

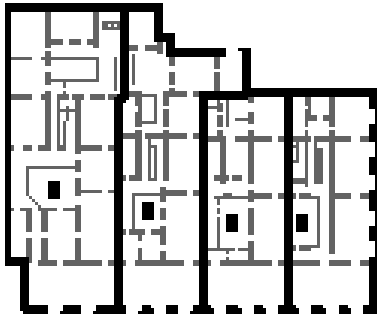
Fracción con siete casas sobre la calle de Plateros (hoy Madero) entre el callejón de la Alcaicería y Empedradillo (hoy calle de Monte de Piedad)



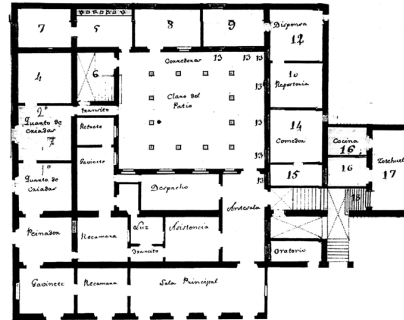
Seis casas sobre la calle de Plateros, entre San José del Real y callejón de la Alcaicería.



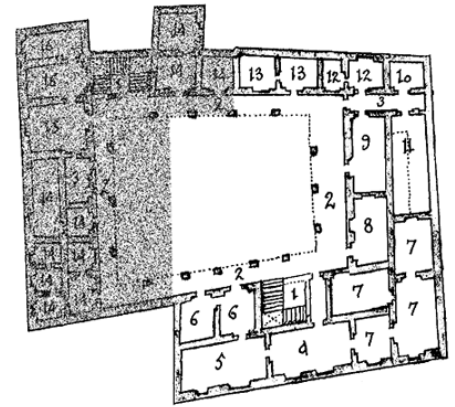
Fracción que incluye el patio principal de las antiguas Casas Viejas, la cual fue remodelada para alojar el Monte de Piedad.



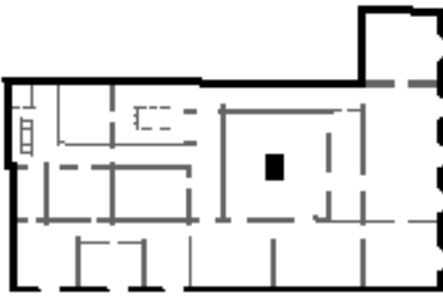
Cuatro casas en la esquina de la calle del Empedradillo con la de Tacuba.



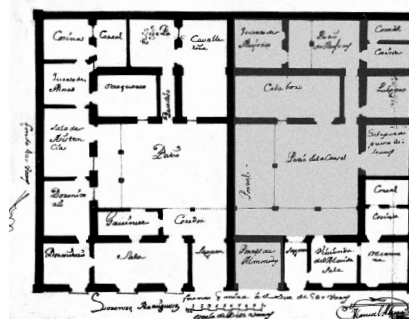
Edificio del Ayuntamiento de la ciudad de México, proyecto de remodelación de Ignacio Castera. Fracción correspondiente al palacio del corregidor.



Proyecto de Ignacio Castera, planta alta, vivienda para la fábrica de fundición.



Casa en la esquina del Empedradillo con el callejón del Arquillo, demolida para realizar la ampliación de la calle de 5 de Mayo.

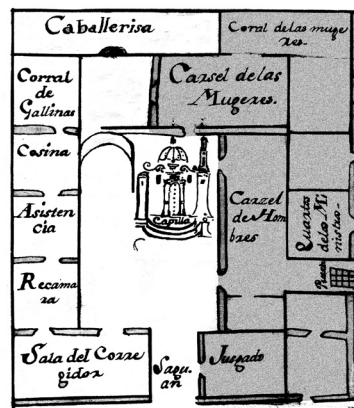


Casas Reales de la villa de Tacuba. A la izquierda, casa del corregidor, en gris, el área del juzgado y la cárcel, abajo a la derecha, vivienda del alcaide.

