de Iberoamérica en el siglo XX— y que sin embargo constituye una tradición continua de entender y hacer arquitectura, propia e importante con un invariante común en todo el mundo hispano: el mestizaje. Así las culturas de los antiguos reinos hispanos, a uno y otro lado del Atlántico, desde antiguo y con diferentes orígenes se caracterizan por ser de asimilación, incorporación y readaptación de lo otro a sus necesidades técnicas y de vida para dar en las diferentes etapas con productos genuinos de su expresión, así sea por ejemplo el arte de los moros españoles en manos de los cristianos viejos del renacimiento o del mismo mudéjar, a su vez, en las de los indios de América, con trasuntos, préstamos e influencias entre los diferentes territorios hispanos aumentando así las variaciones con la incorporación del Asia, a partir del siglo XVII entonces a tres bandas, a dichos procesos artísticos. La historia de la arquitectura nuestra, entendida así como un todo continuo, no lineal sino espacial, cobra el valor de un potente herramienta proyectiva, un caudal de conocimientos a través de los mecanismos

de producción de la obra de arte, la arquitectura, las ciudades, pueblos y asentamiento, y la conformación del paisaje, que nos dice de la manera de hacer-pensar en nuestro lugar cultural y donde es aún posible “bucear” y retomar, ampliar, variar o transformar temas, técnicas, y formas en nueva arquitectura.

Iberoamérica tiene una expresión estética. En la proyección histórica de este conglomerado de países que aspira, desde su incorporación a la cultura occidental, a encontrar las formas de su identificación colectiva, el único proceso común que no fue roto por las circunstancias en el pasado es, precisamente, el de su versión plástica, arquitectónica, poética, el de su manera de expresar los grandes movimientos contemporáneos de ideas y de estilos. El atributo esencial del iberoamericano radica en su capacidad de creación artística. Para interpretar el fenómeno es preciso tener en cuenta diversos factores que han condicionado su evolución histórica y determinado su presente. Es el más ostensible y profundo el de su mestizaje (...) Iberoamérica ha aportado valores artísticos de toda clase en proporción directa a la fuerza y cohesión de sus heterogéneos aglutinantes: el ibérico, el indio, el africano. Gran prevalencia tienen asimismo los factores derivados de las predisposiciones temperamentales del hombre iberoamericano. La prevalencia barroca en sus principales manifestaciones artísticas se debe fundamentalmente a la identificación del alma peninsular con los atributos esenciales de tal estilo. Esta forma de ser del alma iberoamericana coincidió durante la Colonia con la floración histórica del Barroco, más el *substratum* ideológico, está presente en todo el Arte de estos pueblos y se proyecta hoy en el tremendismo del pintor, en la metáfora complicada del poeta, en el amor a la curva del arquitecto, en el expresionismo neo-bachiano del músico, en las formas envolventes del escultor.⁵⁰

Antes de entrar en materia, vamos a dibujar el contexto de la disciplina de la arquitectura, en el panorama amplio de la América Ibérica, dentro del mundo hispano, hasta el siglo XVIII. La recién unificada España de los Reyes Católicos permite con Cristóbal Colón, el encuentro de occidente con una tierra nueva a sus ojos. Este hecho es un parteaguas en la historia de la civilización occidental que entra así en la era moderna, así como el inicio del periodo de mayor esplendor y expansión de las civilizaciones ibéricas. En el caso de España, sumará a los reinos unificados de la península y las posesiones en Italia y los Países Bajos, los antiguos reinos americanos —que a pesar de todo, conservarán siempre su idiosincrasia y particularidades propias, así como muchas de las estructuras

50. Castedo, Leopoldo, Historia del Arte y de la Arquitectura de Latinoamérica, pág. 11, ed. Pomaire, Barcelona, 1970.

sociales y políticas previas al descubrimiento tras la conquista de la tierra firme—. La España del siglo XV, que se topa con América un 12 de octubre de 1492, es la España de la unificación interna por lazos de sangre de la Castilla agrícola y ganadera y el Aragón comerciante, el 2 de enero del mismo año acababa de tomar para sí el reino nazarita de Granada

Lo peor de todo fue la intolerancia, porque violando los términos generosos de la capitulación, el cardenal Jiménez de Cisneros decidió imponer el agustiniano *compelle eos intrare* y convertir por la fuerza a los moros granadinos. El resultado de la coacción fue la emigración al norte de África de las familias pudientes y educadas; unos pocos años después saldrían los moriscos, en su mayor parte procedentes de las capas populares. Sangría biológica, económica y cultural de resultados catastróficos para el futuro imperial de España.⁵¹

El mismo año de 1492, fue decisivo también por otros tantos hechos como por ejemplo la expulsión de los judíos, mediante la pragmática de 31 de marzo de 1492. A inicios de ese mismo año Elio Antonio de Nebrija comienza su redacción de la primera gramática de la lengua castellana, que se convertirá en un hito fundamental para la evolución del castellano como lengua romance y lo convertirá en el español, como lengua oficial de la administración del imperio. El nacimiento de la lengua española moderna con la citada obra, encontrará —aunque no tan rápidamente— su función en el nuevo paisaje de América, cumpliendo así la premonición del propio Nebrija

...provecho deste mi trabajo puede ser aquel que, cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real majestad, y me preguntó que para qué podía aprovechar, el mui reverendo padre Obispo de Avila me arrebató la respuesta; y respondiendo por mi dixo que después que vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellos ternían necessidad de recibir las leies quel vencedor pone al vencido, y con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi arte, podrían venir en el conocimiento della, como agora nos otros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latin. I cierto assí es que no solamente los enemigos de nuestra fe, que tienen ia necessidad de saber el lenguaje castellano, mas los vizcainos, navarros, franceses, italianos, y todos los otros que tienen algún trato y conversación en España.⁵²

51. Ortega y Medina, *op. cit.*, págs. 26-27.

52. Nebrija, Elio Antonio, *Gramática castellana*, ed. Editora Nacional, Madrid, 1980, pág. 101-102.



Última hoja de la “Cláusula del testamento de Isabel la Católica”, en esta pide a su esposo y descendencia en la sucesión del trono, que los naturales de América “sean bien y justamente tratados; y si algún agravio han recibido, lo remedien”. Será de suma importancia en tanto que definirá la posición de la Corona de Castilla con respecto a los nuevos territorios de Ultramar, al reconocer a todos los naturales de la América su condición de súbditos, y por tanto sus derechos naturales de vida humana, propiedad y libertad; así mismo, sentó así bases que habrían de regir las Leyes de Indias (Archivo General de Simancas). Verdadero retrato de Isabel la Católica, autor anónimo, ca. 1490. Museo Nacional del Prado.

Para ese año de 1492 la incipiente lengua castellana ya contaba con imprenta — establecida la primera en Zaragoza en 1472— y había afianzado sus voz con obras como el *Libro de buen amor* (1343) de Juan Ruiz arcipreste de Hita, las *Coplas por la muerte de su padre* (1476) de Jorge Manrique o la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas (según los estudiosos escrita ese mismo año, aunque publicada siete más tarde); la Escuela de Traductores de Toledo ponía en circulación todo el saber occidental traducido al latín, en arquitectura emergía el más auténtico Renacimiento español con la Alhambra de Granada, obra de los moros españoles, que sería protegida —como otros tantos importantes monumentos de la morería española— por los Reyes Católicos en un gesto, aparentemente pequeño, que retrataba una vez más a Isabel y Fernando como los políticos más importantes de la Era Moderna.

Con la lengua, viajarán a América las artes, en general, y la arquitectura de toda una civilización, con la familia de soluciones que implica, moldeada y ensayada a lo largo del tiempo hasta 1492 (formas íberas, formas clásicas, formas visigodas, lo románico y el gótico, el universo de formas de los moros españoles, formas judías y cristianas y el primer renacimiento italiano) que en un complejo proceso de transculturación, se convertirá en el repertorio de base de los diferentes actores y dará con soluciones originales, como respuesta específica a los problemas concretos que va a plantear el nuevo contexto americano. Igualmente, este repertorio cultural no se impondrá en los nuevos territorios, sino que se superpondrá a la cultura existente, se adaptará, mezclará y reelaborará en manos de los naturales, como ya hemos expresado. En un viaje de vuelta a la Península, la América incorporará a España —y, por tanto, a Occidente al que por derecho entra y pertenece—, alimentos, plantas y animales, así como las costumbres a través del habla, que enriquecerán y ampliarán la lengua al tamaño de todo un continente —y poco tiempo más tarde otro más, con la incorporación de las Filipinas a la Nueva España—, y las artes. Ramón Gutiérrez explica el esquema de este proceso que se dio en América desde la llegada de los castellanos a sus costas:

El proceso de transculturación ibérica a América, forma un continuo histórico desde el «descubrimiento» del continente (...) La transferencia de ideas y criterios artísticos deben, pues, referirse a un marco de hechos histórico-culturales más completos que incluyen, entre otras, las siguientes variables: a) situación del país emisor, b) situación del receptor, c) variación en el centro de emisión, d) reelaboración en el receptor, e) creación frente a solicitaciones inéditas. A ello deberíamos sumar los condicionantes de los procesos de síntesis cultural que se van produciendo notoriamente en diversas áreas de América española desde fines del siglo XVI. Para clarificarnos qué es lo que en definitiva pasa en la mente y el bagaje del español a América, debemos tener en cuenta que su propio territorio viene de un proceso de reconquista donde ocho siglos de dominación árabe dejaron una huella formidable (...) Este proceso de síntesis que se produce en el español en territorio americano (...) es expresión de ese fenómeno de deslumbramiento y re-creación del espacio del que carecía España y la necesidad de definir una identidad homogénea (...) Pero la segunda variable —la realidad cultural del receptor— desempeña un papel relevante en el proceso de absorción e intercambio cultural. Las formas genéricas de imposición cultural o transferencia directa se dan en aquellas áreas vacías u ocupadas por grupos indígenas de

escaso desarrollo. Por el contrario, el impacto del mundo azteca o incaico se manifiesta en etapas de dominio y asimilación hasta desembocar en un proceso nítido de síntesis cultural e inclusive de simbiosis religiosa. Las variaciones en la península Ibérica desde la segregación de Portugal, hasta las transformaciones de su evolución económica social y artística, condicionaron las formas de transferencia o intercambio desde el siglo XVII hasta la independencia.⁵³

La movilidad de ideas y conceptos, a través de los artistas e «inteligentes en artes» que los pusieron en manos de los habilidosos naturales de América —casos sobresalientes son el de la platería, la carpintería y el labrado de la piedra o cantería—, encontró sus pautas en los tratados y grabados de circulación habitual en la península en las diferentes artes; el cauce para su desarrollo y puesta en práctica, en la estructural gremial medieval a la manera peninsular. El sistema gremial fue una herramienta utilísima al continente americano, importantísima para la cohesión de las complejas sociedades de los nuevos reinos, sumamente productiva ante la enorme demanda a satisfacer donde estaba todo por hacer y en general —como en otros aspectos de la vida virreinal— fuera del control exhaustivo de la Corona, salvo en los aspectos en que por intereses de estado lógicamente lo requería (cual es el caso de la arquitectura defensiva, por ejemplo). La estructura gremial era, por principio, contraria al régimen de castas que se impone en América. Dentro de este, los diferentes sujetos gozaban de derechos distintos según la mezcla racial o no que tuvieran (indios, mestizos, zambos, negros..., frente a españoles o cristianos viejos). Dentro del régimen gremial todos sus miembros eran iguales y la única distinción venía dada por el grado de conocimiento que sustentaran, del oficio en cuestión al que se adscribieran. Para la Iglesia —el otro gran régimen que estructuraba las nuevas sociedades americanas— y, especialmente en manos de los frailes mendicantes, todos los bautizados era iguales a ojos de Dios, lo que en la muy católica monarquía hispana, a todos los efectos, igualaba a los mezclados con los cristianos viejos o españoles. La forma en que el sistema productivo gremial incorporó al indio o mezclado, sin reconocerlo legalmente igual al español, fue servirse de él —en aquellos casos en que estos no formaban su propio gremio y cofradía— como asalariado no agremiado, lo que tan sólo implicaba a efectos prácticos el que no

53. Gutiérrez, *op. cit.*, págs. 11-12.

recibían la enseñanza del oficio dentro del gremio. De hecho si la recibían, pero de manera indirecta en el contacto con oficiales y aprendices. En muchos casos, los oficios que se les encargaban, dentro de la cadena productiva del gremio en cuestión, acabó generando oficios subalternos al principal, donde los indios y mezclados se reservaban el monopolio del proceso de producción y la propiedad de lo producido. Experimentos sociales y económicos como el de Vasco de Quiroga en Michoacán ejemplifican que no sólo las leyes en América no fueron aplicadas de manera homogénea sino que también, como demuestra este caso, determinados estamentos las interpretaron en beneficio de las manos indígenas de la raza española, contraviniendo el régimen oficial de división social de castas. Además de esto, la población indígena y mezclada era, en número, muy superior a la población española lo que obligó de hecho a una constante negociación de las “reglas del juego” gremial, y productivo en general de las nuevas sociedades de los reinos americanos. Por otro lado, muchos fueron los artesanos peninsulares que embarcaron al nuevo mundo, ante las amplias expectativas de trabajo y enriquecimiento, tanto que la Corona hubo de regular el paso al nuevo continente para no quedar desprovista la corte de artesanos y artistas de todos los oficios. También se mandaron obras realizadas en la península, que sirvieran como modelo a los talleres en América o para necesidades concretas de determinados partidos arquitectónicos. Pero también el Nuevo Mundo exportó a la península, desde un primer momento, soluciones nacidas en tierra americana —bien conocido es el caso de los Cristos de pasta de caña de maíz, que resolvían con extraordinaria habilidad técnica el aligeramiento de las figuras sagradas para el culto tanto interno como procesional, mediante el manejo de materiales autóctonos de origen vegetal; o el préstamo tan singular que hace el Brasil, a la arquitectura de la metrópoli, al incorporar la azulejería a las fachadas de los edificios tanto civiles como religiosos—. A su vez el Asia incorporará a la expresión americana rasgos que con el tiempo harán distintiva a la expresión de América, como la técnica de la Talavera de Puebla o el uso del marfil que, proveniente de Filipinas en su mayor parte, ampliará entre otros la gama de recursos materiales de las taraceas y trabajos de incrustación de huesos y maderas preciosas, en mobiliario y objetos suntuosos, que ya habían fundido en América las técnicas de los moros españoles con los trabajos de los indígenas americanos.

Algunos recursos expresivos, como el uso del azulejo cubriendo toda la fachada de la casa, han sido tomados como un hecho importante, dado que cronológicamente alcanzó prioridad de desarrollo en Brasil antes que en Portugal. Se trataría en este caso de un «rebote» cultural ya que buena parte de la azulejería e inclusive las tejas esmaltadas de gran tamaño fueron inicialmente importadas de Portugal.⁵⁴



Artesonado mudejar tequitqui, de la Iglesia del Ex-convento franciscano de Huatlatlauca, siglo XVI (Puebla, México).

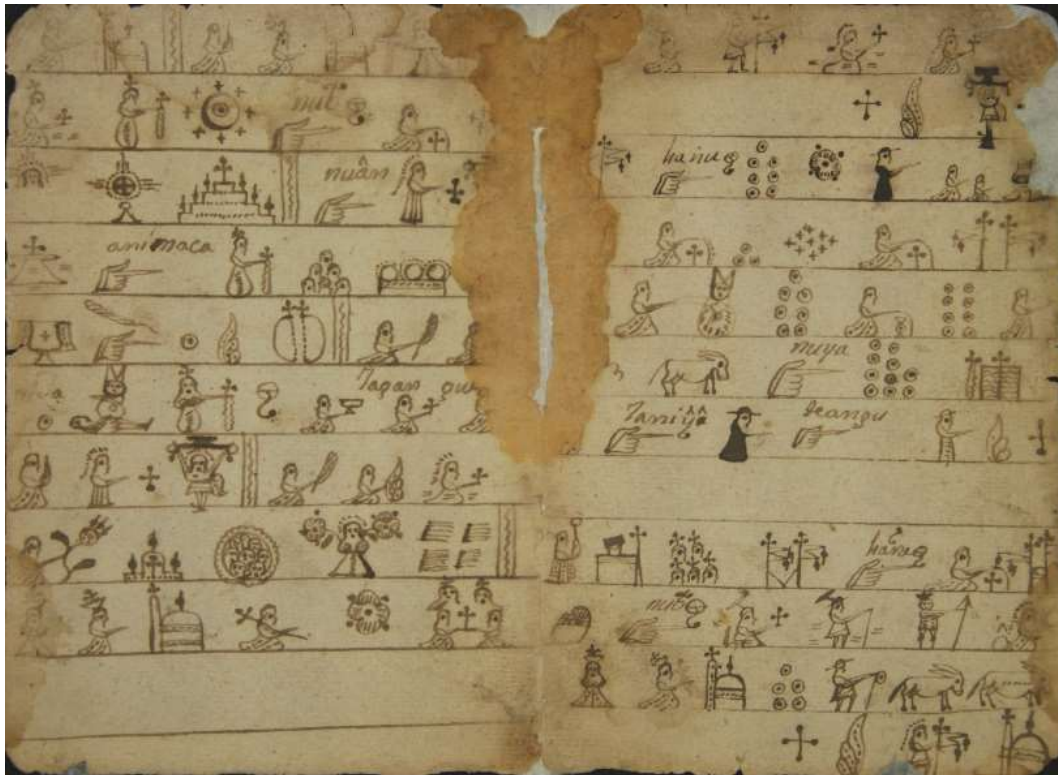
Una parte sustancial de la empresa artística y arquitectónica en el Nuevo Mundo se deberá, sin dudar, a las órdenes mendicantes a partir del siglo XVI. Especialmente importante fue la labor de los franciscanos, ligado a un proyecto de sociedad ideal cristiana. El desembarco de los “doce apóstoles” en la Nueva España —mandados por Carlos I— supondrá la puesta en práctica de un proyecto integral de una República de Indios, de alta formación técnica y espiritual. A la vez, defendieron ante occidente las virtudes de los naturales, su capacidad técnica y creativa, y la enorme valía que tenía incorporar sus almas a la cristiandad.

54. Guitérrez, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pág. 73, ed. Cátedra, Madrid, 1992.

En el plano de la artes y la arquitectura, muchos de aquellos franciscanos eran, además, inteligentes en artes, y formaron a los indígenas para la construcción y decoración de sus conventos y templos. En realidad sólo orientaron su capacidad expresiva y técnica hacia las formas y la representación del culto de la nueva sociedad en que los incorporaban, sin constreñir la expresión de estos. Si en el plano de las ideas llevaron consigo a Erasmo y la *Utopía* de Tomás Moro; y en el artístico, trajeron consigo algunos de los tratados más importantes para la práctica del arte de la arquitectura, que ya circulaban por España. Tales ideas tendrán por finalidad formar una nueva iglesia original como aquella Primitiva en un nuevo pueblo. Las formas del arte y la arquitectura durante el siglo XVI no se corresponden exactamente con el momento en que estaban en la Península — aunque si la actitud de artistas, inteligentes en artes y artesanos, en el manejo de ideas, estilos y formas que darán con un lenguaje de superposición, asimilación y síntesis nueva—, más bien tienen que ver con la forma del subconsciente previo a la España unificada. La forma de ese imaginario, mestizo, es un sistema de estructura gótica, entraña formal mudéjar-tequitqui y *swing* (un aire) plateresco.



Arte tequitqui, del Convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan (Hidalgo, México).



Catecismo testeriano (manuscrito, 1524). Centro de Estudios de Historia de México. En los primeros tiempos de la conquista, cuando los religiosos aún no habían aprendido las lenguas de los indígenas, con el fin de evangelizarlos hicieron dibujos que describían lo básico de sus enseñanzas. Estos catecismos se llaman testerianos por fray Jacobo Testera, por ser uno de los franciscanos que lo pusieron en práctica.

En la Arquitectura sólo digo las Órdenes antiguas, y modo de guardar los vivos y composiciones balaustres, mostrando las proporciones que en ello se debe tener, reservando el elegir (que es también gracia particular en que unos aciertan mejor que otros) para que cada uno lo siga según su talento: solo lo que es Arte y proporción fue mi intento escribir, porque es cosa importantísima para todo, que el Artífice sepa lo que hace, porque no lo sabiendo, aunque sea debuxador diestro y de ingenio claro, no hará cosa sustancial, sino mendosa y sujeta á corrección. He querido tomar este trabajo, y aprovechar á los hombres de mi Arte que quieren acertar en ella, por ver la falta que hasta ahora ha habido en España de gente curiosa de escribir, habiendo muchos que lo pudieran haber hecho, imitando á otras naciones, principalmente á los Italianos y Franceses que no han sido descuidados de la curiosidad de sus tierras. Y pues yo no he sido escaso de mis trabajos, no lo sea nadie de su utilidad y provecho, sino reciba con el zelo que damos lo que sabemos, ó para pasar adelante quien más supiere o para enseñar al que supiere menos.⁵⁵

⁵⁵ "A los lectores el autor", en la *Varia Commensuración para la escultura y arquitectura* de Juan de Arfe y Villafañe (1503-1635). Reimpresión de don Plácido Barco de 1795, de la séptima edición de Pedro Enguera de 1735. Acervo antiguo de la Universidad Iberoamericana, Campus Santa Fe de México.

1.2.1. De los tratados, manuales y cartillas al uso de la arquitectura en la América española (s.XVI-XVIII). La importancia de la literatura artística y la imagen⁵⁶, a través de los grabados difundidos en estos o en estampas sueltas, es clave en América para entender el proceso de transculturación de conceptos e ideas artísticas, así como de los modelos que se adoptaron, adaptaron y reelaboraron, por eruditos, inteligentes en artes y maestros de obras, en diferente grado de aplicación por su distinta accesibilidad al conocimiento. Este podrá ser eminentemente teórico, teórico y práctico, o solamente práctico. Al igual que los cristianos viejos de la España del siglo XV acabaron adoptando como propio el arte de los moros de España, así mismo se reelaborarán en la América los estilos que traen los españoles (gótico, renacimiento, barroco, “churriguera”...) dando con la expresión de un arte distinto.

No sólo se usaran tratados extranjeros (sobre todo italianos) en su propia lengua o traducciones hechas por autores castellanos; también y mucho más importante será el uso de tratados escritos por autores hispanos. De los primeros, para un uso eminentemente práctico, el tratado más exitoso será *L'architettura* de Serlio (sobre todo los libros *Tercero* y *Cuarto*), en sus diferentes ediciones; seguido de *La regla de los cinco órdenes de la Arquitectura* de Vignola, ca. 1562. El uso de este sólo será superado por el tratado *De Varia Commensuracion para la escultura y architectura* de Juan de Arfe y Villafañe (cuya primera edición completa es de 1587). Este es el tratado más importante, escrito por un autor español de todos los tiempos. Su uso, tanto en España como en América llegará hasta el siglo XIX, y por tanto pervivirá aun con las Academias como manual de referencia. Estos dos tratados, serán seguidos en importancia, durante largo tiempo por el *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes* Diego López de Arenas⁵⁷, autor igualmente español. Este manual para los carpinteros de lo blanco, arquitectos de armar cubriciones con diseños geométricos propios de los moros de España. Este arte, que habían adoptado los

56. Al respecto de la importancia de la literatura artística en la América española, con nuevos datos sobre la magnitud de volúmenes que circularon por Iberoamérica entre los siglos XVI y XVII, ver el interesante artículo de Pérez Galdeano, Ana M., “Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)”, *Cuadernos de Arte*, n° 40, págs. 107-118, ed. Universidad de Granada, 2009.

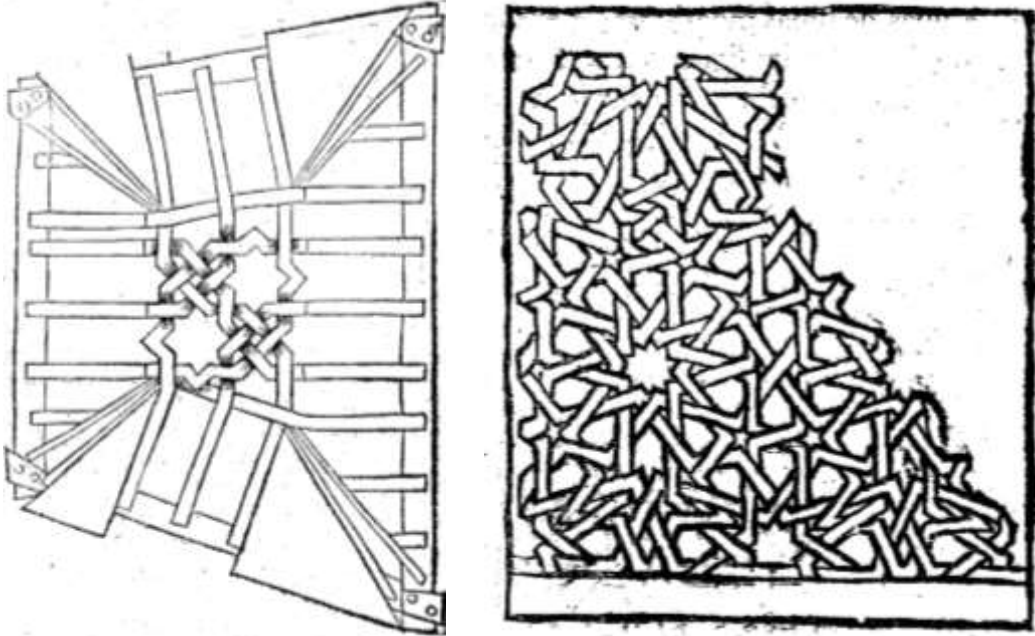
57 La primera aproximación a la obra final que publica en 1633, es un manuscrito del autor de 1619 bajo el título de *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Una copia de este manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

cristianos viejos como un arte propio: el mudéjar, tuvo una gran difusión en todo el mundo hispano como lo prueban los numerosos volúmenes repartidos a uno y otro lado de la España del siglo XVII. El hecho de ser un tratado escrito, no por un teórico, sino por un maestro practicante del oficio, conocedor de las reglas de la geometría, dio al citado manual autoridad entre quienes sin más entendimiento que el de la práctica de su propio oficio usaban de las reglas del arte de armar techumbres de madera, al estilo de aquellas de los moros de España. Bien a través de ejemplares de la obra, copias manuscritas o cartillas resumidas —copiadas a mano del mismo, por los maestros y oficiales carpinteros—, sus ideas y las reglas contenidas en este manual circularon por todos los rincones de la Monarquía Hispánica. Allí donde vemos en América un artesonado mudéjar es posible reconocer la influencia de la obra de Diego López de Arenas. Para explicar su éxito, a todo lo anterior, se suman razones que tienen que ver con el nuevo territorio: por un lado, la abundancia de madera y su buen funcionamiento mecánico antes desastres naturales; por otro, el ser una sistema que ahorra tiempo en la cubrición de los edificios. Existe otra razón no menos importante para su enorme éxito, las carpinterías de armar eran una solución a la que seguro estaban muy acostumbrados los primeros pobladores españoles en América⁵⁸, por su procedencia, la mayoría de Andalucía donde abundaban este tipo de estructuras. En el caso de México, este tratado se vio complementado con la obra de Fray Andrés de San Miguel. El arte mudéjar pervivirá de alguna forma hasta bien entrado el siglo XVIII, como en las cubriciones de las iglesias de las misiones franciscanas de Nuevo México.

Y para que aqueste compendio sea general a todos los que saben leer y que no saben, lo escribo en el modo que lo uso y se usa, sin querer oscuresello hablando en términos geométricos, pues ai tan buenos ofisiales y maestros que ni saben leer ni escribir, y tienen sertidunbres sus medidas, como se ve en Sevilla y otras partes, pues no está en que les llamamos cartabones a los triángulos retángulos, sino en que se execute con ellos con la presitud que en esta obra se verá. Para mejor fundar este compendio, me paresió dalle principio tratando primero del modo que se a de tener para sacar cualesquier cartabones, para con ellos herir cualesquier armaduras, assí cuadradas como ochavadas, y otras

⁵⁸. Al final de la edición el autor incorpora una tabla con los “grados de altura de polo” por ciudades y lugares de Europa y las Indias, para la aplicación de las reglas del tratado, y ahí la explicación que él mismo ofrece “he puesto esta tabla destas Islas, y lugares Occidentales, porque en la Carrera de las Indias en flotas, y armadas ay muchos curiosos Artilleros, Carpinteros, y Albañiles, y conociendo yo el aficion que todos tienen al compas, y que se les podría ofrecer alguna ocasión en estas partes, les quise servir en esto”. De la edición de Santiago Rodríguez de 1727, *Suplemento o adiciones al el compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes...*, en la Biblioteca Nacional de México.

cualesquier que sean; y asimismo, de lazo de todos los jéneros, enpesando de los que cortan en las armaduras más fásiles.⁵⁹



Dos páginas del *Breve compendio de la carpintería de los blanco y tratado de alarifes*, de Diego López de Arenas, edición de 1727 de Manuel Ángel Xuárez (BNE). Abajo, techumbre mudéjar de la Iglesia de la Asunción, del convento franciscano de Tlaxcala.

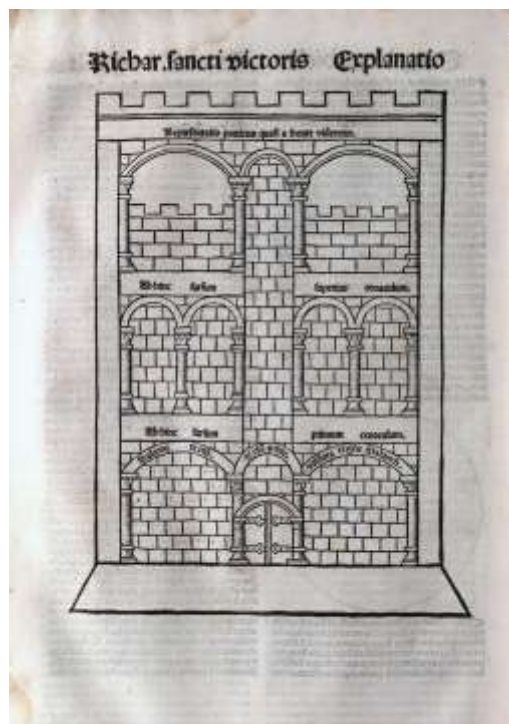
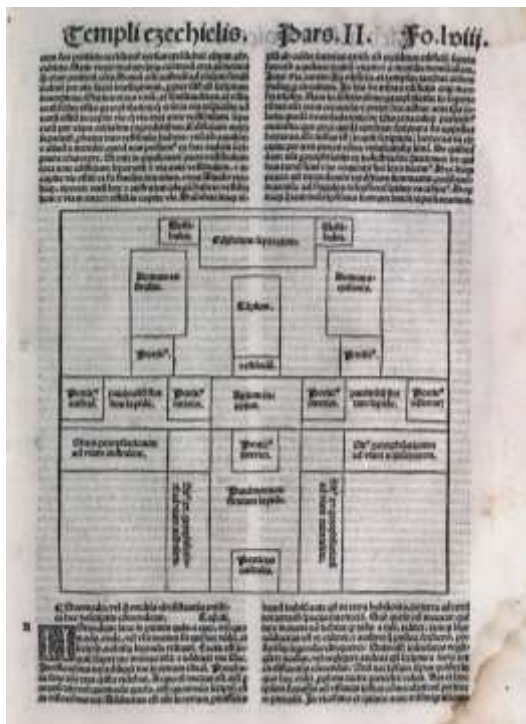


59. Introducción del Diego López de Arenas al *Breve compendio y primera y segunda parte de las reglas de la carpintería*, manuscrito de 1619. Acervo de la Biblioteca Nacional de España.

También los tratados de carácter especulativo o teórico tuvieron una elevada importancia en América, como apoyo sobre todo al proyecto espiritual de las órdenes mendicantes. Entre estos libros destacan por su relevancia entre los inteligentes en artes y eruditos religiosos, aquellos relacionados con el estudio del Templo de Salomón y la Columna Salmónica. La imagen del Templo como ciudad de Dios, va a ser buscada por los frailes en la construcción de sus recintos conventuales (atrio con capillas posas, capilla abierta, iglesia conventual y claustro). Las órdenes de San Francisco, San Agustín y Santo Domingo tomarán este modelo para completar su proyecto ideal de una nueva Iglesia semejante a la de los primeros cristianos, en la Nueva España. Se da la circunstancia, curiosa, que la disposición en planta de los elementos edilicios que componen este modelo y la función simbólica de estos presenta notables similitudes con la de las grandes plazas prehispánicas.

De entre estos estudios destaca por su amplia difusión “El Templo de Jerusalén” de Villalpando. El arquitecto jesuita español Juan Bautista de Villalpando (1552-1608), discípulo de Juan de Herrera, fue el autor bajo la tutela del también jesuita Jerónimo de Prado (1547-1595) de una obra magna en que trataban ambos autores de dar comentario del libro del profeta Ezequiel y describir la ciudad santa de Jerusalén y el Templo de Salomón. Bajo el título de *Hieranymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu in Ezechielem explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, la obra salió a la luz en Roma donde tanto Jerónimo Prado como Villalpando se habían trasladado para completarla en 1592. Se compone de tres volúmenes, de los cuales es el tercero el que se centra en la descripción de la ciudad de Jerusalén y el Templo de Salomón, íntegro de Bautista Villalpando quien publica finalmente la obra en 1605⁶⁰. Aunque no era propiamente un tratado de arquitectura, acabará funcionando como tal, no sólo en plano de las ideas, también para la construcción real de templos y conjuntos conventuales en América, especialmente en la Nueva España. Juan Bautista de Villalpando ejerció un influencia muy notable en tantos otros autores de la historia de la arquitectura, como Juan Caramuel o Iñigo Jones.

60. “Tratados españoles de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense”, *Anales de Historia del Arte*, nº 5, Universidad Complutense, Madrid, 1995.



Imágenes del Templo de Jerusalén según el profeta Ezequiel, en el libro de *Richard sancti victoris opuscula in parrhisien. academia*, de Ricardo de San Víctor (1110-1173). Edición en París de Juan Petit de 1518; depositado por Fray Miguel de Herrera en 1703 en el Convento Franciscano de San Martín Texmelucan, proveniente en origen del Convento de San Juan Bautista de Coyoacán (1522-1552), hoy en la Biblioteca Franciscana del Exconvento de San Gabriel de Cholula. Es uno de los pocos ejemplares que se conservan en todo el mundo, y probablemente llegó a México en los primeros años tras la Conquista. La imagen almenada de muchos conventos novohispanos está relacionada con la de la “fortaleza espiritual” de la Iglesia militante, más simbólica que defensiva. Abajo, cerca almenada del convento agustino de Acolman del s. XVI, Hidalgo (México).



El otro tratado teórico, de gran repercusión en la América, fue la *Architectura civil, recta y obliqua* de Juan Caramuel Lobkowitz. La obra de Caramuel, matemático y pensador madrileño, consistía en un único volumen dividido en tres partes, acompañado de finos y precisos grabados. En cuanto al contenido principal de la obra era en extremo provocador por cuanto ponía en cuestión el saber de los antiguos, tratando así de reafirmar la supremacía de la arquitectura oblicua frente a la recta (Vitruvio), y basaba el ejercicio de la arquitectura, como arte liberal, al dominio de la geometría. La obra comenzaba con un “Tratado proemial” sobre el Templo de Jerusalén como ejemplo de arquitectura oblicua. Este tratado será de gran trascendencia para la difusión del modelo de la columna salomónica que tanto desarrollo tuvo en la América española en el siglo XVI.



Representación del Templo de Jerusalén, Lámina “A”, en *La arquitectura civil, recta...* de Juan Caramuel (1678). Abajo columnas salomónicas en la portada de la iglesia barroca de Salinas de Yocalla, en Bolivia.





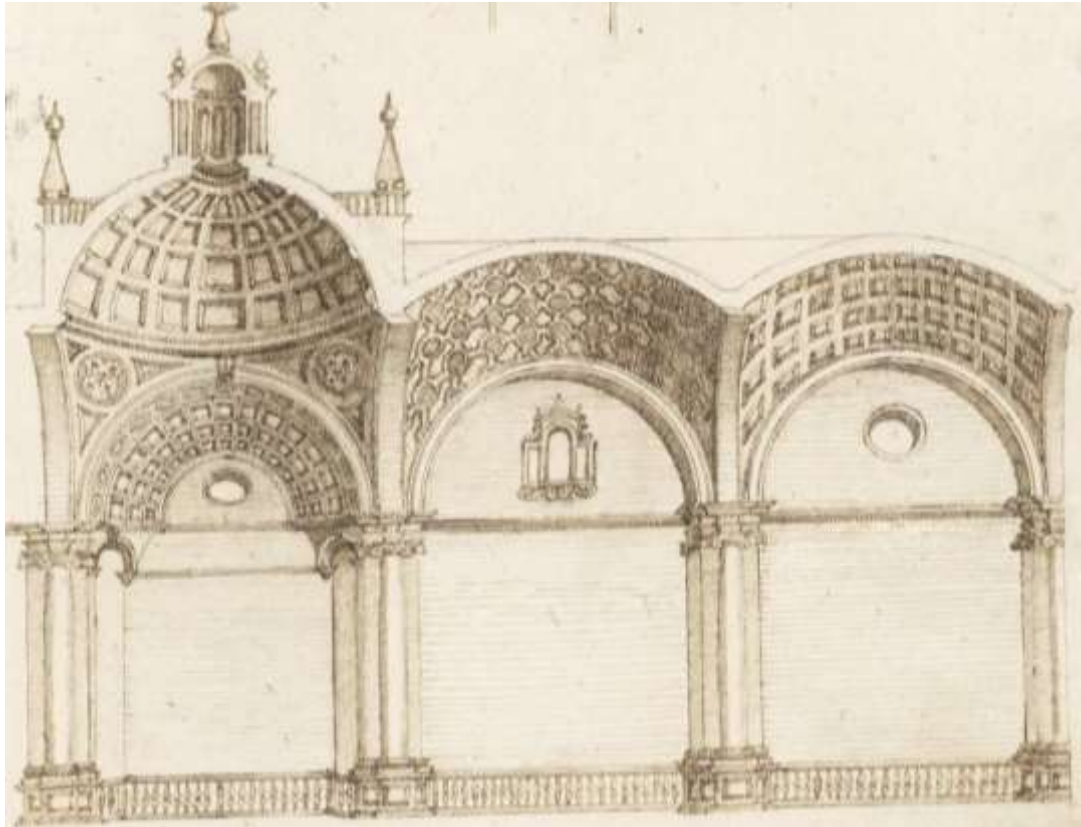
Representación de la columna salomónica o “Columna preferente”, Lámina LIX del Tratado de la “Arquitectura recta”, en *La arquitectura civil, recta...* de Juan Caramuel (1678). Columna salomónica, de la portada de la Parroquia de San Francisco Totimehuacan (Puebla, México), s. XVI. Detalle de la portada de la Iglesia de San Agustín, reformada en 1681 por el arquitecto Crsitobal de Medina.

Otros tantos tratados, tanto de autores extranjeros (Vitruvio, Palladio, Alberti) como de españoles que los tradujeron al castellano; o escribieron los suyos, circularon con profusión en la América, casi desde su aparición en imprenta. Esto prueba la enorme rapidez en la transferencia de ideas, entre España y América. De entre los españoles, el tratado de *Arte y Uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás también tuvo gran difusión en la América española. Aunque no hemos tenido constancia documental de primera mano, es muy probable que también de *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, obraran ejemplares en uso en América. Su influjo se infiere del análisis de muchas construcciones, como la portada de la iglesia del convento de Acolman. Por la fecha de publicación del manuscrito, en 1526 —que coincide con la apoteosis del plateresco hispano y con la reciente conquista de México, que demandó muchos nuevos maestros y constructores—, es muy probable que se usase en esta u otras construcciones

religiosas y civiles. Del arte de la cantería no hemos tenido tampoco conocimiento de ningún manual o cartilla. Por la propia naturaleza del oficio, su conocimiento se transmitía entre familias de canteros y mediante el aprendizaje directo de manos de los maestros más reputados en España, como Andrés de Vandelvira. Muchos de los maestros y oficiales formados con el anterior y otros, pasarían a la América pertrechados con sus útiles y sus cartillas. A nivel estructural, el arte de la cantería en América será el vehículo de pervivencias góticas; del primer renacimiento en las plantas, del múdejar en la funcionalidad del espacio y del plateresco a nivel de los partidos ornamentales de las fachadas-retablo de las iglesias americanas. Todo esto se puede inferir del análisis de los modelos españoles y de la reelaboración de dichos modelos en el curso de la vasta urbanización de América.

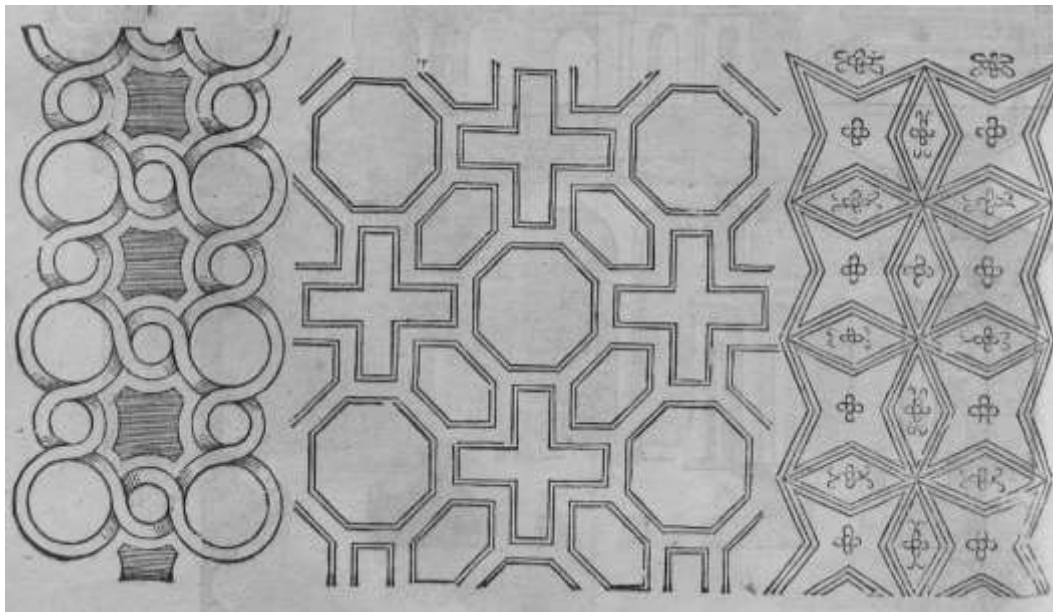


Portada del exconvento de San Agustín Acolman (1560), en México. Detalle de la ventana del coro, enmarcada por columnas jónicas con fuste abalaustrado. Modelo de basa y columna jónica de fuste abalaustrado, en *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo, edición portuguesa de 1542 (Biblioteca Nacional de Portugal).



Corte de alzado longitudinal de iglesia, con diferentes modelos de casetones a la romana. Dibujo de Hernán Ruiz “el joven”, en su “Manuscrito de arquitectura”, s.XVI (Universidad Politécnica de Madrid). Abajo, detalle del timpano sobre la portada de ingreso al templo del exconvento de San Nicolás Tolentino en Actopan (1548-1573).





Capilla abierta de Indios, del Ex-convento de San Nicolás Tolentino de Actopan (1546). Abajo, de izquierda a derecha, detalle de casetón según Serlio en su libro *Terzo de arquitectura* (1540).

1.2.2 La controversia del sistema gremial: abolición de los gremios y algunas consecuencias en la América española. Los tratados, manuales y vademécum, de arquitectura y sus órdenes, de técnicas constructivas (cortes de cantería, de carpintería de armar o de lo blanco), de pintura, de orfebrería y quilatar metales, de óptica, o más esencialmente eruditos —como el que hemos expuesto del *Templo de Salomón* de Juan Bautista de Villalpando—

eran, según el caso, más del uso de un sector ilustrado de la población (religiosos, militares, comerciantes) que los habilitaba como «inteligentes en artes o arquitectura» (es el caso del uso de los tratados de arquitectura), o en algunos casos y según el oficio, de los maestros artesanos y artistas que operaban su arte desde los talleres. Para estos últimos, eran las cartillas o vademécum —a modo de prontuarios de soluciones constructivas o manuales eminentemente prácticos—, los únicos libros usados junto a su sabiduría práctica, primordial para ejercer y transmitir su oficio. Pero la organización profesional de los distintos oficios se hará a través de la estructura medieval de los gremios y cofradías, que en América alcanzarán un desarrollo sobresaliente⁶¹ al conseguir integrar en su estructura a las diferentes castas que conformaban la sociedad hispanoamericana hasta al menos el siglo XVIII. La suerte de estas corporaciones gremiales aparecerá ligada a lo largo de su devenir a las de la Metrópoli y serán a su vez, a través de las Cofradías bajo la advocación cada uno de su santo patrón, organizaciones de carácter religioso que proveerán de asistencia caritativa a sus miembros más necesitados. Algunos gremios nacieron en torno a la agrupación de personas de determinada condición social, las más de las veces en torno a un oficio determinado— pudiendo existir en la misma ciudad corporaciones dedicadas al mismo oficio bajo el mismo santo protector, aunque diferenciadas por la casta a la que pertenecían sus miembros⁶²— y otros tantos tuvieron su origen primero en una cofradía religiosa. El sistema de aprendizaje dentro del gremio estaba directamente relacionado con la organización jerárquica del mismo, de tal manera que en la base se encontraba el aprendiz, por encima de este, en orden ascendente, le seguía el oficial, después el maestro o maestro mayor, el veedor del gremio y por último el alcalde. Por lo general la edad mínima para entrar de aprendiz a un taller era de nueve años. El maestro se convertía no sólo en la persona que instruía al muchacho, puesto por la familia en manos de este para su formación, sino que acababa siendo la familia del primero una segunda para el futuro artesano. El

61. “Es interesante constatar que con la experiencia de estas cofradías, los gremios mexicanos se adelantaron a los españoles en la creación de montepíos, ya que en 1772 el poderoso gremio de plateros formuló unas ordenanzas tituladas «Montepío para el socorro de sus individuos necesitados y viudas» que fueron aprobadas en 1784. Ver en Gutiérrez, Ramón (Coor.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, pág. 30, ed. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1995.

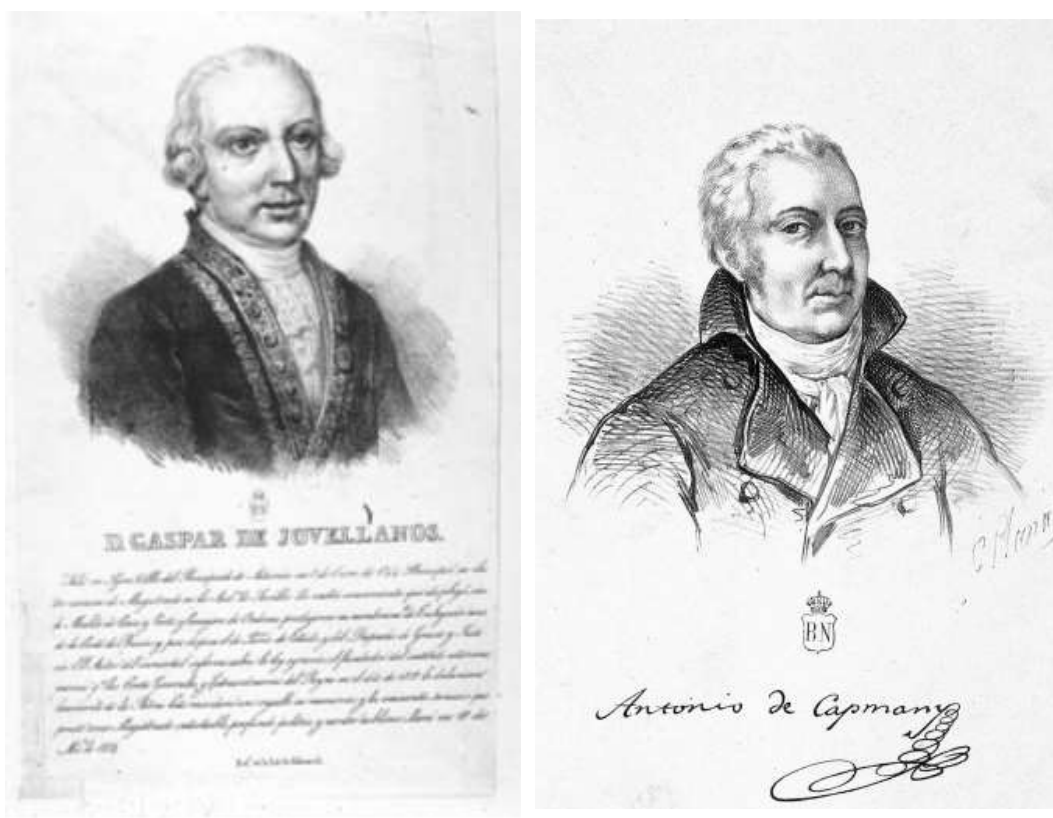
62. “En Cusco había dos cofradías de San José, la más antigua formada por los retablistas y carpinteros indígenas en la iglesia de Santo Domingo, con la cual se quedaron los artesanos españoles después de un pleito, formando otra los indígenas en la catedral. Fue, pues, frecuente la división de castas, existiendo cofradías de artesanos negros o de españoles, aunque no dejó de haber gremios y cofradías unitarias cuando el número de artesanos o la defensa de intereses comunes lo requerían”. Gutiérrez, *op. cit.*, pág. 28.

maestro se obligaba a dar ropas, cama y sustento al aprendiz en el seno de su familia mientras duraba su periodo de aprendizaje, además de «sacarlo cómo oficial». Una vez estaba formado, podía examinarse para obtener el título de oficial y así después de un tiempo de trabajo como oficial y, según su pericia, pasando un nuevo examen podía llegar a ser maestro con derecho a abrir tienda propia. La pertenencia al gremio aseguraba a sus oficiales, al cargo de cualquier maestro, el derecho a no ser despedidos sin motivo alguno. Es verdad que al principio el rango de maestro estaba reservado exclusivamente a quienes fueran españoles por los «cuatros costados» o «cristianos viejos», aunque tales exigencias fueron superadas muy pronto por la compleja realidad social de América así como por la enorme cantidad de trabajo que había que dar salida, además de que, por ejemplo, los indígenas eran en su mayoría habilísimos en muchos oficios, reclamando así sus propios derechos sobre los españoles y el resto de castas. En cuanto al tipo de enseñanza que procuraba el maestro a aprendices y oficiales, esta era eminentemente práctica en base al método “ensayo-error-corrección”⁶³. Según explica Ramón Gutiérrez:

De aquí que la enseñanza tuviera la solidez de lo pragmático, pero careciera de la motivación renovadora de la teoría. Esto explica a la vez la existencia de «arquitectos» autores de notables obras que no supieran leer ni escribir o «maestros pintores» que no supieran más que copiar un signo para firmar. El dibujo era patrimonio de unos pocos. Lo usaban los entalladores y retablistas, que por eso hasta avanzado el siglo XVIII tenían la calificación de «profesores de arquitectura». El ejercicio de la arquitectura estaba vinculado más al campo de las matemáticas que al de las bellas artes, pues era más un problema constructivo, de solidez, que de estética o teoría (...) aparecen claros los dos mundos, el de la transferencia lineal que comenzó en los obradores de los maestros españoles o en las escuelas de oficios de fray Pedro de Gante o Jodoco Ricke y que se prolonga en los gremios; o la difusión del tratado de arquitectura, del plano remitido de la metrópoli, de la obra erudita directamente transculturada que habría de perpetuarse en el siglo XVIII en las Academias de Bellas Artes. Uno actuaba sobre el corazón de la sociedad americana, tejía su urdimbre social y cultural, producía su arquitectura popular que configuraba el paisaje urbano, generaba las escuelas regionales de pintura, alfarería, imaginería, herrería, locería, mueblería y platería. La otra actuaba sobre la obra prestigiada, el emergente del basamento cultural, el punto de inflexión de los capítulos de la historia del arte cuyo horizonte no se

63. Gutiérrez, *op. cit.*, 31-33.

ubicaba en América, sino en el contexto europeo. Y todo en su conjunto constituía la expresión de nuestra identidad cultural en estos densos siglos de la colonia.⁶⁴



A la izquierda, retrato de Melchor Gaspar de Jovellanos autor del informe sobre *El libre ejercicio de las artes* (1785). Antonio Capmany y Montpalau, autor del *Discurso económico-político, en defensa del trabajo de los menestrales, y de la influencia de los gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos* (1778).

La decadencia del sistema gremial, de la metrópoli a la América y los diferentes reinos de la Monarquía Hispánica, irá siendo propiciada por las diferentes Cédulas Reales promulgadas desde 1770 en adelante, que irán cercenando los derechos y privilegios que asistían a los gremios, y cofradías. Dos informes políticos, de muy diferente orientación y calado, serán cruciales para el devenir del sistema gremial a finales del siglo XVIII en el conjunto de la monarquía hispánica, con diferentes consecuencias de uno y otro lado, como todas la medidas que desde el advenimiento de los Borbones al trono trataban de imponerse de manera lineal emanadas del gobierno absoluto de la metrópoli, a los territorios de ultramar. Una defensa enervada del sistema gremial la ejercerá Antonio Capmany en su

64. *Ibid.*, págs. 33-34.

*Discurso económico-político*⁶⁵. Este autor fue un notable escritor, historiador y político español; miembro de la Academia de Buenas Letras de Sevilla así como miembro de la Real Academia de la Historia, de la que fue su secretario entre 1789 y 1802. En 1778, bajo el pseudónimo de don Ramón Miguel Palacio, publicó dicho Discurso, en defensa del trabajo de los menestrales, y de la influencia de los gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos. Tomando como punto de partida sendos tratados de Pedro Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular* y *Discurso sobre la educación de los artesanos, y su fomento*, el autor expone con precisión las razones para el mantenimiento del sistema gremial frente a la liberalización de las artes y los oficios, detallando las virtudes de su conservación, que dota de dignidad al pueblo —como la clase eminentemente trabajadora de la sociedad—, frente a los vicios que traería consigo la supresión para el Estado en su conjunto, el bienestar de los ciudadanos y la integridad, dignidad y posición de los artesanos —la clase trabajadora motor de la sociedad, perfectamente delimitada por oficios, en competencia equilibrada unos con otros desde la calidad de sus manufacturas por una tradición aprendida de una herencia de siglos de historia—. El autor comienza por situar al pueblo en el centro del Estado, por ser la clase trabajadora, de esta manera el gremio asegura al clasificar a los hombres por su trabajo su establecimiento, consideración y visibilidad dentro de la sociedad, sin confusiones con la clase noble que no trabaja porque “hay países que para su propia desgracia han llegado á concebir una idéa tan baja y lastimosa del hombre que trabaja, que éste se ve como forzado á buscar aquel género de vida que sin pena ni rubor le grangee más consideración. Pero el pueblo es respetable, y por consiguiente respetado en aquellos países en que forma una de las clases del sistema político de la sociedad: entonces ama el trabajo, y la condición de trabajador por interés y pundonor; y nunca desea salir de un orden que le asegura el pan, la felicidad y la estimación”. De esta manera este orden o clase política que señala “no puede llegar a ser constante y visible sino por la división económica de los cuerpos gremiales que clasifican los hombres al mismo tiempo que la industria”. Varias son las razones en que asienta su defensa de la estructura gremial: la de la cohesión social asentada en una garantía de validez temporal en

65. En Antonio Capmany y Montpalau, *Discurso económico-político, en defensa del trabajo de los menestrales, y de la influencia de los gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos*, Madrid, 1778. Biblioteca Digital Hispánica.

naciones importantes “la Italia (...) tuvo inmediatamente industria, distribuyéndola en corporaciones que hicieron sedentarias, y honrosas de las artes y oficios (...) Las guerras, y facciones no pudieron destruir los oficios asociados (...) cuyos miembros desunidos, y solitarios, sin autoridad, reglas, ni interés hubieran perecido por menor”. Al mismo tiempo encuentra otras razones “íntimamente unidas con la economía pública. Pues si la buena policía quiere que los hombres sean conocidos ocupando cada uno su lugar; esta distribución, y demarcación de clases autorizadas son unos verdaderos órganos de su armonía, y mas en las Ciudades populosas, y pueblos mercantiles, donde ordinariamente residen los artesanos; ya para su propia conveniencia, y servicio publico; ya por la necesidad reciproca de los mismos oficios, auxiliares los unos de los otros”. Otro de los argumentos fundamentales que esgrime son la autonomía y el propio control o policía de las autoridades gremiales con respecto a sus agremiados pues “exoneran al gobierno de una inspección inmediata, embarazosa, y menuda sobre la conducta fabril, y doméstica de los artesanos (...) por él órgano de estos cuerpos, las providencias del gobierno se pueden mas fácilmente comunicar, los infractores conocer con mas seguridad; y en una palabra la administración de justicia puede ser mas pronta, y sencilla”. Estrechamente vinculada con la anterior, la recaudatoria del gobierno con los gremios como estamento intermediario entre el anterior y los contribuyentes agremiados es otra de las razones para su conservación ya que “el repartimiento de impuestos personales, donativos, contribuciones industriales, u otras, siempre se facilitarán con mayor puntualidad, prontitud, y economía por medio de la división bien ordenada de estas corporaciones que arreglan, y sostienen los individuos en formal matricula”. Para finalizar esta primer parte del discurso afirmando que “sería acaso imposible encontrar medio mas sencillo, y menos dispendioso de evitar la confusión, y el desorden de una plebe numerosa, que el de esta misma economía gremial subordinada siempre al gobierno publico, y jurisdicción ordinaria”. La última parte del discurso la centra el autor en una defensa del gremio haciendo una apología del trabajo de los artesanos como la razón de su existencia en la sociedad, al hacerlos visibles y darles la dignidad para ostentar una posición de prestigio dentro de la sociedad moderna, de la que además son la pieza fundamental para la productividad y economía del Estado. Para lo anterior el autor ha de sustentar las bases que revisten de dignidad a las “artes mecánicas”,

denostadas e indignas frente a las “artes liberales”, por mas manuales que obligadas del intelecto según sus detractores. Así, Capmany advierte que “la dificultad que tiene el holgazán en creer que el menestral atareado, y cubierto de sudor no es un ente desgraciado, y la opinión falsa y exagerada que los que trabajan se forman de la felicidad de los que viven sin trabajar: son dos cosas que han perpetuado entre los hombres una idea muy baxa, y lastimosa del trabajo, y por consiguiente de la profesión de las artes mecánicas”. Para el autor, entonces, el trabajo asido al buen hacer del oficio dentro del gremio, bien organizado, jerarquizado por el grado de conocimiento y destreza y visible a través de los establecimientos autorizados por el colectivo es garantía de felicidad “tales son los artesanos en los países donde viven seguros de su vida, de su persona, y de la libertad de gozar los frutos de su industria”. La común opinión, muy presente en la sociedad hispana, denigraba al trabajador por el simple hecho de pertenecer a esa categoría social “Artífice, artesano, menestral son entonces nombres odiosos, é incompatibles con la idea de una familia honrada; porque hay países donde no se puede comprehender cómo un maestro, aunque junte unas irreprehensibles costumbres, y ciertas comodidades con la decencia de su porte y conducta, puede ser un ciudadano digno de honor ?” No obstante lo anterior, y aquí el político vuelve a reforzar la idea de conservar los gremios, la anterior opinión se desvanece “quando están distribuidos, clasificados, y autorizados los oficios (...) quando están bien demarcados por Cuerpos Gremiales, que hacen á los artesanos sedentarios, y nacionales las artes; y por consiguiente honrosa su profesión”. Así la dignidad de las artes mecánicas sólo podía devenir del aprecio de las artes; y a su vez este sólo podía derivar “de la sabia institución de los gremios”.

Adelante en el texto, sustentado en muy certeros razonamientos el autor continúa en su panegírico sobre las bondades de la dignificación de los gremios a través de un aprecio de verdad, desde el Estado, de las artes; para continuar con un alegato sobre el modelo de sociedad que representa el Cuerpo Gremial, beneficioso para “las buenas costumbres del pueblo” y que convierte en la última y poderosa razón para su mantenimiento, reforma y consolidación en la estructura productiva de la Monarquía Hispana. Frente a la liberalización de las artes, en favor de la libertad que es “el alma del comercio, que la concurrencia fomenta y mueve la industria”, la solución pasará por supresión de los gremios, pero como

explica el autor “no siempre conviene dar una expresión absoluta á estos principios, más filosóficos que económicos (...) se han de preferir los medios que traigan una utilidad más sólida, constante, y general (...) La industria gremial es permanente, es diaria, es de un servicio continuo y local, es contribuyente: la errante goza la licencia de ser menos perfecta, ocurre a temporadas, y a veces se perjudica a sí misma para dañar a la del país”. Además de todo lo anterior, una estructura productiva fuerte y bien establecida, desde los gremios evitaría las injerencias de los extranjeros “quando no vienen a comunicarnos importantes secretos, útiles descubrimientos, exquisitas operaciones, o nuevos ramos de la industria”, de tal manera que, “admitir cien zapateros, extranjeros, por ejemplo, donde no hay despacho sino para otros ciento del país, no sería aumentar la población: sería más bien suplantar los patricios, disminuyendo su número; y acostumarlos á la desidia, apropiándose con esta libertad todos aquellos profesiones que podían con más utilidad del estado, y honor de las mismas artes correr en manos de Españoles”. Y por último, y no menos importante, los gremios a través de sus cofradías aseguraban la asistencia ante enfermedad o malas condiciones económicas del agremiado así como, en caso de fallecimiento, la transmisión familiar del obrador, por tanto asegurando la continuidad productiva del negocio y la conservación del oficio en manos de los hijos o herederos.

Sin estas piadosas uniones, llenas de humanidad, cuyos fondos son, ó deben ser procedidos de los derechos de las admisiones, multas, y subsidios mensuales, hubieran desaparecido muchas familias, y extraordinarias habilidades. La viuda, el anciano, el huérfano, ¿dónde hallarían este socorro sino en los gremios, que por su instituto de confraternidad, deben preferir en los trabajos, y en las limosnas á los individuos que nacieron en su seno? En estos cuerpos, vuelvo á decir, cuya caridad pasa más allá del sepulcro.⁶⁶

El final de todos estos razonamientos, y otros tantos, con que glosa su discurso —a detalle y bien contextualizados, como buen conocedor de la realidad del mundo hispano—, es exponer la idea principal objeto del discurso, que no era otra que reclamar “la conservación de las artes”, pues a fin de cuentas “los gremios harían mucho quando no hiciesen más que conservar como en depósitos eternos el amor, tradición, ó memoria de las artes. Ellos forman otros tantos puntos de

66. *Ibid.*, pág. 43.

reunión, digamoslo así, baxo cuya vanderá se refugian las reliquias de la industria para repararse, y levantarse otra vez, quando las guerras, pestes, ú otras calamidades trastornen los domicilios, los hombres, las inclinaciones, y hasta las ideas”. El autor hila en esta parte del discurso algunos de los razonamientos mas finos que son hoy completamente vigentes y que vemos en la vulgarización de la arquitectura, en el relativismo de las ideas con que se proyecta la mayor parte de ella y que se esconde en definitiva tras una concepción subjetiva inherente a una falsa libertad creadora y un profundo desconocimiento del oficio. Esto, fruto de una enseñanza de la arquitectura cada vez más irresponsable por despojarse de contenidos y su sentido original como disciplina que construye nuestras sociedades. A fin de cuentas, la estructura de la profesión de la arquitectura al menos hasta hace poco, y en el mundo hispano, no ha dejado de ser, en el fondo, la misma de los antiguos gremios.

En medio de la ignorancia de los artífices, hija de su miseria, las artes gimen en una suma languidez. Estos hombres ven poco, y emprenden menos: su genio no se excita ni por nuevos objetos, ni nuevas ideas (...) ¿En este estado las artes pueden adquirir algún grado de perfección? (...) De esta indigencia, y rudeza de los artesanos nace otro inconveniente; y es que hasta los hombres ricos, los poderosos, y los más sensuales ignoran el modo de gozar de las comodidades y primores del artes; porque destituidos de ideas de lo bello y lo elegante, no han podido formarse gusto para disfrutar la industria humana. Entonces la riqueza de la materia suple por el valor de la obra, y la finura del trabajo (...) Otro inconveniente nace de la tosquedad de las artes: si en el país reina el luxo, este muda de naturaleza, y aun de nombre (...) Sin la policía gremial, además de tener los artesanos aventurada su fortuna, los oficios pueden perder su permanencia, y aún su crédito. El chapucero, el falsificador, el aventurero contrabandista ganan la impunidad de engañar al público, y entonces la libertad se vuelve una fatal licencia. No salen castigados, como se cree, en perder el despacho de sus obras; esta es una ilusión especulativa. Nos acostumbramos á comprar cosas malas, y á servirnos de lo peor: como sucede en los pueblos donde no se trabaja aún con gusto, y primor. El público se acomoda á lo que tiene, y pierde hasta las ideas de lo bueno, y lo bellos. Si el artista no tiene gusto, ni reglas para trabajar bien, menos tendrá el comprador para pedir, y escoger (...) ¿Qué progresos han hecho las artes, y qué tacto ha adquirido el público en las provincias, en que por falta de cuerpos gremiales, entran, se establecen, ó pasan libremente los advenedizos sin reglas, censura, ni subordinación? En un gremio tiene el público una responsabilidad legal de la suficiencia, y fidelidad de los artesanos. En la anarquía de las artes se establece un artífice sin ser conocido, y desaparece del mismo modo. Como no depende de cuerpo alguno, no trae reglas, ó no las puede comunicar con un método constante; porque sin la economía

gremial que promueva la enseñanza, este hombre no se quiere embarazar; ni tampoco los padres entregarán sus hijos en manos de unas personas que no pueden, ni deben educarlos. Donde falta este sistema político y fabril de los oficios, todas las artes son hijas del momento, ó de la casualidad.⁶⁷

En definitiva es sólo el particular, el menestral o el artesano, el que puede llegar al máximo detalle y perfección en la manufactura pues es la dignidad de su oficio y su mejor publicidad el ofrecer la mejor calidad. Sin los gremios, y a pesar del celo que pueda tener el estado nunca podría llegar al nivel de cotas de calidad y detalle en el control y ejecución de las manufacturas, ni tampoco tiene un interés económico en las obras, tan solo protegerlas “toda la industria que se promueve á costa del real erario casi siempre es violenta, y dispendiosa; ya porque los obreros trasplantados, ó llamados, se venden caros, considerándose necesarios, y encarecen prodigiosamente la mano de obra; ya porque los sobrestantes, zeladores, y toda la cohorte de la fiscalidad adquieren un empleo: los empleos dan sueldos, pero los sueldos no dan luces”⁶⁸. Por último el autor toca el aspecto de los gremios, en que se fundamentaba la relación de los diferentes miembros.

Sin gremios no puede tener orden legal, y reglas constantes la enseñanza. Donde no hay maestros tampoco hay discípulos: y todas las leyes sin cuerpo ejecutivo que las haga observar, serían vanas, ó ridículas (...) los gremios han hallado el secreto de combinar el interés individual con el general de su cuerpo, y por consiguiente el medio de hacer obrar á los hombres, lo que las leyes absolutas, é imperativas no pueden conseguir, á lo menos por mucho tiempo (...) Oigo una voz que proclama libertad, libertad: es decir, que el hombre no debe pagar derecho de trabajar, como, quando, y en lo que quiera, porque lo mismo es ser relojero, o ebanista, que peón de albañil ó gañán de un cortijo: que todo ciudadano puede ejercer seis oficios sin saber ninguno: que la falsificación, y la miseria universal entren en las artes, y los artesanos: que el que no puede ser médico, cirujano, boticario sin reglas, examen, y restricciones, porque en esto se interesa la vida del hombre; puede ser á su arbitrio sastre, cerrajero, dorador, porque en esto sólo puede interesarse el dinero, ó comodidad del comprador (...) Las artes se han de abrazar desde la tierna edad por muchas razones; aunque es verdad que en esta carrera como en otras muchas, no se consulta la verdadera vocación (...) El hombre conoce á veces tan poco sus propios intereses, que es menester obligarle a ser feliz para que ame la felicidad (...) Los gremios no circunscriben el ingenio para inventar, sino que atan las manos de aquel artífice que quiere usurpar la propiedad de otro, que es su

67. *Ibíd.*, págs. 45-48.

68. *Ibíd.*, pág. 50.

oficio (...) ¿podrán persuadir que las graduaciones rigurosas del aprendizaje, oficialía, y maestría no son el primer recurso de la policía para conservación, y perfección de las artes?⁶⁹

Frente a la conservación de los gremios defendida por el anterior, se acabará imponiendo el informe de Jovellanos sobre *El libre ejercicio de las artes*⁷⁰ (1785). Este venía a reforzar los fundamentos de la administración de los Borbones para la abolición de los mismos, en la dirección de centralizar todo el poder económico desde la metrópoli, dentro de ejercicio de control y poder absoluto. Tal medida, que pretendía deshacer el poder y control de los gremios sobre la producción, en beneficio de un supuesto ejercicio liberal de las artes. La abolición escondía otras censuras y controles mayores y más perversos. A medio plazo, la abolición de los gremios supuso desarticular la única estructura productiva desde la que haber cimentado, con unas reformas bien encaminadas —en el sentido que inspiran las palabras Montpalau—, una industria fuerte y moderna, equiparable a la de los países anglosajones pero desde la idiosincrasia del mundo hispano. Las Academias no suplieron a los gremios a nivel productivo, se dedicaron a controlar la producción intelectual del arte y la arquitectura desde una posición elitista que sólo cubría el ámbito de los antiguos inteligentes en artes “a la vez señalaba los rígidos cánones del «buen gusto», la normativa del clasicismo y descalificaba y aún destrozaba ¡en nombre del arte! las producciones artísticas del barroco”⁷¹. Además, las Acdemias dejaron desamparados a quienes sin la protección gremial no podían costearse ninguna formación. El supuesto control productivo del estado, con la desmantelación del mismo tras las independencias, supondrá un descontrol que se traducirá en un retroceso productivo y económico supeditando a los países independientes, incluida España, a las potentes industrias de los vecinos del norte.

A nivel de la expresión cultural del pueblo americano, el hecho anterior traerá consecuencias no menos graves pues, por un lado, los gremios funcionaban en América como estructuras económicas, sociales y culturales perfectamente definidas, dando un oficio y visibilidad a la importante clase trabajadora de la sociedad, que engarzaba necesariamente a criollos y mestizos con españoles; por

69. *Ibid.*, págs. 51-56.

70. Melchor Gaspar de Jovellanos, *El libre ejercicio de las artes*, Madrid, 1785. Biblioteca Digital Hispánica.

71. Gutierrez, *op. cit.*, pág. 43.

otro, el nuevo estilo que impondrán las Academias —aceptado y promovido por las élites criollas ilustradas—, chocará con la expresión fundamental de un pueblo como el americano, que poseía y posee una expresión barroca. Además, bajo la nueva dictadura de las Academias sucumbieron un sinnúmero de edificios, altares y otras manifestaciones del arte barroco a lo largo de toda la América. Esta situación no se revirtió tras las independencias en el siglo XIX, a partir de las cuales las élites criollas buscaron una arquitectura que en nada sonase a la antigua nación española⁷², adoptando un eclecticismo de corte clasicista europeo, de preferencia francés. Durante este tiempo la expresión más genuina del pueblo americano quedó proscrita y siguió la destrucción del patrimonio del periodo virreinal, especialmente con las leyes de desamortización, que se promulgaron en los diferentes países, para quitar de las manos de la Iglesia y de las comunidades indígenas buena parte del patrimonio que hasta entonces habían custodiado, afectándolo gravemente. Con las exclaustaciones de conventos muchos de estos quedarán abandonados hasta la ruina, saqueados y muchos de los que pervivieron perdieron con el cambio de uso buena parte de los tesoros artísticos que albergaban. Esta expresión tan genuina que había producido el barroco americano pervivirá, a pesar de las academias, en el arte popular y no volverá a aparecer hasta el siglo XX con las nuevas escuelas de pintura por un lado, y con el debate de los arquitectos que se plantearan la identidad de la arquitectura americana haciendo una revisión histórica completa de todo el pasado anterior, libre de los prejuicios políticos o ideológicos, con los que se había operado en el siglo anterior.

72. “El hábito de la obediencia; un comercio de intereses, de luces, de religión; una recíproca benevolencia; una tierna solicitud por la cuna y la gloria de nuestros padres; en fin, todo lo que formaba nuestra esperanza nos venía de España. De aquí nacía un principio de adhesión que parecía eterno”. Simón Bolívar, “Carta de Jamaica”, en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (comp.), *Pensamiento político de la emancipación, 1790-1825*, 2 vols., pág. 84, ed. Biblioteca de Ayacucho, Caracas, 1977.



Diego Rivera y Frida Kahlo abrazados a un “Judas” (ca. 1930). Los “Judas” eran una artesanía de cartón que representando al apóstol que traicionó a Jesús, se quemaban en Pascua de Resurrección en los atrios de las iglesias y plazas de México. El oficio de cartonero, tradicional en México, modelaba figuras y juguetes de cartón para las diferentes fiestas de pueblos y ciudades, desde los tiempos del Virreinato.

Con el arribo del Neoclasicismo (...) importado expresamente para borrar todo vestigio de hispanidad, los artistas (...) relegaron el tratamiento propio en sus telas [esculturas, arquitectura...] para asumir el nuevo estilo; y por la impericia de los neófitos puestos al servicio de los gustos academicistas, la producción artística naufragó precozmente en muestras sin valor propio (...) a la manera francesa. América, a pesar de los embates de aquellos que deseaban trasladar las modas y gustos europeos a us territorios, supo salvaguardar su patrimonio artístico y su fe, conservando en aquellas regiones alejadas de la Metrópolis un tesoro magnífico y pleno de riqueza plástica que hoy, con generosidad, se ofrece a las nuevas generaciones como punto adecuado para indagar, encontrar y asumir sus propias raíces e idiosincrasia hispanoamericanas.⁷³

73. Chiappero, *Op. cit.*, pág. 60.

De todas las medidas políticas que tomaron los diferentes monarcas españoles en el siglo XVIII, de Carlos III a Fernando VII, la mayoría de las que se pensaron para la América tuvieron más calado en España; y al contrario, aquellas que se pensaron para la Península, tuvieron mayor recorrido en América. La abolición del sistema gremial tenía por objeto fundamental monopolizar y centralizar más directamente por el estado los beneficios de su producción así como el tributo que los había de grabar. El efecto más negativo de su abolición fue sobre la América, sin dudarlo. Sin el aparato legal ni la estructura organizativa de antaño, en América aun hoy apreciamos pervivencias del sistema gremial. Esto en la forma y estructura del trabajo de los artesanos, que han mantenido en el tiempo algunos los antiguos oficios produciendo objetos de la mejor calidad en su factura. Hoy como ayer, hace más de doscientos años, los peligros para el trabajo bien hecho —que hace del tiempo un aliado para su calidad y que reflejan el primor de las manos que lo ejecutan—, son los mismos: la globalización totalizadora que los acecha para destruirlos o convertirlos en una réplica de estos mismos, pero hechos en China, allí donde la materia está por encima del valor de la obra y por supuesto de las personas. Pensar hoy, en una forma de producción tan acompasada a la vida, a las necesidades del hombre —que consumiendo tan poco para producirlas, y cuyos procesos productivos son tan naturales—, producen objetos tan bellos sin dejar de servir a su fin, parece cuando menos pertinente. Quizá los arquitectos debiéramos mirar de nuevo a estos procesos de elaboración y preguntarnos si la arquitectura más que una industria o un producto de mercado o mercadeo, es un proceso artesanal: quizá sea este el cambio de paradigma para el siglo nuevo que apenas encaramos, pero la respuesta para ser sonora sólo puede ser colectiva, de los arquitectos como “gremio”, dentro del área cultural de una tradición más amplia, la del mundo hispano, a la que pertenecemos y donde aún es posible encontrar las preguntas adecuadas y dar con alguna respuesta pertinente a los problemas que nos afectan, desde nosotros mismos.

1.3 La visión oficial: Iberoamérica en los manuales y compendios de arquitectura del siglo XX.

En este apartado analizaremos la imagen, lectura, significación y relevancia de la arquitectura iberoamericana del siglo XX, en los manuales de historia de la disciplina, de mayor difusión, desde el siglo pasado hasta la actualidad. La mayor parte de los estudios e historias, manuales y compendios, para los anteriores periodos del mismo área (épocas prehispánica y virreinal) se escriben a partir también del siglo XX, en su mayoría, y tienen muy diferente desarrollo, así como la calidad de los contenidos es muy desigual. Cuanto más lejano en el tiempo es el periodo de estudio aumenta en proporción la controversia y la pluralidad de la procedencia de las voces y de las posiciones, lo que en definitiva permite a los estudiosos una postura crítica continuando alguna de estas, o propia; y abre el camino de nuevas líneas historiográficas más operativas al oficio del arquitecto contemporáneo. Así, por lo general, para los estudios mesoamericanos los mayores avances son monopolio de autores anglosajones o germanos, los estudios más precisos del periodo virreinal procederán de autores españoles o hispanoamericanos —aún cuando, notables aportaciones ajenas (como las de Kubler, Gasparini o Palm, por citar algunas posiciones imprescindibles) han contribuido de manera notable al avance de los estudios de la disciplina para dicho periodo; el siglo XIX iberoamericano, hasta hace relativamente poco, apenas contaba con estudios locales de algún autor de los países de origen, y su consideración es nula en autores extranjeros que han hablado con profusión del periodo (quienes por el contrario si citan casos del área bajo influencia inglesa, de los actuales Estados Unidos de América). El siglo XX, en arquitectura, le pertenece exclusivamente a autores extranjeros que no incluyeron a la América de raíz ibérica, en el discurso oficial de las historias de la arquitectura, hasta entrados los años setenta-ochenta del siglo pasado. Lo anterior querrá decir, consecuencia del desprecio por lo americano y lo hispano en general, que no estar en boca de algún autor anglosajón era tanto como no existir. Es en este último periodo en el que ahondaremos aquí.

Para aproximarnos a una bibliografía general de relevancia del citado periodo hemos tomado como punto de partida la taxonomía propuesta por Ángel Isac, en

que destaca por periodos las posiciones historiográficas más importantes del siglo XX en lo que respecta a la arquitectura moderna. Así el autor nos propone cinco momentos fundamentales para entender la evolución de la historiografía de la arquitectura del siglo pasado, a saber: “1) La etapa fundacional correspondiente a la perspectiva de quienes narran la visión más canónica del llamado Movimiento Moderno. 2) La que, pasada la II Guerra Mundial, corresponde a la perspectiva crítica del revisionismo organicista, personalizada en la labor de Bruno Zevi. 3) La que en los años sesenta intenta un cierto “neutralismo”, una especie de reequilibrio en sus análisis tras las etapas anteriores. 4) La que elaboran los militantes más críticos del posmodernismo. 5) La situación derivada del prematuro hundimiento o descrédito de la perspectiva posmoderna y la aparición de multitud de miradas que dominan el panorama actual”⁷⁴.

Dentro de la primera etapa el autor sitúa las obras de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson (*El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*. Nueva York, 1932), Nikolaus Pevsner (*Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Londres, 1936) y Sigfried Giedion (*Espacio. Tiempo y Arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Harvard University Press, 1941). En esta etapa “Los autores describen enfáticamente el movimiento de vanguardia, sin la suficiente perspectiva temporal —más crítica militante que verdadera historia—, aunque con el tiempo casi todos ellos, en las exitosas reediciones de sus libros, serán los primeros en revisar las interpretaciones más canónicas de sus inicios. Algunos de ellos, Pevsner y Giedion, fueron además historiadores del arte”⁷⁵. En ninguna de ellos está presente a través de alguna cita la América Ibérica, lo que es hasta cierto punto normal dado el carácter más de propaganda del nuevo Estilo o la nueva manera, que requería radicalidad en su expresión, como radical eran las propuestas de la nueva racionalidad radical del siglo recién iniciado.

La segunda etapa correspondería al primer revisionismo crítico de la segunda posguerra, encabezado por Bruno Zevi, quien había publicado dos importantes

74. Isac, Ángel, “La historia de la Arquitectura del siglo XX. Modelos historiográficos”. En *Actas del seminario: Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, pág. 35-58, Zaragoza, 2009.

75. *Ibid.*, pág. 37.

títulos que rescataban la obra de Wright, a saber, *Hacia una arquitectura orgánica* (1945) y la monografía *Frank Lloyd Wright*, dos años más tarde en el 1947. La obra fundamental de este autor, que caracterizará este segundo periodo, es su *Historia de la Arquitectura Moderna* (1950).

El propósito de su Historia es romper con la metodología de Pevsner y Giedion, con el “equívoco biológico-evolucionista”, como método histórico, del mismo modo que en otros campos de la Historia del Arte habían hecho Wickhoff y Riegl al reivindicar los valores del arte romano final. En el caso de la arquitectura moderna era preciso algo semejante, corrigiendo los errores u olvidos de Pevsner y Giedion, contando ya a su favor con una perspectiva temporal más amplia. En consecuencia, revalorizar la arquitectura de finales del siglo XIX y primeros años del veinte, hasta 1914, representaba un nuevo interés por el modernismo (...) facilitaría el interés por las arquitecturas “regionales” hasta que años más tarde Kenneth Frampton extendiera la idea del “nuevo regionalismo crítico”; reclamaba acotar en tiempo y “valor” la contribución racionalista de los años veinte y treinta; y, por encima de todo, destacaba la aportación del organicismo europeo y americano, muy especialmente la obra y el pensamiento de F. L. Wright.⁷⁶

Salvo la revalorización de Wright y del organicismo americano, frente a la racionalidad estricta europea, no hay más menciones a la América, mucho menos a la de influencia ibérica, por parte de Zevi u otros autores del mismo periodo.

La tercera etapa se correspondería con el periodo que inicia a finales de los años cincuenta, con la publicación parte de Henry Russell Hitchcock de su *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (1958) que “viene a ser la confirmación de sus principales tesis de 1932, aplicadas ahora a una narración histórica de lo moderno que arranca a finales del siglo XVIII, estableciendo, pues, un común denominador para buena parte de la historias posteriores que tienden a narrar la génesis de lo moderno desde la segunda mitad del siglo XVIII”⁷⁷. En este título el autor tampoco hace mención a producción arquitectónica alguna en Latinoamérica pues “Sus preferencias por los paradigmas de la arquitectura de vanguardia se expresan claramente a favor del Estilo Internacional, pues sigue siendo un modelo

76. *Ibid.*, pág. 42.

77. *Idem.*

de arquitectura que debe hacerse en la segunda mitad del siglo XX, tal y como había anticipado en el año 32⁷⁸.

Sin lugar a dudas, la aportación historiográfica del periodo es la que hace Leonardo Benévolo y su *Historia de la arquitectura moderna* que escribe entre los años de 1957 y 1959, y que aparece publicada por primera vez en 1960, en italiano, y que es “complementaria de su fundamental *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, en cuanto que la explicación de ciclo largo se prolongaba idealmente: al Renacimiento (siglos XV-XVIII) le sucede el Moderno (desde 1750 hasta la segunda mitad del siglo XX). Sin renunciar a defender la validez operativa del Movimiento Moderno, el arquitecto e historiador italiano ofrece, a través de las sucesivas modificaciones y añadidos a cada una de sus nuevas ediciones, un panorama muy amplio no solo de las arquitectura en Europa o en los Estados Unidos, sino también en Japón y Brasil, u otros países iberoamericanos⁷⁹. Dado que alguna de sus ediciones posteriores incluye visiones de la arquitectura americana, no estrictamente adscritas a la modernidad oficial, nos detendremos más adelante en desmenuzar las consideraciones que subyacen al qué, cómo y dónde se incluyen tales apreciaciones.

En el mismo periodo, Ángel Isac nos señala también “aunque no se trata propiamente de historias, sino de ensayos” los trabajos de Rayner Banham (*Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, 1960), Peter Collins (*Los ideales de la Arquitectura Moderna: su evolución*. Londres, 1965) y de Manfredo Tafuri (*Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. Bari, 1968). Esta última obra enlazará con el periodo posterior de eclosión del posmoderno en arquitectura, como auguran las propias palabras del autor al incitar el retomar el Movimiento Moderno “descubriendo esta vez carencias, contradicciones, objetivos traicionados, errores, y, principalmente, deberá también demostrar su complejidad y fragmentariedad. Los mitos generosos de la primera fase heroica, perdido su carácter de ideas-fuerza, se convierten ahora en objeto de crítica⁸⁰”

78. *Ibid.*, pág. 43.

79. *Idem.*

80. Tafuri, Manfredo, *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, pág. 12, ed. Laia, Barcelona, 1973.

Sin embargo en ninguna de las obras citadas de Banham, Collins o Tafuri se cita a la América Ibérica, tampoco en la Arquitectura contemporánea (Milán, 1976) que publica el último junto a Francesco Dal Co, “en la que se proponen describir “historias múltiples” de lo moderno en arquitectura “para encontrar las grietas y los intersticios que resquebrajan la solidez y volver a partir de ahí sin elevar a mito ni esa historia ni esas divisiones”⁸¹.

La cuarta etapa la protagonizarían los autores posmodernos como Robert Venturi (*Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Nueva York, 1966; y en colaboración con Steven Izenour y Denise Scott Brown, *Aprendiendo de las Vegas*, Cambridge, Massachusetts, 1977), Charles Jencks (*Movimientos modernos en Arquitectura*, Londres, 1973; *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Londres, 1977; y *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Londres, 1980), Robert A. M. Stern (*Clasicismo moderno*, 1988). En cualquiera de los títulos de los anteriores autores no aparece referencia alguna sobre la arquitectura o cultura de Latinoamérica.

La quinta etapa, que iniciaría con la década de los ochenta y se extendería hasta nuestros días tendría como principales representantes a Kenneth Frampton (*Historia crítica de la arquitectura moderna*. Londres 1981), William Curtis (*La arquitectura moderna desde 1900*. Londres, 1982) y David Watkin (*Historia de la Arquitectura Occidental*, 1986).

De las anteriores serán Frampton y Curtis los autores que al revisar la historia de la arquitectura del siglo XX incorporen a sus trabajos críticos la aportación de la Latinoamérica (Watkin no refiere a Latinoamérica en sus escritos). Esto manifiesta el desprecio general por las aportaciones arquitectónicas de la América hispana que se mantuvo hasta la década de los 80 del siglo pasado. Nos detendremos a detalle en el examen de la presencia de la América ibérica en sus obras, adelante en este trabajo.

81. Isac, *op. cit.*, pág. 50.

Benévolo, Frampton, Curtis y la cuestión iberoamericana en la arquitectura del s. XX. A continuación nos detendremos a analizar la apreciación sobre la aportación de la arquitectura iberoamericana a la historiografía de la arquitectura según la han considerado en sus obras Leonardo Benévolo (*Historia de la Arquitectura Moderna*, 1960), Kenneth Frampton (*Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, 1980) y William Curtis (*La arquitectura moderna desde 1900*, 1982)

-Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de Leonardo Benévolo, 1974⁸². La primera edición en castellano en que aparece una consideración reseñable sobre Latinoamérica, más allá de la visión sobre el Brasil supeditado a las ideas de Le Corbusier, es en esta edición ampliada y revisada de 1974, para los lectores hispano-parlantes. Benévolo, hablando de la línea que dibuja la historia de la arquitectura moderna en su evolución menciona lo americano en los términos que siguen “existe, a nuestro entender, una dirección fundamental de pensamiento y de acción que se inicia con Owen y los utopistas de la primera mitad del siglo XIX, pasa por Ruskin y Morris, por las experiencias vanguardistas europeas entre 1890 y 1914, recibe la aportación de los constructores americanos y de Wright, logra alcance general en los primeros años de la posguerra de la mano de Gropius y Le Corbusier y provoca un movimiento unitario, capaz de crecer mucho más allá de sus premisas iniciales”⁸³.

La primera pregunta que nos surge es ¿a qué constructores americanos se está refiriendo Benévolo? La respuesta podemos intuir la más adelante cuando al mencionar el contenido de cada una de las partes, explica el de la tercera donde reanuda “la exposición con la ciudad americana mostrando la razón por la que ciertas experiencias se anticipan allí con respecto a Europa”. ¿A qué ciudad americana se refiere? ¿a la que corresponde al proyecto utopista de los mendicantes del siglo XVI en la América Ibérica, la de las trazas ortogonales de calles amplias y plazas? ¿A Santa Fe, en Granada, o a su contraparte americana La Española? Es evidente que no, Benévolo nos está hablando de las ciudades de

82. Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, 4ª edición en “castellano”, actualizada de la 9ª edición italiana, ed. Gustavo Gili, Madrid, 1980.

83. *Ibidem.*, pág. 8.

Estados Unidos, la parte por el todo, que tras el incendio de Chicago comienzan a poblarse de edificios en altura, ayudados de las nuevas soluciones que permitía la incipiente industria metalúrgica yanqui y el uso del concreto.

Sin duda, esta desconsideración es una notable contradicción con el método que propone para explicar el origen de la arquitectura y la ciudad moderna en la historia, al ocultar un precedente fundamental de la ciudad a que se refiere, algunos siglos antes.

Una historia de la arquitectura moderna tiene por objeto presentar los acontecimientos contemporáneos enmarcados por sus inmediatos precedentes; debe, por tanto, remontarse en el pasado tanto cuanto sea necesario para completar el conocimiento del presente y situar los hechos contemporáneos con la suficiente perspectiva histórica⁸⁴.

En efecto, es en la Tercera Parte donde Benévolo habla de América para explicar los procesos de formación de la ciudad industrial americana.

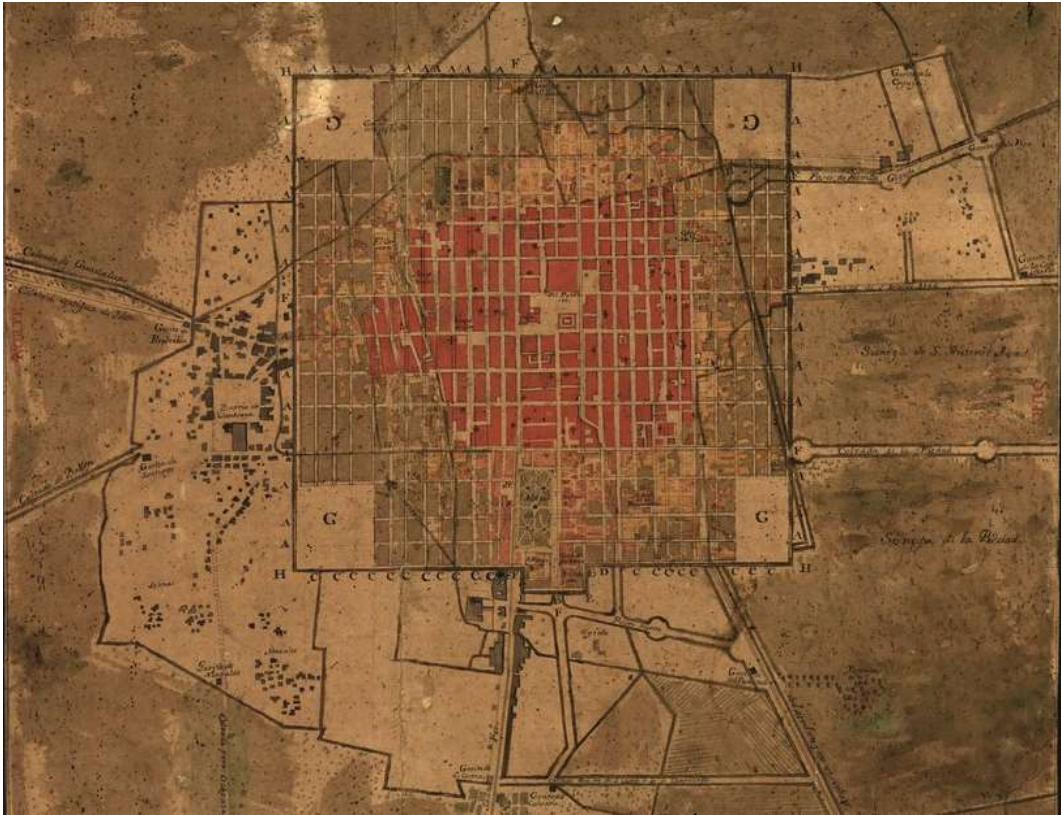
En 1781 los Estados Unidos consiguen su independencia y separan su destino político del de los Estados europeos (...) Ya no se piensa en América como en un simple espacio abierto para los intereses y las competencias del Viejo Mundo, sino como en una nueva realidad, presente en la cultura europea por lo menos tanto como Europa en el recuerdo de los antiguos colonos (...) La arquitectura americana, pese a su tradicional sujeción a los modelos europeos y la desproporción aparente entre lo que toma y lo que ofrece a Europa, está, de hecho, más avanzada que la Europa por lo menos en dos ocasiones: en la década de 1880 a 1890 y en la segunda posguerra mundial.⁸⁵

Lo curioso de las anteriores afirmaciones es que se refieren sólo y exclusivamente a la América de influencia anglosajona, donde como delata el autor, los colonos en ningún caso atendieron a las tradiciones locales ya que ni siquiera consideraron a sus habitantes como personas. No existió mestizaje, en ningún caso, en las áreas de influencia anglosajona, quizá debido a una cuestión fundamentalmente religiosa: el protestantismo; y política: el conservadurismo radical.

