

**I. TEXTOS MONOGRÁFICOS:
1. HISTORIA Y GEOGRAFÍA**

EUROPA Y EL URBANISMO NEOCLÁSICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO. ANTECEDENTES Y ESPLENDORES

Federico Fernández Christlieb



**TEMAS SELECTOS DE
GEOGRAFÍA DE MÉXICO**

EUROPA Y EL URBANISMO NEOCLÁSICO
EN LA CIUDAD DE MÉXICO.
ANTECEDENTES Y ESPLENDORES

I.1.1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario General

Mtro. Daniel Barrera Pérez
Secretario Administrativo

Dr. Francisco Ramos Gómez
Secretario de la Rectoría

Dra. Elvia Arcelia Quintana Adriano
Abogada General

Dr. José Narro Robles
Coordinador General de Reforma Universitaria

Dr. René Drucker Colín
Coordinador de la Investigación Científica

INSTITUTO DE GEOGRAFÍA

Dr. José Luis Palacio Prieto
Director

Dra. María Teresa Sánchez Salazar
Secretaria Académica

Dra. Atlántida Coll-Hurtado
Editora Académica

Lic. Mayela Lara Morales
Secretaria Administrativa

**EUROPA Y EL URBANISMO
NEOCLÁSICO EN LA
CIUDAD DE MÉXICO.
ANTECEDENTES
Y ESPLENDORES**

I.1.1

Federico Fernández Christlieb



Diseño de la portada: Laboratorio de Fotomecánica,
Instituto de Geografía, UNAM,
Plaza y Valdés, S.A. de C.V.

Responsables de edición: Diana Otero Andrés
Martha Pavón

Revisor de estilo: Eva Saavedra Silva

Primera edición: julio del 2000

**EUROPA Y EL URBANISMO NEOCLÁSICO
EN LA CIUDAD DE MÉXICO. ANTECEDENTES
Y ESPLENDORES. I.1.1**

© Federico Fernández Christlieb

© Instituto de Geografía

© Plaza y Valdés, S.A. de C.V.

Derechos exclusivos de edición reservados para todos los
países de habla hispana. Prohibida la reproducción total
o parcial por cualquier medio sin autorización
escrita de los editores

Plaza y Valdés, S.A. de C.V.
Manuel María Contreras núm. 73
Col. San Rafael, C.P. 06470
México, D.F. Tel. 705-56-46

ISBN: UNAM (Obra General): 968-36-8090-9

ISBN: UNAM 968-36-7724-X

ISBN: Plaza y Valdés 968-856-799-X

Esta investigación recibió el apoyo del Conacyt

HECHO EN MÉXICO

ÍNDICE

Presentación	9
Introducción: espacio y tiempo en la estructura urbana . . .	11
La dimensión histórica y la ciudad actual	14
El urbanismo y la dimensión geográfica	18
I. Antecedentes	21
Clasicismo y nuevo clasicismo	21
La perspectiva	30
La excepcionalidad de Alberti	33
Características del urbanismo clásico	34
El imaginario ideal a fines del medioevo	37
Intervención renacentista sobre planta medieval	40
Las ciudades ideales	43
Utopía y Humanismo en la Ciudad de México	45
El barroco como forma de clasicismo	51
Absolutismo y Racionalismo como expresiones del clásico	57
España borbónica; nueva política y nuevo ideal urbano	63

II. Esplendores	69
Las características del urbanismo neoclásico en México	72
Los primeros trazos neoclásicos	77
La ciudad centralizada (1770-1852)	86
La ciudad bipolar (1852-1877)	99
La ciudad en expansión (1877-1911)	109
Historicidad e identidad neoclásica	126
Conclusiones: continuidades y rupturas del neoclásico . . .	137
Bibliografía	143

PRESENTACIÓN

Como lector interesado en la historia de la Ciudad de México, el trabajo de Federico Fernández Christlieb, geógrafo preocupado por la historia y el urbanismo, nos llama la atención sobre las formas y estilo que la capital, primero de la Nueva España y posteriormente del país, fue adquiriendo durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XX.

Largo es el recorrido en el que, a su juicio, concurren características y modelos comunes que permiten establecer una periodización para estudiar la estructura del espacio de la ciudad. La fisonomía de la capital, si bien encuentra relación con los diferentes regímenes políticos imperantes, los trasciende. Así, la ciudad debe ser analizada en espacios cronológicos más amplios.

Fernández Christlieb, al igual que otros especialistas, señala que si bien hay rupturas en el proceso de formación de la fisonomía de la Ciudad de México, también existe una continuidad sustentada en ideas y principios urbanísticos, muchos de los cuales datan de la antigüedad clásica, reformados y aprovechados durante el renacimiento y utilizados en el diseño de la nueva ciudad construida tras la caída de México-Tenochtitlan.

México será entonces una ciudad con una plaza principal, sede

de las autoridades civiles y religiosas y trazada en el centro de un damero o cuadrícula, lo cual permite atisbar a lo largo y ancho de sus calles rectas y dominar el espacio urbano. Se trata pues, de una ciudad moderna –para los cánones de la época– que permanece sin cambio importante en lo que corresponde a su concepción y traza hasta mediados del siglo XIX.

El autor se preocupa en mostrar la importancia del neoclásico como síntesis de las concepciones urbanísticas de los siglos anteriores y su impronta en la ciudad, analizando las características de este estilo como si se tratase de un principio rector que concibe, diseña y organiza.

Durante el periodo analizado, desde el virrey Revillagigedo hasta Porfirio Díaz, muchas de las ideas y su realización tienen un patrón común en opinión del autor. Cambian los estilos arquitectónicos, más no las concepciones generales. Urbanísticamente, se trata de una ciudad que conserva durante largos años su centro como eje de la circulación y la vida urbanas y que posteriormente crece dirigida por nuevos ejes. Aparecen colonias, avenidas y plazas que ensanchan los límites urbanos. Entonces la centralidad original pierde fuerza.

Los responsables de diseñar y construir la ciudad en sus rasgos principales, encontraron en el urbanismo neoclásico una imagen de la Europa que admiraban. Esta es quizá la idea de fondo en el libro. Esta imagen fue asumida con sus variaciones y adaptaciones, pero con el propósito explícito de acercarse formalmente a las ciudades europeas que se consideraban más civilizadas.

Por último, me parece importante señalar que de mi lectura retengo y celebro la preocupación del autor por acercarse a la ciudad concebida como un todo articulado y visible. Si bien esta aproximación es escasa o inexistente en otro tipo de enfoques, me parece que es labor indispensable de un buen geógrafo.

Hira de Gortari Rabiela
Director del Instituto de Investigaciones
Dr. José María Luis Mora

INTRODUCCIÓN: ESPACIO Y TIEMPO EN LA ESTRUCTURA URBANA

Desde principios del siglo XVI hasta finales del XVIII, la Ciudad de México cambió relativamente poco en términos urbanísticos. Estaba compuesta, básicamente, por la misma *traza* central delineada por los conquistadores en los días posteriores a la caída de Tenochtitlan, y por los mismos *barrios* periféricos originalmente destinados a los indígenas. La traza era una red de calles rectas orientadas (casi con exactitud), unas de norte a sur, y otras de este a oeste. Se trataba pues de una traza ortogonal. Los barrios, en cambio, estaban constituidos por callejones sinuosos y estrechos que corrían en todas direcciones sin mostrar ninguna regularidad geométrica. En los siglos XVII y XVIII, la traza central se caracterizaba por una abundancia de sólidas construcciones de arquitectura barroca, mientras que, en los barrios circundantes, las callejuelas se quebraban entre vivienda precaria, lotes baldíos y una que otra parroquia que daba incierta organización a esos arrabales. Se trataba de una ciudad geográficamente dividida en

centro y periferia, o mejor dicho, de dos ciudades que se daban la espalda. No había ningún parecido entre ellas y los habitantes del centro despreciaban por lo general a los de los alrededores. Durante el último tercio del siglo XVIII, merced a una nueva ideología respecto de los espacios urbanos, se presentaron las condiciones para modificar la estructura de esa ciudad dividida. El reto de los gobernantes consistió en unir esas dos ciudades y modernizar la unidad urbana que resultase. Este libro dará cuenta somera del complejo proceso que comenzó entonces y que duró, a ritmo cambiante, durante todo el siglo XIX.

Se trata de un período de estudio que corresponde al de la arquitectura y el urbanismo *neoclásicos*. Sin embargo, los cambios de los que hablaremos, no pueden ser analizados, como con frecuencia se hace, únicamente en el contexto local ni en los restringidos marcos temporales de esta época y este estilo. Para comprender el neoclásico en México, es necesario retroceder en el tiempo y ampliar nuestro estudio en el espacio. Por ello transportaremos nuestro análisis a Europa, sede del prestigio urbanístico, según los arquitectos de aquellos años y origen de la mayor parte de las ideas que impulsaron la transformación. Después de todo, la Ciudad de México es, al comenzar nuestro período de estudio, parte de un reino europeo.

Transportar nuestro análisis a Europa, implica también desplazarse en el tiempo, ir a las raíces antiguas de eso que llamaremos *neoclásico*. Dedicaremos la primera mitad de este texto a los antecedentes, es decir, al estudio de las ideas y las formas previas que dieron origen al urbanismo neoclásico. Concederle tanta importancia a los antecedentes nos permitirá penetrar en nuestro tema central de manera sistematizada como hasta ahora no se había hecho. Este es uno de los primeros trabajos donde se intenta ligar explícitamente el pasado clásico europeo con el nuevo clásico mexicano en el campo del urbanismo. En la medida en que avancemos hacia la segunda parte, dedicada propiamente a la Ciudad de México, entenderemos la importancia de conocer

los antecedentes europeos. Una vez revisados, pasaremos a admirar y criticar los momentos de su esplendor hasta llegar a su apoteosis bajo el régimen del General Porfirio Díaz. Nuestra historia terminará ahí, en la cumbre. No nos ocuparemos de la paulatina decadencia del urbanismo neoclásico, pero sí haremos énfasis en las permanencias que, hoy en día, podemos encontrar como vestigios de un orden espacial que intentó hermanar urbanísticamente a México con las grandes capitales de Europa.

Revisando la Antigüedad, el Medioevo y el Renacimiento, este texto pretende cubrir un vacío en la historiografía del urbanismo neoclásico que a menudo comienza en el siglo XVIII, como si antes nada existiese. También intenta mostrar el carácter occidental del urbanismo mexicano, es decir, inscribirlo en la tendencia europea que ha determinado su evolución, sin que esto implique negar su especificidad mestiza y americana. Por lo demás, no nos ceñiremos únicamente al análisis de la obra construida, sino también a las ideas que dieron origen a esa obra terminada y a proyectos que jamás vieron la luz. Queremos, de algún modo, retratar una época, ambientar la ciudad neoclásica que fue México hablando de asuntos que a menudo el historiador del urbanismo deja de lado.

Para hacerlo nos serviremos de mapas, de planos, de imágenes que representan espacios. Las ilustraciones son argumentos que refuerzan el texto. Nuestra vía de acceso a la historia de la Ciudad de México no serán sólo los archivos que guardan las letras del tiempo, sino la detallada lectura de los espacios, de sus imágenes y representaciones. En los espacios están escritas las ideas que los sustentan; leer los espacios urbanos es tan difícil y tan útil como leer antiguos documentos que nos hablan de la ciudad. En este sentido, el trabajo del historiador y el del geógrafo se complementan porque cada uno ataca los problemas desde ángulos diferentes viendo, tal vez, lo que el otro no puede ver. Nuestro mensaje va dirigido al estudioso actual de la historia de la Ciudad de México, pero también al especialista de la planeación

urbana, al arquitecto, al urbanista, al geógrafo profesional. Por ello hemos querido usar un lenguaje sencillo, pero preciso y de acceso fácil incluso para el no iniciado, para el estudiante.

Un aspecto adicional que trataremos en esta introducción, será el del propio análisis urbano, es decir, la manera en que nosotros, como observadores, miramos nuestro objeto de estudio: la ciudad. Con ello queremos decir que, antes de entrar en el tema, debemos manejar las nociones mínimas sobre lo que es el urbanismo y la geografía urbana, sobre lo que significa el estudio de la historia de la ciudad para el habitante actual de esta gran metrópoli. Comenzaremos pues, por hablar del tiempo y del espacio, las dos dimensiones en que se construye cualquier ciudad.

La dimensión histórica y la ciudad actual

Pasado el año 2000, iniciado el tercer milenio de la era cristiana, los discursos políticos nos afirman que es tiempo de *mirar hacia adelante*, de *crecer y desarrollarnos*, de resolver, de cara al futuro, los problemas de la ciudad. En medio de este pensamiento hegemónico, ¿qué lugar ocupa la historia?, ¿qué sentido tiene revisar el pasado?, ¿a quién le sirve?, ¿a quién le importa?

Urbanistas, geógrafos, arquitectos, planificadores, ingenieros, administradores, políticos, economistas y demás implicados en la planeación urbana, a menudo pasan por alto éstas y otras cuestiones. Pareciera que la historia es vista únicamente como un antecedente prestigioso de nuestra realidad, como un lujo del que disponen sólo las universidades, los archivos y los centros de investigación. La historia no es considerada como un fundamento para actuar sobre los espacios de la ciudad actual.

Sin embargo, el estudio de la historia urbana (o la falta de él) tiene repercusiones directas en la práctica del urbanismo contemporáneo. Con frecuencia vemos que un proyecto propone un cambio súbito y demasiado violento para un problema que se

viene gestando lenta y pausadamente. Dicho de otro modo, se propone una operación rápida (de dimensión histórica muy corta) para una situación que se conformó en lo que se ha llamado “la larga duración”, en el paso de los años, las décadas, los siglos (Braudel, 1958). El resultado puede empeorar la situación que se quería resolver e incluso puede causar daños irreversibles al conjunto urbano. La Ciudad de México está llena de ejemplos y, para que se entienda, cedemos aquí a la tentación de mencionar al menos uno.

En 1979, el regente de la Ciudad de México, Carlos Hank, puso en práctica un ambicioso proyecto de reformas globales a la vialidad urbana conocido bajo el nombre de “ejes viales”. La nueva estructura, compuesta de una red de avenidas de entre seis y ocho carriles para vehículos, descongestionó la carga automovilística de las viejas calles, pero fracturó, para siempre, el tipo de vida que se había tejido en los barrios y colonias de la capital. Los ejes son vías de comunicación para los automovilistas, pero son, al mismo tiempo, fronteras apenas franqueables para peatones. Con los años hemos comprobado el deterioro de la calidad de vida de las zonas adyacentes a estas avenidas, el aumento del ruido, del humo, de los accidentes. Sólo dos décadas después, como consecuencia de aquel proyecto que privilegió a los más ricos, la ciudad es mucho más grande y conflictiva; hay más autos y peores embotellamientos. La contaminación por automotores es mucho más grave y la ciudad es ahora menos habitable.

Lo que se acabó de romper durante el sexenio de Carlos Hank fue la definición misma de la ciudad. Hasta entonces, los espacios públicos tenían su propia vida y su propia tradición; eran puentes de convivencia, eran sede del encuentro vecinal y depósito físico de una identidad comunitaria, de una “memoria” forjada a través de generaciones (Halbwachs, 1950). En el proyecto de los ejes viales hubo ignorancia; estas relaciones históricas entre la gente y sus espacios fueron subestimadas.

La nueva definición de la ciudad nos propone ahora que los espacios ya no sirven para estar, sino para transitar. Cuanto menos

tiempo estemos en la calle, mejor será. La calle adquiere una connotación negativa y el automovilista la desprecia, prefiere acelerar para dejarla lo antes posible; los vecinos del barrio afectado por los ejes viales sólo ven pasar a extraños. El ambiente que se crea es de hostilidad y de individualismo. La nueva estructura de la ciudad ha favorecido sin duda la violencia urbana que hoy tanto padecemos y que, al mismo tiempo, observamos hasta con cierta indiferencia.

El anterior es un ejemplo en el que dos procesos de escala temporal diferente son confundidos por el urbanista. El tejido paciente de la vida en la ciudad, formado en ocasiones durante siglos, es violentado por las demoliciones y las nuevas calles abiertas en cosa de unos meses. Tal vez una lectura histórica más inteligente de aquellos espacios que se perdieron, hubiera evitado muchos de los problemas a los que hoy nos enfrentamos. Los ejes viales son, de manera indirecta, producto de la aplicación tardía de un urbanismo que, como veremos, los europeos concibieron cien años atrás. En este libro queremos dejar sentada la importancia de los estudios históricos para la ciudad. Queremos dar al enfoque histórico una mayor relevancia. Queremos entender particularmente una época, la del neoclásico, en la que se generó la visión utilitarista de los espacios y por consiguiente una nueva geografía urbana, tal vez emparentada con los mencionados ejes viales.

Para todo estudio urbano resulta fundamental entender que la ciudad es un objeto que se construye, como dijo Fernand Braudel, en “la larga duración”. Salvo excepciones, las ciudades no son obras que se levantan en un año o en períodos lo suficientemente cortos como para tener de su existencia una idea completa. Las ciudades son entidades frecuentemente centenarias e incluso milenarias. Las piedras que componen los edificios y las calles simplemente duran más que la gente que los habita. Mientras las ciudades se adaptan y se quedan, sus habitantes y visitantes pasan y se van. Las ciudades sobreviven a los humanos; pertenecen a otra dimensión temporal. Esto lo entienden muy bien los estudiosos

de la naturaleza, particularmente los astrónomos y los geólogos quienes manejan dimensiones temporales aun mayores para las que la vida humana es un instante carente de toda significación. Del mismo modo, al hacer historia urbana, la duración de un ser humano no tiene tanta importancia como la duración por siglos de una calle o una piedra en un lugar determinado. Cada disciplina necesita comprender su temporalidad.

El urbanismo trata con ciudades y éstas son entidades cuya existencia corre a ritmos diferentes a los del ojo humano. En nuestro caso, nos interesa resaltar que la Ciudad de México tiene casi siete siglos de existencia. Su estructura urbana revela una laboriosa conformación, un aglomerado de permanencias y de cambios que coexisten en un momento dado, que se presentan de golpe ante el urbanista y que éste, como estudioso de aquélla, debe de comprender la dimensión temporal a la que las urbes pertenecen. Saber historia urbana no nos resuelve los problemas identificados en una ciudad, pero ignorarla nos imposibilita comprenderlos.

La dimensión temporal a la que tenemos que estudiar las ciudades es una que nos permita apreciar sus cambios estructurales. En lo particular, consideramos que el estudio de la Ciudad de México como unidad debe tomar períodos lo suficientemente largos como para hacer evidentes esas mutaciones urbanísticas que la han caracterizado: primero, la fundación y desarrollo de una ciudad prehispánica con características geométricas definidas; segundo, la ciudad trazada por los conquistadores en el siglo XVI; tercero, la ciudad colonial que guarda su tejido central casi intacto hasta mediados del siglo XVIII; cuarto, la ciudad neoclásica y quinto, la ciudad de hoy en la que predomina la influencia estadounidense. Pese a las posibles subdivisiones que podríamos hacer consideramos que, estructuralmente, esos son los cinco períodos por los que ha atravesado la Ciudad de México. Como ya se adivinó, el tema central de este escrito incluye a la ciudad del cuarto período a la que

llamaremos neoclásica, y desde luego, a los antecedentes que nos permitirán comprenderla.

Hablar pues de la ciudad, presupone su análisis en las dos coordenadas de su existencia: la histórica, que aquí hemos tratado, y la geográfica, objeto del siguiente apartado.

El urbanismo y la dimensión geográfica

Hablar de urbanismo para definir sucesos ocurridos antes de 1867 es un anacronismo. En ese año, el ingeniero catalán Ildefonso Cerdá acuña el término “urbanización” al hablar del proceso de ordenamiento de las ciudades mediante la aplicación de criterios científicos (Cerdá, 1867). Ahora bien, no porque no existiera el término, no iba a existir la práctica de ordenar los espacios urbanos. Esta práctica existe desde siempre. Desde siempre ha habido decisiones que asignan un sitio a las construcciones de la ciudad, que determinan el trazo de una vereda, una calle o un camino. No obstante, con objeto de ser más claros, nos permitiremos llamar urbanismo a la práctica de ordenar espacios en la ciudad, incluso si dicha práctica ocurre cronológicamente antes de 1867.

Las decisiones urbanísticas pueden ser tomadas a pequeñísima escala, es decir, a la escala familiar o doméstica; el reacomodo de una casa habitación es quizá el caso más elemental. También pueden ser tomadas por una instancia un poco mayor, por un jefe de grupo que indica la jerarquía de los lugares de uso común y que decide quién vivirá en cada sitio y cuál será el área de tránsito de todo un nuevo asentamiento. Otro ejemplo de este tipo de ordenamiento urbano guiado por decisiones de escala menor, lo tenemos en los suburbios de la Ciudad de México, en municipios o delegaciones en los que grupos de paracaidistas se instalan de golpe en un terreno baldío. Pero no es este tipo de decisiones marginales lo que nos ocupa por el momento. Sin restar importancia al ordenamiento espontáneo, ahora nos

interesa estudiar sólo el tipo de decisiones formuladas por autoridades centrales o por gente ligada a ellas.

Por esta razón hemos dado importancia al urbanismo europeo. Desde la conquista, las decisiones centrales han sido tomadas por autoridades cuya cultura es occidental; desde Cortés y García Bravo hasta el gobierno porfiriano, pasando por las distintas ordenanzas coloniales y las obras de remozamiento del siglo XIX, todas las autoridades que han decidido el urbanismo lo han hecho con una visión cultural fundamentalmente europea.

Una vez expuesto lo anterior, llamaremos urbanismo a toda acción consciente que tienda a ordenar, organizar o transformar una parte del espacio urbano o toda la ciudad en su conjunto. Esto implica también el equipamiento técnico de las ciudades, el sistema de drenaje, el alumbrado, la función específica de los edificios, plazas, vías e instalaciones. Sin embargo, nosotros abordaremos sobre todo el aspecto concerniente a la forma urbana y al símbolo de dicha forma, ya sea en su globalidad o en su análisis por partes (barrios, colonias, plazas, calles).

Consideramos, además, que el urbanismo es la manifestación más grande (por sus dimensiones) de las artes plásticas y de la cultura de un pueblo. Hacer urbanismo, a diferencia de hacer arquitectura, pintura o escultura, requiere de una participación mayor en número de gente involucrada; su impacto repercute en toda la población de la ciudad, de su entorno y quizá de muchas otras ciudades. El pintor, el escultor, e incluso el arquitecto, quedan contenidos en los proyectos urbanísticos, mientras que la labor del responsable de la planificación urbana no necesariamente queda contenida en el trabajo de los otros artistas. Con ello no queremos resaltar una preeminencia cualitativa del urbanismo sobre las otras actividades plásticas; tal preeminencia no existe. Sólo nos interesa destacar una cuestión de escala geográfica y de responsabilidad política por el número de pobladores que depende de la planeación urbana.

La relación entre el urbanismo y las otras artes plásticas es, sin embargo, importante. Nosotros hablaremos de pintura, de

escultura y de arquitectura porque la menor escala de sus obras no evita que en un momento dado, puedan adquirir una dimensión urbanística. Una estatua, por ejemplo, puede ser una obra eminentemente escultórica, pero si la situamos en una glorieta en el cruce de dos avenidas, cobrará una importancia urbanística al ser un punto que ordena el espacio, que le da cierta regularidad y que cambia la perspectiva del observador. Ejemplos como éste serán abordados con frecuencia.

Por último, las formas que adquiere la geografía urbana van cambiando de estilo a través de la historia. Esto quiere decir que su apariencia va cambiando, pero también sus fundamentos. El estilo al que los especialistas llaman neoclásico, se presenta en México entre finales del siglo XVIII y principios del XX, y constituye la síntesis de toda una serie de impulsos culturales que se dan en campos diversos, desde la política y la economía, hasta la arquitectura y el urbanismo. Tanto en la primera parte relativa a los Antecedentes como en la segunda dedicada a los Esplendores, contemplaremos esta amplia relación entre cultura y urbanismo.

I. ANTECEDENTES

El término *neoclasicismo*, como la gran mayoría de los términos que designan estilos arquitectónicos o urbanísticos, es una imposición tardía. Prácticamente ningún arquitecto considerado “neoclásico” se autodenominó de ese modo; son los críticos y los historiadores del arte quienes dieron más tarde ese apelativo, primero de modo peyorativo y después como simple descripción (Zevi, 1997: 32-33). Por definición, el *neo-clásico* (nuevo clásico) hace referencia a un antecedente: el estilo *clásico*. Estamos entonces ante la necesidad de definir un término doble (primero el viejo clásico y luego el nuevo) para analizar después sus características estéticas y funcionales.

Clasicismo y nuevo clasicismo

La historia del término “clásico” comienza en el Renacimiento, época en la que los pensadores europeos, particularmente los italianos, empezaron a observar su entorno de otra manera y a explicarlo con argumentos que hoy llamaríamos *más científicos*. Los criterios de belleza y utilidad cambiaron y las ciudades co-

menzaron a ser vistas con otros ojos. Los valores estéticos estaban mutando. En particular, los artistas del Renacimiento se sintieron atraídos por los conocimientos y las obras de la Antigüedad, y fue entonces que inventaron la noción de *arte clásica*. A partir del siglo XVIII se acepta hablar de *época clásica* al referirnos en especial a las culturas griega y romana, aunque hay quienes incluyen al antiguo Egipto como parte de la tradición clásica que nutrió el pensamiento occidental. Estamos hablando de una época que, *grosso modo*, va desde el siglo V a.C. hasta el siglo V d.C. (según la mayoría de los historiadores especializados) y que retrocede mucho más en el tiempo si tomamos en cuenta a Egipto como punto de partida.

Como dijimos, “el término *clásico* fue creado por los humanistas del Renacimiento para designar una forma perfecta” (Germain, 1987: 77), lo que quería decir que en su tiempo, se consideraba que las civilizaciones antiguas de Occidente habían alcanzado un cierto grado de perfección. Antes de los humanistas, la explicación de un pasado dorado no estaba tan bien estructurada. Después de ellos, esta visión va adquiriendo cada vez más fuerza. La “forma perfecta” de la que se hablará a partir de entonces, se manifiesta en la arquitectura, la pintura, la escultura, el urbanismo y otras artes. Alcanzar dicha perfección e incluso depurarla, será la meta explícita de los pensadores posteriores al Renacimiento (Collins, 1998: 61).

La definición renacentista del estilo clásico en la arquitectura y en el urbanismo tiene dos fuentes tangibles de inspiración. La primera está dada por las ruinas romanas que los humanistas miraban en prácticamente toda urbe mediterránea, y la segunda es el tratado *De architectura* de Vitruvio, único texto de la Antigüedad que llegó a manos de estos humanistas y que sobrevivió hasta nuestros días. La definición de lo clásico fue lanzada, en primera instancia, sobre aspectos arquitectónicos. Destaca, desde luego, la distinción de los cinco órdenes de columnas que los renacentistas observaban en las ruinas y que consideraron

perfectos, bautizándolos según su origen: toscano, dórico, jónico, corinto y compuesto. Aunque Vitruvio sólo habló de tres de ellos, los manuales de arquitectura del Renacimiento (el de 1537 de Sebastiano Serlio, primero que ningún otro), hicieron de esta clasificación un fundamento de la racionalidad clasicista (Summerson, 1995:16). Para efectos de nuestro tema, la arquitectura clásica sólo constituye uno de los aspectos de la ciudad, por lo cual no ahondaremos en los detalles arquitectónicos. En cambio, tendremos la tarea de revisar detenidamente las formas y funciones del urbanismo clásico. Comencemos por analizar las dos fuentes que repercutirán más tarde en el desarrollo del urbanismo que llamamos *neoclásico*.

■ **Ruinas:** La curiosidad arqueológica por el urbanismo romano permitió a los humanistas percatarse de algunos de los valores estéticos y funcionales de los planificadores de la Antigüedad. Sin embargo, la forma de observar aquellos restos era más un intento por corroborar las versiones vitruvianas sobre la arquitectura antigua que de analizar, como haríamos ahora, los vestigios arqueológicos. Los siglos posteriores fueron, en este sentido, más fructíferos. En el XVIII, los activos viajeros ingleses, que habían tenido vedada la visita a Roma por motivos religiosos, finalmente tuvieron acceso a la ciudad y observaron, más que la excelente arquitectura de su tiempo, las ruinas imperiales. Su objetivo era, decían, aprender historia, pero con la práctica también adiestraron su ojo para definir su gusto por lo clásico (Collins, 1998:67). Según el historiador francés Léon Homo, el urbanismo clásico romano que los observadores analizaban, tiene a su vez dos antecedentes: el etrusco y el griego.

■ Los romanos continuaron varias de las tradiciones urbanísticas de los etruscos (de los siglos VI y V a.C.), entre las que destaca la manera de fundar y trazar ritualmente una ciudad. Después de adivinar la voluntad de los dioses sobre el establecimiento que se pretendía fundar, los etruscos determinaban, en función del Sol, la orientación que la nueva ciudad debía tener.

Con ello procedían a trazar dos ejes, uno de oriente a occidente llamado *decumanus*, y otro de norte a sur llamado *cardo*. La intersección de estos ejes daba el punto central de la ciudad. Más adelante se limitaba la ciudad mediante el trazo, con un arado, de un cuadrado al que se dejaban libres los futuros accesos. El tejido interno consistía en un *damero*, es decir, una red ortogonal parecida a un tablero de damas o de ajedrez. Por último, se fijaba el lugar para la plaza o foro y para los edificios públicos (Homo, 1971: 24-27).

En cuanto al antecedente griego podemos distinguir, según este mismo autor, dos tipos de ciudad. Uno es la ciudad cuyos establecimientos se asientan alrededor de una fortificación natural como en el caso de Atenas, agrupada de modo aparentemente aleatorio en torno a su Acrópolis. Otro es la ciudad hipodámica, así llamada en honor de Hipodamo de Mileto quien sistematizó una forma ortogonal de trazar ciudades a la manera en la que su propia ciudad había sido trazada. También Pireo, el famoso puerto de Atenas, fue configurado siguiendo este sistema. Sin embargo, la gran aportación griega al urbanismo romano, según Homo, se verificó en el período helenístico, y consistió en concebir la ciudad en su conjunto, trazada a veces en damero y con una serie de edificios públicos diseñados para cumplir funciones específicas y servir a la ciudadanía. Pérgamo es el mejor ejemplo de este período (Figura 1). De esta ciudad conocemos, desde 1901, unas inscripciones que dan cuenta de la organización municipal, de lo cual se deduce una estrecha relación entre espacio y actividad. Esta relación existió, quizá a un nivel aún más desarrollado, en las ciudades romanas.

La ciudad romana es una síntesis de estos dos antecedentes, a lo que debemos sumar un sentido de organización aun más práctico para los fines militares y administrativos que se perseguían durante el imperio. Por ello se sirvieron con frecuencia del trazado en damero cuya geometría suscita cierta cadencia militar. Este trazado se podía modificar si así lo requería el relieve del sitio

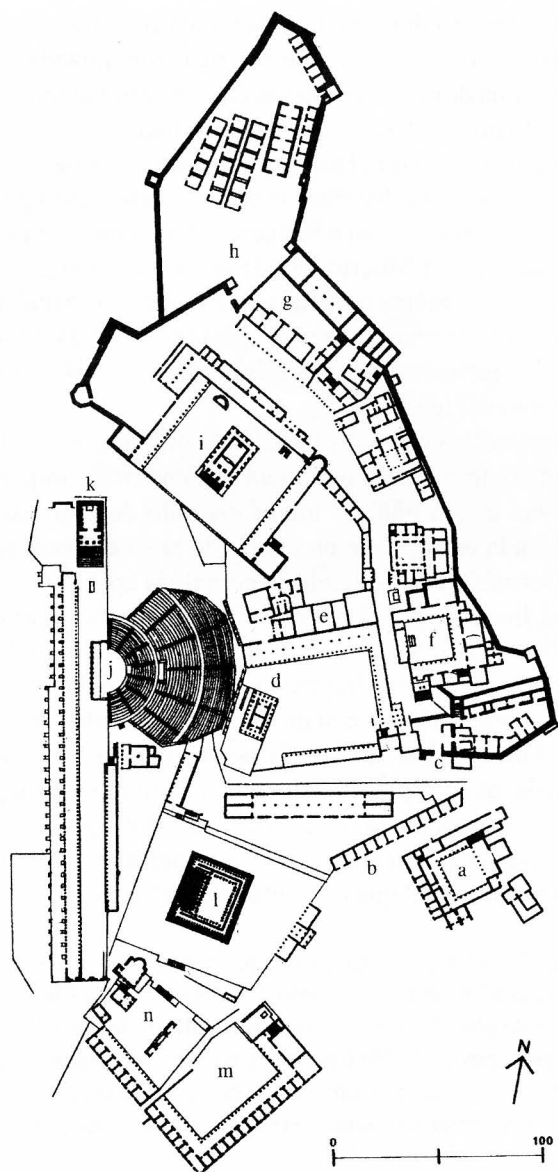


Figura 1: Plano de la ciudad de Pérgamo, Grecia, en el que se observa la diferenciación de las funciones atribuidas a cada uno de los componentes urbanos: *a)* edificio para el culto de los héroes, *b)* tiendas, *c)* entrada a la Acrópolis, *d)* templo de Atenea, *e)* biblioteca, *f)* palacio, *g)* cuarteles, *h)* arsenales, *i)* templo de Dionisio, *j)* teatro, *k)* templo de Zeus, *m)* ágora y *n)* templo del ágora (Benevolo, 1994: 82).

donde la ciudad era establecida. En muchos casos se trata de antiguas ciudades etruscas o de ciudades helenísticas romanizadas, pero en otros casos se trata de ciudades nuevas cuyo origen fue precisamente un campamento militar. Estos campamentos fueron establecidos por los romanos para organizar el asalto a territorios que deseaban conquistar. En ocasiones, las legiones romanas se asentaban por largos períodos cerca de una ciudad a la que sitiaban, como en el caso de Masada, cerca del Mar Muerto, donde aún ahora vemos los trazos del campamento geométrico trazado en damero que sirvió a los romanos para tomar la ciudad hebrea apostada sobre la cima de un monte. Algunos lectores de Vitruvio graficaron después este tipo de ciudades militares (Figura 2).