Una de las principales virtudes de una solución arquitectónica se demuestra en su capacidad de adaptación a diferentes eventualidades; la diversidad de las necesidades de una sociedad requiere de esa flexibilidad. El esquema de solución de la vivienda virreinal, aparentemente similar en cuanto a la relación funcional de los espacios, necesita adaptarse a los medios económicos de cada usuario, al número de miembros de su familia, a las dimensiones y geometría de los predios, a la orientación de los mismos, etcétera. Extrapolando los problemas tipológicos, se explicará la idea de cómo se ordena el tejido urbano por medio de una analogía con los caracteres de las imprentas: cada tipo, cada letra o signo debe obedecer a una serie de reglas o normas internas en relación con lo que comunica dentro del discurso en el que está inmerso, pero a su vez debe adaptarse a su tamaño y ubicación para integrarse a las galeras del sistema de impresión y éstas a la dimensión de la página. Así, la tipología urbana tiene una especie de papel pautado en la traza de las calles y en el sistema de parcelación de la manzanas, el cual dicta la manera de ordenar las celdas que satisfacen las necesidades vitales de los miembros de la sociedad, conformando, por un lado, una urdimbre espacial que las aloja y un discurso formal que posibilita la lectura clara del mismo. La ciudad se desarrolla por medio de variantes de una serie limitada de modelos. Algunos son intencionalmente diferentes para destacarse dentro de la homogeneidad



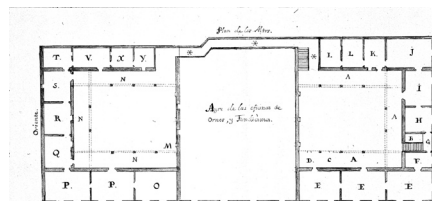
Tres casas sobre San José del Real (hoy Isabel la Católica) esquina con el callejón del Arquillo.



Casas Reales, San José de Toluca. A la izquierda, casa del corregidor, en gris, juzgado y cárcel, al centro, la capilla.



Cuatro casas sobre la calle del Empedradillo, esquina con el callejón del Arquillo.



Proyecto de Francisco Antonio Guerrero y Torres, planta alta, dos viviendas para la fábrica de fundición.

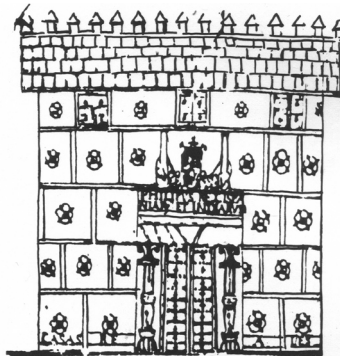
del texto mayoritario (la vivienda), como es el caso de templos y monumentos, pero todos se sujetan a las normas del sistema de producción arquitectónico que la sociedad ha hecho posible.

LA EVOLUCIÓN DE LOS CRITERIOS DE DISEÑO

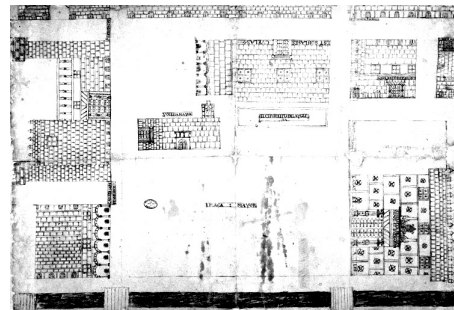
A continuación se abordarán aspectos relacionados con la manera de entender la arquitectura en los albores del periodo colonial. En un lapso relativamente corto, la arquitectura colonial transforma una manera de organizar el espacio propio de una sociedad en gestación, inmersa en los conflictos producidos por la conflagración de la conquista ibérica, a otra, aquella que el sistema económico y social ya ha consolidado, y que además se integra a la evolución de un imperio de dimensiones no vistas anteriormente y que comparte con el resto de la cultura europea la formación de un mercado mundial sustentado en relaciones capitalistas de tipo comercial. Hablo, en términos de ideas y discursos arquitectónicos, de la inserción a una manera de concebir los edificios mezclando una serie de persistencias medievales (góticas y mudéjares) con nacientes intenciones “renacentistas”, elaboradas por una mano de obra indígena y que durante ese periodo tenderán a homologarse con las formas de producción “manieristas” y “barrocas” del concierto mundial en gestación.

Anteriormente, había mencionado los planos del centro de la ciudad preservados en el Archivo de Indias, el primero de ellos posiblemente de 1562 y el segundo de 1596. En ambos aparecen las “Casas Viejas” y las “Casas Nuevas” de Hernán Cortés y las discrepancias entre ambas representaciones del mismo sitio y de los mismos edificios inducen a reflexionar sobre las causas de divergencias tan notables. Aparentemente el plano de 1596 contiene un sistema de dibujo más “moderno” (en parte por estar trazado a regla). En realidad, ambos son croquis o esquemas sin escala en los que están mezclados la representación en planta y en fachada y, si se observa cuidadosamente, las fachadas del caso “moderno” contienen escorzos perspectivos, o sea que las “fachadas” tampoco son estrictamente geométricas.