84. *Ibidem.*, pág. 5.

85. *Ibid.*, Capítulo VII, pág. 229.

Los colonos del siglo XVII no encuentran en el lugar ninguna tradición edificatoria útil, y se esfuerzan por reproducir los sistemas de construcción habituales en sus países de origen: fábrica de piedra o de ladrillo y carpintería de madera.⁸⁶



Plano de la ciudad de México de Manuel Ignacio de Jesús de Águila, copia del mapa original de Ignacio Castera 1794. Fragmento del plan de 1811 de la ciudad de Nueva York.



86. *Idem.*

Sin duda esto es cierto en la Nueva Inglaterra o la Nueva Francia, no así en los reinos españoles americanos, donde los conquistadores no solo van a incorporar las tradiciones locales —fruto del mestizaje y por tanto de la asunción de la realidad humana natural de los territorios a que llegan—, además van a fomentar que estos mismos naturales trabajen las nuevas técnicas desde su propia expresión como una exigencia del propio orden que establecía la Corona. Es a partir de ahí, donde comienzan a surgir algunas de las manifestaciones más radicales que aporta el Nuevo Mundo —español y portugués— a la historia del arte y la arquitectura. Por supuesto que la ciudad industrial americana es la del norte, la de Estados Unidos, cuya independencia pagada por Carlos III con oro y plata⁸⁷ se había producido mucho antes de la explosión industrial en Europa.



Vista de México, desde el Convento de San Cosme, s. XIX.

Para cuando la América española se independiza de su metrópoli, su vecino del norte estaba ya más que preparado para abastecer —y fortalecer así su economía e industria— las muchas necesidades de sus vecinas recién nacidas y en su mayoría muy debilitadas, social, económica y productivamente. Sin embargo esto es una cosa, y otra muy distinta olvidar que la ciudad americana nace justamente al sur,

87. Al respecto ver Garrigues, Eduardo; López Vega, Antonio (eds.), *España y Estados Unidos en la era de las independencias*, Colección El Arquero, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

entre el Caribe y México, con la traza dada por los españoles y portugueses que será sobre la cual —con muy pocas modificaciones— se superpondrá la ciudad moderna que Benévolo sitúa en Chicago o, años más tarde, en Nueva York. Quizá, en sus propias palabras, aquí no se remontó al pasado tanto como hubiera sido necesario. De hecho las primeras ciudades industriales en un sentido moderno se encuentran en la región de Michoacán y se deben al proyecto utópico de Vasco de Quiroga, del siglo XVI al XVIII.

Además de esto, la arquitectura colonial de que habla, así como el clasicismo americano, son una copia sin aportes originales a la historia de la arquitectura— dando aquí la razón, sí, a Gasparini⁸⁸—, dejando de lado la tradición más rica y original que si existió, pero en la parte que hablaba español y portugués y que traía consigo la cultura mediterránea, griega y romana, y árabe. El ágora griega, el *cardus* y *decumanus* romano, la traza orientada de las ciudades en referencia al sol, tienen su continuidad sobre las grandes ciudades prehispánicas —Machu Pichu, Teotihuacan, Monte Albán—, nuevo esplendor y alcances con el aporte europeo sí, pero ibérico.



“De español e india produce mestizo”, fines del s.XVIII o principios del s.XIX, autor desconocido.

88. Gasparini afirmaba que “Hispanoamérica recibe y luego reinterpreta y reelabora, pero no crea”. Esta afirmación que se ha demostrado falsa, Hispanoamérica crea de hecho —crea un barroco americano que es más una creación original americana que barroco— nos sirve sin embargo para clasificar la tradición anglosajona, transportada en el *My Flower* y que entró por la bahía del Hudson al norte de América. Los colonos ingleses, holandeses y franceses, tan solo copian o transplantan versiones sin interés arquitectónico o artístico reseñable que pudiera avanzar las soluciones de los modelos originales en que se basaban. Ver Gasparini, G., “Análisis crítico de la historiografía arquitectónica del barroco en América”, *Boletín del CIHE*, número 7, Caracas, 1967.

A diferencia de cómo pensaban quienes concluían el plan de Nueva York en 1811 como una retícula indiferenciada, ortogonal de manzanas rectangulares, todas iguales y sin distinción de uso, ampliable y *ad infinitum* donde “las plazas no son necesarias, se vive en las casas, no en las plazas”, la ciudad de México en el mismo momento era ya una metrópoli consolidada, capital pujante de la Nueva España. Sobre el antiguo trazado prehispánico, con su *cardus* y *decumanus* azteca se había organizado el damero de la ciudad virreinal, con manzanas trazadas a cordel, ortogonales también, pero diferenciadas naturalmente. Aquí si es necesario, y no se discute, el espacio público: en las plazas y en las calles convive una sociedad mezclada, en grandes plazas frente a los edificios principales se sitúan los mercados, en las calles se hacen los tratos. La sociedad virreinal es crisol de personas de muy diferente procedencia, en las calles se alburea y la sociedad se hace muy compleja, siendo la Ciudad de México ya a principios del siglo XIX su perfecto reflejo. Esta se consolida en sus arquitecturas palaciegas, civiles y religiosas, en sus alamedas, caprichos, pensiles y paseos, y en sus huertas de recreo. La ciudad está hecha y el peso de la historia y sus tradiciones, la propia imagen de si misma y el saberse joya dentro la Corona, “Paraíso de los elegidos”, hace que la ciudad crezca al ritmo pausado que impone el tezontle y el ceremonial barroco. La ciudad crece con razón y con pasión, al menos hasta el siglo XIX.

Igualmente, las menciones específicas de Benévolo a lo Ibérico —dentro del mundo más amplio hispano— son contadas en el mismo relato de su historia arquitectónica del siglo XX. Encontramos tres momentos fundamentales dentro de este, a saber, el que refiere a Ildefonso Cerdá, el que dedica al arquitecto catalán Antonio Gaudí, “al margen del *art nouveau*”, así como una mención a la corriente higienista hispana y las teorías de la ciudad jardín o verde en la figura del ingeniero madrileño Arturo Soria y Mata, dentro del capítulo XI dedicado a “Las experiencias urbanísticas desde 1890 hasta 1914”⁸⁹. Sin embargo olvida mencionar la transmisión de estas corrientes a la América, en figuras tan importantes como el ingeniero Miguel Ángel de Quevedo en México. Nada que decir sobre el tratamiento de la figura de Antonio Gaudí —en los escasos párrafos que le dedica—. El catalán es inclasificable dentro de cualquier corriente, por su

89. Benévolo, *op. cit.* págs. 389-414.

singular hacer, y el propio autor le reconoce merecedor de mayor atención que la que puede prestar en su volumen, y aclara que:

Gaudí es una personalidad de primer orden y, en un tratado de índole distinta, se debería hablar de él con mayor extensión, pero su experiencia ha quedado aislada en un ambiente, si no hostil, cuando menos indiferente; y su obra no ha influido con la debida proporción en el progreso de la arquitectura, ni en España ni fuera de ella⁹⁰.

En cuanto al espacio que dedica a Soria, este representa un caso particular por cuanto está más que documentada la originalidad y primicia de las teorías de Soria al respecto, adelantándose al menos 20 años a dicho movimiento en el mundo anglosajón. Benévolo es consciente de esto y no lo puede ocultar —sin embargo sitúa el dato en una nota marginal dentro del apartado que dedica a la Ciudad Lineal de Soria— y antepone, para explicar el movimiento higienista a nivel mundial, las aportaciones anglosajonas. En dicha aclaración reconoce Benévolo que:

si observamos las fechas de los primeros intentos europeos por instaurar una ciudad jardín, no pensada para el disfrute exclusivo de las clases adineradas, y lo comparamos con la de iniciación de las originales y revolucionarias teorías de Soria veremos la gran anticipación de éstas no sólo en cuanto al enunciado de su modelo lineal sino, casi sin excepción, en lo que se refiere a esta preocupación por socializar las *garden-cities*⁹¹.

En la edición original de 1974 Benévolo no dedicaba una atención especial, o más bien ninguna, a las arquitecturas de la América hispana y de habla portuguesa. Para la edición en español Benévolo encarga ex profeso a José María Montaner —entonces joven profesor de arquitectura en la Escuela de Barcelona, en los años 70 del siglo pasado— la redacción de un capítulo dedicado a las realizaciones modernas del siglo XX en los países americanos de lengua no inglesa. En este, que aparece por primera vez en la edición en castellano de 1982, repasa de forma somera la tradición moderna en la arquitectura iberoamericana del siglo XX, desde una visión típica de la historiografía occidental a partir del iluminismo en que se supedita lo americano a Europa y lo relega a meras copias o interpretaciones inexactas de lo dictado allí, Europa es Le Corbusier, para el autor.

90. *Ibíd.* pág. 357.

91. *Ibíd.* pág. 407.

Incorpora eso si de manera abundante la influencia de los arquitectos españoles exiliados de la guerra civil, en las arquitecturas de los países americanos que los reciben, quizá otorgándoles una excesiva relevancia, exagerada con respecto a lo que estaba ocurriendo realmente en ese momento, y que el paso del tiempo se ha encargado de reubicar en el lugar adecuado. A todos los países que repasa les dedica igual atención si nos atenemos al tamaño del texto que escribe de cada uno, y eso lo hace si cabe más increíble, sobre todo cuando se aproxima a la arquitectura mexicana del periodo, sin duda la más avanzada en el siglo, y no casualmente ni por dictado de “nadie”. Comenta Montaner, en general, que:

El panorama contemporáneo de la arquitectura mexicana es muy variado y prolífico. A una fuerte tradición racionalista, que tendrá como principal representante a José Villagrán, junto a Juan Sordo Madaleno y posteriormente Imanol Ordorika, se irán sucediendo diversas alternativas culturales. La primera reacción antirracionalista fue la producida en los años cuarenta y cincuenta sobre la base de una arquitectura nacional, en un intento de entroncar con las culturas arcaicas y la concepción de la arquitectura que se manifiesta en la tradición. Se adoptará la solución de la *integración artística*, intentando sintetizar la arquitectura con la escultura y la pintura con la introducción de grandes superficies de mosaicos (...) El panorama arquitectónico es realmente variopinto. Se dan desde obras dentro de la tradición racionalista, hasta obras de arquitectura monumentalista y neotecnológica a base del predominio del hormigón, según un uso expresionista (...) o por obras dentro de la poética de Mies (...) obras en las que el modelo de la arquitectura popular y nacional ha degenerado hacia un gusto kitsch, hasta obras hechas con espíritu realista y simple (...) o desde realizaciones dentro de la arquitectura organicista, hasta arquitecturas emocionales e introspectivas como la obra de Luis Barragán.⁹²

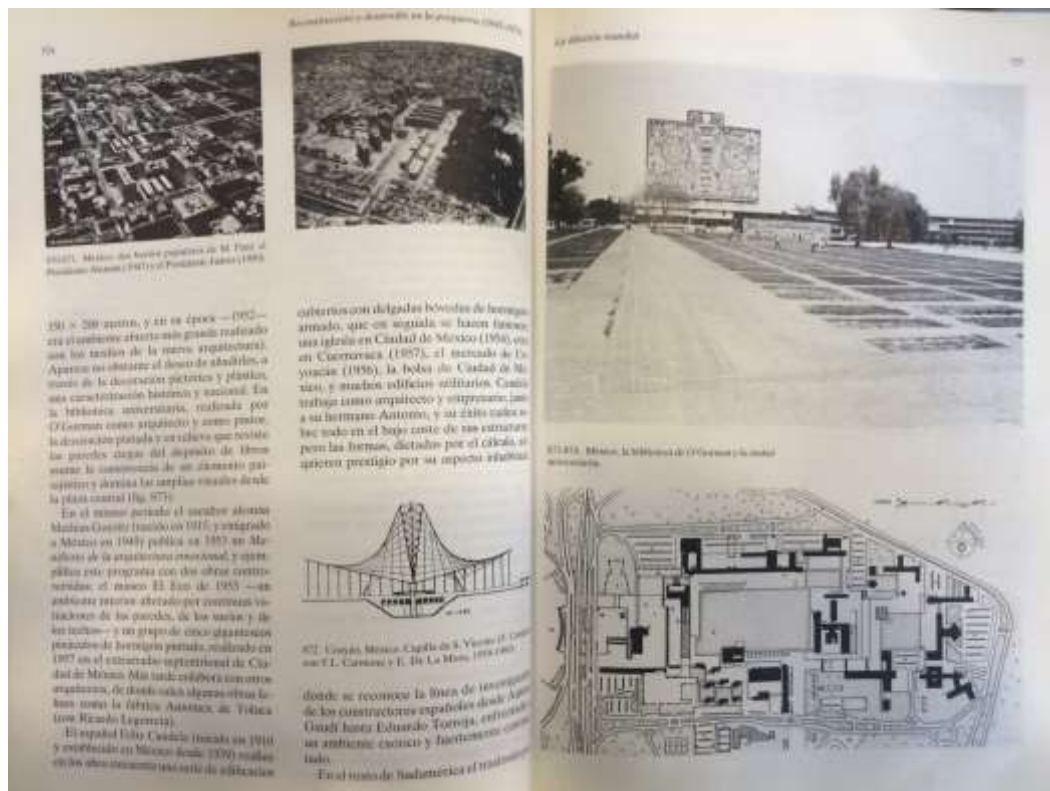
En primer lugar, de los dos autores españoles que cita, salvando el caso de Félix Candela, al que se refiere de manera exagerada como “la figura más significativa de la arquitectura mexicana moderna”, el caso de Imanol Ordorika no es, ni por la calidad de sus obras ni por la cantidad e influencia de su ejercicio tanto en el medio de México como fuera de este relevante, al menos para adelantar a un O’Gorman o un Barragán —a estos dos los cita de pasada, con un breve comentario para cada uno mientras a Ordorika lo cita dos veces y a Félix Candela le dedica un cuarto de todo el apartado de México—. Cuando cita a O’Gorman y Barragán, además, lo hace de manera ligera, como hemos mencionado, o con

92 *Ibíd.* pág. 945.

ejemplos que no dan fe de la extraordinaria relevancia de la producción de ambos: el primero adelantado y contestando, muy temprano, los primeros postulados racionalistas de principios del siglo XX; el segundo, con una obra atemporal, precisa e intensa que supera cualquier acercamiento superficial. En una visión más ajustada a la coherencia del discurso, hubiera sido más pertinente citar de O’Gorman las tempranas casas-estudio de Diego y Frida —obra que no se reseña en ninguna otra parte del texto, siquiera por cronología y coincidencia con la obra más temprana de Le Corbusier y las primeras obras-manifiesto de las vanguardias europeas de principios del XX—. Si refiere de este a su intervención “fantasiosa” de la Biblioteca central de C.U. Siendo esta una gran obra en la “gran obra manifiesto” de la Ciudad Universitaria de México (1952), no es ni con mucho su mejor obra ni la más representativa, a pesar de su deslumbrante o “fantasiosa” fachada mestiza de piedras de colores. La mención de las casas-estudio o incluso todo el programa de escuelas que ideó y construyó en la década de los años 30, habría apoyado la cita al periodo racionalista en México para el que el autor se refiere fundamentalmente a José Villagrán “padre del racionalismo mexicano”.

Hay que esperar a la edición en castellano de 1994, revisada y ampliada, para que la presencia de la “América española” sea más importante. Si hasta entonces —la sexta edición ampliada de 1987, y las dos tiradas de 1990 y 1994— la anterior había sido la presencia las realizaciones iberoamericanas del siglo XX, en la séptima edición de 1994 en el capítulo “La difusión mundial” (que en las ediciones anteriores se llamaba “El nuevo ambiente internacional”) a la presencia de Brasil, que figura como punto primero del capítulo, se adelanta ahora un punto bajo el título de “La América española”, donde Benévolo suple los olvidos de las anteriores ediciones situando a México, ahora sí, “entre los países americanos de lengua española, el primero en recibir influencias del Movimiento Moderno europeo (...) de los años veinte”, subsanado además el error historiográfico de las anteriores en que los primeros signos de modernidad se situaban en Brasil. Dentro de este abunda en la biografía de Villagrán para argumentar la prematura militancia “moderna” de México y para reforzar esta nueva visión rescata la figura de Juan O’Gorman, discípulo del anterior, para la década de los años veinte y treinta, y más adelante —para la década de los cuarenta y cincuenta—; a la figura del arquitecto Mario Pani, en relación las nuevas políticas de vivienda y

crecimiento de la ciudad (es curioso el olvido de las propuestas urbanísticas del Conjunto Habitacional Tlatelolco-Nonoalco de 1964 y Ciudad Satélite que se están gestando en el mismo periodo), la obra pública y la construcción de Ciudad Universitaria. De esta última, sin embargo, no se cita la cercanía de su trazado con la antigua ciudad de Teotihuacan —con toda la carga de sentido del espacio urbano y ceremonial prehispánico—, y sí un carácter más de decoración o decorado en virtud a la integración plástica, que se aplicó en muchos de los edificios que la configuran. En cuanto a la documentación de fotos que apoya al texto cabe destacar, por lo mismo expresado anteriormente, que el plano de la Ciudad Universitaria que se muestra se corta y no enseña el estadio de fútbol desapareciendo la importancia de la avenida de los Insurgentes que funciona como eje vial que vertebra el conjunto, lo relaciona con la ciudad histórica y lo liga a una tradición de diseño urbano que supera las expectativas de la modernidad racionalista, enlazando la tradición prehispánica y novohispana con el momento en que se construye. Dentro del mismo apartado menciona al artista alemán, afincado en México, Mathias Goeritz y la publicación de su *Manifiesto de la arquitectura emocional*, en 1953, no obstante olvida relacionar al autor con el anterior, Mario Pani, o su estrecha colaboración con otros artistas y arquitectos, de la que sobresale la que mantuvo con el arquitecto tapatío Luis Barragán, hasta la construcción de las Torres Satélite. Se refiere a la construcción de estas—a la vez que la a la construcción del museo El Eco— sin mencionar a Barragán, si quiera por el hecho de su autoría, cuya disputa entre ambos acaba con la relación de colaboración que habían mantenido hasta entonces. Termina de hablar de México refiriendo una vez más la figura del arquitecto hispano-mexicano Félix Candela y su ingenio a la hora de construir “cáscaras” muy finas de concreto armado. La visión de México dentro de la América española, según el texto, está supeditada —salvo por la reseña de José Villagrán y Juan O’Gorman— a tres autores europeos desplazados a México. Cierra el nuevo apartado, dedicado a las realizaciones modernas primigenias en la América española, un repaso por algunos otros países de Sudamérica como Venezuela, Colombia, Chile y Argentina —que abundará en el capítulo siguiente— y donde deriva “el desarrollo de la arquitectura moderna (...) del encuentro entre los intelectuales de educación europea y los gobiernos democráticos o autoritarios de los años cincuenta, en el clima de prosperidad económica de la posguerra”.



En la imagen, páginas 724 y 725 del capítulo “La difusión mundial”, de la 7ª edición revisada y ampliada, en castellano, de la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benévolo.

Por lo demás, el capítulo “La arquitectura moderna en Latinoamérica” que en la 5ª edición ampliada de 1982 aparece como el XXI, en la edición revisada y ampliada de 1994 pasa a ser el capítulo XX, ahora bajo el título más genérico de “La arquitectura en Latinoamérica”, apareció sin variación relevante alguna en su contenido.

No creemos que sean intencionadas ni las omisiones e inexactitudes de la primera edición revisada y ampliada de 1982, ni en definitiva la determinada visión parcial de la anterior ni la nueva revisión y ampliación de la edición de 1994, que tratan de imponer los diferentes textos, quizá por eso mismo, por la falta de datos del autor o su lejanía para con el tema o un acercamiento parcial con cierta direccionalidad ideológica, respectivamente. En cualquier caso, desconocemos si Montaner viajó a América para conocer aquello de lo que iba a hablar —todo apunta a que no—, lo que si queda patente es que su lazarillo fue la historiografía oficial de la modernidad europea, en un momento y en otro.

-Historia crítica de la arquitectura moderna de Kenneth Frampton, 1981-2014 (edición en castellano) La primera edición que se publica del libro, en castellano, aparece en 1981—tan sólo un año más tarde la publicación de la edición original, en inglés—. Entre esta y la siguiente de 1983, no existen muchos cambios y la lectura es la oficial de la modernidad de la arquitectura del siglo XX, en torno a tres o cuatro figuras principales a cuya influencia o dictados se supedita el valor historiográfico de las realizaciones arquitectónicas merecedoras del adjetivo “moderno”. A pesar de ser una “historia crítica”, no es hasta posteriores ediciones en que el propio autor empieza a mover su criterio y argumentos hacia territorios donde empieza a subyacer una lectura del siglo XX menos unitaria e infranqueable, de aquella canónica que no admitía enmiendas o disidencias. La figura más destacada y original, representante del mundo hispano, que aparece desde esta primera edición corresponde al arquitecto catalán Antonio Gaudí, a quien el autor le dedica el capítulo 3 del Apartado Segundo del libro. En este, bajo el título de “El racionalismo estructural y la influencia de Viollet-le-Duc: Gaudí, Horta, Guimard y Berlage, 1880-1910”, presenta la figura de un arquitecto influenciado por los principios de fidelidad programática y nobleza constructiva inspirados por Eugene Viollet-le-Duc en sus *Entretiens sur l’architecture* (1863-1872) y que adelantaba en mucho una nueva racionalidad arquitectónica por venir en los años posteriores “como una inspiración para la vanguardia del último cuarto del siglo XIX, al penetrar su método en aquellos países europeos donde la influencia cultural francesa era intensa pero la tradición del clasicismo era débil”. Sin negar la importancia de tal influencia de Viollet-le-Duc sobre el arquitecto catalán, es más endeble el argumento de la “débil” tradición del clasicismo, que en el caso de España y los reinos de la América española —ya sea auspiciado por las administraciones borbónicas hasta 1821, a través de instituciones rectoras como las academias de bellas artes, o como movimiento de rechazo a la propia tradición hispana en *pro* de una nueva identidad de las naciones independientes, desvinculada de la de la metrópoli, emisora principal de influencias y dictados culturales hasta entonces de Europa al continente americano—, llegó a tener más que notables representantes y constituir una sobresaliente escuela de arquitectura clásica de Juan de Villanueva, a Manuel Tolsá, Damián Ortiz de Castro o Eduardo Tresguerras, por tan sólo citar algunos casos ejemplares, de uno y otro lado del Atlántico. De nuevo podríamos hablar, en todo caso, de la facilidad con que

nuevas corrientes y tradiciones emitidas desde diferentes ámbitos cercanos pero ajenos al mundo hispano, permean en nuestro ámbito cultural hasta calar a fondo, reelaborarse e incorporarse como un nuevo producto a nuestra propia tradición. De esta manera podemos entender a una figura que como Gaudí, es verdad sí esta “bebiendo” de las nuevas corrientes estructuralistas del momento en Europa (sean Ricardo Wagner, Ruskin, o Viollet-le-Duc), pero que a la vez está mirando al norte de África, al Oriente y el mediterráneo en busca de una identidad propia, por encima de cualquier postulado dogmático. La importancia de la geometría constructiva, que da estructura y forma, está en el mismo tuétano de la tradición hispana, y bastaría sólo citar la arquitectura de los moros de España —la no desdeñable cifra de siete siglos de dominación islámica en la Península Ibérica podrían ser suficientes—, que se hará después mudéjar, barroca o clásica, como para no restar importancia a la propia tradición, en la que en todo caso las corrientes exteriores son un instrumento de acicate, de renovación o revolución hacia nuevos horizontes de “lo mismo” presente continuamente en nuestra tradición arquitectónica. Lo anterior, muy por encima del “deseo de resucitar una arquitectura indígena y la compulsión por crear formas de expresión totalmente nuevas”. Sin duda, es revelador para una nueva apreciación de la modernidad hispana las palabras de Iñaki Ábalos al señalar que

En España 1914 no sea una fecha tan relevante como en el resto de Europa —nuestro hito histórico equivalente fue 1898, la pérdida definitiva del poder colonial— permitiría aquí incorporar con propiedad otras figuras (Antoni Gaudí, Josep María Jujol, Rafael Guastavino o Antonio Palacios), que cubren con una maestría indiscutible la idea de una primera modernidad y cuya influencia en las prácticas contemporáneas no es en absoluto desdeñable”.⁹³

Por lo demás, no se menciona la arquitectura americana de habla española o portuguesa en esta primera edición del Frampton, a pesar de su pretendida voluntad de fundar una visión crítica de la modernidad del siglo XX.

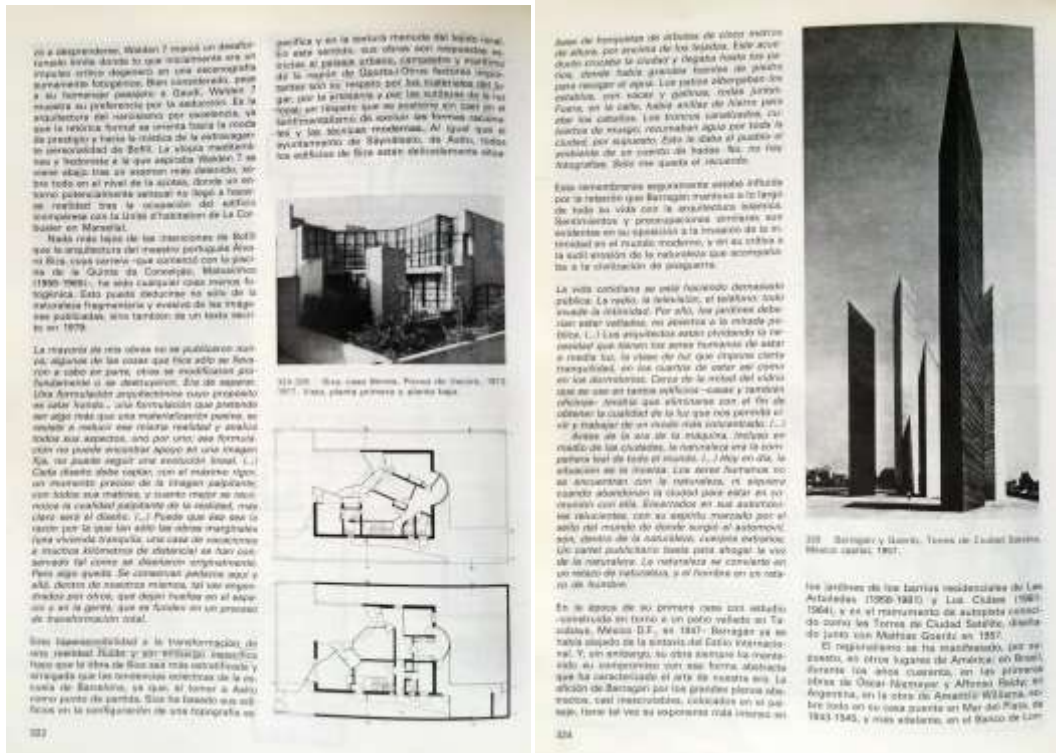
93. Ver en Ábalos, Iñaki (2014), “Interiores, el talón de Aquiles de la modernidad”. *Interior* (Catálogo del Pabellón español de la Biennale de Venecia de 2014), pág. 17, ed. Ministerio de Fomento del Gobierno de España, Madrid.

Es en la tercera edición ampliada de 1987⁹⁴ donde Kenneth Frampton introduce por primera vez a la América española, incluso amplía algo su mención a la producción española del XX. Lo anterior es al margen de la presencia en todas las ediciones anteriores, dentro de la Tercera parte del libro (“Evaluación crítica y extensión en el presente, 1925-1978”), desde la primera de 1981, de la asunción primeriza de las ideas de Le Corbusier en España por parte de Josep Lluís Sert. el GATEPAC y el colofón del Pabellón para la II República Española de 1937 en París; o del caso de Brasil, más tardío a la modernidad, con Costa, Reydi y muy especialmente Niemeyer construyendo la nueva ciudad de Brasilia (1956-1963). Es en la misma Tercera parte del libro, añadiendo un quinto capítulo a los hasta entonces cuatro capítulos que la conformaban, que Frampton se decide a incluir una tenue visión de lo ocurrido en México o Venezuela durante el siglo XX, por parte de la América española, corriendo en paralelo a la visión oficial, pero exactamente en paralelo al hacerlo como una opción diferente, al parecer contestataria o disidente, bajo el título de “Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”.

Una actitud igualmente táctil se observa en la obra del veterano arquitecto mejicano Luis Barragán, cuyas mejores casas (...) adquieren una forma topográfica. A la vez paisajista y arquitecto, Barragán siempre ha buscado una arquitectura sensual y ligada a la tierra; una arquitectura compuesta por espacios cerrados, estelas, fuentes y recorridos de agua; una arquitectura yacente sobre rocas volcánicas y vegetación exuberante; una arquitectura que hace indirectamente referencias a la “estancia” mejicana (...) se vio influenciado con la relación de toda la vida de Barragán con la arquitectura islámica. Unos sentimientos y preocupaciones similares se hacen evidentes en su rechazo a la invasión de la privacidad en el mundo moderno y su crítica de la sutil erosión de la naturaleza que ha acompañado a la civilización de posguerra (...). Para la época en que se construye su primera casa y estudio alrededor de un patio cerrado en Tacubaya, Méjico D.F., en 1947, Barragán ya se había alejado de la sintaxis del International Style. Y sin embargo, su obra ha permanecido siempre comprometida con la forma abstracta que ha caracterizado el arte de nuestra época. La afición de Barragán por los grandes planos, abstractos y casi inescrutables, situados en el paisaje, es quizás más intensa que en ningún otro sitio en sus jardines para las zonas residenciales de las Arboledas (1958-1961) y Los Clubes (1961-1964), y en su monumento en la autopista, Torres Ciudad Satélite, diseñado con Mathias Goeritz en 1957. Por supuesto el regionalismo se ha manifestado en otras partes de las Américas; en Brasil en los años cuarenta, en la obra inicial de Óscar Niemeyer y Affonso Reidy; en Argentina en la

94 . Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

obra de Amancio Williams, sobre todo en su casa puente en Mar del Plata de 1943-1945, y más recientemente en el Banco de Londres y Sudamérica de Clorindo Testa en Buenos Aires (1959); en Venezuela, en la Ciudad Universitaria construida según el proyecto de Carlos Raúl Villanueva entre 1945 y 1960.⁹⁵



La casa Beires (1973-1977) de Siza; a la derecha las Torres de Satélite (1957) de Barragán y Goeritz; dentro del capítulo “El regionalismo crítico...” en las páginas 322 y 324, respectivamente.

En el capítulo Frampton hace mención, además, a otros dos autores del ámbito hispánico, en general, a saber: el arquitecto catalán José Antonio Coderch y el portugués Álvaro Siza. Para el autor las dos figuras son casos claros de autores regionalistas. Tras exponer el caso del “regionalismo explícitamente anticentralista [que] fue el movimiento nacionalista catalán que surgió por primera vez con la fundación en 1952 del Grupo R EN Barcelona (...) encabezado por J.M. Sostres y Oriol Bohigas” pasa a mencionar el caso del arquitecto español. “La carrera del arquitecto barcelonés José Antonio Coderch fue típicamente *regionalista* en cuanto que osciló entre una tradición vernácula del ladrillo, mediterraneizada y moderna (...) y la composición vanguardista, mezcla de Neoplasticismo y Mies”. Adelante en el texto, nos habla de “la arquitectura del maestro portugués Álvaro Siza (...) sus obras son respuestas estrictas al paisaje

95. Frampton, *op. cit.*, pág. 323-325.

urbano, campestre y marítimo de la región de Oporto”. Caracteriza la obra del portugués, según el autor, un “respeto por los materiales del lugar, por la artesanía y por las sutilezas de la luz local (...) que se sostiene sin caer en el sentimentalismo de excluir las formas racionales y las técnicas modernas”.

Si bien la intención⁹⁶ del autor es loable por cuanto es consciente de la importancia de los progresos tectónicos —a tal punto de considerar un lugar en su *Historia crítica* para manifestaciones no canónicas como las realizadas en América Latina en el siglo XX—, es la inclusión de estas bajo la etiqueta de límites borrosos del “Regionalismo Crítico” lo más discutible de su postura. Es discutible porque establece una categoría absoluta: el movimiento moderno, o más bien la práctica de ciertas figuras importantes; y un cajón de sastre donde meter todo aquello que se sale de los estrictos límites anteriores, es decir todo lo que no es una copia literal. Arquitectos como O’Gorman, Pani o Barragán nunca fueron ni estrictamente vernaculares, ni siquiera vernaculares, o se consideraron dentro de escuela regional alguna. Fueron arquitectos de su tiempo: moderno-parlantes, que asumieron la práctica de la arquitectura como propia, dentro de una tradición cultural más amplia conectada con la historia. De la historia entresacaron las más finas herramientas para avanzar la profesión, respondiendo a lo local sin dejar de ser jugadores de una partida más universal. De esta edición en adelante algo de la presencia más original de la América ibérica en el siglo XX, quedará encasillada bajo el corsé de “Regionalismo crítico”, el mismo que a la vez dejará fuera otras tantas manifestaciones modernas, igualmente valiosas y originales, de todo el periodo. La visión anglosajona, aunque más abierta de lo habitual con respecto a sus propios paradigmas, es lo que trasciende definitivamente a la hora de nombrar el autor una serie de fenómenos incomprensibles dentro de su mundo cultural. La resistencia a concebir en arquitectura o arte algo diferente a lo canónico, ortodoxo y uniformado lleva a Frampton a pensar que entonces, toda esa cantidad de manifestaciones surgidas paralelamente a la modernidad y usando la bases del mismo lenguaje moderno sólo puede llamarse “regionalismo crítico”.

96. En el prefacio de la edición de 1991 Kenneth Frampton se refería expresamente a la asunción del Regionalismo Crítico, en la ediciones anteriores, “como actitud descentralizada de resistencia cultural” y su deseo, en ediciones posteriores de “enmendar este desequilibrio” de no incluir con más importancia y abundamientos expresiones disidentes la visión fundacional del Movimiento Moderno, localizadas en regiones distantes de los centros emisores oficiales, en “la India, Canadá, América Latina y Oriente Medio”.

La diversidad, la mixtura, la riqueza de matices sensoriales y tanta otra cosa que le adscribe al regionalismo crítico lo podríamos decir, y más, por ejemplo de la Alhambra de Granada, de la Mezquita de Córdoba, de los caminos de nácar y ciudades barrocas de los Mayas, o de la Tonantzintla en Cholula. Deudor Frampton de los estudios de Zevi —precursor de un cierto revisionismo de los arquitectos “del espíritu del lugar”, frente a aquellos que enarbolaban la bandera del “espíritu del tiempo”⁹⁷—, trató de encauzar lo iniciado por el anterior a partir de la concepción de su “pluralidad de poéticas” en la arquitectura del siglo XX, en el citado carácter regional de cierta arquitectura que se produce, y aquí si hay consenso ya, en paralelo al nuevo racionalismo radical de las vanguardias europeas del pasado siglo. Lo cierto y verdad es que, con la perspectiva histórica con que contamos hoy día, podemos afirmar que tales posiciones a la hora de pensar y hacer arquitectura han convivido, siempre, en cada momento y en cada periodo a lo largo de la historia de la arquitectura de la humanidad, y que en todo caso lo que si podríamos distinguir son áreas culturales distintas, con formas de expresión diferenciadas.

-*La arquitectura moderna desde 1900* (ediciones en español de 1986; revisada, actualizada y ampliada de 2006) La primera edición de *La arquitectura moderna* de Curtis en español se publica el año de 1986, cuatro años más tarde de la publicación de la primera edición original de la obra, en inglés. Como las dos historias anteriores, también esta, revisa de manera crítica el devenir de la arquitectura del siglo XX, como un ente vivo sujeto a lecturas que recompusieran una visión más completa, menos rígida que la oficial de “los heroicos” de la primera mitad del siglo. Los principios del autor son claros:

Concentrarme en edificios de una alta calidad visual e intelectual: una tradición se forma a partir de una secuencia de tales puntos álgidos que transmiten sus descubrimientos a sus seguidores inferiores. He resaltado el problema del lenguaje arquitectónico y he tratado de mostrar cómo cierto número de individuos extraordinariamente imaginativos expresaron los significados más profundos de su época en formas simbólicas. Pensé que sería bueno

97 . Isac, *op. cit.*, pág. 42.

desmontar los mitos y presentar la compleja imagen de la arquitectura moderna de la forma más simple y honesta posible”.⁹⁸

En esta primera edición, que se corresponde con la primera edición inglesa de 1982, que aparece por primera vez en su lengua original dos años después que Kenneth Frampton publicara su *Historia crítica*, Curtis organiza los contenidos en tres apartados fundamentales —a saber: la Parte 1: Las corrientes formativas de la arquitectura moderna; Parte 2: La cristalización de la arquitectura moderna en el periodo de entreguerras; Parte 3: Transformación y difusión después de 1940— con sus respectivos capítulos. La presencia de la arquitectura hispana e iberoamericana se desarrollará entre los capítulos 2, del apartado 1; el 18, último de la parte 2; y el 25, dentro de la parte 3 del libro.

En el capítulo 2, “La búsqueda de nuevas formas y el problema del ornamento” la presencia de lo hispano está, como en el resto de historia anteriores, protagonizada por la figura original del arquitecto catalán Antonio Gaudí, personaje “inclasificable”, a quien Curtis sitúa junto al grupo de “los principales hombres de talento” del Art Nouveau y responsables citando a Hitchcock de “primera etapa de la arquitectura moderna europea”.

Al final del último capítulo de la parte segunda del libro, el 18, bajo el título de “La continuidad de las antiguas tradiciones” aparece, en una especie de apéndice fotográfico de algunas de las obras citadas hasta entonces en el libro, una foto, en la antepenúltima página antes de la primera del último apartado del libro, en la esquina inferior derecha, de las Cuadras de San Cristobal, obra del arquitecto mexicano Luis Barragán, en la década de los sesenta.

98. Prefacio a la primera edición original inglesa de 1981, en Curtis, William, *La arquitectura moderna desde 1900*, pág. 6, ed. Blume, 1986.

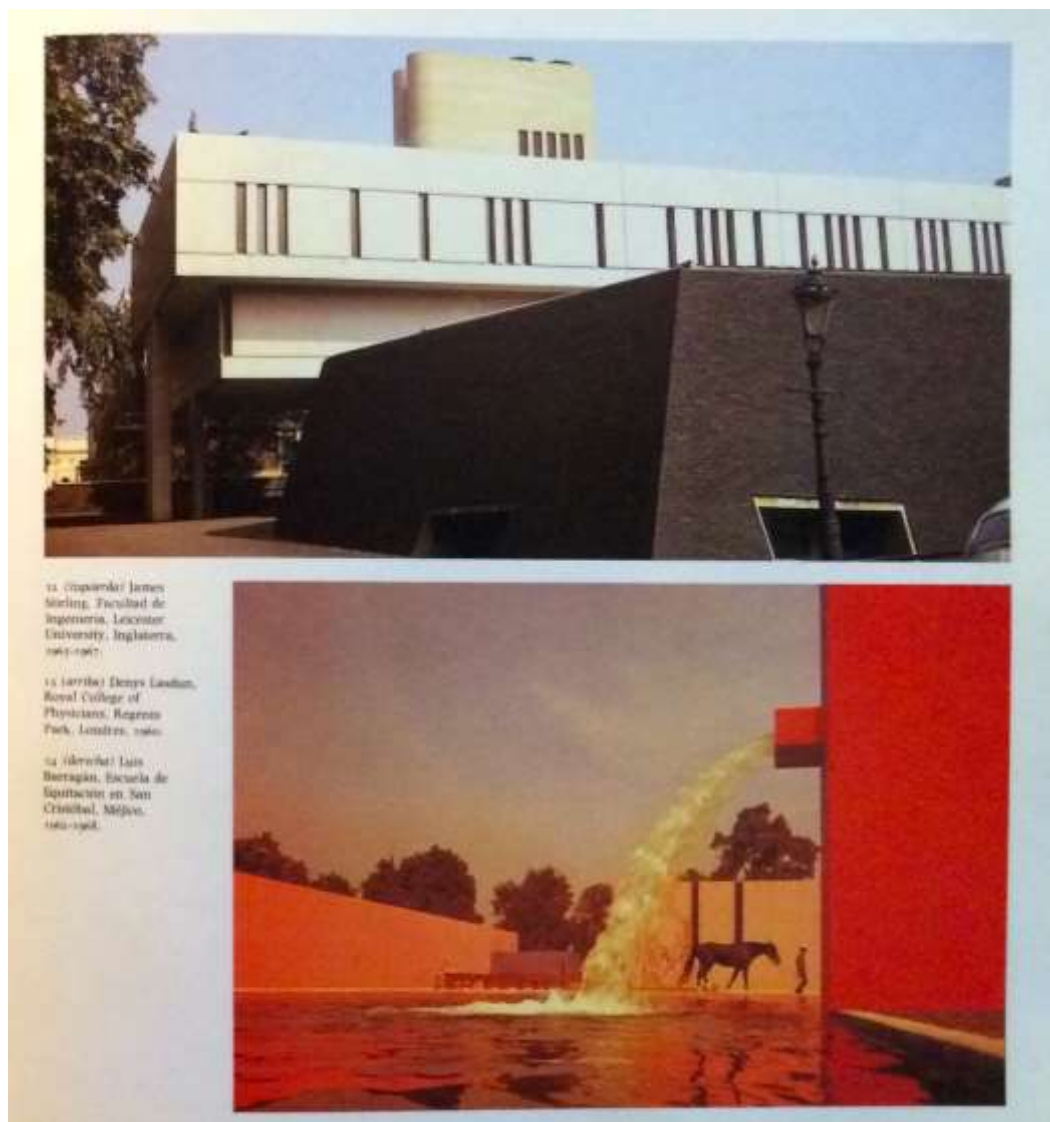


Imagen de las Cuadras de San Cristóbal, en México, del arquitecto mexicano Luis Barragán, en la página 253 de la primera edición en español de la *Arquitectura moderna desde 1900* (1986), de William Curtis.

La primera referencia a la América ibérica en el libro, la encontramos en el capítulo 23, “Louis I. Kahn y el reto de la monumentalidad”, a través de una cita a la nueva ciudad de Brasilia. El comentario sobre la misma resta importancia al vasto movimiento de crear una ciudad de la nada, es verdad que en el lenguaje de la modernidad —entendida como abstracción escultórica de pureza lineal y geométrica, blanca y ajena al lugar en que se inserta, como naves espaciales aterrizadas entre los ríos Preto, San Antonio Descoberto y São Bartolomeu— aunque no estricto: la curva delata al trópico y, en definitiva, el carácter barroco del proyecto, en la tradición del barroco sensual brasileño. El autor únicamente se refiere en estos términos que supeditan los edificios y la planificación misma a la

manera de Le Corbusier, y que a su juicio además son “formas (...) pomposas, diagramáticas y carentes de substancia simbólica o escultórica”. Al principio del capítulo, introduciendo la nueva monumentalidad de la segunda mitad del siglo, cita también de parte de España al arquitecto Josep Lluís Sert, dada la temática del capítulo. Este junto a Sigfried Giedion están planteando en sus “Nueve puntos sobre la monumentalidad”(1943), una reivindicación del monumento como “la expresión de las más elevadas necesidades culturales del hombre”. El monumento comportaba memoria e identidad para el hombre, y con este cambio de dirección hacia postura de un urbanismo más tradicional, trataban de encarar un urbanismo menos funcional, en exclusividad, y más cercano a los valores de la ciudad de siempre, por tanto separándose de la radicalidad racionalista de las décadas anteriores.

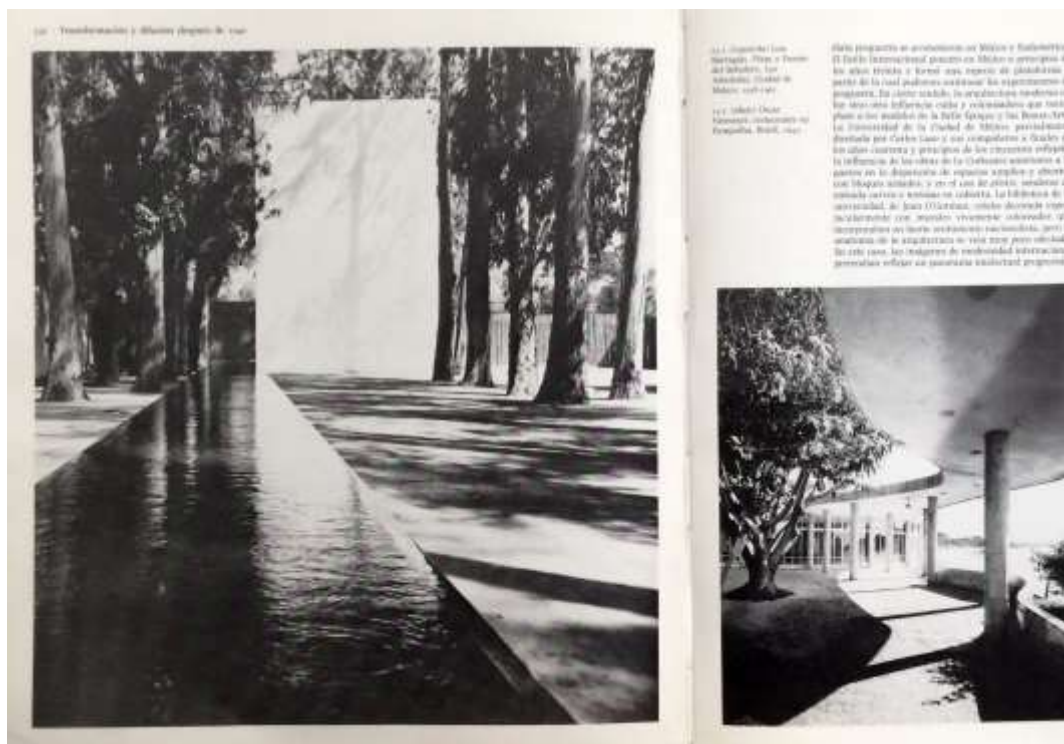


Imagen de la nueva ciudad de Brasilia, del arquitecto brasileño Óscar Niemeyer, en la página 307 de la *Arquitectura moderna...*

La referencia más amplia a la América ibérica, en esta primera edición se encuentra, dentro de la parte tres del libro, en el capítulo 25, que el autor titula “El problema de la identidad regional”. Curtis se propone explicar en este capítulo la aceptación de las ideas del Movimiento Moderno en lugares alejados, tanto geográficamente como técnica y a nivel de desarrollo económico, de sus centros

emisores europeos. Esto a través de algunas preguntas que prefigura pudieron detonar las realizaciones de los periodos en estas localizaciones extremas, a saber: “si una arquitectura había sido correcta para Manhattan, ¿podía ser adecuada para Malaya? (...) ¿qué debería mantenerse y qué debería transformarse de los prototipos para afrontar nuevos climas, culturas, creencias, tecnologías y tradiciones arquitectónicas? (...) ¿cuáles de las antiguas o autóctonas [ideas] deberían desecharse? ¿Debía aceptarse la reconocida universalidad del diseño moderno y doblegarse ante él; o tal vez se debía buscar una fusión entre lo mejor de lo viejo y de lo nuevo, de lo nativo y de lo foráneo?”⁹⁹. Parece claro que similares preguntas podríamos formular para entender, en otras diferentes épocas, la propagación y desarrollo de otros estilos que en su momento gozaron de vigencia universal y trataron de constituir el lenguaje arquitectónico del momento, como por ejemplo el Renacimiento. Es claro que aunque partiendo de un tronco común, donde el lenguaje de los órdenes clásicos sería el vocabulario principal, sin embargo su aceptación, apropiación y desarrollo en el mundo hispánico, por ejemplo, fue completamente diferente que en Italia donde nace dicha corriente. Nadie puede decir que el Palacio de Carlos V, en Granada, es una obra renacentista menor, por el hecho de haber sido construida fuera de Italia—lejos del centro emisor del nuevo lenguaje— y, mucho menos, por el hecho de atender a cuestiones de carácter más local como determinado uso de materiales de la zona (la piedra pudinga de las columnas dóricas del patio circular, por ejemplo). Una paradoja del lenguaje moderno de la arquitectura del siglo XX es tratar de medir todas las realizaciones ajenas a los “maestros fundadores” como derivadas, si tal cosa fuera así no estaríamos hablando de un verdadero lenguaje sino de estilo, y si no hemos de aceptar que en el siglo XX hubo quienes sin ser reconocidos por la crítica como de primera fila escribieron importantes renglones de la modernidad, hasta hacerla superar sus propios límites: y algunos casos los encontraremos en la América ibérica, por supuesto. Este es el talón de Aquiles de la historiografía oficial de la arquitectura del siglo XX, incluida la de la crítica revisionista, que nos ocupa.

99. *Ibíd.*, pág. 32



La Fuente del Bebedero en los Clubes, de Luis Barragán y el restaurante Pampulha (a la derecha) de Óscar Niemeyer, en Brasil, son las dos imágenes que ilustran la aportación latinoamericana en el capítulo 25, “El problema de la identidad regional”, en las páginas 332 y 333.

Curtis, como Frampton, reconoce abiertamente la imposibilidad de concebir ya el Movimiento Moderno como un “hecho monolítico” para justificar que “algunos de los experimentos más vitales de la inmediata posguerra se acometieron en Méjico y Sudamérica”. Así mismo menciona, sin más abundamiento en su explicación, la “penetración” del Estilo Internacional en “Méjico” a partir de los años treinta como “otra influencia culta y colonizadora que reemplazó a los modelos de la Belle Époque y las Beaux-Arts”¹⁰⁰. Sin más por el momento — aunque sólo desde el inicio del siglo hasta los años treinta que menciona es posible situar algunos de los hechos arquitectónicos más importantes del México moderno—, se refiere a la construcción de la Ciudad Universitaria, de manera vaga y con algunas imprecisiones notables como adjudicarle la autoría a “Carlos Lazo y sus compañeros”, o la única referencia al urbanismo de Le Corbusier por sus “espacios amplios y abiertos con bloques aislados”. No menciona la referencia a la ciudad prehispánica de Teotihuacan, que estaba en la génesis de la concepción del proyecto por los autores del plan general, Mario Pani y Enrique del Moral.

100. *Ibíd.*, págs. 331-332.

Siendo verdad que tanto Mario Pani como Enrique del Moral conocían sobradamente las propuestas de ciudad abierta de Le Corbusier —el propio Mario Pani, en sus años de formación, había trabajado su Atelier en París—, no es menos cierto que la asimilación y uso de estas ideas en México era normal en la sintaxis de la arquitectura mexicana, en la que primaba por encima de todo un proyecto de búsqueda de identidad nacional o americana, mirando a la historia propia como historia de la construcción. Mucho más típico de los clichés del mundo anglosajón, es el argumento de que la modernidad europea como corriente fuera “otra influencia culta y colonizadora más”: ni México fue como la India en manos de los ingleses —sólo baste atender al gran barroco americano, para nada supeditado o subsidiario ni menor que cualquier otra corriente artística europea—, ni muchos menos los españoles fueron colonos en el sentido que le otorga al término el mundo anglosajón. Por otro lado, la referencia a la biblioteca de Juan O’Gorman es breve, y relega la idea de regionalidad a una cuestión más de vestimenta que estructural pues “estaba decorada espectacularmente con murales vivamente coloreados que incorporaban un fuerte sentimiento nacionalista, pero la anatomía se veía muy poco afectada”¹⁰¹. Adelante en el texto, William Curtis se enfoca en presentar la figura de Luis Barragán como la clave para entender aquella idea del problema regional en México, en contraste con la lectura superficial que veía en las propuestas anteriores de una regionalidad más de fachada, que esencial, fruto de un débil análisis del proyecto de Ciudad Universitaria, así como del desconocimiento de todo lo anterior ocurrido en México desde, al menos, 1907. A pesar de ser una referencia imprecisa, donde pesa en exceso una supuesta poética de la abstracción mezcla de elementos locales y lenguaje moderno, no cita su periodo de formación de Guadalajara, ni tampoco el racionalista estricto, en la Ciudad de México hasta los años cuarenta, donde está realizando tan importantes experimentos espaciales. Sin embargo el autor reconoce algo que si es de destacar, y que mantendrá en la edición de 2006: “hablar simplemente de la fusión de regionalismo y Estilo Internacional, de lo vernáculo y Le Corbusier, es trivializar a Barragán: su estilo expresaba un talante genuinamente arquetípico en contacto con la vena trágica de la historia cultura mejicana”¹⁰², y en general del mundo hispánico, diríamos nosotros.

101. *Ibíd.*, pág. 333.

102. *Idem.*

La referencia a Latinoamérica, acaba con un breve comentario sobre el Brasil moderno de Costa y Niemeyer —bajo la sombra plomiza de Le Corbusier—, en el edificio del Ministerio de Educación de Río de Janeiro, o el Casino de Pampulha de Óscar Niemeyer, ya en solitario. Ambas producciones son para el autor representativas de una práctica profesional ejemplar del “dilema que afrontarían muchos arquitectos que debían trabajar en «países en desarrollo» [donde] su arquitectura, que siempre se construía, tenía que convertirse con frecuencia en el elegante juguete de una minoría rica y exigua”¹⁰³.

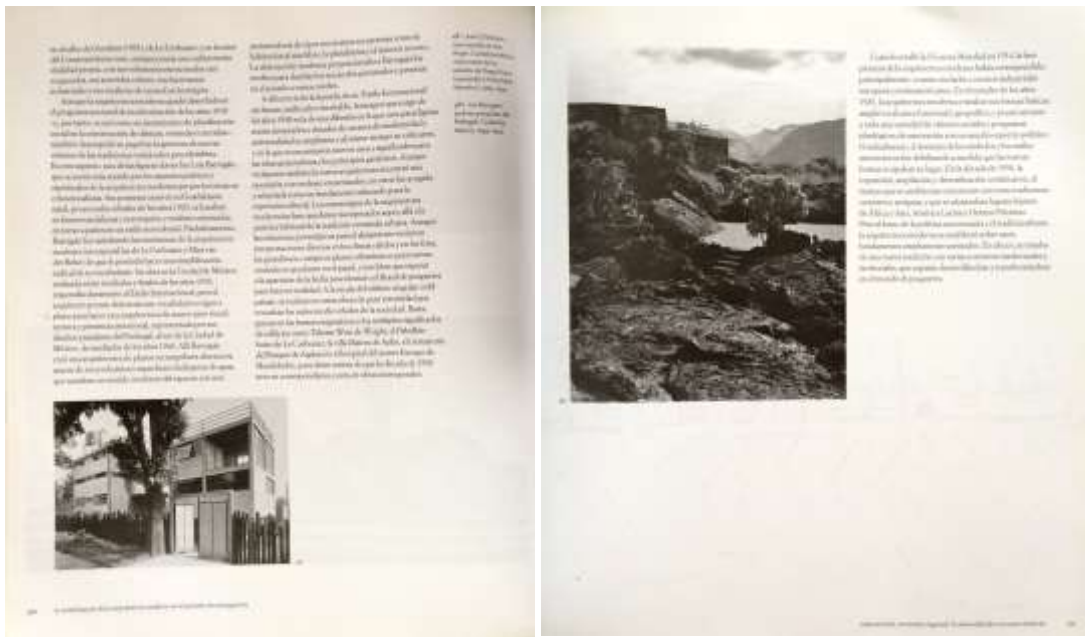
Por último, cabe destacar la importante mención de Josep Lluís Sert. Su presencia es un tributo del autor a quien se debe un importante legado en la Universidad de Harvard, que dejó en miles de estudiantes universitarios que pasaron alguna vez por sus clases. La figura del arquitecto catalán aparece mencionada en los capítulos 15, 21 y 26. En el capítulo 15, “Wright y Le Corbusier en los años 1930” el autor menciona a Sert, para referirse a que “en España también hubo insinuaciones de un movimiento moderno a finales de los años 1920, que se consolidaron con José Luis Sert (un colaborador de Le Corbusier que estaba destinado a convertirse en presidente de los CIAM) hasta que estalló la Guerra Civil”¹⁰⁴. La siguiente mención al arquitecto mediterráneo aparece en el capítulo 21, “La Unité d’Habitation de Marsella como prototipo de vivienda colectiva”, en que el autor relaciona la residencia de estudiantes Peabody Terraces (1964) en Harvard, con el proyecto de Le Corbusier:

Se puede considerar el proyecto como una extensión de los principios de la Unité (...) fundido con la tradición local del patio para residencias de estudiantes, y con las cualidades de los ligeros balcones de madera de las cercanas construcciones de tres pisos de Nueva Inglaterra. De esta forma, una visión utópica de una ciudad alternativa en la que se había incluido una armonía ideal del hombre, la naturaleza y la vida urbana, se modulaba, se hacía menos absoluta y se unía a un contexto existente (...) El proyecto de Sert era notable por la atención que prestaba a la calidad de los espacios intermedios, a la ocultación de los estacionamientos, al detalle del paisaje urbano, así como a la expresión de los propios edificios.¹⁰⁵

103. *Ibíd.*, pág. 334.

104. *Ibíd.*, pág. 196.

105. *Ibíd.*, págs. 292-293.



Las dos casas estudio de Diego y Frida en San Ángel (1929), de Juan O’Gorman y los Jardines del Pedregal de San Ángel de Luis Barragán, también en México, en el capítulo 21, “Internacional, nacional y regional: la diversidad de una nueva tradición”, en las páginas 390 y 391.

Quizá hubiera sido este el capítulo donde Curtis podría haber aprovechado para citar los experimentos urbanos, al hilo de las ideas de Le Corbusier y sus propuestas de vivienda comunitaria, densa y en altura, llevados todos a cabo y a una escala descomunal —impensable para Le Corbusier en Europa, en los años en que empieza a hablar de la Unité sin estar aún construida—, por Mario Pani en México: el Multifamiliar Presidente Alemán (1946), el Multifamiliar Presidente Juárez (1950), hasta el conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco (1964). No lo hace así y la omisión por su parte es muy grave.

En 2006, con motivo de la tercera edición es castellano de la obra¹⁰⁶, revisada, actualizada y ampliada de la de primera en español de 1986, el autor mantiene la división en tres partes de la anterior y la organización por capítulos que aumenta en cuatro a la vez que varía los títulos y contenidos de la mayoría de ellos. Amplía en contenidos, por supuesto, a través de diferentes capítulos, su consideración de la arquitectura latinoamericana del siglo XX. No sólo eso, además su apreciación de dichas aportaciones no son contempladas estrictamente desde la tesis primera,

106. Curtis, William, *la arquitectura desde 1900*, ed. Blume, Madrid, 2006.

de las primeras ediciones, de su adscripción pura a una identidad regional. La lista de autores y obras es mucho más prolija, también las fotos con que apoya el texto más numerosas y mejor escogidas, así como su apreciación sobre dichas aportaciones más ajustada a la verdadera dimensión de su papel en el momento histórico en que se llevaron a cabo, y en relación a las figuras canónicas de la primera modernidad. En esta nueva edición revisada, actualizada y ampliada Curtis introducirá su visión de las aportaciones latinoamericanas e hispanas en cinco capítulos (dos más sobre la edición de 1986), a saber, el tres, el veintiuno, el veinticuatro, el veintiséis y el veintisiete.

En el capítulo 3, “La búsqueda de nuevas formas y el problema del ornamento”, cita el autor a Antonio Gaudí, se mantiene tal cual la edición anterior de 1986, sin variaciones en la estructura ni el contenido.

En el capítulo 21¹⁰⁷, que no coincide con el del mismo número de la edición de 1986, aparece nuevo ahora bajo el título de “Internacional, nacional y regional: la diversidad de una nueva tradición”. En este, Curtis incluirá en el discurso de la modernidad heroica las aportaciones regionales o nacionales de algunos de los países con producción importante, alejados del centro emisor original europeo. Si en las primeras ediciones la presencia de la América Ibérica se reducía casi a unos cuantos autores sin relación con el discurso cronológico de la historia de la arquitectura del siglo XX —más unos esbozos o pinceladas sueltas de autores muy diferentes en edad y producción— y a una categoría donde primaba el sentido regional de las aportaciones, en esta edición la característica principal que compartían aquellos autores —la de una determinada manera de entender el ejercicio de la arquitectura desde presupuesto tectónicos, regionales, nacionales o disidentes—, se acopla al discurso de la historia introduciéndolos el autor, ahora sí, en el correlato general internacional e intentado explicar sus razones en contraposición a la interpretación oficial, a la vez que ampliando el número de aportaciones y autores como hemos indicado. Si en la edición anterior, por ejemplo, el proyecto de Ciudad Universitaria o Barragán mismo aparecían como acontecimientos aislados en un panorama borroso o inexistente de un país supuestamente intervenido colonialmente —en el que parecía no haber ocurrido

107. *Ibid.*, pág. 371-391.

nada antes que explicasen tales hechos—, ahora lo subsana buscando un origen de la modernidad en 1910, lo cual es ya un paso considerable, y relatando lo más representativo entre esta fecha y los años cuarenta y cincuenta, para luego pasar de nuevo a Barragán, centrarse en su figura y ampliar muy considerablemente el relato y análisis de su producción.

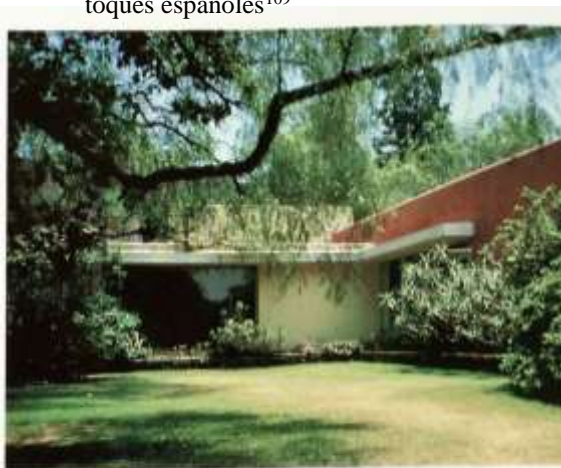
En Brasil, la arquitectura moderna fue adoptada por el estado para simbolizar las políticas “progresistas” de la centralización y la industrialización, e incluso para reflejar una antigua preocupación por los modelos culturales “universalizadores” derivados de la Ilustración europea. (...) México tuvo una vanguardia muy activa en otras artes durante las décadas de 1920 y 1930, como queda plasmado en la obra de los(salta página) pintores “muralistas” (...) El padre de la arquitectura moderna mexicana fue José Villagrán García (...) Entre sus discípulos más brillantes estaban Juan O’Gorman, cuyo estudio para Diego Rivera (1929-1930) se inspiraba en el taller de Onzenfant (1923), de Le Corbusier, y en fuentes del Constructivismo ruso, aunque poseía una rudimentaria vitalidad propia, con sus volúmenes estructurales casi exagerados, sus atrevidos colores, sus lucernarios industriales y sus escaleras de caracol en hormigón. Aunque la arquitectura moderna quedó absorbida en el programa nacional de modernización de los años 1930 (...) también desempeñó su papel en la apertura de nuevas visiones de las tradiciones vernácula y precolombina. En este aspecto, una de las figuras claves fue Luis Barragán, que se sentía más atraído por los aspectos poéticos y espirituales de la arquitectura moderna que por los técnicos o funcionalistas. (...) Barragán creó una arquitectura de planos rectangulares abstractos, muros de roca volcánica y superficies deslizantes de agua, que aunaban un sentido moderno del espacio con una metamorfosis de tipos mexicanos recurrentes como la habitación al aire libre, la plataforma y el interior secreto. La abstracción moderna proporcionaba a Barragán los medios para destilar los recuerdos personales y penetrar en el pasado a varios niveles.¹⁰⁸

En el mismo capítulo 21, y en un sentido más amplio de las realizaciones del mundo hispano, Curtis menciona al ingeniero español Eduardo Torroja y a José Luis Sert. De ambos cita algunas de sus obras y justifica su práctica profesional en los límites de una modernidad no estricta, continuadores de una manera de hacer arquitectura de carácter mediterráneo y que tendrá influencia en toda América, sea la hispana o los Estados Unidos, respectivamente.

El ingeniero español Eduardo Torroja continuó una tradición artesanal mediterránea de superficies cerámicas laminadas y bóvedas de doble curvatura. Las esbeltas cubiertas a

108. *Ibíd.*, págs. 388-390.

modo de ondas del hipódromo de la Zarzuela (1935) (...) algo de esto recordaba los sistemas de bóvedas tabicadas o “a la catalana” usadas por Gaudí en torno a 1900. Las ideas de Torroja se adoptaron en varios países latinoamericanos y con el paso del tiempo contribuyeron a crear una cultura de una ingeniería expresiva basada en medios tecnológicos limitados (...) El movimiento moderno español fue principalmente una operación socialista y catalana (...) entre las personalidades claves estaban José Luis Sert, Josep Torres Clavé y Joan Subirana, quienes conjuntamente contribuyeron a fundar la rama española de los CIAM, llamada GATEPAC (...) mantenían estrechos vínculos con Le Corbusier y estaban decididos a encontrar soluciones urbanísticas viables para Barcelona. Su Plan General de 1933 para la ciudad pretendía lograr una alta densidad, pero siguiendo un modelo de viviendas a baja altura (...) Su “Casa Bloc” de siete plantas, construida en 1933, era una variante de las viviendas *á redent* de Le Corbusier, pero adaptada al clima cálido y a la rica vegetación mediterránea. El Dispensario Central Antituberculoso (1934-1938), obra de Sert, Subirana y Torres (...) usaba un esqueleto de acero como el armazón de un instrumento para recuperar la salud en el que se aprovechaba al máximo la luz y ventilación naturales (...) con la construcción tradicional catalana, que usaba bóvedas hechas con piezas cerámicas. El pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, obra de Sert y Luis Lacasa, estaba construido también a partir de una estructura de acero, pero tenía un patio cubierto por un toldo de doble grosor en el centro, y estaba rematado por una rampa sinuosa (...) el edificio parecía una caseta de *agitprop* de vivos colores (...) El mensaje antiautoritario estaba bastante claro, y (...) aunque la arquitectura y el contenido venían a ser una especie de declaración “internacionalista”, también había toques españoles¹⁰⁹



de 1950. El principal escenario para estos intentos de interpretación cultural era la franja suburbana de Ciudad de México, donde los nuevos ricos aspiraban a gozar de los valores cosmopolitas, pero dejando abierta la puerta

La casa de Enrique del Moral (1948-1949), ya desaparecida; a la derecha, terraza-patio de la casa-estudio de Luis Barragán (1947); ambos en México; en el capítulo 27, “El proceso de asimilación: América Latina, Australia y Japón”, págs. 494 y 495.



109. *Ibid.*, págs. 375-379.

El capítulo 26, “Disyunciones y continuidades en la Europa de los años 1950”, se corresponde de alguna manera con el del mismo número que aparecía en la edición de 1986 bajo el título de “Crisis y críticas en los años 1960”, aunque ampliando sus contenidos hasta diez años antes respecto al último y también, como novedad, incorporando la presencia hispana a través de autores portugueses y españoles que empiezan a tener relevancia, con obras importantes, en la década de los sesenta del siglo pasado. El capítulo se enfoca en revisar las reglas bajo las cuales una serie de arquitectos en Europa, después del periodo de guerras, basará su práctica profesional en “una postura crítica según la cual la herencia moderna debía revitalizarse mediante el contacto con las exigencias de las situaciones y los lugares concretos”¹¹⁰. En el caso Ibérico, el autor destaca de parte de Portugal por un lado, primero, a Fernando Távora que “intentó superar el eclecticismo y el provincianismo dominantes en la arquitectura portuguesa y volver a las raíces locales, al tiempo que afrontaba los problemas sociales de su época; buscaba una arquitectura que fuese moderna pero sensible a un singular paisaje cultural, y para él una de las claves era la construcción vernácula portuguesa, que interpretaba en relación con sus principios y tipos generales”¹¹¹. Por el otro lado portugués, la segunda figura cuya obra merece la presencia en la *Arquitectura moderna...* es Álvaro Siza para quien, según el autor “la arquitectura moderna proporcionaba una vía para alejarse del provincianismo y acercarse a cierta universalidad (...) un equilibrio entre lo local y lo general”¹¹². Por parte de España el autor se explaya en muchos más nombres y obras, aunque son notables algunas ausencias. El autor, en medio de la explicación de un contexto general de aislamiento justificado en la dictadura franquista, sitúa a figuras como Francisco de Asís Cabrero, a través de la Casa Sindical en Madrid de 1949, y pasa rápidamente a situar la recuperación de un contacto con la modernidad internacional, en la década de los cuarenta en Barcelona “siempre más abierta al mundo exterior que cualquier otra ciudad española (...) aprovechó su recurrente capacidad tanto para integrar nuevas ideas en su memoria colectiva como para adaptar las formulaciones más generales a su cultura y paisaje específicos”. La figura clave será Coderch, de quien da cuenta de su hacer arquitectónico “moderno de medios limitados pero de significados

110. *Ibíd.*, pág. 471.

111. *Ibíd.*, pág. 482.

112. *Ibíd.*, pág. 483.

complejos” para detenerse más adelante en una explicación amplia sobre algunas de las obras más representativas del arquitecto catalán: la casa Ugalde, en Caldetas (1951) junto a la costa mediterránea que iniciaba “una nueva fluidez y una nueva abstracción que recordaban tanto las pinturas jeroglíficas de Miró como esa larga tradición de la forma de inspiración natural que se remonta hasta Jujol y Gaudí”; y en la modalidad más urbana, el edificio de viviendas en la Barceloneta, también del mismo año 1951¹¹³. A continuación, Curtis prosigue y menciona a Oriol Bohigas, que junto a Josep María Sostres fundarán el Grup R “que se concentró en la necesidad de hacer edificios que abordasen las exigencias públicas, con una manera de hacer que recordaba al neorrealismo italiano (...) un llamamiento a favor de una síntesis moderno-regionalista dirigido tanto a la arquitectura como al urbanismo”. A continuación y, volviendo la vista al Madrid de los cincuenta, Curtis cita el caso de los programas de vivienda social que bajo el nombre de “poblados dirigidos” trataban de frenar el rápido aumento del chabolismo en los extrarradios de Madrid—pero también de otras capitales importantes, que comenzaban a rebasar los límites de sus cascos tradicionales— y que “constituyeron un campo de pruebas para un grupo incipiente de arquitectos modernos comprometidos que incluía a José Luis Romany, Eduardo Mangada y Ramón Vázquez Molezún”. De pasada cita a Sáenz de Oíza, con motivo de su proyecto para el poblado de Fuencarral A de 1954; para detenerse en la figura de Sota cuya propuesta para el poblado de Fuencarral B 2 fue aún más lejos, evocando la construcción vernácula rural pero en términos estrictos y reduccionistas” Es notable el desequilibrio entre la breve reseña a la figura de Oíza, frente a las tres páginas y media completas que dedica, a continuación a Alejandro de la Sota. Además, frente a la idea de aislamiento casi total de la España de Franco que manifiesta el texto, Oíza ya gracias a la Beca del Conde de Cartagena había tenido la posibilidad de viajar a Estados Unidos entre los años 1947 a 1949 —donde tuvo oportunidad de conocer la obra de Mies van der Rohe, así como otras tantas obras de algunos de los maestros canónicos del Movimiento Moderno— frente al tradicional viaje a Italia; el año de 1954 recibe el Premio Nacional de Arquitectura por su proyecto para una Capilla en el Camino de Santiago (junto a Jorge Oteiza y José Luis Romany), que no se entendería su

113. *Ibíd.*, págs. 484-485.

radicalidad sin ese viaje a los EE.UU. y su conocimiento directo de la obra de Mies. Pero es más, en la misma década de los 50-60 está realizando dos importantes proyectos: la Basílica de Nuestra Señora de Arantzazu (1950-1954) e inicia el proyecto de Torres Blancas en Madrid (1961-1969), promovido este último por Juan Huarte. Lo anterior sin olvidar la profunda huella que su labor docente dejó en las siguientes generaciones de arquitectos españoles. A pesar de esto, y a tenor de la importancia dada por la extensión que le dedica Curtis en su libro, la gran figura de la modernidad española a partir de los cincuenta es Alejandro de la Sota cuyas obras maduras “poseían esta cualidad de materialidad en inmaterialidad: como si hubiese cierta presencia espiritual justo bajo la superficie de cosas tan simples como las jácenas de acero, las láminas de vidrio o la textura del ladrillo”¹¹⁴. De este se centra en la explicación de algunas de sus obras. Por un lado, el Gobierno Civil de Tarragona (1954-1957) que es “un diseño que se situaba en el límite entre presencia y ausencia, que mostraba una provocativa interacción de luces y sombras, y que vivía en una tensión perpetua entre los esquemas modernos y los clásicos (...) en deuda con la Casa del Fascio de Terragni (1932-1936), la idea estructural era completamente distinta (...) se trataba de un esqueleto de hormigón que pretendía estar hecho de piedra y acero”¹¹⁵. El otro edificio en que Curtis centra la presentación de Sota como maestro moderno español es el gimnasio del Colegio Maravillas en Madrid (1961-1962) que era al interior “un volumen espacial único, cubierto por cerchas de acero curvas e invertidas (...) habría un vano nítido y diáfano para la cancha situada debajo, canalizaba el aire a través del edificio, y dejaba entrar desde el techo convexo una luz difusa que no daba en los ojos de los espectadores; formaba una especie de puente dentro del cual se podían insertar las aulas”¹¹⁶. La figura de Sota, al margen de ausencias, o descuidos, y sólo sea por una cuestión pedagógica que advierte el autor en él para construir el capítulo, le permite concluir que “en la medida que esos arquitectos fueron capaces de incidir en valores que trascendían las simples cuestiones de estilo, también consiguieron reanimar la larga tradición a la que todos ellos pertenecían”¹¹⁷.

114. *Ibíd.*, pág. 486.

115. *Ibíd.*, pág. 486.

116. *Ibíd.*, pág. 487.

117. *Ibíd.*, pág. 489.

En el capítulo veintisiete, bajo el título de “El proceso de asimilación: América Latina, Australia y Japón”¹¹⁸ el autor se extiende en el fenómeno de apropiación del lenguaje del Movimiento Moderno en algunas áreas culturales alejadas de los centros emisores de este, a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado, y como una reacción en general al reduccionismo radical en muchos casos de las primeras propuestas de vanguardia de principios del mismo siglo. Poniendo nuestra atención sobre el caso de México, Curtis de nuevo se detiene con especial atención en algunas cuantas figuras, obras y proyectos de envergadura urbana para sostener su tesis de una América Latina que reacciona más o menos tarde en forma de una respuesta particular, tan *sui generis*, a los postulados de los primeros modernos. En el capítulo veintiuno, como hemos visto, había tenido tiempo de pasar, aunque muy por encima, por el periodo de primera modernidad en México —mucho más importante, y fundamental para las décadas posteriores, y que parte en realidad de las discusiones en torno a la arquitectura de un México nuevo y moderno, suscitadas por Jesús T. Acevedo a través de la Conferencias del Ateneo de 1907— deteniéndose en situar a Villagrán como padre de los racionalistas modernos en México aunque sin citar ninguna de sus importantes obras, que además implicaron en muchos casos parte de planes urbanos y de regeneración social a través de la arquitectura como máquina —estoy pensando la granja de Popotla, por ejemplo— al igual que la de sus correligionarios y discípulos como Juan O’Gorman, a quien cita a través de sus dos casas-estudio para Diego y Frida en San Ángel. De estas últimas aunque las supedita al modelo establecido por la casa para el pintor Onzenfant en París de Le Corbusier, y las relaciona con el constructivismo ruso, sin embargo las distingue con un cierto *swing* mexicano, un tanto pintoresca. Tal apreciación finalmente queda en la anécdota de un caso aislado entendido así como de simple copia adaptada de un modelo dado. Sin embargo dichas casas —cuya primera aproximación se encontraba en el predio contiguo hacia la calle de Diego Rivera, en la casa de Cecil O’Gorman, del mismo autor— en su momento tuvieron gran repercusión tanto en los medios nacionales como internacionales por su lenguaje radical en términos constructivos. Si la casa de Onzenfant es una caja plástica, una composición cubista, las de O’Gorman en México son un verdadero ejercicio racionalista que, siendo funcionales, además

118. *Ibid.*, págs. 491-511.

no ocultan la verdad de la construcción ni la estructura y donde el concreto unido a materiales sencillos, usados según su estricta razón de ser, nada más. La casa sin embargo no niega su contexto, quizá una contradicción, pues aún siendo ajena como arquitectura al lugar en que se inserta —en su momento aún mucho más evidente, al conservarse casi por completo el casco novohispano de las haciendas y huertas de San Ángel—; eso sí, un contexto cultural más amplio en que el color, la lava y los cactus remiten más que a símbolos de una pretendida mexicanidad hoy a consideraciones de lectura del proyecto donde lo plástico, sin dejar de serlo y mucho, responde primero a cuestiones constructivas. O’Gorman está utilizando en todos los casos la técnica y los medios que le son propios desde un lenguaje nuevo, pero supeditado este a sus propias razones. Y en eso Le Corbusier tendría que esperar algunos años más para poder llegar a traducir sus ideas en construcciones con tanta fuerza e intensidad. A la vez, la arquitectura residencial en O’Gorman será tan sólo una parte muy pequeña de su producción, reducida a un selecto núcleo de clientes, y será en la arquitectura educativa donde, sirviéndose del nuevo lenguaje, podrá dar respuesta a programas sociales que irán sumando muy temprano al proyecto de un México moderno gestado ya en 1907. También la práctica edilicia de un Mario Pani, anterior a 1950 queda fuera del capítulo, lo que es grave pues aísla la producción de las décadas posteriores como si hubieran surgido de la nada. Para muchos críticos entre quienes nos incluimos, de hecho, la arquitectura mexicana acaba realmente en 1952 con la finalización del magno proyecto de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, en los pedregales del sur de la ciudad. Lo que tiene interés a partir de los cincuenta, que narra Curtis en el capítulo 27, se había gestado mucho antes en un magma complejo, diverso y rico de ideas propias y tomadas y reelaboradas del contexto internacional. Frente a otros países México no intervino en ninguna de las dos guerras mundiales, y de éstas y la Guerra Civil española adoptó a muchos de los intelectuales, artistas y científicos más importantes de la Europa de guerras y posguerras, al igual que los Estado Unidos, y los puso a trabajar en su proyecto de nación. Algo de todo esto, de alguna manera y la propia visión del autor, lo traerá a colación ahora si en este capítulo, aunque poniendo énfasis en la importancia del periodo de los cuarenta y cincuenta sobre el de la primera modernidad de los años veinte y treinta.

El movimiento moderno (...) fue propiedad intelectual de ciertos países de Europa occidental, de los Estados Unidos y de algunas partes de la Unión Soviética (...) la arquitectura iba ligada a la existencia de “vanguardias” que buscaban la autenticidad dentro de las (llamadas) sociedades industriales “avanzadas”. Pero a finales de los años 1950, las transformaciones, las desviaciones y las devaluaciones de la arquitectura moderna se habían abierto camino en muchas otras zonas del mundo. (...) En México, por ejemplo, la arquitectura moderna ya había tenido su papel en la reforma posrevolucionaria de los años 1920 y 1930, cuando el idealismo estético y social se había combinado en algunas ocasiones. El movimiento moderno había ayudado a desalojar la persistente influencia *beaux-arts* y a emancipar la cultura visual de los modelos ostensiblemente europeos asociados al control político extranjero; podía haberse percibido simplemente como una “capa” colonizadora más procedente de Europa, pero en cambio quedó asimilado en el “imaginario” mexicano como una fuerza vagamente universalizadora pertinente para las causas de la superación de las viejas divisiones sociales, raciales y religiosas, y de la consecución de un rápido “progreso” tecnológico. De este modo, contribuyó a crear un estilo de autodefinición nacional que requería la integración de todas las culturas del pasado dentro de un único ideal unificador nacional. En América Latina, la construcción de “historias” nacionales retrospectivas funcionaba de un modo distinto en países con una herencia antigua visible (...) Seguir el desarrollo arquitectónico mexicano desde sus comienzos modernos en la década de 1920 hasta el pasado reciente es apreciar como los tipos internacionales podían quedar asimilados en esos modelos locales, y cómo los rasgos mexicanos podían, a su vez, ser interpretados de maneras modernas. La Ciudad Universitaria situada al sur de México capital (1946 en adelante) —proyectada por varios arquitectos, entre ellos Enrique del Moral, Mario Pani, Carlos Lazo, José Villagrán, Juan O’Gorman y el joven Teodoro González de León— era una versión competente de la *Ville Radieuse* de Le Corbusier, adaptada a las instituciones y la tecnología de México (...) La reconciliación de lo “general” y lo “local” era un tema recurrente en México al final de la década de 1940 y en la de 1950. El principal escenario para estos intentos de interpretación cultural era la franja suburbana de Ciudad de México, donde los nuevos ricos aspiraban a gozar de los valores cosmopolitas (...) La casa propia de Enrique del Moral en Ciudad de México (1948-1949) delimitaba un enclave usando planos abstractos y espacios solapados para integrar los interiores con patios resguardados adyacentes a las habitaciones privadas y con un jardín situado en el centro del conjunto. En este caso, el proyecto pertenecía, hablando en términos generales, a un linaje inspirado en Mies, pero los espacios vueltos hacia dentro, los muros con textura, los colores terrosos, los tablonces audaces, las mamparas de alabastro, las repisas de piedra volcánica y las plantas exóticas indicaban una interpretación local del prototipo internacional. En este caso, la austeridad y la ligereza del Estilo Internacional daban paso a algo más colorista, más macizo y más rústico.¹¹⁹

119. *Ibíd*, págs. 491-495.

Este último caso de la casa de Enrique del Moral, en la colonia Tacubaya, que cita Curtis —en la mejor tradición de la casa-patio hispano-mediterránea— es dramático, pues su mención en su *Arquitectura moderna* parecía llegar tarde para México o más bien sentenciarla pues, muy pocos años más tarde, esta magnífica obra de la historia de la arquitectura sucumbía al complejo de Edipo de dos jóvenes arquitectos mexicanos, egresados de la Universidad Iberoamericana, que comenzaban de tal manera su carrera profesional como arquitectos. Más adelante, Curtis dedica un buen número de párrafos a la figura de Luis Barragán, sin duda la más importante del siglo y merecedora ya, de una vez, de un puesto entre los grandes maestros de la arquitectura occidental del siglo XX. La referencia en las primeras ediciones de su obra era más tímida, pero entre estas y la presente el arquitecto mexicano no sólo había sido objeto de la gran exposición en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York¹²⁰ —evento que fue mucho más importante en México, pues descubrió al gran público en su país su importante producción; a la vez, deshizo la “ley del hielo” de su compañeros de profesión —los del ala más radical racionalista—, que hasta entonces lo habían desprestigiado y denostado, quienes finalmente tuvieron que rendirse a las evidencias de su importante obra ahora reconocida por el “vecino” del Norte¹²¹ y que finalmente motivó la concesión del Premio Nacional de Ciencias y Artes por el Gobierno de México, al final del mismo año— y de la concesión del Premio Pritzker de Arquitectura en 1980. Aunque relativamente cercanos en el tiempo de gestación de esta obra, no obstante, William Curtis necesitaría casi una década para decidirse a incluir con fuerza la producción de Latinoamérica en su obra y situar en uno de los centros de la misma, desde México, al arquitecto Pritzker mexicano, dentro de un discurso más acorde a lo que sería la relevancia de ambas presencias en la historia general de la arquitectura moderna.

La figura clave para el descubrimiento de una arquitectura moderna llena de ecos mexicanos fue Luis Barragán (...) el arquitecto descubrió maneras de conferir a un enclave de gente adinerada cierta solidez urbana al tiempo que intensificaba la experiencia de la naturaleza (...) el estilo maduro de Barragán comenzó a surgir en sus proyectos de jardines y paisajes de mediados de los años 1940, tales como El Pedregal, donde austeras

120. Esta se llevó a cabo del 4 de junio al 7 de septiembre de 1976.

121. “El silencio y la palabra. Luis Barragán, Octavio Paz y el Premio Pritzker”, en *Revista Casa del tiempo*, págs. 38-41, marzo (2), México, 2014.

plataformas de lava y planos murales abstractos canalizaban el flujo de los espacios exteriores y unían cascadas y estanques. Entre las principales influencias de su formación estaba la Alhambra de Granada, en el sur de España (que visitó en 1924), con sus vistas de ensueño, sus jardines acuáticos, sus cambios de ejes y su atmósfera surrealista; también asimiló los austeros muros de los conventos y viviendas campesinas de México, con sus patios y jardines volcados hacia el interior. Barragán miraba más allá de la imaginería maquinista del Estilo Internacional, buscaba algo más profundo; cultivaba el gusto por la corriente metafísica del Surrealismo europeo (por ejemplo, De Chirico y Magritte), pero también empleaba los recursos modernos de la abstracción para destilar presencias ocultas y condensar imágenes de varias épocas de la historia. En sus manos, los patrones espaciales heredados de la arquitectura moderna se usaban para servir a una especie de conservadurismo místico: una poesía del retiro y la contemplación privada (...) Hablar simplemente de la fusión de regionalismo y Estilo Internacional, o de lo vernáculo y Le Corbusier, es trivializar a Barragán: su estilo expresaba un talante genuinamente arquetípico en contacto con la vena trágica de la historia cultural mexicana.¹²²

Entre la primera edición en castellano de 1986, en la que ya Curtis menciona a Barragán y esta de 2006 la diferencia no sólo en extensión sino en apreciación de su figura es más que notoria. Si en la primera se limitaba a adscribirlo a una cierta derivación regional del Estilo Internacional —aunque partiendo de considerar su manera de hacer supeditada al lenguaje de los primeros modernos, como Le Corbusier y Mies— en la presente sin embargo acabará reconociendo su maestría, razón por la cual el sólo hecho de etiquetarlo o supeditar su obra a cualquier otro préstamo que los de su propia creatividad sería, como el propio autor mantiene en sus conclusiones, “trivializar” a Barragán. En los párrafos siguientes, Curtis abunda en la experiencia moderna latinoamericana a partir de los años cuarenta y cincuenta, especialmente centrado en Brasil, en fuerte contraste con la experiencia mexicana, como polos opuestos, o caras de una misma moneda que es la realidad cultural latinoamericana, aunque ligadas al peso de sus historias particulares: de un lado lo ligero, del otro lo pesado. Del lado de Brasil, como segundo centro de la modernidad americana ibérica, el autor sitúa también los casos de Cuba, Venezuela y Sudamérica (Argentina y Uruguay, al frente).

Las reediciones posteriores de la *Arquitectura moderna desde 1900*, en lo que respecta a la América Ibérica no han sufrido ampliaciones o modificaciones

122. Curtis, *op. cit.*, págs. 495-498.

substanciales a esta de 2006. Sin embargo, sería muy recomendable que el autor actualizase su visión con alguna nota que reflexionara sobre los efectos de esta apreciación tardía de las realizaciones de América Latina en el siglo XX. Lo anterior, a nuestro juicio, ha generado una falta de consideración que, en última instancia, ha traído consigo una destrucción o deterioro —en muchos casos irreparable— de buena parte de lo más significativo del legado moderno, en los países respectivos. El caso de la casa de Enrique del Moral en México, que ya mencionamos, es tan sólo una muestra muy particular de lo que tratamos de decir; la ciudad moderna, sin dudarlo, sería el paisaje más dañado. Por último, y a pesar de las enmiendas posteriores la clasificación de esta arquitectura como de cierto carácter regional —similar aunque mucho menos rígida que la propuesta por Kenneth Frampton, por supuesto—, con que desde muy al inicio trató de diferenciar a aquellos arquitectos que no habían seguido al dictado las restricciones de lenguaje del racionalismo radical de principios del siglo anterior, pesa aún como una losa sobre algunos de los autores que trató de incluir mejor, más tarde, en una historia de la arquitectura moderna, también crítica, como la suya.

A modo de reflexión final, algunas conclusiones al capítulo. Siendo parte de una misma tradición —España y la América española, la América española y España— desde siglos de conocernos, separados por el Atlántico o dándonos las espaldas a conciencia —aunque sin dejar de mirarnos de reojo— eso no ha sido óbice para que tal relación de continuidad e intercambios dentro de una misma tradición, rica y diversa, se rompa nunca. Durante al menos los últimos cien años, sin embargo, las historias de la arquitectura oficiales, es verdad que anglosajonas o ajenas a nuestra realidad cultural, nos han excluido, quizá aprovechando el “desconcierto” entre nosotros —“no habrá concierto sin nosotros...” resuenan como una salmodia las palabras de Carlos Fuentes—; y sólo nos han vuelto a considerar hace muy poco, escasos veinte años, en que algunos historiadores nos reconocieron cierto valor legítimo en la historia de la arquitectura del siglo XX; y eso sí, sin reconocer más allá de un análisis desde la estricta realidad política de los mismos, como países unidos por esta tradición cultural compartida. Es posible que no nos hayan reservado el mejor sitio, o el más ajustado —pero un sitio al menos—, y hay notables diferencias entre el lugar casi de compromiso que nos

cede Benévolo, a los puestos de verdadero “honor” que nos conceden Frampton y, especialmente Curtis. Es verdad, que lo anterior ocurre, en un principio, desde la categoría del Regionalismo Crítico o de una filiación de identidad regional —que como ya hemos mencionado son fruto de una visión típica anglosajona de la producción de la cultura—, pero en el caso de estos dos autores, más allá de lo anterior, manifiesta su voluntad por incluirnos de alguna manera a la historiografía canónica del siglo XX, en la que por otra parte nos hemos formado todos o casi todos los arquitectos hasta hoy; por tanto, una voluntad de entender nuestra arquitectura y tratar de clasificarla. Sin embargo y a pesar de esta consideración, tan novedosa en algún momento, aún en el aire hoy, nos parecen más un límite fijo que una puerta abierta a interpretaciones más apropiadas con nuestro ser cultural. Estas podrían venir, a partir de estudios serios y rigurosos, de nuestra parte del mundo, sin ambages y sin complejos. Ponernos a dialogar entre nosotros al respecto —esta tesis es lo que pretende: suscitar la ocasión para el reencuentro, para hacer una lectura conjunta de nuestra común tradición— comporta la sorpresa de reconocernos en actos y obras, actitudes y un carácter especial, en que tenemos tanto que ver, como hermanos de sangre.