En otros casos los romanos buscaban construir, más allá de su sentido práctico, una ciudad que fuera esplendorosa, imperial, imponente. Roma es sin duda el mejor ejemplo de ello. En Roma, ciudad enclavada en un valle en medio de siete colinas, se buscó generar esa sensación de esplendor mediante la aplicación de algunos trazos en línea recta que permitieran transitar su interior sembrado de edificios muy vistosos cuya función estaba bien delimitada. El foro romano y el foro trajano contaban con palacios, termas, anfiteatros y circos ubicados con un innegable sentido urbanístico.

Aunado al orden administrativo y político buscado en la ciudad romana, se sabe que los planificadores tienen también una preocupación higiénica, hipocrática. De ello nos da cuenta Oribase, médico ligado al emperador Juliano en el siglo IV, quien además escribió un tratado de medicina en el que comenta a Hipócrates

En una ciudad, cuando las calles son paralelas, unas orientadas en línea recta de levante a poniente, y otras de norte a sur [...] sin que ninguna de ellas se enfrente al menor edificio levantado en medio de su recorrido, y si dichas calles pueden prolongarse hacia los suburbios sin encontrar obstáculo, ello da una ciudad bien ventilada y sana por su afortunada exposición al sol y al viento (Homo, 1971: 16).

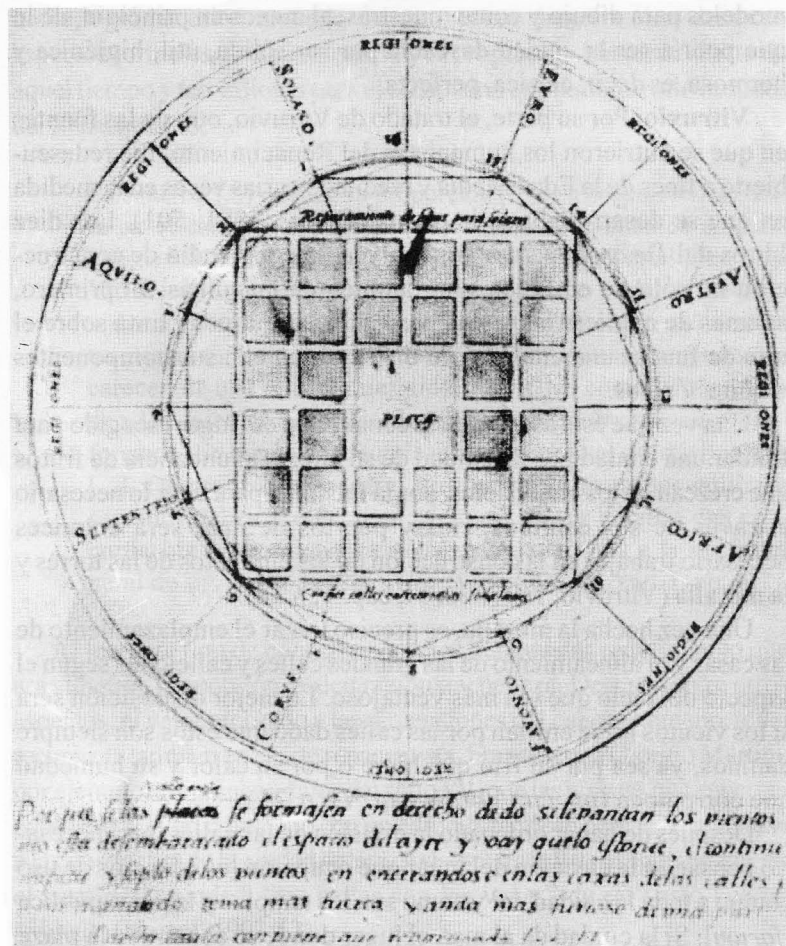


Figura 2: Plano de una ciudad trazada según el tratado de Vitruvio por L. de Velasco hacia 1564. Se trata de la clásica planta en damero estructurada por dos ejes (cardo y decumanus) provista de una plaza central (Vitruvio, 1997:85)

En suma, los aspectos del urbanismo de la antigüedad, que se estudiaron y se recogieron durante el Renacimiento, fueron el trazado regular y la disposición de los edificios a los que se atribuían funciones precisas. Las ruinas son utilizadas desde entonces como modelos para dibujo y como muestras, al menos en principio, de lo que podría ser la ciudad deseable por ser sólida, útil, higiénica y hermosa, es decir, clásica, perfecta.

Vitruvio: Por su parte, el tratado de Vitruvio, otra de las fuentes en que se nutrieron los humanistas del Renacimiento, fue redescubierto a fines de la Edad Media y reeditado varias veces en la medida en que se desarrollaba la imprenta (Claval, 1981: 501). Los diez libros del *De architectura* constituyen un compendio de construcción no sólo de edificios sino también de máquinas. El primero, además de explicar las tareas propias del arquitecto, trata sobre el arte de fundar una ciudad y de distribuir en ella sus componentes arquitectónicos.

Una vez que esté asegurada la comodidad del lugar escogido para fundar una ciudad por la bondad de su aire, la abundancia de frutos que crezcan en los alrededores, por la facilidad para traer lo necesario a través de sus caminos, ríos y puertos de mar, será entonces necesario trabajar en la construcción de los cimientos de las torres y la muralla (Vitruvio, 1637: libro I, cap. V, p. 18).

Una vez hecha la muralla, es preciso trazar el emplazamiento de las casas y el alineamiento de las grandes calles y callejones según el aspecto del cielo que sea más ventajoso. La mejor disposición será si los vientos no se enfilan por las calles dado que éstos son siempre dañinos, ya sea por su frío que hiere o por su calor y su humedad que corrompen (*op. cit.*: libro I, cap. VI, p. 21).

Después de haber ordenado la división de las calles, será necesario pensar en la elección del lugar que ocuparán los edificios de uso común a toda la ciudad, tal y como son los templos y la plaza pública [*forum*]. Si la ciudad da al mar, el lugar donde se construya la plaza pública tendrá que estar sobre el puerto; si por el contrario está lejos del mar, el lugar escogido será en medio de la ciudad (*op. cit.*: libro I, cap. VII, p. 25).

Según los estudiosos de la obra de este escritor y arquitecto romano, su labor consistió en sintetizar los conocimientos constructivos y los valores estéticos de la época (Fleury, 1990: XXXI). Nadie como Vitruvio hizo un tratado sobre estos temas que tuviera tal alcance, o al menos nadie logró hacerlo trascender hasta nuestros días. En él se destacan aspectos formales como la simetría y la proporción tan caras al arte de aquel tiempo y tan valiosas para el urbanismo que se desarrolló después del Renacimiento:

La simetría [...] nace de la proporción [...]. La proporción consiste en el carácter conmensurable de los componentes en cada una de las partes de una obra y de su conjunto total [nos dice Vitruvio]. La relación entre las partes debe poderse medir y ordenar. Ningún templo puede presentar un orden racional si no posee simetría y proporción, es decir, si sus componentes carecen de una relación definida entre ellos como la que guardan los miembros de un cuerpo humano correctamente conformado. En efecto, la naturaleza ha ordenado el cuerpo humano [...]. De esa misma manera, los componentes de los edificios sagrados deben presentar en cada uno de sus detalles una concordancia proporcional perfectamente adecuada a la suma general de sus medidas (Vitruvio, 1990: libro III, cap. I, pp. 6-7).

Al leer este tipo de concepciones, los humanistas redefinían lo que era simetría, proporción, orden racional y belleza. Destaca, entre otros aspectos, el valor otorgado a las dimensiones del cuerpo humano, tema recurrente también en el arte renacentista. Francesco di Giorgio Martini, por ejemplo, aseguraba a fines del siglo XV, que las normas que sugerían comparar al cuerpo humano con un edificio, también debían de aplicarse a la concepción de la ciudad entera. Así, este tratadista aseguraba que en el caso de la ciudad, “las calles son las venas” de un vasto cuerpo animado (Kostof, 1991:52).

El estudio del *De architectura* dio lugar a la realización de otros tratados de arquitectura y urbanismo, tales como el *De reaedificatoria*

de León Battista Alberti (difundido en 1453 e impreso en 1485), y los posteriores tratados de Serlio (1537), Vignola (1562), Palladio (1570) y Scamozzi (1615) sobre temas afines. A raíz de la divulgación del de Vitruvio se genera la versión de lo que fue el urbanismo y la arquitectura clásicos y se prefigura lo que será el estilo neoclásico.

El estudio de estas dos fuentes (ruinas romanas y Vitruvio), se conjugó con el desarrollo de una técnica que permitió a los pintores del Renacimiento representar de modo más fiel los edificios y calles que les interesaba destacar. Desde la Edad Media existía la preocupación por dar profundidad a los cuadros que se pintaban, por dar volumen a los objetos y a los personajes y situarlos gráficamente en la atmósfera deseada por el pintor. Si bien muchas pinturas medievales logran diferenciar primeros y segundos planos, en ellas es difícil creer en la *objetividad* de la imagen representada. Fue gracias al invento de la perspectiva que la pintura se hizo más *realista*.

La perspectiva

Gracias a la observación cada vez más detenida de los monumentos romanos, el arte del Renacimiento, particularmente la pintura, se benefició de una nueva forma de representar el espacio a través del dibujo en perspectiva. Antes de iniciar el siglo XV, los cuadros de los artistas mostraban imágenes en un solo plano y casi sin volumen, pero a partir del famoso fresco de la *Trinidad*, obra de Masaccio ejecutada hacia 1425 en Santa Maria Novella de Florencia, las representaciones empiezan a cobrar una vívida profundidad (Giedion, 1958:35-38). Es como si de pronto se conquistara en la pintura una nueva dimensión hasta entonces inalcanzable, como si el espectador pudiera adentrarse con la mirada en el tema pintado, como si mágicamente se abriera un espacio arquitectónico profundo sobre el plano hasta entonces impenetrable de la pared (Figura 3).

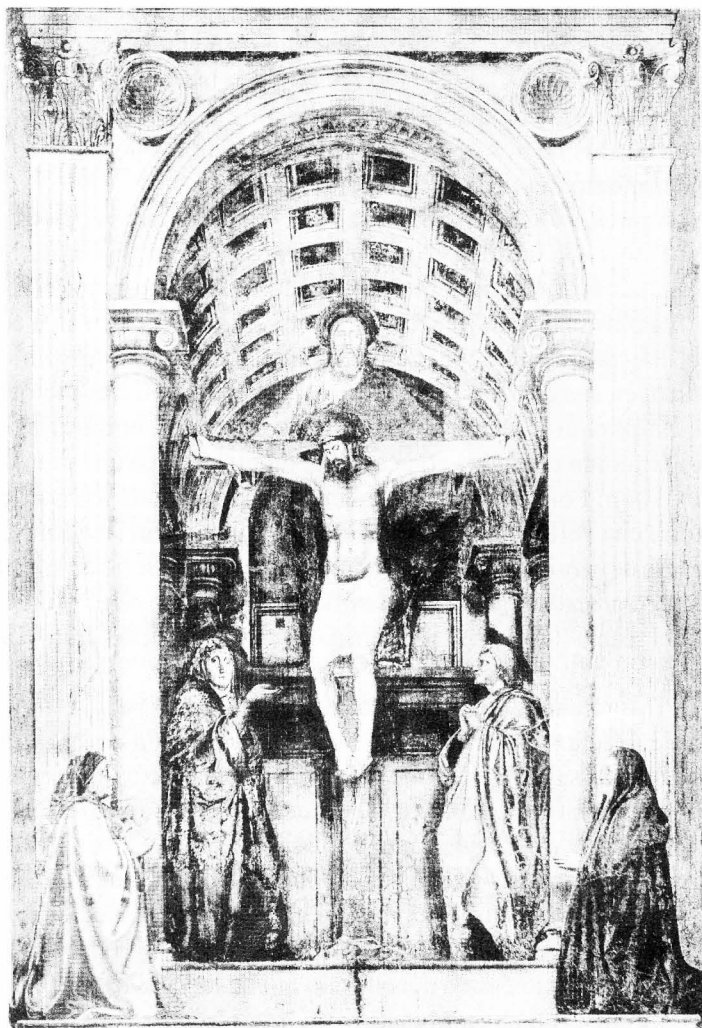


Figura 3: “La Trinidad”, fresco de Masaccio en Santa María Novella, Florencia, 1425. Los historiadores del arte consideran que ésta es la primera vez que se pinta una obra arquitectónica en perspectiva. Los arquitectos llevarán más tarde a la dimensión urbana las obras que los pintores plasman en un muro o un lienzo (Kindlers Malerei Lexikon, 1967).

En la *Trinidad* de Masaccio, los personajes principales son lo de menos: el fondo en perspectiva adquiere una importancia mayor al atraer y fugar la vista del observador por la nave de una capilla clásica cubierta con una bóveda de cañón corrido. En el fresco se juntan estilos de dos épocas: el Medioevo de los personajes y el Renacimiento del fondo arquitectónico.

Así pues, la arquitectura debe sus primeras proyecciones en perspectiva a la pintura y lo mismo sucede con el urbanismo. Los urbanistas del Renacimiento son ejecutores de los sueños en perspectiva plasmados en lienzos y frescos. Ellos comenzaron a construir más tarde en el espacio y a gran escala lo que los pintores creaban en sus cuadros. Con frecuencia, las creaciones pictóricas servían para ambientar obras de teatro; eran escenografías que representaban ciudades con calles geométricas que en la realidad no existían. Por primera vez se veía que la altura de los edificios de toda una calle podía ser uniforme al igual que el remetimiento respecto de la misma calle y de la fachada de los edificios de enfrente. Esta regularidad agradó a los planificadores, quienes de los escenarios del teatro llevaron la regularidad geométrica a las calles de su ciudad.

La formulación de un código para el dibujo en perspectiva fue posible gracias a la traducción de la *Cosmografía* de Ptolomeo, en la que el sabio griego del siglo II propone tres maneras de levantar una proyección. En la tercera de ellas se sugiere el uso de un *punto de fuga*. Los conocimientos ptolemaicos y probablemente el avance de las técnicas de triangulación, dieron a Filippo Brunelleschi en el mismo año en que Masaccio hizo su *Trinidad*, la posibilidad de probar que era viable reproducir en un cuadro el efecto óptico del edificio que se tenía enfrente (Claval, 1994: 20-22). Así pues, Masaccio en interiores y Brunelleschi en exteriores, marcan la pauta de lo que serán las primeras representaciones del espacio en perspectiva.

La excepcionalidad de Alberti

Como corolario de esta preocupación renacentista de fijar las reglas sobre el dibujo en perspectiva surgió, en 1435, el tratado *Della pittura* de León Battista Alberti. La biografía del mismo Alberti es ejemplo del proceso que siguió la perspectiva para pasar de los cuadros y frescos de las iglesias a la construcción de edificios y de ciudades. En 1472, año de su muerte, Alberti comienza a construir una bóveda de cañón como la del fresco de Masaccio en San Andrés Mantua (Giedion, 1958:39). Pero más importante que su obra arquitectónica fue su obra literaria precisamente sobre arquitectura y urbanismo: el tratado titulado *De reaedificatoria*, cuya primera versión data de 1452 (Choay, 1996:30). La visión de Alberti sobre la ciudad deseable queda de manifiesto básicamente en el libro IV de este tratado. En él encontramos su opinión sobre los diversos aspectos que preocupan en la época: defensa, comercio, belleza.

Conviene fundar la ciudad en el centro del territorio, con una posición desde la que se pueda vigilar hasta los confines de la zona que le pertenece y que se pueda ver bien lo que conviene hacerse en el momento justo y en el lugar necesario (Alberti, 1452: libro IV). La belleza es el acuerdo y la armonía de las partes en relación con el todo (Alberti, 1452: libro IX).

Ahora bien, Alberti no es sólo el más claro de los tratadistas del Renacimiento, sino además es alguien que siente el espacio urbano de manera diferente. Mientras que la mayoría de los urbanistas del siglo XV está obsesionada con el trazo de ciudades a base de líneas rectas, Alberti se siente fascinado por las calles curvas que nos presentan sorpresas en la medida en que avanzamos por ellas.

Al interior de la ciudad, no debemos ir en línea recta, sino dar vuelta por curvas amplias como las que presenta un río en su recorrido de un lugar a otro. Así la calle parecerá más larga y se tendrá la impresión de que la ciudad es más grande, pero además

esta disposición se presta muy bien al embellecimiento, a la vida práctica o a las necesidades de ciertos momentos. En la medida que se camina por calles así, una cosa que cuenta mucho es que vayamos descubriendo casi a cada paso nuevas perspectivas de los edificios (Alberti, 1452: libro IV).

La predilección por las calles sinuosas no deja en entredicho la filiación renacentista de Alberti. Al contrario. Alberti descubre excepcionalmente la manera de crear una perspectiva amplia mediante líneas que no parecen tener fin. Si bien es cierto que la búsqueda de perspectivas espectaculares será la norma del urbanismo renacentista y que dicha norma será más imaginable mediante la construcción de líneas rectas, también es cierto que los trazos que serpentean delicadamente por los barrios de una ciudad pueden generar esa sorpresa visual que buscan los tratadistas. La calle en espiral que sueña Francesco di Giorgio Martini para ascender a la cumbre de un monte que también es centro de su urbe ideal, prueban esta aseveración. Además, recordemos que tanto Alberti como Martini buscan la perfección geométrica y que las calles curvas pueden dibujar finalmente un círculo, figura geométrica considerada de la más alta perfección, como lo externa el mismo Alberti: “una ciudad trazada en plano circular será más capaz de todo” (Alberti, 1452: libro IV).

Características del urbanismo clásico

Como se desprende de lo hasta aquí dicho, el urbanismo clásico sintetizado por los humanistas del Renacimiento, manifiesta varias preocupaciones que incidirán en la forma urbana. Estas preocupaciones podrían ser agrupadas en dos. En primer lugar, las meramente formales, y en segundo, las preocupaciones de orden ideológico, relacionadas con la función a la que están destinadas las formas de los espacios. A continuación veremos los criterios formales que los humanistas encontraron en la ciudad antigua

para llamarla *clásica*, y más adelante abordaremos las preocupaciones ideológicas que dieron lugar a las formas del espacio urbano *clásico*.

1. Criterios formales

a) Unidad: primero que nada, para que una ciudad sea llamada *clásica* es necesario que sea percibida como unidad, como una entidad completa con límites más o menos definidos (en muchos casos una muralla). La idea de comparar la ciudad con un cuerpo humano como lo hacen Alberti y Martini, es reflejo de esta noción unitaria y hasta cierto punto, de su funcionamiento autónomo.

b) Regularidad externa: para los urbanistas europeos de los siglos XV y XVI, la geometría regular constituye un valor estético en sí mismo. Las formas regulares son muestra de la calidad urbanística y de los cálculos matemáticos que se necesitan para llegar a ella. La regularidad es un reflejo de la perfección de las formas que pueden hallarse en la naturaleza y que los antiguos habían descubierto y dominado.

c) Axialidad: durante el Renacimiento crece el valor asignado a las formas urbanas basadas en la línea recta. La línea recta norma las calles más puras, más clásicas. En ellas se ven aquellos dos ejes fundadores de toda ciudad romana que se preciara de serlo: el *cardo* y el *decumanus*. Además, la rectitud de las calles evoca la traza hipodámica en damero y, en sí mismos, los trazos rectilíneos son parte de la materia prima de la geometría regular.

d) Regularidad interna: los objetos que componían la *ciudad clásica* debían estar dispuestos también de manera regular. En la ciudad ideal, como veremos, se hará énfasis en el damero, en la majestuosidad de las formas que emplean la línea recta abriendo perspectivas, mismas que pueden también crearse con otras figuras geométricas regulares.

e) *Perspectiva*: la llamada *ciudad clásica* sería el resultado de un esfuerzo urbanístico por resaltar las perspectivas espectaculares, a menudo mediante el trazo de anchas calles o avenidas en línea recta desde las que se apreciarían fachadas y monumentos de alto valor arquitectónico según los mismos cánones estéticos establecidos durante el Renacimiento.

f) *Proporción*: la ciudad clásica estaría compuesta de formas proporcionadas, es decir, formas estéticamente equilibradas a la imagen del cuerpo humano que goza de ese equilibrio.

g) *Simetría*: según los pensadores del Renacimiento, la simetría era deducida también de la perfección del cuerpo humano creado por Dios. Si la ciudad era vista como un cuerpo, entonces debería tener elementos simétricos en la medida de lo posible.

2. Preocupaciones ideológicas

a) *Salubridad*: además de las formas hermosas determinadas por los anteriores criterios, la ciudad *clásica* también debía ser salubre o, como se dirá siglos más tarde, higiénica. Para ello se habría tomado muy en cuenta el sitio elegido para fundarla, la orientación de sus calles y edificios, la circulación de los vientos y las aguas que entran en relación con ella y con sus pobladores. Detrás de esta preocupación por la salud de la población en relación con el orden del espacio urbano, estarían los conocimientos hipocráticos de la Antigüedad que para el Renacimiento seguirán teniendo mucha vigencia.

b) *Funcionalidad*: todos los aspectos anteriores adquieren también un cierto sentido de función y de utilidad en el imaginario urbano del Renacimiento. Es preciso recordar que, en buena medida, las ideas urbanísticas de este período se nutren del humanismo renacentista. El humanismo dio carácter prioritario al desarrollo de los seres humanos como personas ante el sometimiento de ellos por las instituciones religiosas. La ciudad debe

ser, como en el caso de la antigua *polis* griega o de la *civitas* romana, el lugar donde el ciudadano se beneficia de garantías y derechos al tiempo que adquiere obligaciones con sus semejantes que permiten construir una felicidad colectiva (Bullock, 1989: 13-55). Los espacios se habrían de ordenar para tales fines.

En la medida en que se iba definiendo el carácter clásico del urbanismo observado en los ejemplos de la Antigüedad, los humanistas soñaron con aplicarlo a las ciudades de los siglos XV y XVI, y pretendieron calificar estas aplicaciones también de *clásicas*, de ideales.

El imaginario ideal a fines del medioevo

La gestación de todas estas definiciones sobre el urbanismo clásico produjo una idea completa y coherente de lo que en el Renacimiento se consideraba la ciudad ideal. Sin embargo, esta ciudad ideal, de geometría meditadamente regular, sólo existía en las mentes de los artistas y, como vimos, en los cuadros de los pintores y en las escenografías de los teatros. Acaso algunas intervenciones aisladas en Italia permiten visualizar este imaginario, pero por lo general, la ciudad en la que viven y reflexionan Alberti, Palladio, Serlio o Leonardo da Vinci, es la ciudad medieval que caracteriza entonces a Europa. Con frecuencia se trata de una ciudad amurallada pero sin forma regular, cuyo tejido no es otra cosa que una maraña, un conjunto de casas que bordean callejones estrechos y sinuosos por los que no entra fácilmente la luz y en los cuales el agua y la materia se estancan. No hay perspectivas que se abran mediante líneas rectas ni, como hubiera querido Alberti, tampoco hay curvas amplias planeadas *ex profeso*. Las curvas son todas quebradas y mal concebidas; en ellas no se marca la suave cadencia del agua en los meandros de un río como proponía el mismo Alberti. La vista del caminante no observa sino un primer plano de suciedad y abigarramiento. Nada más

distante del ideal de belleza y de salubridad que esas *desordenadas* ciudades sin perspectivas aparentes y en las que la peste y otras epidemias diezman con frecuencia a las poblaciones.

El paso entre el *esplendor* romano y el presunto *desorden* medieval constituye toda una época de la historia urbana. Retrocedamos algunos siglos para hacer un poco de memoria: a la caída del Imperio, las ciudades europeas entran en crisis y pierden población y atractivo. Varias de ellas son abandonadas y otras comienzan un largo proceso de degradación y de transformación de sus espacios. Es el comienzo de la Edad Media. Podemos decir que entonces Europa se encuentra dividida en dos áreas urbanísticamente hablando. Una primera situada hacia el norte en la que los llamados pueblos *bárbaros* dominan; el tipo de ciudad que se desarrolla en esta parte de Europa está sostenida aún por las ruinas romanas que sirven de fortaleza. Las termas, los teatros y sobre todo las murallas de origen romano, se mantienen en pie para defensa de sus pobladores, pero el interior se organiza de modo muy distinto al de épocas anteriores, sin un vínculo específico entre tipo de edificio y actividad. Así, la geometría regular y funcional de los romanos se va borrando hasta hacerse irreconocible (Benevolo, 1982:5-10). Desde luego que no todas las ciudades del norte poseen antecedentes romanos, pero en las que no hay ruinas, la maraña urbana, la planta “en plato roto” —como dicen algunos urbanistas— se reproduce aún con mayor espontaneidad (Figura 4).

En la otra zona, bajo la influencia de los árabes, las ciudades mediterráneas emprenden también su transformación. En ellas, el damero romano y sus áreas comunes (foro, anfiteatros, monumentos, etc.) comienzan a ser ocupados por familias musulmanas que dan ahora una función privada a lo que antes era espacio público (Kostof, 1991:49). Si bien, el origen de las transformaciones urbanas del norte y del sur son muy distintos, ambos tipos de ciudad se caracterizan por sus calles estrechas e irregulares y por la ausencia de amplias perspectivas; se trata de ciudades cerradas no sólo por su carácter de fortaleza amurallada sino por

su aislamiento respecto de otras urbes. Pese a la permanencia de un comercio más o menos intenso, la disgregación territorial es una de las características de la organización feudal que marca este período (Pirenne, 1992:7-20).

Así, de la ciudad romana que tanto agrada a los humanistas del Renacimiento, sólo quedan ruinas aisladas, algunas sumergidas en nuevas vecindades que utilizan sus piedras de apoyo y otras más enterradas por el polvo y el abandono. Del aspecto sucio y abigarrado de la ciudad medieval, que repugna a los artistas y a los filósofos del siglo XV, surge el deseo de cambiarlo todo. Nace el impulso de *corregir* la traza *torcida* del medioevo y de volver a la geometrización romana.

Intervención renacentista sobre planta medieval

A principios del siglo XVI se ejecutó la apertura de algunas calles rectas en Roma, entre las que destacan los dos ejes simétricos (*Via Ripetta* y *Via del Babuino*) que parten de la *Piazza del Popolo* escoltando a la central *Via del Corso*. Se trata de interesantes obras de transformación urbana que no tienen precedente en la Europa renacentista. Pero el primer gran proyecto de transformación urbana completa que recogía los valores clásicos para aplicarlos a una ciudad de planta medieval, fue el del Papa Sixto V, quien en 1588, a través de su arquitecto Domenico Fontana, pretendió ligar en Roma edificios relevantes mediante el trazo de avenidas en línea recta (Figura 5). Básicamente, se trataba de unir a las siete basílicas principales mediante un recorrido que el peregrino pudiera realizar en una sola jornada. Estas obras de implicación religiosa se enmarcan sin duda en el impulso contrarreformista de la Iglesia Católica. El historiador Sigfrid Giedion afirma que Sixto V escribió su deseo de hacer de toda Roma “un único sagrado templo”. Pese a la intención eminentemente religiosa del gran proyecto, el arquitecto y el Papa acepta-

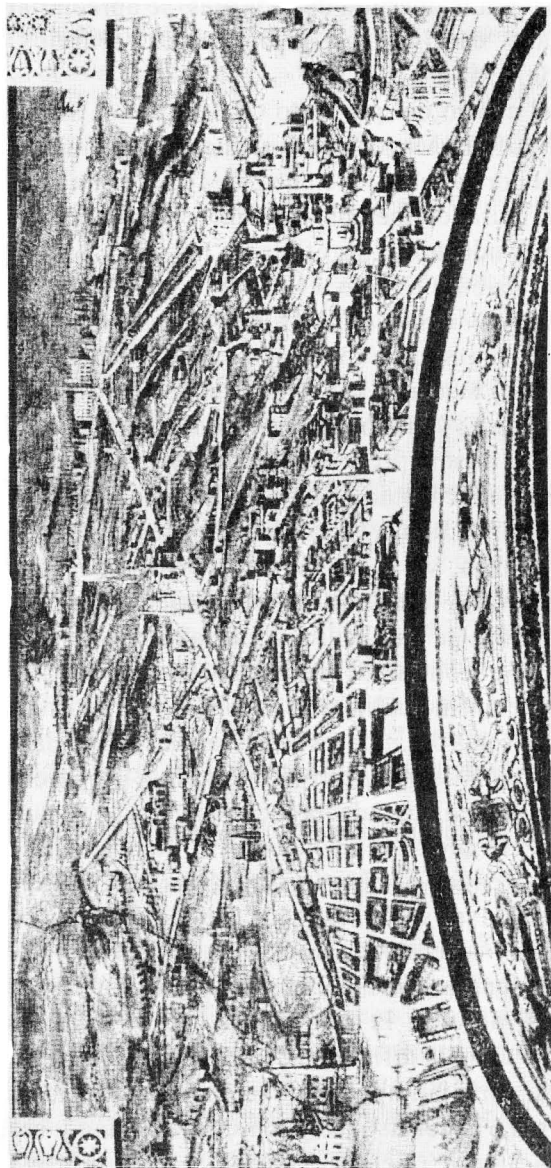


Figura 5: Proyecto de transformación urbana de Roma pintado al fresco en la Biblioteca Vaticana en la década de 1580. Se trata de los trabajos emprendidos por el Papa Sixto V y su arquitecto, Doménico Fontana, para unir, mediante avenidas rectilíneas, los monumentos sacros más importantes de la ciudad (Kostof, 1991: 242)

ban que, con la apertura de esos ejes, se apreciarían “perspectivas” para “cautivar con su belleza los sentidos del cuerpo” (Giedion, 1958:94-95).

En el centro del proyecto de Sixto V se sitúa la iglesia de Santa María la Mayor como si fuese el núcleo de una estrella formada por calles. Si bien no parece haber un plan preconcebido para figurar deliberadamente una estrella, al menos el resultado, como indicamos, sí refleja un fuerte cuidado estético. Este cuidado atribuible tanto a Sixto V como a Domenico Fontana, queda de manifiesto, además, en el cruce de dos de estas calles que, no intersectándose en ángulo recto, son corregidas visualmente mediante la disposición de fuentes para dar el efecto de un cruce a 90 grados; se trata de los ejes *Strada Pia* y *Strada Felice*. La misma preocupación de crear espacios perfectos al gusto de la época, guió a Sixto V a la disposición de varias plazas en la ciudad de Roma, varias de ellas adornadas con una columna o un obelisco, ya fuera de origen romano o bien, de nueva manufactura. A iniciativa suya fue mudado un obelisco antiguo hacia la Plaza de San Pedro, donde aún se encuentra. En el plan de Sixto V encontramos reunida a la mayoría de las características del urbanismo calificado de *clásico* por los artistas del siglo XVI: en la Roma de entonces se buscará la regularidad, la axialidad, la producción de perspectivas nuevas, la proporción y simetría en plazas y avenidas, además de la salubridad y la utilidad de una urbe que cumple su función pastoral. Retengamos este ejemplo para comprender las obras urbanísticas que, siglos más tarde, se intentarán en los suburbios de la Ciudad de México.

Como se ve, el Renacimiento italiano se atrevió ciertamente a emprender transformaciones sobre la planta medieval de las ciudades, pero en la medida en que se iba intentando, iba quedando clara la dificultad de llevar a cabo tan modernizadora empresa. Ante la imposibilidad de modificar las ciudades europeas para hacerlas más geométricas, nace y crece simultáneamente la idea de encontrar un paraje *virgen* para fundar

en él la villa que desde su origen fuera perfecta, la ciudad que no se necesitara remodelar ni adaptar a los parámetros estéticos y funcionales concebidos en esos años. Nace la idea de construir una ciudad ideal.

Las ciudades ideales

Si transformar una ciudad era difícil y costoso, crear por completo una nueva lo parecía aún más. Sin embargo, los pensadores del Renacimiento se lanzaron a la planeación de ciudades ideales retratando en sus proyectos las necesidades concretas que privaban en la época. Estos arquitectos fueron invitados por los gobernantes a construir primero pequeños barrios al interior de las viejas ciudades, con lo cual se intentaba dar un primer paso a la creación de asentamientos perfectos. Uno de los primeros barrios nuevos fue el que encomendó el Papa Pío II al discípulo de Alberti, Bernardo Rossellino, para geometrizar el centro de la ciudad de Pienza. Tanto en Pienza como en otras villas, la elección de la forma urbana decidida por los arquitectos se inclinaba por la geometría regular, por el diseño de una plaza que realzara la perspectiva de los edificios. En Pienza, estos edificios, que no llegaron a concluirse por la muerte del Papa en 1463, fueron la Catedral, el Palacio Papal y el Palacio Episcopal (Figura 6).