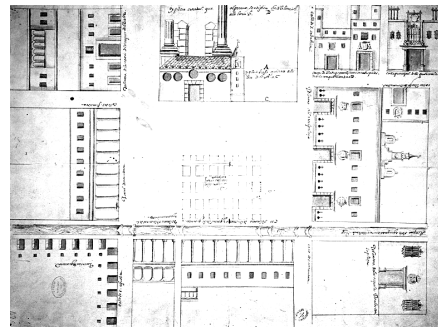
Comparando específicamente las fachadas se pensaría que se trata de edificios diferentes, o que sufrieron enormes remodelaciones. Pero lo que sucedió fue que solamente en el segundo caso existió una ampliación hacia la parte izquierda del edificio. Si ahora se comparan otras imágenes de los mismos edificios, realizadas posteriormente, se vería que difieren grandemente. La causa es que la manera de representar o dibujar fue evolucionando en la Nueva España y será hacia la mitad del siglo XVIII, pero, sobre todo, a partir de la instauración de la Academia de San Carlos en 1783, que se tengan representaciones similares a las que hoy acostumbramos.¹⁶ Si las



Plano de 1562. Sobre las “Casas Nuevas” de Moctezuma (hoy Palacio Nacional) Cortés construye su segundo palacio.



Plano de 1562. Es el plano más antiguo del centro de la ciudad, en él aparece la primera catedral construida en 1523

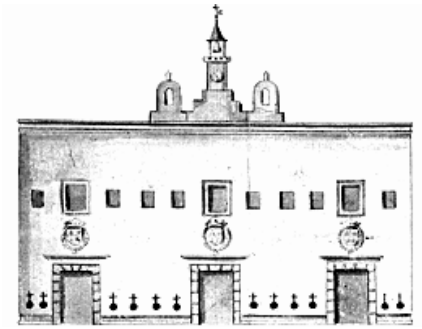


Plano de 1596. Además de la primera catedral, atrás de ella, hay un recuadro que señala la ubicación de la catedral nueva.

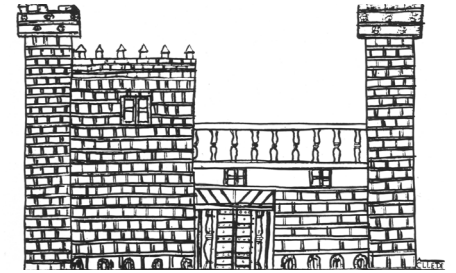
figuras representadas no correspondían a una imagen cercana a la realidad, ¿qué pretendían comunicar?, y ¿por qué?

Los dibujos de 1564 (trazados a mano alzada) de manera ostensible aparentan ser baluartes fortificados: se exageran los torreones y las almenas; además, los muros se representan como si estuvieran hechos de sillares labrados y con vanos mínimos. Si recordamos el desarrollo de las fachadas en Italia –la evolución que va del Palazzo Vecchio, al Medici-Ricardi, pasando por el Pitti o el Rucellai– se verá el abandono de los sistemas defensivos en los palacios acompañados de una creciente acentuación del sillar como elemento expresivo. En la Nueva

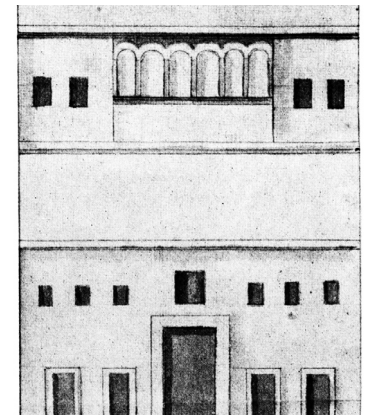
¹⁶ Para profundizar sobre la historia del dibujo véase Jiménez, 1987.



Plano de 1562. En el sitio donde se ubicaba el palacio de Axayácatl, Cortés construyó las “Casas Viejas”, su primer palacio.



Plano de 1596. Fachada del mismo edificio, con una ampliación hacia el norte, representada tres décadas después y en el cual la puerta central no existía.



Plano de 1596. La misma fachada dibujada unos treinta y cuatro años después.