La crítica revisionista pareciera llegar un poco tarde, en medio de un entorno globalizado y hostil, de un relativismo despiadado y de un mercado voraz que desprecia cualquier atisbo de diversidad, divergencia o simple diferencia, y que por tanto desprecia nuestra cultura misma. Sin embargo, en medio de este caos donde el mercado se ha tenido que plegar y generar una industria de lo sustentable —hasta no sólo no perder el paso sino, más allá, volverse a adelantar a nuestro propio entendimiento, moldear nuestras opiniones y neutralizar cualquier atisbo de razón, de razón crítica, por supuesto—, encontramos una oportunidad para serenarnos, volvernos a mirar, reconocernos y poner la historia de nuestra arquitectura sobre la mesa, entendida desde nosotros, y alzar la voz de nuestra tradición compartida de hacer arquitectura, una arquitectura mestiza que dialoga en el presente con la historia, hecha con nuestras propias manos y toda nuestra creatividad, y siempre sobre la arquitectura como algo que es fruto del tiempo, para ir hacia delante siempre contra nadie.

Parte II

El Invariante Mestizo: América es más

El que lee mucho y anda mucho ve mucho y sabe mucho.

Miguel de Cervantes

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

Sor Juana Inés de la Cruz

La historia no se piensa, se poetiza.

Oswald Spengler

Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América.

José Lezama Lima

2.1 Una introducción desde la historiografía del Arte Virreinal:

historia de una controversia. Hace casi ya ciento cincuenta años que comenzaron los estudios de la disciplina de la historia del arte y la arquitectura de Hispanoamérica, de los siglos XVI al XVIII. La periodización, características de los estudios y filiaciones entre los autores de las diferentes etapas por las que pasó la disciplina quedó establecida en la *Historiografía Iberoamericana* del profesor Ramón Gutiérrez, que citamos en el capítulo anterior. Los periodos en que divide la evolución, no lineal, o mejor desarrollo, de los estudios de la disciplina son:

-Un primer periodo que da en llamar de “La etapa de los precursores (1870-1915)”¹²³, donde “los intentos historiográficos (...) se desarrollan dentro del marco de referencia del modelo academista” y que el autor divide en dos fases: la de los estudios de corte arqueologista con “tímidos” aportes sobre el arte virreinal, representado por la obra del jesuita mexicano Pedro Marquez; y la segunda, representada por el grupo de tratadistas del siglo XIX que trataron de transponer las “verdades” clasicistas “integrando en algunos casos referencias precisas que permiten verificar su presencia en las obras americanas”. De entre los autores de esta segunda fase destaca el autor aquellos que se dedican a los tratados de fortificación (los de Félix Prospero editado en 1744, Paillardelle en 1814 en Montevideo o el de el Sargento Mayor de la Brigada de Ingenieros, Francisco Xavier de Mendizábal, en Lima en 1817 ?, que publica el “orden español de arquitectura” de Luis Lorenzana). El carácter de los estudios del periodo es europeísta, de corte francés (Brunet des Baines, en Chile) o italiano (Cavallari, en México), así como la formación a través de las Academias, incluida la de San Alejandro en la Habana, española hasta 1898, donde la formación era impartida por franceses.¹²⁴

En esta modalidad, el “buen gusto” estaba claramente estipulado. La historia de la arquitectura tenía a la vez un papel principal y un rol formativo accesorio. Era principal porque la arquitectura era esencialmente historicista y el diseño recurría a la cantera de la historia para encontrar sus modelos. Pero a la vez era accesorio en cuanto se le reducía simplemente a las modalidades formales que habían generado los distintos “estilos”. La “Historia” debía servir como soporte ideológico de un recorte de la realidad que sustentaba la normatividad clasicista. En aras de estos modelos se aplanarían todas las contradicciones, se contextualizaría toda referencia y se excluirían los ejemplos transgresores, marginales y no “monumentales” (...) la apertura eclectista en las academias franquearía las puertas a la integración de las manifestaciones ornamentales prehispánicas en la arquitectura académica (...) que tenía su correlación con el rescate de la arquitectura “morisca” (...) Entre los tratadistas de arquitectura que escriben en América durante el siglo XIX, cabe destacar a Claudio Brunet des Baines (Santiago de Chile, 1853), Javier Cavallari (México, 1860), Miguel López y Gómez (La Habana, 1868), Fernán Caballero (La Paz, 1872), Paul Joseph Ardant (traducción, Santiago de Chile, 1874), Teodoro Elmore (Lima, 1876) y Jesús Galindo y Villa (México 1898). Ellos configuran los primeros intentos pedagógicos locales

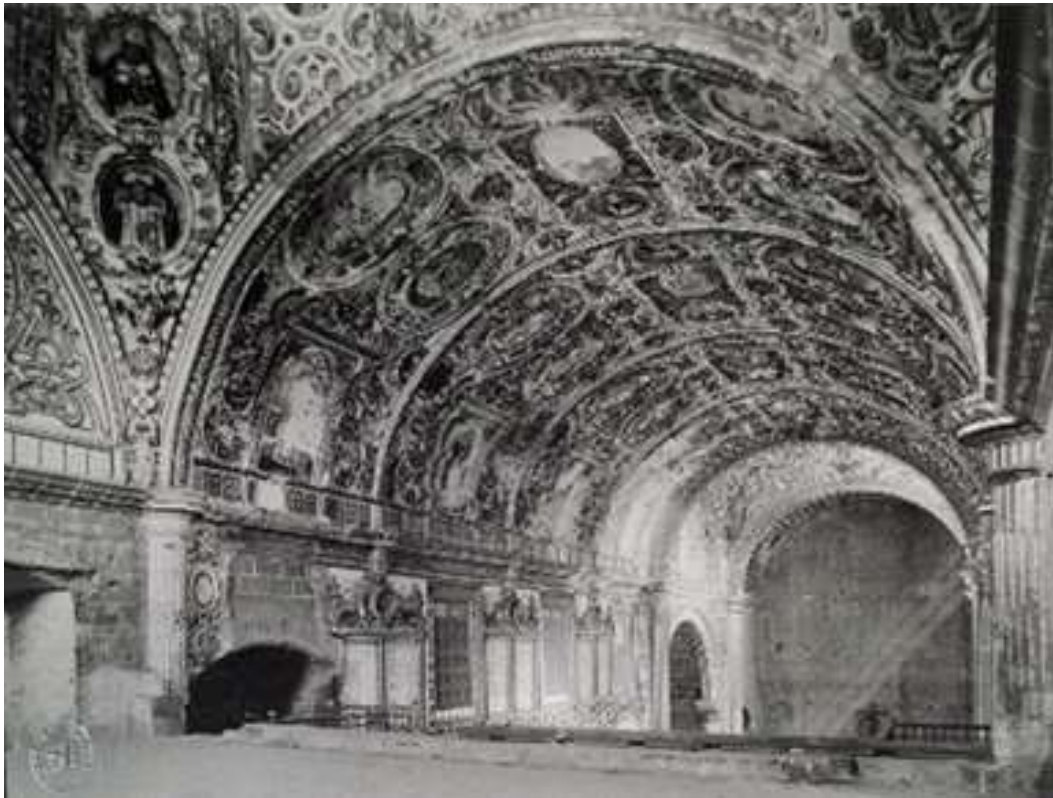
123. Gutiérrez, *Op. cit.*, págs. 11-15.

124. Gutiérrez, *op. cit.*, págs.11-12.

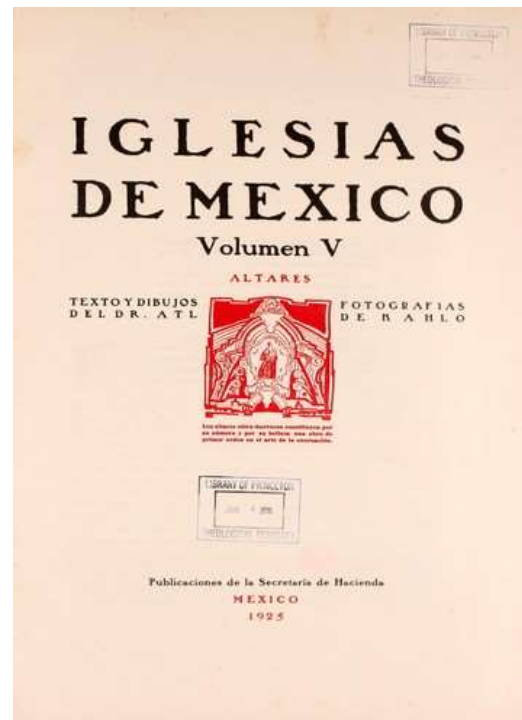
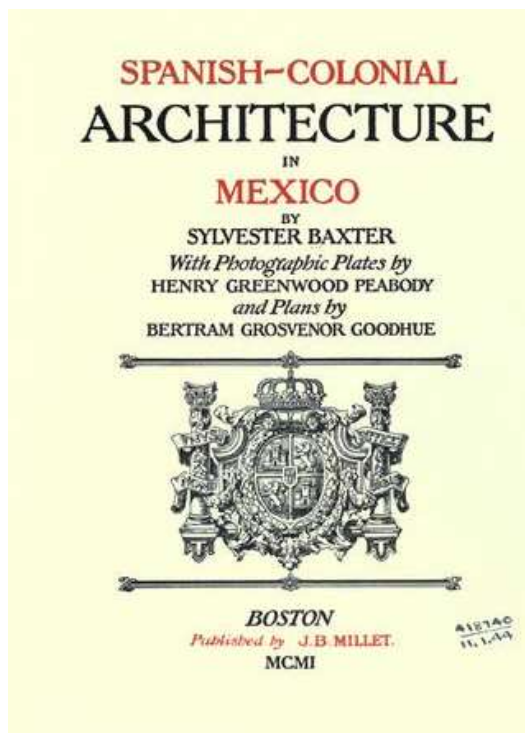
aunque transmitiendo los rudimentos de planteos formales y tecnológicos de procedencia universal.¹²⁵

Igualmente importante que los anteriores, destacan otras tantas obras del mismo periodo, aunque aisladas de la clasificación anterior. Así, merecen una especial atención los *Diálogos de la pintura* de Couto, aparecido en México en 1872; el *Plutarco de los jóvenes. Tesoro americano de Bellas Artes*, de José Bernardo Suárez; y los trabajos del padre Ricardo de Cappa, jesuita español, con sus *Estudios críticos acerca de la dominación española*, en que dedica un capítulo a las “Bellas Artes” o el de Manuel G. A. Revilla (1864-1924) sobre el arte de México donde además de tratar en el preámbulo del arte prehispánico “señala al mismo tiempo la constante prédica española en contra del barroco a partir del auge del neoclasicismo académico”. Fundamental para la fundación de los estudios del arte virreinal, como aporte y testigo gráfico, en México, será la aparición en 1901 del libro *Spanish colonial architecture in Mexico* del estadounidense Silvester Baxter. En este, Baxter no sólo hace una defensa del arte barroco, apoyado en los textos de Revilla, sino que, más importante aún, destaca la singular personalidad del arte virreinal mexicano, por la mezcla de lo español y lo indígena. La obra de Baxter, que se reeditará por primera vez en 1934, será el detonante para la aparición de otro importante trabajo documental, ahora el del fotógrafo alemán Guillermo Kahlo (padre de la pintora mexicana Frida Kahlo), que —comisionado, a principios de siglo, por el Gobierno Mexicano del General Porfirio Díaz— mostrará un sinnúmero de templos coloniales, a lo largo de la geografía de la república mexicana. En definitiva, el enfoque de los estudios del periodo se caracteriza por ser resultado de un asombro europeo ante el descubrimiento de las realizaciones artísticas y arquitectónicas de los virreinos, contradiciendo la norma de la tendencia despectiva de los académicos clasicistas, aun muy presente en los albores del nuevo siglo XX.

125. *Ibíd.*, págs. 12-13.

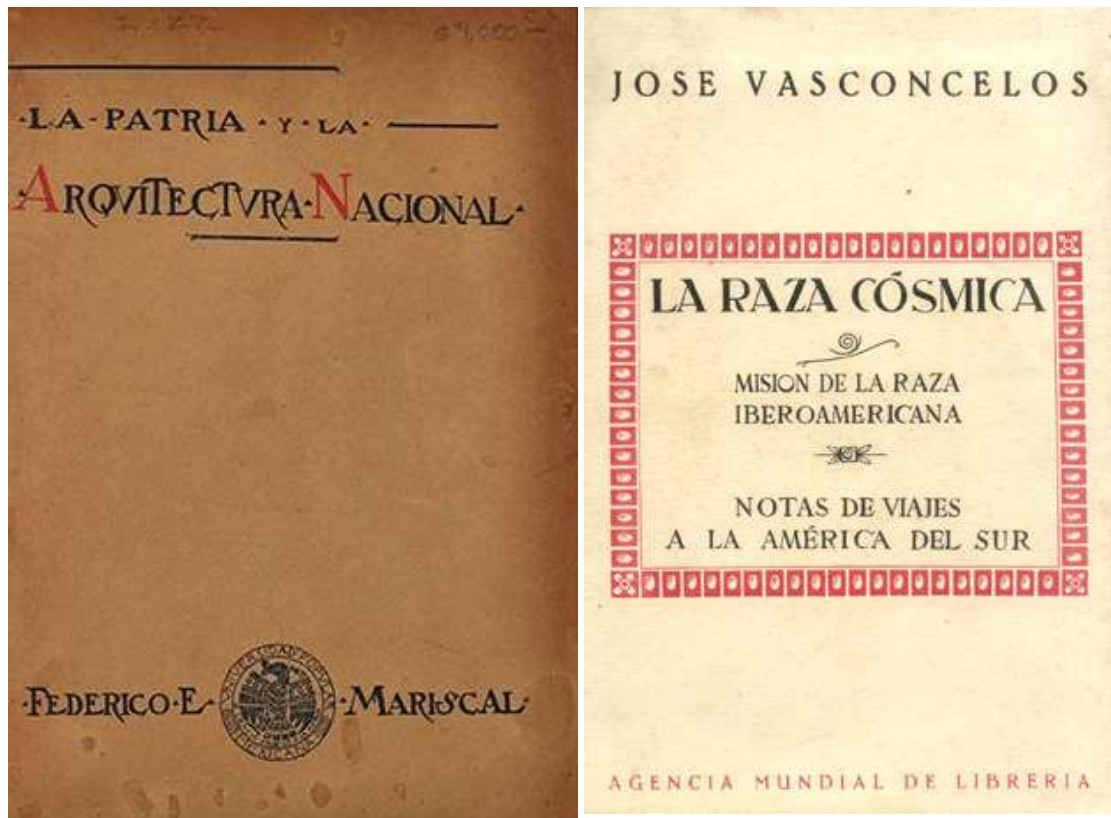


“Templo de Santo Domingo. Oaxaca, Oaxaca. Vista interior de las bóvedas”, al interior del volumen del libro *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, de Silvester Baxter. Abajo, portadas de las obras *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, de Sivester Baxter, publicado en 1901, y de uno de los seis volúmenes (Volumen V. “Altars”) en *Iglesias de México*, entre 1904 y 1908.



-Una segunda etapa que el autor llama “El periodo de los pioneros (1915-1935)”¹²⁶. Este se inicia con hechos trascendentales a nivel histórico como la Revolución Mexicana de 1910 que “puso en crisis el modelo autoritario de Porfirio Díaz en su intento de afrancesar definitivamente el país”, o a nivel de los estudios del arte y la arquitectura americana, frente a una visión europeísta, “en todo el continente hay un despertar que se plasma indicativamente en el Primer Congreso Panamericano de Montevideo (1920) cuando se señala que se enseñe en las Facultades y Escuelas de Arquitectura la historia de arquitectura de cada país y de América en general”. Los pensadores de talla que daran sentido al periodo, a nivel general, serán el argentino Ricardo Rojas (1882-1957), el dominicano Pedro Henriquez Ureña (1884-1946), y el mexicano José Vasconcelos (1882-1959), conocido “el maestro de América”. Durante esta etapa el arte virreinal acaparará el interés de los estudiosos como el vehículo integrador de lo americano anterior a la conquista y lo europeo, a través de España, que insertará a lo americano en Occidente dando lugar a una “Raza Cósmica”. El arte mejor, entonces, sólo podía ser el virreinal y así se expresará, de manera explícita o no, en muchos estudios que se producen en el periodo, o que se infiere de la gran producción que comienza a sistematizarse sobre el arte colonial. Entre los textos fundadores del periodo, a nivel de la arquitectura, se encuentra el del mexicano Federico E. Mariscal (1881-1971), bajo el título de *La patria y la arquitectura nacional* en donde eleva a la arquitectura virreinal a la categoría de ser la auténtica arquitectura mexicana, por constituirse a partir de la “mezcla material, moral e intelectual” de las razas hispana e indígena. A la vez, este texto será precursor de las “políticas de rescate cultural” como señala el propio Gutiérrez. De igual manera, por las mismas fechas, el historiador español Leopoldo Torres Balbás expresará “es probable, que vuelvan los ojos esos pueblos a una de las raíces de su antigua arquitectura y busquen la inscripción en el viejo arte español”.

126. *Ibíd.*, págs. 16-22.



Portada de la obras de Federico Mariscal, *La Patria y la Arquitectura Nacional*, de 1915 en la imprenta de Stephan y Torres; y de *La raza cósmica*, de José Vasconcelos, impreso en Madrid, en 1925.

Durante esta misma etapa destaca también la figura del arquitecto argentino Martín Noel (1888-1963), quien pronunciará en 1914 una primera conferencia sobre la arquitectura virreinal, en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. En esta “el horizonte hispanista aparecía como elemento homogeneizante en lo geográfico y artístico frente a la fragmentación posterior”. Editor de la “Revista de arquitectura” desde 1915, entre los escritos más importantes que recogen el pensamiento de Noel sobre el arte virreinal se encuentran: “Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana”, de 1921; “Fundamentos para una estética nacional”, en 1926, y “Teoría histórica de la arquitectura virreinal”, de 1932. Los dos primeros tienen como eje central la relación de la arquitectura popular de Andalucía y la incorporación de las manifestaciones precolombinas en el arte virreinal, respectivamente. El último título compendiará todo el conocimiento adquirido por el historiador sobre el tema.¹²⁷

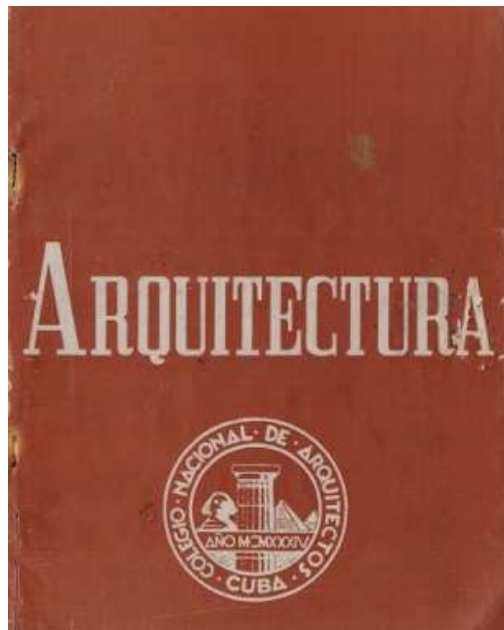
127. Gutiérrez, *op. cit.*, págs. 18-19.

Otros de los autores clave para entender el desarrollo de estudios del arte y la arquitectura virreinal será Ángel Guido (1896-1960), ingeniero y arquitecto, también argentino. Su labor se enfocará desde la escala de lo urbano a través de una “reargentinización edilicia por el urbanismo” (no en vano será responsable de los planes para las ciudades argentinas de Rosario, Tucumán y Salta). La importancia de los estudios americanos de Guido radican en el enfoque desde una “mestización” artística, como fusión¹²⁸ y no como sumatoria de lo español e indígena; a la vez asume el esquema de “arquitectura europea-decoración americana”. El grupo de los historiadores argentinos lo cierra Miguel Solá (1891-1979), quien destaca por su obra *Historia del arte hispanoamericano*, publicado en Barcelona en 1935, que sobresale por ser el primer manual sobre el periodo virreinal americano que trata de abarcar toda la amplitud geográfica de la América hispana.¹²⁹

Igualmente los estudios cuentan con autores en otras partes de la América destacando los de Roberto Dávila (1889-1971) en Chile; en la región andina alto peruana, aunque de menor trascendencia, sobresaldrán el dominico padre Angulo, el mercedario Victor Manuel Barriga (1891-1955), el jesuita limeño Rubén Vargas Ugarte (1886-1975), o Emilio Harth-Terré, el más importante de los anteriores. En la línea indigenista, sobresalen los estudios de José Uriel García (1894-1965) y los Valcarcel. En la región de América Central y el Caribe, destacan Luis Bay Sevilla y José Bens Arrarte, al frente de las revistas “El arquitecto”, “Arte y decoración” y “Arquitectura Cuba”. También en Cuba, y culmen de la labor de los anteriores el trabajo de Emilio Roig de Leuchsering (1889-1964), quien desde 1935 publicará “Los cuadernos de historia de la Habana”.

128. Dichas ideas quedarán reflejadas en su obra *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, de 1925.

129. Gutiérrez, *op. cit.*, págs. 19-20.



Portada e interior de uno de los números de la revista “Arquitectura Cuba”, fundada en 1932, de la que fue editor José Bens Arrarte. Ejemplar del número de junio de 1953, que estaba dedicado al concurso para el monumento a José Martí, en la Plaza de la Revolución de la Habana.

El panorama mexicano de los historiadores del periodo es punto y aparte e inauguraré toda una escuela historiográfica del arte y la arquitectura novohispana. También de formación francesa, la figura clave que inaugura el periodo es Jesús T. Acevedo —quien había tenido mucho que ver en las Conferencias del Ateneo de 1907— con la disertación de 1914 sobre “La Arquitectura colonial en México”. Es en este momento, de hecho entre los años 1924 a 1927, cuando el doctor Atl rescata las antiguas fotografías del patrimonio virreinal mexicano, hechas por Kahlo, y las publica en seis volúmenes. Además de los inventarios del Patrimonio Arquitectónico de los estados de Hidalgo y Yucatán, la figura clave que marcará el final de la etapa en cuestión en México será Manuel Toussaint quien funda en 1935 el Laboratorio de Arte, que será origen del Instituto de Investigaciones Estéticas.

El espíritu de esta fase histórica y el desafío de esta generación fueron recordados en un texto de Toussaint que decía: “el criterio oficial, vuelto hacia las naciones extranjeras, como hacia unos modelos a quienes había que imitar ciegamente, no podía ver que tenía dentro del país un tesoro más valioso, por su mérito propio, por su personalidad que expresa con el mayor vigor posible el valor de México como entidad diversa de los demás

pueblos”. “La europeización de México iniciada a fines del siglo XIX y principios del XX, destruyendo lo que en el país existía de más personal e imitando superficialmente las modas y el arte de Europa...”.¹³⁰

En España, junto a los estudios de Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), uno de los hitos de la etapa será la creación del Laboratorio de Arte Americano en Sevilla, por Diego Angulo Iñiguez (1901-1986) y el arquitecto argentino, ya citado, Martín Noel. Esto, unido a las diversas revistas especializadas que comienzan a publicarse durante el mismo periodo van a poner rápidamente sobre la mesa de estudio el importante patrimonio virreinal americano hasta entonces relegado en los estudios o inexistente. Sin duda, el hecho más importante del periodo es que los historiadores llegan a ser consciente que la materia objeto de sus estudios no está presente impresa en los manuales de historia, es decir que la arquitectura virreinal americana hasta entonces no aparecía ni contaba para la “historia oficial”. Esto es muy importante, pues enlaza con el momento que ha de marcar este trabajo de tesis. De hecho, para la arquitectura del siglo XX americano no ha ocurrido aún entre los historiadores esta consciencia real, a tal punto de generar una revisión a fondo como la que provocaron los historiadores precursores de los estudios del arte virreinal, a principios del siglo XX. Esta tesis se funda en ese hecho, lo denuncia y explica las causas que afecta a toda nuestra historia de la arquitectura hispana e hispanoamericana a la vez evidenciando una total continuidad artística de las manifestaciones en el mundo hispano.

-La tercera etapa de esta clasificación propuesta por Gutiérrez sería la que llama “El periodo de la consolidación (1935-1971)”¹³¹. Si el anterior periodo estuvo marcado por una “fuerte impronta ideológica”, en esta etapa los estudios del arte virreinal americano abandonan la “militancia ideológica” para guarecerse en el ámbito estricto de universidades e institutos de investigación. Esto añadirá mayor cientificidad a los estudios, en un sentido ortodoxo, tanto en los métodos de estudio, como en la cantidad, detalle y manera de relacionar y presentar los nuevos datos y aportes documentales. El conjunto de los estudios provendrán de tres tipos de investigadores —con particularidades propias, diferencias y

130. *Ibíd.*, pág. 21.

131. *Ibíd.*, págs. 22-34.

coincidencias entre los mismos—, a saber: historiadores, historiadores del arte y arquitectos.

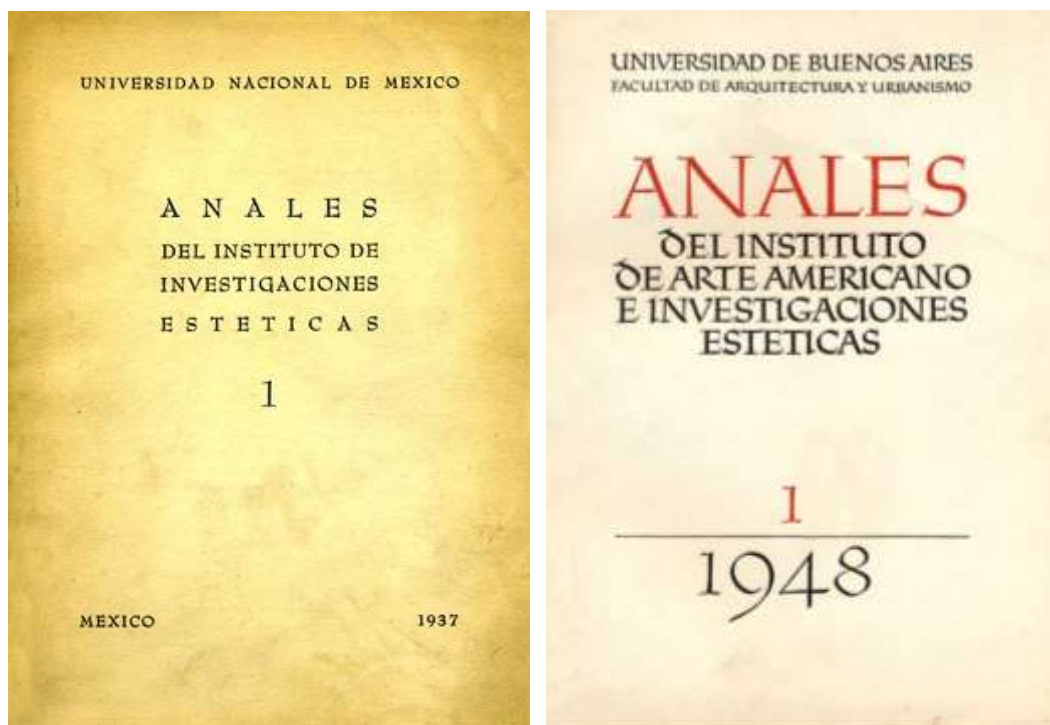
Cada uno de estos estudios se moverá dentro de un carácter de generalidad a partir de determinados parámetros. Los historiadores aportarán la documentación inédita, la cita erudita, vinculando en general las obras como emergentes calificadas de la historia política y social. Predominan en este sector los historiadores de órdenes religiosas que narran los ciclos edilicios de sus templos y conventos (...) El grupo más importante que califica al periodo de consolidación, es el de los historiadores del arte. (...) Utilizando con acierto el andamiaje de datos históricos que proveían los historiadores, y a la vez generando nueva documentación en sus propias investigaciones en archivos oficiales, eclesiásticos y privados, los historiadores del arte construyeron buena parte de la actual historiografía americana (...) el grupo de los arquitectos aporta al conocimiento historiográfico la especificidad de su oficio, facilitando relevamientos, croquis, planos, que complementaron la información que aportaban historiadores e historiadores del arte. En general los enfoques analíticos de los arquitectos, por lo menos hasta 1950, no escapan a los lineamientos que plantean los historiadores del arte, ciñéndose también al predominio del análisis sobre el periodo colonial (...) la tarea de muchos historiadores arquitectos se vinculó a partir de 1940 al rescate de los “monumentos históricos” (...) en México venía siendo llevada con ímpetu desde la década de los 20 (...) alcanzó plena aceptación a escala continental recién en los 60 (...) la tarea realizada entre 1940 y 1965 en el rescate, la restauración y la recuperación de edificios puede ser considerada como pionera configurando un campo importante de la proyección historiográfica.¹³²

La mayor científicidad de los estudios del periodo, que se concentrará en la “academia”, fundamentalmente tendrá como contrapartida, a diferencia de cómo se operó con la historia en la etapa anterior, el que ya no se tratará de trasladar su lectura e interpretación como herramienta arquitectónica para la proyectación del momento presente y dar con una “nueva arquitectura”, esto en general, claro.

Del ámbito de los historiadores del arte el trabajo de mayor solidez provendrá en las primeras décadas, de la obra de Diego Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Mario Buschiazzo, en tres tomos, de la *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1956) “obra aún no superada como expresión global del arte colonial”. A la vez y de manera grupal destaca la labor que inician muchos de los institutos y laboratorios de arte que inician su andadura en esta etapa: el Laboratorio de arte de

132. *Ibíd.*, págs. 23-24.

Sevilla, el Seminario de Arte Hispanoamericano de Madrid, los Institutos de Investigaciones Estéticas de México, Buenos Aires y Bogotá, el Instituto de Historia de la Arquitectura de Montevideo y el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, en un inicio, en Córdoba (Argentina). El testigo de la obra ejemplar de Angulo Íñiguez, fundamentalmente, junto a Dorta y Buschiazzo será recogido por generaciones posteriores de historiadores (Santiago Sebastián, Concepción García Saiz, Cristina Esteras y Leopoldo Castedo entre otros). En aquellos mismos años, a partir de 1935, Marco Dorta y Antonio Bonet Correa desde el Laboratorio de Arte Americano de Sevilla, publicarán la revista “Arte en América y Filipinas”.¹³³



Portadas del primero número de la revista mexicana de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, así como del primer número de la revista homónima, de la Universidad de Buenos Aires.

La figura de Angulo Íñiguez, lo mismo que la de Enrique Marco Dorta (...) pioneras del americanismo en España, sino también claves en la formación de los investigadores que les sucedieron. Las actividades desarrolladas por los centros de estudio españoles, la disponibilidad de colecciones documentales esenciales para el arte hispanoamericano (...) y las publicaciones realizadas en la Península, resultaron básicos conceptual y operativamente hablando para el surgimiento de centros similares en Iberoamérica. Los equipos americanos de investigación centraron sus miradas en lo que se estaba haciendo en España para tomarlo como punto de referencia en el proceso de ir definiendo sus propios

133. *Ibíd.*, págs. 25-26.

perfiles, lo mismo con respecto a las estructuras académicas. Angulo promovió la creación del Laboratorio de Arte de México (1934) (...) y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (1946) en Buenos Aires con el arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo. Más tarde, en los sesenta, fueron surgiendo otros equipos como el del Instituto de Investigaciones Estéticas que hoy lleva el nombre de su fundador, Carlos Arbeláez Camacho, en la Universidad Javeriana de Bogotá y el Laboratorio de Arte Americano de Tucumán (Argentina) promovido por el arquitecto Alberto Nicolini siguiendo los lineamientos planteados por Angulo en Sevilla.¹³⁴



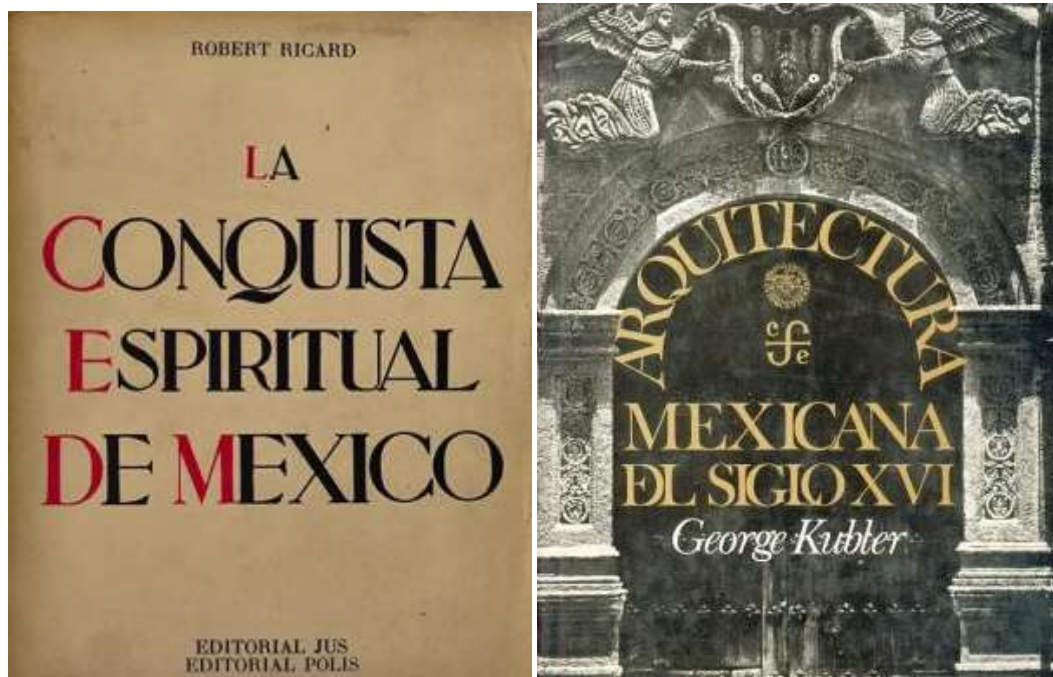
Salvoconducto a favor de José Moreno Villa, como asilado político en México. Archivo del Colegio de México. Autor de dos títulos fundamentales para la historia del Arte Virreinal: *La escultura colonial en México* (1942) y *Lo mexicano* (1948).

La pródiga actividad investigadora en México, desde la década de los 30, alcanzará su cenit en la década del 40-50, en la que, al ya consolidado Instituto de Investigaciones Estéticas se suman, entre otros, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (instituido en 1939) y el Colegio de México (creado en 1940 para dar cobijo al exilio intelectual español), ambos fundados durante la presidencia del General Lázaro Cárdenas y que desarrollarán una importante producción científica. Tanto la Guerra Civil española (1936-1939), que obligó al exilio a una multitud de intelectuales que recalarán en América, como la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), propiciarán un nuevo clima de enriquecimiento cultural con las aportaciones de estudiosos extranjeros que comenzarán a investigar y publicar sobre el arte iberoamericano, en sus países de acogida. De

134. Guitiérrez Viñuales, Rodrigo, "Historiografía del arte iberoamericano en España: pintura, escultura y artes útiles", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, No 30, pp. 181-186, Granada, 1999.

entre los estudiosos españoles destacan José Moreno Villa (1887-1955) y Leopoldo Castedo (1915-1999), entre otros; de la Europa anglosajona, los casos de George Kubler, Martin Soria, Pal Kelemen, Paul Westheim y Harold Wethey, entre los más importantes.

El texto de Ricard sobre “La conquista espiritual de México” (1933) comenzaría a plantear un marco distinto para la comprensión del tema arquitectónico-urbano que Kubler luego desarrollaría en un trabajo clásico: “Mexican architecture of the sixteenth Century” (1948), que sólo se traducirá al castellano treinta y cinco años después. Junto con esta nueva perspectiva reaparecieron viejos atavismos de la “Leyenda Negra” de España en América (...) El tema del arte y la arquitectura americana se ubicó en el centro de una nueva controversia de dominación cultural de lo español como componente básico de la trama homogeneizadora (lengua y creencias) se cuestionaba. Es el momento en que se suplanta “Hispanoamérica” por “Latinoamérica” y en el plano de la arquitectura se intenta demostrar que todo procede de Italia o Flandes de donde copia España, mientras lo americano pasa a ser un tributario secundario de aquellos centros emisores.¹³⁵

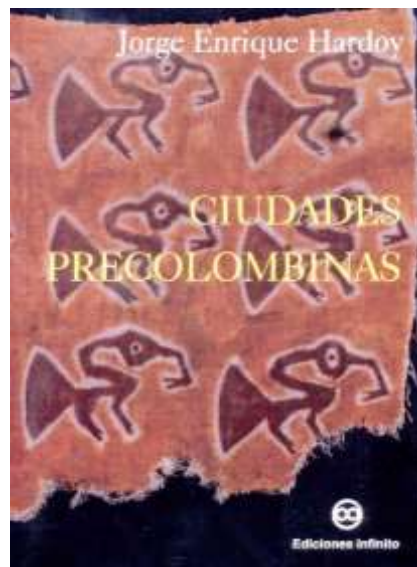
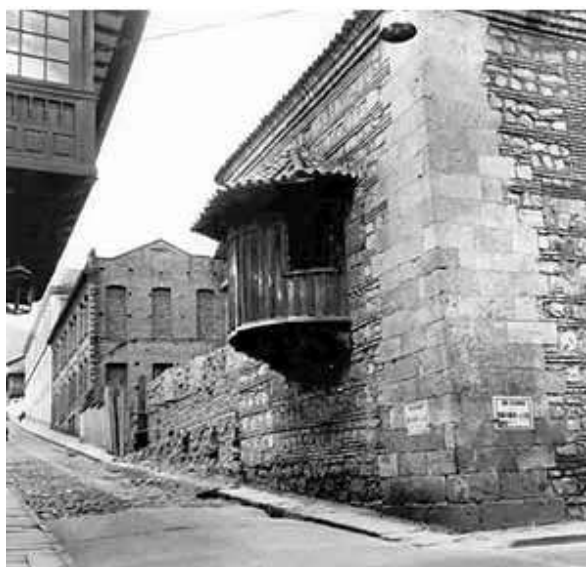


Portada de la edición en castellano de 1947, de *La conquista espiritual de México*, de Robert Ricard. Primera edición en castellano de *La arquitectura mexicana del siglo XVI* (1983), de George Kubler.

La tarea iniciada por Manuel Toussaint en México será continuada ampliamente por un sinúmero de historiadores del arte, dentro y fuera del Instituto de

135. Gutiérrez, *op. cit.*, págs. 27-28.

Investigaciones Estéticas, creado por él; la mayoría de ellos hoy activos, en su etapa de madurez ya (es el caso de Elisa Vargas Lugo, Martha Fernández, Xavier Moysen, Juan Benito Artigas, entre tantos otros) o el ya fallecido Carlos Chanfón Olmos (1908-2002). En el área del Caribe, en Cuba, destacarán Joaquín Weiss (1930-1962), Francisco Prat Puig (1947-1983), Roberto Segre (1934-2013) y Tamara Blanes; en la República Dominicana, sobremanera, Erwin Walter Palm (1910-1988). Este último se centrará en el análisis de la ciudad americana a partir del modelo urbano de Felipe II y sus ordenanzas de población. Esta preocupación por la ciudad será continuada, desde los años 60, en los estudios de Jorge Enrique Hardoy, Dick Shadel y Richard Morse; y en España, Víctor Pérez Escolano, Antonio Bonet Correa, Francisco Solano, Fernando de Terán y Carlos Sambricio. La obra *Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias* de Julio González, en 1951, junto a los importantes trabajos de Fernando Chueca Goitia (1911-2004) y Leopoldo Torres Balbás, serán un base crucial para el desarrollo de los estudios del urbanismo de la época virreinal.



La rua de el Carmen, en Bogotá (Colombia); foto de Mario J. Buschiazzo. A la derecha, portada del libro *Ciudades precolombinas* de Jorge Enrique Hardoy, aparecido en 1964.

La tarea de Buschiazzo¹³⁶, junto a Toussaint en México, Dorta y Angulo desde España, y entre España y América, será de las más relevantes y dejará a su muerte

136. La “tarea continental” de Buschiazzo “de derribar fronteras, formar redes y constituir lazos de amistad y colaboración en la investigación, en tiempos en que no había fax, ni correos electrónicos, cuando las cartas tardaban semanas o meses y había que moverse en camiones, colectivos rurales o ferrocarril, adquiere una dimensión épica que no debemos soslayar al valorar la tarea notable de quienes nos ayudaron a entender mejor

un importante legado vivo que continua aún hoy, como en el caso de los anteriores en sus respectivas áreas de influencia, dando hermosos frutos de investigación. Junto a los anteriores, a nivel urbano, desde los estudios de la ciudad, destaca Jorge Enrique Hardoy donde en su obra *Ciudades precolombinas* de 1964, “desarrolló una notable producción sobre los problemas de modelo urbanístico indiano”, a través del estudio del modelo de la ciudad renacentista de los Austrias en América, y tomando como base la cartografía americana que se habían encargado de documentar y difundir, desde el Archivo de Indias, previamente González, Chueca y Torres Balbás. Mientras tanto en las Escuelas de Arquitectura se pasará de la ausencia de la consideración de tales estudios, tónica de los años cuarenta, al “ahistoricismo” durante el periodo de mayor vigencia del movimiento moderno, y de una tradición formalista se pasó a otra espacialista a partir de la publicación por Bruno Zevi de su obra *Saber ver la arquitectura*, en 1951¹³⁷. La experiencia personal, docente, a través de diversas escuelas de arquitectura en México, de cierto prestigio, es que la historia de la arquitectura, ni formal ni espacialmente se cuenta, o se cuenta bien, para que pueda ser enseñada y usada como herramienta o como un catálogo de soluciones constructivas, al menos, lo mismo que es escaso el conocimiento de la geometría o la propia construcción en sí. Y en cualquier caso, en una media muy amplia, que son muchos casos, las escuelas, en la disciplina de proyectos no usan de las anteriores y mucho menos la historia para referir a las nuevas preguntas y paradigmas contemporáneos que la arquitectura ayudada de las mismas podría resolver. La arquitectura es un hecho físico que, en última instancia y al margen de estilos, responde también a un medio físico mediante la sintaxis de la construcción; sin llegar a otras alturas conceptuales como hablar del lugar o el tiempo. Finalmente, una de las consecuencias de la importante labor historiográfica que se consolida en esta etapa se trasladará al campo práctico de la arquitectura, desde la defensa del patrimonio arquitectónico y de las ciudades. De este último, serán pioneros los rescates de los centros urbanos de San Juan de Puerto Rico, a partir de 1965, y de Antigua Guatemala, en 1959. La representación en ICOMOS quedará en el mexicano Carlos Flores Marín recientemente fallecido, y la teoría de la

a nuestro continente”. Ver en un texto, también del mismo autor Ramón Gutiérrez, “Mario José Buschiazzi, una dimensión americana”, en *Arquitextos*, n° 32 (1), 2003.

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/712>

137. *Historiografía iberoamericana...* Gutiérrez, Op. cit., págs. 32-33.

arquitectura en manos de Enrico Tedeschi (Roma 1910-Buenos Aires 1978) y José Villagrán García (1901-1982), en México.

La última etapa sería según el autor la de los “Los replanteos (1971-2000)”. Después de una anterior etapa de consolidación en que métodos de estudio, datos y difusión de las investigaciones centran el avance de la disciplina; en este último periodo comenzarán a orientarse las investigaciones desde posiciones ideológicas que acabarán generando las controversias que caracterizaron a los trabajos de los autores más activos de este momento. Los problemas que traslucirán dichos discursos serán tres, a saber, de metodología, de temas y de enfoque de los mismos.

Adrogué, febrero 6 de 1942.
 Muy querido amigo Angulo : por su última carta, sé que Marco Dorta ha llegado sano y salvo, con los libros que le envié a título de obsequio y retribución por las muchas gentilezas de que soy afortunado. Fases a contestar su carta punto por punto, pues el espacio escasea.
 Respecto a la parte que me corresponde de la obra, tengo reunido mucho material, pero no le daré forma hasta tanto vea el tomo I, así seguiré fielmente al mismo sistema adoptado por usted.
 Los templos de New México estudiados por S. Müller son todos posteriores al 1500. El más antiguo de los que estudié es el de Sta Bra de la Asunción, de Méj, que atribuyo al 1614. Luego le sigue la Novedad de Chilibi, de 1616. Por consiguiente, puede usted, a mejor dicho, deje usted dejar ese tema para el tomo siguiente.
 Respecto a la obra de Casas y Ranzos, que es muy buena, había dos ejemplares en una librería de Buenos Aires. Fui ayer a buscar uno, y ya se habían vendido. No me extraña que demore en llegarle, pues cada vez que algo va Cuba, llega tarde, mal o nunca. Tiene un breve capítulo relativo al siglo XVI, donde menciona obras, las más de ellas desaparecidas. Pero también reproduce algo del nacimiento del Torreón de San Lázaro, erigido hacia 1556. Cita el Castillo de la Real Fuerza, (1560-1569), y los castillos de La Junta y los Tres Reyes a Torre, atribuidos a Antonelli, todos ellos del último tercio del XVI. Pero no publica fotografías alguna de ellos. De modo que también en este caso puede usted prescindir del siglo XVI, y pasar adelante.
 Nada me ayuda usted por los libros, que gustoso le envié quien está en deuda con yo, con el Instituto Diego Velazquez, por la suscripción a Archivo de Arte y Arqueología. Me amuestran en un afolladero, pues hay tales dificultades para girar dinero a España, que es prácticamente imposible por ese sistema. Usted me decía en una carta que escribiera uno o más artículos para Archivo, y así ellos acreditarían el envío, o algo así. Pero aun no he tenido tiempo, ni un tema hermoso, y por tal razón continúo sin abonar ni suscripción. Veré de hacerlo en alguna forma a la brevedad posible.
 Recibi carta de Müller, en la que me dice que desafortunadamente, por la falta de fotografías discretas en Caracas, no puede satisfacer sus peticiones de usted, por lo cual me ruega que, en caso de escribirle, le pida disculpas en su nombre, como ya lo estoy haciendo.
 Van por vía marítima una serie de fotos que me pidió Marco, y dos libros titulados "Entre los vilesos de Salta" y "Arquitectura de la colonia en el litoral". El primero trae algunos datos de arquitectura (var siglos 18). El segundo es un librito de un joven arquitecto santafesino, que no tuvo reparos en entrar a saco en un folleto mío titulado Arquitectura Colonial Santafesina. Si bien me cita en la bibliografía, creo que con eso ya tiene derecho a reproducir esos íntegros mis párrafos sin citarme, lo cual que parece muy lo que es fruto del capado ajeno.
 Si algún día pasa usted cerca del Hospital del Niño Dios o del Niño Jesús, en Madrid, pregunte por el Administrador Sr. Hilario Crespo Calleja, de las políticas mío, casado con una hermana de mi madre, argentina. Tendrán un gran placer en conocerle, hablar de esta tierra, que asociaron, o la que volvieron hace unos años, en trances amargos.
 Le deseo un feliz año. Reciba usted un afectuoso saludo de su amigo




Carta de Mario Buschiazzo a Diego Angulo Íñiguez sobre su colaboración en la Historia del Arte Hispanoamericano, que estaba preparando el segundo (6 de febrero de 1942). Archivo personal Carmen Sotos Serrano. A la derecha y de arriba abajo, Diego Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo (fotos archivo del CSIC, las de los dos primeros; y del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, la del último).

En cuanto los problemas derivados de la metodología Ramón Gutiérrez nos señala por un lado la “subestimación” por parte de algunos historiadores y arquitectos de la labor documental ya realizada y publicada en la etapa anterior, subestimación que se ha traducido no ya en apoyarse directamente sobre esta inmensa labor documental, que es lícito, sino además criticarla reprochando la falta de interpretación de los datos, que ellos se veían encargados de hacer: “Aparece aquí una doble ingratitud. La primera, la de no reconocer que el trabajo de estos investigadores era posible porque los ahora criticados habían escrito su “materia prima”, y, la segunda, que se trata de analizar con parámetros de valores actuales aquellos textos que a veces tenían cuarenta años de antigüedad”.¹³⁸ El otro de los problemas que señala el autor, aparejado al anterior, es de la pretensión de determinados “autores” de hacer trabajos “abarcantes y definitivos” cuando “es evidente que aún hace falta profundizar el estudio de áreas de temas y regiones enteras del continente”.

El cuanto al segundo de los problemas que señala Gutiérrez, el de tema o “campo de estudio” este vendrá marcado por la ruptura entre los arquitectos y los historiadores. Los primeros por una falta o “pérdida” de “léxico y conceptos” en cuanto a los temas artísticos, a diferencia de la formación que sí ostentaban en las etapas anteriores; los segundos al centrarse en el análisis de la obra de arte desde criterios autónomos.

La crítica inicial, en este sentido, provino de Graziano Gasparini (1972) quien cuestionó diversos aspectos de un enfoque que se concentraba en lo morfológico y no en lo espacial, a la vez que prescindía de relaciones contextuales en lo físico, económico y social (...) La fragmentación que algunos historiadores del arte habían hecho de los propios ejemplos arquitectónicos estudiando retazos de los mismos como portadas, cúpulas, coros o torres, demostraba la pérdida de rumbos en la comprensión más precisa y abarcante de nuestra arquitectura. El problema no residía —ni reside— tanto en la crítica a textos que, como se ha señalado, cubrieron una etapa esencial de nuestra historiografía, sino en ampliar el campo de estudio integrando la arquitectura en la experiencia urbana y rural, y comprendiéndola a partir de su relación con el contexto histórico-social que la posibilita

138. *Ibíd.*, págs. 35-36.

(...) significa la apertura a una nueva lectura de nuestra historia de la arquitectura que debemos transitar construyendo a partir de lo mucho ya hecho.¹³⁹

El tercer problema que se plantea el periodo es el que Ramón Gutiérrez refiere como del “enfoque”, que señala como “crucial” y que también lo es para nosotros pues a partir de él y de los enfoques ideológicos en que se basa, daremos nosotros con la formulación del invariante mestizo como vertebrador de la historia de la arquitectura hispana y americana, al margen de estilos y lenguajes, de posiciones ideológicas de uno u otros lados, con la única voluntad de reconocer en nuestra historia común una manera de hacer arquitectura, desde la sintaxis de la construcción, es mestiza. Pero volviendo al texto del autor, este nos recuerda que “el punto de vista para comprender nuestra arquitectura ha partido casi siempre de una visión eurocéntrica” de tal manera que pareciera que “nuestro único sentido cultural aparece focalizado en cómo llevar dignamente nuestra condición periférica y dependiente”. Ya nos damos cuenta que este es el mismo esquema seguido por los historiadores norteamericanos o europeos americanizados, como señala Gutiérrez, es directamente trasladable a la escueta presencia de la arquitectura del americana del siglo XX, en los manuales más conocidos, como ya vimos en el capítulo anterior. No en vano son autores contemporáneos, aunque distintos, pero de similar procedencia geográfica y cultural, los que están aportando con sus investigaciones a la historia de la arquitectura virreinal, o están dejando de lado o relegando a una dependencia estricta de modelos europeos o ignorando sin más la arquitectura de Hispanoamérica del siglo pasado.

Si los españoles veían lo americano como lógica continuidad de su proceso de conquista, los paladines de la “Leyenda Negra” (norteamericanos y europeos americanizados) la concebían como continuidad de los tratadistas italianos o de las concepciones romanas del barroco, reduciendo la participación española a algún hecho anecdótico (...) aun quienes planteaban la necesidad de innovar —como Graziano Gasparini, en concordancia con su origen italiano— se sumaban con vital entusiasmo a la visión eurocéntrica señalando los escasos valores de la arquitectura americana a la que consideraban, y consideran hasta nuestros días, como una prolongación “provinciana” de lo que se realiza en Europa. La teoría de la “segunda colonización” de Italia y Francia a España —y de allí a América— nos explicaba siempre como exponentes de lejanas preocupaciones y atentos a una imposible imitación de aquellas remotas cabezas de serie. Este planteo era compartido con

139. *Ibid.*, págs. 36-37.

diferentes matices por Erwin Walter Palm y por la escuela norteamericana de George Kubler (...) el húngaro Pál Kelemen, el español-chileno Leopoldo Castedo y el argentino-francés Damián Bayón, tenían una visión más abierta para entender las singularidades de las manifestaciones americanas (...). De todos modos, frente a la ecuación de la “decoración europea o americana” el debate de Gasparini y Luks con José de Mesa y Teresa Gisbert de Bolivia, entre otros, se ciñó a la procedencia de los elementos formales (...) Recién al finalizar la década de los 70 (...) En el Simposio del Barroco Latinoamericano realizado en Roma (1980), Paolo Portoghesi y varios de los especialistas como Marcello Faggiolo, reconocían que era imposible explicar cabalmente las propuestas americanas a partir de los parámetros de análisis excluyentemente europeos (...) Este debate (...) fue beneficioso en la medida que motivó a profundizar investigaciones. Se abrieron nuevos caminos hacia las lecturas iconográficas con múltiples trabajos de Santiago Sebastian y Héctor Schenone, que analizaron las pertinencias y excepciones. También se planteraría la necesidad de una comprensión de la arquitectura en conjuntos urbanos y no como obra aislada, como apuntara precursoramente Antonio Bonet Correa, lo que llevaría a nuevas lecturas del urbanismo colonial americano.¹⁴⁰

LA INFLUENCIA INDIA EN LA ARQUITECTURA COLONIAL POR ANGEL GUIDO

Expuesto para LA PRENSA

Detalle de una columna en Poma (Perú)

San Agustín (Lima)

Periodo de la iglesia de San Lorenzo, en Potosí

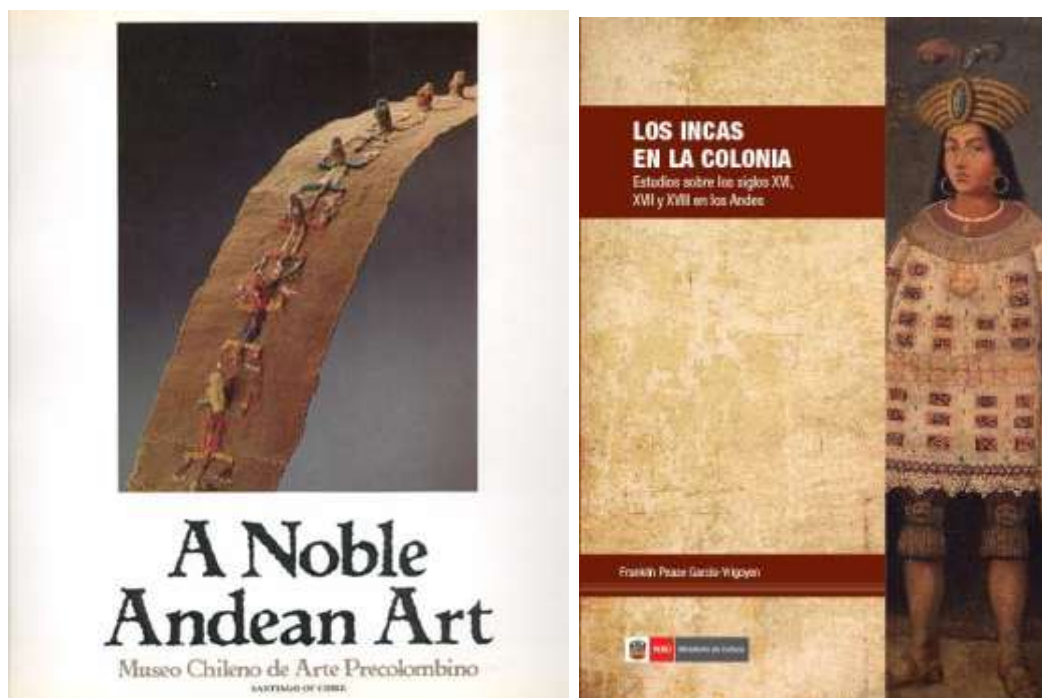
Periodo de la iglesia de San Pedro de Urquiza, en Tucumán

Artículo de Ángel Guido “La influencia india en la arquitectura colonial”, en el diario *La prensa*. Año LXI – Num. 21792- Buenos Aires. Domingo 20 de octubre de 1929.

Las nuevas lecturas a partir del gran aporte documental de la disciplina de la etnohistoria (sobre desde la publicación del libro de George Foster *Culture and conquest: America's Spanish Heritage*, de 1960) “están abriendo caminos a lecturas muy distintas de los procesos de ocupación del espacio, generación de poblados españoles e indios, estructuras físicas y simbólicas de los mismos

140. Gutiérrez, *op. cit.*, págs. 37-39.

(...)”¹⁴¹. De este enfoque particular destacan autores como John V. Murra (“On Inca political structure”, de 1958), Franklin Pease o el arequipeño Alejandro Málaga Medina, entre otros.



Portada del catálogo de la exposición del Museo Chileno de Arte Precolombino, sobre los textiles andinos, “A noble Andean Art”, con prólogo de John V. Murra, en 1989. A la derecha portada de *Los incas en la colonia...* (2012), obra fundamental que recoge buena parte de la obra del etnohistoriador peruano Franklin Pease.

Otros problemas de variada índole, afectan a este periodo que entroncaría con el nuestro actual, como señala Ramón Gutiérrez, a saber: la vigencia de viejos enfoques metodológicos inoperativos en muchos casos hoy, la “dependencia del mundo de las ideas” por el desconocimiento en muchas ocasiones de la realidad física que constituye aquello de que se habla, es decir la lejanía real con los casos de estudio; y la falta de categorías propias con que poder “explicarnos” a nosotros mismos desde nosotros mismos, sin necesidad de recurrir a modelos de análisis tan lejanos a veces “cuatro décadas formando arquitectos en la obsesión por ser “modernos”, por ser hombres de nuestro tiempo (...) habían hecho olvidar que también deberíamos ser hombres de nuestro espacio”.¹⁴²

141. *Ibíd.*, pág. 40.

142. Gutiérrez, *Op. cit.*, pág. 41.

2.2. Lo mestizo como lugar de encuentro de lo hispano y lo americano, en las artes.

“Nuestra tarea es aquí concientizar y desenmascarar la falacia de una presunta “modernidad” que conforma una vanguardia ajena a las respuestas sociales y culturales que requiere nuestra circunstancia”¹⁴³, que no ocurrió sin más, sino que es consecuencia de una tradición continua del arte y la arquitectura americana e hispana, desde hace más de tres mil años. Y por eso es tan importante referirnos a este origen y desarrollo de los estudios artísticos de Hispanoamérica de los siglos XVI al XIX. Dentro de estos, destaca la controversia tan amplia entre diferentes autores sobre el origen o la mayor presencia de la mano española, indígena o extranjera en las realizaciones del arte y la arquitectura del área americana del mundo hispánico. Los citados estudios se corresponden hoy con la única bibliografía sistematizada del arte y la arquitectura iberoamericana hasta el siglo XIX, de tal manera que constituyen la referencia principal para tratar de fundar una historiografía rigurosa y sistematizada de lo ocurrido en el siglo XX. En las diferencias de enfoque de los estudios anteriores se encuentra la clave para el estudio del siglo pasado y a partir de estos y de algunos autores que han tratado de continuar la labor historiográfica, más allá de los periodos estrictamente hispanos en un sentido de dependencia directa en el sentido político, es que encontramos la clave para definir el invariante mestizo como un conector operativo, de fondo, que une en una sola tradición artística, arquitectónica, a las realizaciones de todo un área cultura más extensa hispana. De esta manera, aquellas diferencias de enfoque para los anteriores estudios de los siglos XVI al XIX — que, al fin y al cabo, y por tomar un punto de partida desde la historia entendida como una sucesión de estilos, de orígenes o realidades políticas, que no culturales, hoy desaparecidas— se pierden en discusiones a veces vanas, al menos para los arquitectos y el entendimiento de la evolución de la arquitectura a lo largo del tiempo y sus mecanismos dentro de un mismo periodo. Si el arte hispanoamericano es más español o más indígena, si por ser más español es peor o mejor, o si es más europeo que español porque al cabo estilos como el renacimiento o el barroco partían de otros centros como la Italia de hoy o el Flandes de entonces, que por cierto era español al menos políticamente, resulta a nuestro juicio de sumo interés para un conocimiento eminentemente

143. Gutiérrez, *op. cit.*, pág. 41.

histórico desde la propia disciplina pero en absoluto útil para el ejercicio de la arquitectura. Sin embargo entender que la España recién unificada del siglo XVI está recibiendo del contacto con el exterior, violento o no, buena parte de la materia prima con que construir su propia cultura, que acepta lo otro en tanto se ve obligado o encuentra en los modos del conquistado solución a nuevas situaciones tanto de apropiación y regulación del territorio como de habitabilidad. Nos parece que la clave es entender que más que invariantes de uno u otro tipo, estilístico o formal, en realidad, existe un invariante de acción, de la acción reflexiva de “mezclarse” primero, y de mezclar después palabras generando un lenguaje nuevo, a partir de nuevas relaciones, fruto de la mezcla, que responden de manera natural a nuevas situaciones entre personas, entre personas y cosas, y entre las cosas mismas de diferente procedencia y uso, de mismo uso y diferente procedencia, de la acción de mezclar sin apego estilístico o formal, e incluso ideológico o religioso. Lo anterior implica en el plano de la arquitectura la prevalencia de una solución formal respecto de otra por su eficiencia o adaptabilidad a una situación nueva, operada por las capacidades de la mano de obra y la técnica disponible en un momento concreto. Esto es constitutivo y común a los pueblos hispanos, el Reino de Castilla, que realizan el Descubrimiento y la posterior conquista de la tierra firme; y común igualmente a los pueblos conquistados, lo que se desprende de la manera, por ejemplo, en que el arte prehispánico se desarrolla, varía y adapta a los sometimientos de unos pueblos por otros, los movimientos migratorios de los diferentes pueblos, que al entrar en contacto con los nuevos adquieren, cambian, intercambian o fusionan maneras de hacer con gran facilidad y sin apego a consideración otra que la refutación práctica de modelos. De esta apreciación de la historia como catálogo de soluciones o herramientas, dispuestas sobre un mismo plano, sin apego a cuestiones de estilo o lenguaje, más allá del lenguaje como sintaxis de la construcción es que nos importa la historia y atendemos a ella para inferir este invariante que es suma de potencias, tras su choque, de las culturas hispana y americana: el invariante mestizo. Podríamos apreciar que el choque es de dos potencias de diferente rango, enfrentadas, y el vector dominante será español o hispano, y este será vehículo del otro (como lo fue del arte del norte de Europa que a partir de 1492 pasará ya como una manera singular de hacer, desde y por

Castilla a América), este invariante mestizo lo definimos, en general, como una *manera* hispana en nuestro caso de hacer arquitectura.



Otras arquitecturas mestizas o arquitectura sobre la arquitectura. El templo de Atenea Parthenos (447-432 a.C.), sobre la plataforma de la Acrópolis de Atenas. Sobre la catedral gótica de Santa María de Florencia (ca. 1296), se yergue la cúpula renacentista del Brunelleschi, hacia 1418. La Catedral renacentista de Córdoba (ca. 1523), sobre la antigua Mezquita islámica (s.VIII-XIII), a su vez esta sobre la Basílica visigótica de San Vicente Mártir (s. VI d.C). Sobre la gran pirámide de Cholula (s.IV a.C-XII d.C.), se alza la iglesia barroca de Nuestra Señora de los Remedios (1594-1668 ?)

Como hemos apuntado, no sólo es mestizo el arte español que traen los conquistadores a bordo de los galeones; es mestizo, también, el arte de los pueblos prehispánicos. De tal manera, una vez más, se produce entre ambos pueblos que se encuentran en 1492, una coincidencia en los modos de relacionarse con el enemigo, que se traducirá, como en la lengua, pero en las artes y la arquitectura, en un mecanismo de transculturación rápido y efectivo, donde predomina uno u otro sustrato —en la mayoría de los casos, como es natural, el del conquistador sobre el conquistado— pero que sin embargo permite el afloramiento, y diálogo del otro como un estrato no sólo válido sino en muchos casos definitivo para la

resolución de los nuevos tipos que se originan en los territorios americanos; y en ocasiones, hasta se invertirá el proceso de transculturación de tal manera que es la tradición local la que manda, por probada y ser la usual en manos de los naturales, y a esta se supeditan las formas culturales de los conquistadores. La mezcla sólo podía ser un producto distinto y por tanto original, en los orígenes de las dos culturas que chocan y se atraviesan.

El hombre español del siglo XVI... Aislado en el tiempo y en la geografía del resto del Occidente cristiano, batallador, gran sufridor de trabajos, ansioso de la vida de la fama y de la eterna tanto como de la riqueza que le salve de su tradicional estrechez, si no es que miseria, adquiere características propias dentro del mundo occidental. Sin tener conciencia de ello, se ha preparado para la labor imperial que va a caer en sus manos; su escuela ha sido la larga vida fronteriza, una vida de constante guerrear pero que, en el trato diario con el enemigo, despierta un respeto mutuo, una especie de estima, un entender su manera de vida y un adoptar algunos de sus usos y costumbres, su arquitectura, su música, su literatura y sus vocablos. Al mismo tiempo, se prolonga irremediabilmente el mestizaje físico y el cultural. importante y trascendente en la vida del hombre en la tierra.¹⁴⁴

“La conquista llevada a cabo a la manera española, es decir, una expansión territorial y no sólo de influencias y comercio, tenía que conducir al mestizaje” de tal manera que si ‘lo primero que se vuelve mestizo es el idioma’ (...)”¹⁴⁵ lo segundo o lo siguiente, o al mismo tiempo, serán las artes y, muy en específico, la arquitectura. Así, de forma definitiva —y frente a las discusiones de la historiografía virreinal que fácilmente podemos trasladar a cualquiera de los periodos de estudio del arte hispanoamericano pre y poshispánico— podemos afirmar que lo que aportó la cultura española, de la gesta colombina en adelante, al nuevo continente fue la filosofía del mestizaje: el invariante mestizo —como lo damos en llamar desde ahora— es el principio de acción, de hecho, que da estructura al mundo ibérico anterior a 1492 y que pasa a toda la América a través de la Monarquía Hispánica a través de muy diferentes manos. El sumatorio de culturas incluidas en este gen ibérico desde los primeros pobladores de la Península, la Roma clásica, los pueblos bárbaros del norte de Europa, judíos y moriscos, así como nacionales de otros países, se amplificará en el nuevo

144. Ver en Bernal, Rafael, *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI*, págs. 46-49, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

145. *Ibíd.*, pág. 70.

continente con las culturas indígenas allí asentadas que, sumado al importante aporte negro africano, marcará la identidad cultural de las sociedades que conformaron los reinos hispanos de América, en un movimiento de ida y vuelta, a través del Atlántico.



“Vista de la ciudad de Sevilla”, atribuida a Alonso Sánchez Coello, óleo sobre lienzo 146 x 295 cm, 1600 ? (Museo de América, Madrid).

En la Nueva-España son los hombres muy amigos de entender en los oficios ajenos mas que en los suyos propios, y esto es en todo estado de gentes; y en el que principalmente se ocupan es en el gobierno de la tierra especial, en enmendar y en juzgar todo lo que se hace en ella, y esto conforme á su propósito y á lo que se les fantasea; y como por la mayor parte cada uno es de su lugar, y hay tantos de diversas provincias é naciones que quieren encaminar el gobierno á la costumbre de su tierra, y son tantas las opiniones y pareceres y tan diversos, que no se puede creer; y si por malos de sus pecados el que gobierna los quiere poner en razon y los contradice, luego le levantan que es capitoso, y que no toma parecer de nadie, y amigo de su opinión, y que ha de dar con todo en tierra; y hacen juntas y escriben cartas conforme á sus fantasias. Para evitar algo desto, yo he oido á todos los que vienen y no los contradigo, porque seria nunca acabar, sino respondo que me parece muy bien y que es todo muy bueno; que terné cuidado de hacerlo, y así me libro.¹⁴⁶

Los ejemplos para mostrar la presencia de este invariante mestizo, en la arquitectura y el urbanismo se corresponden de manera principal con el tercero de los tres tipos de encuentro que se producen entre el español y el hombre

146. Anselmo, *op. cit.*, págs. 42-43.

americano desde el siglo XVI, según la clasificación del profesor Bernal, este es aquel en que el choque de la “cultura agresora” —la hispana—, ataca a la “cultura agredida” de aquellos pueblos sedentarios de cultura superior. Estos se corresponden en México con los pueblos nahuas, hasta el norte; en el resto de la América, sobre todo será el antiguo imperio incaico.

Los datos aportados por la moderna arqueología, sumados a los muy preciosos que encontramos en los escritores de Indias, nos permiten afirmar que existió, hasta la llegada de los españoles, una cultura mesoamericana y que parte de esa cultura era la nahua (...) Antes habían existido las culturas olmeca, teotihuicana y tolteca, que dejaron huellas en sus monumentos y en la cultura de los pueblos que las siguieron (...) Los últimos en llegar al Valle de México fueron los mexicas (...) en el año 1325 fundaron su ciudad, que llamaron Tenochtitlan y desde la cual, al mando de hábiles jefes guerreros, fueron dominando a sus vecinos y extendiéndose a los valles vecinos (...) Cuando en 1519 llegaron los españoles, el centro de toda esa cultura era la ciudad dual de México-Tlatelolco (...) una ciudad de ese tamaño, sin tierras bastantes cercanas y sin animales de carga ni de tiro para acarrear los productos de tierras lejanas, tenía que vivir de la rapiña (...) En su sentido imperial, el mexicano no era propiamente un pueblo conquistador, a la manera romana o incaica o como luego lo fueron los españoles; se conformaba con sujetar pueblos y naciones y fijarles tributo, sin intervenir en sus modos de vida ni en su administración interna. Mientras se pagara ese tributo, los ejércitos tenochcas no actuaban, pero eran inmisericordes cuando dejaba de pagarse. Había también una razón religiosa para ello. Los dioses de México (...) necesitaban la sangre de los sacrificios humanos para que el sol siguiera viviendo y conservando la vida humana sobre la tierra.¹⁴⁷



147. Bernal, *op. cit.*, págs. 123-125.

“Retrato de Beatriz Clara Coya y su esposo, Martín García Óñez de Loyola”. Iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco. Representa el mestizaje entre una noble indígena y otro español.



“Vista de Potosí”, G.M. Berrío, 1756 (detalle). Museo Charcas, Sucre. Abajo, “Virgen-Cerro”, anónimo, ca. 1730, Museo de la Casa Nacional de Moneda, Potosí. Derecha, “Virgen-Cerro”, anónimo, ca. 1765, Museo Nacional de Arte, La Paz.



2.3 Primero mudéjar, luego barroco: los vehículos de expresión del invariante mestizo. Hemos definido el invariante mestizo como el motor o principio de acción en la genética de la expresión cultural del mundo hispánico, que será también de la expresión más amplia de la cultura iberoamericana, y que

dará con la final “expresión americana”, latente por tanto desde el mismo momento de la salida de Colón del Puerto de Palos aquel 3 de agosto de 1492. Toda la modernidad de la España de los Reyes Católicos se embarca definitivamente en aquellas tres carabelas —y los navíos que viajaran el Atlántico desde entonces—, que pareciera para no volver y donde sólo su recuerdo o aspiración, e incluso renuncia final, irá quedando en la Península Ibérica donde, con los siglos, se irá estrechando, mientras la realidad americana, al contrario, se agigantará, dará forma y pondrá voz a todo el mundo hispánico. La ideas, todas, encontrarán su acomodo desde este impulso creativo mestizo, primero, a través del vehículo de expresión formal artística y arquitectónica que supondrá el mudéjar; y en su última instancia formal, en el Gran Barroco que se impondrá como expresión excelsa de lo americano por más de dos siglos, después de este primer exquisito renacimiento indiano mudéjar, y que en definitiva forma parte del mismo ser hispano y americano. América será por más de tres siglos el espacio de toda las imaginaciones del mundo moderno hispano, de la Fuente de la Eterna Juventud, de los libros de caballería, de los hombres de ciencia nueva y los aventureros al fin y al cabo, la que cuesta el “ojo de la cara” o que valía un Potosí, de la fauna fantástica y mítica, de la naturaleza exuberante y apetitosa, de Utopía y el “buen salvaje”, del “Paraíso de los elegidos” o la “Nueva Jerusalén terrestre”, de las ciudades-estado de la Paracuaria y de la “Maravilla Americana”.



Detalle de una techumbre de estructura mudéjar. Convento de Santa Clara la Real en Tunja, de 1571, primera fundación en el Reino de Nueva Granada (Colombia), construido entre los siglos XVI a XVII.

El barroco en América es sólo una muestra del aporte hispánico, que en Europa no suele ser aquilatado debidamente; los estudios que día a día se realizan sobre la historia virreinal del Nuevo Mundo ponen cada vez más en claro aquellas que, no reconocidas tan ampliamente por poco conocidas, leídas y estudiadas, fueron de las empresas más grandes de la historia, pues no se reducen al descubrimiento, la conquista y doblamiento de América, sino también al esfuerzo por occidentalizar al Nuevo Mundo (...) el rasgo clave del barroco novohispano es el del criollismo que entraña un problema de identidad: se es y no se es occidental, es decir, que la Nueva España de tanto buscar su ser por una necesidad de afirmación frente a Occidente, termina por desproporcionar su realidad, revistiéndola de un fasto inusitado (...) El carácter del barroco mexicano radica en su conflicto de ser distinto a los ojos occidentales y occidental a los propios. Es distinto pues su espíritu de simultaneidad y convivencia de formas pasadas y presentes, le dan una nota exótica y anacrónica. Si afirmamos que es occidental, lo apuntamos en el sentido de que son formas procedentes de la Península realizadas por los españoles y los criollos e impuestas a los indios que les han otorgado un estilo peculiar. Buscar aportes no ibéricos en el arte del Nuevo Mundo, es buscar excepciones y quien busca excepciones no deja de tener algo de excéntrico.¹⁴⁸



Detalle del “artesonado historiado”, parte de la estructura mudéjar de par y nudillo, de la iglesia de Santiago Tupátaro, en Michoacán (México). La repetición de elementos geométricos hispanomusulmanes se sustituye en las faldetas por una decoración plana pictórica de gran profusión, según la tendencia de los indígenas, tan propensos al “horror vacui”. Se atisba también parte de la coronación del retablo, con un Dios Padre, que con sus rasgos, color de la tez y bigotes no puede negar su mexicanidad.

148. Tovar de Teresa, *op. cit.*, págs. 14-15.

El barroco hispano se encuentra con el ser americano —sensual, florido y ceremonial en todo su calendario vital— que tiene ya, desde el antiguo imperio maya¹⁴⁹, el gen barroco también en su esencia vital y dará, con la derivación mudéjar, en el gran barroco americano. Lo que no nos han contado, al menos expresamente, es que, como dice Lezama Lima, la primera Ilustración está ya —aunque no nombrada por la historiografía—, presente de manera incipiente en la América española a través de figuras como una Sor Juana Inés de la Cruz o un Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Claro, una ilustración científica y católica, refinada y vital, de sedas, porcelanas y careyes, y música celestial de “órgano de viento y decorado”, crítica y mística que combate desde dentro la oscuridad medieval y retrógrada de la inquisición que constreñía la metrópoli, entre golas de hidalgos inanes, revestidos de negro. La forma original y creación final fruto de este mestizaje que viene de España con el mudéjar —el primer estilo netamente hispánico, que, echando raíces profundas en América, añadirá a lo morisco la expresión indígena—, será el gran barroco americano, ilustrado y místico, racional y exuberante: nuevo.

Los quinientos polémicos volúmenes que Sor Juana tiene en su celda, que la devoción excesiva del Padre Calleja hace ascender a 4000; muchos “preciosos y exquisitos instrumentos matemáticos y musicales”, el aprovechamiento que hace *Primero sueño*, de la quinta parte del *Discurso del método*; el conocimiento del *Ars Magna*, de Kircherio (1617); donde se vuelve a las antiguas sùmulas del saber de una época, todo ello lleva su barroquismo a un afán de conocimiento universal, científico, que la acerca a la Ilustración. En el amigo de la monja jerónima, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, el lenguaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno. Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad, de manirroto inveterado, de sotana enamorada, une la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico (...) Cuando se afirma por los historiadores de la cultura, la carencia en España de las manifestaciones renacentistas, bastaría para refutarlos la contemplación del Renacimiento español hecho en América (...) Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América (...) [que] regala la primera gran riqueza que marcaba la primera gran diversidad. La platabanda mexicana, la madera boliviana, la piedra cuzqueña, los Cedrales, las láminas metálicas, alzaban la riqueza de la naturaleza por encima de la riqueza monetaria. De tal manera, que aún dentro de la pobreza hispánica, era la riqueza del material americano, de su propia naturaleza, la que al formar parte de la gran construcción,

149. “Ver en Kelemen, Pal; Westheim, Paul, “Arte americano precolombino y arte colonial”, en la *Historia del arte universal*, págs. 64-66, Vol. 18, ed. Ediciones Moretón, Bilbao, 1967.

podía reclamar un estilo, un espléndido estilo surgiendo paradójicamente de una heroica pobreza.¹⁵⁰

*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*¹⁵¹. Más allá de buscar una categorización de las formas de la arquitectura del mundo hispanoamericano, adjetivándolas como “mestizas”, sean de la filiación estilística o formal que sean (prehispanica, renacentista, plateresca, barroca,...) nos ocupa el verbalizar el impulso o la acción creadora hispana y americana como conjuntadora y por tanto “mestizadora”. Es el verbo mestizar, el que detectamos como acción fundamental de los constructores hispano y americanos. Tal impulso vendrá alentado como hemos señalado ya, en la América, desde el siglo XVI y fundamentalmente en este periodo, de la parte de los españoles, por los frailes mendicantes y estará, por demás, no sólo en el imaginario del mundo español, también del indígena. El impulso anterior, proclive a mestizar, se dejará en manos de los naturales americanos sin miedo, repulsa o intolerancia hacia la incorporación de la expresión propia de estas manos que le darían forma: la manos indígenas de la nueva raza española y americana. No todo el arte hispano y americano será formalmente mestizo, más si la gran mayoría estará construido desde ese principio de acción y en cualquier caso es muy complejo —y quizá un camino sin salida— tratar de centrarse, a la hora de enfocar las investigaciones, en la mayor o menor ortodoxia en un sentido formal del arte hispano y americano en América o del arte hispano en general sea donde sea. Atendiendo a este principio motor que implica la mezcla no sólo de procesos, sino de manos e ideas (en el arte hispano las manos son de tanta procedencia, y tan mezcladas que es imposible hablar de una procedencia pura que pueda separar “ideas” de “manos”, teorías y corrientes de procesos y resultados), nunca sería ortodoxo y desde una perspectiva eurocentrista siempre resultará “bastardo”. Ahí “pararíamos de contar” y todo lo realizado desde nuestro ámbito cultural hispano, en general, resultaría ser en mayor o menor medida siempre “bastardo”, “provinciano” o “regionalista”, este último término acuñado para catalogar buena parte de la “modernidad” americana por los historiadores euro-americanos del XX, toda aquella que no seguía al dictado los principios formales de Le Corbusier, sobre todo. Y esta última a fin de cuentas

150. Lezama, *op. cit.*, págs. 94-113.

151 Thomas v. Aquin: *Quaestiones disputatae de veritate* q. 2, art. 3, arg. 19.

por ser copia, acaba tampoco teniendo valor para estos por el hecho de ser “meras copias”. Claro una clasificación así nos deja fuera, sin excepción, de la historia del arte o de la arquitectura, salvo que la clasificaciónn estribara en el modo de acción, como sintaxis constructiva, que es lo que a fin de cuentas nos interesa a los arquitectos para dar forma a las ideas, que inicialmente no tienen una forma pre-establecida, ahí si entraríamos, y nuestro lugar resulta que es muy importante y pertinente, al menos para “nosotros”. Y sí lo fuera para nosotros, entonces, ¿qué importancia tiene que “otros” nos nieguen el crédito que merecemos? Nos quedamos con aquellas palabras de Ramón Gutiérrez, que son un llamado a la acción, donde la historia de la arquitectura debe “tener un sentido operativo desde su propia disciplina contribuyendo eficazmente a mejorar la calidad de vida y potenciar las identidades culturales”.¹⁵²



Detalle del frontal de la iglesia de San Lorenzo de los Carangas, en Potosí (Bolivia) de 1548, construida entre los siglos XVI a XVIII.

2.3.1 “Funcionalidad estratégica”¹⁵³ del invariante mestizo. Esta acción de mestizar, de los dos grandes “universo culturales” el hispano y el indígena —que guiará la del resto de etnias en América: africanos, europeos, asiáticos— se producirá en el nuevo marco político, social y cultural acontecido

152. Gutiérrez, *Historiografía Iberoamericana, arte y arquitectura...*, pág. 42.

153. Manuel Perló Cohen *et al.*, *Las ciencias sociales en México. Análisis y perspectivas*, pág. 18, ed. Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, A.C., México, 1994.

sobre el nuevo paisaje americano, del encuentro o choque de ambos mundos propios. Los procesos que definen el mismo marco tendrán que ver con operaciones sencillas, si se las entiende desde la inmensidad del paisaje americano, en todos los sentidos, natural y humano, que darán con una estructura nueva que nosotros hoy entendemos como la historia de Iberoamérica y , en nuestro caso específico de la historia de su arquitectura. Hablaremos de este “mestizar” a través verbos como “transferir”, “intercambiar”, “suplantar”, “trasplantar”, “extender” e “intensificar”, “superponer”, “fundir”, “saturar”, “minimizar”, “apropiar”, “conjuntar”; verbos que serán siempre compuestos entre ellos mismos y rimados con otros diferentes, y que en definitiva tendrá como resultado la creación de estructuras, formas y tipos nuevos que sólo podemos entender como tales variando nuestra manera de ver desde una percepción eurocéntrica, hacia una visión hispana y americana, quizá “barbara” según la primera, pero operativa a fin de cuentas desde un punto de vista de “constructores”. Repasaremos este impulso constructor mestizo sobre el hecho de la arquitectura y la ciudad, la ciudad y el paisaje, y el paisaje en el territorio a través de algunos casos paradigmáticos. La arquitectura, arte y técnica, se hará sobre la arquitectura existente, la ciudad americana se hará sobre la ciudad y los trazados previos de unos y de la memoria de los otros, pero sobre la ciudad de los primeros, el paisaje se ampliará sobre el paisaje mismo; y en general todo se multiplicará de manera profunda y extensa por la fuerza creadora de la imaginación americana original del siglo XVI: de tal manera, la arquitectura será la arquitectura imaginada (el Templo de Salomón), la ciudad será la ciudad soñada (la “Jerusalén Terrenal” o Utopía) y el paisaje será el paisaje anhelado (“el Paraiso de los elegidos”). La escala, el peso y la tensión de las culturas que se encuentran determinarán la acción creadora de la sociedades anteriores en una nueva sociedad, heterogénea pero cohesionada finalmente en su raíz, que tendrá en muy corto espacio de tiempo un nuevo lugar cultural. Además, este nuevo lugar cultural será el eje del mundo hispano, y España pasará de golpe a América (en palabras de Lezama Lima), sin vuelta atrás.

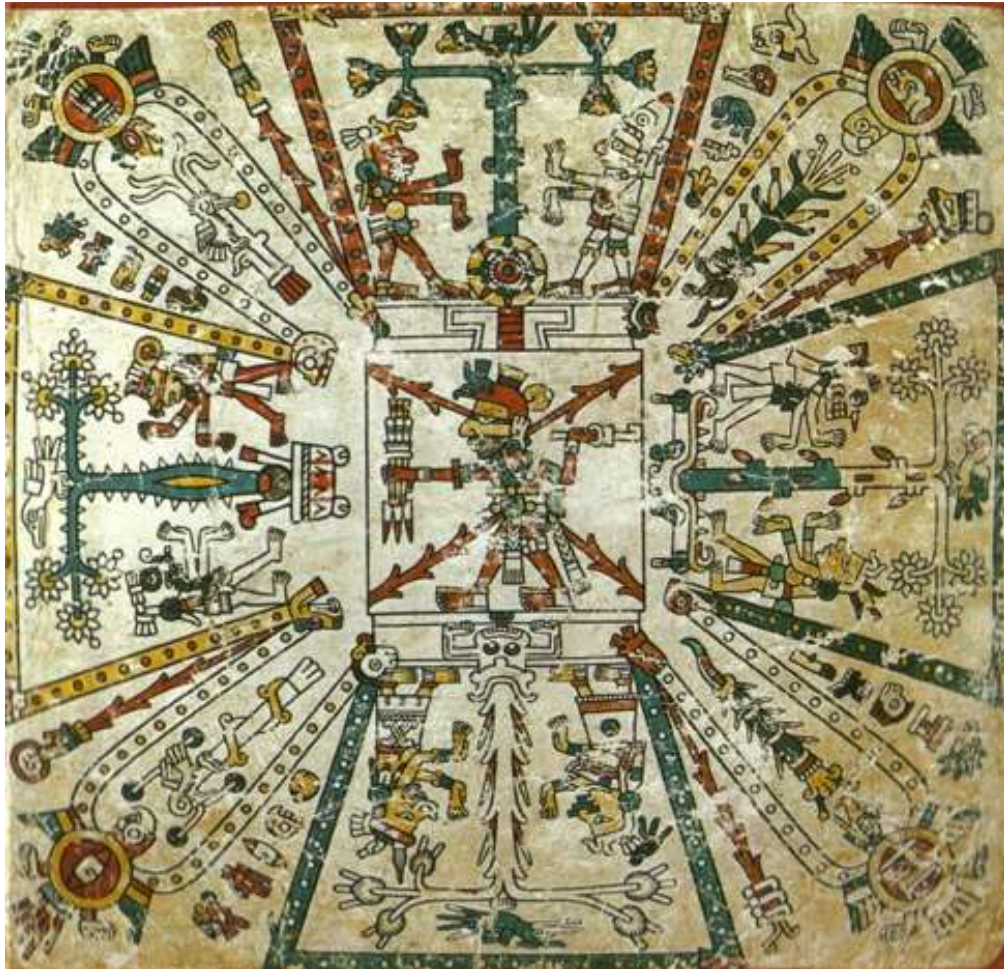


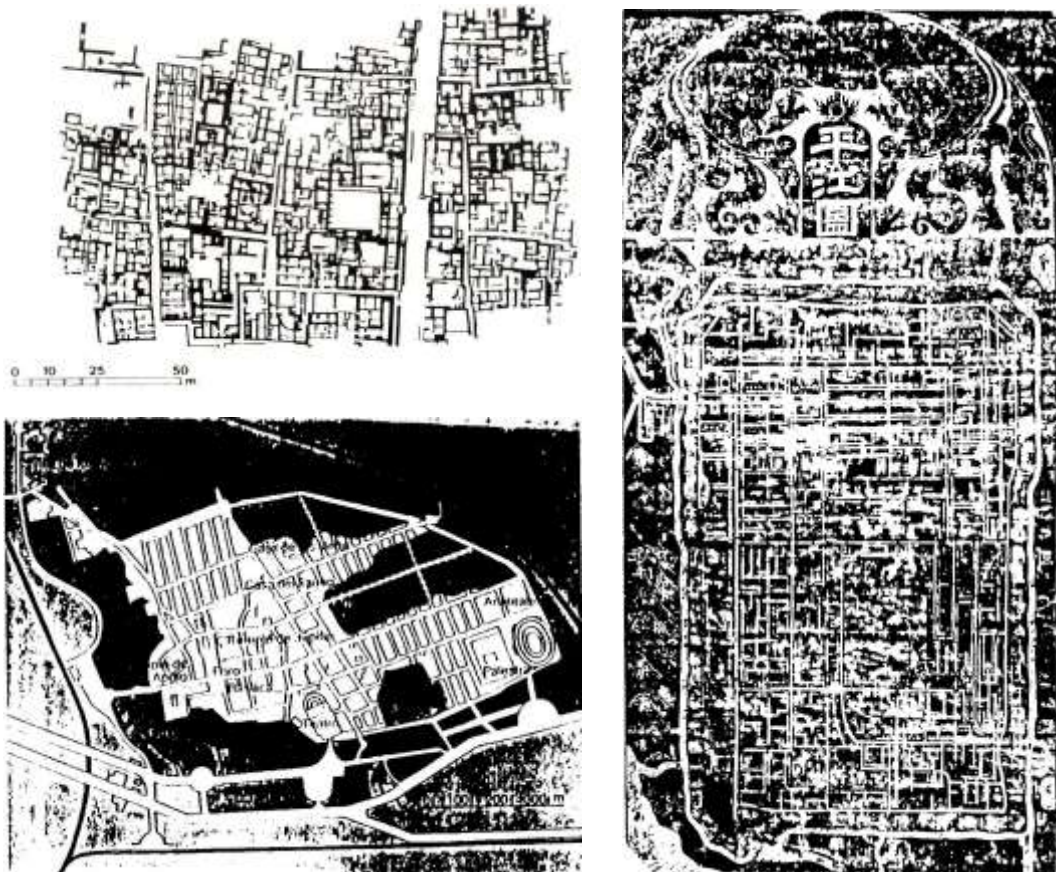
Lámina primera del códice prehispánico Fejérváry-Mayer (Museo de Liverpool; signatura 12014/M)

2.3.2 Cerrar el círculo: La ciudad americana como modelo ideal de mestizaje urbano (la ciudad en la ciudad)

La trama urbana cerrada medieval en España —intrincada y de callejas angostas con espacio para el encuentro en plazas como ágoras—, donde la expresión de una catedral o un palacio luchan por hacerse sitio entre la trama existente del burgo medieval —sobrepuesto a la anterior ciudad romana, en el mejor de los casos—, será en América expresión toda ella de la forma del poder y la supremacía de la Iglesia y el Imperio, adquiriendo una dimensión nunca vista, de vastas dimensiones aunque proporcionadas, ordenando el paisaje en torno así en medio de una trama regular pero diferenciada, donde la plaza y la calzada ceremonial prehispánica se hibridarán con el callejón islámico, la plazuela medieval o el ágora en la forma ideal de la ciudad renacentista, muy presentes en el imaginario del conquistador. En el caso de la ciudad y el paisaje, lo mestizo consistirá en este caso de un

movimiento de transferencia del impulso hispano de urbanizar en un sistema ortogonal cerrado e intenso, de la ciudad “moderna” de los Reyes Católicos, a un sistema ortogonal abierto, puntuado y extenso en contacto con el paisaje americano mezclado con la lección de los “urbanistas” mesoamericanos.

Para los aztecas, la cruz que traían los españoles era aún mucho más excitante. Esa cruz que ostentaban sus estandartes y uniformes ¿no era el signo sagrado de Quetzalcóatl? Cuando Quetzalcóatl se embarcó para Tlapallan en su nave de serpientes dejó la promesa mesiánica de que algún día regresaría y que entonces volvería a reinar la paz, el bienestar y la felicidad. ¿No era el año 1519, el de la llegada de Cortés, un año ce ácatl (uno caña), un año venusino, como aquel en que se esperaba el retorno de Quetzalcóatl? Moctezuma, supersticioso, débil e inseguro, tomó a Cortés por Quetzalcóatl, por el gran dios y salvador, que volvía a su pueblo y contra quien él no debía ni podría luchar de ninguna manera.¹⁵⁴



Arriba a la izquierda, Plano de la ciudad de Mohenjo Daro, hacia el 2500 a.C., en el Valle del Indo (según M. Bussagli). A la derecha (a todo lo largo), plano grabado en piedra de la ciudad de Ping-Chiang (1500 a.C. ?). Abajo (izquierda) Plano de la ciudad de Pompeya (Italia), 500 a.C. Imágenes citadas en “La ciudad en América antes y después de la conquista” de José Luis Vittori, en la *Revista América*, n°9.