Entre los primeros proyectos de ciudades ideales completas desligadas de un núcleo urbano preexistente, destaca la ciudad planeada por Filarete hacia 1465, descrita en uno de sus famosos 25 libros y dedicada a su protector Francesco Sforza, quien además da nombre a la ciudad ideal: Sforzinda. Esta ciudad, jamás realizada, es el primer ejemplo diseñado intencionalmente en forma de estrella, con calles radiales y murallas para proteger a los pobladores de las incursiones otomanas. Por un lado, se trata de un portento de geometría regular; por otro, de la imagen de un universo explicado mediante cálculos astronómicos (Murray,

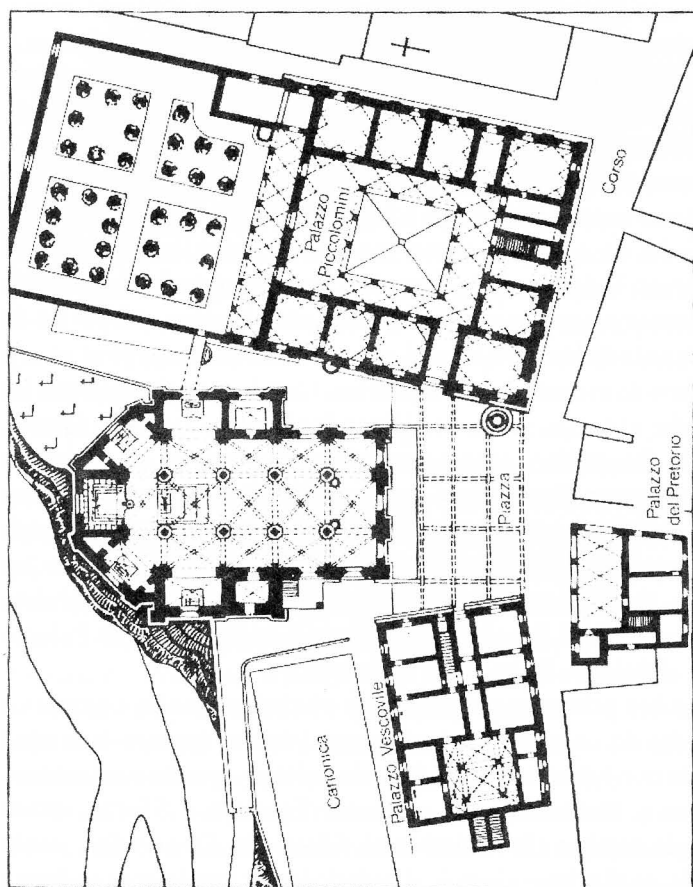


Figura 6: Ciudad de Pienza, conjunto formado por la Catedral, el Palacio Papal y el Palacio Episcopal en torno a una plaza central. La realización, ordenada por Pío II a Bernardo Rossellino, un discípulo de Alberti, constituye el primer ordenamiento urbanístico en el que se intenta aplicar los valores ideales del Renacimiento (Braunfels, 1983:124).

1990:108). Sforzinda será la imagen del cosmos que también intrigaba a los sabios de la época (Figura 7). Otro proyecto que planteaba la construcción en forma de estrella de una ciudad fue el de Palmanova, realizada en 1593 siguiendo las ideas de varios pensadores, entre los que se cuenta Scamozzi. Palmanova representa la “culminación de la trayectoria del pensamiento del siglo XVI” que pretendió sin éxito construir ciudades perfectas (Zevi, 1997:118). Otra de las figuras geométricas pensadas para dar planta a la ciudad ideal fue, como dijimos, el círculo. En el proyecto de Francesco di Giorgio Martini (1490), como en el diseño de Filarete, se armoniza el empleo del círculo y el de la línea recta. En el caso de Martini, se trata de una avenida espiral cortada por varias calles en línea recta a manera de los radios de una circunferencia.

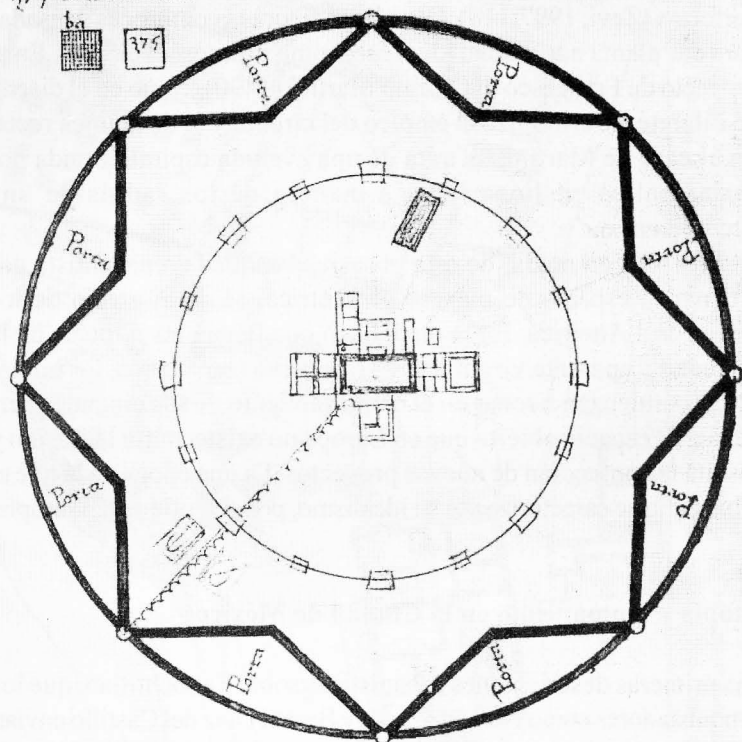
En 1492, en medio de esta obsesiva búsqueda renacentista por ordenar el espacio de manera geométrica, se da el arribo de los europeos a América. En la medida en que llegan las noticias de la vastedad y aparente virginidad de los nuevos territorios, los humanistas comienzan a soñar en el emplazamiento de sus ciudades perfectas. El espacio abierto que en Europa no existe, nutre la ilusión y suscita la confección de nuevos proyectos. Es una época en la que el urbanismo se caracteriza por su idealismo, por el sentido de su utopía.

Utopía y Humanismo en la Ciudad de México

Las primeras descripciones urbanísticas sobre Tenochtitlan, que los conquistadores como Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo envían a Europa, resaltan sistemáticamente un aspecto: la rectitud de sus grandes calzadas:

entré por una calzada que va por medio de esta dicha laguna, dos leguas hasta llegar a la gran ciudad de Temixtitan que está fundada en medio de la dicha laguna, la cual calzada es tan ancha como

*Sententione. Questi quadrem sono ciascuno uno stadio il quale stadio e
375 braccia.*



*I nella testa d'oriente io fo la chiesa maggiore & in quella d'occidente fo
il palazzo reale le quali grandezze al presente non toccho pche quando la
faremo allora intenderete tutto dalla parte della piazza muer seron*

Figura 7: Proyecto de la ciudad ideal de Sforzinda, dibujado por Filarete en la década de 1460; el círculo y la línea recta son los elementos geométricos de la naturaleza que el autor considera más puros (Kostof, 1999:186).

dos lanzas, y muy bien obrada que pueden ir por toda ella ocho de caballo a la par (Cortés, 1970: 50).

La calzada [...] va tan derecha a la ciudad de México que me parece que no torcía ni poco ni mucho (Díaz del Castillo, 1988: 156).

A medida que se van adentrando en el medio rural de la Nueva España para describirlo y evangelizarlo, otro aspecto les llama la atención: la vastedad del territorio americano (Acuña, 1985). Estos dos puntos –rectitud de las calzadas y vastedad del espacio rural– recrean la mente de los humanistas de Europa quienes suponen, ya sea que la utopía urbanística exista en Tenochtitlan, o bien, que dicha utopía esté por construirse en cualquiera de los parajes vírgenes de las nuevas tierras.

En la reconstrucción de Tenochtitlan, o mejor dicho, en el acto de fundación de la Ciudad de México, capital de la Nueva España, los conquistadores Hernán Cortés y Alonso García Bravo hacen uso de su cultura militar. Ellos saben que una ciudad trazada en damero, a la manera en que los romanos levantaban sus campamentos, es más ordenada y más segura. Además, conocedores de la geometría urbana identifican en las rectas calzadas norte-sur de los mexicas (la que viene del Tepeyac y aquella que va a Coyoacán e Iztapalapa) el *cardo* de los romanos, y en las calzadas este-oeste (la que va a Tacuba y la que comunica con el Peñón de los Baños) el *decumanus* que estructuraba las antiguas ciudades trazadas en cuadrícula. La analogía entre la ciudad militar romana y la nueva ciudad militar de México, no es una exageración. Sólo basta recordar que la ciudad de Santa Fe, fundada como campamento militar para la reconquista de Granada por los españoles en 1491, tiene exactamente estas características, por lo que puede deducirse que hacer esos trazos era ya una práctica de la época. Además, es preciso ubicar el momento: los conquistadores son guerreros que acaban de ocupar un territorio enemigo que deben defender de las amenazas inminentes. Para ello, no podían hacer otra cosa. La figura geométrica del damero está grabada, como dijimos, en la cultura militar de Cortés y García Bravo (Figura 8).

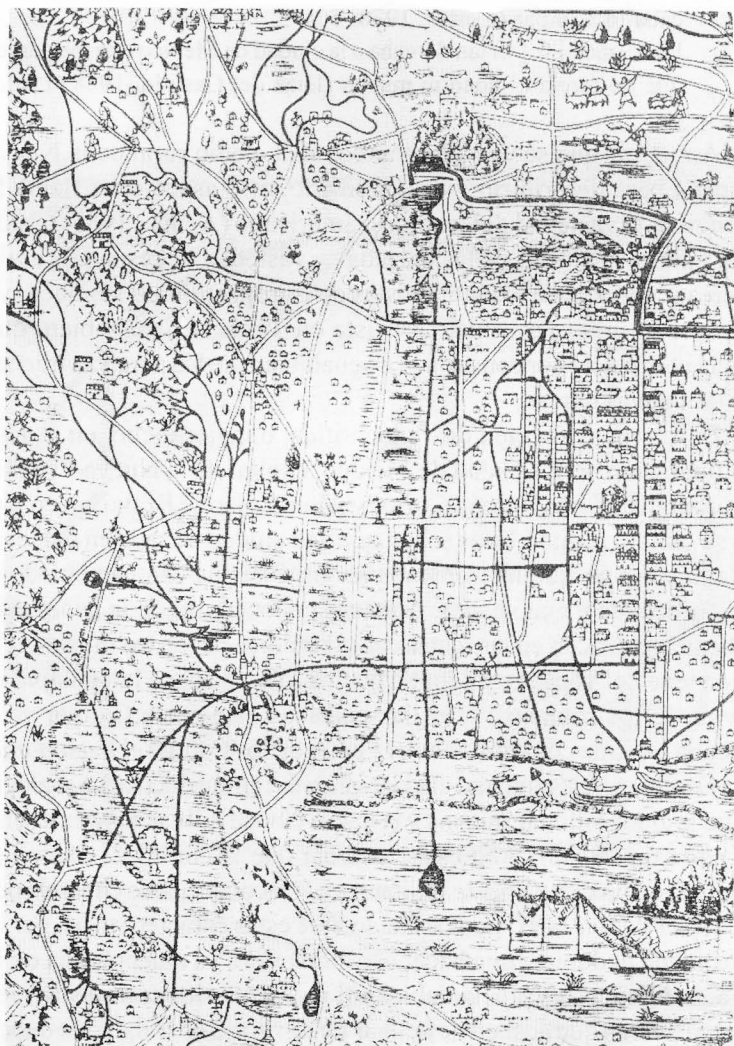


Figura 8: Detalle del plano de Uppsala, atribuido a Alonso de Santa Cruz, 1555; corresponde a la mitad sur de la Ciudad de México. Se trata de la ciudad planeada décadas atrás por Cortés y García Bravo, con calles tiradas a cordel (Sala Catalá, 1994).

Lo sorprendente es que, el damero que acomoda militarmente a los conquistadores, también acomoda por otros motivos a los humanistas y a los evangelizadores que llegan casi simultáneamente a la Nueva España. En todos ellos priva el impulso constructor renacentista. Sin embargo, los humanistas son más explícitos que los conquistadores en su filiación y más claros en la selección de sus fuentes de inspiración. Ya desde 1535, el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, conoce y aplica el tratado *De reaedificatoria* de Alberti a sus intervenciones en la Ciudad de México. El historiador Guillermo Tovar de Teresa ha encontrado el ejemplar (edición de 1512) que usó el virrey y en el que, además de su nombre propio y fecha de lectura, Mendoza anotó abundantes comentarios y subrayados (Tovar de Teresa, 1985). Mendoza no fue el único conocedor de los trabajos teóricos de los tratadistas italianos. En 1554, Francisco Cervantes de Salazar evoca en sus famosos diálogos la obra de Vitruvio, mientras uno de sus personajes observa las columnas del “palacio real”, situado en el centro de la Ciudad de México (Cervantes de Salazar, 1964:38). En 1603, Bernardo de Balbuena también hace mención de todo este acervo cultural de Occidente en sus versos dedicados a la capital de la Nueva España:

Como la antigüedad dio por sus dones
pirámides, columnas, termas, baños,
teatros, obeliscos, panteones

una Troya parienta de los años,
una Roma también parienta suya,
y una Venecia libre y no de engaños,

porque el tiempo su honor le restituya,
si piensa que hoy es menos poderoso,
a México le dio que le concluya
(Balbuena, 1997:70).

Las comparaciones entre las famosas ciudades del viejo mundo (consideradas al menos parcialmente como clásicas) y la Ciudad de México, serán frecuentes a lo largo de toda la colonia. Sin embargo, los visitantes se verán fascinados por las posibilidades territoriales que ofrece el continente que tienen ante su vista.

El mismo siglo XVI es un siglo en el que América, y en concreto la Nueva España, es percibida como un territorio donde la realización de una ciudad ideal es posible. Recordemos que en 1516 Tomás Moro publica su *Utopía*, una verdadera síntesis de la búsqueda de la sociedad perfecta que caracteriza el pensamiento occidental de ese tiempo. Al parecer, el virrey Mendoza está empapado de este espíritu idealista. También parecen estarlo Vasco de Quiroga y Juan de Zumárraga, otros dos pensadores hispanos llegados a México en esos años. Si la “utopía cívica y política” del virrey Mendoza está inspirada en Alberti, la “utopía social” del obispo Quiroga se inspira en Tomás Moro y la “utopía religiosa” del oidor Zumárraga está inspirada en Erasmo de Rotterdam (Tovar de Teresa, 1985; Zavala, 1937 y León Portilla, 1992). Estos tres personajes, Mendoza, Quiroga y Zumárraga, son el motor intelectual de la utopía novohispana del siglo XVI, y su resultado urbanístico es una Ciudad de México trazada en damero y sembrada de hospitales, conventos, monasterios y otras instituciones *humanitarias* entre las cuales destaca el famoso Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Un plano de Alonso de Santa Cruz, conocido como Plano de Uppsala, informa a Carlos Quinto, en 1550, de este incipiente intento de ciudad utopista.

Los militares españoles, como Hernán Cortés y como Alonso García Bravo, viajan al nuevo mundo cargados de un pensamiento también idealista. Pero, a diferencia de los humanistas como Mendoza, los militares buscan una ciudad dorada llena de riquezas; sumados al oro y a la plata, los conquistadores vislumbran tierras y siervos, elementos que forjan un ambicioso imaginario que difícilmente les sería concedido en Europa. Por unas décadas, parece que el sueño de los conquistadores es alcanzable, pero pronto se darán cuenta que los administradores de la Corona española no

están de acuerdo con ennoblecerlos por más méritos que hayan conseguido.

Entonces Cortés será víctima de intrigas y difamaciones. Le acusarán de haber conservado los palacios de Moctezuma y las pirámides del Templo Mayor sin levantar con celeridad una iglesia cristiana. Le acusarán también de haber ocultado tesoros y de haber repartido bienes a sus amigos más cercanos e incluso le acusarán de haber organizado expediciones infructuosas y hasta de haber estrangulado a su mujer. Por su parte, los humanistas Mendoza, Quiroga y Zumárraga se perderán en el intento de materializar sus utopías; el Colegio de Tlatelolco será cerrado mientras que Mendoza será transferido en 1551 al Perú y Zumárraga y Quiroga enterrarán con ellos su anhelo en 1548 y 1565, respectivamente.

El barroco como forma de clasicismo

Durante los siglos XVII y XVIII, el referente estético novohispano seguirá siendo Europa y el mundo clásico. A menudo se dice que nuestro estilo barroco resulta de un completo desconocimiento de los órdenes clásicos, sin embargo, en los años de esplendor de este tipo de arquitectura, la familiaridad de los arquitectos con los tratados renacentistas es un hecho. Miguel Custodio Durán, el arquitecto de la iglesia de San Juan de Dios, o Pedro Arrieta, el arquitecto de la basílica de Guadalupe, conocen no sólo a Vitruvio, sino también a Serlio, a Vignola, a Palladio (Gruzinski, 1996:104). La aplicación de los conocimientos técnicos renacentistas en las construcciones de Durán y de Arrieta fueron fundamentales para edificar en un suelo fangoso y sísmico como el del valle de México (Berchez, 1992:25-31). Esto es particularmente cierto en el caso de la iglesia de San Juan de Dios, en el costado norte de la Alameda, que sigue en pie sobre un suelo terriblemente disparejo. Además, si se observa, la arquitectura de estos dos artistas cuida mucho la proporción y la simetría tan apreciadas por los clásicos

(Figura 9). No obstante su recuperación del saber clásico y renacentista, Durán y Arrieta serán calificados, en el siglo XIX, como artistas barrocos, como emisarios de un estilo *impuro* y de *mal gusto*. Lo mismo pasará con los autores de retablos como Mateo de Pinos o Fray Lorenzo de San Nicolás, concursantes ambos para la construcción del Retablo de los Reyes en Catedral. Ellos dos son profundos conocedores de los tratadistas del Renacimiento y, sin embargo, creadores de retablos típicos del barroco mexicano (Tovar de Teresa y Ortiz Lajous, 1985:11).

Ahora bien, si la arquitectura barroca mexicana no desconoce el trabajo de los renacentistas italianos y del mismo Vitruvio, ¿por qué entonces no la llamamos neoclásica? La respuesta, esta vez, no puede ser sólo estética o sólo técnica. La respuesta es que dicho apelativo responde a una convención de nombre basada en un criterio político.

Para responder entonces políticamente, es necesario regresar a la Europa del siglo XVI donde el barroco comienza formalmente a manifestarse. El arte barroco, dice el historiador Bruno Zevi, es aquel que tiene “intenciones propagandísticas, de persuasión oculta, al servicio de la Contrarreforma católica” (Zevi, 1997:45). El barroco está definido por sus formas, pero en él hay una clara intención política; esta condición no puede faltar en su definición. Desde 1517, Martín Lutero había comenzado con la divulgación de sus tesis en las que atacaba la política religiosa de Roma y a toda la jerarquía eclesiástica a la que consideraba corrupta en su papel de intermediación entre el hombre y Dios. Lutero y sus seguidores critican también la ostentación de la Iglesia, crítica que implica la reprobación del arte sacro hasta entonces existente. La Reforma protestante será más iconoclasta y, como reacción global a dicha Reforma y al inminente cisma, la Iglesia de Roma convocará al Concilio de Trento (1545-1563), piedra angular de la Contrarreforma.

En el Concilio de Trento se llegará al acuerdo, entre muchas otras cosas, de desarrollar el culto a las imágenes con el fin de

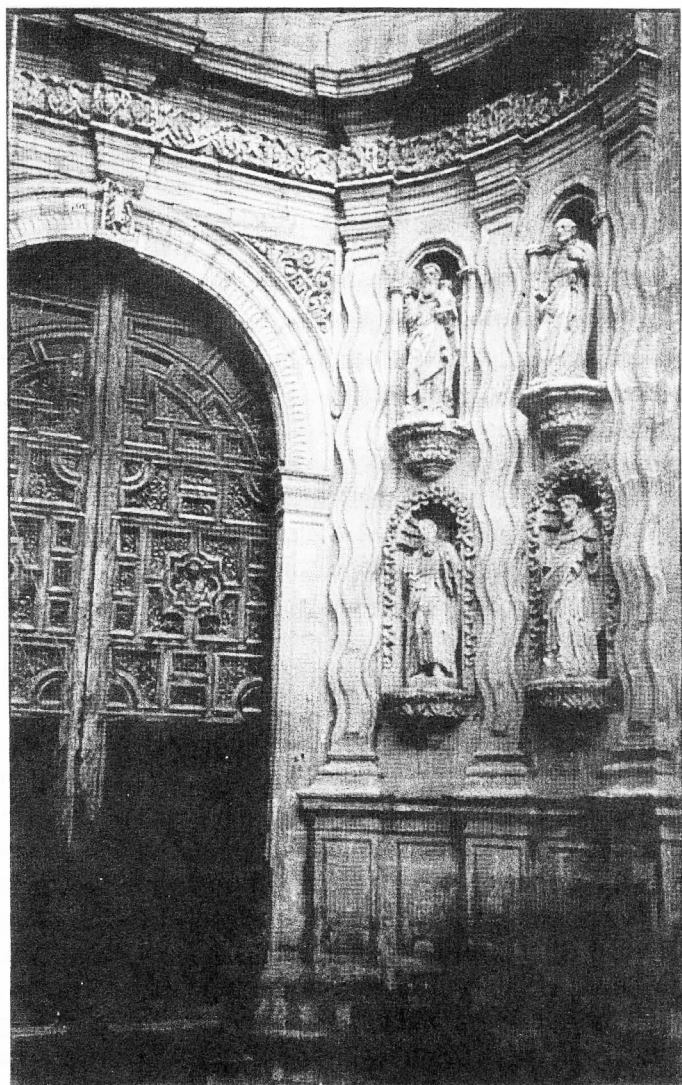


Figura 9: Portal de la iglesia de San Juan de Dios, México, construida por Miguel Custodio Durán. Las columnas, otrora sostenes sólidos de la estructura, aquí parecen bailar, pero sin perder la simetría del conjunto (foto: F. Fernández).

contrarrestar la iconoclastia protestante, pero sobre todo, con la intención de mostrar “el arte de la Iglesia triunfante” (Charpentrat, 1964:48). Se trata de exhibir ante los pueblos cristianos, la grandeza de la Iglesia Católica para convencerles de su verdad pastoral. Los cánones estéticos del Renacimiento comenzarán a ser rebasados con formas exageradas, con columnas bamboleantes, como las del Baldaquino de Bernini en San Pedro de Roma (1624), que congelarán los postulados de los tratadistas como Serlio. El barroco es un mensaje estético que habla del esplendor de la que se presume como la verdadera Iglesia, como la única y, también, la más hermosa. Las regiones europeas, que con el tiempo irán alineándose a Roma, participarán de la festividad barroca, de la exhuberancia de las formas y los brillos, de la riqueza de las imágenes religiosas. Así, porciones de las actuales Italia, Francia, Alemania, República Checa, Eslovaquia, Austria, Hungría y Polonia, serán seducidas por el arte contrarreformista. España a su vez, se erigirá en bastión del catolicismo romano y, con ella, también la Nueva España.

Ahora bien, hasta el momento hemos hablado genéricamente del “arte barroco”, pero no hemos diferenciado entre la arquitectura y el urbanismo. Debemos hacerlo porque se trata de argumentos separados que se cubren y confunden con un mismo adjetivo impreciso: “barroco”. Y es que el barroco en la arquitectura mexicana es un estilo que, si bien conserva influencia renacentista como vimos, también rompe con ella y explota en mil formas diversas sobre una fachada que, en palabras de un dramaturgo, pareciera sentir “horror al vacío” (García Ponce, 1968:3). Las columnas que Bernini hacía bailar en su baldaquino de San Pedro, en la Nueva España estallaron de júbilo en las estípites churriguerescas del Sagrario Metropolitano o de la Iglesia de la Santa Veracruz, por sólo mencionar algunas. En realidad, la estípite, creada por Benito de Churriguera en España, fue traída por Gerónimo de Balbás a la Catedral Metropolitana de México y desarrollada por Lorenzo Rodríguez en esta misma

ciudad. Se trata de pilastras talladas de una manera que parecen perder su forma columnar, que dejan de ser columnas propiamente dichas. En esta deconstrucción de los cánones arquitectónicos clásicos, el barroco mexicano obtuvo su identidad, creó formas mestizas y mostró siluetas insospechadas ante las cuales “la única respuesta podía ser el vértigo” (García Ponce, 1968:3). En este sentido, no hay nada más opuesto al clasicismo definido por los humanistas del Renacimiento que el barroco.

Sin embargo, al hablar de urbanismo, el asunto adquiere otro tono. El urbanismo ideal renacentista, el de las calles rectas y las formas regulares, tiene una clara continuación en el urbanismo de la Contrarreforma, mismo que ha sido llamado “barroco” por los historiadores europeos, creándose así esta confusión. En Europa, el urbanismo de la época barroca privilegia también el trazado de ejes y de perspectivas amplias y espectaculares. En ese período se trazan esplendorosas diagonales que surcan la ciudad, como se ve en el caso de Roma con los trabajos de Bernini, cuya remodelación del puente Sant’ Angelo en 1668 puede ser un buen ejemplo. Otro caso es el de la ciudad alemana de Karlsruhe, en donde dos ejes convergentes estructuran la ciudad uniéndose en el centro de un círculo perfecto donde se levanta un palacio (Figura 10). Francia está llena de este tipo de urbanismo de grandes ejes regulares trazados en la época llamada barroca; en este sentido, la ciudad de Versalles es casi un paradigma. Sin embargo, los historiadores del arte de origen francés reconocen más explícitamente el parentesco entre las definiciones de los tratadistas italianos y su tipo de urbanismo durante los siglos XVII y XVIII; quizá esta es la razón por la cual, en Francia, el término “barroco” no se utiliza, pues prefieren calificar a sus obras contrarreformistas, simplemente de “clásicas”.

En síntesis, para los mexicanos, el término barroco evoca esa profusión de formas que caracterizan la fachada de un Sagrario Metropolitano o el dorado caprichoso de un Retablo de los Reyes. Así visto, parece un error calificar de barroca a una avenida en

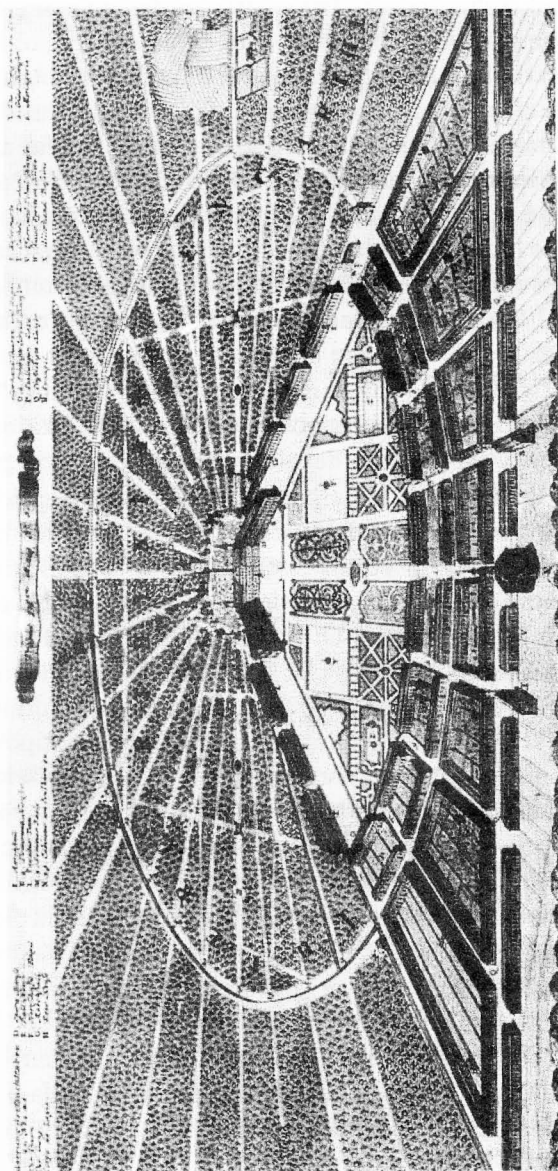


Figura 10: Dibujo de la ciudad de Karlsruhe, proyectada por Karl Wilhelm von Baden-Durlach y realizada en 1715. El círculo y los ejes rectilíneos estructuran la unidad urbana (Gympel, 1996: 59).

línea perfectamente recta, con costados simétricos, con pureza geométrica. Parece, incluso, absurdo ligar la multiplicidad de formas curvas de la arquitectura con la sobriedad del trazo urbanístico rectilíneo, y sin embargo, ambos gestos estéticos coexisten en el imaginario urbano de la época barroca. La ciudad llamada *barroca*, es una ciudad de líneas rectas, pero con una vocación política contrarreformista.

Con el surgimiento del estilo neoclásico en la arquitectura, se da la ruptura. La aparente contradicción se vuelve una contradicción real pues la arquitectura neoclásica combate furiosamente las formas demasiado curvas. Para el arquitecto neoclásico, el Retablo de los Reyes o el Sagrario Metropolitano son composiciones chocantes, de mal gusto. Su respectiva irregularidad es un atentado a la nueva normatividad estética que pugna por formas puras, rectilíneas, simétricas, matemáticamente proporcionadas y sobre todo, libres de todo adorno juzgado innecesario. Pero irónicamente, el urbanista neoclásico apreciará y retomará las avenidas impecablemente derechas concebidas por la Contrarreforma. Así, en el urbanismo hay una continuidad absoluta mientras que en la arquitectura da inicio la guerra y la destrucción.

En México, esta guerra académica contra el barroco adquiere dimensiones desproporcionadas en el marco de la lucha entre conservadores (básicamente defensores del arte de la Contrarreforma) y liberales (más identificados con el estilo neoclásico). De ello hablaremos adelante. Por el momento es necesario terminar de analizar la ideología que dio origen al urbanismo neoclásico.

Absolutismo y Racionalismo como expresiones del clásico

En el apartado anterior, nos vimos en la necesidad de analizar el arte de la Europa del siglo XVI para entender la ruptura conceptual entre barroco y neoclásico en México y valorar el papel jugado por la Contrarreforma religiosa. En este apartado será preciso

avanzar hacia el siglo XVII en el estudio del urbanismo europeo para dejar sentadas otras bases del neoclásico mexicano. Habíamos visto que el imaginario ideal del Renacimiento, pintaba ciudades de geometría regular pero no podía construirlas debido a que la planta medieval era estorbosa para tales propósitos. También acordamos que, a falta de hallar suficiente espacio en Europa para realizar sus utopías, los humanistas dejaron volar su imaginación con las prometedoras tierras americanas. Pues bien, el siglo XVII será el momento en que algunos países reúnan las condiciones para transformar su espacio urbano según los preceptos clásicos definidos por los humanistas del Renacimiento. Este siglo prefigura los grandes cambios que vendrán durante la época neoclásica.

Contribuirán al nuevo impulso urbanístico dos aspectos. El primero tiene que ver con la capacidad política y económica para ejecutar las nuevas obras: nos referimos al poder absolutista. El segundo está relacionado con el invento de una nueva forma de pensar: el Racionalismo. Y hablar de Absolutismo y de Racionalismo en el siglo XVII, es hablar de Francia.

Absolutismo: Desde el inicio del siglo XVII, la cara urbanística de la capital francesa comienza a cambiar de acuerdo con los nuevos aires políticos. Reina entonces Enrique IV, recordado por conseguir la unidad francesa mediante la tolerancia religiosa en un momento en que Europa hierve en guerras entre protestantes y católicos. En la figura de Enrique IV se centralizó el poder no sólo para pacificar a Francia y recibir los favores del contrarreformismo de Roma y de España, sino también para llamar al orden a la fragmentada sociedad medieval. El estudio de la ciudad de París constituye una verdadera radiografía de este período.

París posee entonces una planta medieval formada por calles estrechas, sinuosas y desaseadas. El espacio urbano, como la sociedad que lo puebla, es un mosaico fragmentado, un plato roto. Para *corregir ese desorden*, para darle rumbo a la política y a la ciudad, era necesario que alguien las guiara, un rey de autoridad

inobjetable, absoluta. Enrique IV llena ese vacío. Unificador religioso será, también, unificador urbanístico. La primera obra que tiende a mostrar este rasgo unitario será la Plaza Real de París (actual *Place des Vosges*), planteada en 1603 como una plaza cuadrada de impresionante uniformidad. Seguirá la Plaza *Dauphine*, estructura de forma triangular terminada en 1606. Estas dos figuras geométricas regulares implantadas en un espacio tan indefinido como el París medieval, son profundamente significativas por su unidad estética y porque cumplen con las características de las obras consideradas como *clásicas*. Para realizarlas fue necesario tener el consenso de los pobladores, o bien, el poder para someterlos. La regularidad es, además, sinónimo del nuevo orden que contrasta con la fragmentación medieval que prevalecía. El rey dispuso, por ejemplo, la uniformidad de las fachadas, gobernando así no sólo a los pobladores, sino hasta el decorado de sus espacios urbanos (Le Roy Ladurie, 1998:129).

El simbolismo absolutista será redondeado por su sucesor: Luis XIII. En tiempos de este rey y de su Cardenal y asistente, Richelieu, las plazas citadas serán adornadas de una estatua ecuestre con la representación, precisamente, del rey; con ello, el mensaje del Absolutismo marcado sobre la traza urbana quedará finalmente completo. Imaginemos la fuerte impresión de caminar por oscuras callejuelas torcidas y arribar de pronto a la perspectiva de una luminosa plaza perfectamente geométrica en cuyo eje se alza la imagen a caballo del soberano sobre un pedestal. En la *Place Dauphine*, la estatua está en el vértice del triángulo y cumple con la función de crear esta atmósfera en la que todo apunta hacia el rey, pero en la *Place des Vosges*, la sensación de omnipotencia del soberano sobre sus gobernados es ya inconfundible: la estatua está en el centro de la Plaza, y pareciera que alrededor, la ciudad y el pueblo se detienen a admirarla, a obedecerla y a rendirle culto (Figura 11). Desde entonces, todas las siguientes plazas reales de Francia serán concebidas con su estatua ecuestre en el centro para enviar el mensaje absolutista a los ciudadanos y visitantes.