España, exceptuando los puertos y la zona norte donde existían incursiones de piratas o de tribus nómadas, no era necesario construir bastiones, la imagen de fortaleza tenía otra finalidad. Además, con el material utilizado para construir los muros en la ciudad de México, el tezontle, no se podían fabricar sillares grandes como los dibujados en el plano de 1562. Por ello durante el siglo XVI y parte del XVII, si se tenía la intención de aparentar una mampostería hecha a base de canteras labradas, al revoque o aplanado se le aplicaban esgrafiados o listones para simular sillares¹⁷ o, en su defecto, proliferó también una

¹⁷ Aún hasta 1672, en el texto citado por Gustavo Curiel (1987), en un contrato de obra se estipula: “–Que toda la fachada principal ha de ir en calada de plana y fingida de rayas de cantería [...] –”

decoración elaborada con argamasa creando trezados de lacerías (ornamentación de origen árabe) llamadas ajaracas.

Pero, ¿por qué fingir sillares?, ¿por qué fingir fortalezas?, ¿qué impulsa al cliente o al arquitecto a representar lo que no es, a falsear imágenes y materiales?

En la arquitectura gótica el castillo medieval es un símbolo de poder representado por medio de una imagen dominante. Hay una lógica visual entre la sociedad al borde de la supervivencia, de un mundo en peligro, con la exhibición de las almenas, torreones, saeteras y matabancos, o sean los elementos funcionales destinados a la defensa, configurando los códigos visuales que transmiten el carácter del edificio. De manera análoga, la imagen de las catedrales está constituida por los elementos funcionales, cada parte del esqueleto sustentante es expuesta claramente en las audaces soluciones estructurales góticas. Cuando la artillería convierte en obsoletos esos medios de protección, los signos del poder se transfieren a una fortaleza simbólica donde se exagera la imagen de solidez del edificio, como sucede en los sillares sobreactuados del Renacimiento y del Manierismo, donde esa intención es evidente. Ahora, si se continuara calificando de “fingidas” a las fachadas del plano de 1562, a las del plano de 1596 debería denominarseles “embusteras” ya que, por un lado, nunca fueron así, ni su lenguaje “renacentista” se apega realmente a los códigos renacentistas. Por ejemplo, el paralelepípedo total del edificio de las “Casas Nuevas” parece tratado como si fuera una columna; es desplantado sobre una moldura tórica, a continuación una especie de escocia y arriba un listel o filete. El remate del edificio —parte que correspondería al capitel— es todavía más confuso, semeja algo entre un equino y un cuarto bocel, el cual es seguido de un ábaco y de otra banda, posiblemente representación de la arquitrabe, encima de ella otro toro, sustituyendo al friso y a la cornisa.

Se han utilizado los términos “fingido” y “embustero” para acentuar conscientemente la subjetividad de utilizar ese tipo de locuciones y señalar, de paso, un camino para presentar de otra manera las siguientes ideas.

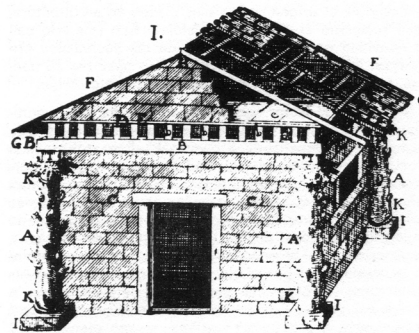
Lo que parece falso en una época, puede ser considerado sincero y veraz en otra. Esa subjetividad de los criterios de valor demuestra la valía de las aportaciones de Thomas Kuhn sobre los paradigmas y las revoluciones epistemológicas: cada juicio o formulación científica tiene validez según el criterio o enfoque del pensamiento de esa etapa. Por ejemplo, lo que parecía falso al Movimiento Moderno (o nos puede parecer ahora), para los arquitectos del siglo XVI sería la expresión de un anhelo, un deseo o de un proyecto que incluyera rasgos modernizadores y no una ficción falaz. Tal es el caso de la utilización de los órdenes clásicos a partir del redescubrimiento del tratado de Vitruvio al despuntar



La personificación de la arquitectura y la cabaña primitiva, según Laugier.

el siglo XV, momento en el cual se inicia un desmesurado culto a su texto. Porque si se continuara con el criterio de relación entre forma y función del Movimiento Moderno, la arquitectura clásica, desde la antigüedad griega se sustentaría en una falacia mayor; en la absurda imitación de una forma (la del templo períptero), concebida para un material, sustituyéndolo por otro a través de una mágica transustanciación: la cabaña mítica originariamente construida en madera, transpuesta parte por parte a componentes de cantera. El tratado de Vitruvio inicia la exposición del procedimiento de la siguiente manera:

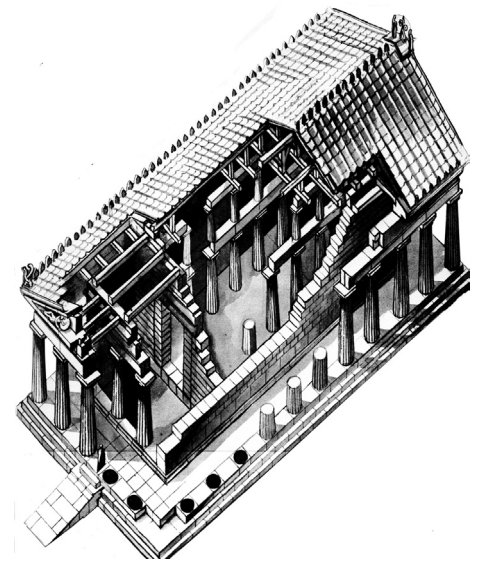
Así, en los edificios, cada cosa debe ocupar ordenadamente su lugar según su naturaleza. A imitación de esta reunión de varias piezas de madera, con las que los carpinteros hacen las casas corrientes, es como los arquitectos han inventado la disposición de todas las partes que componen los grandes edificios de piedra y mármol [...] (Vitruvio, 1955:90)



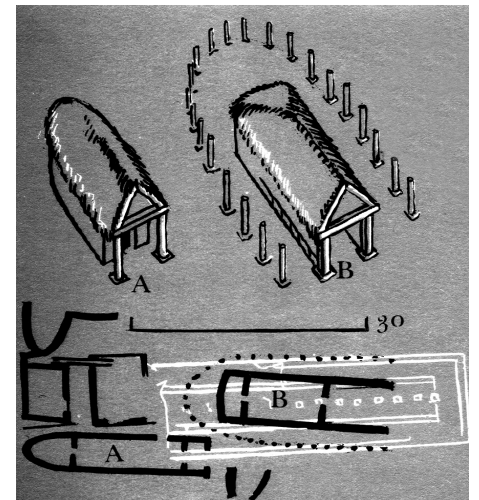
La cabaña primitiva, según J. F. Blondel.

A continuación, Vitruvio reseña detalladamente la manera en que cada parte del templo legendario se transforma en mármol. Para poder entender que a la distancia de un milenio y medio Vitruvio siga dictando las normas de la arquitectura, y que, además, se presente como expresión de modernidad, debe buscarse el fondo del asunto: el impulso renovador del Renacimiento no es otra cosa que el reencuentro de la arquitectura italiana (y europea) con su pasado, o sea, con la arquitectura del Imperio Romano considerada como la Edad de Oro que hay que recuperar. El término “Renacimiento” (esa edad dorada) lo expresa, y que todo lo hecho entre ambas épocas sea condensado despectivamente en el vocablo de “Edad Media” lo confirma.

Los mitos han sido estudiados por Lévi-Strauss, Cassirer, Levy-Bruhl, Evans-Pritchard, etcétera, considerándolos como ejemplos de elaboraciones de culturas primitivas. Sin embargo, los órdenes clásicos, emanados del templo mítico fueron preservados por la cultura europea como la manera indiscutible de



Templo de Aphaia, Egina.



Evolución del santuario de Termos, Etolia.

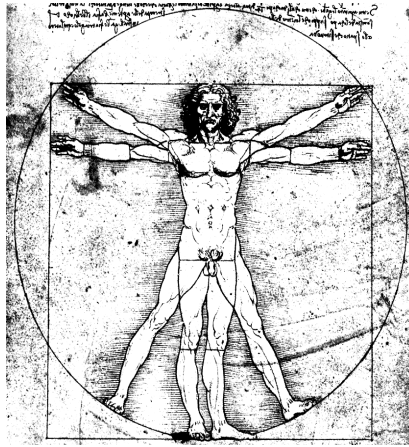
hacer arquitectura hasta el advenimiento del neogótico, primero, y después, del Movimiento Moderno.¹⁸ La brevedad de este escrito impide abundar sobre el tema de los paradigmas, los mitos, el papel del pasado y los enfoques del pensamiento de diferentes épocas, pero considero necesario profundizar sobre éstas y otras causas de la permanencia del tratado de Vitruvio y de los órdenes clásicos, la manera en que se transmiten los conocimientos, las influencias, las modas y las coacciones culturales; también, el papel que jugó la invención de la imprenta para la difusión del tratado de Vitruvio y el de sus múltiples sucedáneos, los cuales constituyeron la teoría de la arquitectura por más de tres siglos.