154. En Westheim, Paul, *Arte, religión y sociedad*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2009.

No sólo la cruz —que cita Westheim, como símbolo presente en ambas culturas—, favorecerá la imbricación de dos mundos que se encuentran —en un choque de consecuencias definitivas— con extrañeza y admiración primeras. Como hemos visto ya, también la cruz que conformaban el sistema axial urbano en damero, de dos ejes principales cruzados en planta ortogonalmente, coincidirán a un tiempo sobre el mismo espacio americano (presente en unos y otros como modelo de organización de sus ciudades, así fuera Tenochtitlan y Santa Fe, en Granada) . El viaje circular, en el espacio y en el tiempo, que había emprendido el modelo en retícula veintiocho siglos antes desde el primer centro emisor en el valle del Indo — en las ciudades de Mohenjo Daro, Chanhú Daro o Harappa, en torno al año 2500 a.C.— por un lado al continente americano (San Lorenzo, Chavín de Huantar o la Venta, entre los años de 1200 a 1100 a.C.); por otro, a través del Mediterráneo por las culturas transmisoras de Grecia y Roma (Mileto y Pompeya, entre el 600 y el 500 a.C.), se cerrará en América con el encuentro del mundo mesoamericano y las culturas incas con el mundo hispano moderno— Santo Domingo I y II (1502; 1512, respectivamente), la Habana (1515), México (1522), Cuzco (1533) y Lima (1535), Santiago de Chile (1541), y Córdoba del Tucumán o Santa Fe de la Veracruz, ambas fundadas en 1573—.

Plano de la ciudad de Briviesca en 1868, por Claudio Coello. El origen del trazo regular en damero con una plaza central se remonta a 1208 en la línea de difusión del modelo que inicia en el Reino de Aragón, en Jaca ciento treinta y dos años antes.



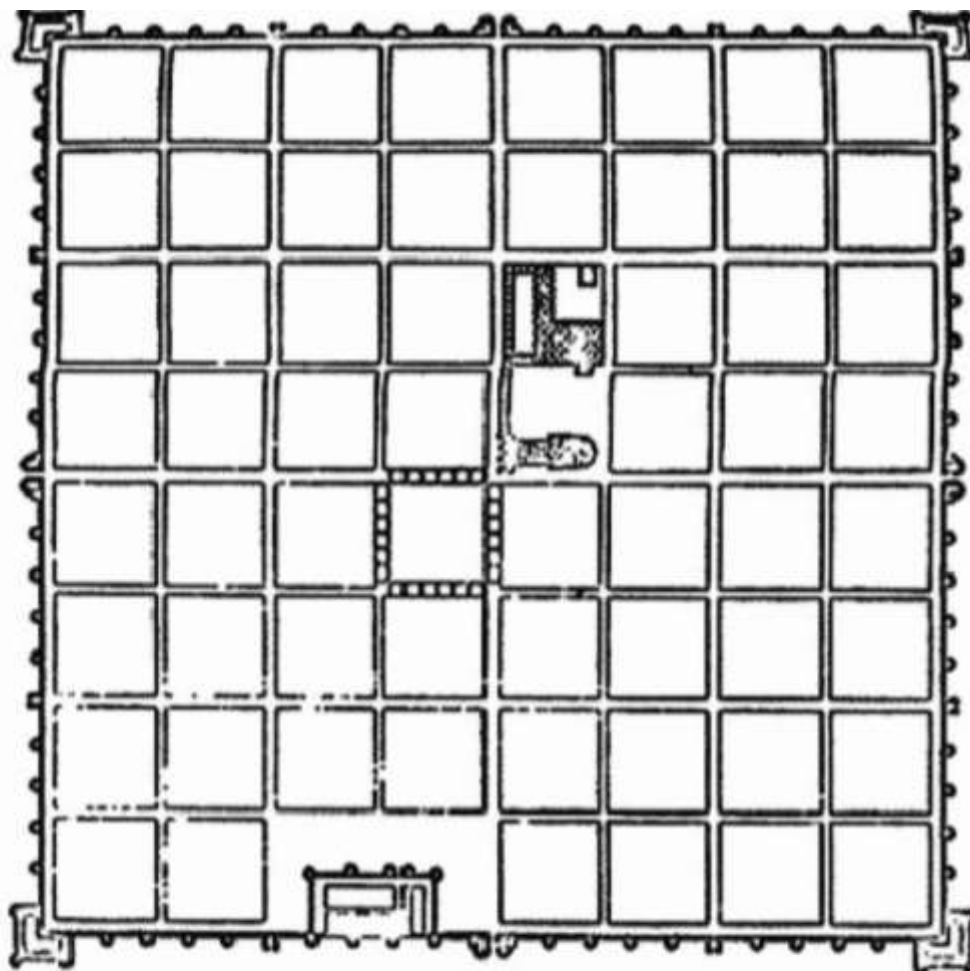
2.3.2.1 El modelo hipodámico del Mediterráneo en la Península

Ibérica. La ciudad en damero de Tales de Mileto (ca. 1400 aC) —como origen y transmisor del tipo de trazado urbano en retícula, para el occidente europeo— no es retomada como modelo fundacional de urbanización en la Península Ibérica, después de la romanización, hasta bien entrado el siglo XV. Hasta entonces, conviven sobre el mismo territorio —fruto de la superposición de las diferentes culturas que van poblando la Península a la fuerza, en los diferentes periodos—, ciudades de traza irregular de origen hispano musulmán, ciudades de fundación íbera, celtíbera, fenicia o cartaginesa de traza irregular con reminiscencia del trazado romano sobrepuesto en algunas de sus calles y enclaves principales, ciudades de traza irregular de nueva fundación cristiana, y ciudades de traza irregular de otro origen en territorios que no fueron fuertemente romanizadas ni quedaron dentro de la dominación de los pueblos invasores del norte de África, a partir del 711 d.C. Como una especie de sueño o premonición, la construcción de la ciudad de Santa Fe a las puertas de Granada —fundada por los Reyes Isabel y Fernando para aprisionar el corazón del último reino Nazarita—constituirá la prueba y avanzada de la inminente ciudad americana. El campamento militar inicial (1483), desde el que los Reyes Católicos aguardarán al asalto del último reino hispano-musulmán de la Península Ibérica, mutará las tiendas por fábricas de piedra y ladrillo en 1491, conservando el trazado en damero que tanta repercusión habría de tener en la ciudad del Nuevo Mundo. La ciudad peninsular de Santa Fe tiene sus antecedentes en el trazado regular en las ciudades aragonesas, y más directamente del plano regular de Briviesca (1208)¹⁵⁵ por un lado, y desde el teórico a través de la formulación de la ciudad ideal del franciscano gerundense Fray Francisc de Eiximenis¹⁵⁶ (1340?-1409). En Santa Fe, en la Casa Real construida para dar morada a los monarcas, se firmarán las “Capitulaciones” entre estos y Boadil —el último rey de la dinastía nazarí, que entregará así la ciudad palacio-fortaleza de la Alhambra a los cristianos—, un 25 de noviembre de 1491. En el mismo lugar, el 17 de abril de 1492, firmarán Isabel y Fernando las Capitulaciones en que comprometerán la ayuda necesaria para que

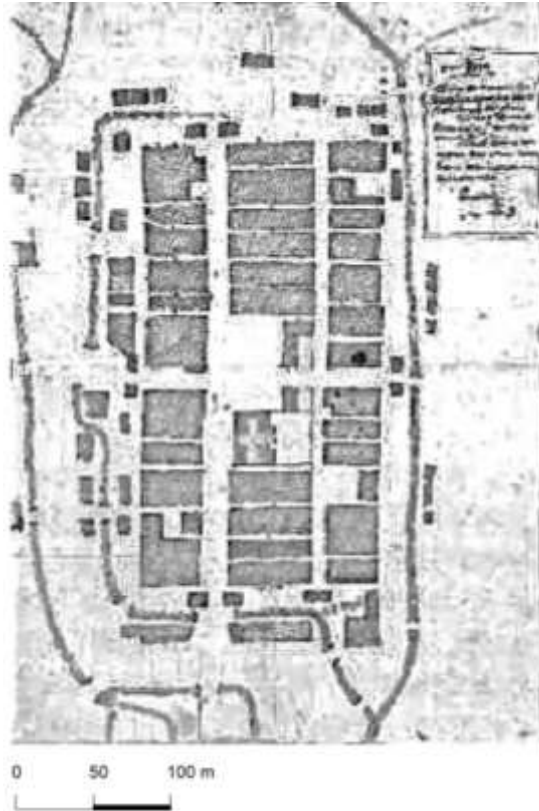
155.“De la ciudad ortogonal aragonesa a la ciudad cuadrícula hispanoamericana como proceso de innovación-difusión, condicionado por la utopía”, en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, VI (106).

156. Antelo Iglesias, Antonio, “La ciudad ideal según fray Francisc de Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo”, en la revista *España medieval*, págs. 19-50, 1985.

Colón embarque rumbo a las Indias. Y, finalmente, la misma Santa Fe rubricará en piedra el modelo de ciudad ideal, Jerusalen terrena o Utopía del buen cristiano (*el Dotzé del Crestiá*) que habría de levantarse en América.



“Ciudad ideal de Eiximenis, 1383”, citado en Brewer-Carías, Allan-Randolph, *La ciudad ordenada*, pág. 181, ed. Criteris Editorial, Caracas, 2006.



Plano de la traza original de la Villa de Santa Fe, siglo XV, Granada (España).

La historia de una sociedad no obedece a un solo ritmo, a una sola temporalidad. A menudo se quiere integrar en un único marco, varias series históricas que no tienen ni la misma dirección ni el mismo ritmo, pues unas se integran al tiempo de los hombres, breve y fugaz, otras al tiempo de las sociedades, que es lento y de paso casi imperceptible. Las formas de configurar un espacio y las formas de vivirlo por parte de los individuos —todo eso que cae en el campo de lo que llamamos urbanismo— son fenómenos que cambian paulatinamente y su evolución sólo aparece en la larga duración. Contra todo lo que se ha dicho al respecto, no se puede hacer un trazo en cuadrícula y lograr que todos —sin conocerlo previamente— lo respeten y lo utilicen de un día para otro. Si las ciudades hispanoamericanas cuentan con un esquema en forma de damero dotado de grandes plazas, es porque lo tenían en el mundo indígena desde tiempo inmemorial, y el modo de vida de los individuos estaba ya organizado para *vivir* en ese tipo de esquema urbano.¹⁵⁷

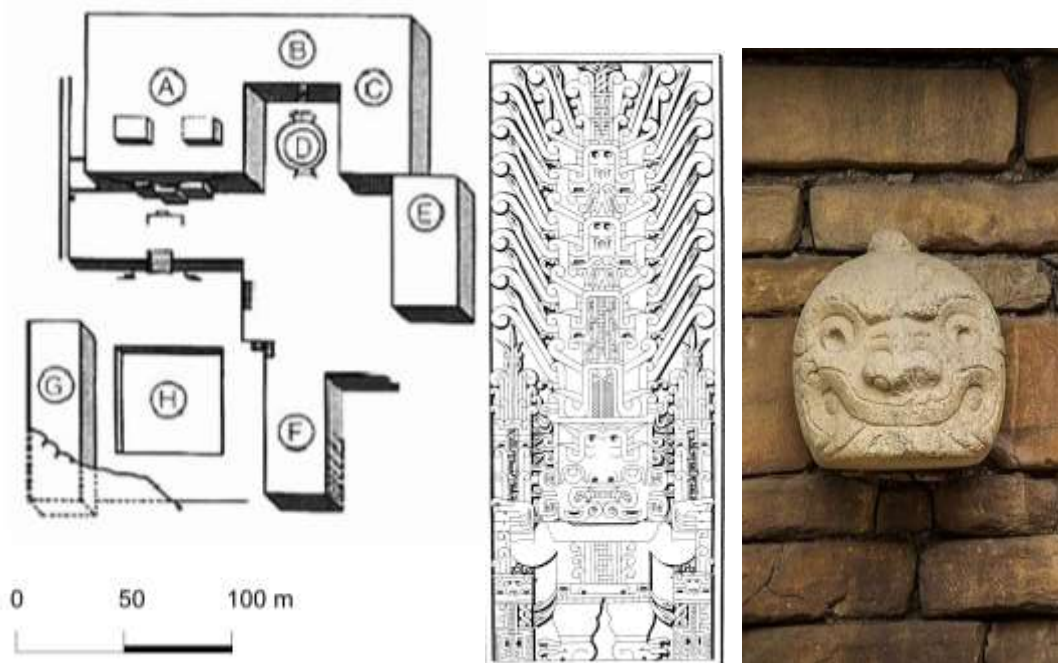
2.3.2.2 El modelo hipodámico del Atlántico al Pacífico, en América. Como se ha mencionado con anterioridad, el modelo urbano de trazado en retícula ortogonal había llegado mucho antes de 1492 al continente americano. En concreto, los primeros vestigios de este modelo de hacer ciudad se

157. Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II El periodo virreinal Tomo I El encuentro de dos universos culturales*, págs. 20-21, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1997.

han encontrado en los asentamiento al norte de los Andes, cerca de la costa del Pacífico, de Chavin de Huántar y San Lorenzo, hacia el 1500 a.C. Esto significa, que el recorrido que hace el modelo ortogonal, desde su primer foco difusor, en el Valle del Indo (Mohenjo Daro, Chanhu Daro, Harappa y An Yang, hacia el 2500 a.C.), pasa más rápido a la América que a la primeras culturas del Mediterráneo. La traza urbana en la anterior región, cronológicamente por su nacimiento, a las americanas será la ciudad de Tell el Amarna, en la cuenca del Nilo, hacia el 1400 a.C., y que sería la primera escala hacia el occidente antes de llegar a Mileto, y más tarde Pompeya, entre el 600 y 500 a.C. El otro foco importante donde encontramos el esquema ortogonal en el trazado de ciudades precolombinas será, dentro de Mesoamérica, el del Golfo de México. En este área es donde se producirá la innovación y difusión hacia el interior del país, en las culturas que poblaron el valle de México. Dentro de las denominadas “culturas del Golfo” destaca la organización de la imponente ciudad ceremonial de La Venta, hacia el 1100 a.C., con una diferencia mas o menos de cien años posterior a las ciudades ceremoniales de la costa del Pacífico, origen de las culturas andinas. Cabría pensar algunas posibilidades para la expansión de dicho modelo. Por un lado, una en la que habiendo llegado desde África a América, a las costas tropicales del Golfo de México, fruto de migraciones que buscaban las tierras calientes, habrían alcanzado Centroamérica y despues el Perú, asentándose dichos grupos humanos en las costas del Pacífico (culturas Chavín y Moche). Otra hipótesis sería la de una doble migración, en diferentes momentos, la ya mencionada probablemente a través del mar Atlántico del África al Perú, desde las costas del Golfo de México, y otra, que en diferentes momentos y por el lado del Pacífico, habría pasado a América a través de las migraciones que a pie o en canoa habrían cruzado el Estrecho de Behring, en una primera migración orginal, para ir bajando, luego, hacia centroamérica en busca de un clima más benigno donde asentarse y desarrollar su cultura; o a través del mar desde las costas del Asia. Sea como fuere, el hecho fundamental no difiere en última instancia: el tipo de trazado ortogonal urbano esta presente en la América mucho antes de la llegada de los Españoles al continente, quienes lo traeran también consigo, casi mil seiscientos años después. De tal manera, el modelo no sólo esta interiorizado entre los pobladores de la América sino que además presenta características propias en cuanto a tamaño y valor simbólico del trazado mismo y la arquitectura que se

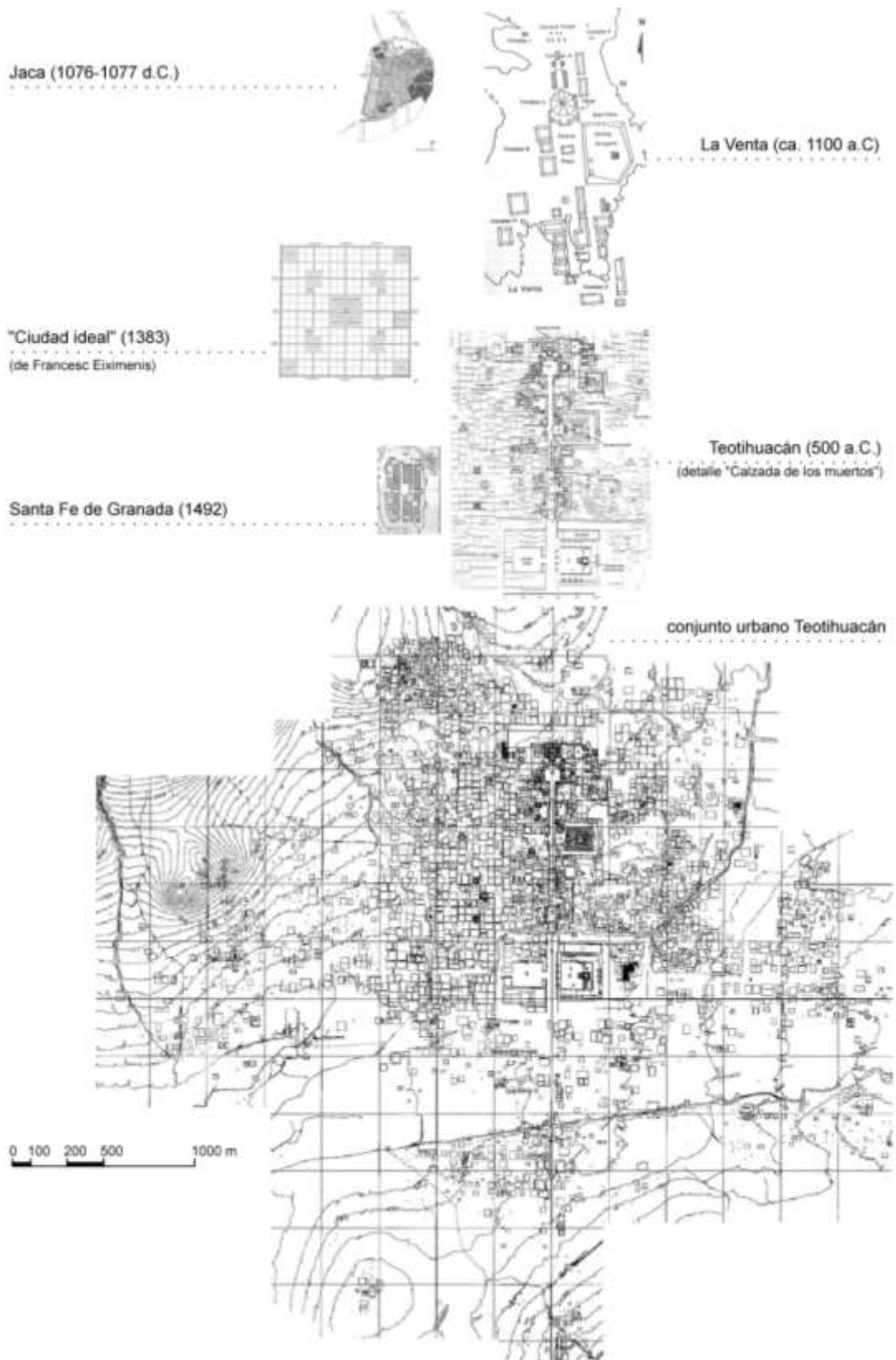
dispondrá en él y cómo, en referencia al desarrollo del mismo modelo en la Europa del Mediterráneo. De esta manera, ciudades como Teotihuacán de fundación paralela a Pompeya, presenta ya una característica monumental en el diseño de sus calles de tal manera la relación de ancho es de casi 4 a 1 aproximadamente en relación a la ciudad mediterránea, así mismo el tamaño de la cuadra o manzana es igualmente monumental y se debe al diferente carácter de ciudad ceremonial de la primera respecto del modelo que representa la segunda. También, aun con matices, como en las asentamientos regulares de la región andina

Es regla general en las culturas mesoamericanas la construcción de centros ceremoniales, impresionantes por su monumental predominancia sobre la zona de habitación del pueblo, deleznable en su carácter material; centros ceremoniales construidos con plena conciencia de su trascendencia temporal y bajo lineamientos de planificación y arquitectura casi inalterables. En todos ellos los ejes de planificación están trazados de acuerdo con los puntos cardinales, ordenándose los macizos y los espacios abiertos en una armónica relación: plazas y edificios. La superposición periódica de las estructuras arquitectónicas y la pirámide como basamento ideal de los templos constituyen otros rasgos típico de las culturas de Mesoamérica.¹⁵⁸

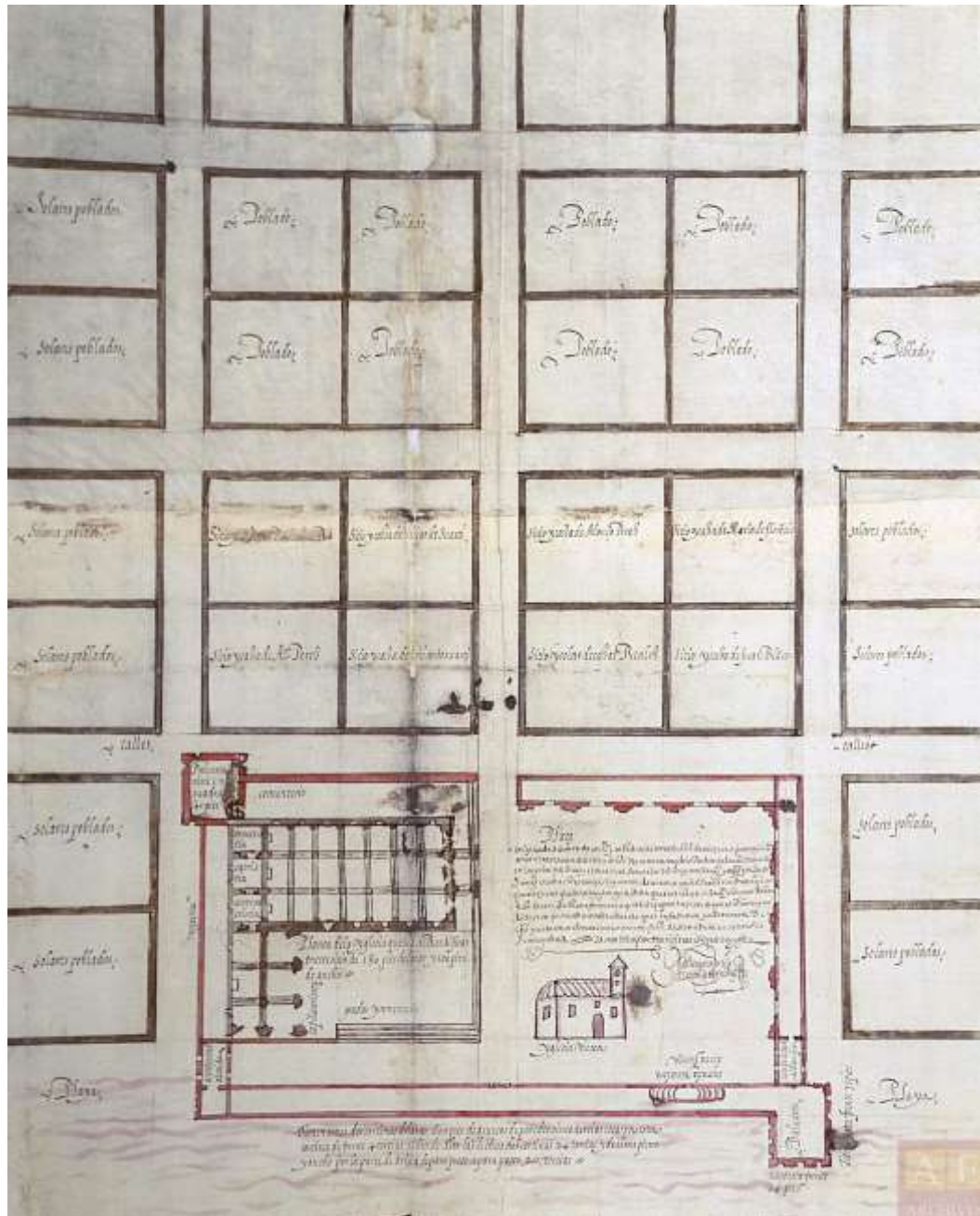


Plano de Chavín de Huántar. En medio, “El monolito de Chavín” (dibujo citado en *La piedra de Chavín* de José Toribio Polo; BNE). “Cabeza clava”, del dios Jaguar.

158. Flores, *Op. cit.*, pág. 14.



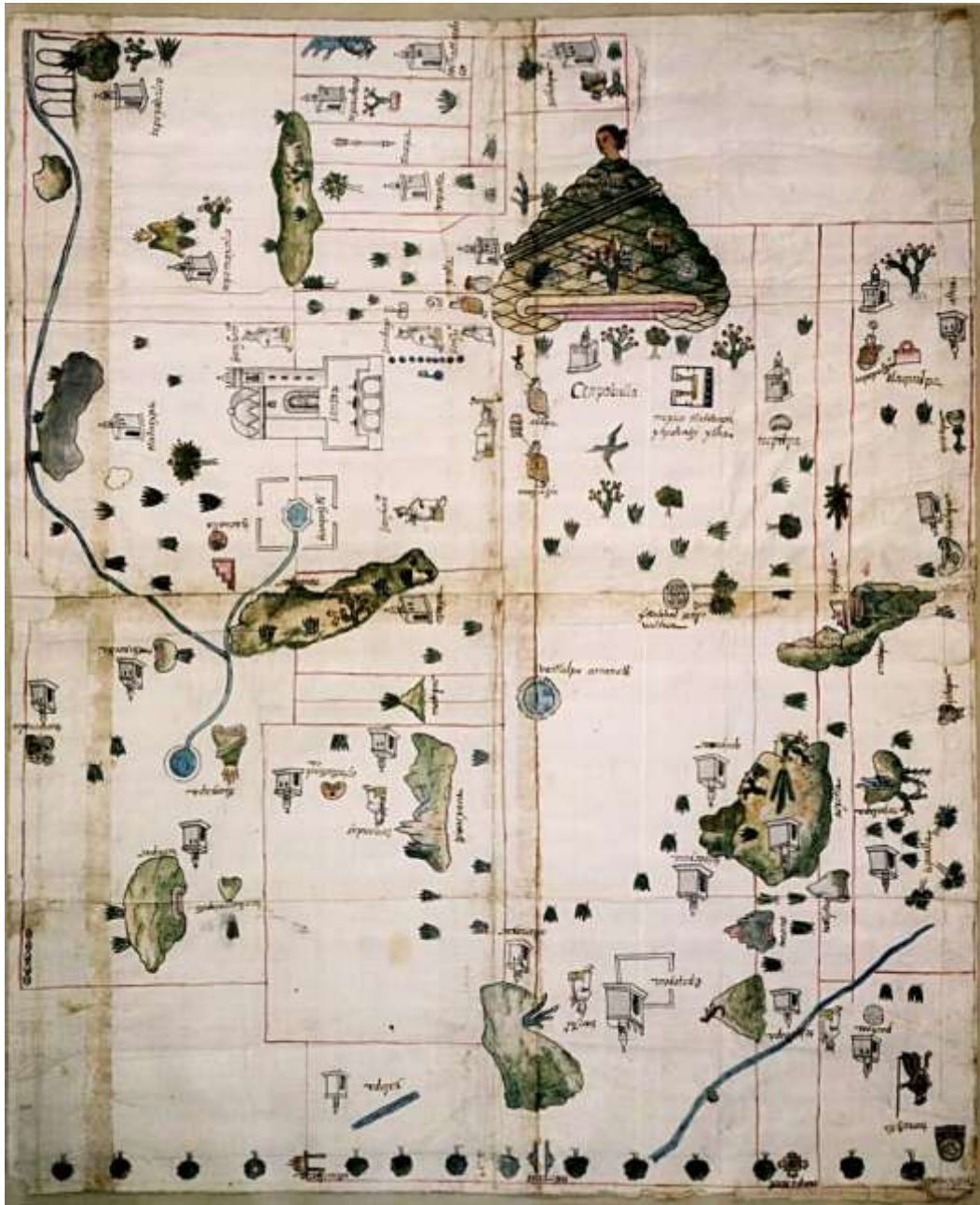
Estudio comparativos entre trazados regulares del modelo hispánico y precolombino, hasta 1492. Del lado español: planos de Jaca conforme a fuero (1076-1077), "Ciudad Ideal" de Francesc Eiximenis (1383), Santa Fe (1492); del lado de Mesoamérica: La Venta (1100 a.C.), Teotihuacán (500 a.C.).



"Plano de la ciudad de San Francisco de Campeche", en 1609 (AGI sig. MP-MEXICO,521). Ciudad portuaria en la Península de Yucatán (México), que fue posteriormente amurallada con un baluarte según proyecto del ingeniero militar de Martín de la Torre, hacia el 1680. Obsérvese la posición de la Iglesia con su eje principal perpendicular al central que divide el zócalo en dos.

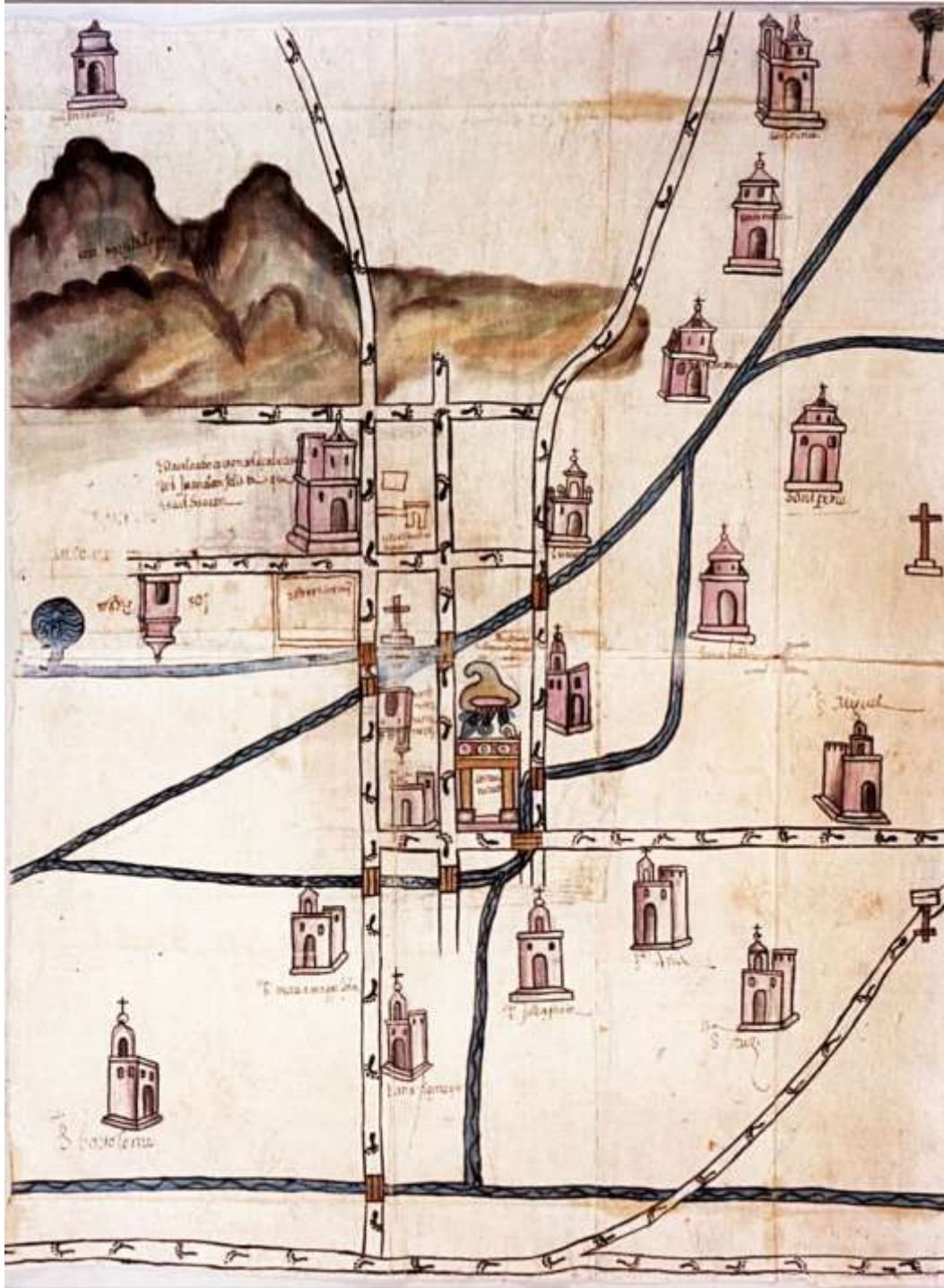
El descubrimiento de América puso a España, inesperadamente, en el trance de poblar un inmenso territorio, estableciendo centros de población que sirvieran no sólo las funciones propias de la vida urbana y civil, sino también que aseguraran a la vez la defensa de sus pobladores. Cada ciudad que se funda en las inmensas soledades de las Indias de Occidente, es la primera realización concreta y efectiva del conquistador en su relación con

la tierra y con el indígena que viene a someter o a desplazar, para transplantar una cultura en un supremo esfuerzo de adaptación y de dominio.¹⁵⁹



“Zempoala” (Cempoala, Estado de Hidalgo, en México). Fechado en noviembre de 1580. Perteneciente a las *Relaciones Geográficas* de 1577. Sobre el plano en lengua nahuatl y castellano aparecen la arquitectura de los conquistadores junto a personajes, flora y fauna, así como la simbología territorial indígena, como el que representa al Altepētl traducido por los españoles como “señorío” (Colección Benson de la Universidad de Austin, en Texas).

159. Ver en Zapata Gollán, Agustín, “La urbanización hispanoamericana en el Río de la Plata”, *Publicación del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales*, pág. 27, Segunda Época, no 6, Imprenta Oficial, Santa Fe, 1971.



“Culhuacan (Mexicatzingo)” (Culhuacan, Iztapalapa, en México). Fechado en enero de 1580. De las *Relaciones Geográficas*. La toponimia del plano aparece en castellano junto a la simbología territorial indígena como en el anterior (Colección Benson de la Universidad de Austin, en Texas). En sí, los planos de las *Relaciones* son junto a la literatura de los conquistadores, los primeros documentos que se expresan en un lenguaje mestizo de formas, técnica y representación. En este además se aprecia claramente el trazado regular ordenando las construcciones representadas.

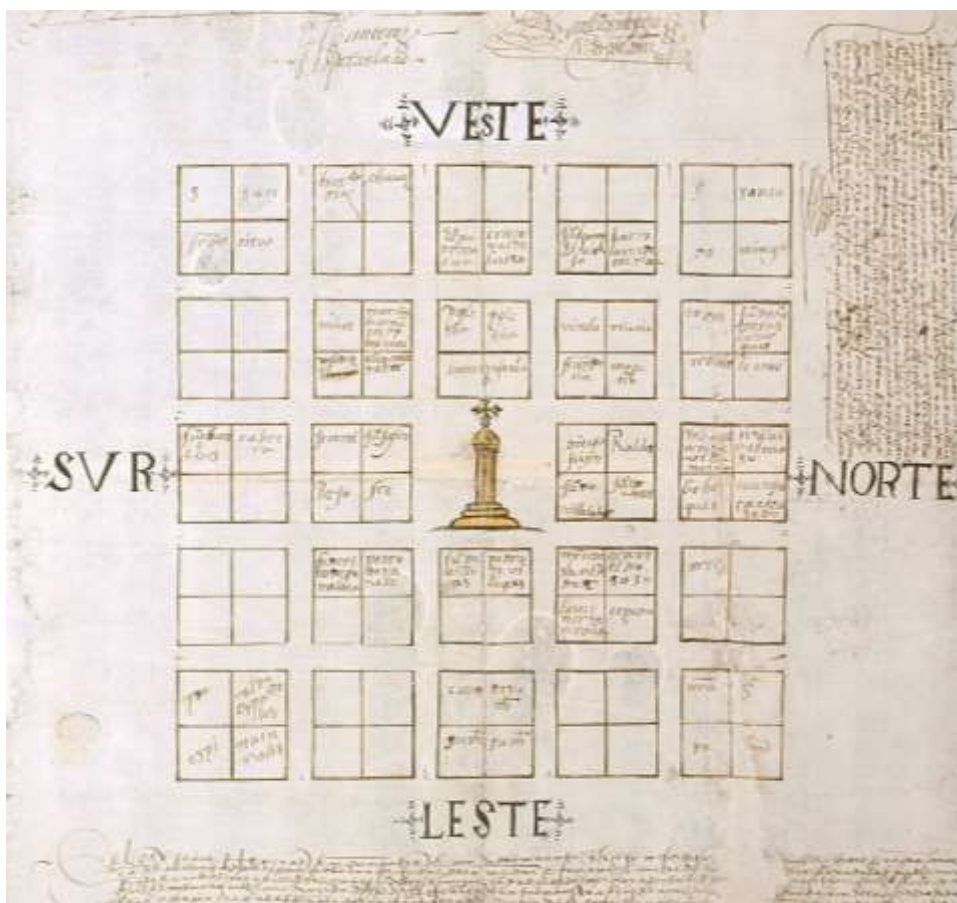


“Atitlan, Santiago, Guatemala” (Santiago Atitlan, en Guatemala). Fechado en febrero de 1585. También formando parte de las *Relaciones Geográficas*. La toponimia del plano aparece en Castellano. Se aprecia el trazado regular ordenando las construcciones representadas pertenecientes a una fundación ex-novo por parte de los españoles. Abajo, “Guaxtepec (Tepuztlan)” (Oaxtepec, actual estado de Morelos), septiembre de 1580 (Colección Benson de la UA, en Texas)

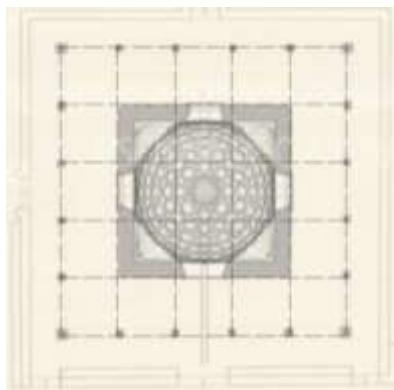


2.3.2.3 El modelo hipodámico de Hispanoamérica. La ciudad hispanoamericana, es fruto de un claro mestizaje urbano y territorial, donde el español —convertido en gran urbanizador de tan extenso y variado territorio físico y humano— de manera natural, adoptará los modelos existentes entre los pobladores de la América, tal como los encontrará a su paso, junto a un pragmatismo natural castellano. Es curioso volver a hacer notar que lejos de una actitud de imposición —que el propio ritmo incasable de los acontecimientos de descubrimiento y dominio del territorio descartan— se impone una actitud de aceptación de los trazados existentes que conllevará una legitimación del derecho de los naturales sobre su territorio y sus costumbres, y en la que el español tratará de converger las suyas propias y el nuevo orden político de la Monarquía Hispánica a través de una ciudad en cuadrícula inicialmente central. El impulso urbanizador hispano en América sólo en ocasiones de poblamiento ex novo —que fueron por otra parte muchas, sobre todo en los límites del territorio en ámbitos de frontera, y al interior de la América del Sur, en general mucho menos poblada— utilizará el trazado regular de la ciudad renacentista española, pero incluso ya adaptada en tamaño a la vastedad del propio paisaje y consciente de la relación de los naturales con el lugar en un sentido de dominación del territorio. Como quiera que muchas de estas fundaciones, además, responderán en un primer momento a la expansión misionera de franciscanos, dominicos y agustinos (sobre todo en la Nueva España), el trazado —en tamaño y proporción— responderá a la manera de entender el aborigen el espacio sagrado: a cielo abierto y jerarquizado, donde es el hecho arquitectónico del altar-pirámide o las diferentes arquitecturas ceremoniales civico-religiosas —el poder civil es siempre religioso en las culturas precolombinas— al que se supeditará el trazado mismo de las vías y espacios abiertos, así como por contraste relegará el casco habitacional a un orden muy inferior, deleznable en la ciudad mesoamericana e indiferenciado y homogéneo en la primera ciudad hispanoamericana. Por un lado, la coincidencia en la mayoría de los casos del uso de la trama regular para la urbanización presente en los dos universos culturales, por otro lado la importancia de la religión como árbitro de la vida, también presente en ambos mismos universos americano y español, hará que el tránsito de la ciudad americana hacia la ciudad mestizada hispanoamericana sea un tránsito sin traumas, al menos en lo que respecta a la estructura de la ciudad.

De tal manera, la ciudad se sobrepondrá sobre si misma mediante el esquema regular coincidente en ambos mundos, similar finalidad o función que devendrá en una similar estructura, pero diferente forma arquitectónica, que no constructiva. En muy pocas ocasiones en la historia de la humanidad la forma urbana se corresponde completamente con el periodo cultural del momento de un sociedad. La ciudad hispanoamericana es sin embargo casi completamente renacentista en su forma gracias a que la ciudad mesoamericana compartía con la primera el esquema regular, en cuadrícula, que en la mayor parte de las ciudades importantes prehispánicas servirá de base o asiento (*fundation*, como le llaman los ingleses) a la ciudad, primero renacentista, hispanoamericana. Como un proyecto concreto del español que llega a América, este manejará, a un tiempo, el pensamiento nuevo de la ciudad ideal renacentista, ciertas pervivencias formales y topológicas del modelo anterior medieval y la asunción e incorporación de la nueva cultura americana.

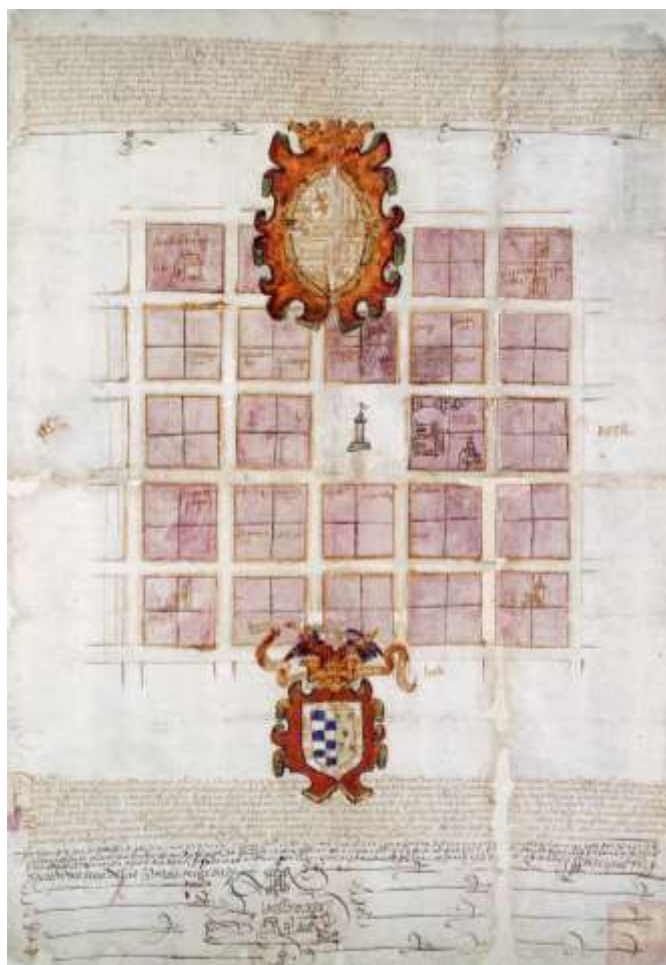


"Plano de la ciudad de Resurrección (Mendoza), en la región de Cuyo" del acta de fundación de la ciudad de Resurrección por Juan Jufre de Loaysa Montesa (1562), según una retícula de 5 x 5 cuadradas (AGI sig. MP-BUENOS_AIRES,10).



Pabellón mudéjar de Carlos V (con ejes sobrepuestos), de 1543, según una retícula de 5 x 5 módulos, con un espacio central libre de 3 x 3 (Patronato de la Alhambra de Granada). "Plano de la ciudad de San Juan de la Frontera, en la región de Cuyo" de 1562 (AGI sig. MP-BUENOS_AIRES,9)

Sobre el mismo se escriben los nombres de algunos de los señores a quienes fueron repartidos solares, así como dos escudos, uno de ellos el de la misma ciudad, el otro (arriba) el de la Corona de Castilla, ambos en colores. Sobre una de las cuadras que dan frente al zócalo se dibuja la Iglesia en la posición típica mudéjar, donde la fachada principal en funciones será la lateral.



Si la trama regular de la ciudad hispanoamericana, desde el siglo XVI, será en muchos casos notables un invariante de la estructura organizativa urbana, en que convergen las culturas americanas y española —con una plaza central funcionalmente (coincidente con el centro geométrico de la población sólo a veces)— la organización social de las ciudades según la clase de sus habitantes — que no la estructura física: calles y plazas—, “la imagen de conjunto que ofrece una ciudad al término de ese primer siglo de encuentro”¹⁶⁰, y la posición de la iglesia principal con respecto a la plaza de armas serán los signos visibles de un invariante funcional proveniente de la tradición mudéjar en la cultura urbana de las Españas¹⁶¹. La última situación de la Iglesia principal, paralela a uno de los flancos del zócalo, provocará que la portada principal del templo no de a la plaza, y sea la lateral la que limite el espacio central y adquiera la condición de principal

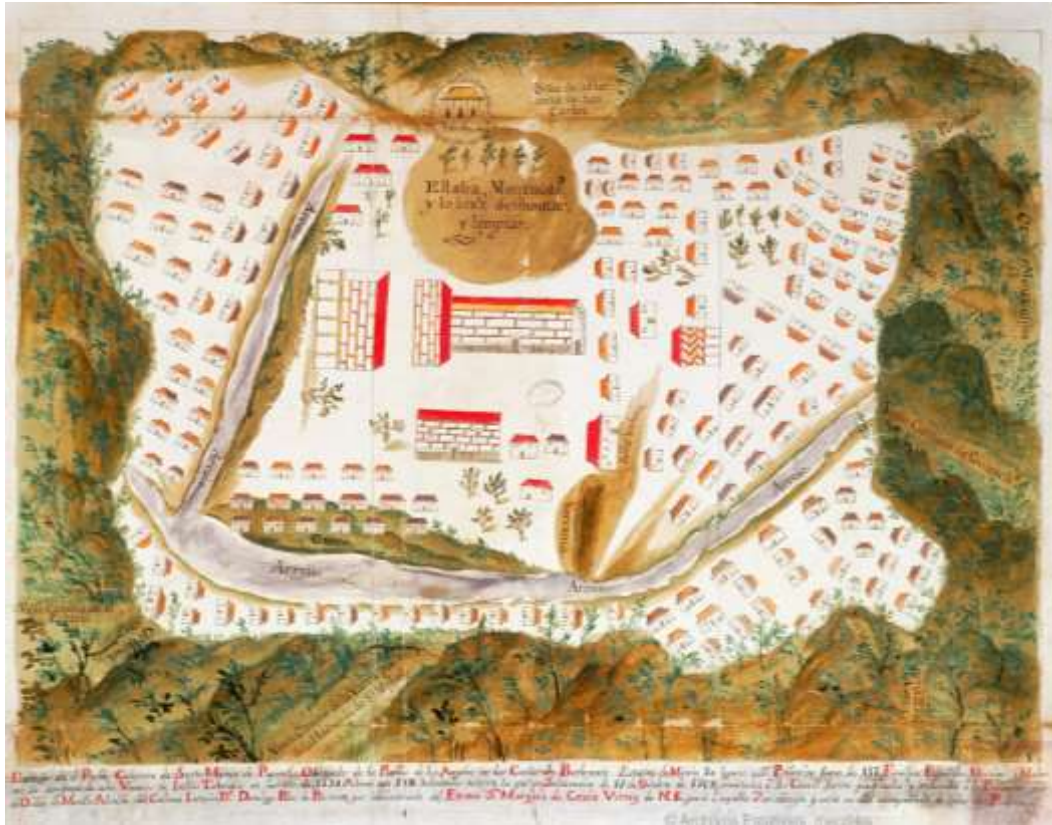
160. López, *op. cit.*, pág. 428.

161. Nicolini, Alberto, “Sobre la inserción urbana mudéjar de las iglesias en Andalucía e Hispanoamérica”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, págs. 39-54, n° 27, Granada, 1996.

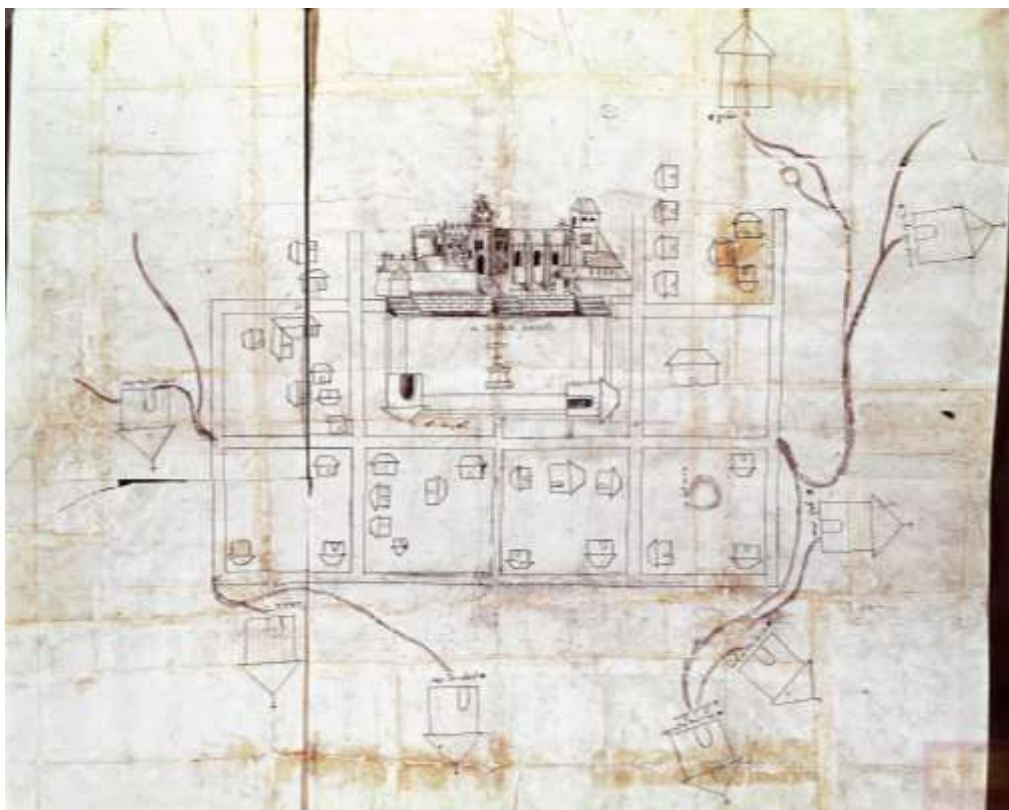
sólo en términos de uso (es el caso de la monumental Catedral de Puebla de los Ángeles, las de Oaxaca y Morelia o de la iglesia mayores de muchos pueblos). Lo anterior será así salvo en determinados enclaves donde por el excesivo tamaño de la antigua plaza ceremonial, esta obligará a la iglesia a quedar incluida dentro de la plaza y no limitándola (sobre todo en los casos de las grandes ciudades prehispánicas: México-Tenochtitlan, capital del Imperio Azteca; o Lima, en el antiguo Imperio Inca) de tal manera que facilitará el esquema rencentista de una fachada principal en uno de los ejes del enclave principal.



“Civdad de Qvito”, de 1734 (AGI sig. MP-PANAMA,134) Se observa en él la posición de la Catedral de lado al zócalo, fungiendo así como fachada principal una de las laterales del templo, y no la frontal en el eje del Altar Mayor, pervivencia del urbanismo mudéjar en el trazado de la ciudad hispanoamericana.



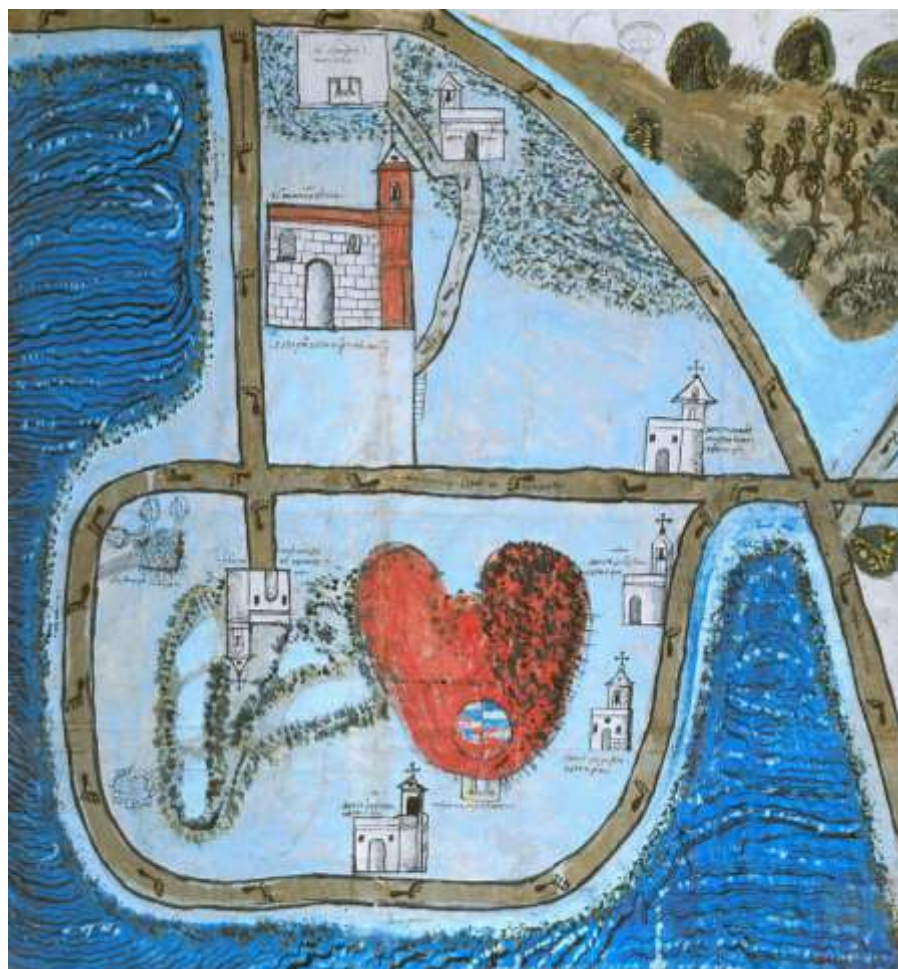
"Disseño de el Pueblo Cabezera de Santa Maria de Papantla, Obispado de la Puebla de los Angeles, en las costas de Barlovento distante de México 70 leguas", dibujo de 1767 (AGI sig. MP-MEXICO,235). Abajo, "Pueblo de Huejutla y sus inmediaciones" de 1580. Se superpone la traza regular sobre el asentamiento anterior indígena. La Iglesia se alza sobre la plaza en cuyas esquinas aparecen sendas capillas posas. Se llega por medio de una escalinata lateral aunque el acceso se produce finalmente por la facha principal, perpendicular al atrio.





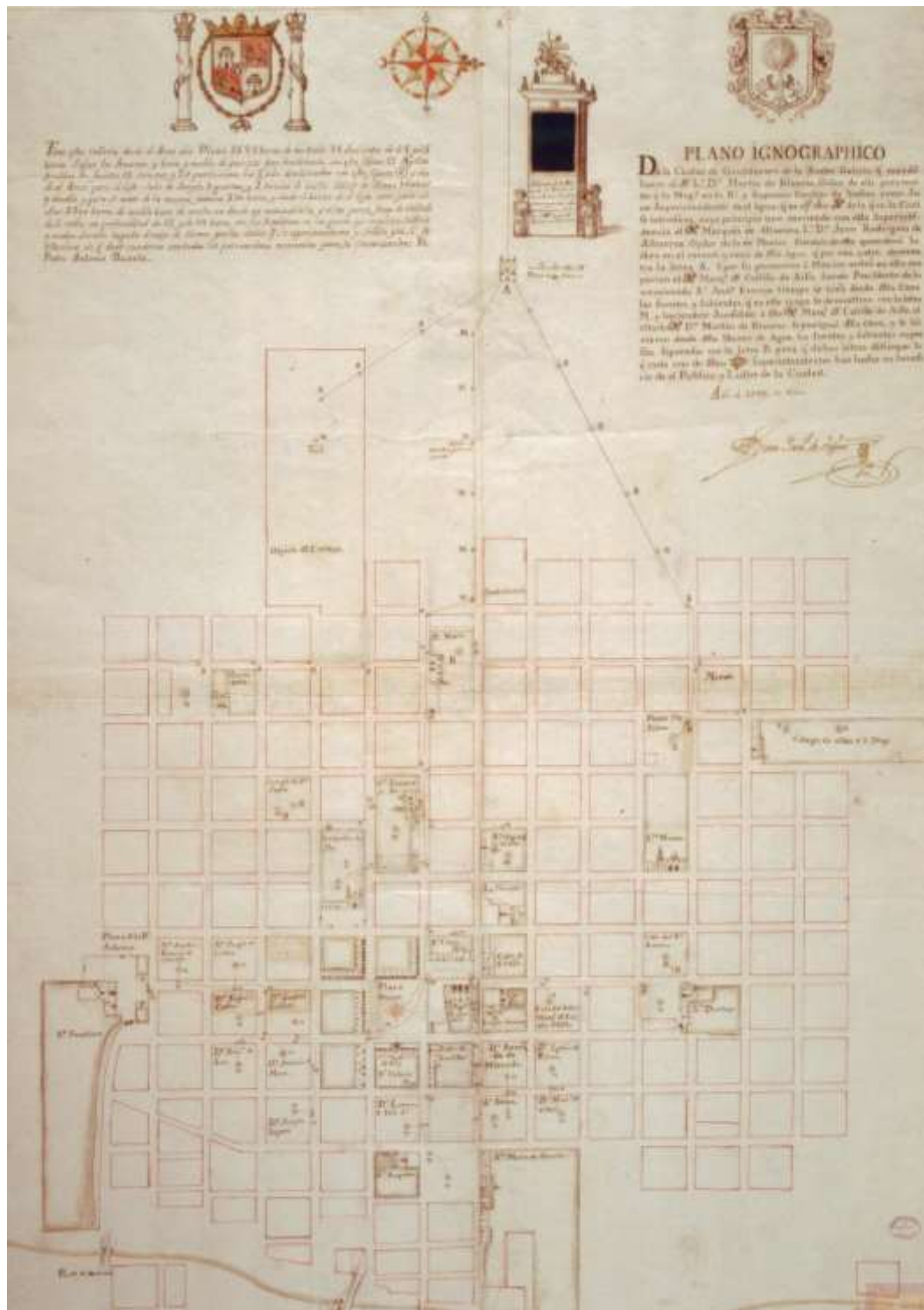
"Plano ó mapa de la Nobilísima Ciudad de Valladolid (de Mechoacan) hecho por orden del Virrey de Nueva España Marqués de Branciforte" (Morelia) de 1794 (AGI sig. MP-MEXICO,455). Se observa la doble posición de las fachadas laterales como principales de la Catedral, al centro del zócalo, y la principal con en el eje del Altar Mayor, perpendicular a la calle. "Plano de la Ciudad de la Puebla de los Angeles hecho en cumplimiento de ordenes del Virrey de Nueva España Marqués de Branciforte, de 1794" (Puebla), se observa la trama regular diferenciada con la Catedral dando su costado a la plaza, y no con su fachada principal (AGI sig. MP-MEXICO,457)





"Pueblo de Chimalhuacán-Atoyac o de San Andrés Apóstol, situado cinco leguas al oriente de la ciudad de México y sus alrededores", plano de 1580 de las *Relaciones...* (AGI sig. MP-MEXICO,11). "Plano de Santiago de Queretaro", de 1796 con inclusión de la división en cuarteles de la población (AGI sig. MP-MEXICO,603QUATER). La Iglesia de San Francisco, primera de la de la ciudad da su fachada lateral a la plaza, y la principal al atrio del antiguo Convento.

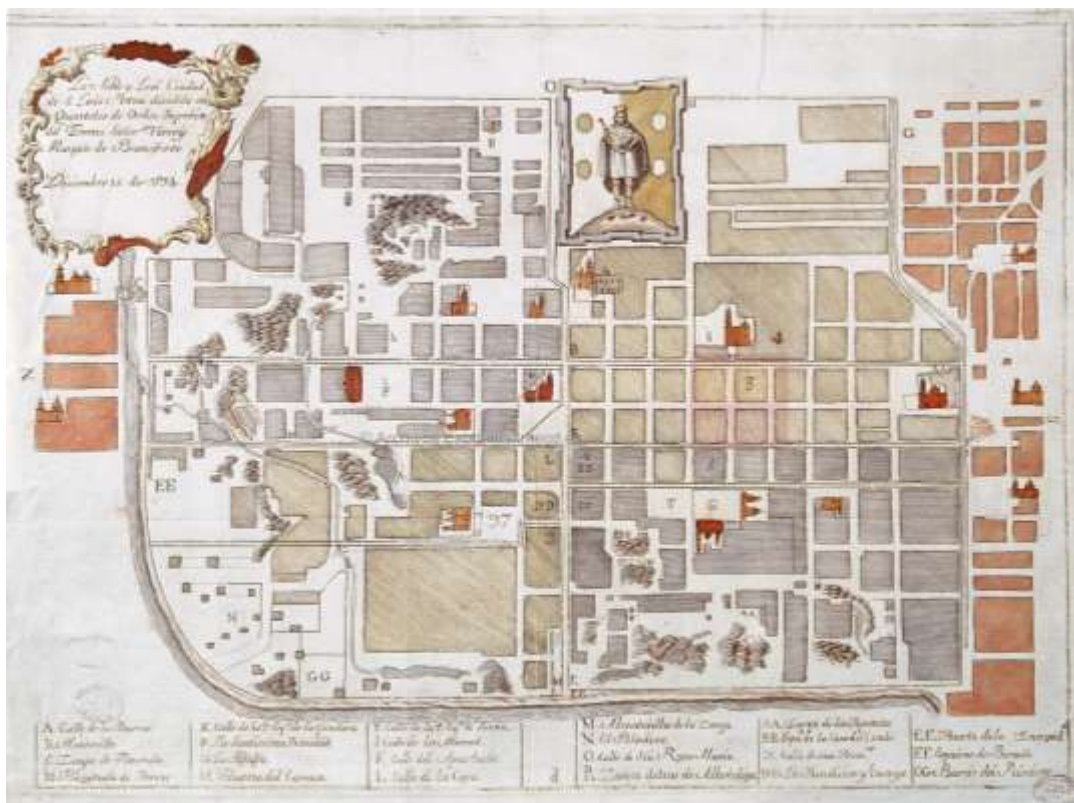




"Plano ignografico de la ciudad de Guadalajara de la Nueva Galicia que mandó hacer el Señor L[icenciad]o D[on] Martín de Blancas, oidor de ella para remitir a Su Magestad en su Real y Supremo Consejo de Indias, como Juez Superintendente del agua, que es hoy el dicho Señor de la que en al Ciudad se introdujo (...)" de 1745, trazado por Juan Francisco de Espino (AGI sig. MP-MEXICO,153). Responde al modelo clásico de damero, en número impar donde se libra la central para la Plaza de Armas, la posición de la catedral responde a la típica tardomedieval mudéjar.



"Plano de la ciudad de Guanajuato", de 1701 (AGI sig. MP-MEXICO,601). La trama regular se deforma para acomodarse a la topografía escarpada de la población minera, que acaba dando una ciudad policéntrica. "Plano de la Noble y Leal Ciudad de San Luis de Potosí", de 1794 (AGI sig. MP-MEXICO,456). La fachada principal de la Catedral da de frente al zócalo.



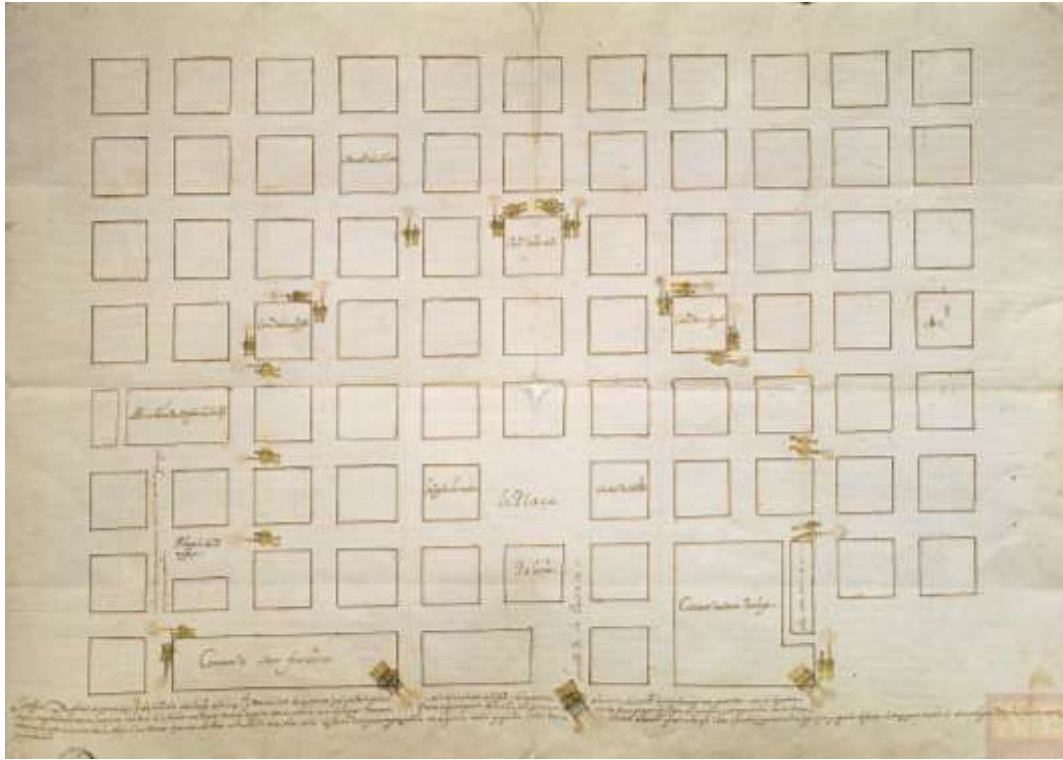


"Planta de la ciudad de Buenos Ayres con todas sus quadras, yglesias y conventos y la fortaleza que al presente tiene con la parte del Río de la Plata que le corresponde, y las cosas más particulares que oy tiene." de 1713 (AGI sig. MP-BUENOS_AIRES,39). "Plano de la ciudad de La Plata", de 1779 (AGI sig. MP-BUENOS_AIRES,244). Presenta trazado en damero, de número impar de cuadras; la fachada principal de la Catedral da su frente a la Plaza de Armas.



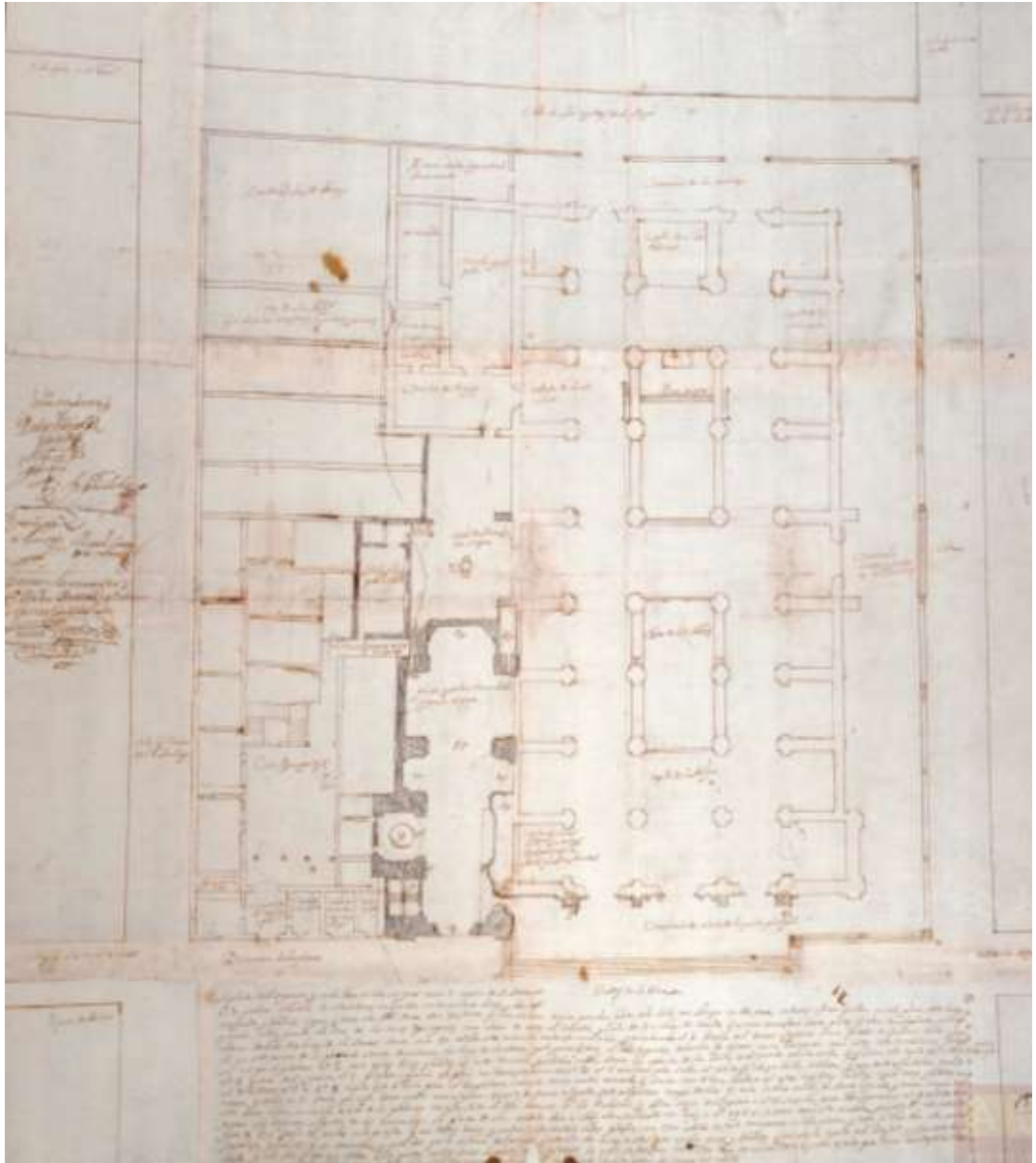


"Descripción del Valle de Chimo y planisférica de la Ciudad de Trujillo del Perú", de 1760 (AGI reg. 2151) El plano muestra la ciudad fortificada de Trujillo en la costa, al norte del Perú, de trazado en cuadrícula con una planta de módulo original de 3 x 3 cuadras liberando la central como Plaza de Armas. En esta, la posición de la Catedral será con su eje mayor coincidente con uno de los ejes que pasan por el centro del trazado, como en Lima o México. Sin embargo, la Plaza de Armas no quedará centrada en este caso sino ligeramente avanzada, 2 cuadras, sobre el frente al mar.



"Planta de la ciudad de los Reyes para el Consejo de Estado de Guerra de su Magestad" (Lima), de 1626 (AGI reg. 2108). Abajo, "Plano de la Ciudad de Lima y sus fortificaciones" de 1685 (AGI reg. 2116), de Pedro Nolasco Mere, donde se aprecia ya la posición barroca de la Catedral con su fachada principal dando al zócalo, como en el caso de la Ciudad de México.





"Plano de la Catedral y Sagrario de Lima", de 1665 (AGI). En este se observa a detalle el diseño de la planta de salón de la Catedral con el Sagrario adosado a la izquierda, dando todo el frente del conjunto con sus fachadas principales, las de la cabecera, a la Plaza de Armas.

Frente a la ciudad angloamericana, que es en su forma paradigmática una retícula indiferenciada espacial y funcionalmente, la ciudad americana equivalente será una retícula diferenciada por el alto valor del espacio público en que estarán representados el poder civil y el religioso en pugna por la identidad arquitectónica de la ciudad. La calle y la plaza serán las “venas” y el “corazón de una ciudad viva a la medida, proporción y dignidad estética de las funciones solemnes religiosas (autos sacramentales y tribunales de la inquisición) y las civiles (proclamaciones y ajusticiamientos); de las entradas triunfales de los virreyes y

las corridas de toros, y de las procesiones de Corpus, Semana Santa y Santos Patronos. El elevado perfil de las antiguas pirámides prehispánicas, de los *atltepetl*, se transfigurará en las altas torres-campanario de las iglesias y catedrales americanas. Estos elementos, a su vez, van a cumplir una función similar a la de los templos-pirámide y los adoratorios, con respecto a la sociedad que rigen, de la escala urbana a la del paisaje de toda la extensión que dominan desde sí mismos. Lo anterior constituye otro signo de pervivencia del significado simbólico de las estructuras arquitectónicas y urbanas de una cultura y otras: de nueva continuidad semántica, adaptación formal y sincretismo o mestizaje. El patrón de las ciudades hispanoamericanas fue fundamentalmente regular en su trazado —cuando fueron de nueva planta sobre todo; el mayor número en el sur de América— mas se vio replanteado fundamentalmente por cuestiones locales¹⁶², de topografía y topología cuando la necesidad del mismo asentamiento obligaba a estar cerca de algún enclave productivo, comercial, de carácter defensivo o alguna combinación de estas variables y otras (es el caso de las ciudades de fundación minera como Potosí en Bolivia o Guanajuato, en México; de las plazas portuarias como Portobelo en Panamá, Acapulco o Veracruz, en México; o de las defensivas como San Agustín de la Florida). En cualquier caso la ciudad, pueblo, curato o reducción, será generalmente regular en mayor o menor medida, derivada esta condición de una práctica sencilla de replantear sobre el terreno el trazo de las ciudades por los fundadores —más que del uso del esquema ideal renacentista, a través de las teorías que circulaban en los tratados de autores europeos—, y de la visibilidad simbólica monumental de las construcciones del poder en las civilizaciones americanas, es el caso notable de Cholula sobre uno de los antiguos centros ceremoniales más importantes de toda Mesoamérica. La variedad de patrones dentro de una misma familia original central, regular donde se pudo o no¹⁶³, es muestra de la adaptabilidad del español al nuevo territorio, como ya

162. “El origen de los centros urbanos, planeados o espontáneos, y las funciones que cumplieron estaban íntimamente relacionados con su localización. Fueron los factores que más influyeron para desviar a las ciudades coloniales de una legislación que pretendió orientar, mediante ciertos principios urbanísticos, su trazado y estructura interna. Sin embargo, el modelo clásico no fue una idea elaborada en España o en Europa y trasplantada a América. Fue el producto de un progresivo perfeccionamiento de ciertos conceptos sueltos que por primera vez fueron integralmente utilizados en América. La legislación respaldó ese proceso, no se adelantó a él”. Hardoy, Enrique, “La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica”, en *Estudios sobre la ciudad iberoamericana*, Madrid, 1975 (edición original). Cita tomada del repositorio digital: <https://catedrapernautfadu.files.wordpress.com/2015/06/ficha-bibliografica-nc2b08-la-forma-de-las-ciudades-coloniales.pdf>

163. Hardoy, *op. cit.*, págs. 4-5.

hemos dicho asumiendo rápidamente las formas y estructuras en un proceso de aculturación que por otra parte ya había experimentado este, con antelación, en las Españas mudéjares, hasta Granada y Las Canarias.

Habiéndose hecho el descubrimiento por mar o por tierra conforme a las leyes y órdenes que de él tratan y elegida la provincia y comarca que se hubiere de poblar y el sitio y lugar de hacer las nuevas poblaciones y tomando asiento sobre ello, guarden la forma siguiente: en la costa del mar sea el sitio levantado sano y fuerte, teniendo consideración al abrigo, fondo y defensa del puerto, en estas y demás poblaciones de tierra adentro, elijan el sitio sin perjuicio de los indios y naturales o con su libre consentimiento y cuando hagan la planta del lugar repártanlo por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza mayor y sacando desde ella calles a las puertas y caminos principales y dejando tanto compás abierto que aunque la población vaya en gran crecimiento se pueda proseguir y dilatar en la misma forma.¹⁶⁴

2.3.2.3.1 La arquitectura de la ciudad americana. La Plaza de Armas y la Plaza Conventual: dos estructuras originales mestizas del paisaje americano. “Y hallamos en toda esta tierra, que en lo mejor del pueblo hacían un gran patio cuadrado; en los grandes pueblos tenía de esquina a esquina un tiro de ballesta y en los menores pueblos eran menores los patios. Este patio cercábanle de pared, y muchos de ellos eran almenados; miraban sus puertas a las calles y caminos principales, que todos los hacían que fuesen a dar al patio, y por honrar más sus templos sacaban los caminos muy derechos por cordel, de una y de dos leguas que era cosa harto de ver desde lo alto del principal templo, como venían de todos los pueblos menores y barrios los caminos muy derechos e iban a dar al patio de los *teocallis*”¹⁶⁵. Si la retícula más o menos ortogonal, cuadrada o

164. De las “Ordenanzas de Población de Carlos V”, expedidas en 1526. Fragmento citado por Ortiz Crespo, Alfonso, “La ciudad colonial hispanoamericana: sus orígenes, desarrollo y funciones”; en Rishel, Joseph J. (comp.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, pág. 24, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

165. Motolinía refiere sobre las medidas de la gran plaza ceremonial de una población importante como de “un tiro de ballesta” de esquina a esquina de la misma, lo que equivaldría a unos 350 metros que es el alcance máximo que tenía una flecha lanzada mediante esta arma. La gran plaza ceremonial de Quetzalcoatl, en la Ciudadela de Teotihuacan, medía aproximadamente unos 400 x 400 metros, lo que concuerda con el ojo de cronista a decir de las medidas de estas. La ballesta, arma de origen asiático (las primeras referencias escritas son del 500-300 a.C) fue utilizada como arma de guerra en los ejércitos castellanos hasta algo más de mediados del siglo XVI, en que fue sustituida por el arcabuz, arma de carga de pólvora, antecesor del mosquete, de una autonomía de 50 m y que se uso en la infantería europea del siglo XV al XVII. Toribio de, *Historia de los Indios de la Nueva España*, pág. 61, ed. Herederos de Juan Gil, Barcelona, 1914. En la edición de 1971 de los *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, de Motolinía el mismo pasaje aquí citado a la hora de relatar las dimensiones de las plazas prehispánicas es más prólijo abundando en datos sobre estas en función del tamaño o rango de la población “...cerca de un tiro de

rectángular —el damero en el mejor de los casos— es el patrón mestizo, en lo urbano, usado para el desarrollo, la fundación y refundación de ciudades en Hispanoamérica, la plaza será su elemento por antonomasia. Si tal entidad espacial es tan importante en el mundo americano español, posterior al descubrimiento y la conquista es, sin lugar a dudas, porque ya lo era para los naturales de la América, de sur a norte, del Perú a Zacatecas. La gran plaza ceremonial (religiosa, política y comercial) prehispánica se va a traducir con el aporte español en dos entidades arquitectónico-espaciales que van a establecer la continuidad, a nivel urbano-territorial y social (político y religioso), entre las culturas anterior original y la hispánica americana, a saber: de un lado la Plaza de Armas, como centro de la vida política y social de las nuevas urbes americanas o de las antiguas, reconvertidas al nuevo orden virreinal; del otro, el recinto conventual que será en lo religioso, lo que la Plaza de Armas al orden secular de la vida americana hispana. Si bien ambas estructuras tienen antecedentes en el mundo hispano anterior, de igual manera, en el contacto con las culturas sometidas del mundo precolombino adquirirán ciertas características de tamaño, proporción y posición que variarán su significado espacial para dar con dos fórmulas originales que no sólo construyen el espacio urbano, sino también el paisaje. Frente a la escala menuda y homogénea del caserío —democratización de la sociedad hispanoamericana a través de la normalización de la imagen urbana, sea cual fuere la condición social de los habitantes de la ciudad, gracias a las normas de población de la Corona española¹⁶⁶— el recinto de la Plaza de Armas con sus edificios principales de orden político virreinal y religioso secular ordenarán compositiva y simbólicamente no sólo el plano inferior de la ciudad o villa, sino de todo el paisaje alrededor. Además, como ya hemos mencionado, estas construcciones que se diferenciarán por tamaño y forma serán la proporción simbólica del nuevo orden, en específico del religioso, que en los casos en que

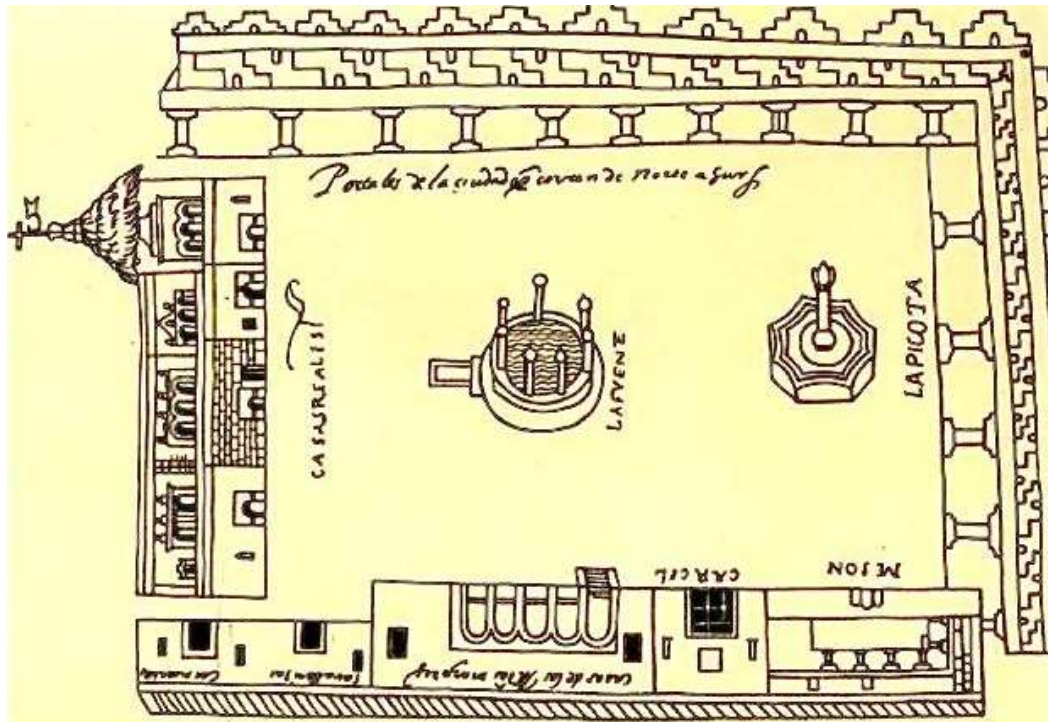
ballesta de esquina a esquina, en los grandes pueblos y cabecera de provincia, y en los medianos pueblos obra de un tiro de arco, y en los menores menor patio (...)"'. La medida de un tiro de arco para las plazas de poblaciones medianas podría equivaler a unos 165 a 220 metros, si el arco era del tipo largo inglés de la época. Ver en Motolonia, *Memoriales...*, pág. 82, ed. UNAM, México, 1971.

166. Esta cuestión de la no diferenciación de las fachadas y por tanto la de una imagen homogénea, uniforme, de la ciudad americana será una innovación de la Ordenanza de Felipe II de 13 de julio de 1573, que se adelanta varios siglos a ideas que aparecerán con las vanguardias arquitectónicas del siglo XX, en el norte de Europa. Frente a las recomendaciones de los tratadistas contemporáneos italianos a la Ordenanza, que recomendaban la diferenciación de las construcciones de las casa en la ciudad según el estatus de los moradores, en la norma de Felipe II se mandará respetar, y se respetará en la práctica, la equitatividad en el repartimiento de los lotes entre los pobladores y habitantes de las ciudades, así como recomendaba mantener un estilo único para todas las construcciones.

ocurran sobre antiguos asentamientos prehispánicos será el traspaso directo del mismo significado de dominación, de una forma a las de la nueva cultura dominante. Lo anterior será recogido, a partir de la experiencia americana y filtrado por la tratadística renacentista europea, en una serie de recomendaciones para el tamaño y proporciones ideales de las plazas: un ancho no menor de 200 pies y no mayor de 532, el largo de 300 a 800 pies y un tamaño ideal recomendable de 400 por 600 pies¹⁶⁷. La mayor presencia de las formas arquitectónicas religiosas en la estructura urbana de la ciudad americana será la correspondencia directa con las recomendaciones trentinas, y ésta a su vez reflejará de manera evidente, sobre el tablero de la ciudad americana, la competencia entre el poder religioso regular y el secular. Si para el clero secular, la plaza será compartida con el Cabildo y el resto de instituciones civiles, el clero regular, el más poderoso desde el inicio de la misión americana —hasta mediados del siglo XVII— dominará el espacio público con su propia plaza cercada en una traslación directa de la plaza ceremonial prehispánica, a la vez que traspondrá la forma y disposición simbólica de esta y sus edificios, donde el sentido vertical del gran Templo Pirámide será sustituido por la Iglesia conventual con sus altas torres, los adoratorios coronando la anterior se bajarán al plano del suelo y se abrirán en forma de Capillas Abiertas, y los templos laterales de las antiguas divinidades se convertirán en las Capillas Posas que flanquearán cada uno de los extremos del gran atrio monástico (más de 400 recintos conventuales levantados, sólo en México, en el siglo XVI). Inclusive, la orientación a poniente de algunos de los antiguos templos prehispánicos se mantendrá en muchos casos, en las iglesias de los frailes mendicantes¹⁶⁸.

167. "Fundación de pueblos en el siglo XVI", *Boletín del Archivo General de la Nación*, pág. 350, t. VI, México, 1935.

168. El hecho de apoyarse las nuevas edificaciones religiosas sobre los cimientos prehispánicos —además de por cuestiones constructivas—, suponía una sustitución directa del culto religioso del antiguo orden al nuevo, es decir, del indígena al cristiano. Esta transferencia debía ser asimilada de manera lo más directa posible por los naturales que habían de abandonar su culto y tomar el nuevo, por tanto sin solución de continuidad. Cuanto más ayudase todo a esta conversión (formas, rito, imágenes...), mejor. Así se operó con la arquitectura y la disposición espacial: los frailes no escatimaron esfuerzos en este fin, lo que a la larga dio con un nuevo modo sincrético del culto cristiano en América. Es notable el caso del recinto conventual de San Gabriel en Cholula —que estudiamos más adelante— el cual se levanta sobre los cimientos de antigua plaza ceremonial de Quetzalcoatl, rodeada de sus palacios y adoratorios y la pirámide dedicada a la Serpiente Emplumada.



Plaza Mayor de Tlaxcala, de 1585. Archivo General de la Nación (AGN), México. Se trata una imagen parlante extraordinaria del mestizaje cultural en la forma de la ciudad, no sólo a nivel formal, más allá de este y más importante, es un mestizaje espacial: la plaza mayor española, castellana, y la plaza ceremonial prehispánica coinciden en los fines y representatividad simbólica y funcional del poder.

La forma será castellana, las proporciones grandiosas serán mesoamericanas. El resultado es la estructura mestiza de la Plaza Mayor americana.

El área que hoy conocemos como Mesoamérica tuvo sus orígenes en las primeras sociedades que muestran rasgos de una marcada estratificación social y en los comienzos de un incipiente urbanismo en el que el templo guardaba una importancia manifiesta. El sacerdote comenzó a monopolizar el conocimiento acerca de los cambios climáticos y el movimiento de los astros, de donde surgió la creación del calendario, tan necesario para una sociedad agrícola. El sacerdote se convirtió en intermediario entre el pueblo y los dioses (...) Los dirigentes, por su parte, controlaban el poder civil, surgiendo entonces los militares (...) El Estado apareció a la par de los aparatos ideológicos y coercitivos (...) La economía descansaba principalmente en la agricultura y en la conquista militar. La sociedad se dividía en estamentos (...) productores —como alfareros, lapidarios, albañiles, etc.— y campesinos, en tanto que otro consolidaba la élite gobernante, que ejercía el poder civil y religioso (...) Si analizamos con detenimiento en qué momento surgen estas características en Mesoamérica (...) identificaríamos el periodo de los Olmecas como la primera ocasión (...) entre 1400 y 600 a.C. En sitios como Teopantecanitlan (Guerrero), La Venta (Tabasco), Tres Zapotes y San Lorenzo (Veracruz) y otros más se hallan los comienzos de

una arquitectura planificada y monumentos de piedra y cerámica con deidades y personajes del grupo dirigente. Alrededor de 600 a.C. y comienzos de nuestra era empiezan a aparecer sitios en otras regiones mesoamericanas en las que el templo tiene una importancia fundamental (...)¹⁶⁹

La plaza mesoamericana: el espacio cósmico de la ciudad. Para poder entender la plaza americana tal como aún hoy nos ha llegado es necesario, primero, comprender el significado de este elemento de la configuración espacial y sus partes, dentro de las culturas precolombinas. Más específicamente desde Mesoamérica, a través de algunos ejemplos desde las culturas olmeca y xicalanca hasta Teotihuacan, que se puede considerar el modelo fundamental (junto a Tula) para el urbanismo de los nahuas, último y contemporáneo de aquel que traerán los españoles. La ciudad mesoamericana nace como la plaza sagrada hecha Centro Ceremonial —espacio arquitectónico y proto urbano, específicamente pensado para servir al culto de los dioses— del Preclásico Medio (1000-900 a.C.), que será el germen de la gran ciudad, también ceremonial, ya en el Clásico; como Teotihuacan o Cholula. La posición de la ciudad y de sus edificios, entre estos y el paisaje, está directamente relacionado con la astronomía, para la observación de los astros o para enfatizar cierta efeméride astral o trayectoria, con su posición o la relación lineal entre varios edificios en la misma ciudad o dentro del territorio¹⁷⁰.



Gran Pirámide de La Venta (cara sur). Derecha, Altar 4. Monolito de basalto con figura olmeca sentada, en piedra de serpentina-Guerrero.

