

DEL PASADO AL FUTURO

INTEGRACIÓN Y DESARROLLO

*IV Jornadas Latinoamericanas
de Arquitectura y Urbanismo*

Col·lecció Amer&Cat, 10

Comissió organitzadora

Ariadna Lluís i Vidal-Folch (Catalunya)

Nelson Rodríguez (Veneçuela)

Maria Pia Fontana (Itàlia)

Susan Mézquita Gutiérrez (República Dominicana)

© INSTITUT CATALÀ DE COOPERACIÓ IBEROAMERICANA

C/ Còrsega, 299, ent. 08008-Barcelona

Tel.: 93 238 06 61. Fax: 93 218 43 77

www.americat.net

Les opinions expressades en els articles d'aquest llibre són de caràcter personal i no tenen perquè correspondre's amb les posicions d'aquesta institució.

Maquetació i compaginació: Crea Publicitat

Impressió: Gramagraf, S.C.C.L.

Dipòsit legal: B-42.930-2003

ISBN: 84-85736-13-3

ÍNDICE

Iago de Balanzó i Solà, *Presentació* 5

Pasado versus presente

Paulo Edison Belo Reyes (Brasil),
La ciudad contemporánea y la nueva tecnología digital 9

Fredy Ovando Grajales (México),
El dominico fray Rodrigo de León y la Pila de Chiapa 17

Rosana Castañón Gutiérrez (México),
Villagrán: padre del funcionalismo mexicano 33

Claudia Villaça Diniz (Brasil), *El patrimonio histórico como marco estratégico de revitalización urbana: el caso de Belo Horizonte, Brasil* 47

Martin González (Uruguay),
La modernidad dialogando con la ciudad 61

Susan Mézquita Gutiérrez (República Dominicana), *San Pedro de Macorís. La industria Azucarera y la Belle Époque de Macorís* 73

Vigencia de la arquitectura moderna

Miguel Mayorga Cárdenas (Colombia), *Revisión a la modernidad "apropiada". El Centro Internacional de Bogotá* . . . 91

María Pia Fontana (Italia),
El redescubrimiento de lo moderno en Colombia 103

Eleonora Carrano (Italia), *Actualidad de lo moderno. Argentina, Colombia* 115

Infraestructuras urbanas

Claudia Peñaranda Fuentes (Venezuela), *Caracas, ciudad y metro* . . . 127

Vicente Hernández Chávez (México),
El confort energético en entorno de oficinas 141

| | |
|---|-----|
| Nelson Rodríguez (Venezuela), <i>El pasado del futuro: mallas arquitectónicas en las culturas primogénitas</i> | 153 |
| Yuraima Martín (Venezuela), <i>El lugar autoconstruido: objeto de estudio y fuente de conocimiento de la arquitectura</i> | 163 |

Sostenibilidad y desarrollo urbano

| | |
|---|-----|
| Gerardo Wadel (Argentina), <i>La sostenibilidad en la arquitectura industrializada</i> | 195 |
| Katia Simancas Yovane (Venezuela), <i>La construcción con tierra en el Táchira</i> | 207 |
| Alejandro Pérez-Duarte Fernández (México), <i>El nacimiento de un nuevo modelo de habitación en la ciudad de México (1925-1950)</i> | 223 |
| Maria Elena de la Torre (México), <i>El crecimiento urbano y la conformación de la periferia</i> | 239 |

Políticas urbanísticas

| | |
|---|-----|
| Arturo Orellana Ossandón (Chile), <i>Gobernabilidad en las áreas metropolitanas de América Latina. ¿Respuestas democráticas o eficaces?</i> | 259 |
| Daisy Margarit Segura (Chile), <i>Alcances de una política social de vivienda en la estructura urbana: el caso de la fase piloto del Chile Barrio</i> | 269 |
| Víctor Manuel Pérez Gutiérrez (Chile), <i>El proyecto público como estructura de validación de los proyectos políticos. El caso UNCTAD</i> | 281 |
| Mirela Fiori (Brasil), <i>Transformación urbanístico-social del barrio de La Mina</i> | 297 |
| Cibele Vieira Figueira (Brasil), <i>Desde el margen: el desafío urbano junto al crecimiento económico. Un proyecto para la ciudad de Porto Alegre</i> | 315 |
| Massimiliano Spadoni (Italia), <i>Dança das Aguas. Housing generator en Belém</i> | 327 |
| Francisco Javier Melo Trigo (Colombia), <i>Ciudad mutante. Un enfoque de políticas y estrategias que determinaron evolución cronológica de Bogotá</i> | 341 |