Cuando la necesidad de protección para sobrevivir fue desapareciendo del ámbito de lo perentorio, se desarrolló la persuasión de que era posible someter a la naturaleza por el camino del conocimiento de sus leyes. En la arquitectura, la búsqueda de esas leyes se dirige hacia los dos componentes de La Creación: la naturaleza y el hombre. En ellos, se intentará descubrir las reglas que se habían utilizado para su creación y, dentro de esas reglas, dos elementos se consideran esenciales: el orden y el número. El primero es trasladado directamente a la arquitectura a través de la planta centralizada, la cual tiene la pretensión de reproducir el orden cósmico del universo geocéntrico de la época, tal como lo ha estudiado Wittkower (1968). El segundo, se tratará de inferir de las dimensiones del cuerpo humano, hecho a "imagen y semejanza" —y por ello contenedor de las proporciones divinas—: un sistema de relaciones proporcionales que se aplicarán a los componentes de la arquitectura.

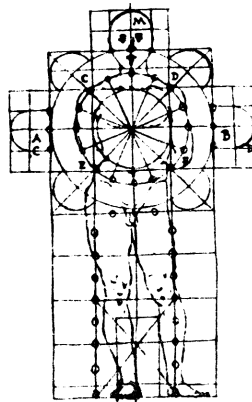
La convicción de que la ciencia es el medio para dominar la naturaleza va sustituyendo a la idea de la ciencia como camino para acercarse a Dios, pero también va alejándose de la lógica aristotélica como el único instrumento idóneo y después de la teología natural platónica, recuperada paralelamente a Vitruvio. El mérito renacentista de otorgar al arte y la arquitectura la misma importancia que otras expresiones humanas consideradas superiores, se debe al proceso de construcción de un cuerpo de ideas, una teoría de la arquitectura, que ordenaba y sistematizaba los conocimientos y las habilidades del oficio. Lo paradójico es que el medio para lograrlo haya sido la mitificación del texto de Vitruvio, que es un compendio de preceptos donde se funden lo mítico, lo místico y lo racional.

Posiblemente una de las primeras intenciones de Leon Battista Alberti al escribir el

¹⁸ De manera similar, en la pintura, la escultura y el grabado los temas basados en escenas de la mitología grecolatina se preservan, con mayor o menor importancia según el país, hasta la aparición del impresionismo en la segunda mitad del siglo XIX.



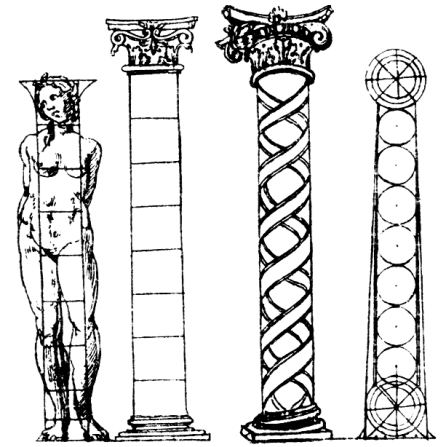
Interpretación del hombre vitruviano, Leonardo da Vinci.



Fragmento de una lámina del tratado de Francesco di Giorgio.

primer tratado de arquitectura moderno, *De aedificatoria libri decem*, fue ordenar el texto de Vitruvio, en parte desorganizado y confuso por las múltiples traducciones y transcripciones a que estuvo sujeto, además de dotarlo de claridad en la exposición y de mayor solidez en las argumentaciones. Ahora, lo relevante para nuestra exposición es que Alberti dio por sentado dos supuestos que se convertiría en apotegmas considerados irrefutables durante mucho tiempo y que marcaría el desarrollo de la arquitectura durante varios siglos: 1) que la utilización de los órdenes arquitectónicos era la única vía para producir una arquitectura valiosa, y 2) que los valores estéticos estaban compuestos de dos partes, la *belleza*, entendida como la armonía de todas las partes y el *ornamento*, entendido como elementos agregados que tienen la finalidad de "mejorar la belleza". Estas ideas, que ya estaban implícitas en el texto de Vitruvio serán reproducidas, de una manera u otra por los siguientes tratadistas hasta el racionalismo neogótico de Viollet-Duc en el siglo XIX.

Si el traslado de las formas a un nuevo material, efectuado en la antigüedad, es una acción que trastoca los cometidos funcionales y estructurales de los edificios, colocar los frontones y las columnas de los órdenes clásicos como bajosrelieves sobre muros es tan



Fragmento de una lámina del tratado de Fra Giocondo.