169. Matos Moctezuma, Eduardo, *Teotihuacan*, págs. 21-22, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2009.

170. Sólo este aspecto, fundamental para explicar en un sentido profundo, la ciudad mesoamericana y su relación con el espacio y el tiempo, excede por su complejidad los alcances de esta tesis. Remitimos para un primer acercamiento al artículo de Broda, Johana, “Arqueoastronomía y desarrollo de las ciencias en el México prehispánico”. Repositorio digital:

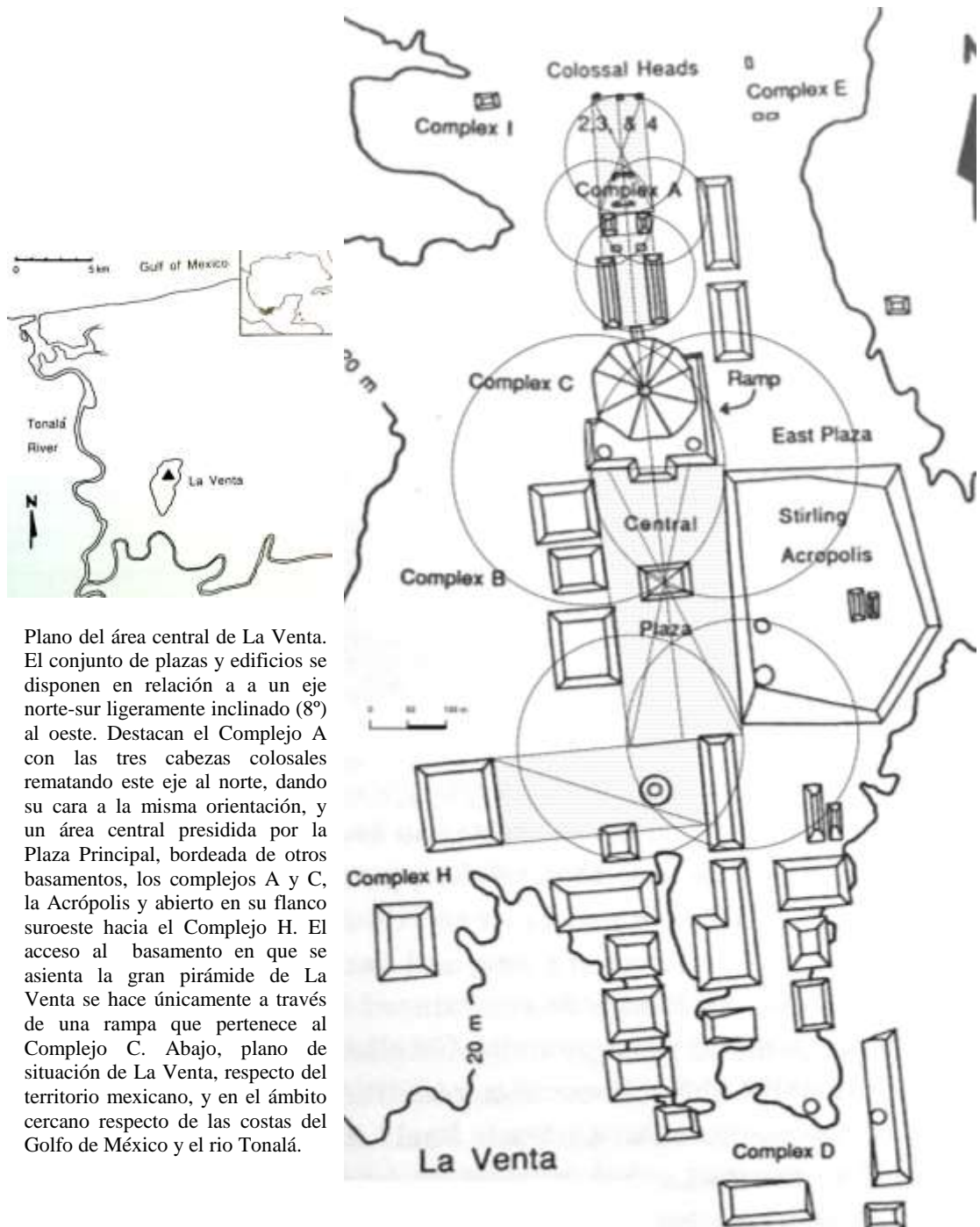
http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen1/ciencia2/04/html/sec_7.html

La Venta. Este enclave representa —junto a San Lorenzo y Tres Zapotes— el esplendor proto-urbano de los centros ceremoniales o “ciudades-centro ceremoniales”¹⁷¹ de la cultura olmeca (ca. 2250 a.C., Preclásico temprano; al 400 d.C., Preclásico Medio) conocida como la “cultura madre” —cultura considerada por los investigadores como germen u original de las que poblaron Mesoamérica—, y cuyo ámbito fue el sureste del actual estado de Veracruz y el oeste de Tabasco. Los centros ceremoniales de este importante área, que inicialmente surgen para dar culto central a las deidades del panteón olmeca, se organizan en torno a la plaza, siendo esta el germen de su urbanismo. Todo el conjunto de estos centros se extendía sobre una planicie elevada hecha de tierra, a modo de plataforma, en las tierras bajas cercanas a ríos. Esta plataforma artificial era donde se disponían los templos o adoratorios, así como las residencias de la élite. La Venta está situada a unos 10 km de las costas del Golfo de México, en el extremo noroeste de Tabasco. La población que habitó este enclave fue muy variada y manifiesta una organización social compleja ya en el Preclásico Temprano, a saber: grupos de artesanos, pescadores y agricultores, así como la clase de los sacerdotes o chamanes y las élites de poder civil. El esquema que siguieron los constructores de este centro ceremonial fue el de organizar una serie de montículos artificiales hechos de tierra en torno a un eje principal orientado de norte a sur. De esta manera, los edificios principales —templos y residencias de la élite— se ordenan al este y oeste de este eje, pero también diferenciando la posición según que construcciones al norte y sur. Así se cree que las residencias de la élite se ubicarían en el extremo sureste del centro ceremonial (Complejo D). Las viviendas de las clases bajas se dispondrían en la periferia de esta área central, y serían de carácter deleznable. La escultura tan finamente desarrollada por estos pueblos se utiliza como hito que ayuda a articular el espacio de estas grandes plazas, como es el caso de las colosales cabezas¹⁷² negroides al principio del Complejo A, las estelas y los altares de piedra; o las columnas respecto de la arquitectura. Las proporciones de estos espacios son monumentales. La Plaza

171. Piña Chan, Román, *Los Olmecas. La cultura madre*, pág. 9, ed. Jaka Book Milano, México, 1990.

172. “Las cabezas colosales de La Venta deben su imponente monumentalidad a una comprensión intuitiva de la creación escultórica y, aún más, al exclusivo empleo de recursos auténticamente plásticos. La técnica, es decir, la transformación del material —la piedra— según determinada voluntad de arte y en consonancia con su específica estructura plástica, revela un dominio perfecto del oficio. A lo que se aspira, lo que se logra es una máxima expresividad, capaz de provocar —no sólo de describir— vivencias de índole espiritual”. Ver en Westheim, *La escultura del México antiguo*, pág. 183, ed. Doubleday and Company, Nueva York, 1963.

Principal mide unos 360 x 150 m (si lo aproximamos a un rectángulo, dado que su geometría en planta es un trapecio) por tanto su proporción es más o menos 1:2,4. Esta misma proporción se repite en las dos plazas encadenadas del Complejo A, y en la plaza del Complejo H, esta última con su eje mayor perpendicular al que marca la gran plaza central. La extensión de todo el complejo ceremonial abarca unos 5,22 km².



Plano del área central de La Venta. El conjunto de plazas y edificios se disponen en relación a a un eje norte-sur ligeramente inclinado (8°) al oeste. Destacan el Complejo A con las tres cabezas colosales rematando este eje al norte, dando su cara a la misma orientación, y un área central presidida por la Plaza Principal, bordeada de otros basamentos, los complejos A y C, la Acrópolis y abierto en su flanco suroeste hacia el Complejo H. El acceso al basamento en que se asienta la gran pirámide de La Venta se hace únicamente a través de una rampa que pertenece al Complejo C. Abajo, plano de situación de La Venta, respecto del territorio mexicano, y en el ámbito cercano respecto de las costas del Golfo de México y el río Tonalá.



“Pirámide del Sol en Teotihuacan”, José María Velasco (1840-1912), 32 x 45.7 cm, año 1878 (Museo Nacional de Arte, INBA)

Teotihuacan. Como la primera ciudad importante de Mesoamérica —por su tamaño, 22 km², su enorme población de cerca de 100.000 habitantes¹⁷³ y la extensión de territorio que dominaba—, Teotihuacan (“lugar donde se hacen los dioses”) no sólo representa el modelo urbano de muchas otras ciudades que nacieron después, como Tenochtitlan —lo veremos más adelante— también en ella encontramos el tamaño, las proporciones y algunos de los elementos —así como determinada relación entre estos— que dan forma a la ciudad mesoamericana, y que aparecerán transformados en la ciudad Hispanoamericana, ya mestizada. Teotihuacan fue fundada en el siglo I d.C., en lo que se conoce como el periodo Clásico, en Mesoamérica. La gran urbe estará activa hasta el año 750 de la era cristiana, y su origen está, según los estudiosos, en algunas poblaciones anteriores del Valle de México que emigraron hacia el lugar donde se asienta ahora. Este es el caso de Cuicuilco (“lugar para cantar y danzar”) que fue

173. El dato más exacto podría ser el que aporta el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, quien cifra la mayor población de Teotihuacan durante la etapa Xolalpan (450-650 d.C.) en unos 85.000 habitantes, cifra que casi la igualaría en población a la Roma de aquel entonces, en Europa, que contaba con unos 100.000 habitantes, y por encima de París con unos 50.000. Esta será la fase de esplendor, a partir de la cual, por razones que aun no se conocen, la ciudad empezó a despoblarse hasta reducirse a 5000 habitantes en el 850 de nuestra era, al final del periodo Oxtotípac. *Ibíd.*, pág. 62.

un Centro ceremonial que data del 600 a.C y que estuvo activo hasta el final de la era¹⁷⁴. Según algunos estudios paralelo al desarrollo de los asentamientos en Cuicuilco, también Copilco o Terremote, ya existían algunos grupos humanos establecidos en la región de Teotihuacan (500 al 100 a.C.). Del 100 y 1 d.C, se han encontrado restos de asentamientos humanos en las zona norte de los que luego sería la gran urbe y también en el área de ceremonial y la Calzada de los Muertos. La zona tenía una fauna y una flora importante (Teotihuacan se encuentra a una altitud entre los 2250 y 2850 msnm), así como atravesada por tres ríos que desembocaban en el lago de Texcoco (el San Juan, el San Lorenzo y el Huixulco). Sobre el por qué se asentaron grupos humanos en esta área del Valle de México, donde no hubo importantes ríos ni obras hidráulicas relevantes, tomamos por válida la tesis de Matos Moctezuma de “las áreas verdes”

Tratando de encontrar una solución relacionada con el control del agua, puse atención en un aspecto que me resultaba interesante: las áreas con manantiales cercanas a estas grandes ciudades (...) en el barrio de Puxtla, al sur de la población de San Juan Teotihuacan, se encuentra un área de manantiales. Cuando hice mi recorrido en 1963 y 1964, pude observar cómo estas emanaciones acuíferas eran aprovechadas por los vecinos para crear una verdadera zona de chinampas. Los canales abiertos formaban islotes en donde se construía la casa del propietario y se cultivaba maíz, frijol y otras plantas —los típicos árboles conocidos como huejotes servían de sostén en los bordes de las parcelas— (...) abrimos algunos pozos de sondeo (...) extrajimos del lugar cerámica moderna en las partes altas y materiales teotihuacanos pertenecientes a las fases de apogeo de la ciudad (...) En la década de 1940, excavaciones arqueológicas emprendidas por Alfonso Caso descubrieron en Tepantitla, al oriente del área monumental de Teotihuacan, un mural policromado que (...) representa una escena de la vida cotidiana en Teotihuacan, pues es posible distinguir una zona rural con sembradíos y gente del pueblo (...) se aprecia una especie de manantial de cuya corriente de agua se deriva una serie de parcelas, pintadas en colores verde y azul, rodeadas de lo que parecen ser canales; encima de las parcelas crecen plantas como maíz, calabaza, frijol, flores, etc., y la corriente continúa a lo largo de la parte baja del mural (...) tanto en el entorno de la ciudad de Teotihuacan como en sus expresiones pictóricas tenemos evidencias de manantiales, canales y parcelas para el cultivo (...) la existencia de manantiales y un poder centralizado dentro de un Estado incipiente, un

174. Cuicuilco fue cubierto, en parte, por la erupción del volcán Xitle hacia el 200 a.C. “se cree que antes de la erupción esta área al sur del lago de Texcoco debió de presentar un ambiente apropiado para el asentamiento humano (...) se ha especulado si Cuicuilco fue abandonado antes de las erupciones o si esto ocurrió precisamente debido a ella (...) no es de extrañar que una parte de la población hubiese emigrado antes de la destrucción del lugar (...) la forma circular del monumento principal de Cuicuilco se asemeja a los conos volcánicos del área (...) en Cuicuilco vemos ya una serie de aspectos presentes en Teotihuacan, por ejemplo la representación del Dios Viejo y del Fuego (...) o edificios de planta cuadrada como los que se hallaron en la antigua “ciudad de los dioses”. *Ibid.*, págs. 26-29.

ambiente favorable para la explotación de materias primas indispensables para la fabricación de instrumentos y otros productos, una organización social, política y religiosa fuertemente organizada, el establecimiento de grupos que ya contaban con una sociedad con estos componentes (...) hizo posible que Teotihuacan diera sus primeros pasos para convertirse en la ciudad que dejaría sentir su influencia en distintas regiones de Mesoamérica.¹⁷⁵



Arriba, Pirámide circular de Cuicuilco, al sur de la Ciudad de México. Abajo, máscara de la dualidad vida-muerte, cutura del Preclásico medio (1200-600 a. C.) precedente de la de Teotihuacan; encontrada en Tlatilco, Estado de México (Museo Nacional de Antropología e Historia, México). Derecha, Fragmento del mural de Tepantitla, cultura teotihuacana. El mural representa el orden social, político y religioso de Teotihuacan y en parte de la cosmovisión del mundo mesoamericano.

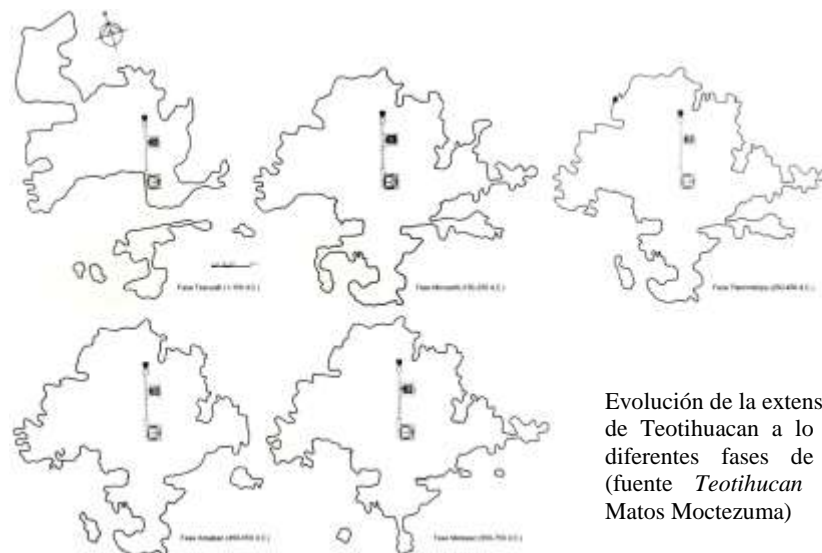
La función de la ciudad mesoamericana, y de Teotihuacan en particular, parte del mito de su fundación que hicieron los dioses al arrojarse al fuego: Nanahuatzin primero, que se convierte en Sol; Tecuciztécatl, dubitativo, tras este, que se convertirá en la Luna. De tal manera, por el sacrificio de los dioses existe el Sol y la Luna para el hombre prehispánico, y a estas dos deidades se les dedicarán

175. *Ibíd.*, págs. 32-34.

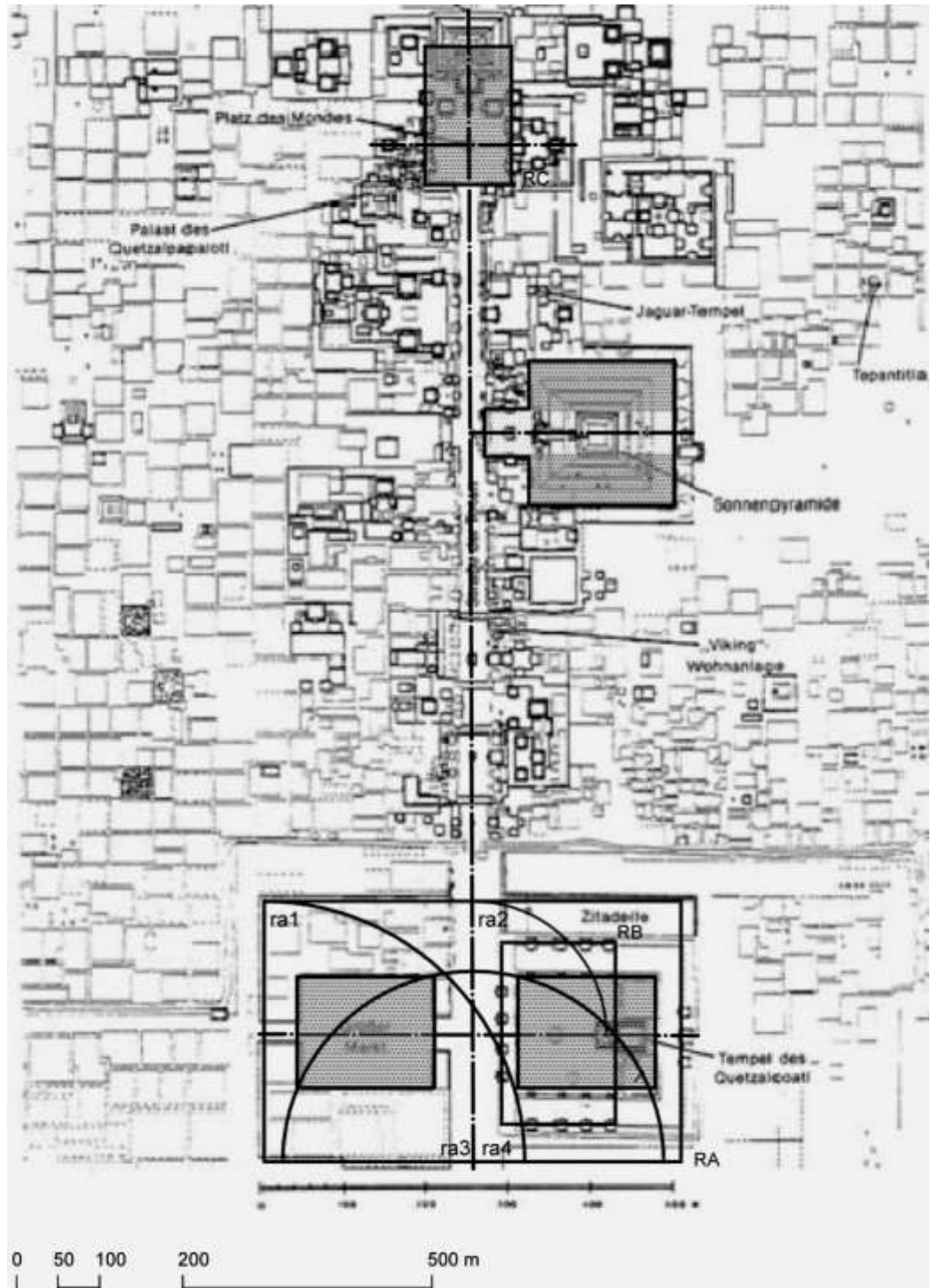
templos principales en forma de pirámide, a lo largo de la Calzada de los Muertos de Teotihuacan. Por tanto, la función religiosa de servir a los dioses que permiten la vida, darles culto, ofrendarles y celebrarles es primordial en la ciudad mesoamericana y tanto como el resto de las funciones restantes a que sirve la ciudad (producción, comercio, etc) De esta manera, la estructura de la ciudad que permite la disposición de los elementos que la conforman: el templo y la pirámide, los palacios... viene dada por la gran calzada que es un eje lineal, y las plazas ceremoniales que son ejes lineales ensanchados (eje espaciales). La Calzada de los Muertos —presente desde la fundación de la ciudad y a lo largo de todas sus fases¹⁷⁶—, fungirá como la vía fundamental que estructura Teotihuacan y a partir de la cual se ordenan los ejes espaciales de las diferentes plazas del enclave urbano. Al final de este eje —que tiene una orientación ligeramente inclinada respecto al norte noreste-suroeste—, hacia el norte, lo remata la plaza de la luna que se abre a su plaza ceremonial rodeada de otras pirámides más pequeñas, abrazando la plaza así como los palacios adyacentes. En la zona central de la ciudad, tomando como referencia este eje, encontramos la Pirámide del Sol dentro de su propia plaza y orientada al poniente, estableciendo un eje corto perpendicular a la Calle de los Muertos. Más al sur, en una disposición paralela a la de la Pirámide del Sol, encontramos la Plaza de la Ciudadela al este de la Calzada, con su pirámide principal de Quetzalcoatl o de “la serpiente emplumada” y sus pirámides menores, así como los conjuntos residenciales a un lado y otro de la primera. Este conjunto está limitado al norte por el río San Juan. Así, y conforme caminamos la Calzada de los Muertos desde el sur hacia la pirámide de la Luna, iremos encontrando sucesivos ejes menores perpendiculares a la gran calzada donde se desarrollan plazas ceremoniales limitadas en su perímetro por pirámides y templos menores, así como tras estos los palacios de los diferentes gobernantes, que serán palacios-patio porticados o hipóstilos. Conforme nos alejamos de este eje, ya sea a izquierda o derecha, la edificación cambia de escala a una menor que resulta ser la que dan las manzanas de las casas habitación, de las clases menores, y de vez en cuando, entre estas, encontramos plazas más pequeñas con su templo o adoratorio respectivo de barrio —siguiendo el mismo

176. Los arqueólogos han dividido el desarrollo de la ciudad de Teotihuacan en fases diferentes, que hacen referencia al crecimiento físico de la ciudad, su desarrollo cultural y su hegemonía sobre el resto de Mesoamérica. Son: Tzacualli del 1 al 150 d.C., Miccaotli del 150 al 250, Tlamimilolpa del 250 al 450, Xolalpan del 450 al 650, Metepec del 650 al 750, y Oxtotípac del 750 al 850. *Ibid.*, pág. 62.

esquema que los monumentales que dan a la Calzada de los Muertos, pero de un tamaño menor—. Todo el esquema es en retícula ortogonal, con ejes jerarquizados según la importancia de la vía y los edificios que se abren a esta. El espacio más amplio de la plaza ceremonial aparecerá bordeado por templos menores que le pertenecen y lo puntúan más que limitarlo. La ciudad se compone toda respecto al lugar como territorio, como paisaje de la creación, y respecto del cielo donde habitan los dioses principales, desde el cual mandan sus gracias: el sol de los días, la luna de las noches, y el agua para las cosechas. Por eso se elevan pirámides hacia el cielo desde las que divisar el territorio y ofrendar a los dioses que están más arriba, de tal suerte que la pirámide americana es un altar y no un túmulo funerario como en Egipto. En el mundo mesoamericano, importante más lo que pasa “arriba” que lo que pasa abajo, en el mundo de los mortales, que están a expensas de lo que mandan los dioses para poder seguir viviendo. Así, la forma de la ciudad tiene escala divina, dada por las edificaciones y los espacios ceremoniales ligados al culto religioso. El caserío donde moran las clases bajas es deleznable, y da la pauta horizontal que contrasta de manera radical con verticalidad de la ciudad de los dioses. En resumen, la función de la ciudad es religiosa, esta da sentido a una estructura de ejes lineales importantes y ejes espaciales ortogonales a estos, también de proporciones monumentales, que se disponen en el sentido del movimiento del sol y de los astros, tenemos también la forma simbólica de templos y pirámides que se escalan respecto a ellos mismos y al paisaje; por último, la forma del caserío habitacional de los inferiores, proporciona a la urbe la pauta horizontal y marca su arraigo en la tierra, así como su sujeción a los señores y las deidades, al tiempo.



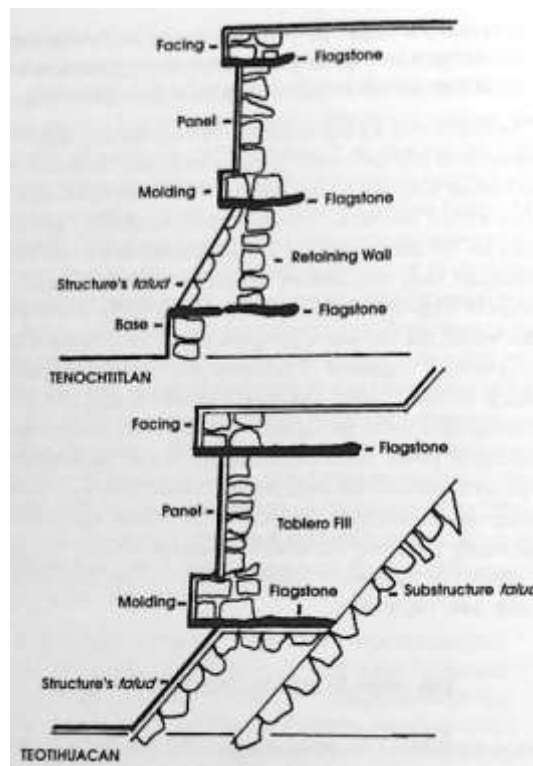
Evolución de la extensión territorial de Teotihuacan a lo largo de las diferentes fases de su historia (fuente *Teotihuacan* de Eduardo Matos Moctezuma)



Teotihuacan. El recinto de la Ciudadela, extremo sur, queda inscrito en un rectángulo de proporción aurea (RA), que se subdivide en otros cuatro rectángulos aureos menores (ra1, ra2, ra3 y ra4). Los adoratorios de la plaza del Templo de Quetzalcoatl quedan recogidos por un rectángulo igualmente aureo (RB), que en su contacto con el Templo de la Serpiente Emplumada divide el cuerpo de la escalinata de la cima de la pirámide. En la plaza de la Pirámide de la Luna, extremo norte, los adoratorios que la bordean quedan inscritos en otro rectángulo aureo (RC) que pasa por el centro geométrico de dicha pirámide; el área total que incluye la plaza y la pirámide son dos cuadrados iguales (Plano de René Millon, citado por Matos Moctezuma en *Teotihuacan*).

Si la ciudad se va a organizar en torno a plazas, abiertas y delimitadas por basamentos de estructuras piramidales o como atrios porticados abiertos al interior de los palacios, también el caserío de Teotihuacan va a ordenar su arquitectura en torno a patios interiores porticados. Esto se puede inferir directamente de la documentación levantada por los arqueólogos, que aquí recogemos. Así mismo, y ya en plano arquitectónico, Teotihuacan destaca por la construcción de sus pirámides mediante el sistema de tablero y talud, la decoración profusa de paramentos tanto interiores como exteriores a base pinturas mural¹⁷⁷ al fresco, bien sea de motivos geométricos, narrando historias o mezcla de ambas (los primeros enmarcando a las segundas) con predominio del color rojo sangre o tierra (almagra), el amarillo y verde, y en menor medida el azul. Los mismos motivos geométricos y narrativos, cuando adquieren relieve, se van a convertir en elementos escultóricos que sirven a la forma arquitectónica como remates de edificación (almenas) o para dar la escala de los taludes.

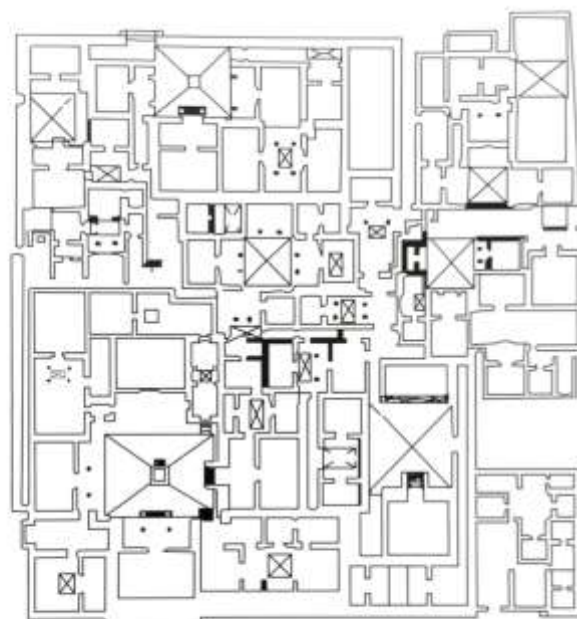
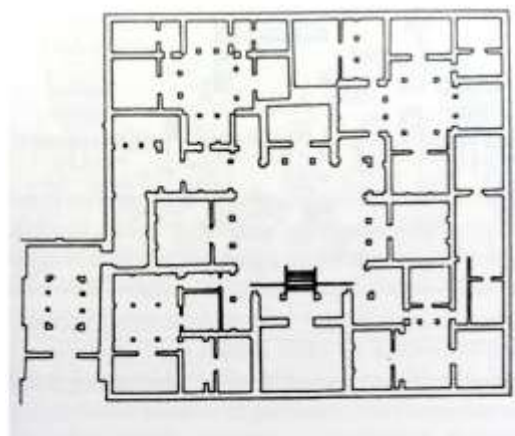
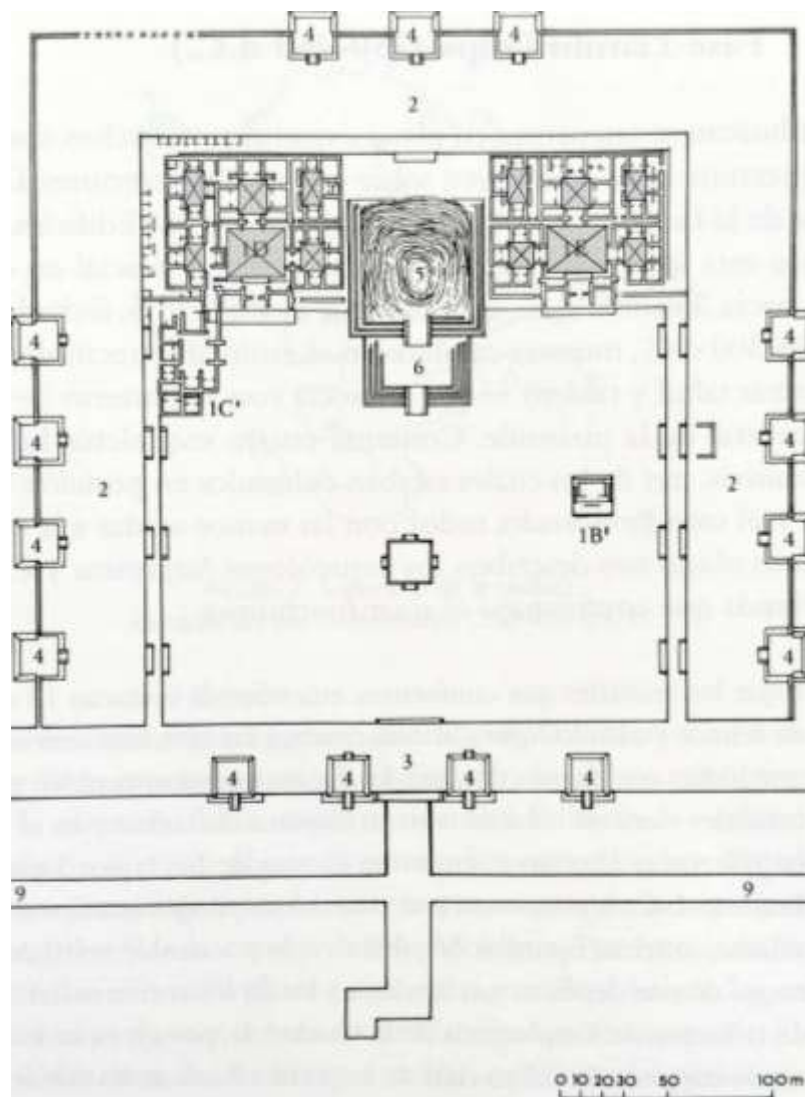
Cuadro comparativo entre el sistema de talud tablero teotihuacano y el azteca. Citado en *Mesoamerican as a cultural...* de J. Kowalsky.

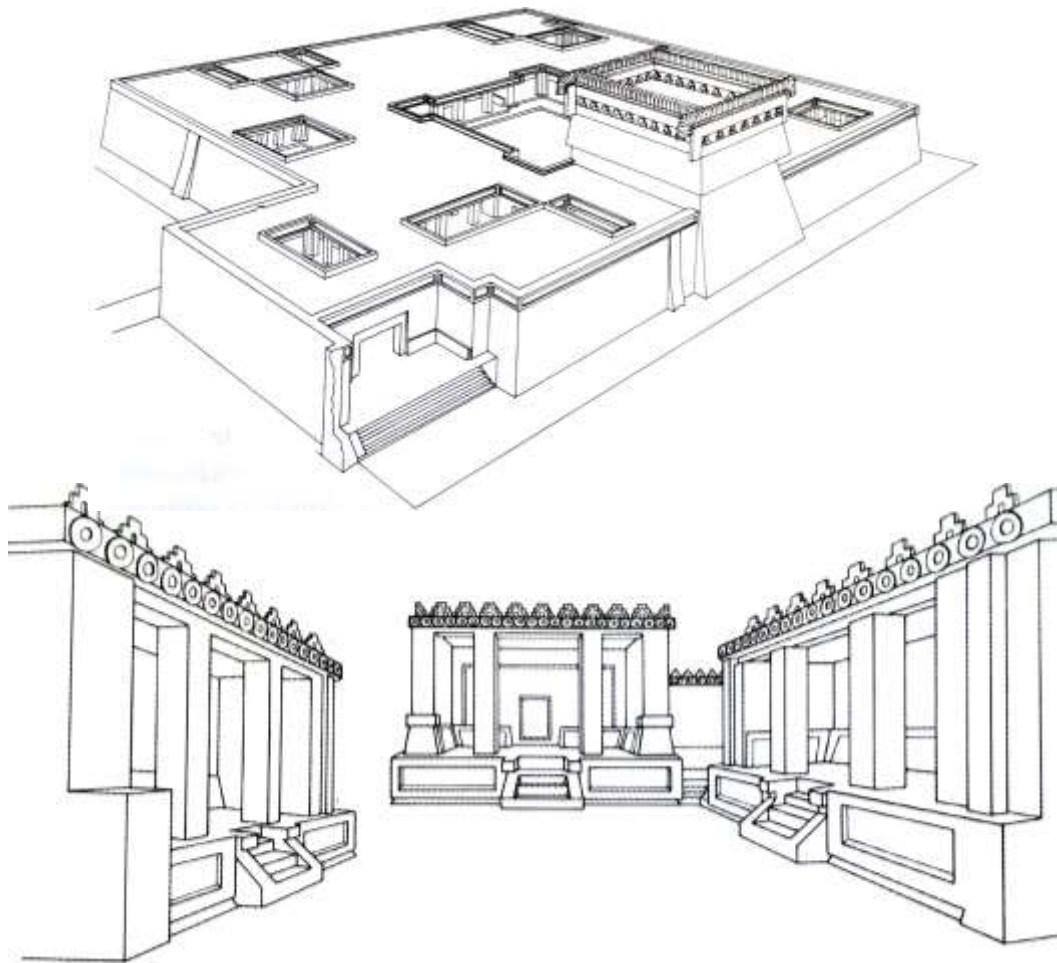


177. “durante los trabajos de restauración del mural de Atetelco, le llamó la atención a Agustín Villagra Caletí (“Las pinturas de Atetelco en Teotihuacan”, en *Cuadernos Americanos*, 1951, n. 1) que todo el cuadro (de un ancho aproximado de 6 m.) estuviera pintado en un solo color: rojo, o más bien en tres tonos de rojo: el color puro, otro mezclado con cal, y el tercero, rebajado a rosa por la mezcla con agua. En busca de una explicación del extraño fenómeno encontró el siguiente pasaje en el *Canto a Tláloc*, apuntado por Sahagún: ‘Mi dios (o mi sacerdote) se ha pintado de color rojo oscuro con la sangre’. La sangre es la sangre de las personas sacrificadas a Tláloc para obtener de él la lluvia, y esto lo expresa o, mejor dicho, lo subraya el color. El color no tiene, pues, una función meramente decorativa, no sólo le sirve al artista para dotar la superficie de encanto estético: como todo lo demás, significa algo; como todo lo demás, es valor simbólico”. Ver en Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, pág. 153, Ed. Alianza Editorial Era, México D.F., 1991.

Planta de la Ciudadela, en la que destaca, en los conjuntos habitacionales a un lado y otro (norte y sur) del Templo de Quetzalcoatl, los patios porticados en torno a los cuales se organizan las estancias. Abajo, Planta del barrio de Zacuala, y a la derecha del barrio de Tetitla, de Teotihuacan. Ambos se configuran en torno a patios porticados que dan acceso a viviendas y estancias.

(imágenes citadas en *Teotihuacan*, de Matos Moctezuma)





Arriba, imagen en perspectiva de cómo sería el Patio Blanco de Atetelco y otra vista interior, sobre estas líneas, donde se observan las “crestas” o almenas que rematan la cornisa perimetral de los patios teotihuacanos

La influencia del Estado teotihuacano como potencia militar y religiosa y con el su cultura y manifestaciones artísticas, así como su modelo urbano y su arquitectura va a llegar a cubrir un vasto territorio, a lo largo de sus diferentes fases. Así se ha constatado su influencia, por una u otra razón, en las ciudades del Valle de México (Texcoco, Chalco, Xochimilco), el Valle de Puebla-Tlaxcala (sobre todo en la gran ciudad de Cholula¹⁷⁸), la costa del Golfo (Matacapán, Mixtequilla), en la región de Occidente (Ixtepete, Jalisco; Ixtlán, Nayarit), en la

178. “Cholula, cruce importante en las rutas que conectaban el altiplano central con la costa del Golfo y la región oaxaqueña (...) desempeña un papel relevante como punto de unión entre distintas regiones (...) Cholula, en lo que al Periodo Clásico se refiere, creó monumentos tan o más importantes que los de Teotihuacan (...) la gran pirámide que al igual que la del Sol en Teotihuacan, está orientada al poniente y sufrió varias ampliaciones (...) esta impresionante masa arquitectónica y la ciudad misma se desarrollaron al mismo tiempo que Teotihuacan (...) Cuando la ciudad vino a menos, hacia el siglo VIII de nuestra era, Cholula continuó siendo ocupada y fue un gran centro religioso (...) la cerámica (...) que el arquitecto Ignacio Marquina recuperó del interior de los túneles de excavación [de la pirámide], por lo menos en las primeras etapas constructivas, es cerámica teotihuacana. También son teotihuacanas algunas manifestaciones pictóricas (...) ¿Cholula fue un centro teotihuacano?, y si no fue así, ¿qué tipo de relación había entre ambas ciudades?”. *Ibíd.*, págs. 75-76.

región de Oaxaca (Monte Albán) y por supuesto en el área Maya (Tikal, Copán, Kaminaljuyú)¹⁷⁹.



Mural del Pórtico Sur, del Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacan (INAH)

“En Monte Albán la plaza rige todo el ritmo arquitectónico... la vivencia de Monte Albán es precisamente lo que encierran las construcciones y cómo lo encierran y cómo éstas se funden en un acorde sonoro, grandioso”

Paul Westheim

Monte Albán, Mitla, algunas plazas de los Mayas y Tula. La gran plaza de Monte Albán es la máxima expresión del pueblo zapoteca (200 al 900 d.C.), un pueblo de arquitectos y urbanistas, que construyó sobre la gran cima de la montaña — ocupada por los olmecas¹⁸⁰ desde el 400 o 300 a.C— esta imponente plaza con

179. *Ibíd.*, págs. 77-79.

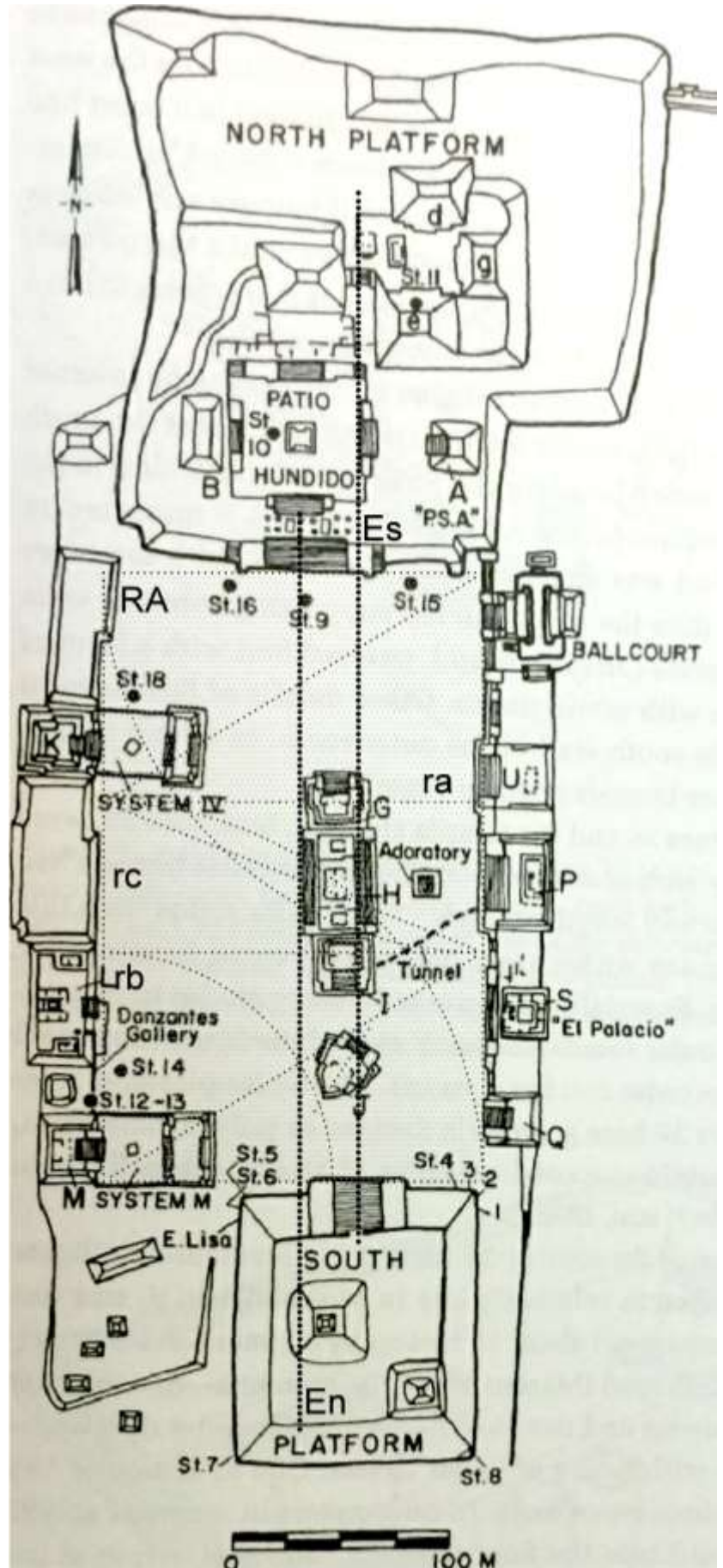
180. “De la gente que en aquel entonces vivía en Monte Albán sólo sabemos que era una tribu olmeca. Alfonso Caso comprobó que algunos de los jeroglíficos que aparecen en los relieves de los “Danzantes” corresponden a la cultura de La Venta (...)En los “Danzantes” la figura humana, de contornos nítidos, está grabada en la piedra levemente, como si el cuchillo de obsidiana la hubiera escrito en ella: he aquí el procedimiento primitivo de la escultura en relieve, del arte de relieve prístino, todavía no afectado por la ambición de alcanzar efectos de tipo ilusionista. La representación es dibujo. Se desarrolla en el plano, sin aspirar a la profundidad. En la escasa medida en que aquellos artífices se propusieron insinuar corporeidad, la insinuaron como los dibujantes —pensemos en Ingres, en Picasso— por medio de la línea y el contraste entre los planos. La renuncia a la tercera dimensión podría interpretarse como primitivismo, torpeza, falta de experiencia artesanal, y en el caso de los “Danzantes” a menudo se ha interpretado así. Pero precisamente en los “Danzantes”, creados por artífices capaces de expresar con incontrovertible maestría lo que querían expresar, esa renuncia da fe de una alta disciplina artística, a la cual repugnaba convertir el relieve en un

ciudad (todo el conjunto mide unos 950 metros de largo por 450 de ancho) donde los edificios están supeditados a las proporciones y composición de esta. Para su construcción, los zapotecas hubieron de doblegar a la naturaleza, devastando y aplanando lo alto de la montaña, a la vez que racionalizarla geoméricamente mediante una figura rectangular en planta. Los zapotecas, no sabemos por qué, decidieron respetar de los antiguos moradores el Montículo J o del observatorio astronómico (se le considera más antiguo de continente americano), que quedó más o menos al centro de la gran plaza y ligeramente esviado con respecto al eje largo de la nueva ciudad, que corre de norte a sur entre los dos grandes templos monumentales. La gran plaza servía al Centro Ceremonial y en su entorno vivía la nobleza. El pueblo llano se repartía entre las laderas de los montes previamente terrazadas también. El mayor esplendor de la ciudad llegará con el 700 de nuestra era en que la ciudad crece hasta una extensión de casi 7 km² —entre los cerros de Monte Albán, Atzompa y el Gallo— y su población alcanzaría los 30.000 habitantes.



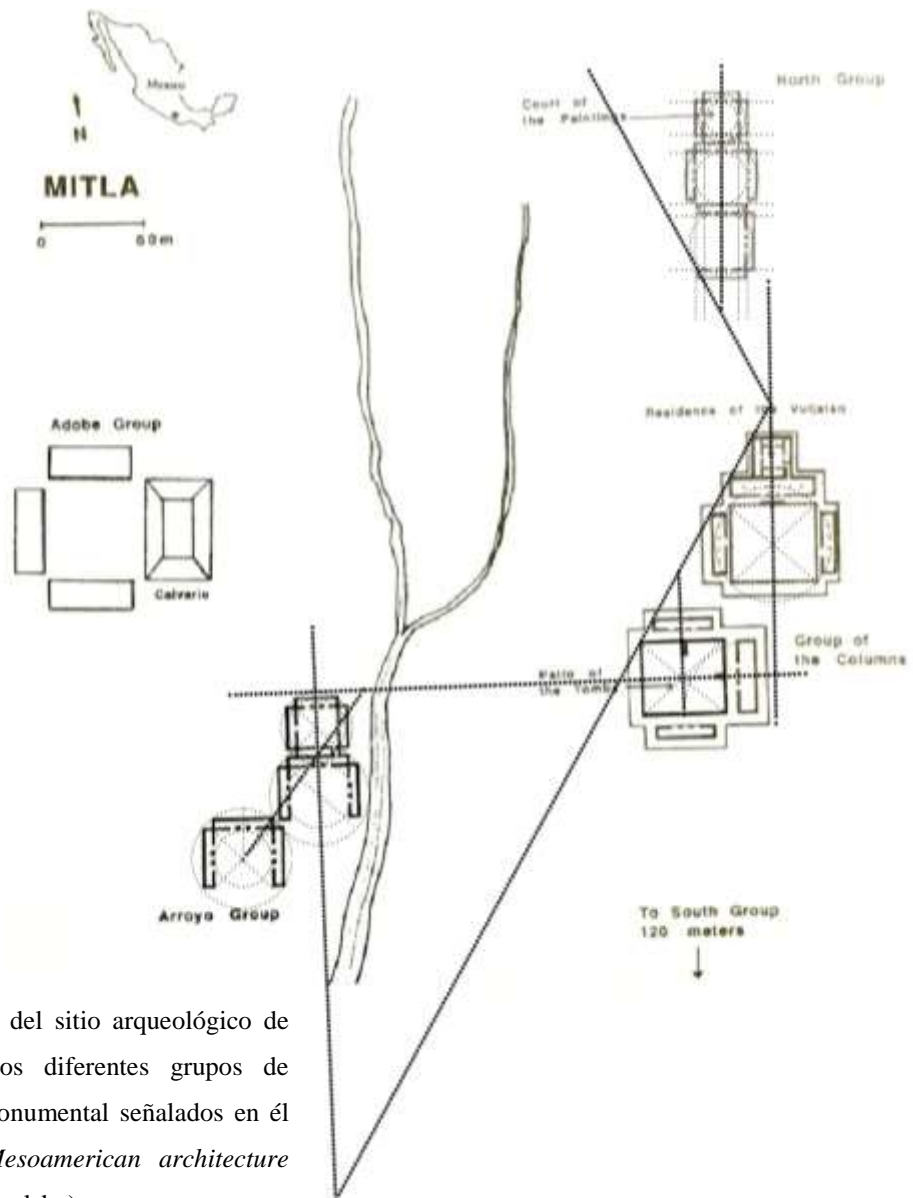
Vista parcial de la gran plaza de Monte Albán.

seudocuarto o, peor aún, en uno de esos productos híbridos que no son ni relieve ni plástica de bulto redondo (...) Se trata, pues, de una condensación que supone una capacidad de observación nada frecuente, un segurísimo dominio del oficio y una potencia expresiva asombrosa. Ya en ocasión anterior comparé a los “Danzantes” de Monte Albán con una obra principal del expresionismo moderno, *La danza* de Henry Matisse, actualmente en Moscú. Y en efecto podríamos considerar como precursores —precursores geniales— del expresionismo contemporáneo a los maestros anónimos que hace dos mil años crearon en el continente americano aquellos relieves”. Ver en Westheim, *La escultura del...*, págs. 183-184.



Planta de la gran plaza de Monte Albán. El rectángulo que recoge la gran plaza (RA) es de proporción aurea. Las construcciones que se vuelcan a la plaza se componen respecto a los dos ejes (En; Es) de los grandes templos al norte y al sur. Este doble eje compositivo se debe a la conservación por parte de los zapotecas del Montículo J, el observatorio astronómico, el cual se compone respecto del eje "En". Si dividimos el rectángulo principal en otros dos aureos (ra;rb) estos dejan al cento un tercero que no es aureo, que recoge los centros de los templos I y G, al centro de la composición (Citado en *Mesoamerican architecture as...* de J. Kowalsky)

Mitla. Con el declive de Monte Albán, los zapotecos se trasladaron, entre otras, a esta ciudad que llamaron Lyobaa (“lugar de entierros”). El mayor esplendor se alcanzó con los mixtecos que la llamaron Mitla (Mictlan o “ciudad de los muertos” en náhuatl), y la convirtieron con su elegante arquitectura pétreo en un nuevo centro de poder para la región, en el Posclásico (950-1521 d.C.). Con los mixtecos, Mitla fue sede de uno de los tres principales oráculos de Oaxaca, junto a los de Chalcatongo y Achiutla en la Mixteca Alta. El conjunto urbano está compuesto por diferentes grupos de construcciones: el Conjunto del Norte (con el Patio de las Pinturas o los Murales); el Conjunto de las Columnas (con el Patio de las Tumbas y el Palacio de Vuljatao); el Conjunto del Adobe o del Calvario; el Conjunto del Arroyo y el Conjunto del Sur.



Plano general del sitio arqueológico de Mitla, con los diferentes grupos de edificación monumental señalados en él (citado en *Mesoamerican architecture as...*, de J. Kowalsky).



Plano de Mitla, anónimo, oleo sobre lienzo, de 1822 (Museo Franz Mayer, México)

Los conjuntos del Adobe o del Calvario, y del Sur son de periodos anteriores al resto y reproducen el esquema de palacios en torno a una plaza como en Monte Albán con sus cuatro frentes cerrados por la edificación. Los Conjuntos del Norte, de las Columnas y del Arroyo, albergan los edificios administrativos y los palacios de las jeraquías de poder de Mitla. La estructura de estos grupos de edificaciones es a partir de un cuadrado en planta rodeado por tres o los cuatro de sus lados por edificación, que son construcciones elevadas sobre plataformas. Los diferentes conjuntos se relacionan entre si a través de un eje longitudinal que atraviesa las plazas por su centro y donde la posición de la plaza gira, en torno a su centro, de tal manera que el lado abierto de la plaza puede variar su orientación para abrirse al paisaje (caso del Conjunto del Norte). La composición general del conjunto queda inserta en una serie de triángulos rectángulos. El orden menor entre elementos de la composición son formas cuadradas compuestas con rectángulos aureos (caso del Conjunto de las Columnas). Este sistema de proporción, donde puntos fundamentales de la misma se encuentra fuera de la trama de puntos que componen los edificios, por tanto en el paisaje circundante, puede estar relacionado con la astronomía (por ejemplo el dibujo de la trayectoria

de determinado astro, como el sol o la luna, en determinado día del año). Este orden compositivo tan preciso, a base de la geometría, que refleja el orden del cosmos prehispánico, es llevado a la composición de los muros desde los grandes bloques (que construyen las plataformas en el sistema de tablero doble y las paredes de los templos sobre las mismas), a los puntuales (las grandes columnas cilíndricas monolíticas), y a los pequeños elementos pétreos —que constituyen los dibujos en piedra, entre los marcos de los grandes bloques, que cierran los muros al exterior y al interior— no son decoración, como algunos autores “formalistas” han querido ver, sino que son manifestación de la tectónica de la arquitectura en piedra: son pura construcción, de la piedra tejida como si fuera palma o algún textil prehispánico. Todo el conjunto está trabado a hueso lo que refuerza la anterior apreciación textil, que hacemos notar, juntar material sin pegamento, es decir tejer, coser, trabar... En cierto modo este sistema, como lo es para el mundo musulmán, lo es también para el arquitecto constructor mesoamericano: la geometría es representación de orden del cosmos que rigen los dioses. La arquitectura de estos edificios —como en la mayoría de la arquitectura mesoamericana— estuvo revestida de pintura, sea sobre los elementos pétreos como una piel, sea sobre los muros también pétreos narrando historias a modo de un códice, como una ventana al tiempo. Lo anterior nos daría una imagen de esta arquitectura, de una profundidad diferente, que en su momento fue una profundidad que implicaba toda la cosmogonía de estos pueblos.

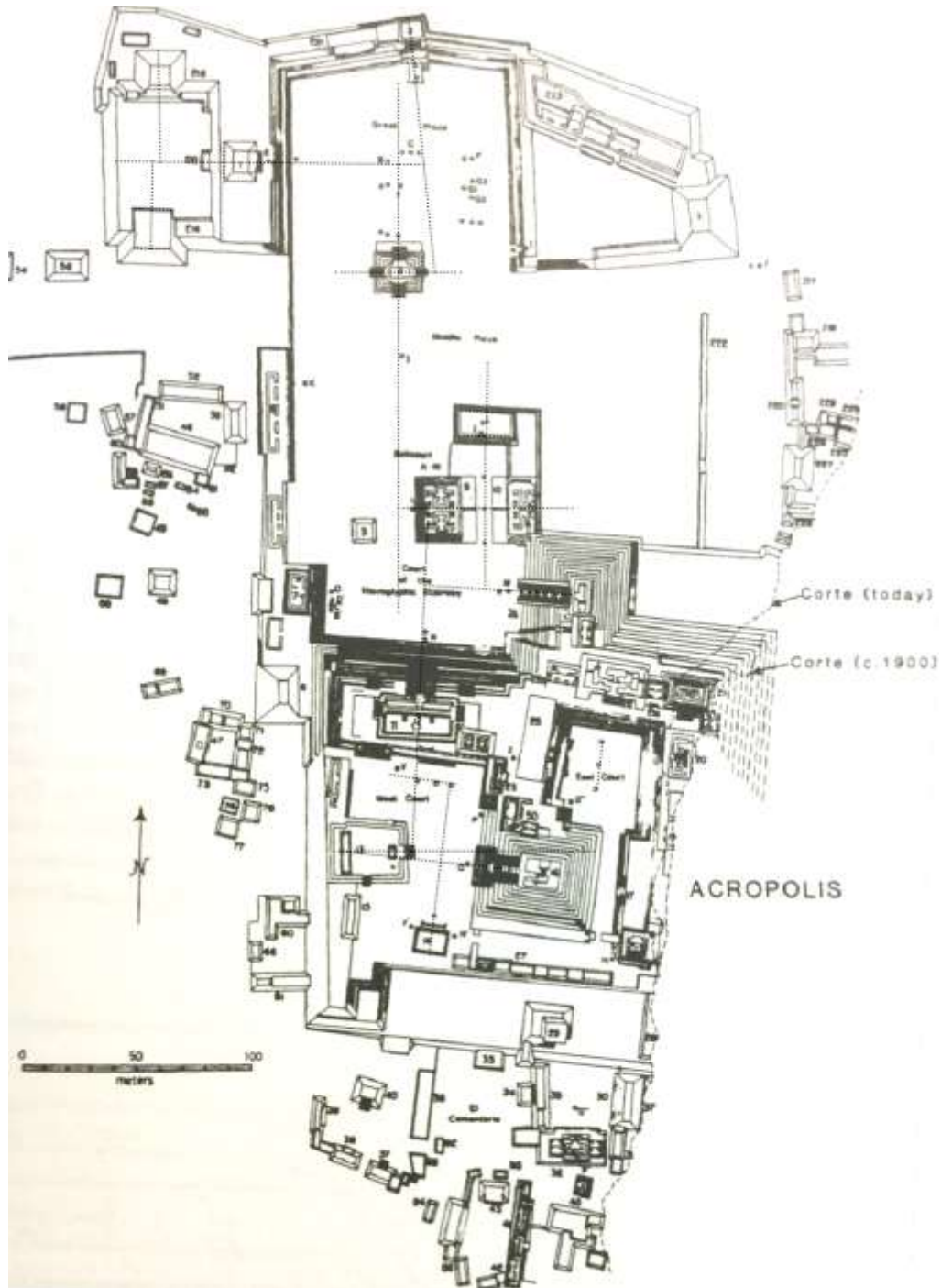


Detalles de la tectónica de los muros, de los palacios del Conjunto de las Columnas de Mitla. En la foto de la derecha, podemos observar el sistema constructivo de “tablero doble” con grecas de piedras integradas al muro, sistema típico de Mitla.

Algunas plazas mayas. “En medio del pueblo estaban los templos con hermosas plazas y en torno de los templos estaban las casas de los señores y de los sacerdotes, y luego la gente más principal, y así iban los más ricos y estimados más cercanos a estas y a los fines del pueblo estaban las casas de la gente más baja”¹⁸¹ De todas las civilizaciones de la América Media, es la maya la que alcanzó un grado de avance científico y desarrollo cultural en campos como la escritura, las matemáticas (los mayas conocían el 0), la astronomía (sus edificios están concebidos en relación al movimiento de los astros y muchos de ellos servían, además de observatorios; su calendario de cuenta larga permitía seguir con gran precisión el transcurso de Venus, la Luna y el Sol); así como por supuesto la escultura, la pintura y la arquitectura. Los centros ceremoniales de las grandes ciudades mayas van a manifestar su importancia en la gran extensión de los mismos, con respecto al tamaño de la propia ciudad. En algunos casos, como el de Uaxactun, la gran plaza ceremonial ocupaba una cuarta parte de la urbe habitada. Tikal estaba diseñada según una red de plazas mayores y menores. En todas ellas la plaza va a estar rodeada por los edificios del poder civil y religioso más principales. Copán, otra importante ciudad, se extendía por más de 30 hectáreas, y en ella destaca la Acrópolis (ca. 600 al 820 d.C.), ciudad sagrada organizada en torno a una sucesión de plazas y patios. El espacio ceremonial de Chichén Itzá abarcaba 3 kilómetros cuadrados y se levantó en dos estilos diferentes, a saber, el “maya puro” (siglos V al X) y el “maya mexicano” (siglos XI al XIV). La mayor fineza artística y arquitectónica de toda la América precolombina la encontramos, sin embargo, en la ciudad de Palenque. Igual que el resto de ciudades mayas el gran centro ceremonial está organizado en base a una serie de plazas cercadas de los templos más importantes, con sus empinadas escalinatas. A diferencia de otras ciudades mesoamericanas, las mayas se trazaron sobre el terreno de una manera orgánica articulados los espacios urbanos por ejes múltiples, calzadas (*sacbeob*), de tal manera asumiendo la topografía natural y adaptándose por tanto a las condiciones y accidentes del terreno. Estos ejes o calzadas estaban trazados, los principales, en relación con determinada trayectoria astronómica o para situar puntos en correspondencia con la posición de algún

181. Fragmentos de los capítulos V y XVI, de la *Relacion de las cosas de Yucatán*, libro manuscrito por Fray Diego de Landa, hacia 1556. En esta, en lo que respecta a la arquitectura y la ciudad, el franciscano describe las principales ciudades y sus sociedades, así como los principales edificios, su técnica constructiva y a qué y quienes servían.

astro, en algún día determinado del año, como por otra parte hemos hecho notar en otras ciudades mesoamericanas. Algunos rasgos que definen la arquitectura maya son el arco maya o falsa bóveda, la mayor predominancia de la línea vertical en sus construcciones religiosas, pirámides, y las cresterías de filigrana en piedra, barrocas, que rematan muchos de sus edificios.



Planta de la fase última la Acrópolis de Copán (ca. 600 al 820 d.C.), que presenta una estructura orgánica. Se han trazado los ejes que marcan la posición de los edificios principales y las pirámides, que están dispuestos atendiendo a razones con origen en la astronomía. La superficie del conjunto palatino es de unos 166.000 m².



Cuadrángulo de las Monjas, en Uxmal. Abajo, el acceso al Cuadrángulo de las Monjas se produce a través de una falsa bóveda maya. A la derecha, pintura mural en el Templo de los Frescos de Bonampak (Chiapas).

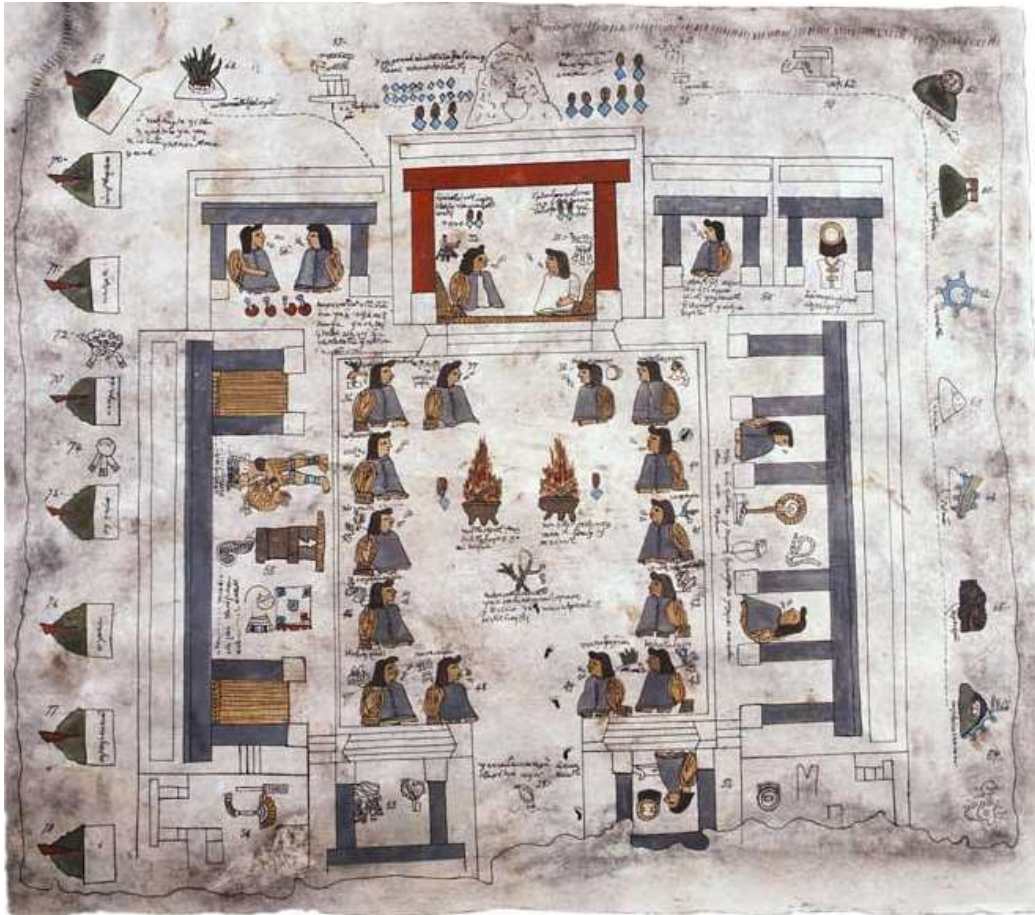


Tula. “*Tlahtoloyan*, o sea la sede por excelencia del *tlahtóllotl* (las palabras-recuerdo), estuvo primero en Tula, en Quauhquecholan, en Quauhnáhuac, en Uaztépec, en Quahuacan. Que cuando aquello decayó, quedó la palabra-recuerdo (*ontlahtoloc*) en Azcapotzalco, en Colhuacan, en Coahuatlinchan. Cuando aquello decayó, quedó la palabra-recuerdo (*ontlahtoloc*), en Tenochtitlan-México, en Tezcoco-Acolhuacan, en Tlacopan-Tepanohuayan”¹⁸². Tula o Tollan (“lugar donde abundan los tules”) fue la capital del primer Estado del Altiplano Central, una de las culturas más importantes cuya influencia llegó durante su apogeo (900 al 1150 d.C.) por el norte hasta San Luis Potosí, por el sur hasta el Salvador. Con todo será la ciudad yucateca de Chichén Itzá una de las que mayor influencia debe a la cultura de los toltecas. La cultura tolteca recibió, a su vez, el legado de la cultura teotihuacana y, como veremos adelante, fue transmisora hacia las culturas mexicas. Tula es la ciudad de Quetzalcoatl (nombre que adopta su gobernante Ce Acatl Toplitzin), bajo quien la ciudad se enseñoreó de templos y hermosas construcciones. Los toltecas fueron diestros escultores, pintores, alfareros, herreros; cultivaron la poesía, la filosofía y el arte de la oratoria. La gran ciudad de Tollan estaba conformada por más de una docena de barrios, cada uno de los cuales contaba con sus propios centros administrativos y sus templos. La gran urbe llegó a abarcar, más de 15 km² de extensión.



El “Templo B” de Tula, en la lejanía, con los Atlantes mirando al horizonte resguardando la ciudad imperial.

182. Citado de los Anales de Cuauhtitlán (en el Museo Nacional de Antropología, México, fol. 63), en León-Portilla, Miguel, “Literatura en náhuatl clásico”; en Baudot, Georges y Garza, Beatriz (coord.), *Historia de la literatura mexicana. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, pág. 151, Vol. 1, ed. Siglo XXI, México, 2003.



El palacio de Nezahualcōyōtl, en Texcoco, Mapa Quinatzin; ca. 1542 (citado en *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI, n° 85). Es muy probable que el tipo arquitectónico del palacio azteca provenga de Tula.

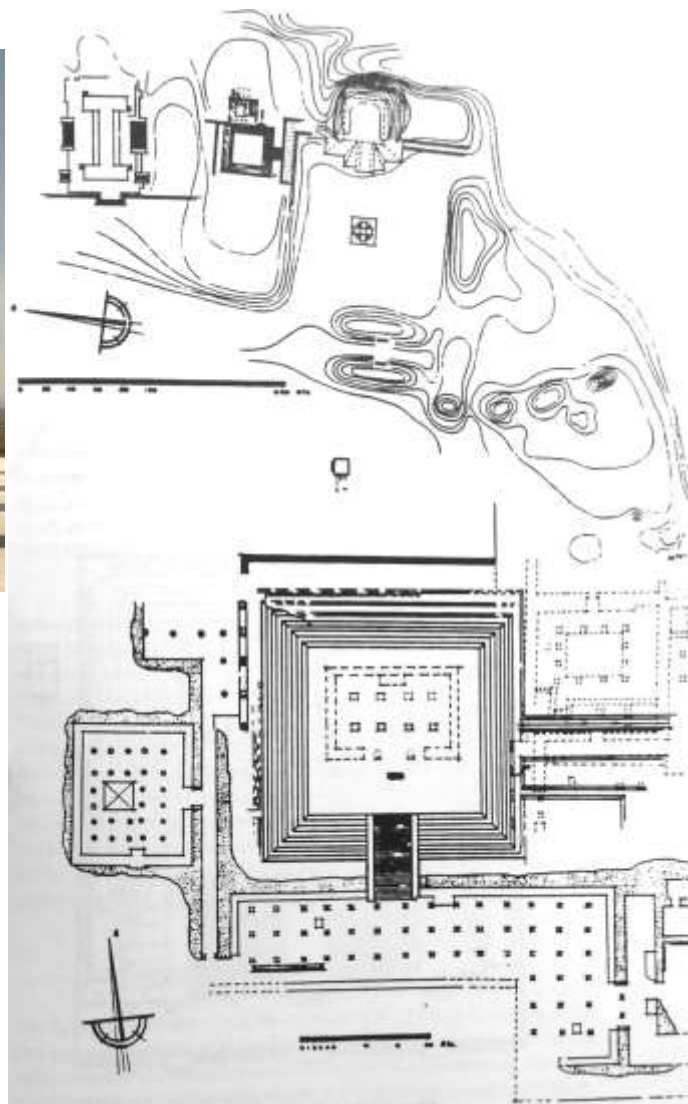
“Muchas casas había en Tula, allí enterraron muchas cosas los toltecas. Pero no sólo esto se ve allí como huella de los toltecas, también sus pirámides, sus montículos allí donde se dice Tula Xicocotitlan”¹⁸³De todo el conjunto urbano, destaca por su magnificencia la gran plaza cuadrangular donde se yergue el “Templo B”, en cuya cima y tras subir una escalinata de 10 metros de altura nos encontramos con los atlantes de piedra de 4.60 metros de altura, que en su momento sostenían el techo de esta pirámide. Así mismo, el trabajo de escultura en forma de bajorrelieves decoraba todo el basamento piramidal de esta edificación. En estos se representaba una procesión de tigres, así como de águilas devorando corazones junto al dios Tlahuizcalpantecuhtli. Al oriente de esta gran plaza se levantaba un palacio con un patio hipóstilo que en su momento debió sostener una gran cubierta. Precisamente, Tula va a proveer al mundo nahua

183. *Códice Matritense*, fol.173 r, en León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, pág. 33, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

posterior de los aztecas, el tipo arquitectónico del “palacio” o Tecpan que englobaba en un mismo espacio el consejo de gobierno de los Señores de los estados, y el gobierno del Principal, en una sucesión espacial de patio central de reunión para los primeros y sala del del trono para el último —elevada sobre el anterior—, en el eje principal de la entrada al palacio en una planta compuesta por cuadrados¹⁸⁴. Al igual que en la edificaciones de otras culturas precortesianas, también aquí, en Tula la pintura mural va a tener una especial importancia revistiendo los paramentos de sus palacios en una integración perfecta del color a la arquitectura.



Arriba, “los Atlantes, columnas pétreas antropomorfas, en la cima del “Templo B”. Derecha, plan de una parte del conjunto excavado en Tula. Abajo, detalle en planta del “Templo B” y los recintos palatinos aledaños (en *Mesoamerican architecture as...*, de J. Kowalsky)



184. “Es probable que la forma de gobierno de los aztecas, reflejada en elementos arquitectónicos como el palacio —con sus tres espacios más importantes: plaza, patio principal y sala del trono—, sea una influencia de los toltecas, en especial de la ciudad de Tula (...) la manera en que funcionaba el Estado tolteca puede buscarse en la comparación de la arquitectura de sus residencias de la elite con la de los aztecas, cuya organización política conocemos mejor. Entre los aztecas, el palacio del gobernante era llamado tecpan, “lugar de señor”, y se trataba de un espacio en el que se combinaban funciones residenciales y de administración política. El plano del palacio de Nezahualcóyotl, en Texcoco, nos muestra que la vida política se concentraba en dos espacios: el patio principal del palacio y la sala del trono”. Toby Evans, Susan, “Las raíces toltecas de la política azteca: los palacios”, *Arqueología mexicana*, Vol 15, nº 85, México, 2007.

La estructura espacial hipóstila de los palacios de Tula, que nos ha llegado a través de las ruinas conservadas, es otra feliz coincidencia espacial que comparten el mundo mesoamericano (similar composición espacial se dio también en el mundo maya y en Teotihuacán, como vimos) y el español, que traía el modelo hispanomusulman de las mezquitas. Así mismo los atlantes, a modo de columnas athoricas mexicanas, nos recuerdan por el tipo estructural simbólico que representan a aquellos que traían también los españoles , eso sí de ascendencia romana, en los tratados clásicos del siglo XVI.



De izquierda a derecha. Atlante en Tula; columna hathórica (Templo de Hatsetsup, Egipto), sarcófago fenicio (Cádiz); indiátide, s. XVI (Iglesia de la Tonatzin, Cholula).

Función, estructura y forma de la Plaza de Armas y de la Plaza Conventual: algunos casos de México.

Como ya apuntamos antes, la plaza prehispánica, en última instancia, es fruto de la evolución del espacio principal del centro ceremonial —como unidad espacial urbana simple—, compuesto de un espacio para el culto y poco más, a la gran plaza de las ciudades centro ceremonial, una, o varias según la escala de la ciudad; es el caso de Teotihuacan. Estas últimas se componen de un templo principal, templos menores, los palacios de las altas jerarquías que cumplen la función principal religiosa pero también de representación del poder civil. Esta gran plaza se puede extender a un espacio mayor, que fungirá de centro de la actividad comercial. De igual manera, hemos visto la importancia de la arquitectura, como forma monumental envolvente o soporte de la vida física y espiritual del mundo prehispánico, y la relación de esta y esta hecha ciudad, en comunión con el paisaje. En concreto, también hemos visto como determinados elementos compositivos de esa arquitectura pasan de unas regiones a otras y permanecieran como invariantes en la América posterior al descubrimiento y la conquista, mestizados ya con la concepción del mundo que traían los españoles. También, muchos de los rasgos culturales prehispánicos, eran compartidos con aquellos otros que traía el español, a saber: a nivel social la importancia de la religión, una sociedad muy heterogénea con grandes diferencias entre unos grupos y otros; a nivel urbano, la plaza como centro de la vida pública civil y religiosa, el esquema regular más o menos ortogonal como patron de trazado para muchos de los asentamientos; a nivel arquitectónico, la casa-patio y el palacio-patio también era compartido como tipo; a nivel constructivo, el uso de la piedra, los muros de cal y canto, la madera, pero también el adobe para la construcción popular. Así mismo el color, en la retina de muchos de los conquistadores extremeños y andaluces fue mestizado con el uso que le dieron los pueblos prehispánicos en la arquitectura, de manera indisoluble a esta, ya sea en forma abstracta o narrando historias a través de murales al fresco.

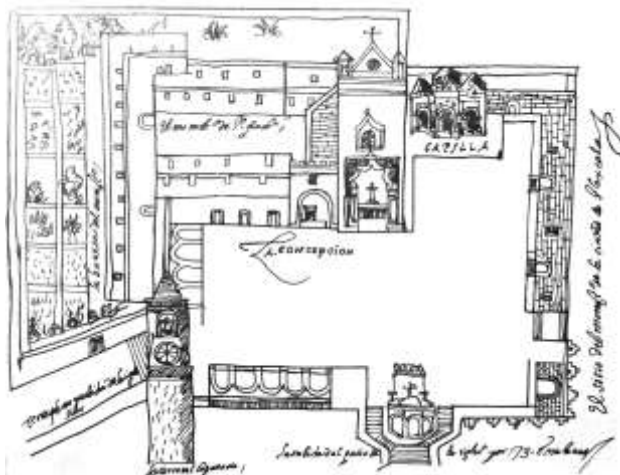
La gran plaza prehispánica, en el mundo americano virreinal, se va a convertir, como apuntamos, en el gran espacio celebrativo público al que vuelcan su mejor fachada los poderes civil y religioso del clero regular a la que se suma la plaza o

atrio cercado conventual, que se distribuirá por los diferentes puntos de la trama de la ciudad. Lo anterior, en las urbes de tamaño medio a grande. En las poblaciones menores, los pueblos de indios y los curatos, bajo el patronazgo de las órdenes mendicantes, la plaza de Armas y la la conventual compartirán el mismo espacio, aunque limitado por la cerca del convento y donde la importancia espacial se invertirá pasando a ser el espacio relevante el religioso y no el civil. Esto en los casos en que no era sólo el poder religioso de las órdenes mendicantes el único presente en estas poblaciones, como es el caso de las misiones, que poblaron de norte a sur los lugares más apartados de los centros de importancia. En la Plaza de Armas, de parte del poder civil se asomarán el Palacio del Virrey (en la capital), de Gobernador o del Capitán General; el Cabildo Municipal de españoles, de indios o ambos; así mismo, la Hacienda, la Carcel Real, y en algunos casos dando a su frente o en medio de ella, en edificios de menor importancia, como el mercado. La picota al centro para impartir justicia, alguna fuente y árboles en algunos casos. Del lado religioso, la Catedral o la Parroquia. Todo ello, y algún otro tipo, según el rango y tamaño de la población. Las casas de los principales, como en la ciudad prehispánica, estarán “en” o “cerca de” la Plaza de Armas, en las cuadras circundantes; las clases populares se ubicarán gradualmente hacia la periferia, constatando la perviencia de un modelo social segregado de castas que pasa, por coincidencia, al nuevo régimen. Muchas son las pinturas, en cuadros, biombos y otros soportes, que dan cuenta de la extraordinaria vida de la plaza durante el virreinato: procesiones, paradas militares y celebraciones conmemorativas de las fundaciones, corridas de toros... Mientras en la Plaza de Armas de las grandes capitales quien se exhibe es el poder del régimen virreinal, en un espacio completamente mestizo eso sí, pero con la expresión formal arquitectónica de un orden más netamente español. Prueba de ellos es la arquitectura de las catedrales, que salvo en su dimensión y la altura de sus torres, por lo demás son transcripción mas o menos apegada a modelos hispanos. En la plaza conventual o las iglesias de los pequeños pueblos, en un espacio igualmente mestizo, su arquitectura va a incorporar tipos y elementos en mayor o menor medida mestizos en función de los medios disponibles y la procedencia de la mano de obra. En cuanto a los tipos: el tipo mismo de espacio cercado y abierto para la celebración, la capilla abierta aislada o adjunta a la iglesia conventual (en realidad tiene la función de altar mayor, asimilable a la de los adoratorios

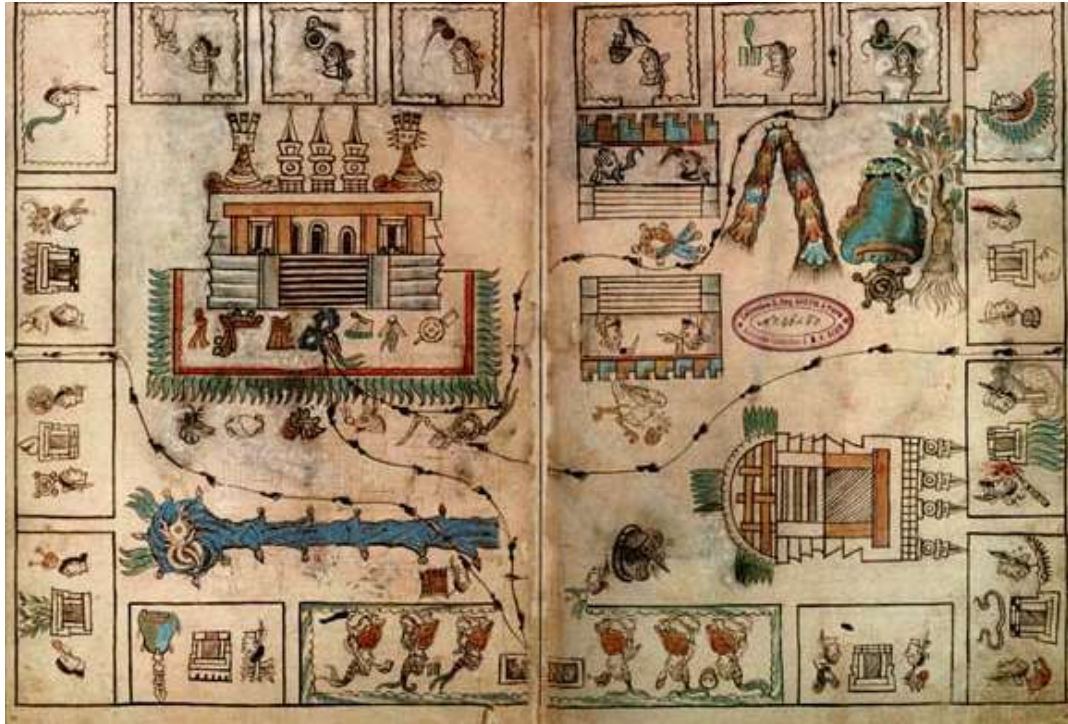
coronando la cima de los templos, aunque sin sobreelevarse o al menos tanto), las capillas posas limitando la barda perimetral del atrio (las posas nos recuerdan mucho a los adoratorios menores en torno al gran templo central prehispánico, cuando menos es un tipo mestizo espacial; las cercas de almenas, nos recuerdan a aquellas otras de recintos palatinos prehispánicos, de Teotihuacan a los mayas) y generalmente la encontraremos en la expresión escultórica de algunos relieves de las fachadas o pilas bautismales, y en las pinturas murales al frescos de los paramentos interiores y exteriores de muchos de los conventos mexicanos. Igualmente, el recinto atrial servirá para la expresión pública del culto religioso con un marcado carácter procesional, este coincide con el sentido celebrativo del mismo espacio funcional religioso al aire libre de las antiguas religiones mesoamericanas. Existen por supuesto variaciones, que afectan a la forma de los edificios, por su forma de usarse. Mientras en las religiones mesoamericanas el sacerdote se eleva sobre una gran pirámide desde la cual realiza los ceremoniales, en la práctica cristiana por los religiosos mendicantes, sólo en algunos casos la celebración exterior es a través de una capilla abierta elevada (como en el convento agustino de Acolman, donde también la caída natural hacia la puerta del templo favorece la sensación de un auditorio al aire libre, a la manera de los teatros griegos). Sin embargo, en la mayoría de los casos el culto va a ser a ras de suelo, o ligeramente sobreelevado, y sólo el crucifijo que remata la torre campanario se alza a lo más alto, por encima de cosas y hombres.



Crestería del Palomar en Uxmal. La construcción debió pertenecer a un antiguo conjunto residencial.



De arriba abajo, perfil de crestería de la dos torres campanario gemelas y la capilla abierta o de indios, en el convento de San Miguel Arcángel de Maní, en la Península de Yucatán (construido bajo la dirección de fray Juan Mérida por los indios Xiues, ca. 1559). Capilla abierta de la Virgen del Rosario de Tlaxcala, siglo XVI. Monasterio de la Asunción de Talaxcala, con sendas capillas abiertas, una alta junto a la iglesia y dando al atrio, otra baja dando frente a un acceso al atrio. Al lado, capilla posa del Convento de San Miguel de Huejotzingo, s. XVI.



Mapa de Cholula, en la *Historia Tolteca-Chichimeca*, folio 26v-27r.

2.3.2.3.2 De Chololoa o Chollollan a Cholula. “Se sabe de la Capilla Real; vuelan las gentes, apenas llegan, a Acatepec y Tonantzintla y luego a Puebla, pero no se detienen a ver el convento franciscano y sus pinturas; su hermosa iglesia, del siglo XVII, de San Andrés; sus viejas casas del siglo XVI y las del siglo XVIII; su variedad de iglesias; su magnífica urbanística. Ciertamente es una ciudad un poco abandonada y un mucho triste, pero en ese abandono y en esa tristeza radica gran parte de su encanto”¹⁸⁵. Los historiadores apuntan dos orígenes posibles para el nombre de Cholula, a saber: uno que provendría de la palabra *Chololoa* que significa “agua que corre” y otro que provendría de *Chollollan*, cuyo significado es “lugar de la huida”. Sea como fuere el origen de su nombre, la ciudad de Cholula fue, mucho antes de la llegada de los españoles, una de las poblaciones más importantes de toda Mesoamérica. Cholula se sitúa en el centro de un valle de enorme productividad agrícola entre los volcanes Popocatepetl e Iztacihuatl al oeste; y las montañas de la Sierra Nevada y el antiguo volcán de la Malinche, corriendo de norte a sur, que limitan la región al este. Los Nonohualca, que habían emigrado desde la antigua ciudad de Tula,

185. De la Introducción, en de la Maza, Francisco, *La ciudad de Cholula y sus iglesias*, pág. 8, ed. Imprenta Universitaria de Universidad Nacional Autónoma, México, 1959.

harán del antiguo asentamiento Olmeca-Xicalanca —a quienes sometieron hacia el 1172 d.C., después de cinco años bajo el dominio de los anteriores— uno de los centros ceremoniales más importantes de toda Mesoamérica y de perigración principal para las culturas nahuas. El carácter de gran mercado de abasto regional e importante centro religioso marcan la fisonomía de la ciudad prehispánica (hacia el 500 a.C), que se resume en una traza orgánica y la importancia de su arquitectura religiosa: su enorme Tlachihualtépetl y los innumerables adoratorios y templos (más de 40 Teocallis) —con el principal de Quetzalcoatl—, que tanto impresionaron a los conquistadores. Estos últimos compiten con el perfil “monstruoso” de los volcanes circundantes de tal manera que la ciudad misma se proyecta con respecto al paisaje que domina.

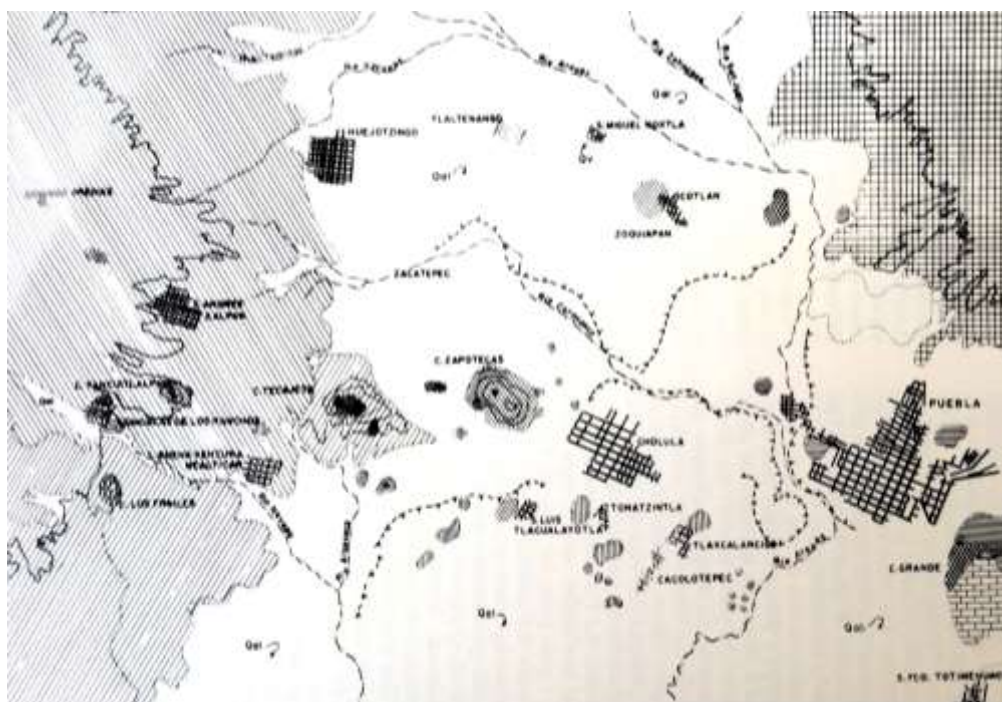


Fragmento del "Códice de Cholula", pictografía en papel amate representando el Tlachihualtépetl (cerro hecho artificialmente o a mano) o Chalchiuhtépetl (Cerro del Jade) de Cholula (1558?). "Sabemos que la gran edificación se construyó encima de un manantial, y que las deidades de la lluvia (Chicnauhquiáhuítl, 9 Lluvia) y el viento (Chicnauhehécatl, 9 Viento), así como, en época tardía, Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, tuvieron un papel relevante en los cultos asociados a esa enorme construcción que cuenta, por lo menos, con cuatro fases constructivas realizadas a lo largo de casi diez siglos"¹⁸⁶.

Los Cholultecas comenzaron un teocalli extremadísimo de grande que solo la cepa de él que ahora parece tendría de esquina a esquina un ben tiro de ballesta, y desde el pie a lo alto ha de ser una buena la ballesta que echase un pasador; y aun los Indios naturales de

186. Noguez, Xavier, "El códice de Cholula", *Arqueología mexicana*, Vol 17, n° 97, México, 2009.

Cholollan señalan que tenía de cepa mucha más, y que era mucho más alto que ahora parece; el cual comenzaron para le hacer más alto que la más alta sierra de esta tierra, aunque están a la vista las más altas sierras que hay en toda la Nueva España, que son el volcán de la sierra blanca, que siempre tiene nieve. Y como éstos porfiasen a salir con su locura, confundiéndolos Dios, como a los que edificaban la torre de Babel, con una gran piedra, que en figura se sapo cayó con una terrible tempestad que sobre aquel lugar vino; y desde allí cesaron de más labra en él. Y hoy día es tan de ver este edificio, que si no pareciese la obra ser de piedra y barro, y a partes de cal y canto, y de adobes, nadie creería sino que era alguna sierra pequeña. Andan en él muchos conejos y víboras, y en algunas partes están sementeras de maizales. En lo alto estaba un teocalli viejo pequeño, y desabaratarónle, y pusieron en su lugar una cruz alta, la cual quebró un rayo, y tornando a poner otra, y otra, también las quebró; y a la tercera yo fui presente, que fue el año pasado de 1535; por lo cual descopetaron y cavaron mucho de lo alto, adonde hallaron muchos ídolos e idolatrías ofrecidas al demonio; y por ello yo confundía a los Indios, diciendo: que por los pecados en aquel lugar cometidos no quería Dios que allí estuviese su cruz. Después pusieron allí una gran campana bendita, y no han venido más tempestades ni rayos después que la pusieron.¹⁸⁷



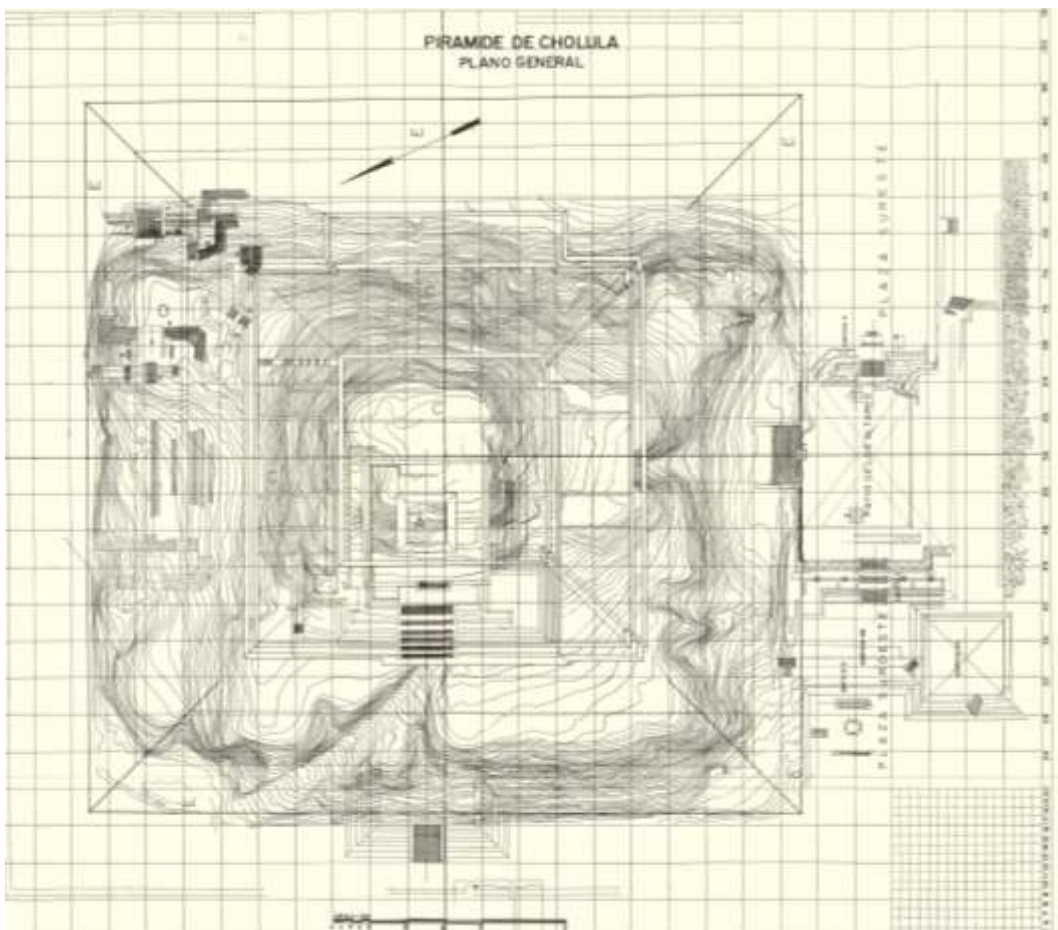
Plano de región de Cholula. En el plano se expresa simplificada la traza de las poblaciones (en su mayoría en damero). Destaca el pequeño pueblito de Santa María Tonanzintla, donde se venera a la antigua Tonantzin como Virgen María, mediante el culto sincrético que promovieron los frailes franciscanos. Estos fundaron conventos en la mayoría de poblaciones de la región, que está marcada por la actividad de los volcanes y las cuencas fluviales que atraviesan la región: abanicos volcánicos, al oeste (citado en el Proyecto Cholula¹⁸⁸)

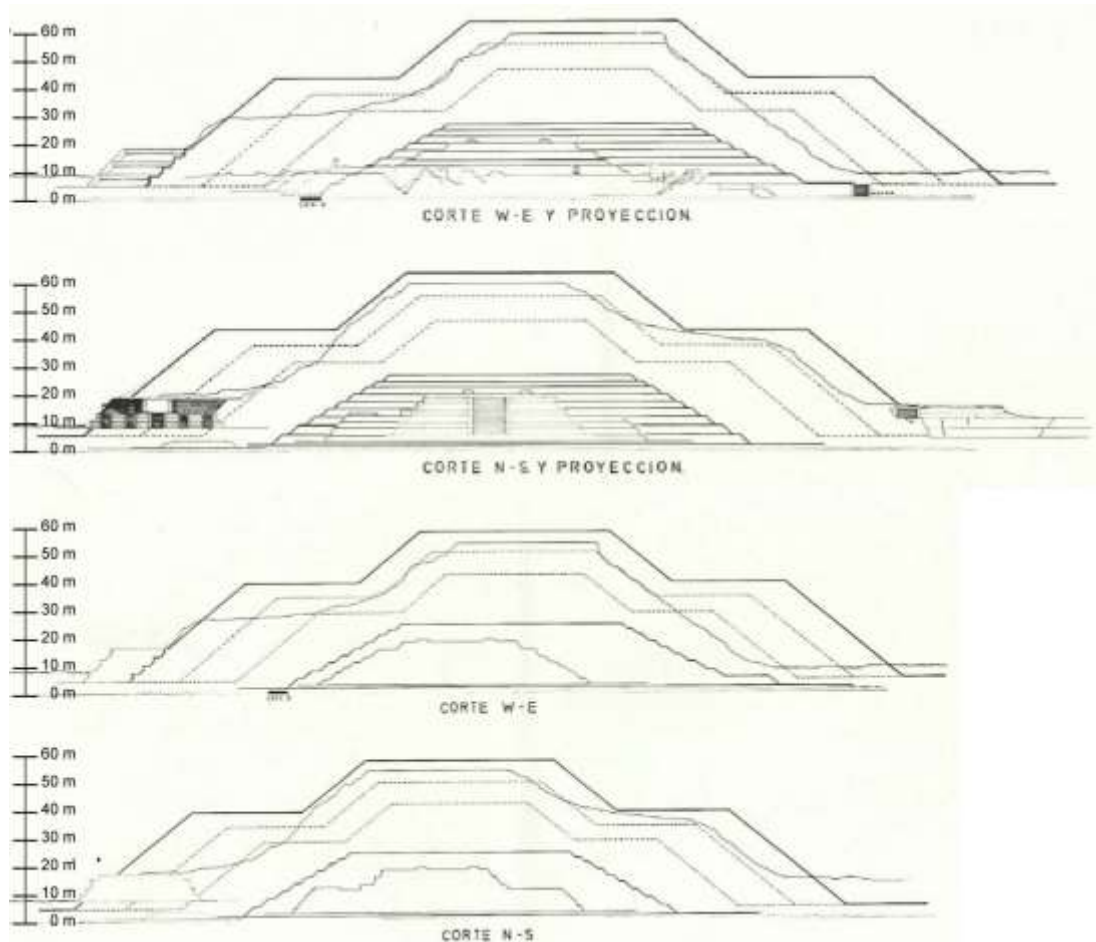
187. Motolinía, *op.cit.*, págs. 63-64.