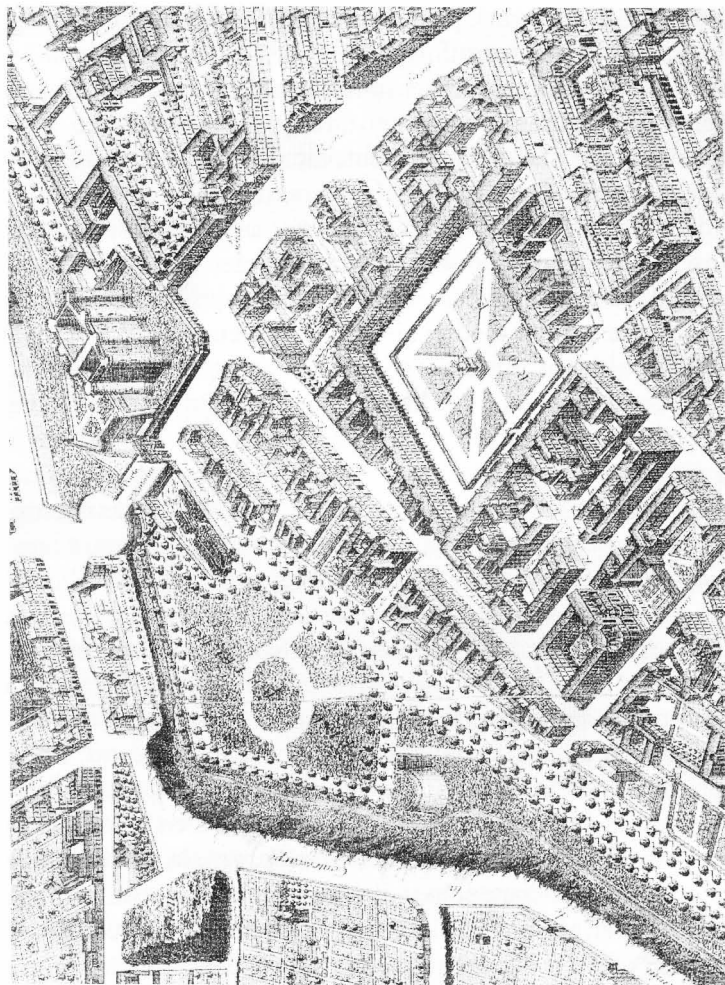


Figura 11: Detalle del plano de París de Turgot (1734) en el que se observa la Plaza Real, hoy *Place des Vosges*, con su estatua ecuestre emplazada en el centro (Kostof, 1991: 250).

A lo largo del siglo XVII y durante buena parte del XVIII, el famoso *Rey Sol*, Luis XIV, será el máximo orquestador de este tipo de urbanismo absolutista que empalma armónicamente con la filosofía que entonces impulsa Descartes: el Racionalismo.

Racionalidad: En 1637, Descartes publica *El discurso del método*, obra en que define el uso de la razón como camino para hallar la verdad científica. En ella, el filósofo francés cuenta cómo, mientras la guerra y el invierno lo mantuvieron encerrado en una habitación en una ciudad de Alemania, llegó a la concepción de su *racionalidad*, que habría de incidir tanto en el pensamiento de Occidente. Es en el urbanismo y en la arquitectura que Descartes busca la razón (Blanquart, 1997:89). Según él, la razón no puede sino producir formas ordenadas y simétricas, mientras que la sinrazón produce ciudades irregulares como las del medioevo. La mente de un arquitecto (o urbanista) que conduce bien su racionalidad, encuentra el orden natural de las cosas y lo reproduce en su obra: muchas veces sucede que no hay tanta perfección en las obras compuestas de varios trozos y hechas por varios maestros como en aquellas en que uno solo ha trabajado. Se ve, en efecto, que los edificios que ha emprendido y acabado un solo arquitecto suelen ser más bellos y mejor ordenados que aquellos otros que varios han tratado de restaurar, sirviéndose de antiguos muros contruidos para otros fines.

Estas viejas ciudades [...] están ordinariamente muy mal trazadas si las comparamos con esas plazas regulares que un ingeniero diseña a su gusto [...]. Viendo como están dispuestos [sus edificios], aquí uno grande, allá uno pequeño, y cuán tortuosas y desiguales son por esta causa las calles, diríase que es más bien el azar y no la voluntad de hombres provistos de razón, el que los ha dispuesto así (Descartes, 1974:76).

La similitud entre el arquitecto que ordena las cosas de la ciudad y el soberano absoluto, consiste en que, para obtener resultados

racionales tendientes a la perfección, ambos deben actuar de manera vertical, decidiendo solos y sin competencia. El rey gobierna solo a su pueblo, sin ayuda, y el arquitecto ordena también sin ayuda los espacios de la ciudad. Sociedad y ciudad son dos manifestaciones del poder absoluto y racional. Rey y arquitecto son imágenes de Dios sobre la Tierra. Dios sólo es uno. Cuando hay más dioses que uno, cuando hay más reyes para guiar a un pueblo o más arquitectos para realizar una obra, el mundo, la sociedad y la ciudad devienen un caos. La razón, dice Descartes, debe combatir ese caos.

Luis XIV estará convencido de estos razonamientos y actuará en consecuencia en los ámbitos político y urbanístico. A partir de 1661, como nunca antes, el Absolutismo será exacerbado en la figura de un rey. Luis XIV se autodenominará “lugarteniente de Dios sobre la Tierra” y se rodeará de los artistas más célebres de su tiempo para gobernar verticalmente y para ordenar los espacios urbanos a su entender (Carpentier, 1992:206). Desde luego, la figura de la plaza real seguirá siendo practicada en otros barrios de París. La Plaza Luis el Grande o *Place Vendôme*, lucirá, en el centro de su octagonalidad, un caballo de bronce montado por el Rey Sol. En 1685 será instalada otra estatua ecuestre de Luis XIV en el centro de la nueva Plaza de las Victorias, un espacio circular con el que se habrá alcanzado la perfección geométrica del Absolutismo. Si Alberti había encomiado la perfección del círculo, los urbanistas de Luis XIV se declararán autores de algo perfecto y entronizarán, en medio de toda esa exactitud cósmica, a su Sol, a su Rey.

Las plazas reales serán el elemento urbano favorito del Absolutismo, pero no se dejará de lado la preocupación por multiplicar los trazos rectos, los ejes que estructuran y reordenan la ciudad. La época barroca, como dijimos, es también una época de esplendorosos ejes urbanos que buscan crear nuevas sensaciones visuales. Con las plazas reales y las avenidas rectas, los urbanistas pretenden que la ciudad sea “una obra de arte” (Chueca, 1989:144). El urbanismo francés de Luis XIV y el de todo el siglo XVIII, será un urbanismo que recoja los valores estéticos

del Renacimiento y que ejecute, por fin, obras monumentales tendientes a geometrizar la ciudad, a hacerla más racional. Para ello se servirán del conocimiento de la perspectiva, de los modelos ideales, de las formas juzgadas como hermosas, de los conocimientos del arte de la Antigüedad, en fin, de todo lo que los humanistas habían definido como clásico.

Sin duda, esta búsqueda de parentesco entre el arte francés de los siglos XVII y XVIII con el arte de la antigüedad romana, llevó a Luis XIV a ordenar la traducción al francés del famoso tratado *De Architectura* de Vitruvio. Con esta traducción queda manifiesta la intención de definir, por segunda ocasión (la primera la habían hecho los humanistas del siglo XV), el concepto de arte clásica. Claude Perrault, arquitecto de Luis XIV, autor de las célebres columnas del palacio del Louvre y del Observatorio de París, fue el encargado de dicha traducción en 1673. Perrault ilustró el texto francés con láminas que evocan más el arte de su siglo que a los edificios reseñados por Vitruvio. De hecho, en la portada de la traducción aparecen precisamente las columnas dobles del Louvre y el Observatorio que el traductor construyó para su rey dieciséis siglos después de la escritura de *De Architectura* (Figura 12). Estamos ante otra evidencia de que el estilo clásico fue definido según los cánones estéticos que se pusieron de moda después del Renacimiento y no, como se supone, según el arte de la Antigüedad (Picon, 1995:5-12).

El ejercicio absolutista del poder a cargo de Luis XIV, *El discurso del método* de Descartes y la traducción de Perrault, dejarán marcadas las directrices de lo que será el urbanismo neoclásico. Para comprender cómo éste comienza a desarrollarse en la Nueva España, es necesario conocer cómo las bases ideológicas hasta aquí reseñadas, penetran y se desarrollan en la península Ibérica.

España borbónica; nueva política y nuevo ideal urbano

España no escapa a las nuevas tendencias ideológicas que se desarrollan en Europa y, en particular, a la influencia francesa. En 1700, los Habsburgo (casa de Austria) dejan de reinar en España a



Figura 12: Frontispicio de la traducción de los *Diez libros de la arquitectura* de Vitruvio por Claude Perrault (1673). En el grabado se descubre la redefinición del estilo clásico tomando como ejemplos, precisamente, las obras del traductor Perrault realizadas en París como si se tratase de homologar la arquitectura romana del siglo I, con la francesa del XVII (Vitruve, 1673).

favor de los Borbones, y concretamente de Felipe V, duque de Anjou y nieto del más famoso y absoluto de los monarcas franceses: Luis XIV.

Con el correr del siglo XVIII, la cultura de la monarquía española irá adquiriendo cada vez más semejanza con la de su vecina francesa. La política absolutista, el racionalismo filosófico, el clasicismo arquitectónico y urbanístico serán sólo algunas de las manifestaciones análogas que identificarán a Francia y España, sin que esto quiera decir que ambas monarquías olvidaran sus diferencias. Por lo que toca concretamente al ejercicio del poder, veremos que el proceso iniciado por los Borbones para concentrar mejor el control del reino, tendrá tintes absolutistas. En la primera mitad del siglo habrá reformas militares y navales, reformas judiciales, reformas en las finanzas y en la administración, reformas a las prácticas comerciales y reformas en la relación entre la realeza y el clero (García de Cortázar, 1994:337-356; Fernández de Pinedo, 1992:177-197). Esta tendencia centralizadora y modernizadora se conoce como el *reformismo borbónico*.

El germen político del neoclásico, es decir, la oposición a una política contrarreformista que empañase toda acción del Estado, será introducida por los Borbones. Lo anterior no quiere decir que el régimen borbón rechazara el catolicismo, sino que deslinda su actividad política de la actividad religiosa de la Iglesia Católica. Dicho de otro modo, el estado borbón reclama su propio espacio de decisión, su propio poder sin supeditarse al poder de la Iglesia.

A mediados del siglo XVIII, las reformas borbónicas se aceleran para optimizar el control de todos los territorios del reino. La modernización de la producción, por ejemplo, será una preocupación constante de la corte de Carlos III, rey entre 1759 y 1788. Para ello se practicará una reforma agraria e industrial. En cuanto al agro, se cuestionará la tenencia de la tierra por el clero y dará inicio una serie de intentos por desamortizar los bienes eclesiásticos; es la época del gran despotismo ilustrado y de los grandes humanistas españoles: Campomanes, Floridablanca,

Olavide y Jovellanos. En cuanto a la industria, la península Ibérica verá nacer pueblos nuevos destinados a concentrar la producción de algunos rubros específicos como la ropa, las armas o el tabaco (Oliveras, 1998:163-176).

Los Borbones tendrán, para dar forma a sus nuevos edificios burocráticos y a sus nuevos poblados agrícolas e industriales, un ideal de belleza, una estética inspirada en las formas más aceptadas en toda Europa y cuyo máximo exponente reconocido será Francia. En el campo del urbanismo, las figuras de la plaza real, de las estatuas ecuestres, de los trazos rectilíneos en la planta urbana y demás formas urbanas que se desarrollaron en París, comenzarán a convertirse en modelos para España y para todo el mundo occidental. Entonces también habrá un control borbónico sobre la estética arquitectónica y urbanística, así como sobre el proceso de la construcción en las ciudades.

Surge entonces la necesidad de crear instituciones que también apliquen las reformas en el campo del arte. Para definir lo bello y para rechazar lo que era juzgado como feo, la Corona impulsó la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752, la de Valencia en 1753, la de Barcelona en 1775, la de Zaragoza en 1778, la de Valladolid en 1779 y la de Cádiz, diez años después. Como parte de esta tendencia, en 1783, la Corona impulsó también la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Nueva España en la Ciudad de México (Fernández, 1983:1-2). Una de las principales tareas de la Academia fundada en México fue la de difundir el gusto por lo clásico, por ejemplo, por la escultura romana, para lo cual se trajeron piezas de Europa (en su mayoría copias de yeso) para que los alumnos las dibujaran y para que reconocieran su valor estético. Además, la Academia de San Carlos se ocuparía, por un lado, de controlar a los artesanos contrarrestando la fuerza de los gremios de carpinteros, albañiles, arquitectos, etc., y por el otro, de calificar todos los proyectos arquitectónicos y urbanísticos que se sometieran a consideración de sus miembros para ser

aprobados o rechazados según obedecieran o no a los cánones estéticos de la época. Estos cánones, huelga decirlo, serán los del neoclásico (Lombardo, 1987:15-31).

Ahora sí, las condiciones del neoclásico estaban dadas: la estética del urbanismo se servía de las formas regulares, de los ejes, de la perspectiva, la proporción y la simetría académicas, al tiempo en que se rechazaba la exhuberancia del barroco contrarreformista. Esto significaba, como dijimos, el rechazo a una política autoritaria centrada en la Iglesia para ser sustituida por una política autoritaria centrada en el Estado, aunque en otro plano, ambas entidades se declararan defensoras de la fe y enemigas del protestantismo. Con ello, los valores del clásico determinados en el Renacimiento se renovaban: era tiempo de un nuevo clásico, de un neoclásico. En la segunda parte de este libro analizaremos la aplicación de esta nueva cultura en el espacio de la Ciudad de México y seguiremos su evolución como capital, primero de la Nueva España y, después, del México independiente.

II. ESPLENDORES

En la capital de la Nueva España, el último cuarto del siglo XVIII es el momento de la transición de una ciudad dividida e identificada con la Contrarreforma y con la arquitectura barroca, a una ciudad unitaria, más civil, más geométrica, más moderna, en fin, más neoclásica. El neoclásico mexicano surgirá de la aclimatación de los antecedentes que hemos delineado en la primera parte. Habrá aspectos particulares que no se compartan con el neoclásico de otras latitudes, pero en el fondo, dominará ese espíritu de *progreso* que caracteriza a los países europeos y a las élites de los territorios americanos durante los siglos XVIII y XIX (Bury, 1960). Europa será un referente obligado no sólo en el ámbito del urbanismo, sino en toda manifestación cultural. La Ciudad de México como objeto de arte, pero también como centro de cultura, de comercio o de gobierno, seguirá de cerca el pensamiento que se produzca en Europa, convalidando con ello, la supuesta supremacía de Occidente.

Esta supremacía, como hemos señalado, basa su reputación en el linaje que los humanistas del Renacimiento habían heredado de la Antigüedad y particularmente de Roma, herencia que se habría de continuar, según esta visión progresista, hasta el siglo

de las luces. Los artistas neoclásicos, que van produciendo su obra conforme avanza la segunda mitad del siglo XVIII, observan con mayor detalle la Antigüedad para inspirarse. La fiebre por conocer e imitar el urbanismo y la arquitectura romanas se agudiza tras los descubrimientos de las ruinas de Pompeya, ciudad que fue sepultada por las cenizas del volcán Vesubio en el año 79, y explorada sistemáticamente entre 1748 y 1763. El urbanismo neoclásico también fue alimentado por el descubrimiento de Herculano (1738) y los correspondientes trabajos de excavación verificados entre 1806 y 1814, y después, entre 1869 y 1876, así como por la publicación de la obra *Antigüedades de Atenas*, de Stuart y Revett, libro que definió más claramente para los europeos las diferencias arquitectónicas entre Grecia y Roma (Upjohn, 1966: 172). Esta tercera revaloración del arte antiguo (la primera había sido durante el Renacimiento y la segunda durante la Ilustración) queda de manifiesto en esta cita perteneciente al libro *Recopilación de diseños arquitectónicos* (1830) del arquitecto alemán Leo von Klenze:

Sólo había y sólo hay una arquitectura, y continuará habiendo sólo una arquitectura, la que encontró la perfección en la época histórica y cultural de la Grecia clásica (Gympel, 1996:64).

El urbanismo neoclásico mexicano nace en esta transición entre la Ilustración y las doctrinas que serán depuradas durante el siglo XIX, a saber, el liberalismo y, más tarde, el positivismo. Como tendremos oportunidad de ver, la modernización de la Ciudad de México deberá a estas ideas mucho de su expresión formal. La modernización de estas formas urbanas implica el tránsito por varias etapas que dan cuenta de los cambios en el ordenamiento de los espacios. Así pues, hemos dividido la época neoclásica de la Ciudad de México en tres períodos de acuerdo con la lectura que se puede hacer del conjunto urbano: hemos llamado, al primero, el período de la *ciudad centralizada* (1770-1852), cuya

característica es la de guardar a la Plaza Mayor como núcleo; al segundo lo hemos llamado la *ciudad bipolar* (1852-1877), en la que, además de la Plaza Mayor, aparece Chapultepec como un polo urbano estructurador, y al tercero *ciudad en expansión* (1877-1911), por tratarse de una ciudad que se ensancha sin restringirse al entorno de los dos polos anteriores. Cada período será tratado en un apartado especial. Estos apartados irán precedidos de un análisis de las características del urbanismo neoclásico, y llevarán como corolario, una reflexión histórica sobre la identidad nacional que se forjó en la Ciudad de México.

En esta segunda parte también quedará de manifiesto que el urbanismo neoclásico no es una doctrina monolítica, y ni siquiera una doctrina a secas. Ya tuvimos oportunidad de aclarar que el apelativo de “neoclásico” es un nombre puesto *a posteriori* y que no hay un cuerpo de conocimientos que coincida totalmente con este adjetivo. Al tratarse de un vasto conjunto de ideas de diversos orígenes y de composición cambiante de acuerdo con la época en la que ha sido definido, este estilo urbanístico presenta contradicciones a la hora de ser analizado en las obras de la ciudad. Siendo así, enunciaremos más adelante sus características generales a manera de guía sin que esto quiera decir que estas normas sean exhaustivas e inamovibles.

Ahora bien, ¿cómo es exactamente esta ciudad en la década de 1770, momento en que arranca el proceso de su transformación urbanística? Ante los ojos de los peninsulares que van llegando a la Nueva España, la ciudad es tan impresionante como incomprensible. Por un lado, posee una estructura vial perfecta, envidiable, inigualada por ninguna ciudad europea; su ortogonalidad es asombrosa y en tal geometría los visitantes no pueden sino sentir la presencia del orden. México es una ciudad ordenada de manera acorde con los sentimientos absolutistas de los Borbones, pero por otro lado, la ciudad es un asco, un amasijo de basura y podredumbre donde las aguas se estancan y la gente se corrompe en todos los vicios (Sánchez de Tagle, 1997:13-94). Además está dividida en

traza y barrios y en los terrenos de estos últimos los problemas se acentúan porque ni siquiera existe la impecable geometría de la traza.

A partir del gobierno del Marqués de Croix (1766), los virreyes de la Nueva España se enfrentaron conscientemente a este reto, que consistía en tomar las riendas de esta excelente planta urbana para hacerla funcionar al nivel que lo merecía, para limpiarla y regularizar geométricamente aquellos barrios que no armonizaban con la traza central. En 1769, este virrey decía:

Desde que conozco esta capital se han dirigido mis deseos a que tenga en sus calles, plazas y acequias la hermosura que merece su planta, y sus habitantes la comodidad de pisar sin estorbos, tropiezos, inmundicias y otros desagradables embrazos en su uso y tránsito (Sánchez de Tagle, 1997:31).

Los siguientes virreyes no escaparán a enfrentar estos problemas y, algunos de ellos, como veremos, actuarán con mucha dedicación. Contarán con una serie de condiciones favorables que antes no existían para remodelar la capital novohispana. En lo económico, hacia fines del siglo XVIII el virreinato se verá favorecido por la producción minera, mientras que en lo político se contará con la solidez de la casa de Borbón, y con la depuración de un pensamiento ilustrado familiarizado con la transformación urbana. Como hemos insistido, las formas adoptadas por los virreyes para modificar su ciudad serán las formas del neoclásico, cuyas características morfológicas será bueno revisar.

Las características del urbanismo neoclásico en México

Las características reconocibles del urbanismo que hemos llamado neoclásico tienen, desde luego, un aspecto físico, pero también cumplen una función. Esta función está dada por las ideologías que

sustentan la cultura nacional en esas décadas en las que, por cierto, México comienza a definirse como país. Dicho de otro modo, las nuevas necesidades políticas y culturales exigirán un nuevo orden urbano, construcciones nuevas o adaptadas a los discursos del momento. Adelante veremos las implicaciones funcionales y estéticas de un eventual urbanismo nacionalista. Por lo pronto definiremos aquí las preocupaciones formales de los urbanistas que consideramos *neoclásicos* y las funciones que podríamos adjudicar a este urbanismo, sin dejar de mencionar las corrientes del pensamiento (las ideas) que nutren la cultura de estos años. Desde luego, se trata de un imaginario ideal no forzosamente realizado. Primero enumeraremos las preocupaciones formales y después las ideológicas.

1. Preocupaciones formales

a) *Unidad*: como en el caso del urbanismo clásico, la ciudad deseable es percibida como una unidad. En México, los proyectos de fines del siglo XVIII serán insistentes sobre la problemática de los barrios periféricos, sobre su suciedad e irregularidad, lo cual muestra que hay una preocupación por integrar esas dos ciudades que antaño se dieron la espalda. No faltarán las propuestas de amurallar la ciudad o de delimitarla con una acequia definiendo con ello sus límites unitarios. Durante el siglo XIX la ciudad perderá este impulso homogeneizador a favor de otro que tienda a zonificar la aglomeración urbana en función del nivel económico de los pobladores y de su actividad productiva. Aun así, se notará el concepto de unidad urbana, pues cada zona cumpliría ciertas funciones específicas para el bien global a la manera en que un cuerpo se compone de órganos diferenciados.

b) *Axialidad*: los urbanistas intentarán trazar ejes que estructuren los nuevos asentamientos y las nuevas colonias de la capital. Un eje quedará definido como la avenida en línea recta

que une dos puntos de importancia en la ciudad, así tenga que atravesar barrios y demoler obstáculos. En el caso de la Ciudad de México, los ejes monumentales que caracterizaron a varias ciudades europeas (y norteamericanas) no se presentan de la misma forma, dado que la traza de la capital novohispana jamás tuvo problemas viales o calles de herencia medieval. La planta de la ciudad siempre fue ortogonal y no necesitó de este tipo de soluciones, de modo que los paseos que analizaremos, serán promovidos buscando más bien fines estéticos a imitación de lo que se producía en Europa. Sin embargo, los barrios periféricos sí fueron considerados como una especie de geografía medieval que había que enderezar. Durante todo el siglo neoclásico, ésta será una preocupación prioritaria.

c) Regularidad: se busca que la ciudad adopte formas regulares, es decir, formas basadas en cálculos racionales, en mediciones, en figuras geométricas pronosticables. Como en el clásico, los ángulos de 90° en las esquinas son bienvenidos, o bien, los trazos largos y rectos que estructuran la trama urbana, particularmente las anchas diagonales. De esta regularidad se desprenden figuras simétricas, proporcionadas. De nuevo, el objetivo prioritario en México será regularizar los barrios periféricos.

d) Simetría: una de las manifestaciones más claras de la regularidad y de la racionalidad es la de la simetría en los componentes urbanos, es decir, edificios que balancéen visualmente una perspectiva, manzanas que se corresponden en tamaño y forma, banquetas a ambos lados de la calle, altura similar en los edificios, materiales y colores semejantes para reforzar la regularidad de la ciudad, monumentos equilibrados en uno y otro extremos de los grandes ejes.

e) Proporción: todas las formas ejecutadas con simetría en refuerzo de la regularidad, deben, además, poseer una debida proporción. Una vez más, como en el clásico, el modelo es el cuerpo humano del que se dice que no tiene fallas: la boca y la nariz están en el eje de la cara. Los brazos y las piernas no son ni

grandes ni pequeños, sino *equilibrados* respecto del resto del organismo. Del mismo modo, una ciudad debe cuidar la dimensión y ubicación de los órganos que la conforman. Si bien estas consideraciones son bastante subjetivas, en la visión de la época, el ejemplo del cuerpo humano pareciera ser un modelo inobjetable. Las figuras geométricas regulares serán también ejemplos de perfección: habrá quien proyecte para el perímetro de la ciudad la forma cuadrada y habrá también quien proponga que el Distrito Federal sea un círculo.

f) Perspectiva: si se cumple con los anteriores preceptos, el resultado será una ciudad más hermosa en la que se permita apreciar la belleza tanto de la ciudad misma como del entorno natural, y se exhiban adecuadamente los monumentos. Se busca que, de cuando en cuando, se dé la impresión visual de que se ha generado un nuevo espacio ahí donde antes no lo había. Como dijimos en la primera parte, esta cualidad se asocia a la época barroca, en la cual los urbanistas se preocupan por crear espectaculares perspectivas. Pues bien, durante el neoclásico esta preocupación seguirá vigente.

2. Preocupaciones ideológicas

Recordemos que, en Occidente, el siglo XVIII es el siglo de la Ilustración, el siglo en el cual la razón es entronizada como única vía de acceso al conocimiento y a la verdad. Derivado del Racionalismo, el XIX será el siglo de la ciencia y de la industria.

Hacer una ciudad *racional* en la que se pueda llegar a la *felicidad* de sus *individuos* a través de la *ciencia* y de la *industria*, será el ideal urbanístico de la época neoclásica. Diversas ideologías apuntarán hacia dicho objetivo.

Por un lado, será necesario contar con una idea de *progreso*, es decir, con la creencia de que el tiempo tiene una dirección y la historia un sentido progresivo, lineal, que tiende al mejoramiento

de la civilización y que por tanto, también en el urbanismo, cada etapa debe mejorar a la precedente. A esta idea contribuyeron los franceses Condorcet (1795) y Auguste Comte (1839), mencionando las etapas por las que, según ellos, atraviesa la humanidad en el camino de su perfeccionamiento. En México, los intelectuales del siglo XIX no dejarán de evocar obsesivamente esta idea ubicando a su país como una nación que sigue la línea trazada por las naciones cultas de Europa.

Por otro lado, participará en este impulso transformador la idea de libertad individual, es decir, de emancipación del hombre respecto de sus ataduras sociales tales como la religión o el vasallaje. Será el inicio del *Liberalismo* como doctrina transformadora de la sociedad y, como veremos, también del espacio urbano. Así, instituciones como la Iglesia, el ejército, el mayorazgo o la comunidad indígena, serán identificados por los liberales como obstáculos a la libertad individual. El liberalismo mexicano es producto de la influencia de corrientes europeas, entre cuyos expositores destacan los anglófonos John Locke (1690) y Adam Smith (1776), y los francófonos Montesquieu y Rousseau (Villegas, 1986). Dos aspectos son promovidos de distintas maneras por los liberales europeos: la emancipación del individuo y el derecho de propiedad (y de libre comercio). La corriente liberal tiene profunda incidencia en las colonias norteamericanas independizadas en 1776 y en la Francia revolucionaria de 1789. Por medio de España, el liberalismo europeo llega a México e impacta sobre el pensamiento de los independentistas y más tarde sobre hombres políticos de la talla de José María Luis Mora (1837) y de Ignacio Ramírez (1846) (Gaspar y Rovira, 1997:173-223). No será sino hasta la época de Juárez que, por medio de las leyes de Reforma, la ciudad se transforme siguiendo el tono de la política liberal.

Una tercera ideología que promueve la transformación urbana es el *Utilitarismo*, sintetizado mejor que nadie por el británico Jeremy Bentham (1789), y cuyo mensaje final es el de procurar la felicidad

de los individuos y evitarles todo dolor. Bentham propuso formas urbanas que teóricamente favorecerían la consecución de tan alto objetivo. Los mismos liberales mexicanos vieron en Bentham la base para una posible organización social y sus ideas sobre el orden arquitectónico permanecieron hasta el siglo XX.

Más adentrados en el siglo XIX y a raíz de las ideas del mismo August Comte, los pensadores encontrarán en el *Positivismo* una filosofía que privilegiará la ciencia como forma de generar conocimiento. La ciudad será observada mediante los métodos científicos y se intentará su transformación con apego a sus postulados. Los mexicanos, como Gabino Barreda, también serán sensibles a esta doctrina a partir del triunfo liberal sobre el Imperio de Maximiliano (1867), y muy particularmente durante el Porfiriato, en el que hombres como Justo Sierra, Pablo Macedo o Eduardo Liceaga, incidirán de manera definitiva sobre la organización de la creciente Ciudad de México. Esta corriente filosófica, que explícitamente da a la ciencia la importancia que otrora se diera a la religión, coadyuvó sin duda a la modificación de la visión sanitaria de la ciudad. Hasta mediados del siglo XIX, el hipocratismo parece ser la base de la idea que se tiene sobre salud y enfermedad o sobre la causa de las epidemias que devastan las ciudades. Existe una preocupación por hacer circular el aire y el agua para purificar el ambiente. En este sentido habrá programas de limpieza de calles y acequias, pero el Positivismo contribuirá también al estudio en laboratorios de los problemas de salud pública. Nacerá entonces el *Higienismo* y las teorías microbianas que obligarán a introducir drenaje, agua potable y otros servicios en la ciudad.

Los primeros trazos neoclásicos

Desde fines del siglo XVIII comienza una lenta transformación de las ciudades occidentales basada en las anteriores preocupaciones. De hecho se trata, como vimos, de continuar con la regularización

geométrica de la ciudad, con el *enderezamiento* de las calles en la medida de lo posible, con la modificación del conjunto urbano mediante la introducción de elementos arquitectónicos y escultóricos, con el enriquecimiento de la perspectiva, con la aplicación de medidas sanitarias. Para todo ello, los encargados del urbanismo en las distintas latitudes se irán haciendo de modelos ideales como Versalles. Sede de una monarquía que, a fines del XVIII ya se tambalea, Versalles ejercerá durante muchos años una influencia incuestionable sobre otras ciudades en construcción o en transformación. Versalles llama la atención por sus largas avenidas que, en forma de tridente, convergen en el palacio real y estructuran la planta urbana. Se trata de tres ejes que abren teatralmente la perspectiva y en cuyo vértice luce la estatua ecuestre (otra más) del rey Luis XIV. Sin embargo, el rasgo más distintivo de Versalles se encuentra en su parte trasera, la que da al norte, a espaldas del palacio. Estamos hablando de los jardines.

En la confección de los jardines de Versalles quedan reflejados los valores de la época. Por un lado, el *absolutismo* personificado por el mismo Luis XIV, quien hace su voluntad al ordenar el trazo de dicha ciudad y de los alrededores de su palacio, y por el otro, el *racionalismo cartesiano* que sustenta la filosofía de la época y que adquiere expresión material en los trazos que finalmente son ejecutados. En dichos trazos predomina la razón del déspota ilustrado sobre la voluntad de la naturaleza. La naturaleza es penetrada y moldeada por el hombre a su antojo: los pantanos fueron secados y, sobre su lecho drenado, se conformó un lago artificial en forma de cruz; los montes fueron recortados y aplanados, el bosque talado y replantado de forma geométrica de modo que ninguna hierba ejerciera sus caprichos creciendo anárquicamente. Se implantaron lujosísimas fuentes y estatuas con temas mitológicos que emparentaban a Francia con las civilizaciones de la Antigüedad, como era la costumbre de aquel tiempo. Todo debía quedar doblegado a la voluntad de la razón y la razón era un don del rey, ¿de quién más?

El jardín a la francesa fue imitado en la medida de las posibilidades de cada ciudad que caía bajo la influencia de este urbanismo moderno. En algunos lugares, como en Schönbrunn, Austria, fue posible reproducir, toda proporción guardada, la magnitud espectacular de Versalles, pero hasta en los pueblos más modestos quedó al menos la idea de colocar fuentes y estatuas y de podar perfectamente los prados y los setos para recordar que la razón es la que manda. Además, moldear los jardines era la manera más expedita y barata de acceder al estilo neoclásico, pues no eran necesarias grandes obras de albañilería ni demasiado tiempo.

Del mismo modo que en Europa se comenzó por remozar los jardines, la primera intervención urbanística de gran escala en México que cumple con las características del neoclásico, según lo hemos definido en los apartados anteriores, es precisamente el jardín de la Alameda, modificada alrededor de 1770 por órdenes del virrey Marqués de Croix. Lo primero que se dispuso fue su extensión hacia los lados, pues desde su trazo en 1593, sólo ocupaba un cuadrado equivalente a la mitad de la superficie que hoy posee. El proyecto, de clara influencia francesa, se le ha atribuido a Alexandro Darcourt, un capitán de infantería de Flandes (Novo, 1982:11). En 1771, al dejar el Marqués de Croix el mando del virreinato, el embellecimiento de la Alameda no había terminado, pero el curso de las obras entusiasmó al nuevo virrey Bucareli, y éste, a su vez, decidió darles continuidad. La Alameda adquirió una forma rectangular y un trazado interno compuesto por senderos rectos que facilitaban el tránsito de los paseantes, incluso tripulando sus coches, como acostumbraban las familias ricas. Gracias a Bucareli se instaló una gran fuente en el centro del parque, dedicada por cierto a Glauco, dios marino en la tradición griega y romana. El personaje de esta fuente, que permaneció en su sitio hasta mediados del siglo XIX, nos revela el ánimo neoclásico también en los temas seleccionados por los escultores de la época.