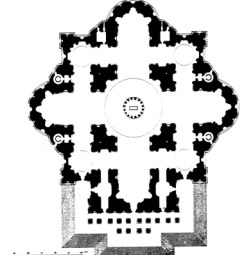
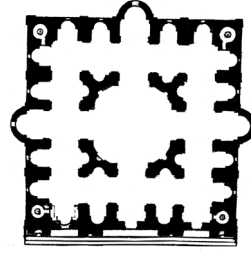
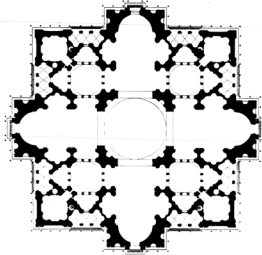
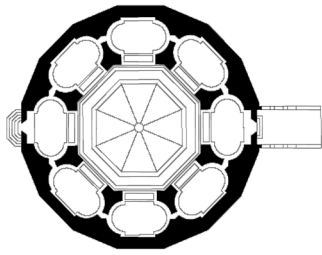


Fragmento de una lámina del tratado de Sagredo.

controvertido como "dibujar" sillares en los muros. Si se quiere comprender el carácter atectónico en el uso de los órdenes clásicos que caracteriza a la arquitectura a partir del Renacimiento, se tienen que aceptar los postulados de Alberti: los órdenes serán agregados decorativos que tienen la finalidad de constituir un vocabulario que sirve para transmitir mensajes específicos.

En primer lugar tienen la función de legitimar la calidad del edificio añadiendo el valor conferido por la autoridad del pasado, el aura que les otorga su procedencia de una edad idílica, como si ello representara la verdadera esencia de la arquitectura. Aunque, también, en algunos casos, señala y refuerza algunos puntos de la auténtica estructura del edificio. Además, paralelamente transmite otros mensajes secundarios para definir el carácter del edificio o de alguna de sus partes¹⁹ pero, lo más importante es que fue utilizado durante el Renacimiento para expresar

¹⁹ El mismo Vitruvio, al adjetivar los órdenes en relación con sus proporciones y ornamentación, llamando "viril" al dórico, "femenino" al jónico y "juvenil como doncella" al corintio, implícitamente define cual debía utilizarse según el tipo o función del edificio, o de su colocación en el mismo: el robusto abajo, el ligero encima, el grácil en las alturas, etcétera.



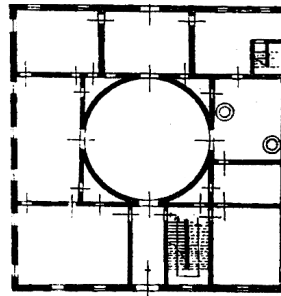
Proyectos de templos de planta centralizada en los que se observan tres etapas en la consecución de la continuidad del espacio. En la propuesta de Brunelleschi las ocho capillas son entidades subordinadas a la nave principal, pero son espacios autónomos autosuficientes. El proyecto de Bramante nace de una gran planta de cruz griega con cuatro réplicas más pequeñas, dos de los brazos de las cruces pequeñas se conectan con la cruz dominante y los otros dos con el exterior. En los proyectos de Sangallo y Miguel Ángel ya no hay ámbitos autónomos, es un sistema espacial único en el que las alturas de las cubiertas y pliegues en el contorno mural cualifican segmentos del dispositivo general

la superposición de un segundo sistema de orden al edificio: el primero ya estaba definido por el que surge del sistema estructural; el segundo, correspondía a un orden ideal, el que estaba preestablecido en la naturaleza, o sea, en la obra divina, y que se trasmitía a la arquitectura al vestirla (y unirla) con los órdenes clásicos.

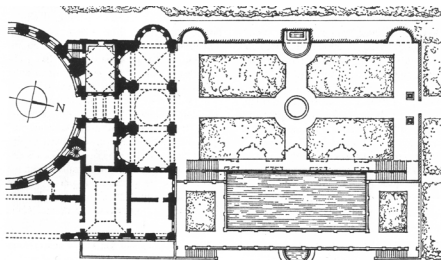
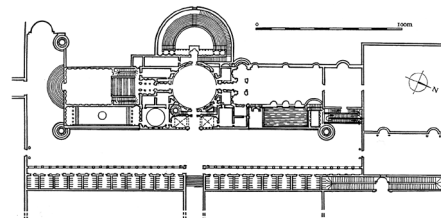
Si se quería ser consistente con la idea propuesta por Alberti de que la belleza era la armonía del todo con las partes, ahora la obra total en proyecto, de inicio, de principio, establecía la armonía con el Todo, cuando se utilizaba el orden cósmico en el orden de la planta y los elementos, y también, cuando el sistema de proporciones surgía de relaciones numéricas emanadas de las medidas del cuerpo humano. La ciencia matemática y la geometría corregían y hacían evidente esa perfección armónica, aquella que en su momento simbolizó Leonardo en su hombre cósmico sintetizando las ideas del microcosmos y el macrocosmos por medio del círculo y el cuadrado. Algunos tratadistas se esforzaron en relacionarlas con diversos componentes de los organismos arquitectónicos.