188. Marquina, Ignacio (coord.), *Proyecto Cholula*, ed. INAH, México, 1970.

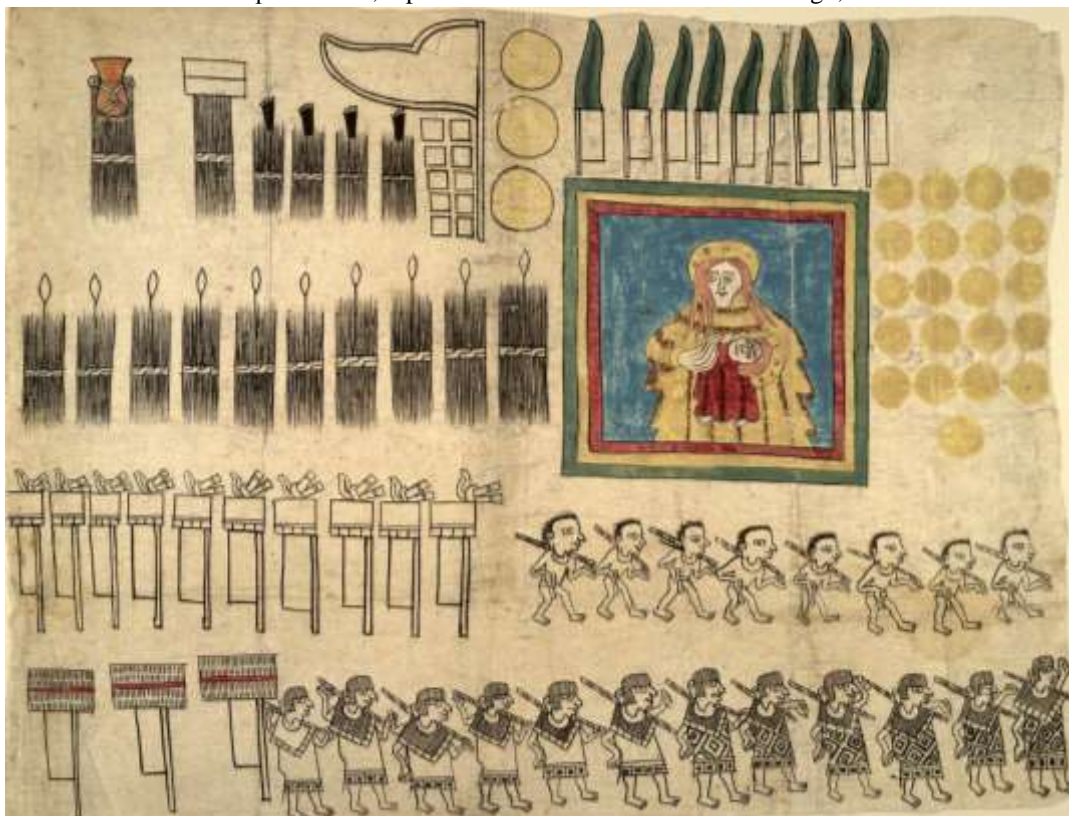


Vista de la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios sobre el Tlachihualtépetl, contra el fondo del Popocatépetl nevado. Planta de el Tlachihualtepetl de Cholula (citado en *Proyecto Cholula*)



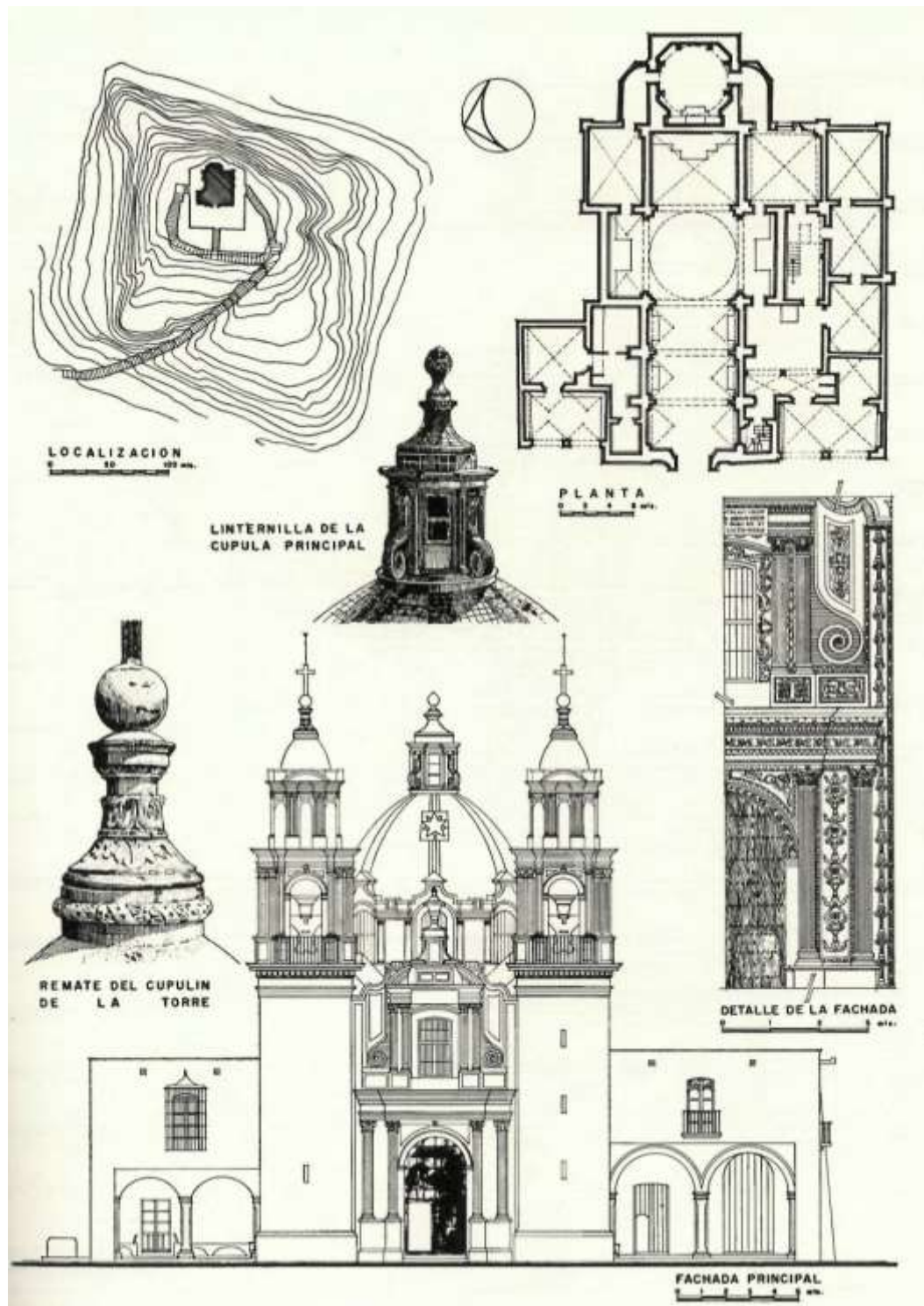


Cortes de la pirámide de Cholula; se observa en proyección las diferentes pirámides superpuestas, una sobre otra, hasta la última (citado en el *Proyecto Cholula*). Abajo, estandarte de la Virgen de los Remedios “La Conquistadora”, representado en el Códice de Huexotzingo, de 1531.





Imágenes del Mapa de Cuauhtlanzinco o “Codex Campos”, ca. 1650-1700 (Universidad de Tulane, EE.UU.) Narra el contacto entre los conquistadores españoles y el cacique Tepoztecatzin, señor de Cuauhtlanzingo —señorío vecino de Cholula—. Se cuenta su sometimiento por Hernán Cortés y el bautizo poerior de este y su pueblo. La Imagen de la Virgen de los Remedios aparece en este documento tanto como protectora en la batalla para Cortés y sus huestes; así como mediadora y símbolo de la unión entre los dos pueblos, tras el bautismo e ingreso a la fe cristiana que traían los españoles.



Levantamiento de la Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios, coronando la cima del “cerro hecho a mano” o Tlachihualtepetl de la antigua Cholollan (del “Proyecto Cholula”, 1970)

Aquellos mismos rasgos de la antigua ciudad mesoamericana permanecen en Cholula durante el periodo virreinal: la traza jerarquizada por la importancia religiosa y ser el gran mercado de toda la región, así como un diseño de manzanas rectangulares formando una retícula. Cholula es síntesis de un mestizaje urbano y

arquitectónico, resultado de un fuerte sincretismo religioso: los antiguos Teocallis de las diferentes deidades se transformarán en las iglesias de las cabeceras y de los antiguos calpulli¹⁸⁹ indígenas, ahora bajo la protección de un Santo Patrón cristiano. Desde los nuevos templos, los antiguos pipiltin seguirán ejerciendo su poder religioso y civil que dura hasta hoy, en la figura de los mayordomos. La gran pirámide de Cholula, que era el centro de confirmación de los Tlatoanis o sacerdotes nahuas —y desde la que se divisaba todo el paisaje y las gentes de que eran dueños los señores de Cholula—, será coronada por un templo cristiano bajo la advocación más importante para los conquistadores: la Virgen de los Remedios, “La Conquistadora”¹⁹⁰, que ayudó a Cortés en la toma de Tenochtitlan. Así, la casa de los antiguos dioses prehispánicos será transformada en la de esta Virgen batalladora o de las victorias que se alzarán sobre el “monte hecho a mano”. La Cruz en manos de los franciscanos, cruzada o estrechada con el brazo de los indígenas, será la bandera del nuevo ecumenismo de las órdenes mendicantes: la verdadera semilla de Iglesia Americana. La antigua *Tollan Cholollan Tlachiuhaltépetl* —última denominación de Cholula con los toltecas, hasta la llegada de los españoles—, quedará como pueblo de indios y será capital de toda la región cholulteca, dividida a su vez en seis barrios, que eran las antiguas cabeceras (San Miguel Tianguiznahuac, San Juan Calvario, Santiago Mixquitla, San Andrés Colomochco, San Pablo Tecama y Santa María Xixitla). La población de Cholula mantendrá, en esencia, su orden político y social bajo las reglas de la administración virreinal; en el religioso, bajo la tutela de “los doce” franciscanos, dentro de la Provincia del Santo Evangelio. Estos tutelarán durante largo tiempo a Cholula y su región, y serán los mediadores para la transformación de la sociedad indígena en una sociedad mestiza. Dos conventos franciscanos tendrá Cholula, uno en el actual San Pedro; otro en San Andrés. No habiendo necesidad, por

189. “los tolteca-chichimeca estuvieron bajo el dominio de los olmeca-xicalanca, imponiéndoles fuertes tributos y grandes trabajos, pero conservándoles su autonomía y su organización social, formada por cuatro cabeceras, gobernada cada una por un jefe principal; los cuatro jefes de las cabeceras formaban un concejo de gobierno (...) Cada cabecera a su vez constituía una unidad política, económica y religiosa organizada en calpulis formados por varias familias emparentadas entre sí (...) Cada calpuli y cada cabecera tenía un templo en donde se adoraba a las deidades familiares o tribales”. Marquina, *op. cit.*, pág. 213.

190. “El adoratorio nunca dejó de estar dedicado al agua, a la fertilidad y a las deidades correspondientes (...) a la llegada de los españoles estaba dedicado a tal fin, ya que los conquistadores encontraron allí al ídolo Chiconnauquiahuitl, “nueve lluvias” (...) la Virgen de los Remedios, actual patrona del santuario de la pirámide, fue el perfecto sustituto de las antiguas deidades, ya que su fama milagrosa, adelantada desde la lejana España, está relacionada íntimamente con las súplicas que se le hacían ante las calamidades sufridas por la ausencia o el exceso de las aguas de la lluvia”. En Olivera de V., Mercedes, “La importancia religiosa de Cholula (Notas etnográficas)”, en Marquina, *op. cit.*, pág. 213.

tamaño de la población, para la existencia de dos conventos, es muy probable que responda, por parte de los franciscanos a un intento de dar continuidad al antiguo orden religioso de Chollollan, que era dual¹⁹¹.



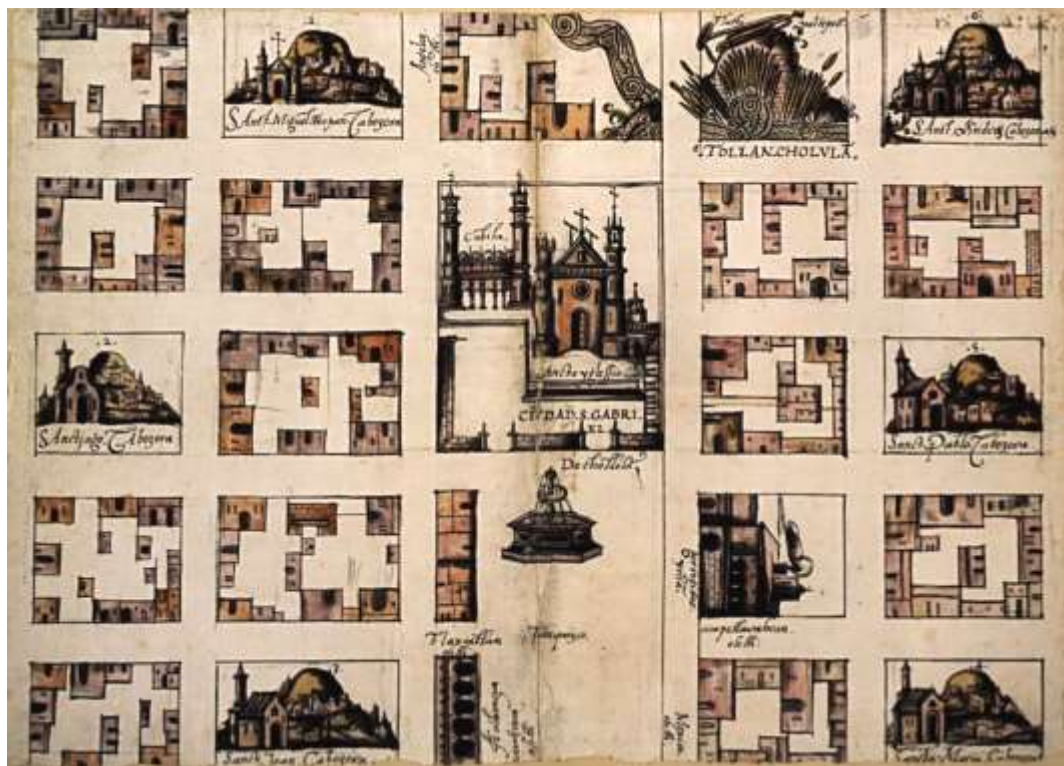
Lámina del la *Historia Tolteca-Chichimeca* (compilada hacia 1544), se observa la pirámide principal con un sapo por cima y a los lados los dos señores de los clanes: representación de un gobierno religioso dual (?). Derecha, del códice Cholula (ca. 1586), plano con el Tlalchihualtépetl al centro de “una maraña de sendas que se entrelazan circundadas de esbozos de tepcan, o estructuras de casas de conejo, arregladas en líneas y sobre diagonales que reflejan un orden más orgánico que la cuadrícula de 1581”¹⁹² representada en el plano de fray Gabriel Rojas.

191. “Las fuentes históricas están acordes de modo sorprendente en lo que concierne a la historia antigua de Cholula. La más vieja y con más autoridad es la *Historia Tolteca-Chichimeca*, compuesta hacia 1554, que habla del gobierno doble de dos altos sacerdotes elegidos. Estos sacerdotes gobernantes existieron en época tan temprana como los olmeca-xicalancas, que más tarde cedieron ante los toltecas, los que a su vez, finalmente, fueron reemplazados por los chichimecas. A los sacerdotes elegidos se les daba el nombre de Tlachiach, al que en cada generación gobernaba una parte de la ciudad (*dos que eran los pies*), y el de Acquiach, al que gobernaba la otra parte (*los que eran las manos*) (...) La idea del doble gobierno sacerdotal reaparece en la historia de Ixtlilxóchitl anteriormente, de donde pasó a la *Monarquía* de Torquemada, en 1723 (...) una tradición histórica prolongada y consistente da noticia de la división en mitades, con gobernantes sacerdotales análogos, de la Cholula anterior a la conquista (...) las cabeceras coloniales reproducen el arreglo dual de antes de la conquista, sin el gobierno dual (...) el caso de la existencia de dos conventos franciscanos activos a menos de una milla de distancia el uno del otro, es único en el siglo XVI fuera de la ciudad de México. Allí, San Francisco servía a Tenochtitlan, y Santa Cruz, a Tlatelolco. Pero en Cholula, la presencia de dos conventos sugiere la persistencia, en la estructura social nativa, de la necesidad de gobierno doble, mucho tiempo después de la conquista (...) la demografía y la tradición, al pasar el tiempo, requirieron de consuno la fundación de un segundo convento franciscano en San Andrés”. Kubler, *op. cit.*, págs. 25-29.

192. Kubler, *op. cit.*, pág. 4.



Fragmento del Mapa de Cuauhtinchan n°1, donde se representa Cholula con el centro ceremonial de Quetzalcoatl, como una plaza rodeada de palacios y al centro la pirámide (hacia el centro de la imagen, abajo). Fuente INAH. Abajo, “Cholula. Tlaxcala”. Plano de 1581, de las *Relaciones Geográficas*; en lengua nahuatl y castellano (Benson Latin American Collection).¹⁹³.



193. “Registro visual de miras más complejas que el mero registro de apariencias (...) revela muchos problemas antagónicos, que surgieron cuando se trató de adaptar las ideas de planeación del Renacimiento a la antigua arquitectura ceremonial americana (...) un dibujante indio registró las intenciones europeas, en 1581, sin comprenderlas plenamente (...) De todos los planos conservados entre doscientas veinticinco relaciones geográficas que se hicieron en la Nueva España para Felipe II, el plano de 1581, que acompaña al informe sobre Cholula hecho por el corregidor Gabirel de Rojas (...) es el más engañoso y enigmático, por las siguientes razones: 1) Sus manzanas no corresponden ni en tamaño ni en orientación a las de la ciudad de nuestros días. 2) Su plano cuadrículado falta en el Códice de Cholula, de 1586, donde sendas y casas aparecen en una disposición más irregular. 3) La orientación divergente de la iglesia y la capilla franciscanas no se representa. 4) el plano registra seis cabecera, o gobiernos nativos, cuando, por lo regular, una bastaba. 5) Señala plataformas de antes de la conquista donde no existía ninguna, y pasa por alto las que todavía hoy subsisten. 6) el texto adjunto sugiere una forma dual de organización social, hoy desconocida en otra parte de Mesoamérica, pero posiblemente confirmada por estos mapas primitivos. 7) El mapa de 1581 contiene en sí mismo un diagrama de estructura social más que un plano físico. Kubler, *op. cit.*, pág. 2.

La forma de este mestizaje de Cholula, en lo arquitectónico y urbano, se construirá a partir de la confrontación entre el modelo organizativo en lo social, político (ligado de manera indisoluble a lo religioso) y económico de Chollollan y el modelo de fundación urbana de la administración virreinal para un pueblo de indios: con un cabildo indígena, y en lo religioso, como hemos visto, bajo la tutela del clero regular, en manos de los franciscanos. Este hecho principal de ser un pueblo de indios va a determinar un grado de adaptación, integración y por tanto de un mestizaje mayor de Cholula frente a poblaciones mayoritariamente de españoles, nuevas fundaciones, como el caso de la cercana ciudad de Puebla. Buena parte de esa adaptación de los modelos del español en Cholula se infieren de manera tangible, por ejemplo, del atrio del Convento de San Gabriel (un mestizaje espacial) que con su cerca de almenas bajas, abrazaba a los indígenas para dirigirlos hacia la prédica del evangelios, por los frailes, desde la arcada de la Capilla Real o de Naturales. En las cuatro esquinas de su barda perimetral se posaban cuatro capillas, también abiertas, que cuadraban el sentido deambulatorio para las procesiones y culto exterior que tanto atraía a los indígenas. Si la Iglesia de los Remedios se construye sobre el antiguo “cero hecho a mano”, todo el recinto conventual de San Gabriel se asentará sobre el lugar que ocupaba el templo de Quetzalcoatl, el centro religioso más importante a la llegada de los españoles, por encima del Tlalchihualtépetl de Cholula. Si la religiosidad prehispánica de Mesoamérica se vive en torno a los Teocalli y las pirámides —por tanto al exterior: desde ellos y entorno a ellos—, para el nuevo culto, el clero regular asumirá también esta preeminencia del exterior sobre el interior. También la arquitectura dará cuenta de un mestizaje de formas de expresión hispanas e indígenas, en las manos de los naturales: así en la arquitectura religiosa, como también en la civil. Lástima que la barbarie de la globalización —que sólo invoca la cultura de la destrucción—, haya acabado en muy poco tiempo con la mayoría de estas construcciones. Queda, de la arquitectura religiosa, el Convento e Iglesia de la Orden Tercera, la Capilla de Naturales y la parroquia de San Pedro, así como la mayoría de las capillas e iglesias cabecera de los Calpulli, a pesar de que muchas sufrieron la piqueta de sus retablos renacentistas y barrocos con el cambio de gusto al neoclásico del XVIII. En general han perdido buena parte de su patrimonio mueble por la desidia, malas intervenciones aunque voluntariosas y sobre todo por el pillaje provocado por el mercado ilegal de antigüedades. De la

arquitectura civil, aun más desprotegida si cabe por estar en manos de particulares, quedan algunas portadas en piedra volcánica, aisladas en determinados puntos del caserío de la ciudad, parte de los antiguos palacios de los nobles o Pipiltin, con su técnica planiforme de motivos y expresión indígenas, entre marcos renacentistas. La Casa del Caballero Águila ejemplifica de manera magistral lo anterior, y así debió ser en todo el pueblo y la comarca, acorde a la jerarquía de sus moradores. En cuanto a la construcción esta labrará en piedra cuando se pudo, sobre todo en recercos de puertas y ventanas principales, en adobe y morteros de cal, fundamentalmente, pisos de madera y cerámica. El revestimiento de los muros, en algunos casos particulares, será de esgrafiados o ajaracas, en combinaciones de colores y dibujos geométricos, donde de nuevo se funden rasgos de la tradición constructiva del mudejar hispánico y de los trabajos de los indígenas. Así mismo, sobre los muros conventuales, estos pintarán en la técnica de pintura al fresco —que dominaban, al ser común en la decoración de sus antiguas construcciones religiosas— pero ahora contando historias de la Iglesia, las Escrituras o la vida de los Santos y los frailes, entremezclando en aquellas escenas —con la complacencia de estos— motivos y signos de su anterior cultura, en el marco del paisaje y la fauna que les era familiar.



Fragmento del Códice Cholula (ca. 1586). Doña María Ylamatecutli descendiente de los señores de Cholula (Fuente INAH).



También del Códice Cholula (fragmento), narración del establecimientos de los franciscanos en Cholula y escena del bautizo de doña María Ylamatecutli y su reconocimiento como gobernadora de la población, por parte de los españoles (fuente INAH).



“Roma indígena”, imagen de la procesión del Viernes Santo que recorre la población cholulteca de Santa María Tonantzintla, perteneciente al Municipio de San Andrés Cholula.¹⁹⁴

De todo el excepcional patrimonio de Cholula nos queda, y es su “seguro de vida” —al menos de la arquitectura religiosa, cuyas formas arquitectónicas y plásticas tienen una asociación más directa con la vivencia del pueblo, pues son del pueblo—, la estructura organizativa indígena. Esta constituye una constante tanto dentro de la época prehispánica —a pesar de las sucesivas ocupaciones por pueblos de origen y tradiciones distintas— que continua, integrada, adaptada y reconfigurada, en la estructura administrativa del virreinato, eso sí en la forma de dominio religioso, en detrimento del político —que no dejó de escapar a los españoles o eso creían los españoles—, pero que, al cabo, es la forma de poder más fuerte. Prueba de lo anterior es su pervivencia en el tiempo (que ha superado

¹⁹⁴ “La emoción que causó a los conquistadores europeos la gran ciudad de Cholula quedó plasmada en los comentarios que los testigos directos de este acontecimiento nos dejaron; el propio Cortés escribió al rey en 1522: ‘Esta ciudad de Chulultecal está asentada en un llano, y tiene hasta veinte mil casas dentro, en el cuerpo de la ciudad, y tiene de arrabales otras tantas. Es señorío por sí y tiene sus términos conocidos; no obedece a señor ninguno...’. Desde el santuario de Nuestra Señora de los Remedios, construido en la cima de la antiquísima pirámide —la mayor del mundo—, que es realmente lo que une a las dos poblaciones heredadas de la riqueza cultural, que hoy se llaman San Pedro y San Andrés, uno puede imaginarse sin dificultad esa grandeza y extensión. Si a simple vista el extremeño calcula en total 40 000 casas, entonces estaríamos hablando de más de 100 000 habitantes (...) ‘Esta ciudad es muy fértil de labranzas porque tiene mucha tierra y se riega la más parte de ella, y aun es la ciudad más hermosa de fuera que hay en España, porque es muy torreada y llana, y certifico a vuestra alteza que yo conté desde una mezquita cuatrocientos treinta y tantas torres en la dicha ciudad, y todas son de mezquitas’. Ciertamente fue una ciudad “muy torreada”, porque teniendo sus palacios y casas únicamente un nivel, permitían admirar los basamentos piramidales que no debieron ser de gran altura, pero sí para apreciarse desde esa eminencia”. Merlo Juárez, Eduardo, “Cholula, la Roma de Mesoamérica”, *Arqueología mexicana*, Vol 20, n° 115, México, 2012.

crisis, epidemias recurrentes, hambrunas, y más crisis, hasta casi el siglo XIX, que fueron diezmando la población). Lo anterior, a través de una estructura piramidal fuertemente jerárquica, y siempre dual. Dual, desde la organización del territorio, la pervivencia de dos cabeceras administrativas, a su vez divididas en otras tantas cabeceras, a su vez integradas por otros tantos barrios. Dual porque en efecto, sigue persistiendo una forma de gobierno principal que es indígena, y otra civil que aunque oficial es menos importante. Así, esta estructura organizativa dual, jerárquica y mítica pervive y persiste como una forma sociedad propia de Cholula: de los fiscales con sus teniente y topiles, a los mayordomos circulares (que son dos, y las ocupan los “principales”), a los de barrio, a los de la parroquia, hasta el último escalafón de las mayordomías colectivas, que son una especie de aprendizaje colaborativo de la organización de la población en torno al cuidado de los santos patronos, la capilla o iglesia y las fiestas en que participan. En la cúspide de la pirámide social, del entramado religioso —que lo es todo en Cholula y su región— se encuentra el Tlatoani (“el principal de los principales”, “el que toma la palabra frente al pueblo”) que preside el Altepetl o “Pueblo” —este cargo está por encima de las autoridades municipales de Cholula— que es un consejo de los más ancianos, un consejo formado por los sabios del lugar: los tiachcas, que son los “principales” de la comunidad y dentro de sus propias familias. Se llega a tiachca después de haber asumidos todos los cargos uno a uno, de responsabilidad, dentro de la comunidad religiosa y cumplir con la tarea de transmitir esta misma tradición dentro de sus familias, a la manera de los patriarcas bíblicos. Si uno, como visitante, camino por Cholula no apreciará a primera vista nada de esto, más sin embargo si ha de vivir en Cholula, como es el caso personal de quien suscribe, por más de un año, es capaz de comprender el fuerte entramado social que está detrás y del que es contenedor lógico la ciudad misma. Está detrás de la organización de cada fiesta religiosa, y las fiestas religiosas, casi una cada día, lo son todo para este pueblo cuyos sonidos son los cohetes, las bandas de música: las procesiones, los rituales de las bajadas de la Virgen de los Remedios, de las visitas de los santos patronos a la ermita de la pirámide, su regreso, la Feria de la Virgen de los Remedios con su gran mercado regional, la Cuaresma con sus Via-Crucis, la Semana Santa... A duras penas se

puede hacer presente el Cabildo Municipal, pues es tal la fuerza del Altépetl¹⁹⁵, de los tiachcas, fiscales y mayordomos, hermanos mayores y feligreses de cada barrio —cohesionados primero entre sí, y luego con el resto de las otras comunidades de los barrios— que, realmente, coexisten dos realidades paralelas y una, claramente, es la preponderante y la que manda sobre la otra. Dualidad entre la realidad aparente y la profunda. Ni siquiera el párroco de Cholula tiene potestad plena para decidir sobre cada capilla y cada Iglesia, son los mayordomos quienes tienen la última palabra. Si en el resto de México el clero secular desplazará al regular, la ciudad de Cholula y su región rompen esa regla. Fueron los franciscanos quienes, con clarividencia, ante la poderosa riqueza cultural del pueblo conquistado supieron integrar al indígena y sus costumbres religiosas (la religión lo era todo para el hombre mesoamericano), de la fe cristiana. De esta manera se dio, con una forma de sincretismo religioso que, por un lado, a los indígenas les permitió dar continuidad a cierta forma profunda y única de su ser antropológico, y a los padres integrarlos a la Iglesia, de esta forma, como una nueva que podría tener otros vicios pero, tutelados por ellos, al menos no los que traían los españoles.

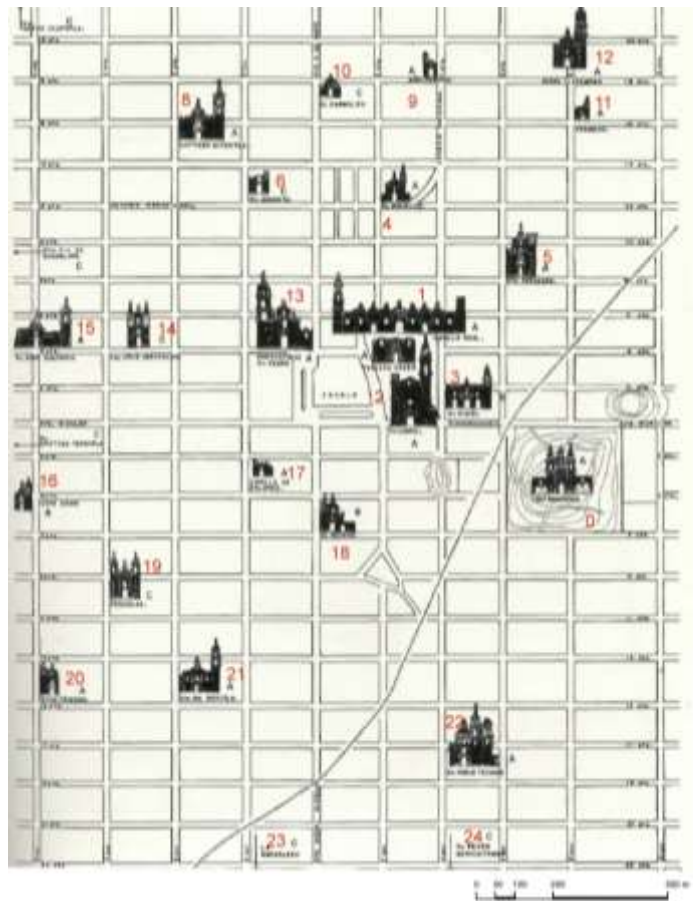
No resulta fácil describir la sensación de caminar por Cholula en la noche, vacía de personas, con el perfil vibrante de la ermita de los Remedios sobre la pirámide —siempre de fondo, se esté donde se esté de Cholula— o con la presencia altanera gótico-plateresca del convento, sobre las ruinas del gran templo de Quetzalcoatl. Y sin embargo a pesar, de estar desolada Cholula, en la noche, se siente densa, como habitada por todas las gentes de todos los tiempos y que son estas quienes la guardan durante la noche. Como fantasmal: se oyen ecos, alguna ave nocturna, algún cohete disperso, y el silencio que se escucha. Hay quien ha querido ver como lo importante en Cholula el que la Capilla Real de Naturales con su esbelta sala hipóstila que soporta un damero elevado de cúpulas— se

195. Como explica Mercedes Olivera “Todos los acuerdos que se relacionan con la vida de la comunidad se toman en el seno del Altépetl; nada se hace sin su autorización, por lo que este organismo resulta el eje de la vida de la comunidad. Los tiachcas del Altépetl otorgan cargos, dan posesión de ellos y juzgan sobre su cumplimiento; autorizan o desaprueban la llegada de nuevos vecinos a la comunidad; deciden los nombramientos en la Agencia Municipal y en la Comisión Escolar y autorizan la compra o la venta de los terrenos del pueblo a miembros extraños del grupo. El cumplimiento de los acuerdos tomados por el Altépetl está asegurado por los mismos tiachcas en su calidad de Principales de cada familia, ya que ellos informan de los acuerdos y vigilan su cumplimiento, asegurándose así la integridad de la comunidad y la continuidad de las formas tradicionales del pueblo”. En Olivera, “La importancia religiosa...”; Marquina, *op. cit.*, pág. 229

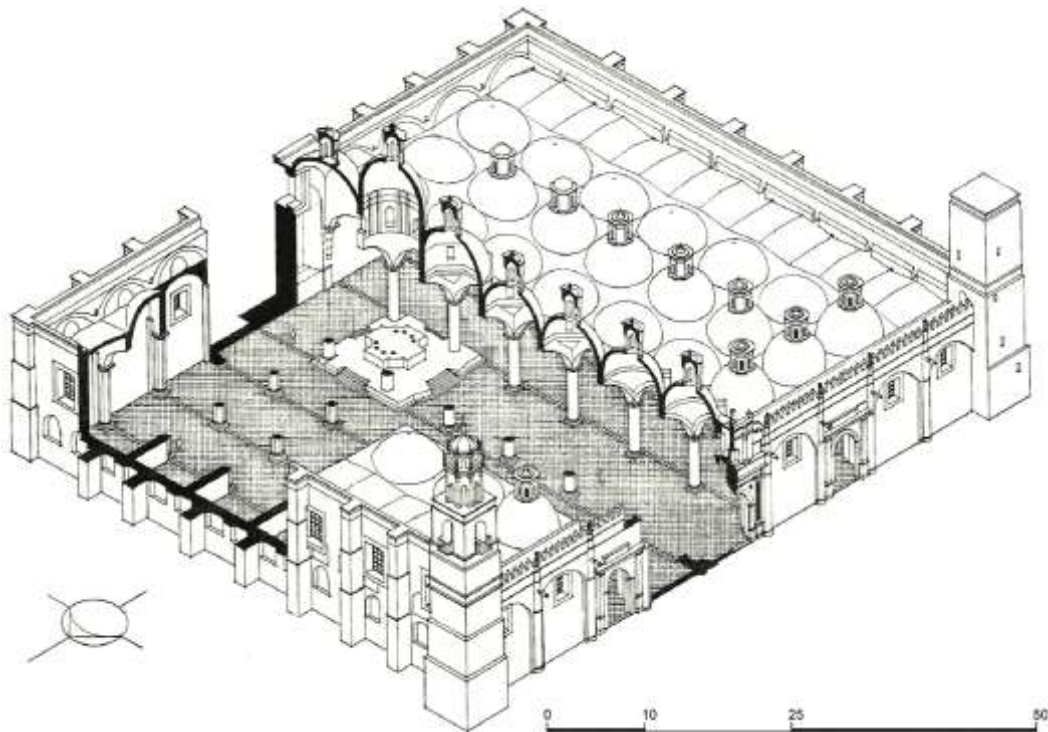
parece a la Mezquita de Córdoba, en un mestizaje de formas que vienen de allá y se mezclan con las de acá. Pero en realidad lo importante, así en Córdoba como Cholula, es ese hacer en el tiempo, con el tiempo como aliado, que ha dado lugar a una configuración densa de capas de historia sobre capas de historia: de arquitectura sobre arquitectura, de personas entre las personas, y por tanto de una ciudad sobre otra ciudad, donde entre todas aquellas quedó atrapada la energía de sus gentes dando densidad y consistencia a su forma.



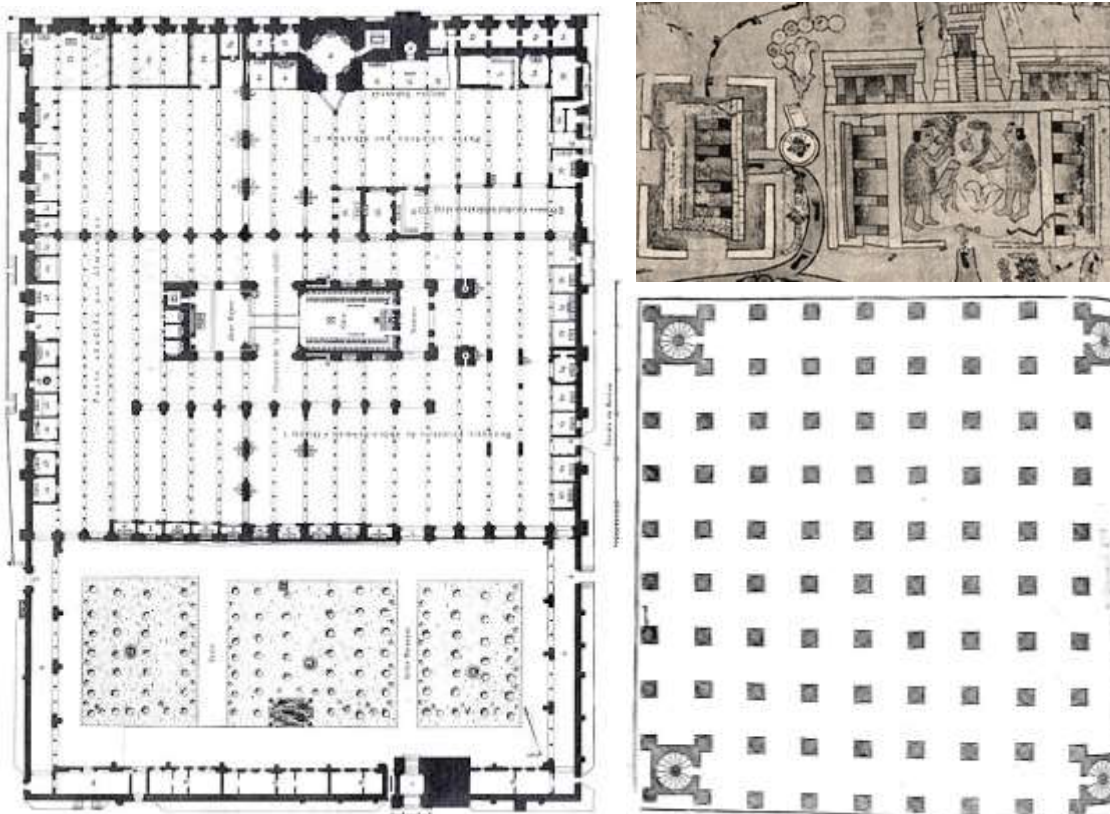
Imagen de Santiago patrón de la cabecera de Santiago Mixquitla, durante la fiesta del Altepeihuitl al interior de la Capilla Real anexa al convento de San Gabriel de Cholula. Esta es una de las festividades más importantes de Cholula, en que la población a través de sus hermandades da la bienvenida a la temporada de lluvias. Los Santos Patronos de todas las cabeceras son llevados en procesión a la Capilla Real, decorados sus pasos con frutas, frutos y hortalizas para pedir a Dios un año abundante en cosechas.



0. Ermita de Ntra. Sra. de los Remedios
1. Capilla Real o de Naturales
2. Iglesia y Convento e San Gabriel
3. Iglesia de San Miguel
4. Iglesia de San Miguelito
5. Iglesia del Santo Sepulcro
6. Iglesia de San Dieguito
7. Iglesia de San Miguelito
8. Iglesia de Santiago Mixquitla
9. Capilla del Niño Perdido
10. El Carmelito
11. Capilla del Sr. de Chalma de Coamilco
12. Iglesia de Jesús Tlatempa
13. Parroquia de San Pedro
14. Iglesia de la Sta. Cruz de Jerusalem
15. Iglesia de San Juan Calvario
16. Iglesia del Ecce Homo
17. Capilla de la Virgen e los Dolores
18. Iglesia de San Pedrito
19. Iglesia de Ntra. Sra. de Tzocuilac
20. Iglesia de la Stma. Trinidad
21. Iglesia de Santa Maria Xixitla
22. Iglesia de San Pablo Tecama
23. Iglesia de la Magdalena
24. Iglesia de Santa Maria Xixitla



Arriba, plano esquemático de Cholula con la posición de algunas de sus iglesias y capillas principales. Sobre estas líneas, vista axonométrica seccionada de la Capilla Real o de Naturales (1), del *Proyecto Cholula*. Esta capilla abierta de indios estaba construida ya para 1540.



Planta general de la Catedral de Córdoba, de 1879. Derecha, arriba, la gran plaza de Cholula (en el Mapa de Cuauhtinchan nº 1). Abajo lámina explicando la “Sala de las cien columnas”, incluida en el *Libro Tercero* de Serlio, y que representa la planta de un edificio “que debía servir como pórtico” (edición en castellano de 1552, de Francisco de Villalpando. BNE)¹⁹⁶

¹⁹⁶. Dice Serlio: “este edificio según su demostración debía de servir de pórtico sobre el cual se debían de hacer algunas ceremonias, para que mejor fuesen vistas de todo el pueblo...”. Sobre el modelo seguido para la construcción de la Capilla de Naturales o de Indios de Cholula “presenta una planta de siete naves por ambos lados, con capillas hornacinas. Se realizó para que funcionara como capilla abierta. En un principio se techó con bóvedas, sin embargo estas se cayeron el mismo día en que se quitó la cimbra para efectuar una ceremonia religiosa. Posteriormente se cubrió con un gran artesonado mudéjar, obra que inició Luis de Arciniega y concluyó a principios del siglo XVII el maestro de carpintería Juan Pérez. En 1661 se comenzó a reconstruirla como ahora está, con sus 49 cúpulas de diversas formas, terminándose en 1731. Esta capilla se ha vinculado con el arte musulmán por tener algunos pilares ochavados, y porque su segunda cubierta fue un artesonado de lazos; además algunos historiadores del arte, como Manuel Toussaint y Francisco de la Maza, consideran que se asemeja a las mezquitas, aunque John McAndrew advierte que su planta arquitectónica corresponde notablemente a la publicada por el tratadista de arquitectura Sebastiano Serlio en su Libro Tercero para un edificio que debería servir de pórtico, al mostrar igual número de naves y por la manera de solucionar su parte frontal. Además, su función como capilla abierta y su programa arquitectónico también coinciden con la descripción que de esta lámina proporciona Serlio (...)” En López, *op. cit.*, pág. 48. Es lógico pensar que uno de los modelos seguidos para la traza de la capilla abierta pudiera ser el de el boloñés Sebastiano Serlio, de no ser porque la primera edición del Libro Tercero en italiano es de 1540, la primera en traducción en castellano es de 1552, y la capilla ya estaba levantada en fecha anterior a 1540. Es más lógico pensar en el modelo hipóstilo de la mezquita de Córdoba, solución que si estaba ensayada en España y muy presente en la cabeza de los maestros de obra castellanos. Esta, sin duda, ligada a solución la espacial del atrio como espacio celebrativo al aire libre, que formaría una unidad funcional con la capilla. Este modelo tendría una correspondencia con las iglesias de la reconquista donde una mezquita es reconvertida al culto cristiano aprovechando la versatilidad de la primera, por la adireccionalidad del espacio musulmán. Recordemos tan sólo las solución de la Iglesia Colegiata de la Catedral de Sevilla que desde la conquista de la ciudad en 1246, y hasta 1411 va a utilizar el mismo espacio de la antigua mezquita, sin alterarlo, para el culto cristiano. En ambos ejemplos permanecerá el antiguo patio de las abluciones o de los naranjos, que se añadirá como espacio de servicio a la nave de la iglesia, de manera similar a como funcionaba el claustro en los conjuntos conventuales. Aunque compositivamente pudiera resultar el modelo de Serlio cercano al que se toma en Cholula —que incardinaria la solución en la corriente renacentista del momento— sin embargo la planta de Serlio presenta una cuadrícula de columnas circulares. Tanto en la Capilla Real (como Córdoba) la planta no es una cuadrícula sino una retícula ligeramente rectangular. De tal manera, podemos afirmar que,



Iglesia del Convento de San Gabriel. A la izquierda de la iglesia, la Capilla de Naturales conectada a la anterior a través de la Capilla de la Tercera Orden de San Francisco; a la derecha, entrada a los claustros del conjunto conventual. Abajo, interior de la Capilla Real, durante la celebración de los Oficios del Viernes Santo (2015).



en todo caso, la solución funcional del espacio, en Cholula, es una pervivencia de la espacialidad mudéjar. Por último, ¿por qué no?, podemos pensar también que la solución hipóstila de los palacios en torno a la plaza de Quetzalcoatl —asimilada por el indígena como propia de sus edificios religiosos—, pudo ser aprovechada por los frailes para atraer a los naturales al nuevo culto cristiano.



Plano de ubicación de los ejemplos más significativos de arquitectura civil, en 1970 (cita del *Proyecto Cholula*). Abajo, detalle de la portada de acceso a la “Casa del Caballero Águila” (6B), a un costado del zócalo, esquina con la avenida 5 de mayo. La portada es labrada en piedra de factura indígena y motivos prehispánicos. El revestimiento de la fachada es esgrafiada en colores, formando dibujos geométricos.





Fragmento de la “Tira de la peregrinación” conocido también como Códice Boturini (s. XVI). Narra el éxodo de los antiguos mexicanos (aztecas, que eran tribus nahuas-chichimecas) desde la tierra original de Aztlán, hasta la tierra prometida por el dios Huitzilopochtli, que sería donde más tarde fundarían la gran Tenochtitlán.

Cuando aún era de noche
cuando aún no había día,
cuando aún no había luz,
se reunieron,
se convocaron los dioses
allá en Teotihuacán.

Informantes de Sahagún

2.3.2.3.3 De Tenochtitlan a México. “Porque para dar cuenta, muy poderoso señor, a vuestra real excelencia, de la grandeza, extrañas y maravillosas cosas de esta gran ciudad de Temixtitán, del señorío y servicio de este Mutezuma señor de ella, y de los ritos y costumbres que esta gente tiene, y de la orden que en la gobernación, así de esta ciudad como de las otras que eran de este señor, ha, sería menester mucho tiempo y ser muchos relatores y muy expertos; no podré decir de cien partes una de las que de ellas se podrían decir, mas como pudiere diré algunas cosas de las que vi, que aunque mal dichas, bien se que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos

las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender”¹⁹⁷. La gran Ciudad de México, la “ciudad de los palacios” del siglo XVIII y centro de una de las patrias americanas más influyentes y adelantadas del continente —junto a la Puebla de los Ángeles, Valladolid (hoy Morelia) ambas en la Nueva España, o Cuzco y Lima, en el Virreinato del Perú— fue erigida como tal por Hernán Cortés en 1522, al mandar reconstruir la antigua Tenochtitlan, ahora para la Corona de España, y dotarla de la misma gloria y esplendor de que había gozado cuando era “pagana” en manos del Imperio Azteca, de los Mexicas. Sabemos que Hernán Cortés¹⁹⁸ nunca quiso la destrucción de Tenochtitlan —la gloria monumental de aquellas soberbias pirámides daría magnitud y proporción a su increíble conquista— y su deseo, imposible, quedó plasmado en el intento de hacer de México la capital de un nuevo Imperio, dentro del de Carlos V, que fuera continuador de la herencia tan rica de su pasado prehispánico. No quería destruirla sino servirse de ella, de su grandeza y la sabiduría en su funcionamiento (su organización social, su sistema productivo, su organización política y social...) , pues sabía que la gloria nueva de México habría de nacer de la gran Tenochtitlan, la cual, a su vez, para erigirse había tomado de una cultura anterior y mítica, para fundirse con ella y recoger su testigo hasta arrancar propias piedras de la ciudad de los dioses, de Teotihuacán.



“De la llegada de los mexicanos a esta tierra de México...” en *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* de Diego Durán, O “Códice Durán” de 1579 (BNE, sig. Vitr/26/11).

197. Cortés, *Cartas y documentos*, pág. 24.

198. Bernal, *op. cit.*, págs. 266, 293-294.



Arriba, los dos adoratorios (el de Tláloc, a la izquierda; el de Huitzilopetzli, a la derecha) sobre la cima del Templo Mayor; también el Códice Durán, del siglo XVI.

Así, bajo la base del trazado de México-Tenochtitlan —en medio del lago salado de Texcoco, centro político del Valle del Anáhuac—, también sabemos que se encuentra parte de la más antigua ciudad de Teotihuacan¹⁹⁹. Cuando los aztecas llegaron al Valle de México tomaron de la antigua ciudad ceremonial, por muchos siglos ya abandonada, no sólo parte de sus piedras sino, más importante, el diseño de su trazado urbano, y la manera de erigir sus pirámides y edificios, también se vieron influenciados por su arte. Si de la gran ciudad de Teotihuacán toman los aztecas (porque venían de Atzlan se llaman así) el sentido de la relación con lo divino expresado a través de la monumentalidad de los templos y la traza de la ciudad, de la ciudad de Tula —centro de la importante cultura tolteca— tomarán el sentido de la relación entre los hombres, de la “grandeza humana”²⁰⁰. Es decir, que la manera de proceder de los aztecas sobre la ciudad de Tenochtitlan, será la de la apropiación y reelaboración de elementos, lenguajes constructivos e imaginarios de otras culturas que filtrarán con su propia experiencia errante como

199. Matos Moctezuma, Eduardo, *Tenochtitlan*, págs. 14-20, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

200. Al respecto relata Matos Moctezuma que “(...) Tula, que algún autor equiparó con la imagen de la Jerusalem bíblica (...) para un pueblo como el mexica al que, según Paul Kirchhoff, los toltecas tenían sojuzgado y era una de sus provincias tributarias más remotas, éstos debieron representar la grandeza humana. Sus mitos son incorporados por el mexica y en Tenochtitlan se ven vestigios que recuerdan a los que se encuentran en Tula (...) este pueblo trata por todos los medios de hacerse pasar por descendiente de tolteca”. *Ibid.*, págs. 21-24.

pueblo: y como los españoles que llegarán a América en muchos casos será del propio “enemigo” —en su constante convivir en las fronteras²⁰¹—, del que tomarán esos préstamos para construir su propia identidad cultural :de las costumbres y el régimen político a, por supuesto, el arte y la arquitectura como símbolo y expresión del orden humano y divino: así aztecas, así castellanos.

La cual ciudad es tan grande y de tanta admiración, que aunque mucho de lo que della podría decir deje, lo poco que diré creo es casi increíble, porque es muy mayor que Granada, y muy más fuerte, y de tan buenos edificios y de muy mucha más gente que Granada tenía al tiempo que se ganó, y muy mejor abastecida de las cosas de la tierra, que es de pan y de aves y caza y pescado de ríos y de otras legumbres y cosas que ellos comen muy buenas. Hay en esta un mercado en que cotidianamente todos los días hay en él de treinta mil ánimas arriba vendiendo y comprando, sin otros muchos mercadillos que hay por la ciudad en partes. En este mercado hay todas cuantas cosas así de mantenimiento como de vestido y calzado que ellos tratan y pueden haber. Hay joyerías de oro y plata y piedras y de otras joyas de plumajes, tan bien concertado como puede ser en todas las

201. Es curioso cómo paralelamente en los siglos XIV y XV, culturas tan dispares como la azteca o la castellana adoptan entre sus costumbres, por razones de diversa índole, rasgos identitarios de toda índole y por tanto formas artísticas y arquitectónicas también, de los pueblos con los que mantienen conflicto —están en guerra o se encuentran bajo su sometimiento político o económico— y sin embargo dependerán o adoptarán por el contrario, en muchos casos, estos rasgos identifican al “otro”. Los aztecas lo harán de los pueblos que les sojuzgaron originalmente, y que luego sojuzgaron ellos más tarde en su periodo de hegemonía política (que no cultural o artística, de la que fueron siempre y fundamentalmente tributarios del “otro”); Castilla, por su parte tomará buena parte de lo que hoy reconocemos como más original de España, de su convivencia —ora pacífica, ora guerrera— con los moros que ocuparon la Península Ibérica desde el 711. Así, además del múdejar en el arte y la arquitectura, también en muchas costumbres de la vida diaria se someterá culturalmente y se aculturará respecto a los “invasores”. Dato curioso es el de la guardia personal de moriscos, los “elches”, de Juan II de Castilla y su hijo Enrique IV, último rey Trastámara, que —según algunas crónicas— no sólo mantuvo y favoreció a los primeros, sino que gustaba también de vestir “a la morisca”, es decir de vestirse como el “enemigo”. Islamofilia real o no, que fue inventada como argumento por sus enemigos, entre la nobleza castellana, para tratar de derrocarlo. A la vez, denota una manera similar de relacionarse de estas dos culturas con las enemigas o el extranjero, que es una manera que devendrá en una forma cultural mestiza, reconocible, en ambos pueblos. De similiar manera procederá, con el tiempo, Hernán Cortés durante la conquista de México y tras la consumación de la toma de Tenochtitlan: no sólo entre sus huestes tendrá a los naturales de la nueva tierra descubierta, enemigos de los mexicas, sino que también, una vez derrotados estos, respetará los antiguos linajes indígenas y adoptará para el español formas en el habla, las costumbres y el arte que darán con lo que es, aún hoy, una de las culturas más ricas del mundo, fruto del mestizaje. Sobre los “elches” ver en Echevarría Arsuaga, Ana, “Los elches en la guardia de Juan II y Enrique IV de Castilla”, *Actas del VII Congreso Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1996. También Rafael Bernal, a referencia de este mestizaje entre pueblos guerreros —desde la visión de la Conquista— cuenta que “(...) tanto el padre Las Casas, incendiado de caridad hacia los indios, como Oviedo, lleno de indiferencia, son, entre los autores indianos que vivían y vivieron las Indias, los que menos contacto directo tuvieron con los naturales y los que, ante el desastre de las Islas, no concibieron ni pudieron imaginar la formación de un mestizaje como el de la Nueva España (...) Será, en Cortés primero y en Bernal Díaz después, cuando la conquista, aunque parezca paradójico, empiece a adquirir su sentido mestizo y el indio deje de ser una entequeia o un amorfo conjunto de seres objeto de curioso estudio, para convertirse en persona humana, individual. Cortés se pone de luto cuando muere su amigo Maxiscatzin de Tlaxcala, porque era su amigo; Bernal Díaz se duele de las muertes de Cuauhtémoc y del señor de Tacuba, no porque fueran indios, sino porque eran hombres que habían ocupado los más altos puestos de su sociedad, que le habían hecho favores personales y que habían sido muertos sin justicia. En ellos, en los conquistadores, se repite el caso de las guerras fronterizas contra los moros en España: se individualiza al enemigo, se le respeta y el indio deja de ser sólo un indio; es un hombre que puede ser amigo y aliado, o enemigo, como el turco o cualquiera otra nación en guerra con España”. Bernal, *op. cit.*, pág. 253.

plazas y mercados del mundo. Hay mucha loza de muchas maneras y muy buena y tal como la mejor de España. Venden mucha leña y carbón y yerbas de comer y medicinales. Hay casas donde lavan las cabezas como barberos y las rapan. Hay baños. Finalmente, que entre ellos hay toda la manera de buena orden y policía, y es gente de toda razón y concierto, y tal que lo mejor de África no se le iguala.²⁰²



Fundación de Tenochtitlan, dividida en cuatro cuadrantes, representada en el Códice Mendoza. Este códice fue ordenado elaborar por el primer virrey de México, Antonio de Mendoza en 1542. Se conserva desde 1659 en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, en Inglaterra.

Y sobre el anterior sustrato, tan rico, la traza principal y los restos de edificios de la capital azteca arrasada, levantará —con las piedras de las anteriores—

202. Fragmento de la "Segunda carta-relación de Hernán Cortés al Emperador: fecha en Segura de la Sierra a 30 de octubre de 1520". En Gayangos, Pascual de, *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V*, págs. 67-68, Imprenta Central de los Ferro-Carriles, Paris, 1865.

Alonso García Bravo el trazo renovado de la capital imperial de la Nueva España. El centro del México virreinal, su Plaza de Armas flanqueada de los edificios representativos del poder civil y religioso, se verá desplazado 45° en diagonal hacia el sur y el oeste, de tal manera que la primera Iglesia Mayor de México, mudéjar, y la actual Catedral, barroca, —levantada sobre la anterior construcción— no se sitúan exactamente sobre el basamento de la Gran Pirámide de Tenochtitlan (el Templo Mayor) —como en otros importantes centros ceremoniales prehispánicos en que se asentaron los españoles, como hemos visto en Cholula—, sino excéntrica generando un nuevo centro funcional y, en definitiva, quedando al centro de un espacio urbano más amplio, ahora rectangular en sentido norte-sur que será la Plaza de Armas —la Plaza de la Constitución, comúnmente conocido como “el zócalo”—. Es decir, la Catedral quedará dentro del zócalo, en el que seguirá gravitando a lo largo de los siglos el recuerdo del gran Templo Mayor de los mexicas, a un costado de la Iglesia del Sagrario. La ciudad, además, conservará las tres grandes calzadas que la dividían en tiempos prehispánicos y asumirá su condición lacustre y, por tanto, en gran parte, ocurrirá entre canales urbanos fluviales, que protagonizarán la vida del nuevo centro político y comercial, como el Canal de Roldán; así como servirán de conexión con las áreas de abastecimiento y producción agrícola —como es el caso del Canal de la Viga, que unía la ciudad con el área de tierras de cultivo de Xochimilco, al sur, ganadas al lago mediante el sistema tan ingenioso de las chinampas indígenas. Esta aún hoy perviven en su forma y persisten al seguir funcionando, aunque ya no conectan como antiguamente de manera fluvial con la Ciudad de México. El agua dulce, pues el lago de Texcoco era de agua salada, la traían los mexicas y la seguirán trayendo los españoles, ambos desde Chapultepec. Los primeros, la traerán a través de un acueducto, del que hoy nos queda conservado un fragmento bajo la calzada de Tacuba²⁰³; los segundos, en la etapa virreinal, a través de otro acueducto del que hoy nos queda un tramo musealizado en medio de la gran avenida de Chapultepec —hoy, la espalda del paseo decimonónico de la Reforma,

203. “Por la una calzada que a esta gran ciudad entran, vienen dos caños de argamasa, tan anchos como dos pasos cada uno, y tan altos casi como un estado, y por el uno dellos viene un golpe de agua dulce muy buena, del gordo de un cuerpo de hombre, que va a dar al cuerpo de la ciudad, de que se sirven y beben todos. El otro, que va vacío, es para cuando quieren limpiar el otro caño, porque echan por allí el agua en tanto que se limpia; y porque el agua ha de pasar por los puentes, a causa de las quebradas, por do atraviesa el agua salada, echan la dulce por unas canales tan gruesas como un buey, que son de la longura de las dichas puentes, y así se sirve toda la ciudad”. Gayangos, *Op. cit.*, pág. 108.

y que funciona como la charnela entre la ciudad hasta el XVIII y la nueva, afrancesada, que planeará Benito Juárez, con el ensanche de la Colonia Roma—.

Y esa ciudad nueva y vieja, que provoca tales raudales de literatura, es una ciudad totalmente mestiza. Podríamos decir que es una síntesis viva del concepto mismo del mestizaje, llena de casas y templos a la manera hispánica, pero respetando en su traza la vieja traza india, en la cual subsisten las grandes calzadas y se han erigido los edificios centrales, como el palacio virreinal, las casas de Cortés y la primera catedral provisional, en el mismo sitio que ocuparon el templo mayor y las casas de Motecuzoma. Cortés mismo ha vuelto a constituir y dar autoridad a los gobernantes indígenas de la ciudad (...) La ciudad va a perder su nombre de Tenochtitlan, pero conservará uno que no es español, sino el de México que Bernal Díaz emplea siempre, a pesar de que Cortés, cuarenta años antes, aún intentaba escribir, en muy variadas formas, el de Tenochtitlan. Todos los demás nombres indígenas del valle se conservan más o menos hispanizados, pero la vida, sobre todo en su aspecto cristiano, se va acercando cada vez más a la vida hispánica. Naturalmente que para escribir de esa ciudad y en ella se requería un espíritu semejante, es decir, mestizo. En las artes plásticas y en la arquitectura este carácter se percibe a primera vista, puesto que los artesanos, aunque dirigidos por maestros españoles, eran indígenas ”²⁰⁴



Fragmento del Códice Mendoza donde se cuentan las actividades en que se educaban a los niños y las que realizaban los adultos relacionadas con la vida lacustre de Tenochtitlan.

204. Bernal, *op. cit.*, pág. 273-274.



La Plaza del Volador a mediados del s. XVIII. con la Acequia Real, hoy Corregidora, al frente. Pintura de Juan Patricio Morlete (1769-1772), en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*.²⁰⁵

La ciudad que renace en el siglo XVI será regular, aunque no un damero perfecto²⁰⁶ pues asumirá su pasado azteca, como hemos mencionado, tanto en su traza como en los accidentes naturales de su medio físico. Sobre la ciudad regular azteca, rápidamente se adaptará el esquema renacentista utópico de Eiximenis, desde Santa Fe en Granada y Santo Domingo, al que se impondrá a finales del XVI el nuevo modelo dictado por la Contrarreforma en que la Iglesia va a dominar visualmente el perfil del Valle de México, con una catedral imponente y las torres, campanarios y cubiertas mudéjares de todas las órdenes religiosas que fijarán sus casas matrices en la ciudad de México, como representa Juan Gómez

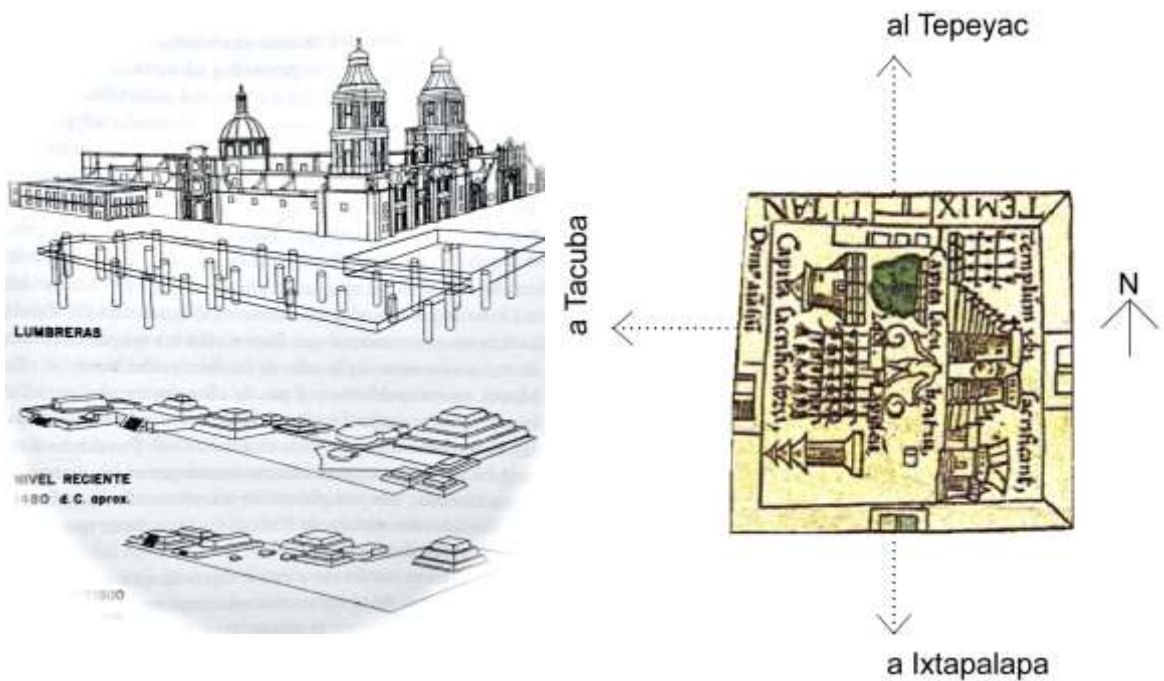
205. Contra la idea de algunos, la Ciudad de México mantuvo la condición navegable en alguna de sus calles y vías importantes hasta casi el siglo XX. Rubalcava, Patricia, "Postales lacustres", artículo digital en: <http://guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/el-centro-fondo/postales-lacustres>

206. "(...) Hernán Cortés aprovechó los ejes de México-Tenochtitlan y sus calles fueron tiradas a cordel. Su tracista, Alonso García Bravo, conservó la mayor parte de la antigua plaza de la capital azteca, además de las grandes calzadas y los canales. Aunque sus calles eran rectas y se cruzaban en ángulos rectos, no conformaron un damero exacto. Aparentemente no se realizó el trazado de damero debido a que Cortés deseaba conservar tanto el antiguo como el nuevo palacio de Moctezuma. Las ampliaciones sucesivas del trazado de la Ciudad de México conservaron siempre el mismo plano, conforme se fue produciendo el crecimiento de la ciudad. La llegada del primer virrey, don Antonio de Mendoza, supone la concepción de la misma como una ciudad renacentista, acorde a los conceptos imperiales de Carlos V. A partir de 1537, ante la amenaza de un levantamiento, decide fortificarla a la manera renacentista: en lugar de usar torreones, muros y fortalezas habitadas por conquistadores, hace las calles anchas para que circulen los caballos y cambia su orientación para solearla, iluminarla y ventilarla adecuadamente (...) *Las Ordenanzas de Nueva Población* de Felipe II en 1573 son la suma, el resultado de un proceso que comienza en Santa Fe de Granada, continua en la Isla de Santo Domingo y se consolida con el virrey Mendoza". En López, *Op. cit.*, págs. 429-430.

de Trasmonte en su conocida vista de la ciudad de 1628. La gran actividad comercial y de mercaderías, centrada desde la llegada de los mexicanos en la ciudad de Tlatelolco o “montículo redondo” —que los mexicas arrebataron en una batalla cruenta a los tlatelolcas, y donde Hernán Cortés libró la batalla más cruenta contra los primeros, decisiva para la caída del Imperio Azteca— será principal, también en la ciudad virreinal y el resto de ciudades americanas (la plaza del mercado como verdadero centro de la vida de los estamentos más bajos, de una y otra sociedad). Así, la gran ciudad de calzadas impresionantes, de canales navegables urbanos, de los palacios de los pipiltin y los tlatoani, salpicada de “cués” o adoratorios (Cortés los llamó mezquitas), se sobrepondrá la ciudad de los grandes palacios nobiliarios, de los conventos y los templos cristianos y la imponente Catedral de México²⁰⁷. Y sobre la nueva ciudad renacentista se sobrepondrá la ciudad barroca y, a costa de esa, ocurrirá la Neoclásica. La Ciudad de México del XIX ampliará sus límites, que habían permanecido casi sin variación desde el siglo XVI; al norte se proyectará la colonia de Santa María la Ribera, que repite la estructura de una ciudad completa con todos sus servicios, y a un costado de la avenida de Chapultepec, hacia el sur, la Colonia Roma. Los arquitectos que construirán la ciudad del XX, mirarán hacia atrás —hacia su pasado más glorioso, para unos virreinal, para otros prehispánico—. El Gobierno de la ciudad y sus planificadores colmatarán los vacíos de la trama de los periodos anteriores —en donde irrumpirán las arquitecturas nacionalistas y el nuevo lenguaje internacional— y la extenderán hacia el sur en el primer tercio del siglo pasado; al tiempo, la capital acabará centrifugando a las poblaciones cercanas, lo que se traducirá en la figura administrativa del Distrito Federal. Como en los anteriores procesos, la ciudad moderna se construirá sobre la destrucción de las sucesivas ciudades anteriores, mas estableciendo una importante discontinuidad respecto de los periodos anteriores. Se produjo la destrucción de elementos de la trama urbana que habían definido a la ciudad histórica (el Canal de la Viga, el entubamiento del río de la Piedad... y otros que recordaban su condición lacustre),

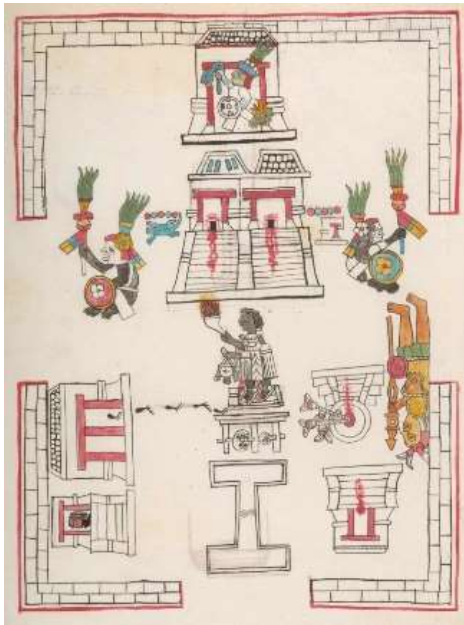
207. Así “va a nacer el México mestizo de hoy. La nueva ciudad se alzará en el mismo lugar que ocupaba la ciudad indígena. Las piedras de los viejos templos servirán para la construcción de los templos cristianos. Una fue obra del demonio, la otra lo será de los ángeles. Sin embargo, los hombres serán los mismos: quienes ayer levantaron templos a sus dioses hoy lo harán a otros dioses. Las manos serán las mismas... los dioses serán diferentes... Era el 13 de agosto de 1521...”. Matos, *op. cit.*, págs. 183-184.

produciendo una ruptura sin retorno de la imagen de la ciudad como espejo de una identidad cultural para sus ciudadanos.

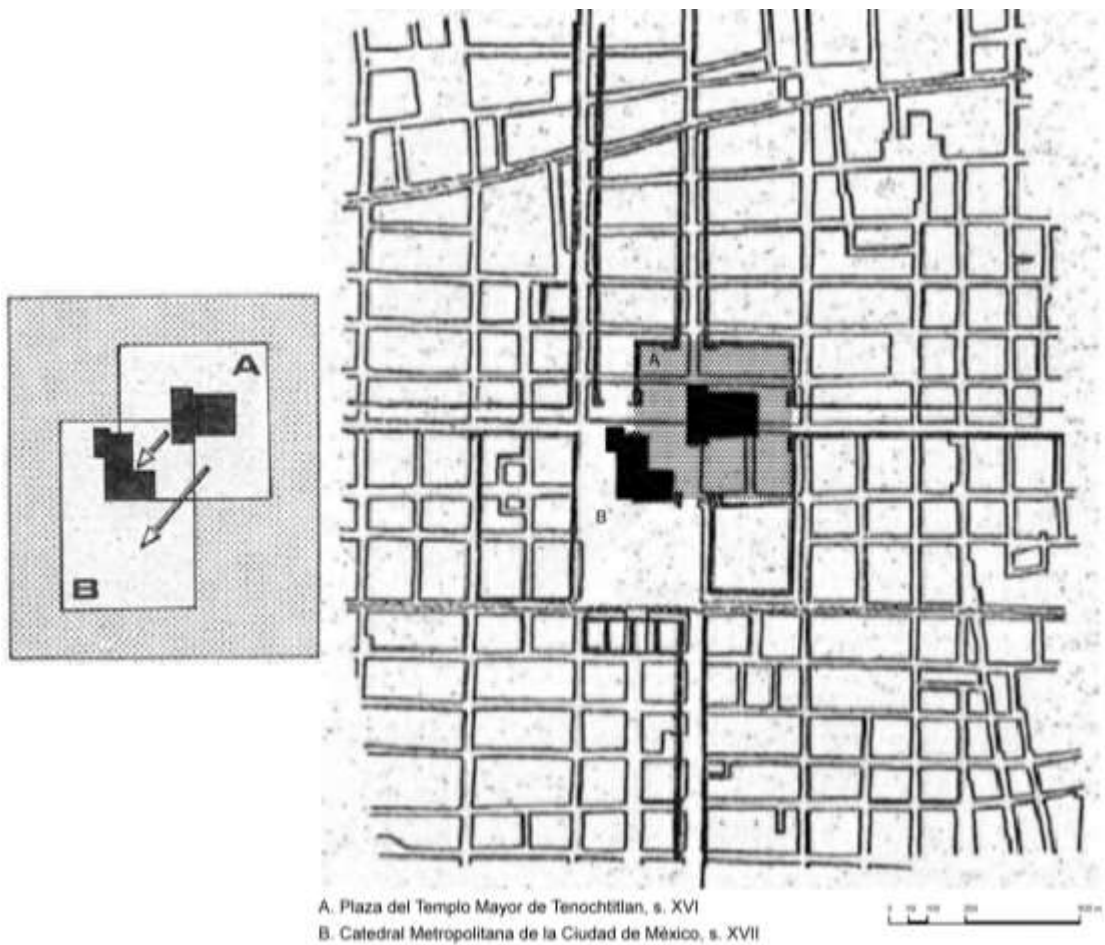


Detalle del plano original del Nuremberg con la orientación correcta del norte. A la derecha, el mismo plano con la plaza central de Tenochtitlan, girada en la verdadera posición del Templo Mayor “(...) con sus dos escaleras y adoratorios de la parte alta y detrás de ellos aparece el Sol por el oriente, lo cual es correcto”²⁰⁸. Detalle de la plaza central *axis mundi* de la cultura mexicana, tenochca. Sobre estas líneas, a la izquierda la Catedral de México, sobre parte de los niveles arqueológicos de la antigua plaza ceremonial de Tenochtitlan.

208. Matos, *Op. cit.*, pág. 93.



A la derecha, pictografía del recinto sagrado de Tenochtitlan, con el Templo Mayor al centro del dibujo, así como otros de los templos y adoratorios que componían el interior del recinto, según se muestra en el *Los primeros memoriales* de Bernardino de Sahagún, entre 1558 y 1585, que se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid (el dibujo para coincidir en orientación con los de más abajo debería girarse 90° en sentido de las agujas del reloj). Debajo de estas líneas (derecha), plano de la Ciudad de México con su traza virreinal y la posición del recinto sagrado de la antigua Tenochtitlan, bajo esta, según ha revelado la arqueología. A la izquierda, esquema del desplazamiento de 45° de la posición de la Catedral novohispana con respecto al Templo Mayor, donde la primera queda asentada sobre la esquina suroeste del muro que delimitaba el recinto sagrado prehispánico; y de giro de 90° de tal manera que si el Templo Mayor daba su frente a poniente, la Catedral dará su fachada principal a sur (citado en *La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica*, de Jorge E. Hardoy)



A. Plaza del Templo Mayor de Tenochtitlan, s. XVI
 B. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, s. XVII

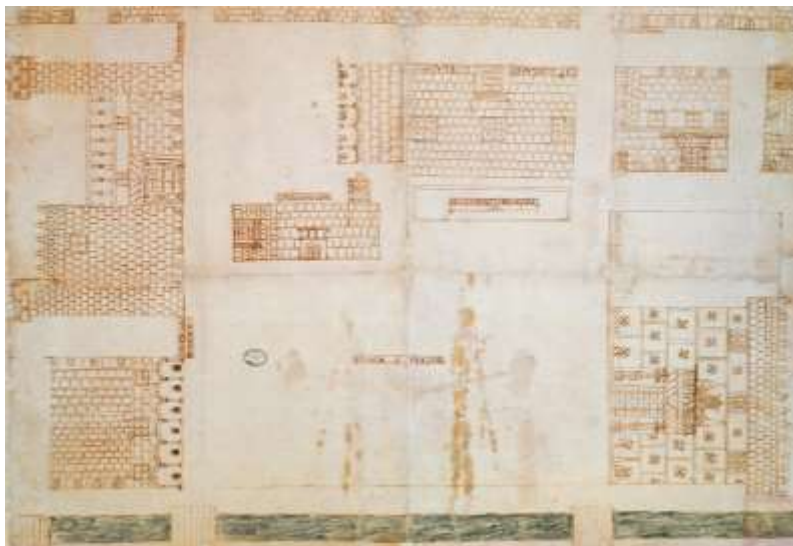


Mapa de la Ciudad de México de 1550 (Biblioteca de la Universidad de Uppsala, Suecia). Abajo, detalle del cuadro central de la ciudad, en el mismo plano.

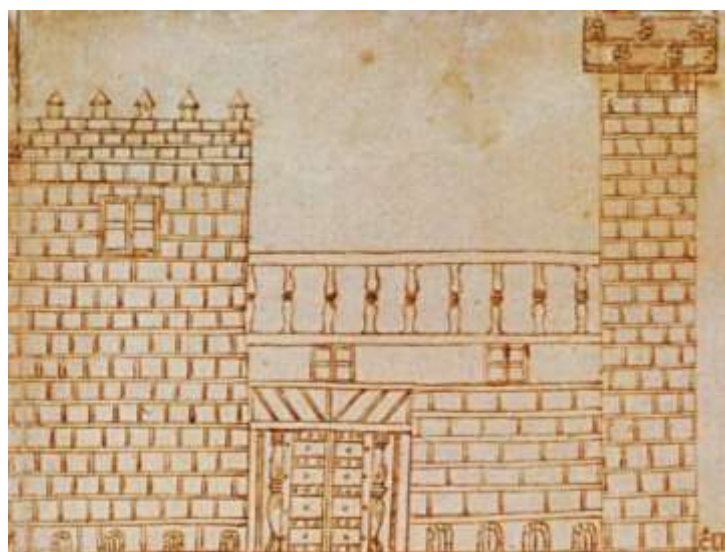


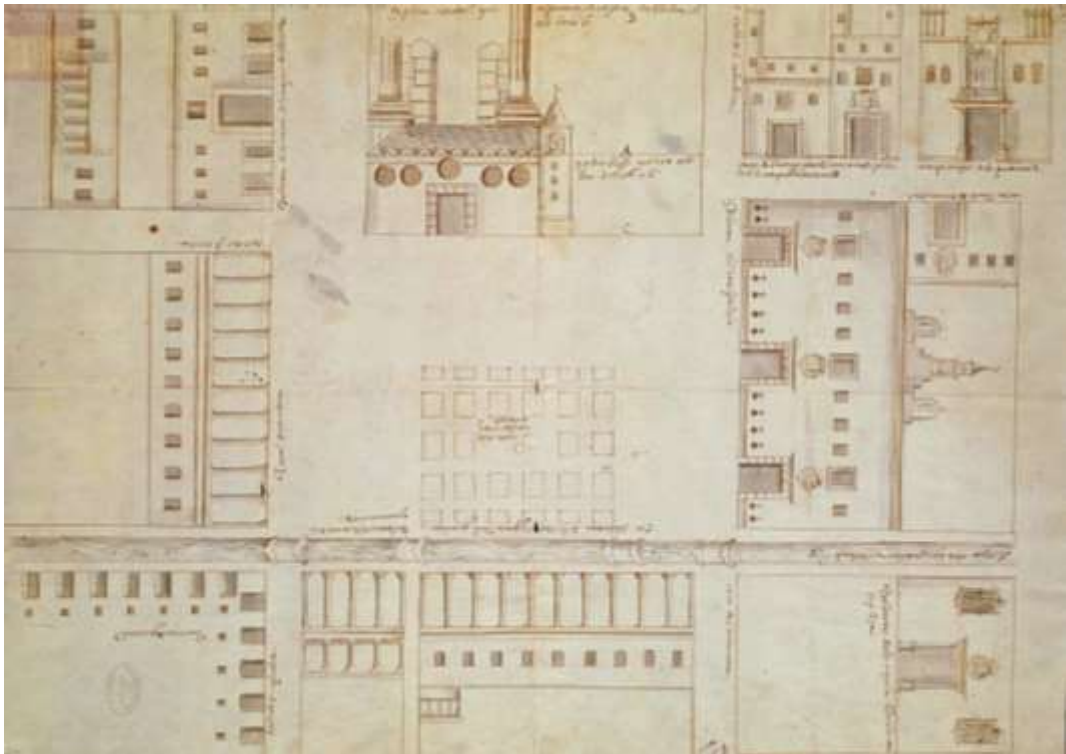
La antigua Tenochtitlan de los aztecas se había fundado en el siglo XIV, en una isla en medio del lago salado de Texcoco. Tras su caída a manos de los españoles en 1521, capitaneados por Hernán Cortes, se hecharon abajo las partes centrales de la ciudad y los templos aztecas fueron reemplazado por edificios de estilo plateresco y mudéjar según la moda imperante en la España de entonces. El trazado de las calles sin embargo quedó intacto. En el mapa de Uppsala se muestran, entre otros, la Iglesia Mayor, que queda al centro del mapa, dando a una

plaza que hoy es el “zócalo”. Abajo a la derecha se lee parte de una dedicatoria al emperador Carlos V. Entremezclado con las inscripciones en castellano se dibujan símbolos en el plano que aluden a topónimos en lengua náhuatl. Se cuentan también aspectos de la sociedad virreinal citadina, así como de la flora y la fauna circundante. Si observamos a detalle el cuadro central donde podemos ver las tres antiguas calzadas de Mexico-Tacuba (de este a oeste), la del Tepeyac (al norte) y la de Ixtapalapa-Xochimilco (al sur), y el cuadro central con la Iglesia Mayor, dando su facha principal al eje Tepeyac-Ixtapalapa; por tanto, la lateral funcionando como principal dando al zócalo. La fábrica del templo, de nave de cajón, aparece rematada por una cubierta a dos aguas puntiaguda que al interior se correspondería con una techumbre de tijera, típica mudéjar.

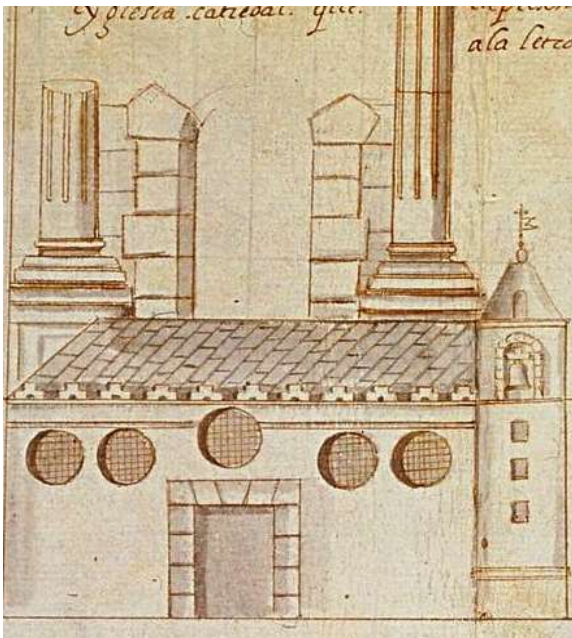


“Plano de la Plaza Mayor de México, edificios y calles adyacentes y la acequia real” según dibujo de 1562 (AGI sig. MP-MEXICO,3) El plano representa la arquitectura de la plaza en estilo plateresco, con balaustres cuyos modelos estan en los tratados renacentistas como el de Diego de Sagredo .



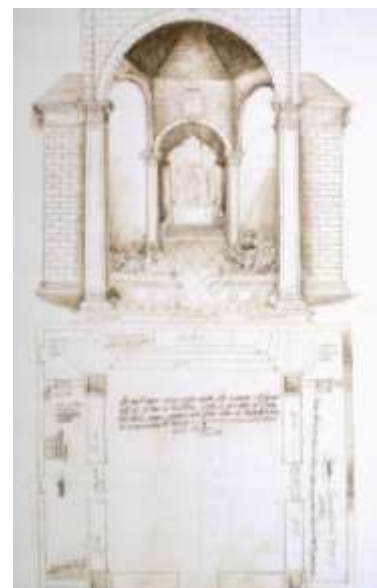


"Plaza Mayor de la ciudad de México y de los edificios y calles adyacentes" de 1596 (AGI sig. MP-MEXICO,47). Debajo, detalle de la Iglesia Mayor de México, con fachada plateresca y remate de crestería mudéjar. Al lado, de arriba abajo, fachada de la Capilla de Maese Rodrigo (antiguo Colegio-Universidad de Santa María de Jesús, 1506), y de la Iglesia de San Andrés (s. XIV) ambas en Sevilla.





“México”. Vista de Juan Gómez de Trasmonte, de 1628. La imagen de la ciudad queda definida por su arquitectura religiosa mudéjar, en la profusión de cubiertas a dos aguas que se correspondería, al interior, con techumbres de par y nudillo realizadas por los carpinteros de lo blanco que pasaron de España a las Indias. La abundancia de madera, la facilidad de montaje aunque requerían de gran maestría, abonarán el campo de una tradición arquitectónica que alcanza vuelos formales nuevos en América. Abajo (izquierda), detalle del anterior, donde se observa la Iglesia del Convento de Santo Domingo con el nº 3 —el primer edificio que la albergó, que fue de una nave de cajón y cubierta de armar—. Al lado “Plano de la iglesia de Santo Domingo de México. Planta y vista interior de la capilla mayor”, de 1590 (?) (AGI sig. MP-MEXICO,562).



2.3.3 La arquitectura americana en la tradición del mestizaje arquitectónico hispano (la arquitectura en la arquitectura).

En este apartado repasamos algunos ejemplos que dan cuenta de cómo el mestizaje operó como un invariante de acción en el desarrollo de buena parte de la arquitectura hispanoamericana, en los tres siglos de dominación española. Si el mestizaje urbano de América va a propiciarse rápidamente por la coincidencia de modelos urbanos y determinada significación funcional simbólica de algunos espacios; en la arquitectura este mestizaje va a ser más lento y fundamentalmente formal, hasta llegar a una integración espacial. De esta manera van a ser los naturales americanos, las manos indígenas de la raza española en América, los que van a aportar sobre los modelos y elementos arquitectónicos una expresión propia. El mestizaje arquitectónico, a diferencia del urbano, en los casos en que se dio, va a iniciar con una superposición de formas de expresión propias de los naturales sobre los modelos y las estructura de los tipos arquitectónicos que traen los españoles. En general, en la América este será más fuerte en aquellas regiones donde existieron las culturas más avanzadas como es el caso del Perú y de la Nueva España (México, y Guatemala). No todo lo que se hizo en la América fue indígena, como tampoco fue español todo lo que se hizo. Hubo una buena cantidad de aportes de europeos que pasaron a los territorios de la monarquía española que también dejaron su impronta, buena parte de los cuales vinieron con las órdenes religiosas. Hubo también aportación del negro y del mulato, en aquellos territorios en que su presencia fue importante, como el caso de Brasil, en manos de los portugueses. Esto no quiere decir que, tanto el primer arte español como las manifestaciones de los ámbitos mestizos, acabarán tendiendo a una expresión propia en muy poco tiempo.

Tras el esplendor del periodo virreinal, y entre medias del siglo XIX, esta volverá a aparecer renovada en el primer tercio del siglo XX, con la búsqueda de una identidad nacional de las diferentes naciones americanas. Si atendemos a la acción y los procesos más que a la forma, podemos afirmar que desde un primer momento se sentaron las bases para la integración de la expresión cultural indígena con la de la cultura agresora. Esto por los motivos que ya hemos explicado. Buena parte de los españoles que vinieron a América se mezclaron con

los naturales, y en general el español en América sufrió un proceso de rápida adaptación que empezó con el lenguaje y las costumbres. Por encima de otras razones y situaciones, una buena parte del mestizaje artístico y arquitectónico, a partir de la conquista de México, se deberá al sentido ecuménico excepcional que trajeron los religiosos mendicantes: franciscanos, agustinos y dominicos. La ingente tarea que se impusieron, de ganar para el cristianismo las almas que se habían perdido con la Reforma Protestante en Europa y la necesidad de protegerlos de los abusos, los vicios y las malas costumbres de los españoles les llevó a crear una red ingente de conventos-ciudad (la Jerusalem Terrena que ya hemos mencionado), que implicó la ocupación de toda la mano de obra que se tuvo a disposición.



Piedra prehispánica de la antigua Cuauhquechollan, en el arranque del convento franciscano de San Martín, en Huaquechula.