Desde que se realizó el ensanche de la Alameda, se aceleró la actividad urbanística en la Ciudad de México. El mismo virrey Bucareli ordenó un primer gran trazo neoclásico anexo a la planta de la ciudad. Se trata del Paseo Nuevo inaugurado en 1775, una línea recta que iba de la glorieta del ejido de la Acordada a un costado de la garita de Belén y que, mitad jardín, estaba flanqueada por árboles y adornada con una fuente en su parte media “rodeada de columnas salomónicas” (Tovar, 1991: t.I, 128). El también llamado Paseo de Bucareli, constituye una extensión de la ciudad hacia el suroeste mediante la creación de un espacio que rompe con los fundamentos de la ciudad que habían prevalecido desde el siglo XVI. Hasta entonces, la Ciudad de México había procurado guardar una orientación clara en su retícula hacia los cuatro puntos cardinales. Dicho de otro modo, la traza de la ciudad era casi perfectamente ortogonal y sus calles seguían, como ya indicamos, los ejes norte-sur o bien, este-oeste. Si acaso alguna parte del trazo no se ajustaba a estas normas, era porque se trataba de antiguas acequias o canales que habían dificultado la aplicación perfecta de esta disposición. En el trazo del Paseo de Bucareli, por primera vez, explícitamente, esta orientación se rompe. En ese sentido, el Paseo Nuevo constituye un hito en la historia del urbanismo de la Ciudad de México (Figura 13).

¿Cuáles podrían ser los motivos para desviar la orientación en el trazo de este célebre paseo, inclinándolo hacia el suroeste? No hay una respuesta única. Independientemente de los argumentos vertidos por sus autores para justificar tal obra, lo cierto es que a partir de las reflexiones que hemos hecho en la primera parte de este libro, se perfilan ya varias hipótesis complementarias entre sí. Poniendo de lado los factores técnicos (tipo de suelo) o administrativos (forma de propiedad) que impidieron trazar esta calle en la misma dirección que las demás, sabemos que el urbanismo de los grandes paseos y las grandes diagonales ya está bastante asimilado.

El ordenamiento urbano a base de ejes rectilíneos es un recurso conocido por los administradores urbanos. No sólo las tres



Figura 13: Detalle del plano de Ignacio de Castera (1776) en el que se observa ya el trazo de la nueva Alameda así como el del Paseo de Bucareli, primera avenida de importancia que rompe explícitamente con la orientación de las calles de la traza colonial (Lombardo, 1996: I-331).

avenidas convergentes de Versalles o los Campos Elíseos de París sirven de ejemplo, sino además, proyectos como el del Camino Nuevo para ordenar y limitar la periferia de Madrid (1761) o el mismo Paseo del Prado (1768), adornado con las fuentes que tanto gustan en esos años (Sambricio, 1995:58-65). Los paseos son, como su nombre lo indica, lugares para dar pasos, para pasear entre árboles al atardecer o al anochecer. Son la forma urbana que mejor refleja la existencia de una clase económicamente acomodada que se da cita en esos nuevos espacios para intercambiar impresiones y miradas, para posar y ser vistos. Mostrar, exhibir, presumir, son verbos que conjugan exactamente con el arte neoclásico, y también con el urbanismo que crea perspectivas amplias para pasar la tarde contemplándolas. Por eso no debemos descartar que la orientación atípica de este paseo tenga por objeto dirigir las miradas del caminante por el suroeste hacia el fondo del valle, donde se alza la sierra del Ajusco. La orientación hacia el sur que tienen las demás calles no culmina en la masa de aquellas montañas, distinción que sólo tiene, entonces, el nuevo paseo trazado por Bucareli. Esta práctica de orientar las avenidas hacia puntos de interés visual no es nueva, sino completamente corriente en el urbanismo europeo de finales del siglo XVIII.

Este ejercicio llegará a su paroxismo, como veremos, en el siglo siguiente. Así pues, el Paseo de Bucareli no es una excepción en el urbanismo occidental, pero sí es la primera gran avenida de este tipo en la Ciudad de México; en este caso, su papel es claramente fundador.

Después de Bucareli, el virrey Revillagigedo y su Maestro Mayor, Ignacio de Castera, crearán un segundo paseo que no respetará la orientación de la traza. Se trata del paseo que une la plaza de San Pablo con el canal de la Viga trazado en dos segmentos. En 1800, Ignacio de Castera dirige el proyecto de un tercer paseo fuera de la traza que tampoco obedece la ortogonalidad de la planta urbana. El Paseo de Azanza, así llamado en honor del virrey

José Miguel de Azanza, constituye la prolongación de Bucareli tomando dirección hacia el sureste. Ni del Paseo de Revillagigedo ni del de Azanza, quedan vestigios hoy en día. El único que sobrevivió a medias fue el primero, el de Bucareli.

Tras las primeras obras de transformación sin precedente (Alameda y Paseo Nuevo), se anuncia a principios de la década de 1780 el nacimiento —como indicamos al final de la primera parte— de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su tarea será fundamental para regular que las nuevas construcciones se ajusten, como lo reseñó Humboldt, a las normas del buen gusto: “La Academia trabaja con fruto en propagar el gusto de la elegancia y belleza de las formas” (Humboldt, 1991:80).

Así, podemos identificar de qué manera las instituciones del neoclásico y las formas que resultan de aplicar la normatividad de este estilo, comenzaban a instalarse poco a poco en la Ciudad de México. Las insistentes comparaciones de la época entre México y las más famosas ciudades europeas (Roma, Venecia, París) nos dan una idea de la voluntad por vincular a la capital de la Nueva España con el grupo de las capitales más reputadas del viejo continente. Veamos, por ejemplo, qué dice Juan de Viera en 1777 respecto del andador que doce años después sería reformado y convertido en el Paseo de Revillagigedo.

[El paseo] es un breve epílogo de las delicias con que la mano soberana de Dios quiso adornar esta ciudad, pues desde el centro de la plaza corre por una calle derecha la laguna que va para Chalco, hecha otra segunda Venecia, de manera que, dejando por una y otra acera para un coche y caballo, el centro de la calle lo ocupa la laguna que corre por un canal de mampostería (Viera, 1990:263).

Al comenzar el siglo XIX, la Ciudad de México cuenta ya con tres paseos como los de Madrid o París y posee una institución que vigile la correcta aplicación del ideal de belleza, a la manera

en que la Academia de Bellas Artes de París o aquella de San Fernando de Madrid lo hacen para sus ciudades. Falta quizá, una de las realizaciones urbanísticas más significativas del absolutismo racionalista: la plaza real, es decir, aquella forma regular adornada con la estatua de un gobernante.

Es preciso decir que un tímido intento de plaza real había sido delineado en el Zócalo desde 1776, año en que se colocó una modesta columna rematada con la figura de Fernando VI, a quien se conmemoraba por su proclamación como rey de España treinta años atrás. Se trataba, sin embargo, de una escultura bastante burda que enfadó a los funcionarios borbónicos. Estéticamente era deseable la presencia de una estatua al interior de una plaza, pero tal estatua debía cumplir con las reglas mínimas de la escultura académica supervisada por los artistas de San Carlos. Cabe mencionar que los académicos tenían la sospecha de que dicha obra era realización de manos indígenas lo que, a su entender, explicaba la baja calidad de la pieza. Como quiera que sea, la columna de Fernando VI, a la que la gente llamaba “pirámide”, sirvió para inaugurar la era de los monumentos civiles como objetos del urbanismo.

Estamos hablando de una ruptura con los decorados barrocos instigados por la Contrarreforma. El hecho de que, como en Francia, ya no aparezcan santos y vírgenes en las esquinas de la ciudad sino la figura del rey y hasta de los personajes más insospechados de las mitologías grecolatinas, nos habla de un cambio en la cultura urbanística (y arquitectónica) y nos anuncia igualmente la guerra de símbolos que está por venir, la pugna de lo neoclásico contra lo barroco y la consecuente destrucción de esto último.

Al imaginar la Plaza Mayor de aquel entonces, no podemos olvidar que no tenía la misma geometría que hoy le conocemos al Zócalo capitalino. Cuando tomó posesión Revillagigedo en 1789, una cuarta parte de la plaza estaba ocupada por el Parián, mercado en el que se expendían productos de calidad y, particularmente, mercaderías provenientes de Filipinas. Los tres cuartos restantes

de la plaza eran una confusa concurrencia de puestos de comida y de mercancías de todo tipo, sin alineamiento, sin higiene y sin regulación. Había, además, una fuente de agua verdosa donde igual bebían los caballos que se bañaban los niños de los vendedores. Era lógico que en medio de ese abigarrado panorama, la estatua de Fernando VI se perdiera de vista, motivo adicional de disgusto entre los maestros de la Academia recién fundada. Por esa razón, en el marco de los trabajos de limpieza y remozamiento de la Plaza Mayor, Revillagigedo ordenó que dicha columna fuera retirada, y su material, reutilizado para otros fines (Estrada, 1999:7-8).

Para el Segundo Conde de Revillagigedo, uno de los más ilustrados (y afrancesados) virreyes del siglo XVIII, la situación que encontró a su llegada a la ciudad era intolerable. Muchas fueron las obras que comenzó para modificar el aspecto que desde niño, en su primera visita como hijo del primer virrey Revillagigedo, le había repugnado. Esta vez contaba con una mejor preparación y con los medios administrativos para actuar; tenía claras las recetas urbanísticas de la Ilustración. Por tal motivo, Revillagigedo emprendió la limpieza y nivelación de la Plaza Mayor, pero más aún, por eso acordó con el Maestro Mayor de la ciudad, Ignacio de Castera, la elaboración de todo un plan para combatir “la irregularidad con que se hallan las casas de los barrios, [la] suma estrechez e inversión de sus callejones” (Castera, 1794:1-2). Este plan consistía en prolongar todas las calles de la traza precisamente hacia los barrios y delimitar la capital con una zanja cuadrada o Acequia Maestra. Con ello conseguirían aplicar varios de los preceptos del urbanismo neoclásico. En primer lugar se atacaría uno de los problemas más apremiantes: el de la insalubridad ocasionada por el estancamiento de las aguas. Para la red de canales y acequias, Castera proponía la puesta en marcha de un sistema de compuertas que al abrirse arrastraran la basura acumulada mediante la circulación

del agua. En cuanto a la geometría urbana, se daría unidad a esta ciudad que había sido, como dijimos en la introducción, una entidad dividida en dos. Los barrios y la traza quedarían por fin unidos en una sola aglomeración concebida como un todo de geometría regular. Por otra parte, al dar precisamente esa geometría regular al conjunto, se estaba dando importancia a la línea recta y a las amplias perspectivas observables de un lado a otro de la ciudad. Según la ideología de la época, no podía haber nada más racional que un cuadrado perfecto. Lo que proponía Castera, era justamente eso (Figura 14).

La ciudad centralizada (1770-1852)

De todo el proyecto de Ignacio de Castera, sólo fue posible realizar algunas demoliciones y la apertura de pocas calles, pero al menos la Plaza Mayor fue renivelada y aseada. Si bien parece poco mérito, lo realmente importante de las operaciones respecto de la plaza, fue que se reforzó la posición principal de dicho espacio. El hecho de que Revillagigedo dispusiera su reordenamiento es ya un signo de la importancia que se le asignaba. Más aún, con su plano regulador, Castera acentuó el carácter central de la Plaza Mayor al diseñar otras cuatro plazas en los ángulos de la ciudad cuadrada, que hacían resaltar la preminencia de la primera. Se trataba de espacios también cuadrados, pero mucho mayores a nuestro actual Zócalo, concebidos para realizar ejercicios militares. Al observar el plano, da la impresión que dichas plazas protegen al centro de la ciudad. Todas las calles parecían dirigirse a éste porque, en efecto, el centro geométrico era la Catedral Metropolitana. En la ciudad racional y militarizada, por más crítica que se hiciera al clero, Dios tenía su lugar, y junto a ese lugar debía estar el rey.

Por eso, una vez limpia y llana la plaza, el nuevo virrey, el Marqués de Branciforte, decidió, ahora sí, convertirla en plaza real implantando en su centro una estatua ecuestre como las

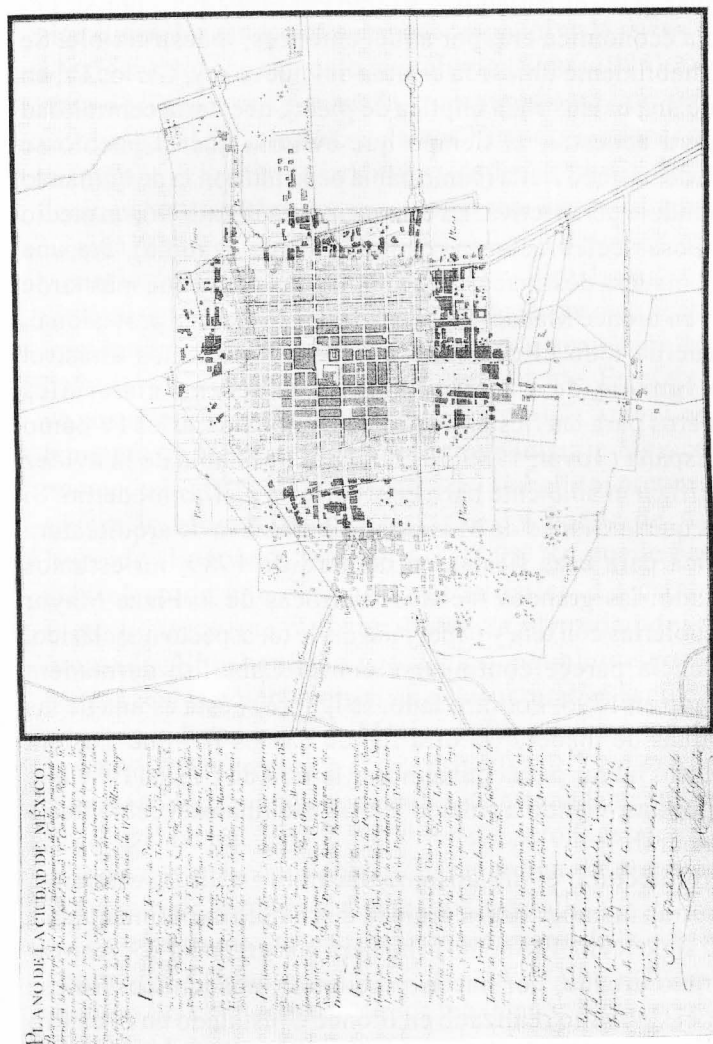


Figura 14: Plano de la Ciudad de México (1794) en el que su Maestro Mayor, Ignacio de Casta, proyecta una regularización geométrica para el conjunto urbano y para cada una de las componen, desde la traza hasta los barrios. Una acequia cuadrada limita la ciudad (Lombardo, 1996: 1-345).

de París. Para ello era necesario precisamente definir el centro en un espacio que, pese al proyecto (inconcluso) de Castera, no era regular, pues el Parián descuadraba la plaza, pero por su importancia económica era, por aquel entonces, indestructible. Se decidió hábilmente ubicar la estatua del nuevo rey, Carlos IV, en medio de una balaustrada elíptica de piedra que daría centralidad a la figura ecuestre, al tiempo que evitaría que el pueblo se acercara demasiado a ella (como había ocurrido con la de Fernando VI) restándole perspectiva. La estatua instalada en 1796, en medio de pomposas celebraciones (cumpleaños de la reina), era una pieza de madera destinada a ser remplazada por la que más tarde vaciaría en bronce Manuel Tolsá. El hecho de que sea provisional, nos recuerda todo el decorado neoclásico que, años atrás, el mismo Ignacio de Castera había diseñado en materiales perecederos para las fiestas de proclamación de Carlos IV como rey de España (Tovar, 1989:38-39). Esto nos habla de la avidez por modificar el ambiente barroco y darle un disfraz moderno. Si decimos que la Ciudad de México fue disfrazada de arquitectura neoclásica para esas fiestas en octubre de 1789, no estamos exagerando: las grandes fachadas barrocas de la Plaza Mayor fueron cubiertas con tela y papel para darle un aspecto neoclásico. La tendencia parece continuarse con el Caballito de madera inaugurado en 1796. Por otro lado, se ignora si ésta es una de las dos estatuas de madera (la otra fue de Carlos III) que Castera había hecho labrar para conmemorar la jura de Carlos IV y que fueron puestas, viendo a palacio, en las esquinas del cementerio de la Catedral.

La arquitectura, el urbanismo y hasta la escultura efímeros, nos muestran la imperiosa necesidad de cambio experimentada a fines del siglo XVIII. Era como si hubiera una urgencia por renovar el decorado urbano, por hacerlo racional y académico. En ese sentido, el Caballito realizado en bronce e instalado en el centro de la mencionada balaustrada en 1803 para sustituir al de madera, constituyó un paso definitivo en la transformación neoclacisista

de la ciudad. Por fin la Nueva España contaba con una plaza real (Figura 15).

Poco duró el gusto de los académicos. En 1824, la animadversión contra los remanentes de poder español en la nueva República Mexicana, tocaba su punto más álgido (Sims, 1985). La singular obra de Tolsá era amenazada constantemente con ser fundida; esto obligó al presidente Guadalupe Victoria a ordenar su traslado al interior del patio de la Universidad, con objeto de protegerla como pieza escultórica y ya no como representación de un rey de España. Los archivos históricos están llenos de cartas, manifiestos y panfletos en contra y a favor del Caballito. Lo que esa estatua vivió en aquella transición, resume en buena medida la continuidad imperturbable del impulso neoclásico en la sustitución del régimen colonial por el nuevo régimen independiente. En efecto, un proyecto urbanístico (firmado simplemente "B.T.") remitido al Ayuntamiento de México durante el Primer Imperio Mexicano, reconociendo la gran calidad artística del Caballito, propuso se sustituyera la cabeza del jinete Carlos IV por la de Agustín de Iturbide (Hernández, 1994: t. I, 129). No puede haber gesto más claro de una continuidad estilística. La estatua estaba bien; lo único que preocupaba era la identidad del personaje montado. El urbanismo neoclásico, aquel que gozaba de las plazas reales como centros que estructuraban la ciudad, pasaba a la vida independiente de México como algo bien aceptado, como una forma clásica que ya no era privativa de España o de Francia, sino de todo el mundo occidental. Afortunadamente para Tolsá, la cabeza del jinete no fue modificada, pero la estatua sí necesitó, como veremos, veintiocho años de purga en el estrecho patio universitario antes de volver a salir a la calle.

La continuidad en el urbanismo era parte de la continuidad en los modelos culturales y políticos con los que se fundó la nueva nación. En el imaginario de los mexicanos lucía, como telón de fondo, la Francia napoleónica, y como modelo urbanístico, París seguía dando a los urbanistas mexicanos elementos para soñar.

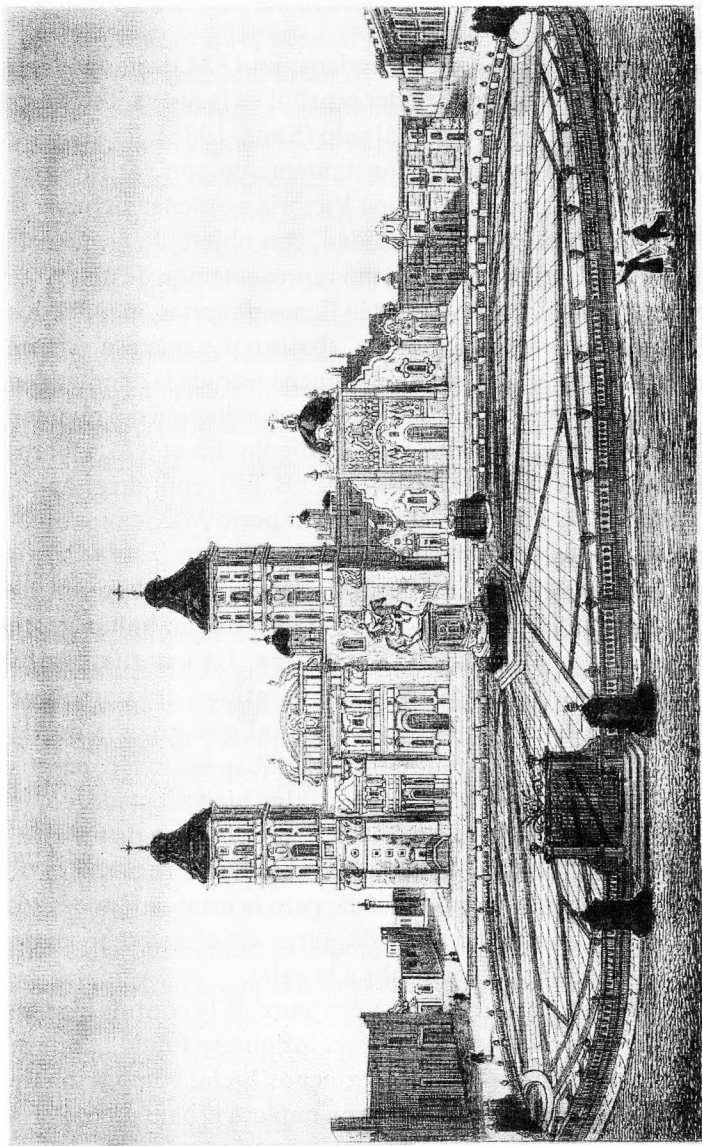


Figura 15: Grabado de la Plaza Mayor de México (1815) en que se incluye la estatua ecuestre de Carlos IV ubicada en ese sitio hacia 1803. Una balaustrada oval circunda al Caballito de Manuel Tolsá, dando centralidad al conjunto. Éste fue uno de los primeros intentos de realizar una plaza real en Nueva España (Lombardo, 1996: II-39).

El proyecto de aquel personaje anónimo que firmaba “B.T.” está marcado por ese imaginario afrancesado, por ese estilo Imperio que se difundió con velocidad en la medida que los ejércitos napoleónicos ocupaban nuevas tierras. El “estilo Imperio” en urbanismo constituye, en ese momento, la vanguardia del neoclásico (Germain, 1987:116). En 1822, entusiasmado por el establecimiento del Imperio Mexicano, uno de sus funcionarios, Tadeo Ortiz de Ayala, propuso la construcción de un barrio imperial dedicado a Agustín de Iturbide al oeste de la ciudad. En la descripción de su propuesta recoge todos y cada uno de los elementos urbanísticos del París de Napoleón I. Es preciso recordar que Napoleón se recreó con la capital que había heredado de Luis XIV y que no sólo no rompió con la urbanística absolutista, sino que la alentó. Un ejemplo de la continuidad entre el régimen monárquico y el régimen imperial francés, nos lo ofrece una de las plazas reales que ya mencionamos: la *Place Vendôme*. Una vez fundida su estatua ecuestre a manos de los antimonarquistas, Napoleón ordenó que se levantara una columna en cuyo cuerpo estuvieran reseñadas las glorias de armas de su imperio a la manera en que, en la Antigüedad, Trajano había hecho representar sus batallas en la columna que todavía podemos apreciar en Roma. Napoleón se reclama de la tradición clásica y, para demostrarlo, manda esculpir su propia efigie ataviado en traje de César romano. Ningún otro desplante podía haber sido más neoclásico (Figura 16).

Esta sustitución de la estatua de Luis XIV por la columna de Napoleón inspiró ese otro momento en el que B.T. pedía reemplazar la cabeza del jinete en el Caballito de Carlos IV por la de Agustín I; idéntica apreciación tenía Tadeo Ortiz. Admirador inocultable de Bonaparte, Ortiz estaba embebido en la lógica neoclásica. Para prueba, basta leer su propuesta para decorar la Plaza Mayor de México:



Figura 16: Columna de la *Place Vendôme* de París inspirada en la famosa Columna Trajana de Roma. Ambas sirvieron como modelo a la propuesta de Tadeo Ortiz para realizar una columna en honor de Agustín de Iturbide y de sus batallas (foto: F. Fernández).

en el centro se colocaría una gran columna trajana de bronce, grabadas en bajorrelieve las acciones gloriosas de las armas imperiales, coronando su cúspide con un globo o una estatua colosal dedicada al héroe [Iturbide] que dio la libertad a su patria (Ortiz, 1822:25).

No es necesario subrayar que Tadeo Ortiz piensa en la columna de la Plaza Vendôme mientras imagina su columna para Agustín I. Al quejarse del estado de la plaza principal y de su falta de “simetría” y de “orden”, propone que, si no puede modificarse como sugiere, al menos sí sería deseable demoler el Parián y el Sagrario Metropolitano y desplazar la estatua de Carlos IV al centro geométrico de la plaza (Ortiz, 1822:24).

La lectura del texto de Ortiz nos permite ennumerar, como dijimos, los diferentes elementos urbanísticos con los que cuenta París sin que el autor haga mención explícita de la capital francesa. París es su modelo: entre las nuevas instituciones que propone, figuran una universidad (como la *Sorbonne*), un museo donde se guardan piezas arqueológicas (como el *Louvre*), otro de historia natural (como el *Musée d'Histoire Naturelle*), un observatorio astronómico en la cima de Chapultepec (como el *Observatoire*), un palacio para inválidos militares (como *Les Invalides*) y un jardín de plantas exóticas y del país (como *le Jardin des Plantes*). Del mismo modo, propone construir puertas monumentales en las entradas de la ciudad (como las de *Saint-Denis* y *Saint-Martin*), un campo Marte (como el *Champ de Mars*), una gran Iglesia construida con mármoles y jaspes (como *Sainte-Geneviève*) y una casa de fieras y animales raros (como la *ménagerie* y la *maison des fauves*). También propone reordenar ciertas instalaciones como los panteones y los hospitales que sugiere sean reubicados a las afueras de la ciudad (como lo fueron *Les Innocents*), o bien el perfeccionamiento del drenaje, el tendido de banquetas y el empedrado de calles (como en su momento lo venía haciendo Chabrol, prefecto de París). También Ortiz pide

“podar a su tiempo con simetría” los árboles de la Alameda a la manera en que se hace en el parisino jardín de Luxemburgo (Ortiz de Ayala, 1822:23-33).

En fin, en ese primer año de la vida independiente de México, todo en Tadeo Ortiz parece ser un anhelo francófilo, aunque deberíamos decir que, en realidad, el anhelo es cosmopolita. Las ciudades más importantes del orbe tienen puestos sus ojos en Francia. París es el punto de reunión de intelectuales, pintores, escultores y arquitectos de muchos otros orígenes. No es difícil comprender por qué los mexicanos, recién independizados y en busca de una identidad y una modernidad estética, acuden al ejemplo de Francia mostrando su deseo de pertenecer al mundo. Extinto el Imperio Mexicano e instalada la República, el imaginario urbano seguirá siendo el mismo. En 1832, Tadeo Ortiz propondrá de nuevo una transformación de la Ciudad de México siguiendo parámetros neoclásicos, es decir, siguiendo lo realizado en Europa. Esta vez citará más explícitamente sus fuentes, entre las que figuran, además de París, Burdeos (en donde, entre tanto, había sido cónsul), Roma, Pisa, Florencia, Bolonia, Milán, Turín y, frecuentemente, sólo hace referencia a “Europa”. Por otra parte, invita a los mexicanos a erigir estatuas a sus héroes a la manera en que se hicieron en Grecia y Roma, explicitando con ello su filiación clásica o, para decirlo mejor, su admiración por la Europa de su tiempo que a su vez admira la Antigüedad clásica. Ortiz insiste en construir una plaza real en cuyo centro destaque “una columna colosal de bronce, con los trofeos y estatuas de los héroes Hidalgo, Allende, Aldama, Abasolo y Morelos” (Ortiz de Ayala, 1832:30). Como se ve, a diez años de su primer proyecto, Ortiz ha cambiado el nombre de los héroes patrios (ya no se trata de Iturbide), pero su ideal urbanístico se mantiene intacto.

Pocos años después de la segunda propuesta de Tadeo Ortiz, el presidente Antonio López de Santa Anna comenzó a implicarse directamente en el embellecimiento de la ciudad. No es de extrañarse que diera el visto bueno a un proyecto que pretendía

remodelar la Plaza del Volador limpiándola y levantando en su centro un monumento dedicado al propio dictador. Así, en 1841 se puso la primera piedra de lo que fue “una columna dórica, cuyo capitel estuvo coronado con la estatua del General Santa Anna” (Rivera, 1880: t. 1, 152).

Santa Anna vio, en el cuerpo de académicos de San Carlos, un garante del esplendor arquitectónico de su República. Sin duda impresionado también por los logros urbanísticos de Napoleón, el presidente deseaba una ciudad esplendorosa y para ello apoyó, como ningún otro mandatario desde la Independencia de México, a la Academia de Bellas Artes, reactivándola y reabriendo los cursos que habían estado cerrados. Santa Anna facilitó la compra del edificio donde se albergaba ésta, pues hasta entonces, sus miembros batallaban para completar la renta del inmueble (Garibay, 1990:10-12). Con apoyo del General Santa Anna, también se compraron piezas en Europa para formar las colecciones de escultura y de pintura clásica y neoclásica, y se becó a algunos estudiantes para que se trasladaran a Europa a aprender las artes que allá se practicaban. En 1843, un decreto del mismo Santa Anna otorga a la Academia de San Carlos una parte de los ingresos de la lotería para asegurar su financiamiento.

Ese mismo año, el mandatario dejó ver su preocupación por el embellecimiento de la Plaza Mayor al abrir, vía la Academia, el concurso para modernizarla. Lo primero que dispuso el mismo Santa Anna fue la controvertida demolición del Parián que rompía la regularidad de la plaza. Así, pese a las críticas de los comerciantes, la plaza recuperó su carácter cuadrangular y quedó, además, despejada del todo, pues el Caballito ya llevaba varios años guardado en la Universidad. Los académicos del jurado para el concurso, dieron su veredicto sobre el monumento que debería de ocupar la Plaza Mayor, pero Santa Anna, fiel a su forma de gobernar, optó mejor por el proyecto de su capitán de ingenieros, Lorenzo de la Hidalga. Se trataba del

trazado de ejes imaginarios para situar dos fuentes y un monumento. El monumento de De la Hidalga consistía en una galería o panteón cubierto por una columna como la que hacía tres años se había inaugurado en la Plaza de la Bastilla en París, o como la columna de Nelson, que en ese mismo año de 1843 se había levantado en Londres. En efecto, Santa Anna deseaba una capital esplendorosa como las grandes capitales europeas, pero de su proyecto monumental sólo pudo ser construida la base (o zócalo), misma que permaneció abandonada tanto tiempo que el pueblo de la capital comenzó a llamar “Zócalo” a toda la Plaza Mayor (Figura 17). En cuanto a la pequeña columna construida en la vecina Plaza del Volador, la revuelta de diciembre de 1844 contra el gobierno se encargó de echarla abajo y desaparecerla para siempre. Una vez más, los proyectos de plaza real se frustraban.

En sus ires y venires por la presidencia de la República, Santa Anna tendría otras oportunidades para embellecer la Ciudad de México. En 1849 nombrará a Don Lucas Alamán como Presidente del Consejo Municipal, pero éste no dispondrá más que de unos agitados meses para pelear por la administración de la ciudad sin poder ejecutar ninguno de sus proyectos. En todo caso, es interesante saber que la ciudad que concibe Alamán es una ciudad que sigue siendo urbanísticamente centralizada, abierta comercialmente a la provincia pero reforzada en su estructura unipolar (Alamán, 1849). Las discusiones de esos meses se centran en cómo mantener la unidad de esa metrópoli y cómo hacerla funcionar de manera más adecuada. En términos generales la estructura urbana sigue siendo la de 1775, año en que se había trazado el Paseo de Bucareli. La ciudad consiste en una planta regular que se va expandiendo hacia las afueras, pero que respeta la geometría y la ortogonalidad de la traza del siglo XVI. Hasta las épocas de Santa Anna, el plano elaborado por Ignacio de Castera en tiempos de Revillagigedo sirve oficialmente de “plano regulador”, es decir, es la guía que tienen las autoridades de la ciudad para aceptar o rechazar proyectos de nuevas calles o demoliciones.

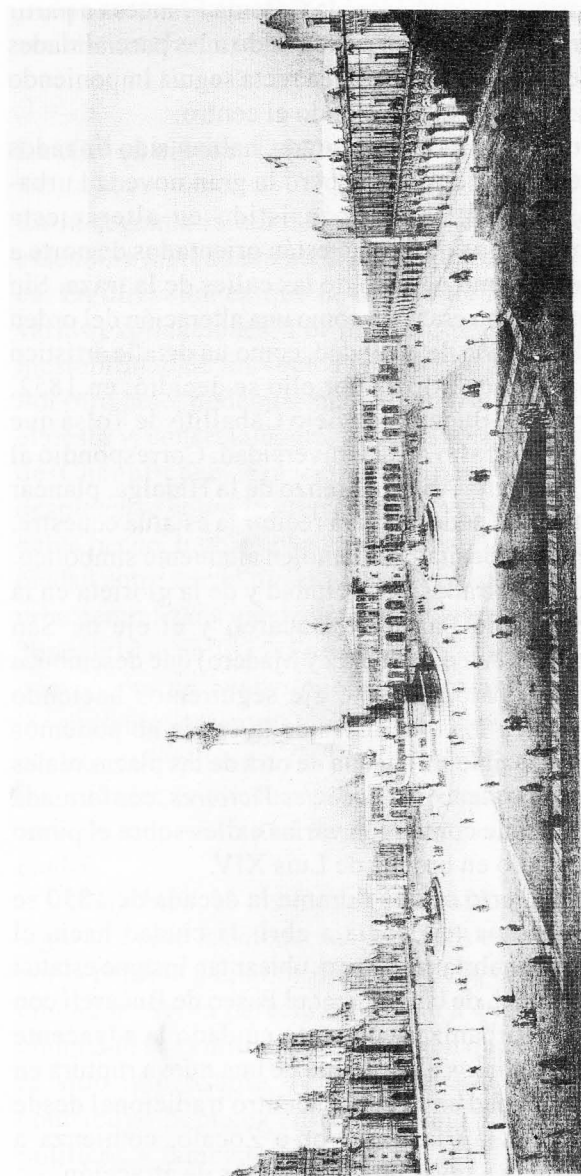


Figura 17: Ilustración de Pedro Gualdi sobre el proyecto de Lorenzo de la Hidalga (1843) para embellecer la Plaza Mayor con una columna en el centro, acompañada por dos fuentes. Al fondo se observa el Palacio Nacional con un portal neoclásico y a mano izquierda la Catedral (Lombardo, 1996: II-41).