TRÁNSITO DE LA TERZA MANIERA A LA CONCEPCIÓN BARROCA

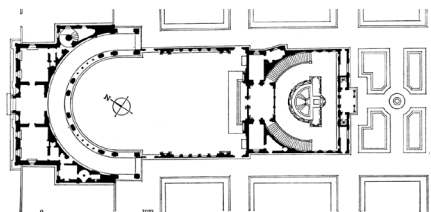
En la Baja Edad Media habían aparecido algunos avances que paulatinamente transformarían la mentalidad humana, por ejemplo, los libros de partida doble, aunados a la aceptación de un sistema numérico (el arábigo) que permitía la realización de operaciones de manera sencilla, posibilitaban que los bienes de una empresa se administraran eficientemente. Pero antes, había que generar los bienes a administrar, y las mejoras en el sistema de rotación de los cultivos, de los aperos de labranza y la ampliación de las superficies cultivables, más la reducción del tiempo destinado a la guerra. Todo esto hacía factible la generación de excedentes, de una riqueza que ahora era necesario administrar. Permitía además, la liberación de otras personas, diferentes al clero, que podían dedicar sus mentes a tareas especulativas y al arte; mentes inquisitivas y previsoras cuyo esfuerzo lo destinan al escrutinio de nuevas posibilidades en todas las áreas: esas mentes



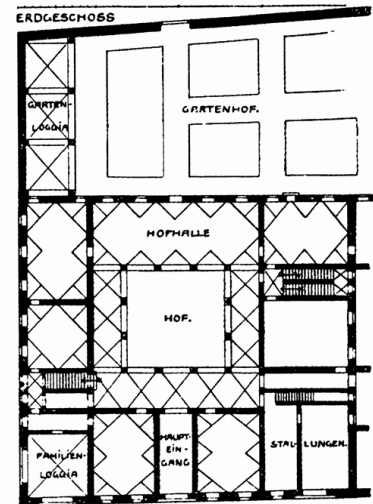
Proyecto para la casa de Mantegna.



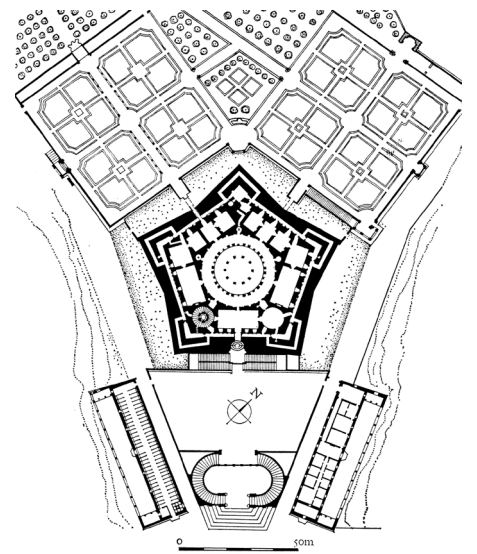
Arriba, proyecto para la Villa Madama, Rafael. Abajo, la única fracción construida.



Villa del papa Giulio, Vignola.



Palacio Medici-Riccardi, Michelozzo.



Villa Farnesio en Caprarola, Vignola.

La arquitectura habitacional no puede obedecer estrictamente los mismos dictados de la arquitectura con espacios públicos, por ello se encamina hacia la vinculación de los ámbitos sociales de la vivienda con los espacios exteriores, es tan vigorosa la búsqueda de la naturaleza y de los espacios más "sanos", que prolifera la construcción de palacios en zonas suburbanas y rurales. En la residencia urbana de Peruzzi, el hecho de que ya existiera un portal en el palacio Massimo, no le resta mérito al arquitecto, que además de conservarlo, lo convierte en un acto de trascendencia urbana, articulando orgánicamente lo público y el patio, el cual, por medio de la escalera, las dos galerías y las hornacinas ondulan los paramentos y enlazan el sistema espacial. En las villas son notorias las intenciones de entrelazar los elementos arquitectónicos, las plazas, patios, plataformas y escalinatas con la jardinería y el paisaje.