En general la expresión más original se va a concentrar en la escultura durante el siglo XVI (en las fachadas retablo, en las cruces atriales y en general en las obras de cantería tanto de edificios religiosos como civiles), la pintura en el siglo XVII, hasta la arquitectura del siglo XVIII. Cuando revisamos los estudios artísticos del periodo virreinal, en el siglo XX, hicimos notar las diferentes controversias y disputas por los enfoques con que catalogar y valorar el arte de América. Sí era más o menos indígena, más español o solamente europeo sin

rastró de España ni América. Incluso algunos historiadores llegaron a plantear la inexistencia de un arte y una arquitectura de América. Para nosotros el problema era sencillo, como ya apuntamos: la expresión de un pueblo mestizado en buena medida, por efecto de la mezcla de dos pueblos a su vez mestizos, no sabemos si da un arte mestizo, pero en cualquier caso parte de una voluntad de expresión que ya ha aceptado previamente la posibilidad del otro y cuyo resultado por lógica va a ser algo diferente.



Bóveda de ángeles indios, en el Templo del Espíritu Santo de Chiguitá, Arequipá (Perú). S. XVII



Bóveda del crucero de la Iglesia de Santa María Tonantzintla, en Cholula, s.XVI-XVIII. Toda la bóveda está soportada por una corte celestial de indios. Entremezclada con la decoración barroca aparecen elementos de la cosmogonía indígena. Abajo, detalle del arranque del arco fajón.





Cuerpo alto de la fachada retablo de Santa María, en Jolalpan (Puebla). Abajo, fachada del Santuario de Jesús Nazareno, Tepalcingo (Morelos). S. XVII. Los modelos arquitectónicos son sacados de los tratados clásicos, más interpretada la conografía y policromada toda ella.





Detalle de la fachada de la Capilla de la Tercera Orden de San Francisco, Atlixco (Puebla). S. XVII.

Parte III

México: Razón, lugar y tiempo.

Desde luego veo que México es uno de los países de vanguardia, en comparación con Europa o con los Estados Unidos, muy conservadores, mucho más que nosotros (...) Así es que considero a México del espíritu más contemporáneo del mundo(...) Es decir, que nosotros somos de los más clásico o de lo más tradicional filosóficamente; porque estamos haciendo la arquitectura de nuestra época, y es que hacer *la arquitectura vieja* es lo más antitradicional.

Luis Barragán

México D.F., 1962

“El pasado es un campo muy grande, muy difícil en el que apenas podemos encontrar algunas verdades”.²⁰⁹ La gran lección americana que hemos tratado de explicar —o apuntar, pues es tan grande e inabarcable, tan sorprendente y llena de nuevas historias aún por contar, a medida que uno se adentra en su paisaje, tan inefable como este—, y que es válida para todo el mundo hispano de uno y otro lado, es la de luchar contra nadie, quizá contra sí misma siempre, y ser capaz de tomar en cada momento el lenguaje contemporáneo de hacer la arquitectura para asimilándolo, mezclar con sus propias manos preocupaciones y técnicas en cada lugar hasta dar con una respuesta original y única por propia, que vuelve siempre al origen. Por ello, resulta tan llamativo, como si fuera otra historia paralela y ajena a nosotros mismos —como hemos demostrado en esta tesis—, la visión tan diferente de la oficialidad de la historia de la arquitectura —tan inapropiada a la vez por poco ajustada a nuestra realidad cultural—, de más de doscientos años aquí, sobre nuestra historia de la arquitectura. Lo anterior hasta hacernos creer esta oficialidad de la historia de la arquitectura reciente que lo ocurrido en nuestras áreas específicas, durante el siglo XX, y especialmente en la América hispana es en el mejor de los casos una respuesta crítica al movimiento moderno desde una postura regionalista o una simple copia imperfecta con la voz prestada de las vanguardias europeas. Al cabo, el mismo discurso es el que se ha tratado de

209. Las palabras son del filósofo mexicano Silvio Zavala. Citado en Chanfón, *Op. cit.*, pág. 18.

difundir sobre la arquitectura virreinal de los siglos XVI al XVIII, como hemos señalado también hasta aquí. Nada más lejos de nuestra realidad, y de nuestras preocupaciones, por otro lado, hemos luchado siempre contra nadie con creatividad. El mismo proceder de los maestros del siglo XVI, en todo el mundo hispano, será el de los que protagonizaron las vanguardias ibéricas y americanas del siglo XX: asimilar y enfocar, mezclar y reelaborar hasta dar con una respuesta original: que volviendo al origen se hace única y a la vez propia de su tiempo, y así de todo tiempo. Así hicieron los cristianos viejos o españoles de los siglos XV y XVI con el gótico de Flandes o el renacimiento italiano, para dar con el plateresco como estilo propio; o con el arte de los moros españoles, las estructuras del gótico y el mismo renacimiento español para dar con el mudéjar. Lo mismo en América pasará ahora con los productos anteriores y los nuevos lenguajes en boga, que darán con el mudéjar americano o tequitqui, primero, y el gran barroco americano después: frutos maravillosos del arte de tributar y mezclar. Así en el siglo XX en América, pero también en España, harán sus arquitectos dando con algo más que la mera transcripción o copia, sin más, de las frases dictadas por el racionalismo radical europeo de inicios del siglo.

Una lección americana concreta es esta que hemos tenido la oportunidad de vislumbrar en México, a través de un viaje particular por su historia, sus paisajes y gentes, por su arquitectura antepasada, prehispánica y novohispana, porfirista, popular e intelectual en cualquiera de los casos; y que nos ha llevado finalmente a los inicios de esta tesis: la arquitectura de ayer ya, la del siglo XX mexicano con América de fondo. Descubrir que lo maravilloso mexicano de la modernidad del siglo XX —con toda su intensidad, pasión y razones, amalgama de manos constructoras y procedencia de ideas, y la fuerza creadora para mezclar todo lo anterior en nuevas cosas o arquitecturas que ya no son lo que eran primero— es esa lección que he aprendido a descubrir y tratar de explicarme día con día, en una constante contradicción entre sentirme o ser en realidad más de aquí, o más de allí por momentos. En definitiva, si tal cosa ha ocurrido, y me sigue ocurriendo a diario, es porque entran en conflicto y en diálogo todo lo diferente y lo común que compartimos los hispanos; que al cabo es tan fuerte ese espacio de relación que nos acaba reuniendo siempre, y siempre con algo de que hablar. Ser de la Mancha, “manchado” por tanto como decía Carlos Fuentes, debe tener alguna

relación también con todo esto. Siendo que parte de todo esto me pertenecía — porque lo compartimos, es nuestro— me enorgullezco de haber recibido la importante formación como arquitecto de algunos memorables profesores de mi Escuela de Arquitectura de Madrid. Esta formación me permitió conocer una parte del ser cultural hispano en arquitectura, el peninsular. Con esta formación como guía y como si de un “síndrome del miembro ausente” estuviera aquejado, me adentré a conocer la parte americana de nuestro ser cultural, connatural a nosotros mismos y que me acabó atrayendo hacia sí. Creo que es más fácil conocernos a través de América, que sólo a través de nosotros mismos. Creo que una buena parte de nosotros como arquitectos está aquí, en América, y que igualmente es posible ofrecer ese viaje de regreso a mis compañeros americanos, y mexicanos en particular, y que es además necesario, y urgente: reunirnos de nuevo ante el presente, por si fuera posible con la conciencia de un pasado común tan rico, compartir el viaje hacia una nueva arquitectura. Creo que, cuando menos, es una buena forma de aprovechar la lengua que compartimos.

Algunas aclaraciones sobre el enfoque metodológico seguido en relación al estado de la cuestión. Como pudimos apreciar, en la parte primera de la tesis, al repasar la visión oficial de los estudios de historia de la arquitectura del siglo XX, estos partían de una visión de marcado carácter eurocentrista que dejaba poco espacio o ninguno a nuestra América, y cuando lo hacía era según esa misma visión que la supeditaba a los centros emisores donde emanaron las primeras vanguardias en Europa o clasificándolo como disidente, contestatario o crítico, o regional. Los estudios historiográficos, en nuestro ámbito, sobre nuestra propia arquitectura, apenas cuentan con más de treinta años de desarrollo. Estos últimos, desde las monografías de autores de más o menos relevancia local o universal, estudios de ciudades o revisiones de las arquitecturas por países, fueron apareciendo en muchos casos de manera paralela a otros tantos acercamientos generales o de estudio específico de determinadas áreas concretas de la extensa geografía americana, desde los principales centros universitarios americanos en Chile, Argentina, Brasil o México, dentro de los programas de maestría y doctorados; y tras los pasos de los primeros acercamientos de autores estadounidenses (que habrían centrado mucho antes su atención sobre la América hispana, a través de los estudios del arte y la arquitectura virreinal, desde Baxter a

finales del siglo XIX; hasta Kubler en la década de los 30 del siglo pasado). Los primeros estudios en su mayoría serán parciales, siendo muy poco comunes en los primeros años de desarrollo de la disciplina aquellos que presentan un enfoque general del periodo en toda la América; con la excepción de dos títulos, hoy ya indispensables en los anaqueles de cualquier especialista, como son los de *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, publicado en 1976 por José Luis Romero (1909-1977) y el otro definitivo de *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, publicado en 1983, por Ramón Gutiérrez (n. 1939). Este último, además, enlazará con el otro tan importante coordinado por el mismo autor de *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, que aparecido en 1995, y aunque dedicado a las artes en general del periodo virreinal, permitía establecer la lógica relación de continuidad e imbricación de las distintas artes, entre el anterior, en el contexto cultural más amplio hispano del periodo virreinal, para detenerse en la reelaboración de conceptos e ideas, formas y surgimiento de nuevas soluciones en el trasunto de España a América y viceversa, en continuidad directa hasta el siglo XIX. En general, aunque con honrosas excepciones —como la muy clara de las obras elaboradas, coordinadas o al cuidado de Ramón Gutierrez—, el resto de las publicaciones sobre la América, parciales o generalistas, de autores de nuestro ámbito, adolecen o bien de un complejo de inferioridad motivado por la visión oficial eurocentrista sobre el periodo —donde América no ha sido, ni es, capaz de hacer nada que no sea al dictado de otros—, o la defensiva ultranacionalista americana tan propia de las políticas de propaganda nacional identitaria a partir de las décadas 40 y 50 del siglo pasado, como si sus realizaciones surgieran de la nada o de la fuerza exclusiva de su pasado indígena.

Otros títulos que arman la bibliografía del periodo a tener en cuenta, al margen de la revisión crítica que merezcan, serían los de: *Otra arquitectura en América Latina*, publicado en 1988 por Enrique Browne (n. 1942); *América Latina. Fin de milenio, Raíces e perspectivas de sua arquitectura*, en 1991, de Roberto Segre (n. 1934); o *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*, publicado en 1990 por Francisco Bullrich.



Portada de la obra de José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976), un clásico de la historiografía iberoamericana; al lado, *Ciudad y arquitectura...* de Silvia Arango, aparecido en 2012.

En cuanto a nuestro trabajo, las pretensiones iniciales oscilaron entre querer hacer un compendio panhispanoamericano en que escudriñar, en concreto y de manera exhaustiva, la arquitectura mexicana del siglo XX, motivado por la emoción de su conocimiento tras reconocerla en un primer momento; o de enfocar la emoción de dicho descubrimiento a través, exclusivamente, de alguna de las figuras principales de la escena del siglo XX mexicano —a modo de las tradicionales hagiografías modernas, donde todo lo ocurrido gira en torno a un autor y todo es ese autor; hasta poder llegar a identificar por ejemplo a México con Luis Barragán, o cualquier otro autor importante—; y una tercera vía, estrictamente positivista, ausente de las pasiones que efectivamente hacen que aquello que pensamos como lineal deje de serlo, como es la historia que finalmente la hacen las personas con sus circunstancias, es verdad que quedando atadas a un contexto cultural, para el común este acaba siendo el lastre de su propias vidas, sin la posibilidad de trascender y llegar a realizaciones por encima de la media.

Respecto de la opción primera, la compendiadora o generalista sobre un determinado periodo —que además apuntábamos al siglo XX, desde un principio—, en la que empezamos a trabajar en un primer momento, esta dejó de tener sentido al conocer del trabajo de tesis doctoral de la arquitecta Fernanda Canales, sobre la Arquitectura de México del siglo XX con el nombre de *La Modernidad Arquitectónica en México; una Mirada a través del Arte y Los Medios Impresos*, y el consiguiente libro-catálogo²¹⁰ posterior de la exposición que ella misma coordinó. La revisión de dicho trabajo, que siendo un compendio exhaustivo, de un periodo muy amplio, de la arquitectura de México (de 1900 al 2000) planteaba para nosotros algunas dudas, como por ejemplo si en definitiva a pesar de lo detallado de conocer hasta el más mínimo arquitecto, publicación u obra, cambiaba en algo la percepción que teníamos sobre la práctica de determinados autores, que sí reconocíamos desde un principio como verdaderamente importantes, por la profundidad de su obra. Es decir ¿hasta que punto la radiografía tan minuciosa de cada periodo en cuanto a personas, hechos y arquitecturas modificaba, agrandaba o empequeñecía la percepción sobre el trabajo de Luis Barragán, Mario Pani o Juan O’Gorman? La respuestas sobre los mismos, al menos desde el enfoque de Fernanda Canales parece ser que no, no se modificaba en gran medida. Por otro lado el trabajo nos ofrecía las dudas de la acotación del mismo periodo ¿por qué hasta el 2000? En algunas sesiones explicativas por la propia autora, a las que tuvimos ocasión de asistir —y sin ser el objeto de esta tesis un estudio sobre su trabajo, más que el reconocimiento de un buen catálogo del que servirnos, en la medida es que es una valiosísima fuente de datos bien organizados y relacionados unos con otros en el tiempo—, y del propio trabajo que hemos revisado desde la perspectiva de la función que la misma autora perseguía, trasciende la percepción de que simplemente el llegar hasta la fecha del año del 2000 era el medio de justificar la presencia del trabajo de algunos de sus cohetanos, en su mayoría amigos de la autora. Este hecho nos puso sobre aviso, sobre otros, como por ejemplo algunos olvidos flagrantes como el de la casa de Enrique del Moral, citada por Curtis en su *Arquitectura*

210. La autora convirtió el texto de tesis en una libro-catálogo que acompañó a una exposición antológica celebrada en México el año 2014. Las diferencias entre uno y otro trabajo son notables, por una cuestión de espacio que obliga a la autora a sintetizar y fragmentar los fragmentos iniciales “capas” con que construye la historia de la modernidad arquitectónica del siglo XX en su trabajo de tesis. Canales, Fernanda, *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la modernidad: obras, diseño, arte y pensamiento*, ed. Fomento Cultural Banamex, México, 2014.

moderna..., y dónde la sorpresa fue descubrir que en realidad no la podía citar la autora —por esta tesis convertida ahora en historiadora de la arquitectura de su país—, porque había sido ella misma —años antes, cuando era más joven y quizá menos consciente de la importancia de la historia—, una de las responsables de su “destrucción”. Siendo estos últimos hechos insuficientes para demeritar la obra, que repetimos es un estudio exhaustivo extraordinario, de un periodo demasiado amplio, nos obligaba a tomar cierta distancia sobre la misma. A la vez, algunas cuestiones de fondo, valorando lo anterior muy positivamente, en este estudio detallado del contexto cercano de los arquitectos mexicanos, no explicaba ni añadía nada que no supieramos ya, sobre el por qué tres o cuatro de ellos sobresalían a muchas leguas de distancia del resto, sin mitificación alguna; aunque es verdad que sí servía para rescatar la práctica de muchos arquitectos y artistas desconocidos, develar las relaciones cruzadas entre ellos, y explicar así el contexto más local de un determinado México, en el que se produjo una determinad arquitectura, media aunque importante, en la mayoría de los casos y que fue la forma, ahora sin forma, de la Ciudad de México. Con este último punto de vista, es con el que más discrepábamos —aunque a la vez es donde el trabajo de la autora más nos servía—, pues no consideramos que la historia suponga conocer todo, de todo, a tanto detalle sin más, sino que la historia es, en última instancia, una creación poética donde los datos sirven si de verdad ayudan a crear una nueva lectura que nos permitir entender el pasado de tal manera que podamos construir desde el presente el futuro que queremos. Contar con la obra de la autora nos evitó, eso sí, hacer esa labor de búsqueda de datos masiva, y la reconstrucción del contexto profundo del Mexico moderno, que ahí están en su trabajo, y nos permitió podernos dedicar a pensar qué era lo que realmente queríamos contar, de la arquitectura del siglo XX mexicana en concreto, que sin ser extrapolable, nos ayudaba en cierta manera a entender algo de la arquitectura del mismo periodo en el resto de la América y, más ampliamente del mundo hispano, aunque fuera por contraste, además de que nos permitía coser la tradición moderna desde un punto de vista de lo hispano, con los periodos anteriores, en una manera de hacer que ya habíamos entendido como mestizada, donde la importancia no era tanto un contexto determinado como la lectura que los arquitectos mexicanos estaban haciendo del pasado, en un determinado momento, de las influencias del presente que estaban viviendo, y de cómo las estaban

reelaborando, o no, para proyectarlas en un ejercicio que les colocase, o no, de manera propia, culturalmente, en su presente futuro como arquitectos.

La segunda opción, la de tratar de construir de nuevo una hagiografía de alguno de los personajes más relevantes de la arquitectura del siglo XX mexicano (y que más nos llamaban la atención como Luis Barragán, Mario Pani o Juan O’Gorman), desde un determinado sesgo o aspecto, como un nuevo abordaje completo suponía repetir datos, fechas y hasta valoraciones en muchos casos de estos autores. Existen muy buenas monografías mas o menos completas que han introducido a estos autores en su contexto cercano y vinculándolo con otro más lejano (de todos los anteriores existen estudios exhaustivos al respecto, donde el enfoque son ellos mismos). De igual manera la acumulación de datos e información existente sobre estos autores la hemos utilizado a nuestro servicio, con los fines que pretendíamos., sin querer repetir lo ya dicho más que en los casos necesarios, eso sí, para apoyar nuestras ideas. Sin más ni aislados de todo, no ya del contexto sino de la historia de una determinada tradición de hacer arquitectura, estos arquitectos no nos ofrecían más interés sobre sí mismo de lo ya dicho por otros, que era mucho e importante.

La tercera vía, la de realizar un estudio sistematizado de la historia del siglo XX de la arquitectura americana, desde el periodo inmediatamente anterior, atendiendo a una lectura más positiva de la historia sin apasionamiento ni fragmentos independientes, de datos duros, útil, pero en exceso constreñida a un cierto objetivismo —que pudiera abortar caminos alternos, vías de escape o relecturas—, la descartamos también, además de por su magnitud que excedía las pretensiones y el espacio propio de una tesis, y de manera definitiva, al aparecer el trabajo, por otro lado tan rico y bien estructurado, de Silvia Arango en 2012, bajo el título de *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*²¹¹. La autora, partiendo de la idea de “generaciones” propuesta por el filósofo José Ortega y Gasset explica cómo en la construcción de la modernidad latinoamericana van solapándose las manos y las ideas de unos periodos sobre otros y los presupuestos ideológicos, en virtud a la mayor o menor

211. Arango Cardinal, Silvia, *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, ed. Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, México, 2012.

presencia de una generaciones sobre otras, siempre bajo la acción de un trio de fuerzas; a saber: “la científicista” (1870-1915), “la pragmática (1885-1930), “la modernista” (1900-1945), “la panamericana” (1915-1960), “la progresista” (1930-1975), o “la técnica” (1945-1990). Como todo, un sistema tan acotado funciona perfectamente para explicar los movimientos generales, entre las luchas de fuerza intelectuales de los actores activos, en los diferentes periodos, marcados por la predominancia de unas generaciones sobre otras; pero no es tan útil cuando se trata de analizar personajes más singulares, de una relevancia que supera los propios límites geográficos y culturales de, en este caso, Latinoamérica o Iberoamérica, que estan operando con una lectura de la historia que se salta la lógica secuencial estricta de una temporalidad sobre otra (como es el caso de, otra vez, Luis Barragán, Juan O’Gorman o Mario Pani, en México). El trabajo de la anterior trataba de suplir, a manera de revisión general, además el hueco dejado para Latinoamérica por la historiografía eurocentrista, que cómo ya hemos visto, nos ha excluido tradicionalmente, inclusive a los Ibéricos. A la pregunta del por qué esa cierta exclusión, que no responde la autora porque no es el objeto de su investigación —aunque sucintamente queda formulada en su trabajo—, es a la que hemos querido dar respuesta inicialmente en nuestra tesis, de tal manera que ella nos servía a nosotros, al darnos una explicación estructurada, en base al método generacional, del proceso de gestación y conformación de lo moderno en el siglo anterior. A la vez nosotros hemos querido servirle a ella, y otros tantos investigadores que han tratado de reclamar sin éxito un hueco para nuestra historia de la arquitectura, no sólo la del siglo pasado, sino la anterior, y la que venga; y en la que ya podríamos situar nuestro trabajo, al decirles que no está tanto la cuestión en decirlo más y mejor, pues, de hecho, la calidad de todos estos trabajos es muy superior a la de algunos autores extranjeros, de igual manera que las realizaciones de las que hablan, como el de que haya concierto entre nosotros al decirlo, superando las realidades políticas nacionales en su concepción decimonónica, para alzar una voz común y unida, llena de riqueza y matices, pero que sigue compartiendo el marco más amplio de lo hispano. Sin esa unión es muy difícil que lo que digamos tenga eco, si quiera entre nosotros mismos, que en todo caso somos los primeros que debiéramos estar interesados en conocernos y reconocernos.

En definitiva, para coser la tradición moderna sobre el papel de los libros de historia, hilada efectivamente en la realidad del acontecer de los hechos, de los procesos urbanos y arquitectónicos de la media de los arquitectos, de la masa, y de los que sobresalen de la media, y arrastran a los demás por sus caminos; para coserla digo, con los periodos anteriores, podríamos haber elegido cualquiera de los caminos que abren las líneas de investigación que hemos mencionado antes. Sin embargo no podríamos haberlo hecho, con sentido, de no haber reconocido que las anteriores lecturas quedan cojas de no partir de la lectura más amplia que reconoce un contexto cultural determinado, un área cultural hispana en que se insertan —que se correspondería con el área cultural de la antigua Monarquía Hispánica, que había asumido en el caso de América, además, todo lo anterior, lo indígena— y que en definitiva es el principio y fin del nudo gordiano de nuestro ámbito: aún hoy, fuente de muchas preguntas que pueden operar como herramientas de proyecto. Las dos caras de la misma moneda.

A la *manera* hispana de América (“el invariante mestizo”) de tres arquitectos mexicanos del siglo XX. La decisión fue acercarse a tres figuras fundamentales para nosotros del siglo pasado, cuya influencia no era exactamente local y cuyo diálogo tuvo que ver, en mayor medida que otros, con un diálogo con su cultura y la cultura del momento, con su historia y la historia universal, con su técnica y la que ofrecía su tiempo presente en otros lugares, con sus manos y las manos ajenas, de tal manera que nos permitían hablar de un México, en sus realizaciones, que más que el de ninguno de sus coetáneos mexicanos establecía, por algunas razones, mayor diálogo con lo universal sin dejar de ser de su lugar. Así, sin olvidar el contexto cercano del que participaron, relacionándose con las generaciones específicas a que pertenecieron, pero más que sus compañeros, alejándose de ellas también, supieron seguir caminos propios, aunque cercanos y distantes por momentos a las corrientes locales y extranjeras, para estar constantemente reelaborando los presupuestos de su arquitectura. Esto los acercaba, más que ningunos otros, a una manera de hacer hispana, por mestiza, que tributa, adopta y reelabora para dar con formas de hacer nuevas. Cada uno de los tres autores elegidos, Juan O’Gorman, Mario Pani o Luis Barragán, tiene de los tres en su manera de hacer y a su vez, en cada uno de los tres, sobresale una determinada aproximación profunda al ejercicio de la arquitectura que a su vez los

hacía únicos de manera independiente, a saber: Juan O'Gorman representa para nosotros la razón de la construcción (fuera como arquitecto, pintor o militante comunista y troskista), Mario Pani representa la razón del lugar, que desde el taller tropical está construyendo la ciudad moderna como un jugador de ajedrez (un estratega urbano o un maestro de ceremonias, en el festin urbano de los arquitectos modernos) y Luis Barragán quien representaba para nosotros la razón del tiempo, que a través del sabio manejo de la luz, consiguió situar su arquitectura en el lugar atemporal de la historia de todos los tiempos. Todo ellos son continuadores, desde la construcción del lugar en el tiempo, de una tradición de más de tres mil años de realizaciones del arte y la arquitectura más original de América.

Juan O´Gorman arquitecto,
 un artista muy sutil
 con voluntad de albañil,
 fue pintor de fino esmero
 y poeta tilichero.
 No hizo casa de cajón
 para acumular dinero.
 Por andar de ´namorado
 dándose las de glotón
 se volvió vegetariano
 y esqueletico marciano.
 Al infierno fue directo,
 hoy reposa en el panteón
 con hambre de tiburón.



Retrato de Juan O´Gorman, por Esther Born,
 ca. 1936. CCA, Universidad de Arizona.

3.1. La razón cálida (de la razón)

O´Gorman: superconstructivista mexicano (la razón de la construcción). “Arquitecto”, “artista muy sutil”, voluntarioso “albañil”, “pintor”...y “poeta”, con todos estos términos se definía así mismo Juan O´Gorman O´Gorman (1905-1982), en la calavera que sirve de epígrafe a este apartado, que según algunos escribió quizá al alimón con Mario Sevilla Mascareñas²¹², en vísperas de la celebración tradicional del día de muertos en México allá por 1957. Todas estas cualidades, que en efecto adornaron su persona, tienen en común, el hecho constructivo. Una de las partes que componían la arquitectura era según Vitruvio la construcción²¹³ (que a su vez debía cumplir con la tríada de *utilitas*, *firmitas* y *venustas*); “artista”, de *artis* palabra latina de raíz indoeuropea *ar*, que significa ajustar, hacer, colocar... una vez más hacedor,...constructor; los alarifes fueron los primeros arquitectos modernos de la Nueva España, que además eran en su mayoría albañiles —albañil, voz que proviene del árabe hispano *albanní*, a su vez del clásico *albanna*, “el que construye o edifica”—, constructor nuevamente; se define como pintor también, un pintor que es un constructor de imágenes (*pingere*, de donde proviene la palabra, que significa en latín “hacer marcas o

212. Ver en Jiménez, Víctor, “Juan O´Gorman sobre sí mismo”. En *Juan O´Gorman. Autobiografía*, pág. 11, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.

213. La cual tradicionalmente se ha identificado con la definición total de arquitectura, que en realidad se componía de la gnómica y la mecánica.

decoraciones en una cosa para embellecerla”); y sobre todo poeta, del latín poēta, y este a su vez del griego antiguo ποιητής (poietés) ("el que crea o hace algo"), de nuevo un constructor “muy sutil”, “con voluntad”, “fino” y “tilichero”...

Nació en Coyoacán, D.F., en 1905. Realiza sus estudios como arquitecto en la Universidad de México de 1922 a 1926. Ha trabajado como dibujante y supervisor de obras en varios despachos, como los de Carlos Contreras, Carlos Tarditi y José Villagrán. En 1927 construyó su primera casa y fue empleado en la oficina de Carlos Obregón Santacilia cuando realizaba algunos edificios públicos muy importantes. En 1928 se desempeña en la misma oficina como jefe de taller. Mientras tanto pinta los frescos de algunas pulquerías. De 1929 a 1931, trabajando en ese lugar todavía, construye cinco casas habitación, entre ellas la casa estudio de Diego Rivera. De 1932 a 1935, siendo Secretario de Educación Pública Narciso Bassols, colaboró en la fundación de una nueva escuela técnica de arquitectura, sobre una base estrictamente funcional, convirtiéndose en profesor de la misma. En 1936 formó un grupo de nueve jóvenes arquitectos para estudiar el problema de la vivienda para los trabajadores.²¹⁴

“Autorretrato múltiple”, Juan O’Gorman, 1950. El cuadro es una construcción que habla de la pintura desde la construcción de la pintura. En ella presenta al hombre constructor pintor-arquitecto que se desdobra en diferentes hombres, el racional y el sentimental, el arquitecto y el pintor. En definitiva la dualidad (el sol y la luna, el diablo y la conciencia) como principio que rige la creación y sostenimiento del cosmos. El espacio construido del cuadro nos engloba, pues el plano del espectador de alguna manera participa de la mano que mueve el pincel desde la esquina inferior del mismo.



214. O’Gorman, *op. cit.*, pág. 16.

Constructor de relaciones, de pinturas²¹⁵, casas²¹⁶ y cosas: superconstructivista mexicano. La reseña biográfica que nos ha servido de epígrafe, es con mucha probabilidad²¹⁷ salida de su propia mano. A pesar de lo preciso del lenguaje y la estructura de la redacción —como por hiladas, de la base a la coronación de un muro—, y de estar escrito en tercera persona del singular; sin embargo, el que fuera autor del texto se sirve de ciertas ponderaciones que denotan apreciaciones personales “edificios públicos muy importantes”, detalles que no habrían sido importantes para un redactor que no hubiera sido muy cercano a él mismo “su primera casa”, o actividades que habría pasado por alto como pintar “los frescos de algunas pulquerías”, no tanto por el hecho de pintar, como porque fueran pulquerías el contenedor del soporte de lo pintado. Sin embargo, todas estas apreciaciones y actividades complementarias del arquitecto —que no son estrictamente arquitectónicas—, aparecen en el mismo plano de importancia que fundar una nueva escuela técnica de arquitectura “sobre una base estrictamente funcional”, “el problema de la vivienda para los trabajadores”, o construir la casa estudio de Diego Rivera (que no dice de Frida Kahlo, aún siéndolo también; quizá para aprovechar la gran fama del pintor, misma que en ese momento aún no

215. Juan O’Gorman se formó como pintor con Antonio Ruiz, el “Corsito” quien le “inició y enseñó en el oficio de la pintura: con el aprendí a hacer pinceles, a curtir la cola, a preparar las telas, maderas, papel para pintar con acuarela seca y con temple. Me enseñó a moler los colores y a preparar los diversos vehículos de la pintura al temple, así como la técnica para la preparación de los colores para la acuarela, óleo y encáustica (...) a él le debo saber el oficio lo que, a mi juicio, es tan importante como un pintor; porque la calidad de la obra depende en muchos casos de la calidad artesanal. El oficio de la pintura es el modo de pintar: es muy importante porque debe corresponder al temperamento del pintor; y solamente conociendo las diversas técnicas es posible enterarse del procedimiento adecuado a cada artista (...) Antonio Ruiz me inició como artesano en el oficio de la pintura y esto ha sido de mucha importancia en mi vida, y a él le debo, fundamentalmente el haber sido pintor” (O’Gorman, *Op. cit.*, págs. 103-104). Nótese la importancia del oficio, como el conjunto de reglas y conocimientos que dan cuerpo a un profesión, en boca del propio O’Gorman: técnica, construcción, antes que nada; sea como pintor, o como arquitecto. Tuve la oportunidad, los meses que trabajé como becario investigador del Museo de Arte Moderno de México, entre enero y mayo de 2013, de conocer a su nieta, la curadora Luisa Barrios, quien me obsequió con una foto de O’Gorman, inédita y que reproduzco aquí, del archivo personal de su abuelo “el Corsito”.

216. Su paternidad arquitectónica se la debe a dos personajes excepcionales: el ingeniero José Antonio Cuevas y al arquitecto Guillermo Zárraga, hermano del pintor Ángle Zárraga. “El maestro Cuevas era hombre de gran calidad, de honestidad y dignidad insuperables, excelentísimo ingeniero, de gran imaginación, docto en su profesión en el más amplio sentido de la palabra: creador en el campo de la ingeniería, extraordinario como persona, como amigo y como profesor. Le recuerdo como al mejor amigo y como si hubiera sido mi padre. Fue mi profesor de estabilidad y matemáticas (...) era un hombre que estudiaba y que lograba conocer perfectamente a sus alumnos en sus cualidades y en sus defectos”. El arquitecto Guillermo Zárraga, a su vez, le “enseñó a entender la arquitectura en relación a la realidad mexicana y a odiar la ortodoxia y el sectarismo académicos tradicionales (...) era un hombre con ideas nuevas, Tenía una conciencia clara de que el arquitecto (...) debería ser un hombre que trabajara para las necesidades actuales y con los materiales de su tiempo (...) Más que el arquitecto Villagrán (...) fue Guillermo Zárraga quien efectivamente influyó en mi mente acerca de los conceptos renovadores que dieron como resultado lo que después se llamó el funcionalismo en México”. O’Gorman, *Op. cit.*, págs. 71-75.

217. La duda la siembra Víctor Jiménez, y nosotros humildemente creemos despejarla y confirmar su apreciación, tan sólo analizando el preciso lenguaje de la nota, traicionado por algunos cuantos detalles de actividades irrelevantes para un gringo o crítico ortodoxo de la arquitectura, y alguna ponderación sin más detalles. *Ibid.*, pág. 15.

gozaba su gran amiga). Todo construye la biografía de un prematuro genial arquitecto y así se presenta en la primera publicación internacional donde se reseñaba su obra, en el libro *The New Architecture in Mexico*²¹⁸, que sacó la revista *The Architectural Record* en 1937. Prematuro y voraz, puez a pesar de los intentos de Justino Fernández de consagrar en el mismo libro a José Villagrán como “pionero de la arquitectura moderna en México, sin demostrarlo”²¹⁹, quien en todo caso había sido maestro de los primeros años de escuela del joven O’Gorman. Tenía tan sólo 32 años, y aunque en la publicación de su amiga Esther Born, no se le presenta con la importancia real que tenía ya su obra, las fotos de la propia autora que toma de las casas de Diego y Frida, de la de Cecil O’Gorman, la de la casa del pintor Julio Castellanos o la de la fotógrafa y editora yanqui Frances Toor, devoran literalmente al resto de obras de otros autores presentandos en el mismo libro, sin dejar lugar a dudas respecto de su calidad en contraste con el resto. Lo anterior, merced a la radicalidad de su expresión constructiva, tan sólo equiparable a las fotos también presentes en la misma publicación que muestran la arquitectura vernácula y prehispánica.



Juan O’Gorman (el catorce por la izquierda), junto a sus alumnos de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 1942 (foto inédita). Archivo de Luisa Barrios, cedido por esta para su reproducción en este trabajo de tesis.

218. Born, Esther, *The new architecture in mexico / By e. born ; supplementary articles on contemporary painting and sculpture by j. Fernández*, New York, 1937. Ejemplar consultado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

219. O’Gorman, *op. cit.*, pág. 15.

Mi padre en su niñez y juventud vivía contento en la escuela cuando allí permanecía, porque estaba lejos de su madre; pero al regresar a la casa paterna, durante las vacaciones, su madre castigaba duramente a sus hijos (...) Tanto la educación disciplinaria que se le impartió en su niñez como la ausencia del amor materno hicieron de mi padre un hombre incoherente (...) Si me refiero al carácter de mi padre (...) era duro, motivo por el que le tenía yo miedo en mi niñez. Usaba la cuarta del caballo (rebenque) o un cepillo de mano para castigarme y en algunas ocasiones me pegaba sin motivo (...) En cambio mi madre (...) era muy diferente (...) era una persona recta, bondadosa y excelente; cariñosa con sus hijos y con todas las personas a su alrededor.²²⁰

Hijo de padre inglés con ascendencia irlandesa, Cecil era ingeniero minero y había trabajado en las minas de Guanajuato. Una vez retirado se dedicó a la pintura, en su casa había algunas murales sobre las paredes; y al coleccionismo de objetos de arte virreinal —el cual, aún a principios del siglo veinte, estaba muy mal considerado— que decoraban las salas de la casa familiar en la calle Santísimo número 6, del antiguo barrio de San Ángel. Su madre típicamente mexicana, dulce aunque de carácter firme, era devota católica. Su padre ateo. En muchas ocasiones refiere el propio O’Gorman como el carácter tan distinto de sus padres debió marcar su propia existencia. Llama la atención la percepción de su padre de ser un individuo extremadamente incoherente, frente a la figura materna recta y de firmes convicciones católicas. El caso es que el propio O’Gorman fue un constructor de oficio en extremo coherente a la hora de organizar y pensar los sistemas constructivos de sus arquitecturas o la composición sus pinturas, o sus propias relaciones; y a la vez de una aparente incoherencia, o indiferencia, y por tanto contradicción en extremo a lo largo de toda su vida: hizo casas racionalistas profesando el credo social de entender la arquitectura como un servicio a los demás: desde el comunismo y el movimiento cultural mexicano surgido de la Revolución de 1910 —liderado en el plano artístico por Diego Rivera (su “papá” a los efectos intelectuales y artísticos)—, construyó casas para burgueses revolucionarios (lo que no deja de ser en sí paradójico, y en realidad es como debiera ser dando ejemplo primero ellos) con la filosofía del mínimo gasto por la máxima eficiencia constructiva; y con las mismas, contruyó un sinúmero escuelas primarias a través de los planes de la Secretaría de Educación Pública del primer Gobierno revolucionario de hacer el cumplir el derecho a la educación de una

220. *Ibíd.*, págs. 44-45.

sociedad en su mayoría analfabeta para la década de los veinte. Y la vez acabó encerrándose en una arquitectura, ¿sin arquitectura?, pero perfecta y rigurosamente construida, en su propio sistema, aunque sin apego a discurso arquitectónico establecido alguno (él decía que era orgánica, aunque en realidad se acerca más a la una experiencia de soñar el habitar) y en la que pasó algunos años felices de su vida²²¹. Pero igualmente era capaz de pintar un mural, al fresco, a la manera tradicional prehispánica, sobre los muros de una pulquería, el aeropuerto de México, que vestir de piedras de colores el volumen del depósito de libros de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM, con la misma precisión constructiva y calidad de la ejecución, fuera lo que fuera lo que hubiera de construir, perdón pintar. Al igual, era capaz de variar los temas de sus pinturas, a lo largo de su vida, con notable libertad y aparente aleatoriedad, como si no le importase o mejor fueran partes o mundos que convivían en su propia personalidad: de los de reivindicación social y de la idea y representación de la “mexicanidad”; a temas de fantasía, rayando en lo surreal (cercanos a los de Frida Kahlo, aun con gran presencia de construcciones), a paisajes figurativos, tomados del natural, cercanos a la estética de los maestros del siglo XIX (como los de José María Velasco)²²². Pero la composición como técnica inherente a la construcción, se mantenía en sus obras como un invariante, como una estructura que a pesar de los temas tan libres, los hacía obras clásicas. Cuando en un momento de su vida, Juan O’Gorman abandona el ejercicio de la arquitectura defraudado por la perversión del mercado inmobiliario de sus principios para hacer arquitectura por el “mínimo de inversión el máximo de eficiencia”, lo que si no dejó de hacer hasta el fin de sus días fue construir, como un ejercicio de construir por construir, un ejercicio de voluntad preciso y precioso.

221. Desgraciadamente, aún en vida de Juan O’Gorman, la casa que años antes había vendido Hellen Escobedo —una señorita de “buena familia”, y muy mala educación, que se decía así misma escultora— fue destruida para construir la mansión burguesa esta; impidiéndonos contar con uno de los ejemplos del autor más extraños por proteicos, por extremadamente ajenos a cualquier discurso formal académico de la arquitectura que lo acercaba al *art brut* o el arte de los locos, en arquitectura. Sobre las lecturas de Le Corbusier y su “influencia” en O’Gorman ver en Ver en en Guzman Urbiola, Xavier, “La primera casa funcionalista levantada en México por Juan O’Gorman”, en Guzman Urbiola, Xavier y Ito, Toyo, *Casa O’Gorman 1929*, págs. 14-15, ed. CONACULTA, México, 2014.

222. No en vano, tanto Frida Kahlo como el pintor paisajista José María Velasco eran los referentes pictóricos de cabecera del arquitecto, quien en sus propias palabras en su biografía dejó constatado tal aprecio, no sólo pictórico, así “tanto la pintura de Frida como la del maestro Velasco son, para mí, de gran aprecio. Y el signo zodiacal que preside nuestros destinos es el mismo, el de cáncer. Considero al maestro de Temascalcingo, José María Velasco, uno de los más grandes pintores del mundo y una gran honra para mi patria. La pintura de Frida Kahlo, por otra parte, la estimo de extraordinaria calidad. De suerte que en el mundo zodiacal me acompañan las dos personas antes citadas, para las que tengo inmensa admiración”. *Ibíd.*, pág. 43.



“Dos casas gemelas, en la calle Jardín nº 10”, Villa Álvaro Obregón, Ciudad de México, foto de Esther Born, ca. 1935-1936. CCA Collection, Universidad de Arizona. O’Gorman habitó estas casa cuando en 1982 decide vender su “cueva habitable” a Hellen Escobedo para poder pagar los estudios universitarios de su hija Buny, y en ella se suicidó en 1982.

Juan-Diego-Frida (construir una relación). Como se construye cualquier cosa, por la base, lo esencial, por los cimientos y con un plan o un proyecto. Así se propuso cimentar una relación, más que profesional, personal, Juan O’Gorman con el maestro Diego Rivera, pintor afamado, y reconocido mundialmente ya en la década de los 30 del siglo pasado. Juan O’Gorman no sólo tenía un proyecto para acercarse a Diego Rivera, como parte de su plan, tenía el modelo construido a escala real: la casa estudio que había construido para trasladarse a vivir con su familia, al lado de un predio libre también de su propiedad, en el que en un siguiente paso construiría para Rivera una casa, también. Ocasión perfecta esta para que el arquitecto entablará relación intelectual con Diego; y a su vez por la fama de este, la casa fuera un grito, como un estruendo, en las orejas, de una sociedad que a pesar de la Revolución, o a propósito de esta, pensaba seguir haciendo arquitectura de estilo virreinal, “neocolonial”, o “neoindígena”, y no hacer lo que se debía hacer que le había enseñado su maestro Guillermo Zárraga,

y que había visto en las obras de algunos europeos: sobre todo Le Corbusier²²³, más dando un sentido absolutamente constructivo a las composiciones, las mismas que para el suizo eran sobre todo plásticas. Para artista, plástico, Diego Rivera: y para arquitecto, pues él mismo, debió pensar Juan O’Gorman, de tal manera que el intercambio creativo era obvio: un contrato de obra que sellaba una relación personal²²⁴. Juan O’Gorman había conocido mucho antes a Frida, en la escuela preparatoria; la construcción de la casa y estudio para Diego implicó, también, la de una casa en el mismo predio para la pintora, quien por esos años era ya su esposa. Las casas vinieron a cerrar el círculo de amistad entre los tres; para Juan supuso retomar la construcción de la amistad con Frida, por quien de verdad sentía verdadera admiración y una conexión astral. Las casas de San Ángel sólo pusieron cimiento a una relación al parecer predestinada.



Arriba, Diego Rivera, Juan O’Gorman y Frida Kahlo, en una manifestación contra la intervención “yanqui” en Guatemala; 2 de julio de 1954. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Derecha, O’Gorman junto a Rivera, a la entrada de las dos casas de la calle Jardín n° 10 ?, ca. 1936.



223. Aunque no está documentado que O’Gorman conociera el trabajo de los constructivistas rusos — siquiera a través de Diego Rivera, que había viajado a la URSS años antes— sin duda sin quererlo se acaba su arquitectura se pareciendo más por su sentido profundo de verdad constructiva a la de los maestros rusos de las vanguardias, y no a la del burgués suizo con maneras de artista.

224. “Por el año de 1923 me hice amigo del maestro Diego Rivera, cuando pintaba el mural a la encáustica del anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (...) Pero cuando verdaderamente lo conocí fue más tarde. Pintaba los maravillosos frescos en el cubo de la escalera del Palacio Nacional. Recuerdo la ocasión en que tuve la audacia de pedirle que viera la casa que acaba de construir para que me diera su opinión. Tuvo la gentileza de ir a ver la casa en mi compañía, diciéndome que le gustaba mucho estéticamente. (...) Inmediatamente me encomendó le construyera un estudio y una casa (...) Le mostré el terreno de la esquina de Palmas y Altavista, explicando que lo había comprado y se lo vendía por el mismo precio si me encargaba la construcción de su casa y estudio. Entonces me citó en su casa para arreglar todo lo relativo a la compra del terreno y a la construcción de su estudio, aplicando los principios de la arquitectura funcional. Me encomendó, además que le construyera, en el mismo terreno, una pequeña casa, en dos o tres pisos, a Frida su esposa”. *Ibid.*, págs. 89-90.

Una casa anuncio como un templo moderno. La primera construcción que lleva a cabo O’Gorman en el lenguaje del primer racionalismo del siglo XX —que había visto ya en las revistas de arquitectura y cuyos principios había querido entender a través de lecturas como *Vers une architecture* de Le Corbusier— será el estudio con vivienda que realiza como hemos apuntado sobre unas antiguas canchas de tenis del antiguo Hotel San Ángel Inn que había comprado previamente. Construye la casa estudio en 1929 para su familia, que no llegó a habitarla por falta de espacio. Las casas son un prelude arquitectónico, un anuncio construido que le sirven a O’Gorman, en primer lugar, para apuntar las bases de un manifiesto para la nueva arquitectura de un México en progreso y, en segundo lugar como ya hemos mencionado para promocionarse y estrechar la relación con Diego y Frida. Con esta obra primera —muy polémica en su momento—, se asegurará la construcción de los estudios de los dos pintores, tras un encuentro del arquitecto con el maestro Rivera en esta primera casa, como ya hemos mencionado.

En ese experimento desarrolló un lenguaje arquitectónico propio. O’Gorman recordaba que tenía “estructuras libres de concreto, instalaciones sanitarias y eléctricas aparentes, solamente los muros de barro-block y los de tabique estaban aplanados”, herrería modulada, no había pretilas en la azotea, y el colmo: los tinacos eran visibles desde la calle: presumían a gritos: ¡esta casa tiene agua potable! Su apariencia era “extraña” según confesaba el mismo Juan O’Gorman. Contaba con cuatro recámaras, dos baños, estancia, cocina, cuarto de servicio, garaje, planta baja libre y, por último, un estudio en la planta alta, orientándose las ventanas al sur y al este. Era, ni más ni menos, que la primera casa funcional construida en México”.²²⁵

No sólo en cuanto que “máquina para habitar” la casa es un engranaje perfecto entre técnica, composición y función, en la mejor tradición constructiva de México al aunar la mano de obra calificada disponible con la técnica del momento más apropiada. Además de esto, a nuestro entender, el estudio se alza como un adoratorio prehispánico reactualizado, en un orden racional de “talud” cúbico de concreto armado y “tablero” de paramentos de tabique aplanados, herrería y vidrio. Este templo mexicano del maquinismo y el progreso, está orientado al poniente, y se asciende al él a través de una escalinata ceremonial retorcida y

225. Guzmán, *Op. Cit.*, pág. 18.

esbelta en concreto armado, sin pasamanos, al aire completamente. Las paredes o “tableros” se pintan en un rojo tierra o rojo sangre, al fresco —según una técnica que pasa de los aztecas a los mexicanos—, mismo que utilizará después en las que proyecta para Diego y Frida, y del que esta es su anuncio (en el sentido de reclamo, y en sentido de anunciar lo que vendrá), así como un ensayo de magistral precisión constructiva en el uso de todos los elementos y la juntura entre ellos. En esta casa, incluso, incorpora la pintura mural narrativa en la planta baja en el comedor, al interior, como se ha descubierto tras la reciente reconstrucción del edificio original. Este forma junto con las dos casas de Frida y Diego de 1931-1932, que vamos a ver adelante, un plano ascendente o diagonal, tan característico de la arquitectura prehispánica, donde acaba dominando la presencia del paisaje en que la arquitectura es capaz de medir el tiempo. Sin pretender nada de lo anterior —hasta el punto de traerle sin cuidado²²⁶—, sin embargo esta arquitectura tiene ese poder evocativo mediante el cual somos capaces, de reconocer su pertenencia a un lugar; dentro de una tradición ininterrumpida en el tiempo de México, a través de formas diferentes pero con determinado sentido y algunos invariantes que reaparecen siempre.

Dibujo con acuarela de la casa, firmado por Juan O’Gorman, en 1929 (Colección Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBA)



226. A pesar de sus propias palabras, en que negaba por principio cualquier otra finalidad de la arquitectura que no fuera “I. Producir el tipo más perfecto y económico, y así: II. Lograr el que todas las personas, o el mayor número posible de personas, puedan disfrutar de ese producto” (Revista Tolteca, n° 22, marzo de 1932), por tanto cualquier cualidad artística o estética que no deviniera de la función a que había de servir. Sin embargo, puras palabras, pues como afirmaba el redactor del artículo en Tolteca de 1932 “Juan O’Gorman ejecuta mejor las cosas de lo que las platica” quizá por la indigesta de propaganda comunista mezclada con un malentendido Le Corbusier, quien estaba efectivamente haciendo máquinas de habitar cubistas, con una perseguida voluntad artística que lo igualase a Picasso y los constructivistas rusos quienes —a través de la pintura— estaban dando las claves para la nueva concepción espacial del siglo XX. Juan O’Gorman concebía la arquitectura, en ese momento, como una acto puro de ingeniería mecánica para servir al habitar militértrico del nuevo hombre del siglo XX. Pero el propio Diego Rivera, al ver su primera casa lo desmiente, al hacerle ver que tal radicalidad al conllevar su propia estética devenida de su concepción material y técnica, en sí podía ser también una obra de arte. Sorprendido, lo reconoce Juan O’Gorman en sus memorias “La opinión del maestro fue una sorpresa puesto que la casa se había construido para ser útil y funcional. Diego Rivera, en ese momento, inventó la teoría de que la arquitectura realizada por el procedimiento estricto del funcionalismo más científico es también obra de arte”. O’Gorman, *op. cit.*, pág. 89.



Arriba, casa O'Gorman de 1929, con la escalinata ceremonial helicoidal. Abajo, "Teocalli de la Guerra Sagrada" encontrado en las excavaciones del Templo Mayor de Tenochitlan en 1926 (Museo Nacional de Antropología, INAH). Derecha, detalle de la portada de la Iglesia de San Miguel Concá, Misión franciscana de la Sierra Gorda de Querétaro en la antigua Chichimeca. Sobresale el color rojo tierra o sangre, de la pintura de cal de su fachada.



Casa estudio de Diego Rivera en Altavista, foto de Esther Born, ca. 1935.1936, gelatina de plata 24,3 x 19,2 cm. CCA Collection, Universidad de Arizona.

Una casa que son dos (construir al doble, con la mitad) A menudo, se ha visto en la casa del pintor Onzenfant de Le Corbusier, de 1922, el modelo para la copia de la casa y estudio doble para los dos pintores mexicanos Diego Rivera y Frida Kahlo, que construyera para estos Juan O’Gorman entre 1931 y 1932. Así se cita en obras de difusión mundial y aceptación global, como la de Kenneth Frampton que ya revisamos, en un apartado anterior. La copia se basa en la observación de las mismas fotos antiguas que conocemos de la casa del pintor parisino. Las

mismas nos muestran la casa del pintor Onzenfant al exterior como una caja con mordeduras cuadradas, contra medianeras en dos de sus lados por tanto en esquina, y una cresta dentada como de fábrica. Al interior, sorprendentemente, el estudio del pintor, en doble altura queda encerrado en un cubo, una caja plástica, con un lucernario en esquina que dobla del techo a la pared. Ni rastro de los dientes de sierra de la cubierta, que al parecer se ocultan tras el vidrio traslúcido que forma la superficie en triedro del tragaluz. La voluntad es el efecto de un espacio diferente al interior del exterior, donde la luz entra por huecos plásticamente compuestos que enfatizan un espacio fluido en que la estructura, en un sentido tradicional, no esta presente. Cliente y arquitecto son artistas, y el objeto del encargo no es un edificio sino arte, arte como espacio plástico en el Paris cubista. La casa no es radicalmente racional, pero si es distinta, la construcción se supedita al espacio, es otra cosa que un postulado, salvo que sea el del cubismo pictórico llevado a las tres dimensiones²²⁷. Desde este punto de vista, las casas de Diego y Frida, ni mejores ni peores son otra cosa distinta. Mucho menos son una copia, o una derivada menor de la casa Onzenfant (durante mucho tiempo para la crítica han sido eso una mera copia de un modelo europeo) Para empezar frente a la casa del Cuervo, la de O’Gorman son dos, y además están exentas, eso sí, en posición de esquina respecto a la parcela, como las del suizo.



Mural de la casa de O’gorman de 1929, en el comedor de la planta baja.

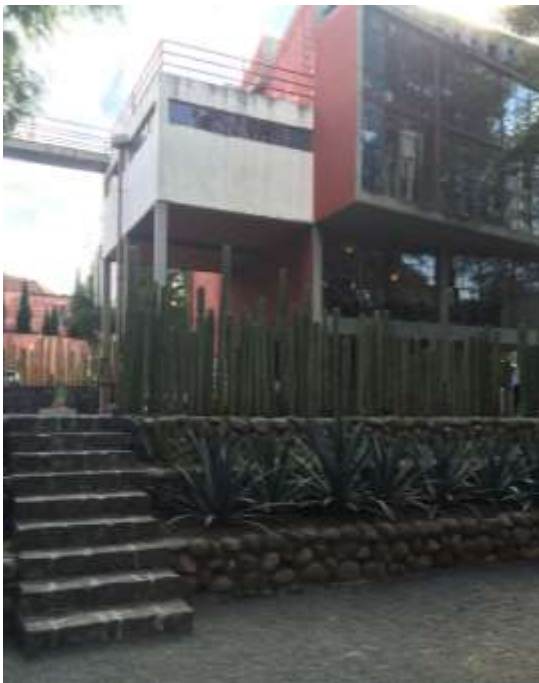
²²⁷. Es posible como cuenta Xavier Guzman que O’Gorman, que había leído a Le Corbusier, en concreto *Vers une architecture* en su versión francesa “¿qué leyó y qué entendió aquel estudiante? O’Gorman dijo haberlo leído «varias veces con el mayor interés». ¿Las «varias veces» pueden ser indicio de dificultad? (...) Investigadores recientes han explicado cómo el arquitecto suizo-francés apostaba en aquel libro a construir para conjurar un posible brote social, en tanto su lector mexicano quería hacer la revolución con su arquitectura; como el suizo, el mexicano apelaba al maquinismo, pero en el caso de este último incluía en sus soluciones formales (más de manera empírica que reflexiva) toda la riqueza de la arquitectura popular, vernácula y campesina local, pues esta por naturaleza es funcional” (Xavier Guzman se refiere aquí a la casa primera que construye O’Gorman, contigua a las de Diego y Frida, para su padre Cecil O’Gorman, entre los años 1929 y 1930). Guzman, *op.cit.*, pág. 15.



Casa para el pintor Onzenfant, fotos de época del alzado a la calle y del estudio del pintor al interior (donde se observa el plafón), Le Corbusier (1922). Perspectiva de las casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, Juan O'Gorman (1931-1932). La comparación de las casas de O'Gorman con la del primero, no es novedad. Sin embargo, lo quiera o no el autor, mientras para el primero la casa es una caja plástica para el segundo, no es una sino dos, y es una caja constructiva del tiempo.

Las casas de Diego y Frida son un ejercicio de estricta racionalidad constructiva, al modo de Le-Duc, o ,mejor, al modo de los rusos pero también distinto a estos. La casa significa su construcción, no hay trampa ni cartón: las columnas de hormigón sostienen los pisos, los pisos se pisan y varían su sensorialidad material (de la madera al concreto pulido, o la terrecería al exterior) cualificando los espacios que sirven a los diferentes usos, la cubierta se pliega y se raja para dejar entrar la luz que se dobla en el plano de la fachada norte como una gran cristalera (a diferencia de la de Le Corbusier, aquí no es posible un triedro de luz que habría deslumbrado al artista en su estudio). La cubierta se ve desde el exterior y no se oculta al interior, la luz eléctrica va por su sitio y se adosa al muro, pues no es el muro y a este no le pertenece el cable, cada uno por su sitio. Y Dios, pues no está, porque no hay detalles, aparentemente. O quien observa es alguna deidad

teotihuacana, pero comunista de puño en alto, que puede explicar el rojo sangre de algunos de sus muros, sangre prehispánica teotihuacana del nuevo obrero posrevolucionario.



Arriba, frente del estudio de Diego Rivera. Abajo a la izquierda, vista desde el nivel de la casa de Cecil O'Gorman, con los tecorrales y la barda de cactus. Izquierda (de arriba abajo) fotos recientes de una barda de cactus en el Estado de Hidalgo; y de tecorrales bordeando la carretera a Huaquechula (Puebla).

“La cuarta dimensión, sólo ha sido la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de gran número de jóvenes artistas cuando observaban esculturas egipcias, negras y oceánicas, cuando meditaban sobre obras científicas, cuando esperaban un arte sublime, y, que ya sólo se atribuye a esta expresión utópica, que había que comentar y explicar, un interés, por así decirlo, histórico”²²⁸. La casa es funcional, vamos, que funciona: se agarra al suelo o mejor se posa en él, pero no es estrictamente racional, no es ajena al lugar. Su composición funciona con precisión, y responde a la eficiencia de la estructura con apego a la geometría y al orden establecido por Le Corbusier: al menos la casa estudio de Diego se alza sobre pilotis, liberando la planta baja (para un coche, para un tianguis o una posada), las ventanas se rasgan y la fachada cuando no hace de entramado estructural relleno de tabique, se separa de la estructura misma, en cualquier caso el muro no es estructura es un entramado de estructura y tabique aplanado y pintado. La cubierta es transitable en parte, lo es en el volumen que hace de transición con la casa estudio de Frida, y que se alza sobre unos esbeltos pilotis de alto dos alturas libre; y en la casa de Frida. La cubierta no es un jardín natural, el verde está abajo lleno de órganos y magueyes; es una cubierta jardín surreal: con sus tinacos elevados de manera monumental, los brise soleil y los barandales y escaleras de tubo como los huesos de una calaca cubista. Si observamos bien, las dos casa dialogan con el lugar, a su manera claro. El color no era necesario para que la casa se mantuviera en pie; las bardas de cactus podrían haber sido de cerrajería o una verja de tela de gallinero, el desnivel entre los dos predios se podría haber resuelto de un tajo, con unas escaleras o una rampa en el sentido largo, salvando el desnivel, y no con los tecorrales. ¿Qué nos está queriendo decir este “artista muy sutil”, o es el “pintor muy fino” o es simplemente el “albañil”? En primer lugar me parece que está inventando ese lugar al que Diego, Frida y él mismo, lo van a llamar México, el que verán los comunistas exiliados de Europa, el de los republicanos españoles de Buñuel y Remedios Varo o el de los gringos subyugados por la fuerza creadora de México, desde su inmensa pobreza y que alzarán la bandera de los indígenas “parias de la tierra” neozteca, pisoteados por el capital. Y le está diciendo a México, a ese otro de mansiones porfirianas o palacios virreinales —como la hacienda Goicoechea en frente de la casas, o la

228. Apollinaire, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1994.

propia casa familiar—, que ya “que ya estuvo”. Que es hora de sacarle los colores, la grana y el añil prehispánicos, por supuesto, a México. Pero el color es el color de la tierra, de la tierra manchada de la sangre del sacrificio como en Teotihuacan, como en Tlatelolco tantas veces, como en la Conquista, la Independencia o tras la Revolución. La sangre de un pueblo que no ha dejado de luchar y de sufrir por reclamar lo suyo, y que la ofrece en la renovación de un rito trágico siempre presente en su arquitectura —de las pirámides, a los conventos, a los rascacielos—, para poder seguir viviendo y resistiendo, que se prolonga desde los días voraces del dios Sol teotihuacano, hasta nuestros días del dios de la globalización, un dios aún más voraz que exige también sus sacrificios de sangre para renovarse constantemente. Y el azul del cielo, añil, que es la inmensidad del paisaje de México y la medida inmensa de la esperanza inagotable de este pueblo. Que es hora de hablar de México, del paisaje de sus campesinos, de una forma nuevamente original de hacer las cosas a la manera de un pueblo, que a pesar o gracias a ellas, acaba transformando la imposición en un préstamo que convierte en algo diferente, suyo. Las bardas de cactus, y los tecorrales están aún hoy afuera de las casas de la gente, de los pueblos, de Hidalgo, a Jalisco, y están traídas aquí y se concitan unos y otros elementos del paisaje común mexicano, para adaptar el tipo arquitectónico y enraizarlo: si tenemos una tecnología para cerrar que es barata, y además es orgánica, y además es bonita, que mejor que estos cactus y estas piedras que además nos son propios. Sin estos detalles, sin la luz de México, la casa no es nada, sería racional, sí, pero funcionaría malamente. O’Gorman con esta casa está mirando a la historia de la arquitectura de México, no fijamente porque si no no vería nada o la demasiada luz le cegaría. Esta mirando a México con una cierta idea y está retomando del pasado elementos constructivos o elementos que tienen la posibilidad de serlo utilizados con sentido, con sentido histórico. Aprovecha todo lo anterior para construir un nuevo lenguaje, el del momento, pero el del momento de México en su lugar propio. El lugar de un momento que no ha dejado de ser hoy. Así O’Gorman consigue poner al tiempo al servicio de la arquitectura y hacer de su arquitectura una configuración de todo tiempo. Lee y ve a le Corbusier, claro, pero es capaz de ser su propio constructor, hacer poesía al margen de las palabras del arquitecto europeo y quizá, es posible que lo malentienda, para mayor fortuna de su arquitectura y de nuestra razón. Con todo, pintor o constructor de imágenes como es O’Gorman, acaba componiendo

un collage superconstructivista mexicano, un arquitectura del sueño, que no es surreal, no está por debajo de la realidad sino todo lo contrario: de tan real, construida a base de realidades todas juntas en una misma composición, va más allá de la realidad para construir algo diferente. Las casas son también un mural en tres dimensiones, un mural cubista²²⁹ al desplegarse en el espacio, como si todos los planos estuvieran compuestos dentro de uno mismo.



Arriba, vista del frente del estudio de Diego Rivera.

Abajo fragmento del “Mural de la Batalla” en el sitio arqueológico de Cacaxtala (“lugar donde la muere la lluvia en la tierra”), cultura olmeca xicalanca hacia el 650-700 d.C. Para su ejecución, se usó cal y pigmentos como el carbón (negro), hematita (rojo), goethita (amarillo) y paligorskita teñida de índigo (“azul maya”).



229. “Cubismo físico” como “el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados en su mayoría de la realidad de la visión”. *Ibíd.*, pág. 31.



Detalle de las losas de barro block entre la vigería que forma los dientes de sierra de la cubierta, del estudio de Diego Rivera. Abajo, detalle de los interruptores de la luz, con el cableado visto, tal como están dispuestos en las dos casas estudio de Diego Frida. Izquierda, “Ciego (entre la luz y la sombra)”, Lola Álvarez Bravo, ca. 1945. Colección del Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona.



Arriba, escalera-calaca en la pared este del estudio de Diego Rivera. Abajo, Tzompantli del Templo Mayor de México (Museo del Templo Mayor, México, INAH). Muro de calacas al interior del estudio de Diego Rivera.



La manos de O'Gorman (fotogramas tomados del documental de Alfredo Robert *Como una pintura nos iremos borrando*, 1987. Colección Filmoteca de la UNAM)

Un vestido de china poblana para celebrar la educación universal. “El dibujo es la estructura” Juan O’Gorman. La que iba a ser una cárcel de alta seguridad por mor de una arquitectura moderna, de concreto armado y vitricota, en el plan de Carlos Lazo²³⁰, se transformó por obra de Juan O’Gorman en el gran cofre del conocimiento de la antigua Universidad Nacional de México, en la flamante ciudad-ceremonial Universitaria recién plantada en los antiguos pedregales del sur de la ciudad. Un cofre lleno de joyas bibliográficas sólo podía estar revestido con las mejores galas, de piedras de colores de todos los estados de la república mexicana. El vestido como estructura, es un bordado en piedra que narrará toda la historia de México repartida entre las cuatro fachadas del enorme paralelepípedo que se alza sobre la sala de lectura. La construcción es el sistema. Como en un vestido de alta costura, la gran superficie de más de 4000 m² a revestir de pequeñas piedras requería además de la intuición inicial del artista, la maestría de un constructor preciso que idease un sistema eficaz que las engarzase entre sí y estas a su vez a la subestructura de los muros ciegos del gran volumen. Requería de un verdadero pintor, un verdadero y preciso constructor de fantasías como

²³⁰. En el documental de Alfredo Robert *Como una pintura nos iremos borrando*, entre los minutos 18’ y 19’, Formato original de 16 mm, Colección Filmoteca de la UNAM, México 1987.

O’Gorman. De los bocetos a los dibujos definitivos a escala cuadriculados, y de estos se pasa a los dibujos parciales a escala 1:1 que servirán de plantilla sobre las que se colocan las piedras de colores. Una vez esto se precolaba el concreto. Cada una de las placas compuestas de piedras de colores y concreto conforman un opus azteca. De esta manera, por un lado se controlaba la buena fijación de los mosaicos de piedra, que aseguraba un buen envejecimiento de la obra en el tiempo, la seguridad y la rapidez en el montaje. El proyecto del arquitecto está en la lógica sistemática para imaginar cada uno de los pasos que permiten el hecho constructivo como si fuera algo sencillo y natural. El pintor está en la composición que da estructura a todo el dibujo: entre sus partes, y entre este y la composición general del volumen. Luis Barragán, al terminarse esta magna obra en 1952, dijo que parecía “una gringa vestida de China poblana”. Lejos de ser peyorativo la imagen de una arquitectura como vestido, con la construcción compleja que lleva asociada nos sirve mucho. En efecto es un vestido de gala, como es de gala el de la china poblana; pero es un vestido pétreo al modo de los ornamentos y alhajas con que se revestían los antiguos mexicanos. En efecto es geometría textil, hecha de piedras cortadas sobre una geometría precisa, y engarzadas en concreto como un *opus romano*. Lo que muchos pensarían que es un mero ejercicio de revestimiento, es la lección magistral de un constructor de construcciones.



Murales de Juan O’Gorman, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria (1949-1952).

Al final del tunel. Hacia la década de los 50 del siglo pasado, las ideas de aquel joven O’Gorman, de un funcionalismo radical y la arquitectura entendida como ingeniería al servicio del habitar estricto del hombre, se habían transformado en un entedimiento muy *sui generis* del organicismo de Frank Lloyd Wright. Este organicismo militante de O’Gorman será ya hasta el final de sus días, en que se refugiará fundamentalmente en la pintura como “terapia ocupacional” de constructor retirado. Va a ser un organicismo constructivo de cosmogonía azteca y carácter surreal. Otra vez lo surreal, otra vez lo clásico azteca. Después de la Biblioteca de CU, será su casa de la avenida de San Jerónimo 162 su obra póstuma (1948-1952). La casa, autoconstruida, es un maravilloso exabrupto surreal, telúrico, de piedra volcánica, piedras de colores, animales fantásticos y atlantes toltecas mestizos de bigotes mexicanos. La casa es un tunel del tiempo que nos regresa de nuevo a Teotihuacan y a la concepción de la dualidad, de la vida y la muerte, de lo elevado sobre el inframundo, de la pirámide como dominadora del paisaje y lugar del rito de la vida. La casa es un ejercicio de reconstrucción onírica de un espacio que trataba de ser hogar antes que casa, el refugio como sueño de habitar. La construcción, destruida por su segunda dueña en vida del autor, se convertirá en un hijo muerto prematuro, cuya pérdida O’Gorman no aceptó nunca. El último ejercicio de precisión constructiva será su propia muerte, a manos de sí mismo en 1982.



Juan O’Gorman, en su casa de la Avenida de San Jerónimo 162, 1956?.

Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco.

Alejo Carpentier, *Lo real maravilloso americano*

3.2. *Lo real maravilloso americano* o el taller tropical (del lugar)

Mario Pani. México: partida de ajedrez (en un lugar del tiempo americano). La visión del jugador de ajedrez es escrutadora, barre 360° e imagina jugadas que dibujan paisajes puntuables dentro del campo de batalla, un tablero de 64 casillas ordenadas en una cuadrícula de 8x8 que alterna dos colores. La mitad de las casillas son de color claro y se las denomina “blancas”, la otra mitad-oscuras- son las “negras”. El valor de cada pieza vale por si mismo pero reducido o aumentado según su puesto respecto del resto de piezas y dependiendo de la jugada del ejército contrario. El jugador de ajedrez gusta de leer historia, tiene un formación sólida sobre todas las disciplinas científicas y artísticas. Su mirada escudriña para ganar la posición del contrario, eliminarlo de su camino y vencer. La única creación del jugador de ajedrez es la victoria. Las sucesivas jugadas superpuestas constituyen el mapa oculto de la batalla. La foto fija del último movimiento de fichas simboliza la victoria o la derrota-según el color del ejército-.



Portada de la revista *Arquitectura México*, dirigida por Mario Pani (números 68 y 94/95; este último doble, de junio-septiembre de 1966) dedicaba por completo a contar en la gran operación urbana de Tlatelolco-Nonoalco, del mismo Pani).

“Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”²³¹ Nos situamos en el contexto general de la arquitectura mexicana del siglo XX de la que —como pusimos en evidencia en la primera parte de la tesis—, a penas se ha considerado su aportación trascendental a la historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. La visión que reflejan los compendios al uso de la disciplina es como hemos visto occidental, de aquel lado del Atlántico. No era una falta de visión o una presencia más o menos ausente, se trata de una visión impuesta, deudora del Iluminismo y las teorías antiamericanas de los *philosophes* del siglo XVIII, que encontraron rápidamente amplio acomodo dentro del mundo anglo-germánico e incluso entre una buena parte de los ilustrados hispanos. Una jugada audaz de un enemigo invisible, forjada en las conciencias europeas por más de dos siglos. Sin embargo la partida no está cerrada, y así en tablas, es posible continuar jugando. Incluso, es posible darle la vuelta al tablero y ganar. Ninguna guerra se gana en la primera batalla. De hecho no existen las contiendas de una única confrontación. No ocurre la batalla de una manera fortuita. Más bien, existe primero la conciencia profunda del otro como adversario y si esto último se cumple el conflicto es real, la primera batalla estará por darse de manera inexorable y retroalimentará las siguientes. ¿Y si lo que representa México en el siglo XX, no es ni más ni menos que el centro motor de las vanguardias en todas las disciplinas del área tradicional de influencia hispana y en especial de la arquitectura y el desarrollo urbano?

La figura del arquitecto Mario Pani (París, 1911-1993, Ciudad de México) se encuadra en el contexto de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Educado entre México e Italia, se formó como arquitecto en la escuela de Beaux Arts de Paris. Fue conocedor de primera de mano, aún como estudiante, de los postulados modernos de Le Corbusier y se convertirá, de vuelta a su país natal, en una figura crucial para el desarrollo de la arquitectura mexicana en los años

231. Carpentier, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, segunda re-impresión, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

posteriores a la Revolución. Su importante labor como arquitecto, además, no se puede valorar sin atender a la importante tarea que desarrolló como promotor de otras arquitecturas que difundía a través de la revista *Arquitectura/México*, que fundó en 1938 y que dirigió hasta 1979, así como la otra de docente o de Director de la Academia Mexicana de Arquitectura desde 1978.

En 1930, cuatro años antes de su regreso a México, Juan O’Gorman ²³², había terminado de construir la primera casa racionalista como hemos visto. Conviene reseñar este hecho pues dicha obra construida sobre los principios dictados por el propio Le Corbusier trasciende la lectura formal del movimiento moderno-planos blancos rasgados por ventanas a todo lo largo en fachada, estructura independiente, planta libre y cubierta plana- y se convierte en una adaptación local que incorpora todo el trasunto de la vasta cultura mexicana a unos postulados que se ven meramente como el esqueleto del nuevo lenguaje. De esta manera aparece el color y lo que hubiera sido una simple valla metálica se convierte en un cercado de cactus. La arquitectura de la casa está desprovista de toda afectación o decorativismo. Nada es caprichoso o carente de significado, pues quizá ya muy tempranamente O’Gorman había descubierto que las catedrales nunca habían sido blancas. La casa funciona en cualquier ambiente como una máquina pero sólo tiene sentido en su lugar: las antiguas huertas del histórico barrio de San Ángel, en México.

Para este entonces, por supuesto, el debate acerca del carácter que la arquitectura, en la jovencísima nación Mexicana, debía tener estaba sobre la “mesa” o sobre el tablero de juego. El periodo inmediatamente posterior a la Independencia, y hasta 1910, había transcurrido por una arquitectura de corte neoclásico fuertemente afrancesado a costa de haber dado piqueta a un sinnúmero de monumentos del régimen anterior.

De esta manera, en la década de los veinte encontramos ya por un lado aquellos que afirmaban que el pasado más glorioso era aquel que representaba la

232. Véase sobre este Rivadeneyra, Patricia, III. El imperio de la razón. La arquitectura a contracorriente. Juan O’Gorman. En González Gortázar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, 156-158, México, Cultura Contemporánea de México, 2004.

arquitectura de la antigua Nueva España. Otros habían comenzado a rescatar la conciencia de un pasado prehispánico no menos afortunado, que por ancestral y heroico-al representar en última instancia la resistencia de un pueblo al sometimiento extranjero- encontraba la legitimidad para ser reivindicado como seña de identidad nacional. Los diferentes secretarios de Instrucción Pública, a partir de la estela dejada por José Vasconcelos —el “maestro de América”— tendrán en este debate un papel director. Estos impondrán —a través de la concesión de encargos a determinados arquitectos— su propia visión del carácter que una arquitectura netamente nacional debía tener. A partir de la década de los veinte, se incorporaran a esta polémica aquellos que, tempranos conocedores de las enseñanzas de Le Corbusier y las Vanguardias europeas, tratarán de imponer las reglas del lenguaje moderno en un sentido estrictamente operativo, arquitecturas desnudas y blancas, sin diferencia alguna a las que se estaban construyendo en Europa y que las diferenciase como “mexicanas”. Habrá que esperar hasta la década de los cuarenta para empezar a observar, en general, un equilibrio en las realizaciones de todas esas posturas tendentes a alcanzar la tan deseada arquitectura propia de México, moderna, pero incorporando las enseñanzas de un pasado muy rico que tantos desde fuera le habían reconocido ya²³³. La irrupción del movimiento muralista mexicano y la creación de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara son los dos contrapesos que explican el equilibrio de soluciones a que se llega. En la línea de tensión que definen el regionalismo y el llamado movimiento de “integración plástica” encontramos algunas de las aportaciones fundamentales de México a la historia de la arquitectura del siglo XX.

La mirada de Pani es la del arquitecto estratega por antonomasia. Nuestro arquitecto libró batallas de una partida de ajedrez que jugó mentalmente contra la Ciudad de México y que dibujó sobre su traza histórica en forma de propuestas. Una de sus victorias fundamentales es la de concitar las mejores mentes, las mejores manos en el proyecto común de construcción nacional. México siempre

233. Uno de los primero en volver su mirada hacia México fue Kubler, como delatan sus propias palabras acerca de las construcciones franciscanas de Nuevo México: "To undergraduates reading about the International Style in Europe...the immediate future seemed clear: bare, simple shapes stripped down to functional nudity where the way, and for me, the way led to New Mexico", en Kubler, George, prólogo para la ed. de d'Eilio, Sandra, *Spirit and Vision: Images of Ranchos de Taos, Santa Fe*, 1987, xi.

ha hecho la arquitectura de su tiempo, y en este no podía ser menos. Su victoria fue la del México moderno, y las jugadas que construyen el paisaje del ganador son algunas de las intervenciones más relevantes de la arquitectura y el urbanismo del siglo pasado. Pero el paisaje de la victoria convive con el que deja la derrota, y pasado el tiempo, afortunadamente descubrimos que uno y otro son complementarios, se necesitan y siguen construyendo la ciudad.

Una batalla así no era posible ganarla sin una visión privilegiada, totalizante, extensa y concitadora, que sabe elegir a sus soldados y jerarquizarlos en mandos, capaz de aunar criterios y llegar a acuerdos, que sabe de sus fuerzas y las dosifica, que conoce sus números y los despliega sobre el tablero, que detecta las oportunidades del contrario y las agota, que es capaz de mirar como el otro, contrarrestarlo y traspasarlo. Que es capaz, en definitiva, de ordenar un ejército: su ejército. A través de su ejército reconstruimos la mirada del estratega: su mirada.

Tres son las grandes contiendas que rinden la ciudad histórica de México a la modernidad, cosida inevitablemente esta al valioso paisaje de la “derrota”. De las tres, apuntamos las jugadas más relevantes que el estratega Pani dibuja sobre el damero de la gran urbe así como del “ejército” de que se valió.

(Ciudad Universitaria: atardecer)

En 1928 los arquitectos Mauricio M. Campos y Marcial Gutiérrez Camarena planteaban, a través de una tesis, un proyecto de construcción de Universidad al sur de la ciudad de México, en una ubicación próxima a Tlalpan. Pero cuando el proyecto de la nueva Ciudad Universitaria (en adelante, CU) obliga a trasladar el campo de batalla contra la antigua sede de la Universidad de San Carlos — disgregada en distintos edificios del Centro Histórico— a su definitiva ubicación del Pedregal de San Ángel, aún más al sur, mucho había cambiado acerca de la percepción de las nuevas áreas de oportunidad para los futuros desarrollos de la emergente metrópoli.

Es verdad que para cuando se toma esta decisión en 1943, el propio Mauricio M. Campos era ya Director de la Escuela de Arquitectura, pero no es menos cierto

que su tesis se vio completamente sobrepasada por el impulso visionario que años antes había empujado al arquitecto tapatío Luis Barragán²³⁴ a comprar un enorme predio en el mismo enclave donde poner en marcha la empresa residencial de los Jardines del Pedregal. Constituía una enorme extensión de lava volcánica y tierra “mal país” que había sido abandonada por siglos desde la última erupción del volcán Xitle, entre el 300 y el 200 antes de Cristo. El hecho de que esta vasta extensión de terreno hubiera permanecido sin ocupar —virgen, a salvo del frenesí conquistador— durante tanto tiempo, fundía en el espacio aquel México prehispánico con este nuevo que buscaba una identidad propia. El mito se acababa de forjar en aquel *llano en llamas*.

Como es sabido fue Mario Pani, junto a Enrique del Moral, el encargado de llevar acabo esta empresa “militar”. Sin duda, el primero tuvo muy en cuenta que quién de hecho había ya ganado la batalla sin apenas empezar, girando al sur el antiguo tablero de juego, no había sido otro que Barragán al obligar a considerar el mítico paisaje del Pedregal. Ganan las “negras”, la piedra volcánica del lugar y su extraña vegetación.

No titubea en llamar al arquitecto tapatío para las cuestiones del paisaje. Aunque no sabemos el alcance exacto de sus realizaciones, si sabemos que Barragán incorpora al inmenso jardín de la CU algunas especies de árboles hasta ahora no naturalizadas en esta parte del país, como el “Colorín” —del que ya se había servido en la casa Prieto López, años antes— y otras que, aunque si lo estaban, utiliza aquí masivamente como las jacarandas que tiñen de morado el campus entre febrero y marzo. También sabemos que influyó en los pavimentos, por supuesto de lava, y quizá en la disposición de terrazas, ensayado en los dos jardines que construye para sí en la colonia Tacubaya a finales de los treinta.

234. De hecho había sido, muchos años antes, que Luis Barragán “a través de los ojos de los artistas (...) “descubre” El Pedregal. El paisaje áspero y mítico de este desierto volcánico había inspirado a muchos artistas (...) sobre todo Gerardo Murillo, más conocido con el pseudónimo de Dr. Atl, escritor, artista y vulcanólogo, apasionado del arte popular, del paisaje mexicano y de los volcanes. En 1943 había ido al estado de Michoacán para asistir al nacimiento del volcán Parícutín, retratándolo en su mítica majestuosidad en numerosos estudios y cuadros (...) Atl logra percibir y comunicar gracias a una prolongada e intensa experiencia directa (...) Esta capacidad de crear un paisaje moderno induce a Barragán a dirigirse al Dr. Atl para obtener representaciones de El Pedregal que puedan restituir su atmósfera fantástica”. Ver en Terragni, Emilia, “El arte en la arquitectura”, en Zanco, Federica (ed), *Luis Barragán. La revolución callada*, págs. 240-241, ed. Skira, 2001.

Vence la modernidad, aquí también, porque alista Mario Pani para su construcción materiales tradicionales, como los que ya hemos mencionado, extraídos directamente del lugar, además del Tecali de Puebla, o las piedras de diferentes estados. Estos son usados por los arquitectos que participan en el diseño (O’Gorman, Candela, Yáñez y Guerrero y Rossell, Kaspé o el propio Pani, entre otros) de los distintos edificios de la nueva ciudad del saber, y los utilizan en el lenguaje contemporáneo moderno. Y de alguna manera, profunda, está presente Le Corbusier, y está Mies, y está Gropius,...pero trascendidos, está lo general y lo local. Y tiene Pani en la memoria quizá los ecos de la montaña sagrada de Monte Albán, y el olor de la Calzada de los Muertos de Teotihuacán, y el vibrar de las cúpulas de la Capilla Real de Cholula, y el campus del M.I.T. y la Ville Radieuse, etc. La solución es universal, pasa el tiempo y no hay rastro de rencor. El presente habla de lo que fue tiempo atrás, del pasado, y augura un mejor futuro que construir.



Luis Barragán, sobre la lava del Xitle (“El Pedregal”), ca. 1940.

(Torres Satélite: noche cerrada)

Es noche cerrada, nos acercamos a Torres Satélite en un antiguo “vocho” prestado. El éxtasis es futurista, apenas si dura unos segundos, lo que tardamos en

cruzarlo a la velocidad del automóvil que manejamos en dirección a Querétaro y dejarlo atrás, visibles aún en el espejo retrovisor.

Hace unos años, estas torres multicolor, de luz de colores y materia coloreada, cumplieron cincuenta años. Ningún nombre recuerda sus autores, la obra es ya un vestigio de la ciudad del Distrito Federal. Nos pertenece a los viandantes y sobre todos a los conductores que día y noche las cruzan refulgentes, altas como faros galácticos y triunfales como reinventados arcos clásicos. Celebran la conquista del paisaje por el progreso. Puntúan, aquí, un umbral de aquel anillo de regeneración social que imaginó Pani. Este deja el juego complejo de la lucha en manos del dúo Goeritz-Barragán²³⁵ como piezas fundamentales. Y es también la lucha intelectual de ambos. Dónde empieza lo de uno y acaba lo del otro quizá nunca se aclare, ellos no lo consiguieron y rompió la relación creativa que mantenían. Y al cabo, si el color fue de uno o el otro había visitado las torres de San Geminiano, si el color era más mexicano o puro *Der Stijl*, poco importa pues lo que nos queda vale la batalla entre los anteriores. Quizá más bien habríamos de preguntarnos de todo, quien fue el invitado ausente que dejó en suerte el estruendo radical del color que las yerguen al cielo. No estaría de más que preguntásemos por Chucho Reyes²³⁶ y la inmensa deuda de sus cercanos para con él, al menos en lo que a la toma en consideración del color se refiere.

En la imagen
las Torres de
Satélite, ca.
1980.



235. González Gortázar, Fernando, “VI. Las ciudades: el futuro y el olvido. Mathias Goeritz”. En González Gortázar, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, págs. 365-366, ed. Cultura Contemporánea de México, México, 2004.

236. “¡Qué encanto, qué preciosidad! Ahí está Chucho Reyes descubriendo en los trazos, en la coloración y en la forma, no sabemos qué ocultas maravillas. Toma en sus manos tan preciada joya, la mira y vuelve a mirarla, la restriega, la acaricia, se deleita; pregunta su precio... son tan sólo veinte o treinta centavos, paga, emprende de nuevo el camino y, con esmero y cuidado sumo, guarda la preciosa adquisición” en Barragán, Luis y Pallarés, Alfonso, I. Escritos. Sobre el pintor Jesús “Chucho” Reyes; en Riggen, Antonio, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, pág. 35, ed. El Croquis Editorial, Madrid, 2000.



“Batalla que los mexicanos dieron a los de Tlatelulco...”, lámina en el Códice Durán. Abajo, la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco durante las protestas estudiantiles que terminaron en la trágica matanza del año 1968.



(Tlatelolco: amanecer)

En la antigua morada de los Tlatelolcas, despensa del valle de México y escenario mítico de sangrientas matanzas, antiguas, modernas y contemporáneas. Mario Pani desplegará todo su arsenal justo aquí, al norte de la antigua Tenochtitlan y nos invita a mirar ese paisaje y elevarlo como ofrenda de reconciliación de una

sociedad con su pasado, las ruinas mexicas y el antiguo Convento de Santiago, antiguos símbolos de poder superpuestos, sin solución de continuidad. El antiguo enclave es ganado ahora como Plaza de las Tres Culturas y ordena, en torno a sí, una serie de edificios residenciales de alta densidad conocido como la ciudad habitacional de Nonoalco-Tlatelolco. La “batalla”, a pesar del rumor de muerte que resuena el lugar y la grandiosidad de los edificios nuevos, la gana el silencio. No es algo premeditado por la visión del estratega, pero en efecto ocurre gracias a los actores de quienes se sirve.

Tras la muerte de su primera esposa Marianne²³⁷, Mathías Goeritz (Danzig, Polonia; 1915- México, D.F; 1990) empieza a trabajar los primeros *frames* en hoja de oro batida sobre madera. Sus *oraciones* de oro conectan directamente con la profundidad trascendente de la obra que Mark Rothko desarrollaba por aquel entonces en Nueva York. Ambos buscaron a través de sus obras la comunión espiritual, el diálogo emocional entre el espectador y la obra, entre la obra y el espectador, a solas, como un modo de oración. Hay, también, detrás de la obra de ambos una búsqueda de esa espiritualidad a través del sacrificio, encarnado este en el mito judeo-cristiano de la redención²³⁸.

Él, y no otro, es quien oficia el ritual de unificación entre lo antiguo y la nueva expresión. Es necesario subir y bajar los bloques de habitación, recorrer con las yemas de los dedos sus murales, mirar al cielo, de frente y a los lados de la plaza, mientras caminamos las ruinas de los antiguos tlatelolcas; y finalmente cruzar alguno de los umbrales laterales de la Iglesia. En la oscuridad excitada tan sólo por la luz de color que destellan los vitrales, también de Goeritz, es necesario que

237. La muerte de su esposa Marianne ocurre el 27 de octubre de 1958, por el obituario que el propio Goeritz escribe en el nº 68 de revista *Arquitectura México*, de su amigo Mario Pani. Había sido su compañera desde el año 1942 “hizo también su propia fotografía. Tenía un ojo especial para esto. Hoy día lo veo más claramente que antes. Nos influíamos mutuamente. Ella sintiéndose siempre inferior. Y yo —estúpido— aceptándolo”. Las palabras de Mathías O’Goeritz acompañaban un reportaje de la obra fotográfica de su mujer. Ver en *Arquitectura México*, nº 68 (diciembre), págs. 245-252, México, 1959.

238. “Rothko entiende, pues, el acto creador como el resultado del sacrificio, de la entrega total y continuada de sí mismo. Por ello, en las fases de su proceso creativo, mantiene siempre, junto a la continuidad plástica, la continuidad del acto ascético representado en su caso por la abstracción, no como un modelo simplemente iconoclasta y destructor, sino como un complemento necesario al nacimiento de nuevos mundos”. Ver en Vega Esquerra, Amador, Sacrificio y creación en la pintura de Rothko, págs. 118-119, ed. Siruela, Madrid, 2010. También, con igual significado, Goeritz abraza de manera decidida la abstracción a través de sus “mensajes de oro”, que, no en vano, comienza a trabajar a raíz de la muerte de su primer esposa.

nos acomodemos. Una vez así sólo nos queda meditar ante la luz que obra el *mensaje dorado* de la unidad.



Mark Rothko, delante de uno de sus *frames* (derecha). *Mensaje*, hoja de oro sobre madera, 135 x 122 cm, obra de Mathias Goeritz, ca. 1959.

Jaque. La foto fija del campo de batalla –Ciudad Universitaria, Torres de Satélite y Tlatelolco— tras de la contienda, deja al desnudo los mecanismos con que opera la visión del estratega o el arquitecto, Mario Pani: vencedor en los tres. El paisaje ya no es el mismo, ni la percepción de la ciudad, ni la relación de las nuevas partes con el todo, ni el todo mismo es igual. Tampoco sus actantes y los que vendrán. Y en definitiva, es su visión un paradigma de la práctica arquitectónica, del arquitecto por antonomasia: aquel que es capaz de entender su tiempo y construir desde él las nuevas relaciones entre los ciudadanos, que será la nueva arquitectura. Aquí sí, el fin justifica los medios.

Luis, ¿a quién llamarías —sin vacilación— maestro?

Yo creo que a Chucho Reyes; él ha sido maestro de todas las personas que nos interesamos por la plástica contemporánea, como pueden serlo Rivera, Soriano y Siqueiros —quienes llaman maestro a Jesús Reyes Ferreira—. Es el pintor que mejor nos hizo comprender el color mexicano e influyó definitivamente en nuestro gusto.

Luis Barragán, entrevistado por Elena Poniatowska para el *Diario Novedades*, México D.F., 1976.

“He is a kind of mexican Mies”

Anni Albers a Arthur Drexler, sobre Luis Barragán. Nueva York, 1967.

Por la vista el bien y el mal
nos llegan.

Ojos que nada ven,
almas que nada esperan.

Carlos Pellicer

3.3. *El señor barroco (del tiempo).*

Luis Barragán o el arte de ver. De todas las alianzas creativas entre artistas, en el México del siglo XX, quizá sea la de el arquitecto Luis Barragán y el pintor Chucho Reyes, la que ha dejado un legado más profundo y atemporal —por poco evidente, por hondamente asimilado y sintético, por universal y local—, que se decantará en los productos de la imaginación poética del arquitecto: un cruce de miradas que dio con un lugar de encuentro para las artes en su arquitectura. El saber ver o el *arte de ver*, es la lección que el pintor Chucho Reyes —cual lazarillo— lega a Barragán. Una lección que es una herramienta, que utilizará el arquitecto tapatío para contestar el momento de la arquitectura en el mundo que vivió, la práctica de sus colegas en México, y finalmente moldear una concepción propia de la arquitectura como producto del tiempo. La de Barragán se convertirá así en una visión de lejos, en retirada, del mundo que vislumbró le sucedería y decididamente derrotada, pero nunca domada.



Chucho Reyes y Luis Barragán, entre las hermanas Ruth y Aline Misrachi. (Archivo personal Luis Barragán, propiedad Fundación Tapatía de Arquitectura Luis Barragán A.C.)

Chucho Reyes. José de Jesús Benjamín Buenaventura de los Reyes y Ferreira (Guadalajara, Jalisco 1880–Ciudad de México, 1977) es el nombre del artista plástico que más influyó en toda una generación de intelectuales, artistas y arquitectos mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Reyes nació en una familia de la burguesía acomodada. Hijo de don Buenaventura Reyes y Zavala —catedrático y rector del Liceo Católico de Guadalajara— y doña Felipa Ferreira Flores, de origen portugués, fue el tercero de cuatro hermanos. Nunca fue a la escuela. Su padre lo instruyó en la casa familiar, llena de libros y obras de arte. Guadalajara en aquel entonces era conocida como “la París mexicana”, por el importante influjo que la cultura y el gusto francés habían tenido desde los años del benemérito patricio Benito Juárez, y después en el ambiente romántico del imperio chico de don Porfirio Díaz. El general Díaz había comisionado al fotógrafo alemán-mexicano Guillermo Kahlo para retratar el vasto patrimonio arquitectónico virreinal, que en los albores del primer aniversario de la independencia mexicana empezaba a ser reconsiderado parte de la identidad del mexicano. Esa consideración y resurgimiento del ser novohispano, el “señor barroco”, como uno de los pilares fundamentales de la identidad del mexicano —

que es mestiza— conformará en buena medida la retina del joven Chucho Reyes, quien fue un artista tocado por la Gracia, en el “paraíso de los elegidos”: México. Y anticuario, coleccionista, buscador de chácharas... hondo observador, caminante incansable y pensador.