Con base en este criterio, se urbanizó la Colonia Francesa a partir de 1849 sobre terrenos que habían pertenecido a las parcialidades indígenas (Morales, 1994:205). La línea recta seguía imponiendo su orden y la Plaza Mayor seguía siendo el centro.

También en línea recta, como ya vimos, habían sido trazados los paseos de Bucareli y de Azanza, pero la gran novedad urbanística de fines del XVIII había consistido en alterar esta ortogonalidad, pues dichos paseos no están orientados de norte a sur ni de este a oeste como el resto de las calles de la traza. Sin embargo, su inclinación no era vista como una alteración del orden sino como una delimitación de la ciudad, como un detalle artístico que debía de estimularse. Tal vez por ello se decidió, en 1852, trasladar a la entrada de Bucareli el viejo Caballito de Tolsá que seguía guarnecido en el patio de la Universidad. Correspondió al urbanista favorito de Santa Anna, Lorenzo de la Hidalga, planear el traslado y construir un pedestal para recibir la estatua ecuestre. El punto en el que fue depositada es también altamente simbólico. Se trata de una de las entradas de la ciudad y de la glorieta en la que convergen el propio Paseo de Bucareli y el eje de San Francisco-Plateros (hoy Avenida Juárez y Madero) que desemboca directamente en el Zócalo. De este eje seguiremos haciendo mención. Conociendo a los urbanistas de la época no podemos dejar de pensar en la posible influencia de otra de las plazas reales de París que ya hemos tratado: la *Place des Victoires*, conformada por una glorieta en la que convergen varias calles sobre el punto dominado por el caballo en bronce de Luis XIV.

Sea como sea, lo cierto es que durante la década de 1850 se anuncia poco a poco una tendencia a abrir la ciudad hacia el oeste. De otro modo no habría razón para ubicar tan insigne estatua a las afueras de la ciudad, de embellecer el Paseo de Bucareli con nuevas fuentes, ni de urbanizar con tanto cuidado la adyacente Colonia Francesa. Asistimos al despunte de una nueva ruptura en la concepción de la ciudad en la cual el centro tradicional desde la época prehispánica, la Plaza Mayor o Zócalo, comienza a debilitar su importancia a favor de otros puntos de atracción.

Sin sospecharlo entonces, el Caballito estaría destinado a convertirse en el centro geográfico de la Ciudad de México.

La ciudad bipolar (1852-1877)

En la segunda mitad del siglo XIX, la aglomeración urbana se extenderá marcadamente hacia el oeste y el suroeste de la cuenca. La dirección en que la Ciudad de México se expande tiene varias explicaciones. Por un lado, puede hablarse de la mayor inestabilidad de los suelos lacustres o pantanosos del lado este. Por otro lado, podemos mencionar el atractivo visual que ofrece el oeste y, concretamente, el castillo encaramado sobre el cerro de Chapultepec. Sin embargo, para que la ciudad pudiera desplegarse sobre los terrenos del valle como hasta ahora no lo había hecho, tuvo que haber cambiado la propia concepción de la ciudad entre sus administradores; tuvo que cambiar la idea de una urbe centralizada que había estado vigente desde la fundación de Tenochtitlan en 1325. Europa no está familiarizada con ciudades que tengan un centro puntual, algo así como una plaza o un monumento. Mientras que las ciudades europeas suelen tener centros difuminados, sin límites claros, o bien, carecer de ellos, las ciudades americanas poseen referentes bien definidos que nos indican, con exactitud de centímetros, cuál es el centro de la ciudad.

Ahora bien, si los modelos seguidos por los urbanistas del siglo XIX eran las modernas capitales europeas, podemos entender la pérdida paulatina del valor de la centralidad. En efecto, la ciudad moderna parecía destinada a expandirse olvidando parcialmente su centro fundador, acción que en otros tiempos hubiera sido impensable. A favor de esta visión descentralizada contribuyó la pugna entre la Iglesia y el Estado, otrora socios políticos y también urbanísticos, pues compartían patio justa-

mente en el centro de la ciudad. Este urbanismo compartido que ahora comenzaba a perderse, había estado perfectamente claro con el hecho de que las sedes de la Iglesia y el Estado (la Catedral, el Palacio Nacional y el Ayuntamiento), tuvieran sus fachadas principales frente a la misma plaza. Sin embargo, poco a poco los elementos civiles de la ciudad empiezan a adquirir importancia en detrimento de los religiosos: por un lado las estatuas de gobernantes y héroes se multiplicarán y, por el otro, se dará este alejamiento físico de la administración estatal respecto de la sede religiosa.

El primero en plantear este alejamiento en lenguaje urbanístico fue el mismo Tadeo Ortiz de Ayala. Si bien, en su documento de 1822 –que tuvimos oportunidad de comentar– Tadeo Ortiz promueve el remozamiento de la Plaza Mayor, también abre, por primera vez, la posibilidad de que la ciudad se polarice desdoblándose hacia dos puntos: por un lado la misma Plaza Mayor y, por el otro, el hipotético Barrio Imperial de Iturbide, propuesto para ocupar el extremo oeste de la ciudad, allá donde el Caballito sería instalado años más tarde. El Barrio Imperial estaría ligado en línea recta con el Palacio de Gobierno por el eje de las actuales Avenida Juárez-calle Madero del que ya hablamos. Esto vincularía los edificios de la burocracia estatal con la sede del gobierno de la nación. Sin embargo, es necesario matizar diciendo que la aspereza entre las administraciones eclesiástica y estatal no implica una ruptura del soberano con la fe católica. La relación entre los gobernantes y su Dios será, a lo largo de todo el siglo XIX, bastante cordial, por no decir privilegiada. En el proyecto de Tadeo Ortiz, este aspecto queda reflejado en el hecho de que sobre el eje del nuevo Barrio Imperial se levantaría una gran “Iglesia Patriarcal”. Pero volviendo al alejamiento de los poderes y a la apertura de la ciudad a mediados del siglo, analicemos las obras que sí se realizaron.

En junio de 1864 llegó a México Maximiliano de Austria dispuesto a reinstalar en el trono de estos territorios a la familia de

los Habsburgo, que hasta 1700 había gobernado la Nueva España. Como dijimos, los Habsburgo habían sido desplazados por los Borbones. Este detalle, aunado al hecho de que un grupo de conservadores mexicanos le habían rogado en Europa que viniera a fundar el Segundo Imperio Mexicano, hicieron creer al Archiduque que ésta era su patria (Villalpando, 1999). Maximiliano se entregó a México y quiso hacer de su capital, una ciudad imperial. Quince días después de su llegada, Maximiliano dejó el ruidoso palacio de gobierno para dormir mejor en el Castillo, que por su ubicación lo había maravillado desde el primer día. A partir de su mudanza a Chapultepec, Maximiliano recorrió diariamente en su carruaje la distancia que lo separaba del Zócalo por la actual Avenida Chapultepec siguiendo el acueducto, para doblar a la izquierda sobre el Paseo de Bucareli. Una vez en Bucareli, enfilaba pasando glorietas hasta llegar al Caballito de Tolsá, tras lo cual daba vuelta a la derecha para tomar el citado eje de las hoy llamadas Avenida Juárez y calle Madero, llegando así directamente a la puerta de Palacio. Un día de 1865, mientras cabalgaba por los rumbos de Chapultepec, encargó a su secretario comprar algunos terrenos que intermediaban entre el Caballito y el Castillo para trazar un paseo rectilíneo que uniera ambos puntos.

El motivo de este trazo, según varios historiadores, parece lógico. Unir México y Chapultepec por la distancia más corta: la línea recta (Tovar de Teresa, 1993:2). Otro motivo pudo haber sido la necesidad de seguridad en contra de un eventual atentado, ya que la pendiente de los terrenos impedía que la guardia del emperador visualizara los alrededores desde la calzada. El primero de los dos argumentos nos parece cierto, pero demasiado simple. El segundo también tiene algo de verdad desde el momento en que sabemos, por testimonio del famoso dramaturgo José Zorrilla (quien trabajó para Maximiliano), que la policía detuvo a dos hombres armados en esos terrenos mientras la carrosa imperial pasaba por la calzada (Luca de Tena, 1991:106-107). No obstante este testimonio, nos parece insuficiente para motivar el trazo de

un paseo con las características del que Maximiliano encargó al ingeniero austriaco Bolland. Para comprender este trazo fundamental en la historia del urbanismo mexicano, es necesario agregar un punto a los dos anteriores: el espíritu indudablemente neoclásico de Maximiliano de Habsburgo.

En efecto, el camino recto es eficaz para conducir un vehículo de un punto a otro, pero esto implica un razonamiento euclidiano y cartesiano, implica pues, una cultura racional como la que dio origen al urbanismo europeo que tratamos en la primera mitad de este libro. No es necesario que Maximiliano se detuviera a meditar como Descartes o a leer a Vitruvio y a Serlio. Bastaba con ser europeo educado por una familia como la suya para sentir la necesidad de desplegar un trazo tan espectacular, una diagonal que apuntara por uno de sus extremos hacia la estatua de un antiguo rey (el Caballito) y por el otro, al cerro de Chapultepec coronado nada menos que por el Castillo imperial. El paseo no estuvo nunca planeado para ser un simple camino rural cuyo propósito era el de acortar distancias como lo pareció en un principio. Era todo un paseo imperial por donde pasarían los monarcas entre magníficas residencias urbanas y aclamados por su pueblo. No en balde, empujado también por su romanticismo germánico, Maximiliano decide llamarlo “El Paseo de la Emperatriz”, y dedicárselo a su esposa Carlota quien, como es sabido, lo amaría hasta la locura. Un dato suplementario que será significativo: Carlota Amalia era hija del rey más prestigioso del momento, Leopoldo I de Bélgica.

Así es que todo, en la historia del Paseo de la Emperatriz, fue un asunto de monarquías europeas. Si analizamos brevemente quién era Maximiliano, comprobaremos que no podía ser de otro modo. Maximiliano nació a las afueras de Viena, en el Palacio de Schönbrunn, aquel recinto en donde, según ya indicamos, se había imitado el estilo clásico de los jardines de Versalles. Su educación estética había sido la del barroco y el neoclásico, que en términos urbanísticos, como hemos probado, no tenían mucha diferencia.

Cuando era muy joven, su afición por la arquitectura le llevó a solicitar autorización para realizar una pequeña edificación junto a la gran avenida rectilínea que conduce al centro exacto del Palacio de Schönbrunn. Podemos decir que fue en casa donde comenzó a familiarizarse con esas formas urbanas.

Al momento de ser llamado por los conservadores mexicanos, el archiduque se desempeñaba como gobernador del reino Lombardo-Véneto, dominio italiano que le había sido encargado por su hermano Francisco José, emperador de Austria-Hungría. Ahí decidió ejecutar obras urbanísticas como la demolición de las casas que estaban frente a la famosa iglesia del *Duomo* de Milán, creando así una plaza despejada que permitiera apreciar la fachada de esa catedral. Ese fue su primer trabajo en el que creó una perspectiva. En Trieste, la sede de su gobierno, también ordenó cambios urbanísticos y arquitectónicos: remodeló el Palacio de Miramar poniendo especial énfasis en los jardines con ayuda de Carlota, igualmente impregnada de ese espíritu neoclásico. Esta era su experiencia personal como urbanista, pero dicha experiencia apenas refleja lo que Maximiliano conocía sobre estos temas.

En Viena, Maximiliano había sido testigo, desde fines de la década de 1850, de la demolición de las murallas y del trazo, en el hueco que dejó la demolición, de la *Ringstrasse*, es decir, de la serie de bulevares rectilíneos que rodearon, desde entonces, la capital austriaca. En París, donde con intensidad visitó al emperador Napoleón III para negociar el apoyo militar que se necesitaba para la intervención en México, Maximiliano admiraba las interminables obras del Barón Haussmann, prefecto del Sena, consistentes en demoler medio París para trazar, precisamente, avenidas perfectamente rectas que remataran en vistosos monumentos. Durante sus visitas políticas a Bruselas, ciudad natal de su esposa Carlota y, más aún, capital del Reino de Bélgica, cuya cabeza era su suegro Leopoldo I, Maximiliano presencié los avances de otra serie de avenidas rectas cuya perspectiva terminaba en edificios monumentales, y que estaban a cargo del burgomaestre Jules Anspach, un admirador de Haussmann (Leblicq, 1995: 73-81); (Figura 18). En fin, la experiencia del Archiduque, entre lo que había visto y

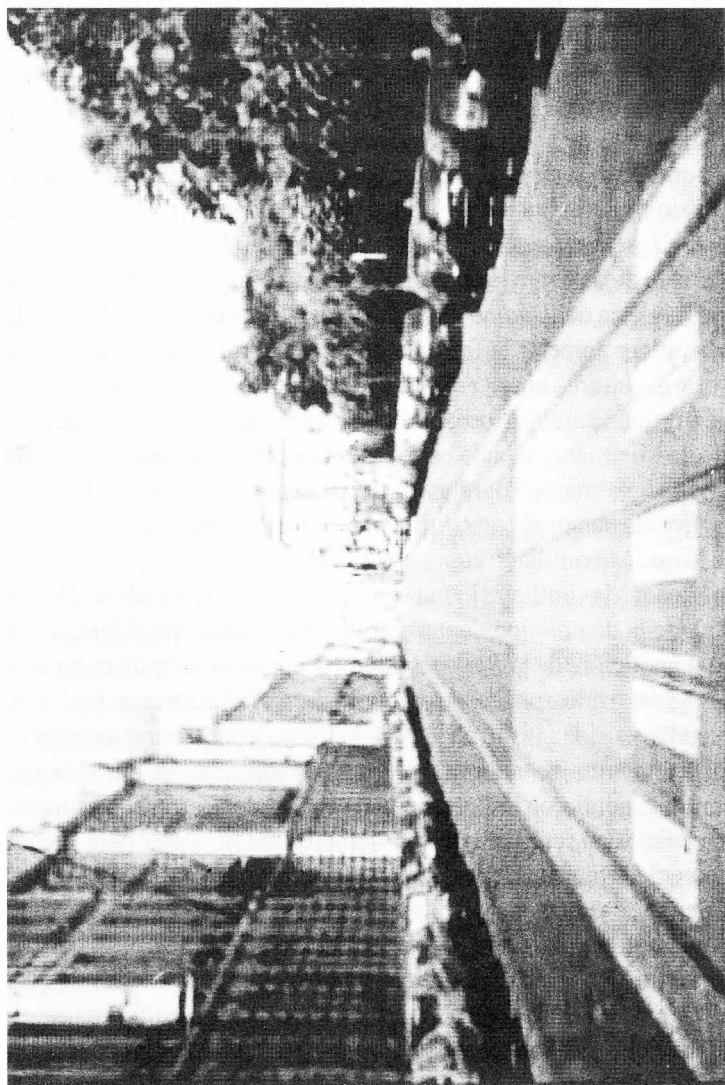


Figura 18: Calle Real de Bruselas, prolongada por el burgomaestre Jules Anspach gracias a la influencia explícita de las obras realizadas por Haussmann en París (foto: F. Fernández).

lo poco que, por su corta edad, le habían permitido hacer, era en realidad bastante rica y ambiciosa. Con toda razón, cuando se le encomendó un imperio mucho más vasto que el que poseía toda su familia, Maximiliano comenzó a soñar, a reflexionar sobre todas esas utopías que inspiraba América y que en el siglo XIX no habían desaparecido. Por eso, al estar entre los llanos de las afueras de México y mirar a lo lejos el cerro imperial de Chapultepec, se le dibujó entre los ojos una línea recta ineludible para unir su Castillo con esa estatua del penúltimo Borbón que había gobernado esas tierras.

Cuando cayó Maximiliano, el paseo, que también era llamado Calzada Nueva a Chapultepec, empezó a adquirir otros nombres. Algunas fuentes de la época se refieren a él como Calzada de Degollado o Calzada Juárez, pero al morir don Benito y entrar a la presidencia Sebastián Lerdo de Tejada (1872), se le bautizó como Paseo de la Reforma. Es entonces que esta avenida empezó a existir como una pieza integral de la Ciudad de México. Lerdo mandó ensancharla y plantar algunos árboles. En los años que siguieron se tendieron, a ambos lados del paseo, anchas banquetas con bancas de cantera sombreadas por eucaliptos, sauces y fresnos. Tras las hileras de árboles se percibían los sembradíos de alfalfa y las nuevas casas de campo o bien, las torres de las iglesias de los pueblos vecinos como Romita, Tacubaya o La Piedad. Este paseo se convirtió en uno de los espacios predilectos de las élites durante el Porfiriato. El cliché que lo comparaba con los Campos Elíseos de París se incrementó de una manera asombrosa (Rivera, 1883: t.1, 260).

En 1877 fue instalada sobre la primera glorieta de Reforma, la estatua de Cristóbal Colón (Figura 19). La idea de que Europa civilizó a América y de que ella sigue siendo el único modelo de cultura, queda reflejada en el gesto escultórico situado en la avenida más moderna de México, a la que en ocasiones se le llamó también Paseo de Colón. Otra estatua, la de Cuauhtémoc, inaugurada en 1887, será quizá el más neoclásico de los símbolos de Paseo de la

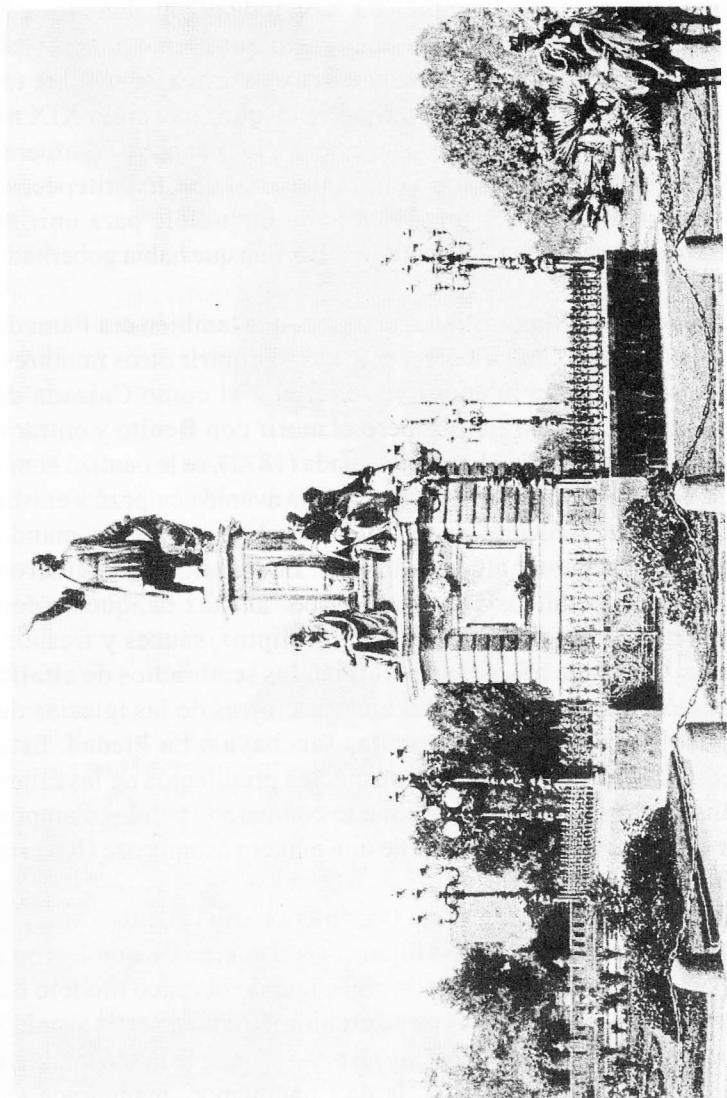


Figura 19: Estatua de Cristóbal Colón inaugurada en 1877 sobre una de las glorietsas de Paseo de la Reforma (Espino Barros, 1910).

Reforma. Detallaremos nuestra interpretación de este monumento en el apartado próximo, en el que abordaremos la visión de la historicidad mexicana llevada al arte. Ahí también trataremos el simbolismo del Ángel de la Independencia. Sin embargo, no podemos dejar de analizar aquí las implicaciones de la edificación de esta columna, inaugurada en 1910 sobre la glorieta más vistosa de Reforma, durante las fiestas del Centenario de la Independencia de México.

La columna de la Independencia constituye la satisfacción de un viejo capricho de las élites mexicanas europeizadas. Desde finales del siglo XVIII, según hemos dicho, los sucesivos gobernantes de la ciudad pugnaron por contar con una columna para subir en ella a uno de sus héroes, o a todos juntos, como sucede precisamente en el Ángel. Recordemos que en 1776 fue levantada, en plena Plaza Mayor, la pequeña columna dedicada a Fernando VI, derribada por Revillagigedo en 1789. Tadeo Ortiz proyectó una columna dedicada a Iturbide sin que ésta viera la luz. Después Santa Anna levantó otra en la Plaza del Volador dedicada a sí mismo y proyectó una para el Zócalo, sin que ninguna de las dos fructificaran. Estos intentos se enmarcan no sólo en la historia de la escultura monumental, sino en la del urbanismo, por tratarse de elementos que ordenan el espacio de la ciudad; estamos haciendo referencia también a las plazas reales, esos espacios cargados de simbolismo que tampoco habían prosperado en la capital mexicana. Así, la gran rotonda donde fue instalado el Ángel, intentaba hacer las veces de plaza real con su monumento patrio en el centro. La prudencia de Porfirio Díaz y esa medida que le permitió jamás exaltar su figura, lo llevó a proponer una columna para los héroes, para Hidalgo, Morelos, Guerrero, Mina y Nicolás Bravo, un monumento que hablara de la historia del país pero que hablara también, entre líneas, del éxito de los treinta años de su República. El carácter neoclásico del monumento a la Independencia está fuera de toda duda. Su antecedente es la columna de Trajano en Roma y, desde luego, la columna Vendôme de París donde Napoleón hacía alarde de

sus triunfos. Los visitantes mexicanos en Europa hacían mención de esas, y de otras columnas como las que nombramos anteriormente, la de Nelson en Londres y la de la Bastilla en París, o bien, la *Siegestsäule* de Berlín que apenas se había inaugurado en 1873.

Los monumentos de las glorietsas de Paseo de la Reforma son, en alguna medida, la versión porfiriana de la historia de México. Se trata de una historia de hombres célebres emparentados con el poder. La explicación progresiva de la historia se evidencia en el recorrido por las etapas históricas representadas, cada una, por una estatua. A la vez, esa serie de cambios urbanísticos nos propone otra definición de Estado. Ahora se trata de un Estado más dinámico, que anda por todas partes, que todo lo controla, que va a todos sitios y ya no espera que lo vengán a oír. Desde que se trazó el Paseo de la Reforma y la ciudad adquirió bipolaridad, se reprodujo el esquema del poder absoluto que había caracterizado al París de Luis XIV. El símbolo de ese poder ya no está en el centro, en un solo lugar, un solo palacio o un solo trono. El poder está donde está el rey, donde está el emperador o el presidente de la República. En París, el símbolo del rey estaba, aparte de los edificios reales, en prácticamente todas las plazas y todas las calles que convergían en ellas. Era un aviso constante, una amenaza para sus silenciosos detractores o el recordatorio de su presencia protectora para los ciudadanos afectos a él. Gracias al ordenamiento urbano, el poder se hacía omnipresente. Cuando la Ciudad de México se hizo bipolar, pasó lo mismo, salvo que los trayectos simbólicos del soberano no eran tan variados. El poder del Estado estaba representado ciertamente por el Palacio Nacional, pero también por Chapultepec, la residencia donde habitaba el presidente y, desde luego, por el trayecto que unía ambos puntos. En estos tiempos modernos, el poder itineraba con el gobernante y nunca más sería un punto fijo. En este sentido, el Paseo de la Reforma adquiere el significado que tenía tal vez el eje Corpus Christi-San Francisco-Plateros (hoy Juárez-Madero), el del Zócalo mismo y

el de los dos edificios extremos (Palacio y Castillo). Esos son los sitios y los ejes del poder, rasgo absolutista que recogió el urbanismo neoclásico.

Y si la ciudad era bipolar, ¿dónde quedaba entonces el centro geométrico? Un anuncio publicitario de la época de Don Porfirio nos da la respuesta: el centro era el Caballito, que había sido desplazado a Bucareli. El anuncio muestra una gran mano provista de un compás que basa su punta sobre la estatua ecuestre y traza un círculo que alcanza, en uno de sus lados al Zócalo, y en el otro, a la Colonia la Verónica, fraccionamiento propuesto al cliente por el rumbo de la Tlaxpana, al norte de Chapultepec (Figura 20). Al parecer, en la ciudad bipolar, sus pobladores empiezan a percibir un nuevo centro, o mejor dicho, a desdibujar el tradicional centro que había existido por más de cinco siglos (Katzman, 1993:38).

La ciudad en expansión (1877-1911)

La expansión de la Ciudad de México, que se venía gestando desde la primera mitad del siglo XIX, se disparó impulsada por la desamortización de los bienes del clero y de las comunidades en 1856 y su nacionalización efectiva en 1861. El tema de la desamortización es objeto de una histórica pugna que ha salido a relucir en varios de los episodios que hemos tratado. Esta pugna representa la lucha de un Estado empobrecido contra una Iglesia enriquecida (Bazant, 1971:7). Puesta en otros términos, es la lucha de los liberales, quienes desean robustecer el Estado a costa de la Iglesia, contra los conservadores que, a un tiempo, se apoyan en la propia Iglesia y la sostienen políticamente para frenar la tendencia agresiva de sus contrincantes. Si lo vemos en la larga duración, las Reformas Borbónicas de las que hablamos, se ubican en la tendencia que busca ejercer el poder del Estado sobre el de la Iglesia, lo cual no implica romper con ella. El liberalismo español de fines del XVIII es un poco más enérgico. Está contagiado del liberalismo francés

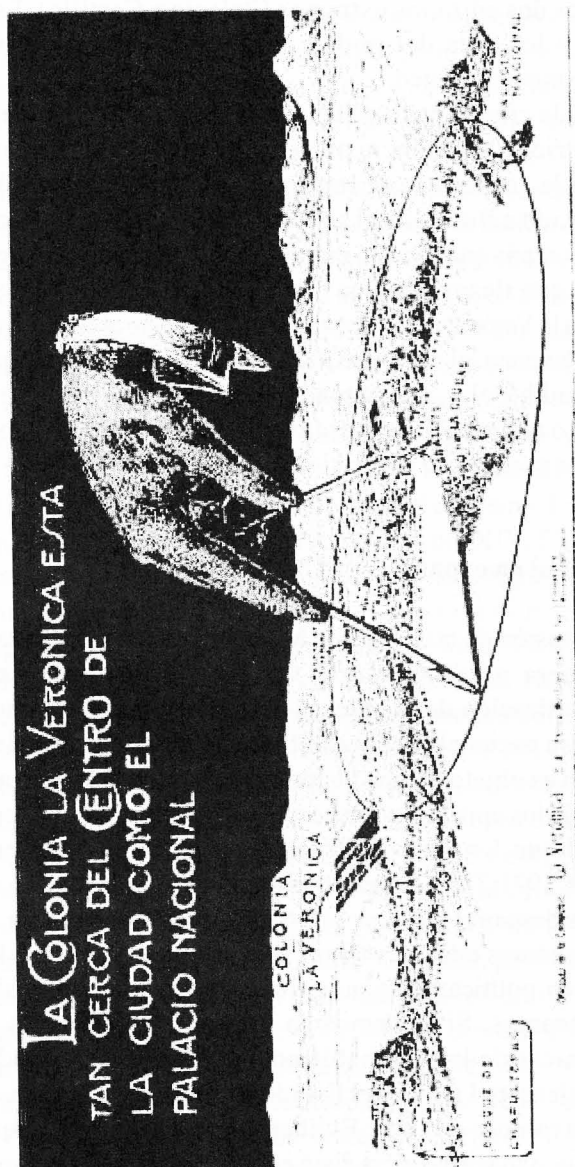


Figura 20: Publicidad del fraccionamiento La Verónica en el que se insinúa que el nuevo centro geométrico de la Ciudad de México es la estatua del Caballito y ya no el Zócalo (Katzman, 1993:38).

Federal, comandados por el gobernador Juan José Baz, se dieron vuelo en sus ataques contra los religiosos. Tan solo el miércoles de ceniza se cerraron 42 iglesias y se echó a la calle a todas las monjas de 21 conventos que aún estaban abiertos (Benítez, 1984: t. 6, 34).

La sociedad es entonces testigo de un cambio en la correlación de poderes. La geografía de la ciudad se liberaliza y los espacios empiezan a quedar vacíos, a merced de los urbanizadores.

Por lo que concierne a la arquitectura, hemos subrayado la filiación de los liberales por el decorado neoclásico. Durante 1861 y a lo largo de las décadas que seguirán, las piquetas y los mazos se lanzarán contra aquellos símbolos de la fe católica, contra los dorados retablos de las iglesias, contra los santos colocados en las fachadas y, en fin, contra todo el arte barroco. Juan José Baz entrará en su caballo a la Catedral Metropolitana y propondrá que sea convertida en escuela, mientras otros de sus partidarios arrancarán con cuerdas y bestias de tiro los enormes retablos de altares y capillas. Ciertamente hay un sentimiento de venganza, pero también hay un afán de renovación, un espíritu modernizador y racionalista que choca contra todas esas formas abigarradas. ¿Para qué conservar ese arte atrasado, esa parafernalia que ciega las mentes y obstruye la razón, para qué permitir que el pueblo siga idolatrando imágenes medievales y oscurantistas?, se preguntan los liberales. A cambio, el neoclásico promete la luz, la inteligencia romana y griega, los frontones y columnas de rigor académico, la verdad de la ciencia. Sin embargo, en ese 1861 hay promesas y escombros, pero no hay dinero para reconstruir.

Por lo que toca al urbanismo, las medidas emprendidas serán igualmente demoledoras. Los conventos de San Francisco, San Fernando y La Concepción, Capuchinas, Santa Isabel, Balvanera, San Bernardo, Santo Domingo, El Carmen, San Diego y San Agustín, por sólo mencionar los más importantes, serán mutilados para abrir nuevas calles o demolidos para fraccionar sus

Federal, comandados por el gobernador Juan José Baz, se dieron vuelo en sus ataques contra los religiosos. Tan solo el miércoles de ceniza se cerraron 42 iglesias y se echó a la calle a todas las monjas de 21 conventos que aún estaban abiertos (Benítez, 1984: t. 6, 34).

La sociedad es entonces testigo de un cambio en la correlación de poderes. La geografía de la ciudad se liberaliza y los espacios empiezan a quedar vacíos, a merced de los urbanizadores.

Por lo que concierne a la arquitectura, hemos subrayado la filiación de los liberales por el decorado neoclásico. Durante 1861 y a lo largo de las décadas que seguirán, las piquetas y los mazos se lanzarán contra aquellos símbolos de la fe católica, contra los dorados retablos de las iglesias, contra los santos colocados en las fachadas y, en fin, contra todo el arte barroco. Juan José Baz entrará en su caballo a la Catedral Metropolitana y propondrá que sea convertida en escuela, mientras otros de sus partidarios arrancarán con cuerdas y bestias de tiro los enormes retablos de altares y capillas. Ciertamente hay un sentimiento de venganza, pero también hay un afán de renovación, un espíritu modernizador y racionalista que choca contra todas esas formas abigarradas. ¿Para qué conservar ese arte atrasado, esa parafernalia que ciega las mentes y obstruye la razón, para qué permitir que el pueblo siga idolatrando imágenes medievales y oscurantistas?, se preguntan los liberales. A cambio, el neoclásico promete la luz, la inteligencia romana y griega, los frontones y columnas de rigor académico, la verdad de la ciencia. Sin embargo, en ese 1861 hay promesas y escombros, pero no hay dinero para reconstruir.

Por lo que toca al urbanismo, las medidas emprendidas serán igualmente demoledoras. Los conventos de San Francisco, San Fernando y La Concepción, Capuchinas, Santa Isabel, Balvanera, San Bernardo, Santo Domingo, El Carmen, San Diego y San Agustín, por sólo mencionar los más importantes, serán mutilados para abrir nuevas calles o demolidos para fraccionar sus

terrenos y venderlos en lotes. Otros serán modificados y destinados a escuelas, como San Lorenzo, Corpus Christi, Santa Brígida y Jesús María. Algunas otras iglesias fueron demolidas, como La Merced, Capuchinas, Espíritu Santo y San Andrés. Se demolieron también los hospitales del Espíritu Santo, de la Santísima y los colegios de San Juan de Letrán, de Santos y de Portacoeli. Se destinaron a vecindades, a fábricas, e incluso a cárceles, muchas otras propiedades que habían pertenecido al clero (Morales, 1997:128).