Su pintura, entre lo festivo y lo dramático, evolucionó hacia una síntesis, donde lo pintado empieza a identificarse muy pronto con la estructura de lo mirado. Su obra no es artesanía, ni arte popular, ni Chagall ni Roualt, es arte sin más. Sin embargo, es también todo lo anterior: no vemos a la Virgencita de Zapopan de barro, ni las esferas de vidrio de colores, ni las lozas de delicados dibujos de Talavera poblana, ni los santos y vírgenes sufrientes, ni los cristos de madera o de pasta de caña con su *terribilità* indígena, ni los objetos de plata finamente labrada de Taxco: pero están ahí. Todo eso, y más, está en cualquiera de las pinturas y dibujos de Chucho, construyendo su armazón físico y conceptual, y ocurre de manera natural. Pero es que, además, este todo que es su obra pictórica —un universo de cosas y colores— son un todo también con los espacios que habitó y dio vida con él, en una atmósfera de luz barroca. Sería imposible separar cualquiera de los objetos de arte propios o ajenos, de artesanías y objetos encontrados en sus paseos, de las estancias para las que él las pensó. Porque en el pasear y buscar, hay un ejercicio de concentración de la mirada y una afinación del pensamiento tal que, aun retirado del caballete o su mesita de dibujo, estaba haciendo arte. Todo en su obra y sus creaciones está tan perfectamente dispuesto, tan cabal, que pensaríamos que es un ejercicio fácil y espontáneo. Y lo es, fruto del tiempo, de una mirada que ha caminado y mirado mucho, por tanto ha pensado y ha llegado muy lejos. Se necesita una vida, como la que construyó en torno a sí Jesús Reyes Ferreira, para alcanzar tal estado de sublimación en que arte y vida se funden.

Barragán. Luis Barragán Morfín (Guadalajara, Jalisco 1902- Ciudad de México, 1988) es sin duda uno de los maestros fundamentales de la arquitectura del siglo XX. Su voz callada, a menudo ha sido suplantada por las estridencias y gritos de la crítica, y los falsos poetas. Para el entendimiento de su importante obra es necesario aún trascender los límites que marca el hecho físico mismo de su arquitectura. Como en Reyes, en Barragán obra y vida se confunden, y es

necesario conocer la obra para adentrarse en los presupuestos vitales del autor, como desde estos es necesario volver sobre su arquitectura para conocer su escala y dimensión verdadera. El análisis del tiempo presente de su obra nos da una clave fundamental: la arquitectura como refugio, como único bastión inexpugnable de la felicidad del hombre. Al interior de las casas o los jardines de Barragán nadie puede imaginar que, en el momento que se pensaron, y que este las habitó y volvió a reconstruir —ajustando siempre un poco más los parámetros físicos de la arquitectura para alcanzar otros intangibles, en un ejercicio de aproximación continuada, a la vez distante y enfocada— en el mundo ocurrían hechos que cambiarían de era el curso de la humanidad. Se cuenta que cuando Louis I. Kahn visitó su casa en el número 48 de la calle General Francisco Ramírez, en la Colonia Tacubaya, espetó “esta casa podría haberse construido hace cien años, o dentro de cien”. Es la defensa de la arquitectura como una voluntad de aislarse de la barbarie, del ruido de fuera, de todo lo que no es necesario para vivir realmente; y a la vez recoger dentro de ella todo lo que es valioso a la vida del hombre. Barragán toma la totalidad de la cultura y la hace suya. No se formó en Escuela de Arquitectura alguna —tampoco Mies, ni Le Corbusier—, su formación fue una transformación interior profunda hasta el fin de sus días: observar el mundo, tomar posición.

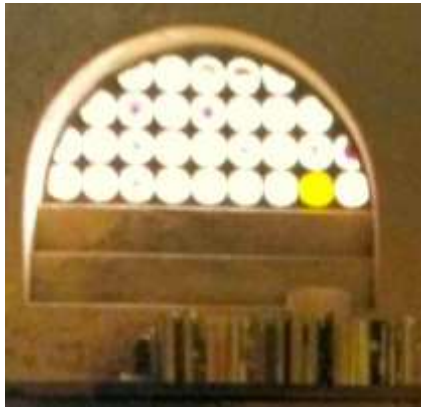


Chucho Reyes junto al pintor Orozco, ca. 1940. “Cristo sangrante”, Chucho Reyes, tinta y gouache sobre papel china, ca. 1950.

El arte de ver. A menudo se ha visto la deuda de Chucho Reyes sobre el uso que del color hace en su arquitectura Luis Barragán, pero no de la manera simplista en que se ha leído: aplicado sin más sobre paramentos rugosos. Se cuenta que, cuando joven, Chucho Reyes tuvo una novia —Amelia Rivas— que cayó enferma de tuberculosis. Chucho, para “atemperar” la palidez de la muchacha pintó los vidrios de las estancias de su casa en un color amarillo que daba paso a la luz dorando los interiores. Con los años, ya en la Ciudad de México, utilizará el mismo recurso en su casa de la calle Milán, para dar entrada a la luz a determinados espacios de los que no interesaba lo que el hueco vislumbrase hacia fuera; y sí iluminar el espacio con una luz que ¿era de fuera o qué era? En la “sala de los Cristos” encontramos, entre otros, este recurso de la luz que se dora al pasar a través de vidrios amarillos, que masifica el espacio. Esta luz dorada sobre los elementos de la sala, sabiamente elegidos y dispuestos, contra las paredes blancas, crea una atmósfera sacra, llena de serenidad, silencio y belleza profunda. Es el mecanismo abstracto que Chucho Reyes traduce de la iglesias barrocas novohispanas, pero al contrario: allí la luz que entra blanca se dora al reflejarse contra los retablos de oro metal sobre madera, que en infinitos reflejos y rebotes dan con el mismo efecto de dorar el espacio, y así, sacralizarlo. Barragán tomó buena nota del efecto de esta luz que ya no provenía del mundano ajeteo exterior, sino que se hacía metafísica. Este efecto es el que consigue al colocar el “Mensaje dorado” de Goeritz contra pared frontal del primer descansillo de las escaleras de su casa estudio. Esta misma luz será la que utilizará en la Capilla de las Capuchinas de Tlalpan para hacer vibrar la reja del coro y la gran cruz del altar; también, en la casa Gilardi, en el pasillo que conduce a la alberca haciendo de él un túnel del tiempo. En ambos radicalizará el recurso: la luz coloreada de amarillo, masifica el espacio, lo hace perceptible hasta el punto de ser más materia que los propios muros y construir con luz.



Sala de los Cristos, casa de Chucho Reyes, Ciudad de México. Abajo, ventana con vidrio ámbar en la biblioteca de la casa González Luna, en Gaudalajara (1929). “Mensaje dorado”, casa estudio Luis Barragán (1947-1948) y Corredor de la Casa Gilardi (1975-1977), ambas en México D.F.





Retablo del Altar Mayor de la Iglesia del convento franciscano de San Miguel Arcangel de Huejotzingo (Puebla), siglo XVI.

Ligado también a al manejo de la luz ahora a través de los objetos, y estos en relación con los paramentos podríamos mencionar la utilización de las esferas de vidrio de Tlapaque, en Guadalajara. Si observamos la foto de la Sala de los Cristos de la casa de Chucho Reyes, otras estancias observamos como este recurso esta utilizado con dos intenciones: por un lado reflejar la luz y descomponerla en iridiscencias de color sobre las paredes, por otro para reflejar la imagen. Este último efecto, que es del último barroco, lo utiliza Barragán más específicamente en sus casa para el control de todo el espacio reflejado sobre su superficie estérica. Menos estudiado ha sido el recurso del diálogo entre los objetos de todo tipo y el espacio habitable que ambos entablaron entre sí, en sus obras respectivas. Directamente ligado con la religiosidad de ambos, está la consideración de los objetos artísticos como dotados de vida. A través del manejo de la luz consiguen ambos cualificarla hasta dotarla de un protagonismo vital, dador de vida, al interior de sus casas y jardines.



Comedor de la Casa Estudio de Luis Barragán. La esfera recoge el espacio y lo fuga, de tal manera que se convierte, estratégicamente colocada, en un elemento más en la composición espacial de la sala. Los jarrones de vidrio de color, enmarcan con su forma trozos del paisaje exterior convirtiéndose en pequeñas ventanas surreales.

Barragán, usando la luz, personifica los objetos, da vida a la arquitectura y nos habla de esta como hecha del tiempo y del otro. El color no es importante *per se* sino supeditado a la luz; lo es en tanto que la luz lo necesite para manifestarse de una u otra manera. Utiliza el color lo mismo que las esferas especulares de vidrio, para reflejar la luz, pero también la imagen con un sentido de resguardo de la privacidad, y actuará de distinta forma sobre las esculturas y los cuadros que sabiamente dispone para obtener de la luz el rédito deseado. Y lo que deseaba era dotar a sus espacios de vida creando una atmósfera donde la sensación de ausencia se rompe misteriosamente. La luz de Barragán es metafísica: recuerda en gran medida a la de las naturalezas muertas de Sánchez Cotán, las *Postrimerías* de Valdés Leal o la *Iglesia Triunfante* de Villalpando, en pleno barroco hispano. En sus casas, que son jardines o paraísos terrenales, realizará un ejercicio absoluto de síntesis y purificación del espacio: lo caracteriza mexicano, sin ser folklórico o una caricatura, lo sublimará mediante el color o su ausencia, las sombras, el agua

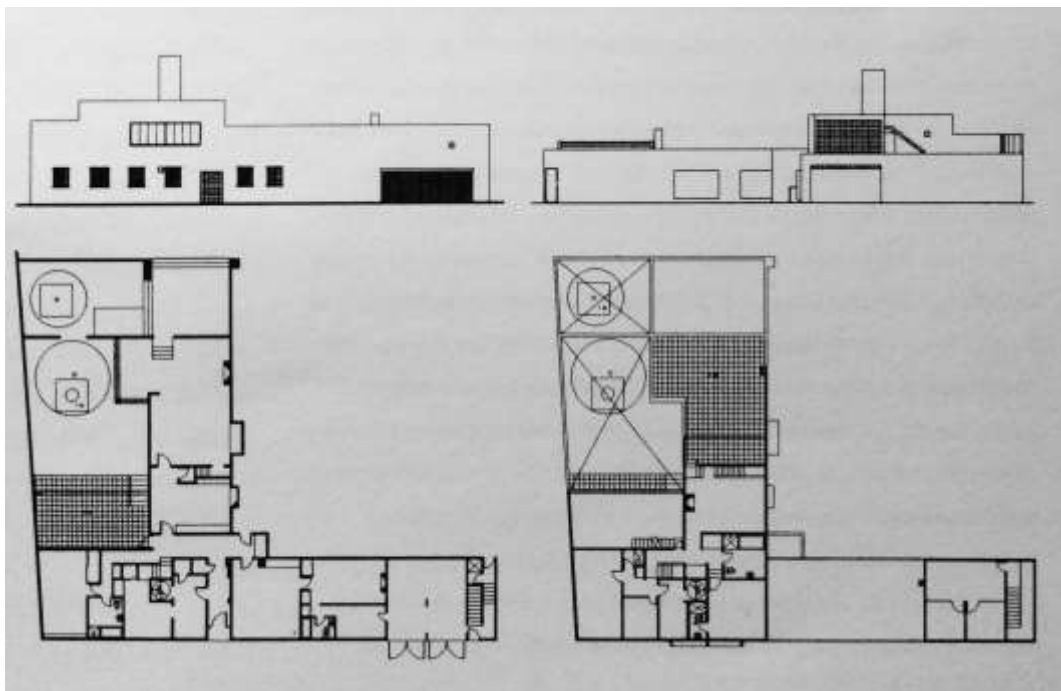
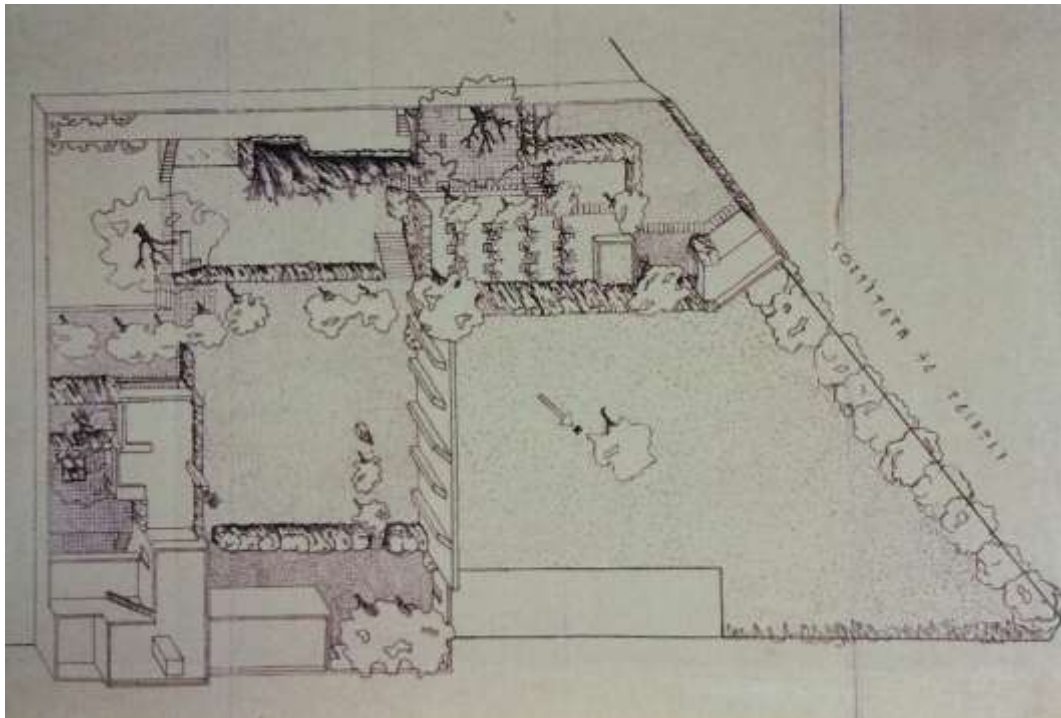
y sus reflejos, así como la ubicación premeditada de imágenes religiosas que bañadas por la luz hablan de la presencia del Otro. La luz manifiesta la presencia de Dios. En definitiva, gracias a las lecciones de Chucho, Barragán hará del ver un ejercicio de mirar constante, estático-dinámico y viceversa, profundo-distante, local-universal.



“La lactancia de Santo Domingo”, de Cristóbal de Villalpando, Óleo sobre lienzo. 361 x 481 cm, año de 1685. Templo de Santo Domingo, Ciudad de México.

Arquitectura de arquitecturas: la casa Barragán-Ortega. Es conocida la historia de esta casa: Luis Barragán, cansado de los años de intensa actividad especuladora proyectando, construyendo y vendiendo casas y departamentos en el lenguaje más radical racionalista, “abandona” la profesión en ese sentido último que había estado practicando. Compra entonces un extenso terreno en la antigua calle Madereros (Constituyentes), en una colonia popular a un costado del Parque de Chapultepec. En este va a proyectar y construir unos jardines y después, su primera casa estudio. Corre el año 1940. Este proyecto representa no sólo un punto de inflexión en el sentido no sólo por ser el primero que realiza en su nueva etapa profesional. Este proyecto es un crisol de formas, soluciones espaciales, elementos arquitectónicos y otro tipo de recursos expresivos, que encuentran en

este proyecto su última aparición, que aparecen en su primera aproximación, o que al llegar aquí se transforman en otra cosa.



Dibujo axonómico de la situación de la Casa Barragán Ortega (1940), con los jardines iniciales. Abajo, plantas baja y primera, y alzados posterior y a la calle de la misma casa.

Los cuatro jardines privados de la calle Francisco Ramírez. Son el ensayo espacial más radical de la planta libre, al aire libre. La libertad formal que implica un proyecto en la ausencia de estructura o cubrición le permite al arquitecto

experimentar con los saltos de nivel y las perspectivas de tres puntos de fuga, desde los niveles más profundos a las plataformas altas de los jardines. Estos patios profundos, a la manera islámica de los patios de crucero de los Reales Alcázares de Sevilla, que llevados a su última expresión formal van a recordar a soluciones posteriores como la de la terraza patio de su segunda casa estudio, de 1947. A su vez esta solución espacial de juegos de plataformas las podemos encontrar en algunas de sus casas de la etapa regionalista en Gaudalajara, así como en la solución de medios niveles escalonados y contrapeados de los apartamentos para cuatro pintores, de la plaza de Melchor Ocampo de la etapa racionalista en México. Experimenta aquí todos los diferentes tipos de soluciones para salvar cambios de planos horizontales, a saber: mediante vegetación, mediante agrupaciones de rocas, mediante escaleras contra planos perpendiculares o adyacentes a estos. También aparece en este jardín la forma de dividir el predio mediante anchos muros con contrafuerte, referencia directa a las construcciones conventuales del siglo XVI en México. Este primer ensayo espacial formal y de elementos arquitectónicos racionalizados para la ordenación del jardín van a aparecer en la propia casa que construye en mismo predio inmediateamente después, así como en los diferentes jardines privados que va a realizar posteriormente y el fraccionamiento de los jardines del pedregal. Los elementos escultóricos que aparecen al aire libre, en la forma de fragmentos de esculturas clásicas (en referencia clara a los paisajes metafísicos de Chirico) se van a transubstanciar en esculturas de carácter religioso, que experimenta por primera vez en la misma casa Ortega: la Virgen de la Concepción, entre la vegetación, que se observa en las fotos de Salas Portugal, en las cercanías de la casa; o de madera tallada en los espacios cubiertos, pero al aire libre. Más adelante van a aparecer sobre todo al interior, en forma de tallas, cuadros y otro tipo de objetos que servirán de concentradores-disruptores espaciales (arte abstracto, artesanías o arte sacro en forma de pinturas o relieves) o elementos en continuidad con la luz (sobre todo elementos abstractos o figurativos, generalmente de carácter sacro). Cuando vuelvan a aparecer al exterior, estos elementos escultóricos serán generalmente obras de otras artistas y jugando con la escala, como por ejemplo la “serpiente” de Mathias Goeritz a la entrada del Pedregal, o en último extremo, las Torres de Satélite, en colaboración con el anterior. En general las soluciones espaciales son inspiradas en los experimentos de las vanguardias del siglo XX,

filtrado por la experiencia del espacio intricado hispanomusulman. El aporte más netamente mexicano, en un sentido profundo, va a empezar a traslucir, poco a poco, a partir de estos jardines.



Arriba, “La recopensa del adivino”, Giorgio de Chirico, 1913. Rincón de los jardines de la calle Ramírez 10. La “Serpiente” de Mathias Goeritz, a la entrada del Pedregal.

La casa estudio. El engarce de los jardines con la casa estudio se produce a través de una plataforma escalonada que atraviesa el hueco en muro de tepetate. Este muro que rompe la continuidad espacial de la secuencia de espacios que viene de la biblioteca y el corredor de entrada en “L”, se acabará transformando posteriormente en un plano abierto que introducirá el paisaje del jardín en la casa

(en la casa estudio de 1947, en la casa Galvez y en la Casa Prieto López, de la década de los 50). La secuencia de espacios al interior de la casa, sin embargo, no llega a la gran riqueza espacial de esta con respecto al exterior donde se encuentra con los jardines. La volumetría de la casa es el positivo, del negativo de los jardines. Proviene de la etapa de Guadalajara, y de esta forma depurada, no va a dejar de aparecer hasta los últimos proyectos. Al exterior con respecto a la calle, la casa se cierra casi completamente, y en cualquier caso no es posible invadir la privacidad de la casa. Este recurso, que es una posición crítica respecto del modelo de la ciudad moderna, va a aparecer a partir de entonces en todos sus proyectos residenciales. Entre los casos más radicales están su propia casa o la casa Prieto López, en el Pedregal. Toda la riqueza espacial y volumétrica de esta casa en el contacto con el jardín es el repertorio de soluciones espaciales que trasladará a los interiores en los sucesivos proyectos. En cuanto a elementos arquitectónicos concretos, destacan sobre todo las escaleras y la forma de abrir los huecos.



Juego de volúmenes exteriores y escalera volada, en la casa Barragán Ortega. Escalera volada de madera al interior de la Casa Estudio de Luis Barragán.

En cuanto a las escaleras, la escalera volada del segundo cuerpo de la casa hacia la azotea, se va a convertir en la escalera volada de madera al interior de la casa estudio del número 14 de la misma calle. El tipo de escalinata de transición que había aparecido en los jardines y se convierte en el conector con el interior de la casa, va a aparecer en una forma muy similar en el acceso a la Casa Galvez (aunque aquí acomete al muro tangente a él y no a eje como en esta casa), en la casa estudio de Barragán (también tangente al muro, y al interior), en el espacio distribuidor de entrada interior de la Casa Prieto López (en las dos soluciones

formuladas antes) y en la casa Gilardi con varias formando la caja de escalera, del cubo de luz vertical. En todos los casos mencionados este elemento tiene un carácter tectónico, como un volumen tallado de piedra volcánica y no como un plano doblado (la escalera de madera de la casa estudio).



Ventanal elevado del salón de la Casa Barragán Ortega. Ventanal elevado del estudio, de la Casa Estudio de Luis Barragán. Huevo abocinado en el convento de Acolman s. XVI. Derecha, huevo abocinado cuadrado en la Casa Loza, de Barragán en Guadalajara (1928)



En cuanto a la forma de abrir los huecos, destacan los dos ventanales que aparecen en la fachada este, en la pequeña biblioteca y en el salón. En ambos casos el ventanal de vidrio, es de cancelería que da la profundidad del mismo y

resalta hacia el exterior. Esta solución de gran ventanal, que no arranca desde el suelo, se va a transformar en el ventanal de la casa estudio del número 14. La profundidad del ventanal se va a mantener, sin embargo el vidrio y la cancelería sólo va a aparecer en el plano vertical paralelo al muro. El resalto que da la profundidad al hueco va a ser continuidad material del mismo muro. Este mecanismo hace parecer que el muro es más grueso si se ve desde el interior de la casa, lo que contribuye al sentido de casa-fortaleza, que es un recuerdo directo de experiencias volumétricas y espaciales de los conventos-fortaleza del siglo XVI, por ejemplo en el convento agustino de Acolman.



Muro en una de las paredes de acceso a la capilla abierta, elevada, del convento agustino de Acolman (Hidalgo)

El efecto de sorpresa lumínica de pasar de un corredor iluminado por uno de sus lados y abrirse a un espacio final saturado de luz, con un espacio previo en

penumbra que alcanza su máxima expresión en la Casa Gilardi, se apunta timidamente aquí, en la secuencia de espacio de la biblioteca al salón.

En cuanto a elementos como las contraventas y pasos de celosía de madera con sus intradoses pintados en dos colores (uno para el plano, otro para el canto), que reaparecen aquí, por primera vez desde la época de Guadalajara, no volverá a utilizarlos más como tales (la forma de perforación circular no vuelve a usarla a partir de este proyecto). Se van a transformar en elementos de división fija o móvil monocromos o en su material natural. Los va a utilizar a una escala mayor, (caso de las celosías amarillas del convento de las Capuchinas de Tlalpan o la Cruz lateral del Altar, en la misma capilla) o bien transformados en biombos de vitelo o madera pintada sin perforaciones.

Esto es sólo algo de lo que podríamos contar de esta casa, para sustentar su enorme significación en la obra de Barragán. Su análisis, hacia delante o hacia atrás en el tiempo, nos permite encontrar cierto sentido a la genealogía de las soluciones espaciales, formales y de todo tipo, que utiliza para componer su arquitectura. Por supuesto, en todo trasluce una mirada ecrutadora que analiza su propia obra y la confronta con sus referencias cercanas y lejanas, modernas y contemporáneas haciéndolas dialogar en un tiempo sin tiempo que le pertenece a Mexico.

“Hay tiempo, hay tiempo...” Cuenta Graciela Iturbide que esta frase rezaba escrita a mano en un trozo de papel pegado en alguna de las paredes el estudio del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. Toda una declaración de principios del autor y de toda una generación de creadores mexicanos entre los que se contaban en lugar privilegiado tanto Chucho Reyes como Luis Barragán. La mirada de Rulfo sobre la estatuilla prehispánica —en realidad no la mira, de hecho no parece estar mirando nada sino a su propio interior, la mirada perdida por tanto: perdida en el laberinto de ideas sobre la identidad mexicana ¿español? ¿indígena? ¿presente? ¿pasado? ¿qué presente? ¿qué pasado?— es una construcción poética, igual que las fotos de encuadres fijos aparentemente espontáneos pero medidos, de composición precisa más bien inexorable, que Luis Barragán mandaba hacer a Armando Salas Portugal. Es lo que debe ser, no es

más: es todo lo mirado, pensado y creado en una imagen. Es el mismo ejercicio de construcción poética de un mundo personal después de ser universal de Reyes, de Rulfo, de Paz, de Tamayo, de Soriano, de O'Gorman, de Kahlo y Rivera... pero de Chucho y de Luis.



Juan Rulfo, por Manuel Álvarez Bravo. México, 1940 (Archivo Fundación Manuel Álvarez Bravo. Ciudad de México).

De la obra de Luis Barragán se han dicho muchas cosas, y aún se escribirán muchas más y suscitarán tantas otras apreciaciones, razones y sentimientos, como cada vez que nos acercamos y releemos un buen poema de Sor Juana, de Lorca o de Paz. Que la obra de Luis Barragán es poesía o un "acto sublime de la imaginación poética"²³⁹ lo refuta de manera definitiva la capacidad que tiene en quién la visita, en quién la vive quedándose atrapado por ella durante horas, de suscitar estados de ánimo y emoción sincera. La arquitectura aquí no sólo es la materia acordada con el número, es este a su vez con esta y acordada con la luz, el lugar y un momento que nunca le perteneció sólo a México porque, como la buena poesía, la arquitectura de Luis Barragán toma prestado del lugar aquellos acordes locales profundos, que en el fondo aunque de distinta forma, enlazan con

239. Rikken, *op. cit.*, pág. 58.

cualquier otra cultura ancestral. Su tiempo es de todo el mundo, su espacio solo le pertenece a sí misma. Está es la materia de la arquitectura de Luis Barragán: espacio puro. Por eso es tan difícil imitar el tono de sus obras: se requiere tiempo, conocimiento teórico, haber tocado la historia a través de la arquitectura de muchos lugares y haber penetrado en su materia, más luego separarse y volver a observarla de lejos para finalmente imaginársela cercana y a la vez distinta. No se puede copiar la arquitectura de Luis Barragán, nos faltaría mucho tiempo, y nunca sería su espacio, de la misma manera que no podemos ser Sor Juana, ni Lorca, ni Paz. Sólo podremos ser otra cosa, aunque leerlos, aunque mirar lo que aprendió a mirar y miró Barragán, nos ayude. Quizá mirar de verdad, sea el único ejercicio útil que nos pueda salvar a los arquitectos. A mirar de verdad, a detenerse en las cosas importantes de su cultura por pequeñas e insignificantes que sean, a mirar la historia haciendo caso omiso a las historias oficiales —“Las ideas pasan, las piedras permanecen como ideología” decía Walter Mirregan— a todo esto y saborearlo, tragarlo y regurgitarlo siendo ya una cosa nueva, todo eso le enseñó el sabio Chucho Reyes a Luis Barragán. En definitiva, lo que le debe no sólo Barragán sino muchos de los que nos hemos acercado a este, o simplemente a México, es a mirar. A Mirar de manera original, volviendo nuestros ojos al origen. Quizá, mirar de verdad sea el único ejercicio útil que nos pueda salvar a los arquitectos. Apresurémonos despacio...

CONCLUSIÓN

Que repasa los planteos e hipótesis de que partía la tesis. Se resumen en que creemos haber explicado por qué y cómo el **pensamiento antiamericano** de los *philosophes* a partir del siglo XVIII hasta Hegel, afectó a todo el mundo hispano en general, y en particular a la arquitectura: en concreto la **abolición del sistema gremial y la creación de las Academias de Bellas Artes**, como parte de la Reformas Borbónicas del siglo XVIII; en general, son la responsables en última instancia de la desconsideración hacia la **arquitectura iberoamericana dentro de la historia del arte y de la arquitectura**. Finalmente, que es posible descubrir una **tradición constructiva original** y única, con un invariante principal que comparten la América y todo el mundo hispano. Este invariante explicaría, en un contexto cultural más amplio y complejo, la eclosión de la importante **arquitectura americana del siglo XX**, relegada o injustamente tratada por mucho tiempo en los manuales de historia del arte y de la arquitectura más difundidos. La aportación original de formular el **invariante mestizo** permite revisar la historia de la arquitectura hispanoamericana, hispana y americana, que evidencia la originalidad única de un área cultural que ha hecho siempre la arquitectura según sus propias reglas, en cada momento de la historia. El análisis de algunas de las manifestaciones anteriores confirma la operatividad de esta categoría, al menos para el arquitecto que quiere mirar a la historia como fuente de recursos con que construir la teoría y la propia arquitectura. La conclusión final es que, al menos, es necesario considerar y conocer nuestro patrimonio urbano y arquitectónico para preservarlo y poder seguir usándolo, no solo como herramienta de proyectos sino como patrimonio para el disfrute de las personas. Que la **globalización** de origen anglosajón, directa o indirectamente, es la amenaza real que ha dado ya con la **destrucción de buena parte de nuestro patrimonio**. Destrucción de la que somos responsables en última instancia nosotros mismos si ignoramos que este patrimonio es lo más valioso que podemos atesorar como cultura para el progreso de nuestra sociedad.

La tesis partía de la sorpresa doble de descubrir, tras uno de nuestros primeros

viajes a México, en busca de la arquitectura de Luis Barragán, por un lado que tras la valiosa obra de este existía una formidable arquitectura de algunos contemporáneos suyos; por otro lado, México. Dos sorpresas instantáneas de las que la primera nos llevó a preguntarnos el por qué de la ausencia o determinada presencia de estos autores en los libros de formación como estudiante, sí aquello que veían nuestros ojos era tan parecido a otras cosas tan valiosas que habíamos estudiado. A la vez, esta arquitectura tenía algo que la hacía distinta igualmente, única, respecto de la oficial del Movimiento Moderno; la segunda, la de descubrir México —más allá de Barragán, O’Gorman o Pani—, me llevo a pensar que quizá similar hallazgo de tanta riqueza cultural, podría extrapolarse a Perú, Chile o Brasil. Aficionados a los libros de historia, por ese momento —la primavera de 2011— cayó en nuestras manos uno revelador, de un historiador ecuatoriano, quien explicaba el por qué de las independencias americanas. En estas había jugado una importancia fundamental, en aquel agitado momento de la historia del mundo, las ideas antiamericanas de buena parte de los pensadores de la Ilustración francesa. Así pensamos que, quizá, tal revolución —que del mundo de las ideas pasó al mundo de la política, en un nuevo campo de batalla— podría haber tenido sus efectos, también, sobre el mundo cultural y artístico hispano, y más en concreto de la arquitectura. A la vez, reconocíamos en la arquitectura del siglo XX americano signos que nos identificaban en parte con sus realizaciones ¿voces diferentes de una misma lengua? Con estas premisas, se formularon las hipótesis principales de esta tesis, y así empezamos por estudiar el pensamiento antiamericano a partir del siglo XVIII y la imagen que sobre la América se había vertido, legitimada por la razón desde entonces, sobre su desarrollo histórico en todos los ámbitos: social y político, económico y cultural. De ese estudio, que es la primera parte de la tesis, podríamos concluir que, en efecto, aquellas ideas que tanta influencia tuvieron sobre el mundo político: América es débil y lo seguirá siendo en tanto esté en manos de los españoles, habían pregnado no sólo al mundo de las ideas, sino también al de las artes. La creación de las Academias en España durante el régimen de los Borbones —quienes “compran” las ideas antiamericanas que venían de Francia— y el traslado de este modelo a América vienen a querer normar y uniformar la expresión de un pueblo tendente al exceso formal, y por tanto el arte barroco. Se suprimen los gremios y por espacio de más de medio siglo la expresión más original de América —pero también de España—, queda

relegada al ámbito de lo más popular: las industrias artesanales que escapan al control de la dictadura del nuevo gusto neoclásico de las élites intelectuales, desde las Academias. Pero finalmente, si descorremos el velo de cierta visión peyorativa o denigratoria del mundo anglosajón sobre nosotros, y olvidamos por un momento los propios prejuicios atávicos de subdesarrollo que el mundo hispano tiene sobre sí mismo, podemos valorar en el caso de América una rica tradición de más de 3000 años de realizaciones originales que no pueden ser juzgadas en su dimensión más rica sin lo primero. Lejos de culpar a otros o a nosotros mismos por nada, considero que algunas de las conclusiones fundamentales comienzan a aparecer tras reconocer esa dimensión original de las creaciones de la América, o del mundo hispano en general. Y qué hay de comun entre ambos mundos, a parte de la lengua que es ya mucho, es eso que damos en llamar el **invariante mestizo**: es decir que, lejos de categoría formales o estilísticas, del estudio de la historia del mundo americano anterior al siglo XVI como de la historia de España hasta entonces, lo que podemos inferir es que eran sociedades resultantes de superposición de diferentes culturas: Esta superposición, ya fuera debida a guerras, conquistas o por la convivencia continuada entre pueblos fronterizos. Tal superposición se acaba convirtiendo en un rasgo antropológico que define a estos dos mundos en su manera de relacionarse con el otro, hasta aceptar sus formas y mezclarlas con las propias. Entonces, el invento de esta categoría como ese rasgo compartido y propio dentro del ser hispano —y que no está tan presente en otras áreas culturales— nos permitía entender mejor la originalidad creativa de algunas de las mejores realizaciones en todo tiempo en América. A la vez, el invariante mestizo nos estaba dando la clave para explicar por qué de la excepcional arquitectura que eclosionan en toda la América en el siglo XX, pero más en concreto en México. Esta arquitectura se caracteriza porque no repite formalmente el pasado y sin embargo logra conectar con él de manera profunda. Los tres autores elegidos, —Juan O’Gorman, Mario Pani y Luis Barragán— están operando con respecto al lenguaje racionalista de las vanguardias europeas de los años veinte del siglo pasado de la misma manera que los frailes, arquitectos y artesanos que operaron aquí del siglo XVI al XVIII, esto es: haciendo de la historia el lenguaje de la construcción, que incorpora la expresión de sus artífices, que toma los modelos, los pasa por el filtro de su cultura y los reelabora en un producto original. Ver en el tiempo, es decir, ser universal sin dejar de ser local.

Precisamente esa es una de las conclusiones más importantes: el hecho de poder reconocer una historia de la construcción compartida, puede ser una herramienta para encontrar soluciones a nuestros problemas de hoy, que del pasado nos ayuden a construir en el presente, y nos impulsen a un futuro. Nos parece necesario que un arquitecto español conozca la historia de la arquitectura americana; como que un arquitecto mexicano conozca la historia de la arquitectura de España, pues una parte importante de ambas la compartimos y, de alguna manera en el mejor de los casos, nos pertenecemos, y nos necesitamos. Para finalizar nos gustaría recordar las palabras de Leopoldo Castedo, aquel “español de América o americano de España” al decir que “sí España es la esperanza de Europa, tal vez Hispanomérica es la esperanza del mundo”.



“Reyes de la danza”, Manuel Álvarez Bravo, ca. 1931 (primera impresión de 1980); Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC.



La Coatlicue de Cihuateteo,
(Museo Nacional de Antropología
e Historia de México).

Siempre hay que hacer preguntas,
y siempre hay que preguntarse el porqué de
nuestras propias preguntas.
¿Y sabes por qué? Porque nuestras preguntas,
al primer descuido, nos dirigen hacia lugares
adonde no queremos ir.
Roberto Bolaño, “2666” (2004)

El mal sueño de América. El sueño de la modernidad, acelerado, acaba en México en 1952. Todo lo demás, todo lo que sigue a tan magno proyecto y quienes lo idearon, solo es un lánguido vals, fuegos de artificio, que desembocará en una pesadilla con final fatal aquella tarde de un 2 de octubre de 1968, en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. La máscara de la modernidad, de cómica tornará a macabra. De nuevo, la mueca prehispánica de la muerte sonríe y alza sus brazos, como aquella en el instante de dar un susto a los niños, a los jóvenes apostados en Tlatelolco en el 68, que solo reclamaban libertad y justicia social, cantando y riendo. La misma máscara de la arquitectura, que ha perdido su sentido en pro de un supuesto progreso que es hoy la máscara de una globalización devoradora de conciencias. En definitiva, a partir de entonces todo será retroceso y deceso. Sobreviven, estoicamente, con sus gruesos muros —su cochambre externa la defiende— la arquitectura de Luis Barragán, como una Coatlicue risueña y en posición de asustarnos en cualquier momento, en todo tiempo. Este representa lo mejor de la gloriosa “arquitectura moderna” del siglo XX americano, junto a Pani, O’Gorman y algunos otros.

Tlatelolco era sitiado por la muerte, el Tzompantli, el muro de las calaveras contiguas, superpuestas, unidas unas a otras en un inmenso collar fúnebre, miles de calaveras formando la defensa y la advertencia del poder en México, levantado, una y otra vez, sobre la muerte.²⁴⁰

240. Fuentes, Carlos, *Los años con Laura Díaz*, ed. Alfaguara, Barcelona, 1999.

De la *deshumanización del arte* a la simple barbarie. Aquellos polvos, en manos del mercado, han traído el inmenso lodo del conocimiento de hoy, y de la ignorancia en masa: habría motivos por los que luchar, pero hasta estos han sido neutralizados por la industria y el mercado global, aliada con los gobiernos. En una sociedad hecha de hombres-opinión, la cultura del consumo y de los deshechos, y ahora del consumo de los rehechos *high-tec* de estos deshechos, son la gran fuente de ingresos de las grandes compañías. Viven de nuestra “basura”: sean nuestras opiniones o nuestros meros desperdicios. La basura vende, la arquitectura-rápida se consume igual que la comida basura, pero es más indigesta que esta.

Coatlícue está cubierta de espigas y calaveras, de flores y garras. Su ser es todos los seres. Lo de adentro está afuera. Son visibles al fin las entrañas de la vida.

Octavio Paz

“El problema es de una gravedad extraordinaria. Es acuciante para todo el viejo mundo y parte del nuevo cuando éste recibió, como le sucedió a Hispanoamérica, un legado cultural que fue proyección de la civilización europea a través del filtro de la hispánica. Sin embargo, ¿qué queda de Méjico, de Lima, de Caracas, de Quito, de Salta, de tantas ciudades nobilísimas que honraban a todo un proceso civilizador? Casi nada. De sus expoliados conjuntos se eleva el lúgubre sonido de un réquiem acongojante”²⁴¹. Los árboles crecen por donde pueden, desafiando con su exhuberancia cualquier plan de urbanistas megalómanos y neocapitalistas, un calor que aplasta el ambiente en un valle de México cuyo aire hace muchas décadas que dejó de ser el “más transparente” y donde, por sus laderas formando escorrentías vertiginosas, se desparrama la vida en forma de marginación y chabolas y eso, al cabo y todo, son las esperanzas ninguneadas, una y otra vez — da igual qué revolución nueva se inventen los de arriba— de un pueblo, “los de abajo”, que no se cansa de esperar: eso y nada más es lo que arrastra el agua abajo en temporada de lluvia. Lo arrastra hacia un inmenso lago de asfalto y cloacas secas, que es el cimiento de la otrora esplendorosa Anáhuac que fuera también la *Venecia americana, el México de los esplendorosos palacios e iglesias, el Paraíso*

241. Chueca Goitia, Fernando, “Riesgo y desgracia de las ciudades históricas”, en la revista *Arbor*, págs. 515-516, CLXX (noviembre-diciembre), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001.

de los elegidos de una nueva mitología clásica fundada sobre Tenochtilan y el Tepeyac.

País inconcluso, México, paciente y sereno, esconde sin embargo la rabia de una esperanza demasiadas veces frustrada. Este es un país que ha esperado durante siglos, soñando, el tiempo de su historia. Su mueca y su sonrisa se han vuelto inseparables. México es tierna fortaleza, cruel compasión, amistad mortal, vida instantánea. Todos sus tiempos son uno, el pasado ahorita, y el futuro ahorita, el presente ahorita. Ni nostalgia, ni desidia, ni ilusión, ni fatalidad. Pueblo de todas las historias, México sólo reclama con fuerza, con ternura, con crueldad, con compasión, con fraternidad, con vida y con muerte, que todo suceda, de una santa vez, hoy, ya (...) pues hace tiempo debió haber muerto de las causas naturales de la injusticia, la mentira y el desprecio que sus opresores han acumulado sobre el cuerpo llagado de México.²⁴²



Juan O'Gorman, *La Ciudad de México desde lo alto del Monumento a la Revolución*, 1947.

El mal sueño de América podría ser aquel de unos gobernantes que no dejan de pensar en su ascenso, aliado con las grandes potencias, políticas y económicas, y utilizando al pueblo, “los de abajo”, para —pisando sus cabezas y sus hombros, sin ningún escrúpulo o atisbo de vergüenza— literalmente sacar unos centímetros la suya, unos centímetros suficientes para suponer algunas de las riquezas más vastas e insultantes del planeta, a costa de “los de abajo”. A los de abajo, estos desheredados, les dejan el sueño de la libertad, ya sea —según ha convenido a los diferentes regímenes— apelando al pasado hispánico o confrontándolo con él,

242. Fuentes, Carlos, *En esto creo*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2002.

siempre para desviar la atención, de una población inmensamente pobre, de quienes de verdad desde hace doscientos años —la alta burguesía criolla, convertida en la clase dirigente, después revolucionaria y hoy democrática— los han dejado a su suerte o peor: los han enfrentado a su suerte, los han desprovisto de una educación, del derecho a la salud y una vivienda digna y un paisaje propio.



Imagen de la Plaza de las Tres Culturas (ca. 1954), por Mario Pani. Archivo “Mario Pani, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM.

Hoy, el sueño de la libertad es el de un refresco de cola, un anuncio de coche, o una casa con jardín delantero al interior de un fraccionamiento privado bardeado como una cárcel de máxima seguridad o a manera de cordón sanitario. Porque les ha interesado a estos pocos con poder, con mucho poder, el movimiento de la población sólo puede ser hacia las ciudades, donde es más fácil controlarlos, es decir, asfixiarlos y exprimir los exiguos salarios que minutos antes les acaban de ofrecer en sus grandes cadenas de servicios, condenando a la población a que el único sueño de progreso seguro sea la ciudad. Los condenaron a estos, o nos condenaron, y condenaron a las ciudades de tamaño importante a un crecimiento desorbitado que las desfiguró en todos los sentidos, las convirtió en fábricas de

pobreza, inmundicia y ahora potentes contaminadores que consumen energía por millones y triplican deshechos a una velocidad que supera la de la luz, la de la luz del día. Abandonadas ahora las ciudades a la suerte de ellas mismas ya de forma descarada —superados los últimos intentos planificadores con sentido, hasta los años 50 del pasado siglo— sin planificación alguna, en la mayoría de los casos, o con una planificación elitista y “racional” —pensada para unos pocos que no pisan la calle por miedo a ser robados o “infectados” de pobreza, gastan tres o cuatro camionetas , a veces hasta una por cada miembro de la familia, o toman el avión para ir de compras a Texas o Nueva York. Esto se lo imponen como modelo a ese 34% de una reducida clase media ascendente, que tiene todos los defectos adquiridos de la que aspiran alcanzar y convencidos, por educación, perversa educación, de que esa es la meta; y un 75% restante de pobres, de absolutamente pobres a los que los de arriba han quitado el derecho si quiera a quejarse, que han de construir y relacionarse con las reglas de aquellos otros, a través de las imposiciones del mercado hasta dar con la más absurda arquitectura popular que jamás haya tenido la humanidad. La arquitectura popular de esta sociedad *ultraindustrial* en los márgenes de la pobreza —que son párrafos completos y muy extensos—, no satisface ni siquiera las condiciones de habitabilidad básica y consume tres o cuatro veces más que cualquier otra arquitectura, incluso respecto de los escalones superiores de la sociedad. Mientras que los de arriba maquillan con productos de la cultura del mercado de la pseudo-sustentabilidad sus premeditadamente caprichosas arquitecturas —inapropiadas al medio y que ni siquiera responden con honestidad a este ni sus sistemas constructivos, donde el principal es el desorden—, los de abajo no pueden costearse más que los deshechos materiales y productos de segunda generación de los anteriores, aumentando exponencialmente el grado de contaminación a todos los niveles en nuestras ciudades y por supuesto no pueden maquillar lo que no admite ocultación alguna, pues además no lo pueden costear, dejando en evidencia por millones de metros cúbicos de arquitectura de rehechos a las élites “orgullosamente mexicanas”. El arquitecto ha desaparecido de todos estos procesos: para las clases pudientes es un mero ejecutor o, aun peor, un ridículo “*personal shopper*” seleccionando los productos de moda, que habrá de disponer al antojo de su cliente, previamente abducido el anterior por el mercado que le ha indicado cómo disponer su casa —a través de los medios de difusión del espectáculo global— y

qué materiales utilizar e, incluso, las casas comerciales del momento. Para “los de abajo”, con un bochornoso mutis por el foro, es el propio arquitecto quien ha callado su voz, en la mayoría de los casos prefiriendo o anhelando una situación más *chic* como la anterior descrita y olvidando que el arquitecto lo es con responsabilidad para el gran cliente y para toda la sociedad, es decir, como arquitecto de guardia —y en guardia, claro está—. Sin el arquitecto, la clase alta dirigente, desde sus puestos de responsabilidad, se ha quitado la fastidiosa moral que conllevaba una profesión que, en anteriores épocas, desde su condición gremial o colectiva, recordaba y actuaba con conciencia social, de guardia y en guardia como hemos señalado, reclamando al Estado su obligación de hacer posible el derecho natural de una vivienda digna para cada ciudadano y la obligación de los gobiernos a hacer y exigir hacer ciudad sin menoscabar los derechos de los otros, por tanto sea desde la arquitectura o desde el urbanismo, planificando: una destrucción controlada, una reconstrucción ordenada.



Godzilla entrando en Ciudad Neza, México.

Godzilla en México. ¿Pero qué es exactamente lo que debemos planificar ahora en América? Y más importante ¿cómo y desde qué perspectiva? Al respecto de la ciudad pensamos que lo único que parece que podríamos planificar, y muy bien —por su inercia imparable— es su destrucción. Sin llegar al extremo, probablemente empezariamos por una reconstrucción desde lo alto, sea desde el

avión de Le Corbusier —en que imagina visionariamente una nueva movilidad dentro del territorio americano—, o a partir de la visión del propio Sáenz de Oíza, quien adelantaba que la planificación de nuestras ciudades era una parte de la planificación más amplia territorial. Por tanto, eliminar aquello que no está funcionando en sí y que no está dejando funcionar a lo que estaba sano, que cada vez es menos, y que permita una reconstrucción con sentido, un “saneo” de las ciudades, que obligue a los estados a reconsiderar a la ciudad como el único bien tangible al que pueden contribuir en sus democracias y dejar de legado a las generaciones siguientes. Por tanto que es mejor frenar, a seguir mirando de lado, mientras la gente usa lo único que por desgracia siguen conservando: la fuerza de la necesidad. Y es necesario que en este nuevo escenario vuelva a aparecer la figura del arquitecto, del arquitecto con mayúsculas, al que necesariamente habremos de formar en nuestras escuelas de arquitectura. Por tanto, debemos planificar de nuevo la educación del arquitecto. Sí. Porque hace tiempo que, al menos en esta parte del mundo, y salvo honrosas excepciones, se ha dejado de formar con sentido al arquitecto. Al menos en la universidades donde se forman quienes, sin capacidad, mérito y nula conciencia de la responsabilidad que ostentarán, en muchos casos se verán obligados a dar respuesta a los problemas de nuestra sociedad con su arquitectura. Tal es el sistema que, la élites, han creado sus propias instituciones educativas donde heredar el poder a sus vástagos. La reducción de los contenidos en la enseñanza del dibujo tanto técnico como, muchísimo más grave, de expresión manual, la disolución o completa desaparición de los programas de estudios de la geometría analítica y descriptiva, y la misma suerte para la historia del arte y la arquitectura como herramienta necesaria de proyecto, en paralelo al resto de instrumentos de proyectar, pintan muy difícil nuestro futuro como sociedad en tales manos. Así las cosas, en un porcentaje muy alto la enseñanza de la arquitectura se ha reducido a una suerte de proceso adivinatorio, de búsqueda de sentido en el mejor de los casos a través del programa y donde la forma no se referencia de manera alguna, positiva o negativamente, con la historia de la evolución de soluciones formales del arte y la arquitectura. La historia no está en el plano de la mesa de dibujo de quienes han de pensar la arquitectura de hoy. Para la mayoría la historia es eso, historia: el punto de una línea que ven de frente o de una estela a sus espaldas, de unas cadenas pesadas en sus pies o un vago recuerdo de formas anticuadas. La

educación filosófica dentro de las escuelas de arquitectura y el pensamiento real sobre sus problemas se van diluyendo. Si difícil es aquel momento, siempre mágico, en la historia, en que “las grandes figuras del arte contemporáneo, han descubierto regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento que se habían desusado, permaneciendo creadoras”²⁴³, más difícil es hoy, al menos en el magma de confusión e ignorancia inducida, que se exhala en muchas de nuestras escuelas de arquitectura.

Armonía. Las ciudades medievales de Europa, las ciudades árabes y los pueblos africanos tienen armonía porque todas las construcciones respetan un patrón, un espíritu común. Cada vez que los habitantes de una ciudad tienen un sólo ideal es posible crear belleza y coherencia entre todas sus construcciones. En las ciudades actuales ese común y armonía se han perdido. Ya no hay una misma voluntad entre todos los habitantes, así cada edificación trata de ser diferente a las demás creando un caos espiritual y físico. Y es por ello que yo pienso que en nuestras ciudades actuales las casas tienen que vivir hacia dentro, hacia sí mismas, para que tengan sentido y coherencia al menos entre todas sus partes y las personas que las habitan.²⁴⁴



Dibujo de la idea de un crecimiento para la Ciudad de México, de Luis Barragán, ca. 1960.

243. Lezama, *op. cit.*, pág. 181.

244. Palabras de Luis Barragán en Figueroa, Aníbal, *El arte de ver con inocencia. Pláticas con Luis Barragán*, pág. 122, Cuadernos Temporales 13, ed. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, México, 1989.

El tema es la ciudad. El problema de desarrollo *insustentable* que sufre la ciudad histórica americana, en este final de siglo XX prolongado en el actual, no puede resolverse con una lista de “recetas” al dictado de los organismos internacionales, que nos asisten en nuestro “subdesarrollo”. La ciudad que hoy habitamos, muy diferente a la de nuestros abuelos, es el producto más perfeccionado de la última generación de avances de la sociedad postindustrial que nosotros, aquí, hemos dado en llamar *ultraindustrial*. Esto es, una sociedad regida por el consumo repetido y cíclico de un producto que desde su inicio está condenado a una vida limitada, que se fija para ser repuesto nuevamente acabada esta, asegurando así una cadena continua de producción y venta, en un movimiento repetido por millones de veces por minuto al día tan sólo en la Ciudad de México. Pero también, la otra cara de la moneda, una cadena continua e irreversible, en aumento exponencial, de generación de residuos de difícil reciclaje; o lo que es peor, cuyo reciclaje en muchos casos, es aún más pernicioso que si tales procesos no se llevaran a cabo. Esta sociedad *ultraindustrial*, como así la llamamos, rápidamente genera mecanismos para afrontar la *insustentabilidad* implícita a su concepción tradicional de industrialización, haciendo del reciclaje una sub-industria, por tanto también un submercado y algo que se puede vender con una buena campaña de mercado. Por tanto, una cortina de humo que desvía la atención sobre el peligro fundamental que es, ella misma. Las empresas no sólo nos venden un producto que al cabo de muy poco tiempo será inservible o que quedará obsoleto —por los mismos principios de demanda-oferta y competitividad— sino que, además, vende ya el propio proceso de reciclaje de sus mismos productos alimentando un submercado que se amplifica exponencialmente en multitud de subproductos de deshecho. Es más que obvio que, en un sistema neocapitalista y liberal, es imposible atacar la situación de raíz, dado que los mismos gobiernos son los primeros interesados en que tal sistema que impone la industrialización no sólo no varíe, si no que se expanda y crezca hasta sus límites últimos, de manera infinita. Con este trasfondo, los organismos internacionales que tratan de dar recetas para nuestras sociedades “subdesarrolladas” poco pueden conseguir, al menos estructuralmente. Sí introducir pequeñas medidas correctoras, gestos “sustentables”, y fotos, fotos de políticos plantando árboles: los mismos que son talados por millares del otro lado de la esquina sin que se impongan verdaderas

medidas de protección, reserva y regeneración al medio natural. Recordemos que uno de los primeros efectos que provoca en la sociedad la era de la industrialización es el movimiento masivo y el consiguiente despoblamiento del medio rural a favor de las nuevas ciudades. El crecimiento descontrolado de las grandes capitales, lo han convertido los políticos de provincias en un modelo de supuesto progreso para sus conciudadanos que, atrapados en las pequeñas ciudades, aspiran a moverse en coche para ir por pan “francés” a un *mall* en las afueras y tener una lujosa casa en alguno de los fraccionamientos para ricos de alrededor. En estos se amontonan, horterías, las últimas versiones de los proyectos de más rabiosa actualidad mezclando acero inoxidable, ventanas rasgadas (más bien rajadas con cuchillo), en muros blancos rugosos con algún parche cerámico, alberca alargada y un par de palmeras, aunando de un golpe —con cuatro toques— todos los estereotipos posibles de la “modernidad” y la “tradición” en la mente visionaria de las nuevas élites. Entonces reduciendo el problema llegaríamos a la conclusión de que no es posible, de ninguna manera, frenar de modo eficaz y de raíz el crecimiento descontrolado de las ciudades —estas son sólo el último eslabón, el objeto último dentro del proceso descrito— ni, por tanto, frenar los desequilibrios sociales que comportan, la insalubridad, la falta de abastecimiento de agua, la deficiencia de las infraestructuras, y tantos otros en cadena. Pero sólo aparentemente: olvidamos que la base fundamental de una sociedad son los ciudadanos. La palabra es “educación”. La solución es, por tanto educar, concienciar desde la base de la pirámide de la sociedad, que la ocupa —en nuestras sociedades pseudo-democráticas— el ciudadano de a pie. Esta labor es necesario hacerla desde la más tierna infancia hasta las enseñanzas universitarias, de especialización y posgrado. Necesitamos personas en general, amas de casa, niños, familias enteras, profesionales, científicos, artistas, políticos, filósofos en gran medida que operen esta nueva *Revolución Contraindustrial*, desde dentro de sí mismos primero. Desde luego implica un cambio de valores radical, tanto que ningún gobierno en la actualidad estaría en condiciones de aceptar. Pues obliguémoslos, es nuestra responsabilidad personal de cada uno y sumados será nuestra revolución, pues somos más. En este plan, el arquitecto sí tiene mucho que decir, y tendría mucho trabajo sólo desde la educación, volviendo a una especie de misión que pueda revertir la situación de nuestras ciudades que son nuestras sociedades: desde la conciencia y la formación.

Esta tesis quiere abrir la siguiente vía: **el paradigma del nuestro siglo es la ciudad**. Las soluciones han de ser formuladas desde la revisión de la ciudad histórica americana, que es mestiza. Primero hemos de concienciar de la importancia de conservarla como patrimonio de toda la humanidad y nuestro legado más rico; segundo, porque si no aprovechamos este legado, para extraer lecciones que den con su forma, ante los nuevos retos de nuestra sociedad, demostraremos la mayor ineptitud que se pueda imaginar en la historia de la humanidad. Esta ha de ser la ciudad del territorio, del inmenso y maravilloso paisaje americano, que a pesar de nosotros pervive.



La Ciudad de México, de noche, desde la carretera México-Puebla, 2015.

No me preocupa la rebelión contra la tradición; me inquieta la ausencia de tradición.

Octavio Paz

Está uno cansado de ver cómo se persigue la belleza y la bondad de las cosas (tal vez sean lo mismo) con añadidos embellecedores, sabiendo que no está ahí el secreto. Decía mi inolvidable amigo José Antonio Coderch que si se supone que la belleza es como una preciosa cabeza calva (por ejemplo, Nefertiti), es necesario haberle arrancado cabello a cabello, pelo a pelo, con el dolor del arranque de cada uno de ellos. Con dolor tenemos que arrancar de nuestras obras los cabellos que nos impiden llegar a su final sencillo, sencillo. ¡La sencillez sencilla!²⁴⁵

245. Citado en Campo Baeza, Alberto, *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*, pág. 87, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1996. El texto original aparece cerrando la monografía del propio arquitecto, en *Alejandro de la Sota*, ed. Pronaos, Madrid, 1989.

¿Hacia una vieja arquitectura? Esto que refería el maestro de arquitectos Alejandro de la Sota, me lleva a pensar de inmediato cuanto de su sentido original y dignidad ha perdido la profesión de la arquitectura y, por ende, su enseñanza. El mismo año en que Sota escribía estas palabras otro arquitecto Luis Barragán —mínimo, pero máximo como él— hablaba que “la vida privada de belleza no merece llamarse humana”. Preferiría no mencionar la palabra belleza aquí, en un mundo que —en ausencia de pensamiento filosófico consistente y bajo la dictadura del hombre-opinión y las multinacionales— ha desistido de alcanzar cualquier bienestar humano que no sea una cuestión de moda, gusto o dinero. La belleza, como la verdad *no están ni se les espera ya*. Y aun derrotados, sin embargo algunos siguiendo el espíritu de acción o mejor de inacción profunda de Sota, pensamos que lo pertinente hoy es hacer lo justo, lo mínimo con lo que tenemos al alcance y conseguir lo máximo: la felicidad de quienes nos rodean y la nuestra misma. Porque el desorden de nuestras ciudades no es casualidad, es consecuencia del mercado voraz y la inmensa pobreza material, pero más aún moral en que nos ha sumido el vecino del norte, sea este en Europa o América, de doscientos años aquí. Ya no lo necesitamos, ni a él ni su *ultraindustrialismo* letal. La verdad, hemos resuelto “nuestras cosas” siempre con nuestra única industria: la de los grandes hombres y mujeres que nos han precedido. Como arquitecto, preferiría no tener que usar alta tecnología informática para elaborar un proyecto de arquitectura, como preferiría no utilizar técnicas de otros climas más baratas pero ineficientes para rebajar los costes al promotor e hipotecar de por vida al usuario con su factura energética, u otra mano de obra que no sea nuestra, como prefería, en definitiva, no utilizar otros medios que no sean mi cerebro unido a mi mano dibujando, pensando, resolviendo. La arquitectura, arquitectura. Porque la realidad de la gente que me rodea no necesita ninguna sofisticación y sí economía de medios, cabeza y pasión. En un apagón industrial —apaguen conmigo ahora mismo el interruptor de la superproducción— estaremos ustedes y yo, solos, y sólo nos salvará nuestra humanidad, la razón y el corazón: eso significa sustentable. La vida, vida.

El único destino es seguir navegando en paz y en calma hacia el siguiente naufragio.

José Emilio Pacheco

Si la Jacaranda muere... “Hay, hermanos, muchísimo que hacer”. Con estas palabras del poeta peruano César Vallejo, recordaba el escritor Mario Vargas Llosa, en su discurso de aceptación del Premio Nobel de literatura, el vasto camino aún por recorrer de los países iberoamericanos —que yo extendería, también, por supuesto a Portugal y España, el área de influencia hispana, en general— en la adaptación de nuestras democracias a las realidades sociales reales para las que estaban concebidas, haciéndose cumplir las obligaciones y permitiendo el efecto de los derechos de todos y cada uno de los ciudadanos de nuestras sociedades: importándonos entre nosotros primero, para nosotros primero, seremos imprescindibles para el resto del mundo después, que diría Carlos Fuentes en quien también hemos apoyado nuestra voz, a lo largo de esta tesis.



Casa Barragán-Ortega (Tacubaya, D.F. 1943), foto del autor, diciembre de 2011

Si hay algo que percibimos en todo el paisaje americano, de los suburbios de las ciudades e invadiendo ya el campo, es la **ausencia del arquitecto**. Algo que esta tesis, en su repaso por la historia de nuestra tradición compartida de hacer y

pensar, de pensar y hacer la arquitectura ha querido evidenciar en contraposición con la realidad nuestra de hoy, de nuestra arquitectura: de nuestra ciudad: de nuestra sociedad. La forma de la ciudad es el fiel reflejo de la sociedad —pues la arquitectura construye las relaciones entre los hombres— si la sociedad es corrupta la forma de la ciudad lo evidenciará: de Chalco a Ciudad Juárez, de las favelas de Sao Paulo a Bogotá. Es quizá uno de los efectos más devastadores de la globalización anglosajona, la desaparición y sustitución subsiguiente del hombre-razón, por el hombre-opinión. Uno de los arquetipos del hombre-razón ha sido desde antiguo el arquitecto, como hemos manifestado en otros momentos de este trabajo, y por supuesto no ha quedado fuera de este proceso de disolución de la individualidad racional del hombre por otro muy diferente, el hombre-opinión, individual también pero mucho más potente para el mercado en las sociedades neoliberales. Frente a un mismo hecho, el hombre-razón, libre, tienes argumentos y principios filosóficos definidos que lo posicionan de manera determinante; el hombre-opinión, no tiene razones sino que está sujeto a opiniones que pueden ser múltiples, superpuestas, y contradictorias sobre la misma circunstancia, hecho o demanda de tal manera que ante el mercado este tipo de individuo es voluble y dirigible, siendo su capacidad de consumo exponencial. Bajo el manto del liberalismo las sociedades democráticas han negociado y vendido, así, al mejor postor la privatización de parte de sus obligaciones, entre las que destaca, sobre todo, la de educar.

La globalización será juzgada. Y el juicio será adverso si por globalización se entiende desempleo mayor, servicios sociales en descenso, pérdida de la soberanía, desintegración del derecho internacional, y un cinismo político gracias al cual, desaparecidas las banderas democráticas agitadas contra el comunismo durante la *guerra fría* por el llamado mundo libre, éste se congratula de que, en vez de totalitarismos comunistas o dictaduras castrenses, se instalen capitalismo autoritarios, eficaces, como en China, que siempre son preferibles — en la actual lógica global— a neoliberalismos fracasados que en realidad son capitalismo de compadres, como en Rusia. (...) Desde esta nuestra América Latina, desde estas tierras feraces, bellas, dolientes, pisoteadas y acribilladas por sí mismas y por quienes codician, yo no lo sé, si su pobreza o su belleza, pedimos hoy, simplemente, globalizar no sólo el hecho, sino el derecho, elevar a derecho el comercio y la salud, la educación y el medio ambiente, el trabajo y la seguridad. Que el Norte, en su propio beneficio, sepa, en la era global, distribuir beneficios y reducir cargas. Que el Sur, en vez de reiterar una y otra vez su cuaderno de quejas, su *cahier de doléances*, sepa limpiar primero su propia casa, no exigirle al mundo lo

que antes no nos demos nosotros mismos: la soberanía de la libertad interna, la democracia y los derechos humanos, la respetabilidad de la justicia que destierra la corrupción, la impunidad y la cultura de la ilegalidad en nuestro propio suelo.²⁴⁶



Sincretismo religioso, de la fiesta de Muertos, en Huaquechula (Puebla, México)

¿Qué podemos hacer los arquitectos ante todo lo anterior, hoy? ¿con qué contamos los arquitectos de uno y otro lado del Atlántico, del mismo mar, que hablamos español y portugués? Contamos con nosotros mismos, con una vastísima cultura compartida llena de encuentros felices que han dado mucho que hablar y que importarle al mundo; llena, por lo mismo, de diversidades y diferencias asumidas, riquezas locales que aún hoy siguen siendo esos lugares de creatividad inexplorada para hacer proyectos, para construir ciudad —polis— y darle verdadera forma a nuestras democracias. Nos queda algo muy complejo —pues requiere armarnos de valor y darnos el tiempo necesario— pero a la vez muy sencillo: ser arquitectos, tomarnos el tiempo de serlos de verdad y —buceando en el mar profundo de nuestra historia, la historia debe ser siempre presente—, encontrar las preguntas adecuadas,; y las preguntas adecuadas están entre “nosotros”, siempre. Lo universal hispano frente a la globalización anglosajona, que no admite la diferencia, porque la diferencia es el antídoto contra el capitalismo voraz de Disney a Coca-Cola. La transculturación hispana frente a

246. Fuentes, *op. cit.*

una aculturación —en el mejor de los casos— anglosajona.

De manera recurrente, desde hace años —quizá desde que visitamos por primera vez México, o fue en la segunda o tercera vez—, cuando pensamos en la figura del arquitecto, nos viene a la cabeza la imagen de aquellos personajes sonrientes, felices supongo, rodeando a un señor mayor de cráneo despejado, tan parecido a otros cráneos despejados de señores tan respetados por nosotros. No vemos en él a Luis Barragán, aunque efectivamente es él quien protagoniza la foto, no es Sáenz de Oíza que, aunque no está, lo vemos, no vamos a negar que podría ser él también. Vemos la **arquitectura personificada**. No hemos podido saber si la foto se tomó en la casa que Francisco Gilardi encargó al arquitecto mexicano para vivir con otro amigo, cuando eran jóvenes estudiantes de la UNAM, o sí es en casa del mismo Barragán en la colonia Tacubaya, al que por su avanzada edad habría ido a visitar Gilardi junto a David Hockney en aquellos días que este último pasó en México, entre los años 1984 y 1985. A la señora no la hemos identificado, pero la presuponemos querida por el afecto que don Luis le profesa en la instantánea; tomando sus cabellos y apretando su cara con toda la mano, contra sus labios. En primer plano un cuenco con fruta, de fondo a la izquierda una de las lámparas que tanto gustaba disponer Barragán en sus casas, hecha de vitelo cosido a una estructura metálica, sencilla y cuadrada. Detrás de Barragán una figurilla de rasgos orientales²⁴⁷, del Galeón de Manila o quien sabe, pero que mira y sonrío igualmente a la cámara como el resto de personajes. Barragán no. Pareciera en esta foto, como con sus palabras, que nos estuviera diciendo: “no se confundan, no me miren a mi ni lo que hice, miren lo que miré, o mírenme siendo: no lo que soy”. Podrían ser tuyas, perfectamente, aquellas otras del maestro español Saénz de Oíza, transcritas por Oteiza, su amigo del alma “Lo que yo significase más importante que lo que soy”²⁴⁸.

Nos gusta pensar que la arquitectura es aquello que **esta entre los hombres**

247. En realidad la figurilla se corresponde con una talla de Santa Catalina, que en la foto no se aprecia completa pero por cuyos rasgos tan particulares identificamos como tal en una última visita a la casa estudio de Luis Barragán, en su recámara, en pasado junio del año 2016.

248. Flor, S. (Productor) & Villaluenga, Y. (Directora). (2014). *No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oíza)* [web]. España. Disponible en RTVE online: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>

como herramienta que construye y da forma, da forma y construye las relaciones humanas. Que la arquitectura es capaz, como en el caso de Francisco Javier Sáenz Oíza, como en el de Josep Lluís Sert o en el propio Luis Barragán, de representar con ellos y dar forma, a través de su construcción, a la expresión de toda una cultura, a través de la relación con personas, hechos y cosas, en cada momento preciso, como un lugar de encuentro para las artes.

Nos gusta pensar, y lo hacemos de manera recurrente, en cuál es nuestra razón de ser como arquitectos, como una preocupación constante en la cabeza. Esta preocupación se ha deslizado a lo largo de estos años a nuestra labor docente, en las oportunidades profesionales que hemos tenido y por supuesto en esta tesis, convirtiéndose en su fondo último como una exigencia dentro de la tradición de la que, como arquitectos, nos sentimos pertenecer. Durante todos estos años ese pensamiento nos ha llevado, entre otras cosas, a imaginar aquella maravillosa historia de una jacaranda que reunió al hombre con la arquitectura, con su cultura en torno a un proyecto, y que tenía por objeto o excusa salvar un hermoso árbol, que da hermosas flores moradas, sin más pretensión.

“La poesía es la palabra acordada con el número”²⁴⁹. Queremos pensar que el arquitecto, a través de su disciplina, en el fondo va a más allá de dar respuesta racional a un programa, utilizar unos materiales adecuados que permitan soportar la construcción y abrigar unas personas al interior, encajar un presupuesto para su cliente... Pensamos que nuestra disciplina busca cubrir todo lo anterior, desde un deseo de alcanzar la belleza, haciendo de la arquitectura, así, el resultado de acordar la materia con el número del hombre. El arquitecto construye en el tiempo, que es siempre presente, aunque concitando lo que fue y lo que será en un presente dinámico. Así, es ese lugar del tiempo el espacio en que ocurre la arquitectura, un territorio en el que se reúne con la poesía o la música. Frente a aquellos que han “encapsulado” a Barragán en el estrecho espacio de los arquitectos del lugar, sin duda haciendo una lectura muy superficial de su producción, nosotros lo situamos entre los arquitectos que han sabido convocar en

249. “Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número”. En San Agustín, *De libero arbitrio*, II, XVI, 42.

su obra, sabiamente, al espíritu del tiempo: único a través del cual la arquitectura, no sólo es más autónoma y más capaz de hablar su propio lenguaje formal; sino que, además, desde este crea su propio lugar, que no es un contexto, ni circunstancias locales, ni regionales, sino el lugar de expresión de toda una cultura.

Si el arquitecto renuncia a la aspiración de hacer arquitectura por el simple hecho de salvar una hermosa Jacaranda, o dar alojamiento o hacer ciudad para los demás. Si renunciamos a hacer arquitectura como una profesión al servicio del otro, desde las más altas aspiraciones y sabiéndonos parte de la historia, por insignificante que sea el encargo, habremos dado muerte definitiva a nuestra disciplina. Si la jacaranda muere...

Él quiso hacer la casa porque había una Jacaranda, porque era muy cerca de su casa, y porque quería estar en contacto con una generación joven (...) Yo no siento que vivo en una joya arquitectónica, yo siento que vivo en una casa que hizo un señor que yo quise muchísimo, y él me quiso a mí también, y que la misma relación que yo tuve con él todo el mundo la debía tener con su arquitecto; y todos deberían tener sesenta años, para poderle hacer casas a la gente. El arquitecto debía ser un compendio de sabiduría porque él está haciendo tu casa, y la gente debería quedarles muy agradecida.²⁵⁰



Francisco Gilardi, (¿?), Luis Barragán y David Hockney (¿en casa de Barragán?), ca.1984-85, Ciudad de México.

250. Anda Alanís, Enrique X. "Entrevista con el Sr. Francisco Gilardi". En de Anda A., Enrique X. (coord.), *Luis Barragán. Clásico del silencio*, Colección Somosur, ed. Escala, Bogotá, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

Ábalos, Iñaki, “Interiores, el talón de Aquiles de la modernidad”. *Interior* (Catálogo del Pabellón español de la Biennale de Venecia de 2014), pág. 17, ed. Ministerio de Fomento del Gobierno de España, Madrid, 2014.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, 3ª edición 5ª reimpresión, ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003.

Adriá, Miguel, *Mario Pani. La Construcción de La Modernidad*, CONACULTA y Gustavo Gili, México, 2005.

Aguilera, Alejandro et al., *Arquitecturas finiseculares en México*, ed. Universidad Iberoamericana, México D.F., 2004.

Albers, Josef, *La interacción del color*, 1ª edición 10ª reimpresión, ed. Alianza Forma, Madrid, 1996.

Alcalá, Luisa Elena et al., *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, ed. El Viso, Madrid, 2002.

Anda A., Enrique X. (coord.), *Luis Barragán. Clásico del silencio*, Colección Somosur, ed. Escala, Bogotá, 1989.

Alejandro García, Juan *et al.*, *Manual básico de historia del derecho*, ed. Dyckinson, Madrid, 2013.

Alfaro, Alfonso, *Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán*, ed. Artes de México, México, 1996.

Alva, Ernesto *et al.*, *Barragán. Obra completa*, ed. Tanais Ediciones, Sevilla, 1995.

Arango Cardinal, Silvia, *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Arfe y Villafañe, Juan, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, ed. Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1587.

Arfe y Villafañe, Juan, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, ed. Francisco Sáenz, Madrid, 1675.

Arfe y Villafañe, Juan, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, ed. Pedro Enguera, Madrid, 1736.

Arfe y Villafañe, Juan, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, ed. Plácido Barco, Madrid, 1795.

Arfe y Villafañe, Juan, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, ed. Assensio y Torres, Madrid, 1806.

Arfe y Villafañe, Juan, *Quilatador de oro, plata y piedras*, ed. Antonio Francisco de Zafra, Madrid, 1678.

Arquillo Torres, Joaquín; Morales, Menéndez, Enrique, “La industrialización de las esculturas religiosas en la Nueva España: cristos de caña de maíz”. *Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*. Santiago de Chile, 2010.

Artigas, Juan Benito, *Capillas abiertas aisladas de México*, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.

Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Bernal, Ignacio, *Museo Nacional de Antropología*, ed. Aguilar, México 1969.

Bernal, Rafael, Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI, ed. Fondo de Cultura Económica, México. 1995.

Bielza de Ory, V., “De la ciudad ortogonal aragonesa a la ciudad cuadrangular hispanoamericana como proceso de innovación-difusión, condicionado por la utopía”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, VI (106), 2002.

Birnbaum, Daniel *et al.*, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, CONACULTA y Turner, 2005.

Bonet Correa, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1993.

Bonet Correa, Antonio, *Monasterios iberoamericanos*, ed. El Viso, Madrid, 2001.

Brown, Jonathan *et al.*, *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, ed. Ministerio de Educación y Cultura, Museo de América y Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999.

Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière*, Vol XV, 1739.

Canales, Fernanda, *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la modernidad: obras, diseño, arte y pensamiento*, ed. Fomento Cultural Banamex, México, 2014.

Canales, Fernanda, *La Modernidad Arquitectónica en México; una Mirada a través del Arte y Los Medios Impresos*, tesis doctoral (inédita), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2013.

Capmany y Montpalau, Antonio, *Discurso económico-político, en defensa del trabajo de los menestrales, y de la influencia de los gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos*, Madrid, 1778.

Cajigal Vera, Miguel Ángel, “La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura”, Comunicación de Congreso, Santiago de Compostela, 2009.

Cajés, Patricio, *Regla de las cinco ordenes de architectura*, Madrid, 1593.

Cajés, Patricio, *Regla de las cinco ordenes de architectura*, ed. Joseph Antonio Pimentel, Madrid, 1736.

Cajés, Patricio, *Regla de las cinco ordenes de architectura*, ed. Manuel González, Madrid, 1792.

Carpo, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta*, ed. Cátedra, Madrid, 2001.

Caramuel Lobkowitz, Juan, *Architectura civil, recta y obliqua*, Vigevano, 1678.

Castañeda, Joseph, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, ed. Gabriel Ramírez, 1761.

Castedo, Leopoldo, *Historia del Arte y de la Arquitectura de Latinoamérica*, ed. Pomaire, Barcelona, 1970.

Castañeda, Jorge G.; Rodríguez W., Manuel, *¿Y México por qué no?*, México, Colección Centzontle, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Cernuda, Luis, *Variaciones sobre tema mexicano*, Colección México y lo mexicano, ed. Porrúa Obregón, México, 1952.

Chanfón Olmos, Carlos ed., *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II El periodo virreinal Tomo I El encuentro de dos universos culturales*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1997.

Chanfón Olmos, Carlos ed., *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II El periodo virreinal. Tomo I La consolidación de la vida virreinal*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2001.

Chanfón Olmos, Carlos ed., *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II El periodo virreinal. Tomo III El surgimiento de una identidad*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2004.

Chanfón Olmos, Carlos ed., *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen III El México independiente. Tomo II Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, 1998.

Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, ed. Gráficas Carville, Guadalajara, España, 1971.

Colomina, Beatriz, “Hacia un arquitecto global”, en *T6 Ediciones*, ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 2011.

Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, ed. Gredos, Madrid, 1989.

Chiappero, Rubén O., *Notas sobre patrimonio hispanoamericano. Arte, arquitectura y urbanismo*, ed. Universidad Católica de Santa Fe, Rosario, 2012.

Clavijero, Francisco Xavier, *Storia antica del Messico*, Cesena, 1780-1781.

Cuesta Hernández, Luis J., “Andalucía y la huella del Renacimiento en las catedrales de Indias. ¿Mito o realidad?”, *Boletín de Monumentos Históricos*, págs. 5-24, tercera época, n° 15 (enero-abril), México, 2009.

Cueto Ruiz-Funes, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en México*, ed. Bonilla Artigas Editores, México, 2014.

Cueto Ruiz-Fúnez, Juan Ignacio del; Vicente Garrido, Henry, *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura y Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado, México D.F., 2009.

Curtis, William, *La arquitectura desde 1900*, ed. Hermann Blume, Madrid, 1986.

Curtis, William, *La arquitectura desde 1900*, ed. Phaidon Press, Madrid, 2006.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Patria, México, 1983.

Díez Barroso, Francisco, *El arte en la Nueva España*, Ed. Universidad Iberoamericana, Méjico, 1921.

De Garay, Graciela, *Mario Pani. Vida y obra*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2004.

Díaz de la Serna, Ignacio. “El artículo “América” en la Enciclopedia de Diderot y D’Alembert (primera parte)”. *Norteamérica*, 1, págs. 163-204, México, 2009.

Díaz de la Serna, Ignacio. “El artículo “América” en la Enciclopedia de Diderot y D’Alembert (segunda parte)”. *Norteamérica*, 4, págs. 131-162, México, 2009.

Díaz Moreno, Félix, “Tratados españoles de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense”, *Anales de Historia del Arte*, nº 5, Universidad Complutense, Madrid, 1995.

Echegaray, José Ignacio, *El paisaje religioso de México*, Ed. Fomento Cultura Banamex, México, 1975.

Echeagaray, José Ignacio, *Panorama de Anahuac seleccion de laminas y textos de los tomos III y IV del Theatro de Nueva España*, ed. San Ángel, México, 1975.

Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico, Ciudad de México, Museo Rufino Tamayo, 1985.

Figueroa Castrejón, Aníbal, “El arte de ver con inocencia. Pláticas con Luis Barragán”, *Cuadernos Temporales 13*, ed. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, México, 1989.

Flores Guerrero, Raúl; Rojas, Pedro, *Historia General del ARTE MEXICANO. ÉPOCA PREHISPÁNICA*, Ed. Hermés, México, 1962.

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Fresnillo Ruiz, Javier, *Las correcciones en el MS. 10075 B.N. en la transmisión del texto de Vitruvio*, tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Fuentes, Carlos, *En esto creo*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2003.

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, décima re-impresión, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México 1997.

Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

García, Simón, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos* [Manuscrito] : conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría, Salamanca, 1681.

Garrigues, Eduardo, “La España ilustrada y el nacimiento de Estados Unidos”, *Diario ABC* (edición digital), 7 de mayo de 2006.

Garrigues, Eduardo; López Vega, Antonio (eds.), *España y Estados Unidos en la era de las independencias*, Colección El Arquero, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

Gasparini, G., “Análisis crítico de la historiografía arquitectónica del barroco en América”, número 7, *Boletín del CIHE*, Caracas, 1967.

Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

González Claverán, Virginia: *La expedición científica de Malaspina en Nueva España, 1789-1794*. México, 1988.

González Gortázar, Fernando (coord.), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Ed. Cultura Contemporánea de México, México, 2004.

González Gortázar, Fernando, *Las Torres de Ciudad Satélite*, Ed. Arkine, México, 2014.

Gutiérrez, Ramón, *Historiografía Iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII): dos lecturas*, Ed. CEDODAL, Buenos Aires, 2004.

Gutiérrez, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Ed. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

Guzman Urbiola, Xavier; Ito, Toyo; Jiménez, Víctor, *Casa O'Gorman 1929*, ed. CONACULTA, México, 2014.

Hegel, J.G.F., *Filosofía de la historia*, pág. 110, ed. Podium, Barcelona, 1871.

Higueras, María Dolores: "El marino ilustrado y las expediciones científicas". *La Botánica en la expedición de Malaspina 1789- 1794*. Madrid, 1989.

Historia del arte universal, ed. Ediciones Moretón, Bilbao, 1967.

Hitchcock, Henry Russell, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, ed. Cátedra, Madrid, 1981.

Isac, Ángel, "La historia de la Arquitectura del siglo XX. Modelos historiográficos". *Actas del seminario: Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, pág. 35-58, Zaragoza, 2009.

Juderías, Julián, *La Leyenda Negra. Estudios acerca de España en el extranjero*, ed. Araluce, Barcelona, 1917.

Juncosa, Patricia, *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes visuales*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

Kassner, Lily, *Chucho Reyes*, ed. RM, México, 2002.

Kassner, Lily. *Jesús Reyes Ferreira. Su universo pictórico*. México, UNAM, 1978.

Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México, Tomo I*, Ed. Centro de Investigaciones Arquitectónicas Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1973.

Katzman, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo*, Ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia SEP, México D.F., 1963.

Kowalski, Jeff K., *Mesoamerican architecture as a cultural symbol*, New York, Oxford University Press, 1999.

Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Kubler, Jorge, *La arquitectura novo-hispana del siglo XVI*, 1º edición, Ed. Biblioteca de Cooperación Universitaria Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975.

Kubler, George, Santos. *An exhibition of the religious folk art of New Mexico with an essay by George Kubler*, ed. Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, 1964.

Kubler, George, *The religious architecture of New Mexico. In the colonial period and since the american occupation*, quinta edición, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1990.

Kuri Camacho, Ramón, *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*, Xalapa, Ed. Biblioteca Universidad Veracruzana, 2008.

Larrosa, Manuel, *Mario Pani. Arquitecto De Su Época*, México, UNAM, 1985.

León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, 7º edición, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Lezama Lima, José, *La expresión americana*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

López de Arenas, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes*, ed. Luis Estupiñán, Sevilla, 1633.

López de Arenas, Diego; Rodríguez, Santiago, *Suplemento o adiciones al el compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes*, ed. Manuel de la Puerta, Sevilla, 1727.

López Gúzman, *Rafael*, *Arquitectura mudéjar*, ed. Cátedra, Madrid, 2005.

López Rangel, Rafael, *La modernidad arquitectónica mexicana. Antecedentes y Vanguardias 1900-1940*, Colección Cuadernos Temporales 15, Ed. Coordinación de Extensión Universitaria División de Ciencias y Artes para el Diseño Unidad Azcapotzalco Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 1989.

Lozoya, Johanna, *Las manos indígenas de la raza española. el mestizaje como argumento arquitectónico*, ed. Conaculta, México, 2010.

Luis Barragán, temas y variaciones, ed. Landucci Editores, México, 2002.

Macnaspay S.J., C.J., *Las ciudades perdidas del Paraguay. Arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas 1607-1767*, Ed. Universidad de Deusto y Ediciones Mensajero, Bilbao, 1998.

Maisterra, Nemesio, *Luis Barragán. Obra en Guadalajara*, ed. Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, Guadalajara, 2002.

Manieri Elia, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Colección Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Martínez Arancón, Ana (ed.), *Voltaire. Diccionario filosófico*, Tomo I, ed. Temas de Hoy, Madrid, 2000.

Matute, Álvaro, *La teoría de la historia en México*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

Medel, Vicente, *Diccionario mexicano de arquitectura*, Ed. Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores, México D.F., 1994.

Mendieta, Fray Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, capítulo XIII, 1596.

México: Juan Rulfo Fotógrafo, Barcelona, Lunwerg, 2001.

Montaner, Josep. M, *La modernidad superada*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Moneo, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Ed. Actar, Barcelona, 2004.

Moreno Fernández, Francisco, “Prohibido hablar en Español”; *Éxito*, pág. 8, Chicago, noviembre de 2002.

Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, ed. Fondo de Cultura Económica, 1942.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, ed. Fondo de Cultura Económica, 1948.

Moyssen, Xavier, *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, Ed. Ediciones Herrero, México D.F., 1971.

Muñoz. Maria Teresa (ed.), *Las piedras de San Agustín. Sobre la estatuaria de Jorge Oteiza*, Madrid, ed. Departamento de Proyectos Arquitectónicos U.P.M. y Mairera Libros, 2006.

Nebrija, Elio Antonio, *Gramática castellana*, 1492.

Noelle, Louise, *Mario Pani*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

Noelle, Louise, *Mario Pani. Una visión moderna de la ciudad*, México, CONACULTA, 2000.

Novo y Colson, Pedro de: *La vuelta al mundo por las corbetas “Descubierta” y “Atrevida” al mando del capitán don Alejandro Malaspina desde 1789 a 1794*, Madrid, 1885.

Obregón Santacilia, Carlos, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, ed. Atlante, México, 1947.

Olvera Cano, María del Carmen y Reyes y Cabañas, Ana Eugenia, “El gremio y la cofradía de los canteros de la Ciudad de México”. *Boletín de Monumentos históricos*, tercera época (2), INAH, México, 2002.

Orendáin, Marai Emilia, *En busca de Luis Barragán*, ed. Ediciones de la Noche, Guadalajara, 2004.

Ortega y Gasset, José, “Hegel y América”, *Obras completas*, 2, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

Ortega y Gasset, José, “La Filosofía de la historia de Hegel y la historiología”, *Obras completas*, 4, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte, y otros ensayos de estética*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007.

Ortega y Medina, Juan A., *Historia de la conquista de México*, ed. Porrúa, México, 1970

Ortiz y Sáenz, José, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion traducidos del latín*, ed. Imprenta Real, Madrid, 1787.

Palafox y Mendoza, Juan, *Libro de las virtudes del indio*, col. Biblioteca Enciclopédica Popular, ed. Secretaría de Educación Pública, México, 1950.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, págs. 182-183, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Pearce, *The savages of America*, Baltimore, 1953.

Pérez Galdeano, Ana M., “Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)”, *Cuadernos de Arte*, nº 40, págs. 107-118, ed. Universidad de Granada, 2009.

Pimentel Igea, J.F., *Malaspina y la Ilustración*, Madrid, 1989. Varios Autores: *La expedición Malaspina, 1789-1794. Viaje a América y Oceanía de las goletas “Descubierta” y “Atrevida”*. Madrid, 1984.

Pinoncelly, Salvador, *La obra de Enrique del Moral*, Ed. Facultad de Arquitectura Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1983.

Poniatowska, Elena, *Todo México, Vol.1*, Ciudad de México, Diana, 1990.

Portilla, Anselmo de la (comp.), *Instrucciones que los Vireyes de Nueva España dejaron a sus sucesores*, Colección Biblioteca Histórica de la Iberia, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1873.

Prieto Calixto, Alberto, “Interpolación y cautiverio en las crónicas de la conquista de México”, *Centro Virtual Cervantes*, Madrid, 2002.

Principios de arquitectura según el sistema de Vignola para el uso de los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cadiz, ed. Imprenta del Estado Mayor General, Cádiz, 1813.

Jovellanos, Melchor Gaspar de, *El libre ejercicio de las artes*, Madrid, 1785.

Quintero, Pablo et al., *Modernidad en la arquitectura mexicana (18 protagonistas)*, Ed. Unidad Xochimilco División de Ciencias y Artes para el Diseño Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 1990.

Ramírez, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, ed. Debolsillo, México, 2010.

Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du comerce des Européens Dans les deux Indes*, 1780.

Reyes, Alfonso, *Memoria*, México, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Reyes, Alfonso, *México*, México, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Reyes, Alfonso, *Nueva España*, México, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Ricard, Robert, *La Conquista Espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España*, ed. Polis, México, 1947.

Riggen, Antonio, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 2000.

Robalino, Gladys A., *Detrás de la máscara del silencio: dimensión criolla en la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, (Tesis de Doctorado). Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2008.

Robertson, *History of America*, Vol. I, 1770,

Rodríguez, Jaime E., *La independencia de la América española*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Rojas, Pedro, *Historia General del ARTE MEXICANO. ÉPOCA COLONIAL*, Ed. Hermés, México, 1963.

Rubial, Antonio, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, págs. 124-130, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Sáenz Guerra, Francisco Javier, *Un mito moderno. Una capilla en el camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní*, Alzuza, Ed. Fundación mUSEO Jorge Oteiza y Fundacion CAN, 2007.

Sagredo, Diego de, *Las medidas del Romano*, Toledo, 1526.

Sagredo, Diego de, *Las medidas del Romano*, ed. Luis Rodrigues, Lisboa, 1542.

Sáiz, Blanca, *Bibliografía sobre Alejandro Malaspina y acerca de la expedición Malaspina y de los marinos y científicos que en ella participaron*, Madrid, 1992.

San Nicolás, Lorenzo de, *Arte y uso de Arquitectura dirigido al Patriarca San Joseph. Primera parte*, Madrid, 1639.

San Nicolás, Lorenzo de, *Arte, y uso de arquitectura, Segunda parte*, Madrid, 1665.

San Nicolás, Lorenzo de, *Arte y uso de Arquitectura, Primera parte*, Madrid, 1667.

San Nicolás, Lorenzo de, *Arte, y uso de arquitectura*, ed. Manuel Román, Madrid, 1736.

San Nicolás, Lorenzo de, *Arte, y uso de arquitectura*, ed. Plácido Barco, Madrid, 1796.

Santiago, Teresa, ed., *Barragán. Obra completa*, Madrid, Tanais Ediciones, 1994.

Seis arquitectos para el paisaje del siglo XX, Madrid, El País, 31 de marzo de 2002.

Serna Arnáiz, Mercedes, “Discursos sobre la naturaleza americana: desde el descubrimiento de América hasta la visión ilustrada”; *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 39, págs. 251-264, 2010.

Sebastian, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, ed. Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

Tafari, Mamfredo, *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, ed. Laia, Barcelona, 1973.

Terán Bonilla, José Antonio (coord.), *Mensaje de las imágenes*, México, 1998.

The Pritzker Architecture Prize 1980: Luis Barragán, The Hyatt Foundation, 1980.

Tovar de Arechederra, Isabel et al., *El corazón de una nación independiente*, Ed. Departamento del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Universidad Iberoamericana, México D.F., 1994.

Tovar de Teresa, Guillermo, *México barroco*, ed. Sahop, México, 1981.

Urrea, Miguel de, *De Architectura, dividido en diez libros*, ed. Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1564.

Urrea, Miguel de, *De Architectura, dividido en diez libros*, ed. Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1582.

Vandelvira, Alonso de, *Tratado de cantería* [manuscrito del original por Felipe Lázaro de Goiti], 1646.

Vandelvira, Alonso de, *Tratado de cantería* [manuscrito del original por Bartolomé de Sombigo y Salcedo], 1671.

Vargas Llosa, M. *Elogio de la lectura y la ficción* (discurso de aceptación del Premio Nobel, 7 de diciembre de 2010, Estocolmo).

Vargas Llosa, Mario, “Un millonario se divierte”, diario El País, 9 de agosto de 2015.

Vega Esquerro, Amador, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, ed. Siruela, Madrid, 2010.

Waisman, Marina, *La arquitectura descentrada*, Colección Historia y Teoría Latinoamericana, Bogotá, 1995.

Westheim, Paul, *Arte, religion y sociedad*, segunda edición, México, Biblioteca Universitaria de bolsillo, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Westheim, Paul, *Obras maestras del México antiguo*, Colección Serie Mayor, Ed. Ediciones Era, México D.F., 1977.

Zanco, Federica, “Barragán’s Ciudad del México”, *DOMUS*, (899), págs. 62-67, 2007.

Zanco, Federica (ed.), *Luis Barragán. La revolución callada*, ed. Skira, Milán, 2001.

Estamos en derrota, nunca en doma

Claudio Rodríguez