Luego vendrá Maximiliano, quien sumergido en la pugna entre liberales y conservadores tomará partido por un Estado fuerte ante los embates del clero, para sorpresa de quienes le habían invitado a venir. 1867 será el año en que se borre para siempre a los conservadores decimonónicos, al menos en su forma original, lo que implicará que toda aquella promesa de lotes baldíos para trazar nuevas calles se irá convirtiendo en realidad. Pero recordemos que las Leyes de Reforma no afectan únicamente al clero. Había una filosofía de fondo en la que se pretendía liberar al individuo de todas sus ataduras tradicionales. Si bien efectivamente esta filosofía tenía al catolicismo como obstáculo, también se dirigía a combatir la visión colectivista de las comunidades indígenas, es decir, de la gente que habitaba los barrios de la periferia. Con la afectación de las parcialidades suburbanas, se abrió como nunca el espacio para expandir la ciudad, y los empresarios del Porfiriato entendieron muy bien que ahí estaba una ocasión para realizar buenos negocios.

Paseo de la Reforma jugó el papel de indicador que apuntaba hacia dónde debía crecer la ciudad. Reforma comenzó a convertirse en el mejor de los parajes para que las familias ricas construyeran sus residencias. Si el sueño de Maximiliano había sido pasearse en medio de elegantes casonas aplaudido por el pueblo, el gobierno porfirista estaba decidido a realizar esa buena idea de origen europeo para dar prestigio

a su administración. En ese sentido no había cambios conceptuales. En realidad, a Maximiliano le había faltado el tiempo que Porfirio Díaz tendría en demasía.

El porfiriato es una época de explosión constructiva. Entre 1880 y 1910 se realizan cinco veces más obras arquitectónicas que en los cien años anteriores (Katzman, 1993: 19). Los barrios periféricos, esa ciudad que alguna vez había dado la espalda a la traza geométrica del centro, ahora comenzaba a parecerse a ella. Sus calles dejaban de ser veredas sinuosas y cubiertas de fango para convertirse en anchas avenidas en las que se prometía pavimento, banquetas, alcantarillas, alumbrado público y agua potable. Esos terrenos empezaron a ser geometrizados, fraccionados y lotificados para venderse como zonas residenciales. Se les llamó colonias, porque estaban compuestas de colonos que partiendo hipotéticamente del centro de la ciudad irían a establecerse en las afueras, colonizando, en efecto, zonas supuestamente atrasadas y faltas de civilización. El antecedente más claro de esta colonización de las élites capitalinas era la famosa Colonia Francesa, fundada a mediados de siglo y situada, como ya mencionamos, en las inmediaciones del Paseo de Bucareli. Casi de la misma época es la Colonia de los Arquitectos, donde Benito Juárez tuvo una residencia.

Después vinieron las colonias adyacentes a Paseo de la Reforma, en los antiguos terrenos de la Hacienda de la Teja que dieron origen a la Juárez (la preferida del Porfiriato) y la Cuauhtémoc. Por esos años porfirianos se urbanizaron las colonias del Paseo y Limantour (junto a Bucareli), después la Roma, la Condesa y la Indianilla (Hidalgo), todas ellas siguiendo el rumbo del sur. En buena medida, el motor de esta expansión, además de la desamortización y el deseo de habitar una ciudad grande e imponente, fue el nuevo mercado de los bienes raíces. La especulación con los terrenos era ahora una práctica corriente y a ello se sumó la manera en la que se introdujeron los servicios públicos, el tranvía, el alumbrado, el agua, etc. Las negociacio-

nes entre especuladores y gobierno fueron configurando la geografía del ensanche urbano. No hubo un plan general como en los tiempos del absolutismo europeo, ni siquiera proyectos globalizadores como el que había propuesto Castera bajo el mando de Revillagigedo. La ciudad fue, desde entonces, una serie de parches urbanos que se yuxtaponían al capricho de los urbanizadores (Figura 21).

Si bien es cierto que el crecimiento de la ciudad sigue las reglas del mercado y que ello queda reflejado en la traza de las colonias, también es cierto que, en el imaginario de todos estos urbanistas especuladores está la aspiración a la ciudad ideal. Los valores de la simetría y la proporción en la configuración de las nuevas colonias sirven para lotificar y vender más fácilmente los predios, pero también para presumir cierta belleza, cierto cuidado estético. En el fondo hay una aversión a esas escenas medievales que los intelectuales leían en los relatos literarios. Así se expresaba Justo Sierra de la transformación modernizadora que había caracterizado a su ciudad desde fines del XVIII:

se embellecía la capital en lo que le permitían los muros, de fortaleza y prisión a un tiempo, de los conventos que cortaban y mataban las avenidas principales e impedían en todas direcciones el crecimiento de la población, a la que, en llegando las penumbras vespertinas, daban un siniestro aspecto medieval (Vargas, 1998:91).

Como si se tratase de conjurar el mal de las calles quebradas, las colonias se compusieron de trazos rectos y sobrios que alternaron con el encanto de un jardín bien ordenado o de una plaza, como en Santa María la Ribera. La arquitectura es, como nunca antes, ecléctica desde el punto de vista formal, y neoclásica por el origen de su inspiración. Cada colonia querrá ser la más hermosa, pero el resultado de esta competencia será, pese a los proyectos de integración, una urbe internamente fragmentada. Dentro de los pocos intentos de

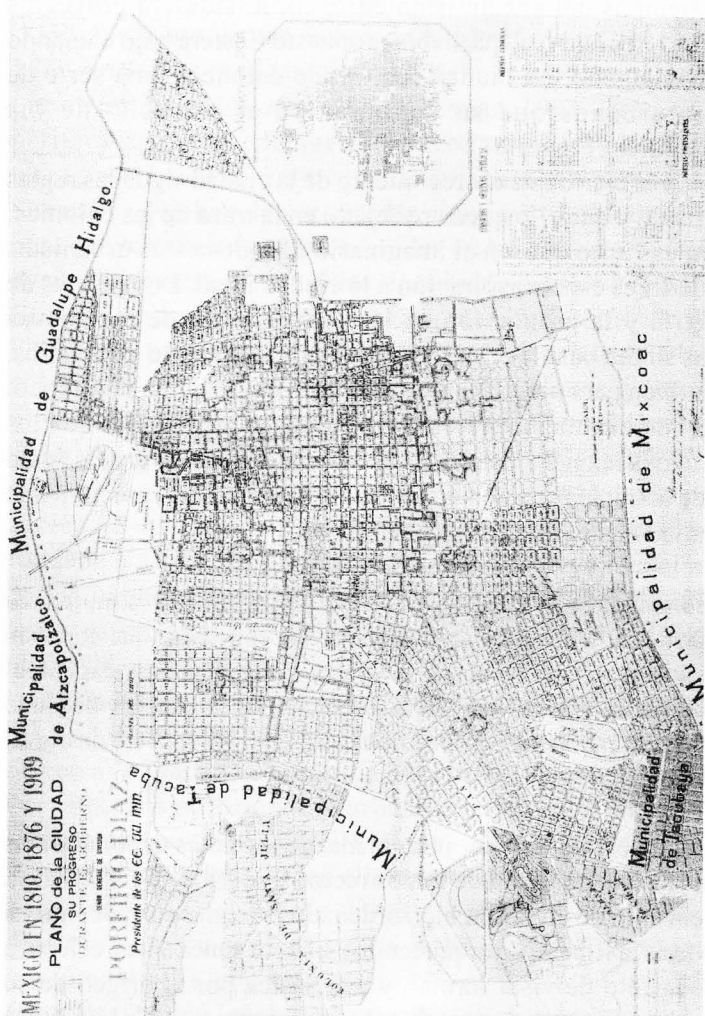


Figura 21: Plano de la Ciudad de México (1909) en el que se observa ya el trazo de las nuevas colonias al sur y al este de la vieja traza colonial. Los distintos fraccionadores se preocupan por guardar la geometría regular de sus colonias aunque el conjunto urbano no resulte del todo armónico (Lombardo, 1996: 1-147).

integración destacan los proyectos del ingeniero Salvador Malo, de los que hablaremos adelante y en los que se refleja la influencia de dos personajes clave del urbanismo de la segunda mitad del siglo XIX: Haussmann y Cerdá. El barón Georges Eugène Haussmann, prefecto del Sena (cargo equivalente al Regente de París) entre 1853 y 1870, tenía una idea clara y global de lo que quería para su ciudad. Antes de comenzar las grandes obras de París, el emperador Napoleón III y el barón Haussmann delinearon sobre el plano urbano el proyecto de transformación dividido en etapas o redes (*réseaux*). El diagnóstico que Haussmann había hecho de la ciudad comprendía una dura crítica a la traza heredada de la Edad Media, es decir, a la planta urbana formada por callejones estrechos y zigzagueantes donde la luz era escasa y el agua y la basura se estancaban. Haussmann había heredado del siglo de las luces ese desprecio por la irregularidad medieval y esa energía para cambiar la geometría de la ciudad. Su solución consistió en trazar anchos y rectilíneos bulevares y avenidas para dar movilidad a la gente, a los vehículos, al agua, al aire y a las inmundicias y permitir la entrada de la luz a los barrios donde se ocultaban, según él, los peores vicios (Des Cars y Pinon, 1993). Haussmann regularizó buena parte del sistema urbano utilizando varias recetas, entre las cuales destacan las siguientes: sustituir la imbricada traza medieval por calles rectas, apuntar tales calles hacia estatuas o monumentos, construir dichos monumentos en caso de que no los hubiere, despejar las plazas para permitir la observación de los edificios de valor arquitectónico y homogeneizar las fachadas y la altura de los edificios. Se puede ver cómo el plan de Haussmann apunta a generar perspectivas espectaculares a fuerza de imponer una geometría regular. Su obra más acabada es tal vez la Estrella, inmensa glorieta cuyo centro es el Arco del Triunfo, desde la cual parten doce calles visualmente simétricas y equilibradas. También destaca el conjunto constituido por el Bulevar de Sébastopol y la Estación del Este, receta perfecta de este tipo de urbanismo en el que una avenida en línea recta

producto de demoliciones, desemboca en la puerta monumental de la estación de trenes, visible incluso desde el otro extremo de la línea. Una obra más es digna de mención: ante la existencia antigua de una calle recta (*Chaussée d'Antin*) que no terminaba en nada espectacular, Haussmann mandó construir un edificio ecléctico con elementos neoclásicos para rematar el fondo de la perspectiva: la Iglesia de la Trinidad (Figura 22).

El urbanismo de Haussmann, que tiene muchas otras implicaciones desde los puntos de vista higienista y policial, es un urbanismo que podemos llamar neoclásico por el tipo de formas que se generan y por las ideas que subyacen a esas formas y que se adivinan en la lectura urbanística y en el análisis de las fuentes documentales. Haussmann se deleita con las plazas reales y con las avenidas que terminan en obras de arte, con la construcción de edificios públicos como la Ópera, con la demolición de barrios obreros y la apertura de parques y jardines como el de *les Buttes Chaumont* y el *Monceau*.

Por su parte, Ildefonso Cerdá, además de haber acuñado, como vimos, el término “urbanización”, fue el autor del proyecto de Ensanche de la ciudad de Barcelona en 1867. La remodelación propuesta por Cerdá incluía la apertura de tres anchas avenidas en el casco medieval de la ciudad para integrarlo a la nueva estructura del Ensanche, es decir, a la nueva traza ortogonal extendida hacia el norte y hacia el este de la vieja Barcelona. El Ensanche era pues, una repetición de manzanas cuadradas con esquinas en *pan-coupé*, construidas sólo en algunas de sus porciones y dejando libres espacios para la recreación y el descanso (Figura 23). Los especuladores de fines del siglo XIX y del XX tergiversaron el plan original, pues construyeron por completo las manzanas de Cerdá con el fin de tener más apartamentos a su disposición. Pero independientemente de este hecho, el Ensanche de Barcelona cumplió con algunas de las características más importantes del neoclásico al regular la traza por medio de calles rectas dejando plazas de cuando en cuando. Además, dos largas



Figura 22: Iglesia de la Trinidad, construida eclécticamente con elementos neoclásicos como remate de la antigua calle parisina *Chaussée d'Antin*. La rectitud de esta calzada inspiró al Barón Haussmann para aplicar su receta: que toda línea recta termine visualmente en un monumento espectacular (foto: F. Fernández).

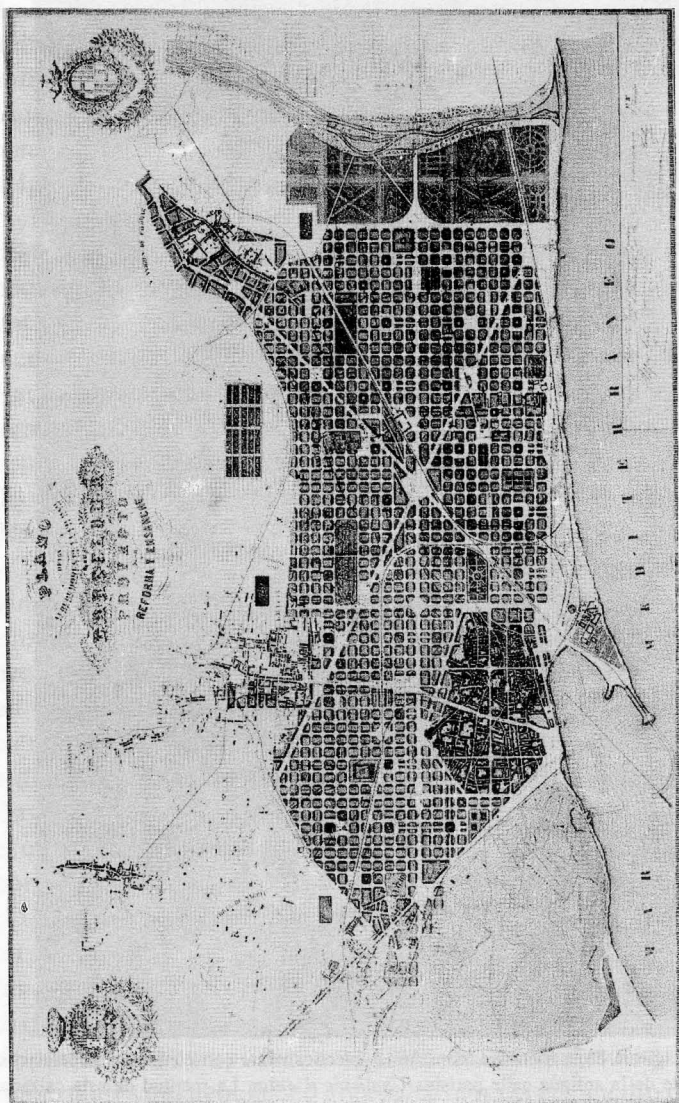


Figura 23: Plano del Ensanche de la ciudad de Barcelona realizado en 1867 por el ingeniero Ildefonso Cerdá. Al suroeste de la planta se encuentra el antiguo casco urbano con las avenidas propuestas para comunicarlo con el nuevo Ensanche (Cerdá, 1867).

diagonales estructuran el Ensanche como si se tratara de amarrar sus innumerables manzanas, dando así cohesión y unidad al conjunto urbano. Pues bien, en los proyectos de Salvador Malo aparecen las dos influencias culturales: Cerdá y Haussmann.

Durante el Porfiriato, este especulador inmobiliario presentó dos proyectos de extensión de la Ciudad de México que partían de los terrenos que eran de su propiedad, es decir, de terrenos de la ex hacienda de la Teja. Poco sabemos de este hombre; estuvo casado con la Sra. Ana Rivas, de quien heredó hacia 1878 precisamente los dominios citados. En los años ochenta, Salvador Malo hace contratos con la Secretaría de Fomento para formar una colonia, aunque finalmente será la Compañía *Mexico City Land Improvement* quien le compre dichos terrenos para urbanizarlos (Morales, 1999). Por lo demás, ignoramos si era español o si había sido formado como ingeniero, sin embargo, su obra cartográfica nos hace pensar que era ambas cosas.

Para analizar el trabajo de Salvador Malo no contamos con fuentes escritas, que se hayan descubierto hasta ahora, en las que se explique por qué se trazó de ese modo el pretendido ensanche o bien, cuáles fueron las urbes de su inspiración. En cambio, contamos con estos dos excelentes mapas que también constituyen fuentes y que, si los sabemos leer, podemos hallar una gran cantidad de información sobre su autor y, desde luego, sobre las influencias urbanísticas que pesaron sobre él. El primero de los dos planos de Salvador Malo que nos interesan, fue realizado en 1889, y el segundo cinco años después. Hemos afirmado que detrás de los dibujos cartográficos de Malo (asistido por dibujantes), hay una visible influencia haussmanniana y cerdiana. En el primero, litografiado por Chas Straker y titulado Plano General de la Ciudad de México con el ensanche proyectado en los terrenos de la propiedad del Señor Don Salvador Malo, se muestra una planta urbanística compuesta de tres elementos: dos dameros y una estrella. Adyacente a la calzada de la Verónica se observa una cuadrícula y, en la parte norte de lo que ahora sería la prolongación de Paseo de la Reforma (sobre el Polanco actual), observamos otra.

Ambas rejillas ortogonales, similares a las del Ensanche de Barcelona,

se encuentran articuladas con una gran estrella de doce brazos homologable a la que hizo Haussmann en torno al Arco del Triunfo en París (Figura 24).

En el segundo mapa, firmado el 27 de enero de 1894 y titulado Plano del Proyecto de Ensanche de la Ciudad de México, formado por el ciudadano Salvador Malo, quien lo dedica al ciudadano Presidente de la República, General Porfirio Díaz, destaca de nuevo la cuadrícula interminable tipo Cerdá (muchas de cuyas esquinas están cortadas también en pan-coupé) y dos estrellas haussmannianas de las cuales surgen las avenidas que a su vez hacen de diagonales en la traza propuesta. Esta vez el ensanche es mucho más amplio (y por consiguiente más parecido al proyecto de Barcelona) y guarda la misma orientación que el trazo de las actuales colonias Juárez y Cuauhtémoc que flanquean Paseo de la Reforma, con lo que el ensanche se integra perfectamente a la urbanización que ya se había comenzado. Esto último constituye otra similitud con Barcelona, donde la vieja ciudad y la nueva se articulan mediante avenidas en línea recta.

Ante la evidencia de una urbe en expansión, el segundo trabajo de Salvador Malo manifiesta, como ningún otro en su tiempo, la preocupación de estructurar la Ciudad de México en un proyecto unitario (Figura 25). La estructura que propone está dibujada a base de ejes que forman una trama ortogonal, atados por esas diagonales que encantaban igualmente en la época barroca. La espina dorsal del proyecto es Paseo de la Reforma, calzada que parte del casco viejo integrándolo al nuevo ensanche y que, como se sabe, culmina visualmente en el cerro de Chapultepec, generando con ello una perspectiva inigualable. Unidad, regularidad, axialidad, simetría, proporción y perspectiva son las características buscadas por este urbanista que quiere tentar al General Díaz para que le permita embellecer a su modo la ciudad y obtener los provechos derivados de su respectivo fraccionamiento. Todo es neoclásico en su trazo y, al parecer, todo es neoclásico en la ideología que subyace al proyecto. La amplia-

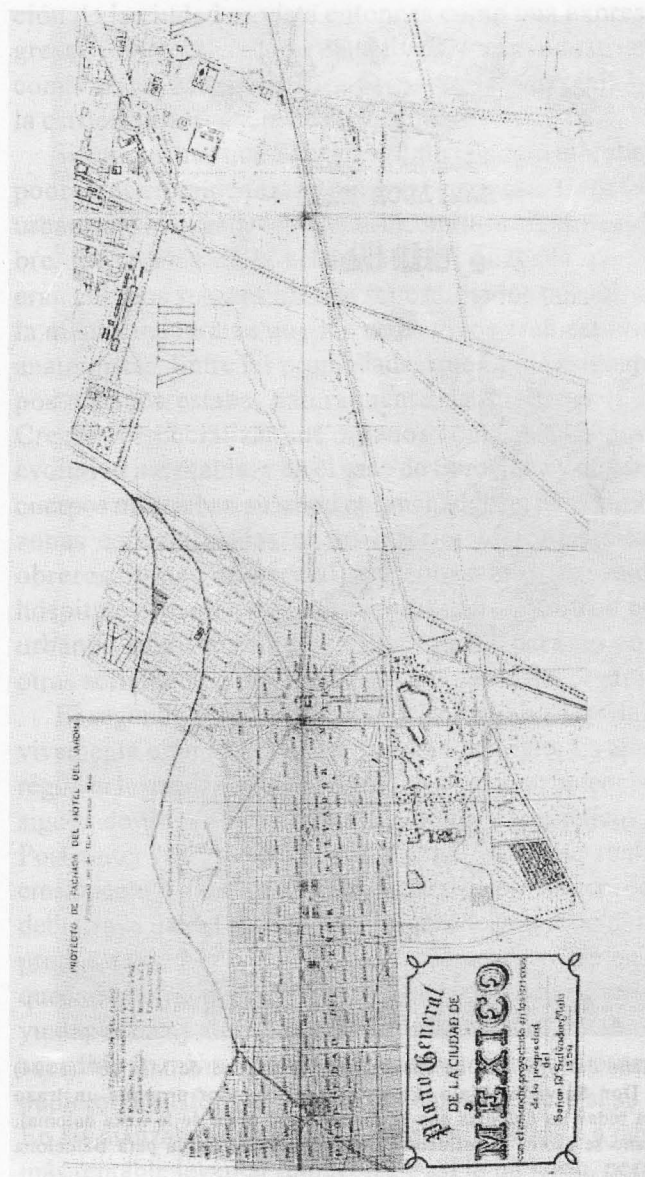


Figura 24: Detalle del “Plano General de la Ciudad de México con el ensanche proyectado en los terrenos de la propiedad del Señor Dn. Salvador Malo” (1889). Se trata de la parte suroeste que comprende los alrededores del cerro de Chapultepec. En la esquina superior derecha estaría ubicado el Caballito, unido al cerro mediante la línea recta de Paseo de la Reforma. La extensión propuesta se inspira presumiblemente en las figuras de la *estrella*, como la de París y en el *ensanche* como el de Barcelona (Lombardo, 1996: I-413).



Figura 25: “Plano del proyecto de ensanche de la Ciudad de México” (1894) propuesto por Don Salvador Malo. En este caso, el autor propone un trazo homogéneo para todas las colonias que se formarían al oeste de la traza colonial. Tras de este plano se asoma la influencia del proyecto de Cerdá para Barcelona (Benítez, 1984).

ción de la ciudad es vista entonces como una expresión del progreso, como el resultado de un proceso de industrialización que comienza en México y que se rige por la economía liberal y bajo la estricta observancia de la ciencia.

Si suponemos que Salvador Malo conoció el trabajo de Cerdá, podremos entender esta última aseveración. Cerdá encumbró el urbanismo a nivel de las demás disciplinas científicas bajo el nombre de “ciencia de la urbanización”. Juzgaba que las ciudades eran cuerpos susceptibles de ser estudiados por los urbanistas de la misma manera en que los seres vivos eran estudiados por los anatomistas. Entre las propiedades que Cerdá asignaba a los cuerpos urbanos estaba, naturalmente, la de crecer (Cerdá, 1979). Crecer y especializar sus órganos componentes era un proceso evolutivo inevitable, y en el caso de Barcelona y de México, ambos cuerpos mostraban su salud ensanchándose, pero también creando zonas especializadas en su interior: colonias ricas y barrios obreros, zonas comerciales y zonas fabriles, reubicación de hospitales, panteones, rastros, tiraderos y otros componentes urbanos sobre los límites de la ciudad para no entorpecer las otras actividades y contribuir así a la salud del organismo urbano.

El segundo proyecto de ensanche de Salvador Malo representa vivamente el imaginario urbano del Porfiriato. Es apenas 1894; al régimen le quedan quince años para mostrar su potencial constructor siguiendo estos lineamientos ideológicos y estéticos. Al final del Porfiriato, la extensión de la capital será una realidad pero el crecimiento, aunque geométricamente regular, carecerá de orden global debido a la fuerza de la especulación y del mercado inmobiliario. La propuesta de Malo será olvidada. El proyecto de ensanche habrá quedado borrado en el terreno sustituido por una serie de colonias yuxtapuestas y desligadas de un plan rector. En Barcelona habrá sucedido lo mismo pero a una escala menor: los especuladores no pudieron transformar la traza del ensanche pero sí su arquitectura. En las manzanas destinadas a parques, a patios o a jardines, vieron más rentable levantar inmuebles y así lo hicieron, pero al menos la

cuadrícula formada por las calles quedó como una muestra de lo que soñaba Cerdá para su organismo científicamente regido.

Historicidad e identidad neoclásica

Poco hemos respondido a una pregunta que surge necesariamente al hablar del arte neoclásica en nuestro país: ¿cuál es la relación entre las llamadas civilizaciones de la Antigüedad y la historia de México? En efecto, hemos hablado de la relación geográfica y cultural que vincula a los europeos con sus antecesores griegos y romanos, pero no hemos dicho qué tienen que ver Grecia y Roma con México. Recordemos que las civilizaciones clásicas son las que dan fundamento al arte neoclásico. En el caso de Europa, ya analizamos el presunto parentesco encontrado por los humanistas del Renacimiento con esas civilizaciones mediterráneas. En primer lugar, se trata de un parentesco topológico, es decir, de una historia en que comparten los mismos lugares, las mismas ciudades. El caso de la capital del Imperio Romano es por demás ilustrativa: en ella, los humanistas encontraron rasgos clásicos y rasgos medievales sobre los cuales intervinieron con sus nuevas ideas urbanísticas y arquitectónicas. Se trata de la misma ciudad modificada una y otra vez. En segundo lugar, independientemente del vínculo topológico, los pueblos europeos reconocen un cierto grado de perfección en las civilizaciones antiguas y a ese grado de perfección aspiran.

En el caso de México sólo existe este segundo aspecto. Sin vínculo topológico con el Imperio Romano, los mexicanos, desde antes de la Independencia, se dan a la búsqueda de un modelo cultural y en ese sentido identifican la perfección europea de la Antigüedad como punto de partida. Ahora bien, es necesario hacer varios matices para descubrir el espíritu neoclásico mexicano. No se trata de una imitación mecánica de las ruinas de Pompeya o Atenas, porque los mexicanos no disponían de tales ejemplos. Tampoco

se trata de la reproducción de los templos que describió Vitruvio, porque dicho autor era apenas conocido y su ejemplo era francamente ajeno a la realidad local. En realidad se trata de una interpretación de las interpretaciones que a su vez habían hecho los europeos sobre modelos ubicados en la Antigüedad. Dicho de otro modo, el modelo de los mexicanos eran las ciudades europeas contemporáneas, que a su vez admiraban a las ciudades antiguas.

Sin embargo, los mexicanos conocían el argumento de la perfección clásica. Conocían el prestigio de Grecia y de Roma y querían atarse a él. Ligarse con esa tradición era sinónimo de pertenecer a la nueva civilización occidental, era codearse con las modernas Francia, Inglaterra e Italia. En el arte neoclásico mexicano, efectivamente Grecia y Roma (y en menor medida Egipto) tienen un papel preponderante como objetos de inspiración, pero cabe aquí adentrarnos en otro importante matiz. La versión de Grecia, Roma y Egipto que se plasma en los espacios de la Ciudad de México, es una versión muy particular, mexicanizada, aclimatada a nuestra cultura y a nuestro imaginario urbano. El urbanismo neoclásico implica esa búsqueda de prestigio en lo antiguo, en lo renacentista y en las formas de los siglos XVII y XVIII. Al abarcar tantas épocas, sus modelos son confusos y el resultado material de esa búsqueda no puede ser estilísticamente puro. Más aún, la distancia entre América y Europa hace que las formas copiadas muten enormemente en el trayecto con la introducción de versiones intermedias o hechizas. En síntesis, el arte neoclásico mexicano, particularmente el de la segunda mitad del siglo XIX, es un arte que imita a las urbes europeas, que a su vez imitan a las antiguas y que, al llegar a nuestro país, se adaptan a la circunstancia mexicana. Con tantos filtros, se explica que las formas del arte neoclásico mexicano sean un poco de todo, es decir, sean eclécticas. Este es el término más usado en arquitectura para definir las obras del Porfiriato, sin embargo, nosotros seguiremos hablando de arquitectura y urbanismo neoclásicos porque nos parece más acertado.

El discurso arquitectónico y urbanístico del Porfiriato es un discurso que pretende obtener prestigio de un supuesto vínculo cultural entre lo que se considera clásico y lo que es el México porfiriano. Sólo así se explica que los arquitectos de la columna de la Independencia grabaron en su base las inconfundibles siglas S.P.Q.R. que evocan directamente la Roma imperial (Figura 26). Estas iniciales constituyen un reclamo, una vindicación, un grito de pertenencia a lo que se considera el mundo civilizado. Parecen decir: “México es de la misma estirpe que Roma”. Sin embargo, también es el momento en que urge definir a México como nación; el siglo XIX es una época en la que las élites europeizadas del país construyen un discurso nacionalista en cuyas bases ubican precisamente lo clásico, lo antiguo y lo perfecto, pero para explicarlo utilizan un filtro azteca. La estatua de Cuauhtémoc es, en este sentido, una de las claves del neoclásico decimonónico en México.

El Cuauhtémoc de Paseo de la Reforma es un personaje del arte neoclásico en cuyo porte y vestimenta aparece más Roma que Tenochtitlan. Sin embargo, el objeto de culto exaltado por los mexicanos es el pasado mexica. El Cuauhtémoc es pues, una reivindicación del pasado local, es nuestra propia Antigüedad, es nuestro prestigio clásico, nuestra perfección (Figura 27). Roma es a la moderna Europa lo que Tenochtitlan es al México que poseen la élites porfirianas. Los mexicanos del siglo XIX expresan de este modo su deseo de pertenecer al mundo (que no es otro que el mundo europeo), pero sin perder su identidad específica. Para ello se sirven de la historia local (la de los aztecas) puesta en lenguaje europeo. El discurso nacionalista del XIX y, sobre todo, el del Porfiriato, contribuye a definir la identidad mexicana, una identidad que adquirió forma neoclásica en todas nuestras manifestaciones artísticas. De ello nos dan cuenta obras literarias como *Xóchitl* y *Quetzalcóatl*, de Alfredo Chavero, y cuadros pintados en la Academia de San Carlos como *Tormento de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre, o bien, *Episodio de la*

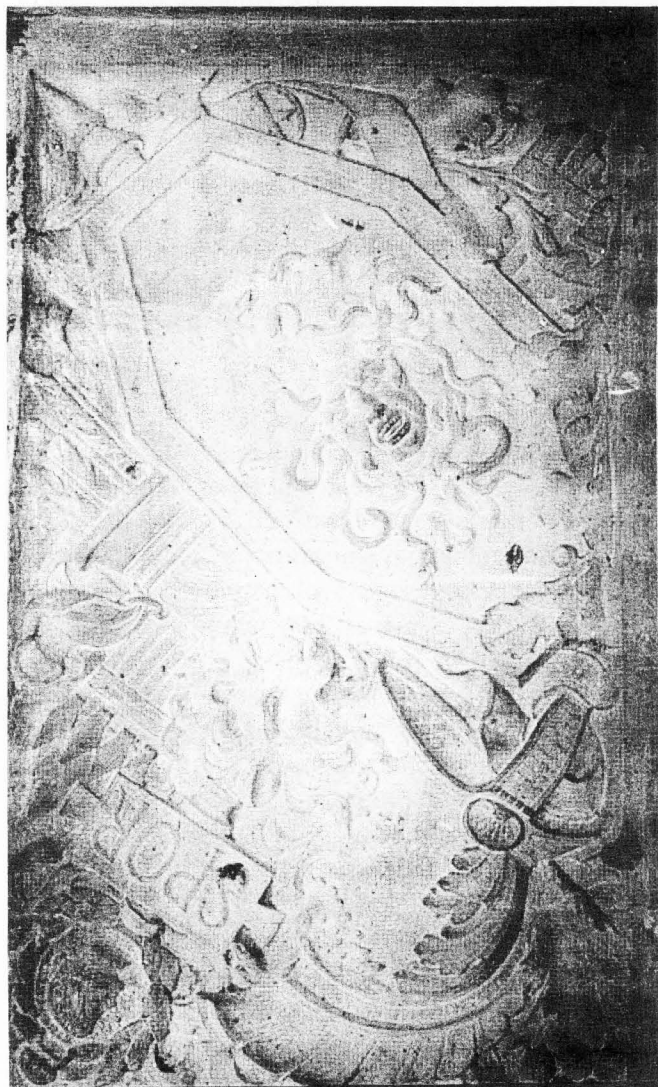


Figura 26: Detalle del bajorrelieve ubicado al costado izquierdo de la puerta de acceso a la base de la Columna de la Independencia de la Ciudad de México (1910). En él se puede apreciar la inscripción SPQR (*Senatus Populusque Romanus*), es decir, “Senado y Pueblo de Roma”. También se observa a Medusa, la gorgona de la mitología griega. La intención del escultor es vincular la historia de México al prestigioso pasado clásico de Grecia y Roma (foto: F. Fernández).

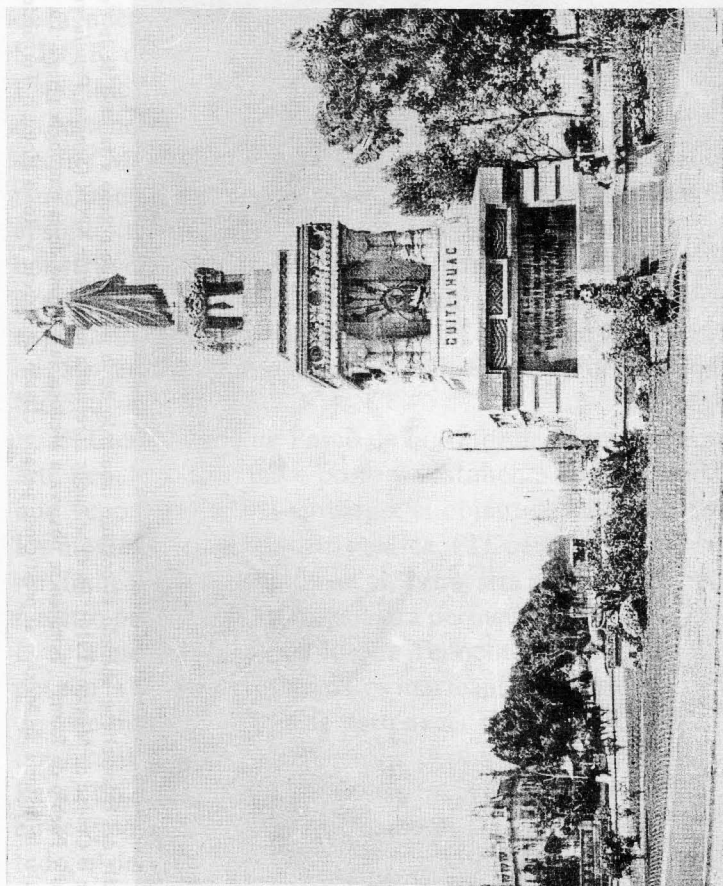


Figura 27: Monumento a Cuauhtémoc, ubicado en Paseo de la Reforma en 1887. Es la obra escultórica y urbanística más representativa del neoclásico mexicano (Espino Barros, 1910).

Conquista, de Félix Parra. En escultura, arquitectura y urbanismo, el Cuauhtémoc no tiene par: no sólo el porte y la vestimenta del personaje nos hacen pensar en la Antigüedad europea descubierta por los humanistas del Renacimiento, sino también su pedestal en forma de pirámide que a la vez es torre, con columnas de un extraño orden (¿clásico-azteca?) que vagamente sugiere formas prehispánicas, con grecas como las que recién se habían estudiado en Mitla, e incluso con ocho esfinges aladas recostadas a la manera egipcia, que escoltan los accesos a la pirámide. Nuevamente, el mensaje es: Egipto, Grecia y Roma están en el linaje de México, o más bien, esas tres civilizaciones están a la par con las culturas del México antiguo. El estilo es, en efecto, ecléctico y neoclásico, pero para dar gusto a los intelectuales del Porfiriato, lo calificaríamos de “estilo neoazteca” (Bouin y Chanut, 1980:152).

“Neoazteca”: este fue el adjetivo que usaron en París para denotar la arquitectura del pabellón de México durante la Exposición Universal de 1889. Construido por el arquitecto Antonio M. Anza, el sorpresivo pabellón era una pirámide sobre la que reposaba un templo que poseía todos los elementos clásicos, pero mexicanizados. Así, las cariátides no eran las damas griegas que conocemos sino unos ídolos indígenas igualmente eclécticos, que podían ser desde totems del norte de América hasta figuras talladas del centro de África. En medio del frontón, la representación de una especie de calendario azteca era otra reivindicación europeísta de los conocimientos científicos de los antiguos mexicanos; los arqueólogos porfiristas asumieron que los aztecas eran sabios astrónomos capaces de ser homologados con los observadores del cielo en Grecia y Roma. Era necesario exacerbar todo lo que a los ojos de los europeos tenía valor: la ciencia, la arquitectura monumental, la filosofía racionalista, etc. Los proyectos nacionalistas se multiplicaron. Muchos de los edificios del centro histórico construidos en esos años tienen águilas, serpientes, grecas y otros adornos de ese llamado estilo neoazteca. La arquitectura porfiriana se vistió de clásica y la cara de la ciudad quizo ser moderna y prestigiosa.

La modernidad mexicana adoptó, quizá sin saberlo, las formas del urbanismo que se habían venido gestando desde el Renacimiento italiano. Las anchas avenidas rectilíneas adquirieron nuevo valor. Paseo de la Reforma, como hemos visto, se convirtió en un eje estructurador de la parte moderna de la ciudad y como tal fue decorado y poblado. Bucareli mantuvo también un cierto esplendor, y en la convergencia de ambos paseos, los ingenieros porfiristas concibieron un nuevo eje que ligara el Palacio Nacional con la sede del parlamento que se preparaban para construir. Se trataba de unir mediante una avenida en línea recta, el Zócalo con el Palacio Legislativo, concebido éste, como el más esplendoroso de los edificios con que debería llegar a contar la ciudad.

El Palacio Legislativo fue el gran proyecto inconcluso del Porfiriato. Estaría destinado a acompañar a los palacios de Bellas Artes (o Teatro Nacional) y al Palacio de Correos. Sería ubicado en el simbólico eje de las actuales avenida Juárez y calle Madero del que tanto hemos hecho mención. Se trata del mismo eje donde Tadeo Ortiz había planteado, en 1822, construir un monumental complejo urbano dedicado a Agustín de Iturbide. Era el eje por el que Maximiliano, el otro emperador, entraba a la ciudad tras recorrer el Paseo de la Reforma. Sería el eje —pensaban los urbanistas porfirianos— por el que el Presidente Díaz, un mandatario que también tenía aires (y vestimenta) de emperador, atravesaría la ciudad desde sus oficinas gubernamentales hasta la sede de los legisladores sin necesidad de cambiar de dirección o dar vuelta alguna. Desgraciadamente para ellos, la dictadura del General Díaz llegó a su fin y el imponente eje imperial apenas quedó delineado. Del Palacio Legislativo sólo se había armado la inmensa estructura metálica que sería testigo de la entrada de las tropas revolucionarias a la capital y que, dos décadas más tarde, fue transformada en monumento dedicado precisamente a la Revolución. Hoy en día, todavía es posible imaginar este eje imperial observando, desde el Zócalo en un día claro, la cúpula

cobrizo del monumento (terminado en los años treinta por Carlos Obregón Santacilia) a través de la Calle Madero, de la Avenida Juárez y de la Avenida de la República.

Si hiciéramos el recorrido de este eje y del otro gran eje porfirista, Paseo de la Reforma, constataríamos la existencia de esa ciudad que fue neoclásica gracias al trabajo descoordinado de varias generaciones. Se podría decir que desde fines del siglo XVIII hasta principios del XX, se empeñaron en embellecer su ciudad y hacerla lo más parecido a Europa. Un recorrido semejante fue propuesto en 1910 por los organizadores de las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México. Entonces, miles de visitantes admiraron el majestuoso Zócalo o Plaza de la Constitución, un cuadrilátero perfecto como mandaba la racionalidad. Observaron también las viejas pero esplendorosas casonas de la calle de Madero y de calles vecinas, los conventos mutilados abriéndole paso al progreso y a la circulación y la rectitud de toda esa traza. Más adelante se toparon con un Teatro Nacional (Bellas Artes) cuya obra negra prometía gran pompa y con un Palacio de Correos con elementos neogóticos que olían a España y a Italia. En la geométrica Alameda miraron el recién inaugurado Hemiciclo a Juárez, un portento de la escultura civil de esos años, y en el cruce de Bucareli, Reforma y la Avenida de la República, descubrieron al Caballito de Tolsá, y detrás de él, la férrea estructura de un Palacio Legislativo que prometía opacar la hermosura del Capitolio de Washington (Figura 28). Un suave giro hacia el suroeste les permitió adentrarse en el Paseo de la Reforma, escoltado, igual que la glorieta del Caballito, por magníficas mansiones de la burguesía porfiriana que formaban las nuevas colonias Juárez y Cuauhtémoc, y sobre la primera glorieta apreciaron el Monumento a Cristóbal Colón. La segunda glorieta de Reforma les mostró el mejor ejemplo del neoclásico mexicano, el Monumento a Cuauhtémoc, y más allá, los visitantes observaron la elevadísima Columna de la Independencia coronada por un ángel de la libertad. Sobre la colina de Chapultepec, justo en línea recta con los anteriores monumentos, los huéspedes

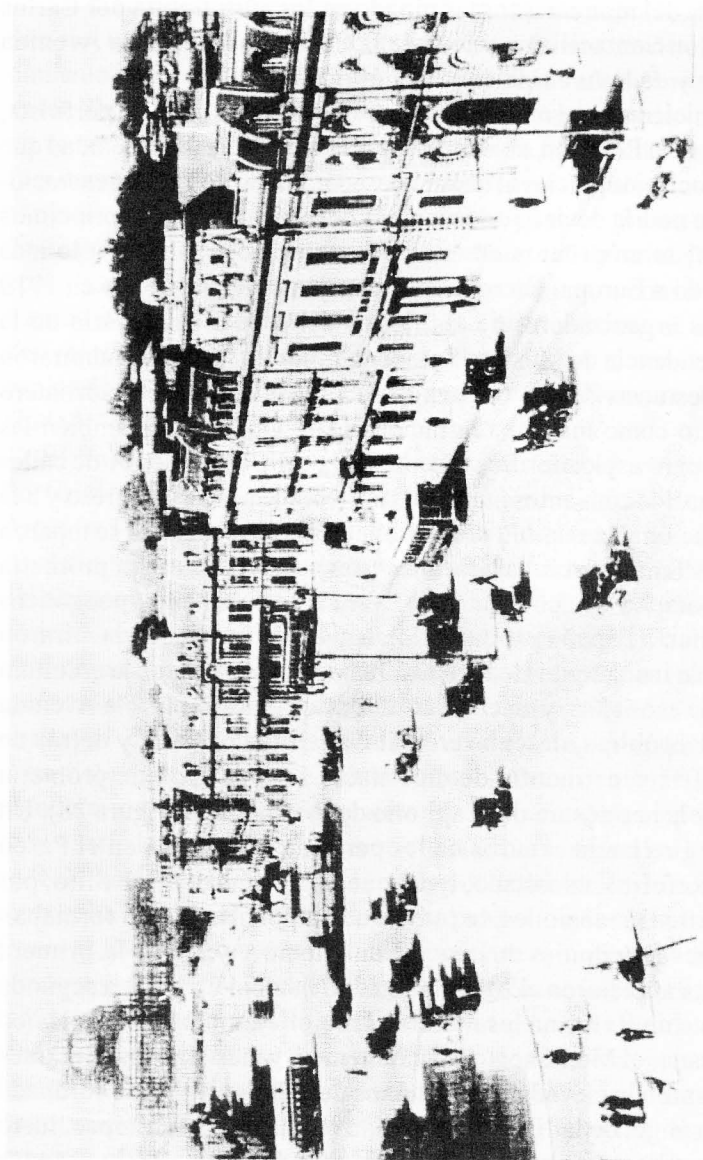


Figura 28: Avenida Juárez con la estatua del Caballito y, al fondo, la estructura del Palacio Legislativo. Se trata del proyecto casi terminado de un eje imperial en línea recta que uniera estos monumentos con el Zócalo y el Palacio Nacional (Espinosa López, 1991:129).

internacionales del General Díaz miraron la residencia de éste, el castillo que había pertenecido a los virreyes y que había sido casa de Maximiliano y Carlota. México era, ante los ojos de las visitas, una ciudad moderna y grandiosa. Ser moderno y ser grandioso en 1910, quería decir ser neoclásico.

Ese fue el esplendor del urbanismo que se había tejido pacientemente desde 1770 (año en que el Marqués de Croix ensanchó la Alameda) pero cuyas raíces estilísticas y filosóficas se hundían hasta el Renacimiento, que a su vez observó con atención las obras de la Antigüedad. Las distintas manifestaciones del arte neoclásico que se exhibieron en la capital porfiriana de 1910 fueron, en buena medida, una síntesis de la imagen oficial que ese México quiso dar al mundo.

CONCLUSIONES: CONTINUIDADES Y RUPTURAS DEL NEOCLÁSICO

La práctica urbanística en la Ciudad de México entre los siglos XVI y XX se caracteriza por una impresionante continuidad que, sin embargo, presenta ciertas rupturas que hacen del período que va de 1770 hasta 1911, un período particular. La continuidad está dada por el apego a un orden geométrico que, dicho sea de paso, es consubstancial a la ciudad hispanoamericana. Desde su nacimiento, la capital de la Nueva España fue ordenada siguiendo ejes que formaban una red ortogonal. La ciudad de fines del Porfiriato también sigue ejes al extenderse por el valle; cada nueva colonia, en su trazo, se sirve casi invariablemente de la línea recta. En este sentido, épocas tan rabiosamente opuestas como la barroca y la neoclásica, comparten, sin embargo, su gusto por el mismo tipo de urbanismo; lo que cambia es simplemente la arquitectura: ahí donde había un retablo barroco se instalaba uno con aspiraciones clásicas y ahí donde estaba un edificio de estípites churriguerescos se levantaba después otro con columnas neodóricas. Otra continuidad constatable en el urbanismo

practicado en estos cuatro siglos, es la preocupación por generar una perspectiva agradable al observador, al visitante. Los relatos de viajeros que vinieron a México en esos cuatro siglos, son pródigos en elogios al paisaje que se descubre al fondo de sus calles rectas. No obstante, en este libro hicimos, sobre todo, el recuento de la rupturas. Es cierto que hablamos del cambio en los estilos arquitectónicos, pero pusimos el énfasis en los cambios de la forma urbana y fundamentalmente en su trazado. Si dijimos que la traza del siglo XVI casi no sufre modificaciones a lo largo de la colonia, se entiende entonces que las modificaciones a las que nos referimos tuvieron lugar en las afueras de esa traza céntrica. Eso ocurrió en el último tercio del siglo XVIII y ello constituye la primera ruptura. Los paseos externos trazados durante los gobiernos de Bucareli, Revillagigedo y Azanza tienen la propiedad de haber propuesto un urbanismo distinto que ya no siguió las líneas de la traza original. Los paseos son calles anchas, rectas, decoradas y arboladas que no se parecen a las calles de la traza y, además, cumplen la función específica, como su nombre lo indica, de servir para pasear. En este sentido los paseos se parecen más a los parques que a las calles.

La transformación del parque de la Alameda Central constituye la segunda ruptura (aunque cronológicamente fue la primera). Este jardín se amplió con el mismo espíritu estético de los paseos, y en él se virtió la voluntad racionalista de controlar a la naturaleza, de dominarla, de geometrizarla. Si bien la antigua Alameda aparece como un cuadrado en las ilustraciones del siglo XVII, es a fines del XVIII que esta vocación racionalista y geométrica se afianza en la urbe. La práctica de la geometrización de los espacios fue una verdadera obsesión desde entonces. No sólo se pretendió regularizar los jardines, sino también todos los callejones torcidos de los barrios.

La regularización de estos barrios es la tercera ruptura. Hasta fines del siglo XVIII, nadie se interesó seriamente en la incorporación de los suburbios de México a lo que estaba considerado

propiamente como la ciudad, es decir, la traza regular. Entonces se decidió enderezar mediante líneas rectas esos espacios enredados y, al menos teóricamente, pasaron a ser parte de la ciudad geométrica y de los planes de urbanización.

Con el correr del siglo XIX, se fueron dando otras rupturas respecto del urbanismo que se había practicado en la colonia. La más importante consistió en romper la centralidad de la ciudad y desplegarla hacia otros puntos. Primero fue extenderla hacia Chapultepec siguiendo el Paseo de la Reforma, pero pronto la urbanización alcanzó el sur del valle de una manera bastante autónoma, es decir, prescindiendo del fuerte simbolismo que había tenido la Plaza Mayor. La misma existencia de un centro geométrico fue puesta en entredicho, pues hubo quien la cambió hacia la estatua del Caballito. Este punto se convirtió en el siglo XX en un referente muchas veces más citado que el Zócalo.

Consideramos que una sexta ruptura está dada por la manera en la que se crean las perspectivas. Si bien mencionamos que la perspectiva que permite ver paisajes espectaculares es una continuidad que viene desde el siglo XVI, también vimos cómo en el siglo XIX esta preocupación se sistematiza. Recordemos la inquietud de los encargados del urbanismo por lograr una plaza real con estatua al centro o por cubrir de espléndidas estatuas las glorietas de Reforma.

Por lo que concierne a los motivos que inspiraron ese cambio de fines del siglo XVIII, también podemos hablar de una ruptura de tipo ideológico: la Iglesia fue cada vez más marginada de las decisiones urbanísticas y arquitectónicas, con lo que la Contrarreforma sufrió un revés que se tradujo en cambios en el ordenamiento espacial de la Ciudad de México. La ciudad se convertía, cada vez más, en un homenaje al heroísmo civil, y dejaba de ser aquel viacrucis que adoraba imágenes de la fe católica de esquina en esquina.

Ahora bien, resulta inevitable concluir este trabajo con dos objeciones que, en el lector familiarizado con la historia de la ciudad, ya deben de haber surgido. La primera consiste en saber si muchas de las ideas consideradas por nosotros como *europeas*,

no serían más bien anteriores a la llegada de los conquistadores. La segunda objeción consiste en plantearse si todo este urbanismo que hemos llamado *neoclásico* no subsiste también hasta nuestros días. La primera cuestión es fundamental. Efectivamente, la existencia de ejes estructuradores de la ciudad es previa a la llegada de los españoles. Las propias calzadas que convergían en Tenochtitlan podrían ser estos ejes, además de que la geometría del centro ceremonial mexica era presumiblemente cuadrada. ¿Qué más regularidad que ésta?

Para este trabajo, basamos nuestro análisis urbano en las ideas y en las formas y no únicamente en estas últimas. Si bien es cierto que Cortés y García Bravo retoman en parte (y sólo en parte) la admirable traza urbana de los mexicas, orientada astronómicamente por motivos rituales, también es cierto que otros fueron los móviles de los conquistadores para servirse de la línea recta y de la geometría regular. Más aún, el neoclásico como estilo y como momento histórico, está sumamente alejado de las culturas mesoamericanas. Su parentela cultural, como lo mostramos, no está en el Anáhuac, sino en el viejo mundo mediterráneo. Por ello insistimos en explicar que un águila o una serpiente que aparecieran en la arquitectura porfiriana eran lazos de unión con la Antigüedad occidental y no necesariamente con el pasado prehispánico. Sin embargo, será importante tratar en otro trabajo el mestizaje urbanístico que realmente se llevó a cabo, si es que lo hubo, como lúcidamente lo suponen autores como Carlos Chanfón (1997) y Serge Gruzinski (1996). Para nosotros, el urbanismo mexicano que va de 1770 a 1911 es un urbanismo, si no francamente europeo, sí europeizado. Tratar ese urbanismo y sus antecedentes estrictamente europeos, fueron tema y título de este libro.

Para abordar la segunda cuestión, cabe preguntarse si las características del neoclásico que hemos señalado no siguen teniendo cierta vigencia. Desde nuestro punto de vista sí, pero debemos hacer ciertos matices. El gran proyecto de los Ejes Viales que marcó el urbanismo de la segunda mitad del siglo XX, es un proyecto inspirado en la

misma vieja ideología del progreso, del liberalismo funcionalista, de la eficacia a todo precio. Hay la búsqueda de una axialidad y de cierta simetría, aunque en ausencia de un sentido estético análogo al buscado por el urbanismo neoclásico y el barroco. Tampoco se refleja, en la red de Ejes Viales, la preocupación por crear una perspectiva espectacular (las grandes esculturas, como el Caballito de Sebastián, vinieron después, y los anuncios gigantes no tienen ninguna intención estética sino comercial). El fantasma de Salvador Malo está presente en el proyecto de Carlos Hank y con ello los fantasmas de Haussmann y de Cerdá, nada más que las titánicas obras de Hank se verificaron con cien años de retraso, es decir, se aplicaron a una ciudad que ya no podía resistirlas y que se quedó para siempre fracturada. Los trazos rectilíneos del siglo XIX tenían por objeto comunicar la ciudad; los del XX se esforzaron en disgregarla. Otra cosa nos hace pensar que este urbanismo fue tardío: el discurso que lo sustenta es un discurso desprovisto de argumentos similares a los expuestos por los liberales cien años atrás: no hay la intención de liberar al individuo de las garras de una corporación sino la idea de excluirlo. El “ciudadano” de Hank sólo puede serlo en la medida que al mismo tiempo sea un automovilista. El “ciudadano” concebido por los liberales, si bien también es un privilegiado (básicamente por ser letrado), no tiene restricciones sobre la forma de usar el espacio público.

Sin embargo, del espíritu neoclásico quedan hoy en día, nuestra vocación por la modernidad a todo precio, nuestra curiosidad por observar lo que se hace en los llamados *países desarrollados* para imitarlo cuanto antes en nuestros espacios, nuestra manera autoritaria de imponer obras urbanas a los habitantes, nuestra pasión por las formas gigantes y nuestra devoción por la línea recta. Y si lo anterior tiene un signo pesimista, el signo optimista que nos queda del neoclásico mexicano es nuestra sedienta vocación por ser cosmopolitas, por pertenecer al mundo (occidental), por satisfacer nuestra curiosidad sobre el *qué se sentiría ser El Otro*. Tal vez

en esto radique nuestra identidad nacional y, si es así, el neoclasicismo del siglo XIX guarda todavía en sus formas, explicaciones infinitas para el mexicanísimo dilema del *Ser*. De ello nos hemos ocupado en el último apartado al hablar de historicidad e identidad.

Para terminar, queremos resaltar la utilidad de explorar, para un tema mexicano del siglo XIX, los antecedentes europeos de la Antigüedad. Haber excavado en los orígenes del urbanismo occidental nos permitió tender lazos visibles entre estos dos extremos temporales. Por lo general, los historiadores del urbanismo mexicano dan por sentadas estas continuidades pero no se adentran en su análisis y, sobre todo, en la detección de las rupturas que paradójicamente dan sentido a la continuidad. En este trabajo mostramos, hasta donde nos fue posible, las continuidades y las rupturas que, sin oponerse, aparecen en el estudio de las ciudades y en particular, de la Ciudad de México.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, R. (1985), *Relaciones geográficas del siglo XVI*, tomos 6, 7 y 8, UNAM, México.
- Alamán, L. (1849), *Representación que el Ayuntamiento de esta capital dirigió al congreso general en defensa de los fondos municipales de la misma*. Tipografía de R. Rafael, México.
- Alberti, L. B. (1452), *De reaedificatoria*. Edizioni il Polittico, Milano.
- Balbuena, B. de (1997), *Grandeza mexicana*, Porrúa, México.
- Bazant, J. (1971), *Los bienes de la Iglesia en México 1856-1875*, El Colegio de México, México.
- Benevolo, L. (1982), *Diseño de la ciudad. El arte y la ciudad medieval*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Benevolo, L. (1994), *Histoire de la ville*, Parenthèse, Marseille.
- Benítez, F. (1984), *Historia de la Ciudad de México*, Salvat, México.
- Berchez, J. (1992), *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Azabache, México.
- Blanquart, P. (1997), *Une histoire de la ville. Pour penser la société*, La découverte, Paris.

- Bouin, P. y C. P. Chanut (1980), *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Badouin, Paris.
- Braudel, F. (1958), "La longue durée", en *Annales*, octubre-diciembre 1958 (rubrique Débats et combats), Paris, pp.725-753.
- Braunfels, W. (1983), *Urbanismo occidental*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bury, J. (1960), *The idea of progress. An inquiry into its growth and origin*, Dover publications, New York.
- Bullock, A. (1989), *La tradición humanista en Occidente*, Alianza Editorial, México.
- Carpentier J. y F. Lebrun (1992), *Histoire de France*, Seuil, Paris.
- Castera, Ignacio de (1794), Archivo General de la Nación, Obras Públicas, vol. 2, exp. 1.
- Cerdá, Ildefonso (1979), *La théorie générale de l'urbanisation*. Seuil, Paris.
- Cervantes de Salazar, F. (1964), *México en 1554*, UNAM, México.
- Claval, P. (1981), *La logique des villes. Essai d'urbanologie*, Litec, Paris.
- Claval, P. (1994), *Cours d'histoire de l'aménagement urbain*, Universidad de París IV-Sorbonne, inédito.
- Collins, P. (1998), *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Cortés, H. (1970), *Cartas de Relación*, Porrúa, México.
- Chanfón Olmos, C. (1997), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, vol. II, tomo I, UNAM/FCE, México.
- Charpentrat, P. (1964), *Baroque*, Office du livre, Italia.
- Choay, F. (1996), *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Seuil, Paris.
- Chueca Goitia, F. (1989), *Breve historia del urbanismo*, Alianza Editorial, Madrid.
- Des Cars, J. y P. Pinon (1993), *Haussmann, Paris; le pari d'Haussmann*, Picard, Paris.

- Descartes, R. (1974), *El discurso del método*, Revista de Occidente, Madrid.
- Díaz del Castillo, B. (1988), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (antología), SEP, México.
- Espino Barros, E. (1910), *México en el centenario de su independencia. Álbum gráfico de la República Mexicana*, Establecimiento Tipo litográfico Müller hermanos, México.
- Espinosa López, E. (1991), *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano*, Edición del autor, México.
- Estrada de Gerlero, E. (1999), "La huella de Antonio Ponz en el virrey Conde de Revillagigedo II y Miguel Constanzó. Los inicios de la remodelación de la plaza mayor de México", en *Coloquio Internacional sobre el II Conde de Revillagigedo, su vida y su tiempo*. Resúmenes, Colmex/ INAH/Mora, México.
- Fernández, J. (1983), *El arte del siglo XIX en México*, UNAM, México.
- Fernández de Pinedo, E. (1992), *Centralismo, ilustración y agonía del antiguo régimen 1715-1833*, tomo VII de Historia de España, Editorial Labor, Barcelona.
- Fleury, P. (1990), "Introduction" en: Vitruvio (1990), *De l'architecture*. Les belles lettres, Paris.
- García de Cortázar, F. (1994), *Breve historia de España*, Alianza Editorial, Madrid.
- García Ponce, J. (1968), *El barroco en México*, Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, México.
- Garibay, R. (1990), *Breve historia de la Academia de San Carlos y la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, México.
- Gaspar y Rovira, M. del C. (1997), *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México, siglo XIX y principios del XX*, UNAM, México.
- Germain Bazin, S. (1987), *Dictionnaire des styles*, Somogy, Paris.

- Giedion, S. (1958), *Espacio, tiempo, arquitectura*, Hoepli, Barcelona.
- Gruzinski, S. (1996), *Histoire de Mexico*, Fayard, Paris.
- Gympel, J. (1996), *Historia de la arquitectura de la Antigüedad a nuestros días*, Köneman, Barcelona.
- Hernández Franyuti, R. (1994), *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, 2 tomos, Instituto Mora, México.
- Homo, L. (1971), *Rome impériale et l'urbanisme dans l'antiquité*, Albin Michel, Paris.
- Humboldt, A. de (1991), *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, Porrúa, México.
- Katzman, I. (1993), *Arquitectura del siglo XIX en México*, Trillas, México.
- Kostof, S. (1991), *The city shaped. Urban patterns and meanings through history*, Thames and Hundson Ltd., London.
- Leblicq, Y. (1995), "La Belgique et le modèle haussmannien", en Lortie, André (1995), *Paris s'exporte. Architecture modèle ou modèles d'architecture*, Picard, Paris.
- León Portilla, M. (1992), "Fray Juan de Zumárraga y las lenguas indígenas en México", en Tovar de Teresa, G., M. León Portilla y S. Zavala (1992), *La utopía mexicana del siglo XVI, lo bello, lo verdadero y lo bueno*, Azabache, México.
- Le Roy Ladurie, E. (sous la direction de) (1998), *La ville des temps modernes. De la Renaissance aux Révolutions*, Seuil, Paris.
- Lombardo de Ruíz, S. (1987), "Las reformas borbónicas en el arte de la Nueva España", en Uribe, Eloisa (1987), *Y todo, por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1761-1910*, INAH, México.
- Lombardo, S. (1996), *Atlas histórico de la Ciudad de México*, CNCA/INAH/Smurfit, 2 vols., México.
- Luca de Tena, T. (1991), *La ciudad de México en tiempos de Maximiliano*, Planeta, México.

- Merian, M. (1963), *Deutsche Städte*, Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Morales, M. D. (1994), "Cambios en la traza de la estructura vial de la Ciudad de México 1770-1855", en: Hernández Franyuti, R. (1994), *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, 2 tomos, Instituto Mora, México.
- Morales, M.D. (1997), "Repercusiones del proceso desamortizador en la Ciudad de México", en *Centro histórico, ayer, hoy y mañana*, DDF/INAH, México.
- Morales, M. D. (1999), Inédito, com. per.
- Murray, P. (1990), *L'architecture de la Renaissance italienne*, Thames & Hudson, Paris.
- Novo, S. (1982), *Los paseos de la ciudad de México*, FCE, México.
- Oliveras Samitier, J. (1998), *Nuevas poblaciones en la España de la Ilustración*, Arquíthesis, Barcelona.
- Ortiz de Ayala, S.T (1822), *Resumen de la estadística del Imperio Mexicano*, UNAM, México.
- Ortiz de Ayala, S.t. (1832), *México considerado como nación independiente y libre*, Ediciones ITG, Guadalajara, México.
- Picon, a. (1995), "Préface" en Vitruvio (1673), *Les dix livres de l'architecture*, versión francesa facsimilar de Claude Perrault, París.
- Pirenne, H. (1992), *Las ciudades de la Edad Media*, Alianza Editorial, México.
- Rivera Cambas, M. (1880), *México pintoresco, artístico y monumental*, Editorial del Valle de México, ed. facsimilar, México.
- Rubial García, A. (comp.;1990), *La ciudad de México en el siglo XVIII. Tres crónicas*, CNCA, México.
- Sala Catalá, J. (1994), *Ciencia y técnica en la metropolización de América*; Ediciones Doce Calles, Madrid.

- Sambricio, C. (1995), "L'Espagne des embellissements", dans Lortie, A. (1995), *Paris s'exporte. Architecture modèle ou modèles d'architecture*, Picard, Paris.
- Sánchez de Tagle, E. (1997), *Los dueños de la calle; una historia de la vía pública en la época colonial*, INAH/DDF, México.
- Sierra, J. (1991), *Obras completas*, UNAM, México.
- Summerson, J. (1995), *Le langage classique de l'architecture*, Thames & Hudson, Paris.
- Tovar de Teresa, G. (1985), "La utopía del Virrey Mendoza", *Vuelta*, núm. 108, México, pp.18-24.
- Tovar de Teresa, G. (1989), "Arquitectura efímera y fiestas reales, en *Revista Artes de México*, núm. 1, México.
- Tovar de Teresa, G. (1991), *La ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido*. Vuelta, México.
- Tovar de Teresa, G. (1993), "El paseo de la Reforma, de la villa a las lomas", en *La Crónica, Suplemento de Reforma*, 18 de diciembre de 1993, pp.1-4.
- Tovar de Teresa, G. y J. Ortiz Lajous (1985), *Catedral de México. El Retablo de los Reyes. Historia y restauración*, SEDUE, México.
- Upjohn, E. M. (1966), *Les arts du baroque au romantisme*, Marabout, Paris.
- Vargas Salguero, R. (1998), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, vol. III, tomo II, UNAM/FCE, México.
- Viera, J. de (1990), *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, CNCA, México.
- Villalpando, J. M. (1999), "Maximiliano", *Clío*, México.
- Villegas, A. (1986), *El liberalismo*, UNAM, México.
- Vitruvio (1637), *Les dix livres de l'architecture*, versión francesa de Claude Perrault. Bibliothèque de l'image, Paris.
- Vitruvio (1990), *De l'architecture*. Les belles lettres, Paris.
- Vitruvio (1997), *Los diez libros de arquitectura*. Alianza Forma, Madrid.

***EUROPA Y EL URBANISMO NEOCLÁSICO EN LA CIUDAD
DE MÉXICO. ANTECEDENTES Y ESPLENDORES***

Esta obra se terminó de imprimir en el mes de
Julio del 2000 en los talleres de Programas
Educativos S. A. de C. V. Calz. Chabacano No. 65
Local A, Col. Asturias, C. P. 06850, México, D. F.

EMPRESA CERTIFICADA POR EL INSTITUTO
MEXICANO DE NORMALIZACIÓN Y
CERTIFICACIÓN, A. C. BAJO LA NORMA ISO-
9002:1994/NMX-CC004:1995 CON EL No. DE
REGISTRO RSC.048

Tiraje 1 000 ejemplares

A fines del siglo XVIII, la Ciudad de México se somete a una serie de obras de transformación que siguen las concepciones urbanísticas europeas formuladas en estilo neoclásico. Este impulso constructor decrece después de la Independencia para renacer con toda su fuerza durante el Porfiriato. Europa sigue siendo entonces el modelo que inspira a los urbanistas mexicanos. Para comprender el proceso mediante el cual las ideas europeas llegan a México y se aclimatan, es necesario abordar el estudio minucioso de los antecedentes del urbanismo occidental desde la antigüedad. A ello se dedica la primera parte de este libro en la que ciudades y autores diversos son analizados para identificar los trazos más importantes de ese urbanismo llamado "clásico". La segunda parte trata más explícitamente del estilo "neoclásico" a la luz de lo que fueron sus antiguas fuentes de inspiración. El punto nodal de esta segunda mitad es la transformación de la Ciudad de México cargada con una dosis de nacionalismo. Pese a que el tono general de esta obra está dado por su perspectiva histórica, desde la introducción se advierte que este libro lleva un mensaje contemporáneo; los urbanistas, los arquitectos, los administradores, los geógrafos y todos aquellos que inciden en la toma de decisiones sobre la ciudad actual, encontrarán experiencias ya vividas, proyectos exitosos y fracasos de los cuales se puede obtener una valiosa reflexión. De hecho, el libro concluye haciendo énfasis en las continuidades y rupturas de la ciudad, mismas que debemos de conocer antes de querer intervenir en ella.



ISBN 968-856-799-X