PRESENTACIÓ

Les Jornades Llatinoamericanes d'Arquitectura i Urbanisme van començar a celebrar-se ara fa cinc anys, a instàncies de l'ICCI, amb l'objectiu de donar veu a tots aquells arquitectes -en alguns casos becaris de tercer cicle; en d'altres, professionals establerts al nostre país- d'origen llatinoamericà que, trobant-se a Barcelona, exposaven públicament les seves investigacions entorn a aspectes diversos d'arquitectura i urbanisme.

Amb el temps, aquestes Jornades s'han anat establint i han anat demostrant que, més enllà d'una trobada puntual i efímera, s'han anat configurant com un espai de referència pels becaris arquitectes que, a més de poder donar veu als seus projectes en el nostre país, de retorn a Llatinoamèrica exporten el resultat de la seva experiència a Catalunya.

Iago de Balanzó i Solà

Director

Institut Català de Cooperació Iberoamericana (ICCI)

PRESENTACIÓN

El inicio de las Jornadas Latinoamericanas de Arquitectura y Urbanismo se remonta a una iniciativa que el ICCI emprendió hace cinco años, con el objetivo de dar voz a todos aquellos arquitectos -en algunos casos becarios de tercer ciclo; en otros, profesionales establecidos en nuestro país- de origen latinoamericano que, encontrándose en Barcelona, exponían públicamente sus investigaciones entorno a aspectos diversos de arquitectura y urbanismo.

Con el tiempo, estas jornadas se han ido estableciendo y han ido demostrando que, más allá de un encuentro puntual y efímero, se han configurado como un espacio de referencia para los becarios arquitectos que, además de poder dar voz a sus proyectos en nuestro país, de retorno a Latinoamérica exportan el resultado de su experiencia en Catalunya.

Iago de Balanzó i Solà

Director

Institut Català de Cooperació Iberoamericana (ICCI)

PASADO VERSUS PRESENTE

LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES

Paulo Edison Belo Reyes

Arquitecto. Brasil

La ciudad, históricamente, ha sido el espacio que organiza y expone a la multitud. Es la ciudad, que con más evidencia da visibilidad a la masa de individuos a través de sus espacios públicos. Con eso las relaciones públicas, de dominio colectivo, se van constituyendo a partir de los contactos directos y visibles, frente a frente, características de esos espacios. Entonces, una identidad colectiva se construye en los encuentros no familiares de los espacios de las calles y de las plazas – espacios públicos de uso colectivo.

Sin embargo, a lo largo del tiempo, esa dimensión pública se fue constituyendo también de otra forma, no sólo por los espacios públicos y abiertos de la ciudad, pero por otro tipo de organización espacial que no se ‘territorializa’. O aún, si hay algún tipo de territorialización, se la diferencia de la manera arquitectónica. Esa otra manera son los medios de comunicación.

Esa discusión merece una especie de ‘*contextualización*’ para que no se caiga en la dicotomización entre espacio de la ciudad–espacio de los medios de comunicación. Sin embargo, se tiene como objetivo, menos una profundización de las relaciones de los diversos medios de comunicación con su potencial de generación de dimensión pública y, más para localizar la problemática de las medios de comunicación infocomunicacionales en el cotidiano de la ciudad actual, constituyendo una nueva manera de organizar la dimensión pública. Entonces, se pretende verificar cómo los medios de comunicación se van mezclando con los espacios públicos de la ciudad.

La prensa escrita (periódicos, revistas, panfletos, etc.) surge con el deseo de hacer común hechos ocurridos en contextos diferenciados. Con eso ella publiciza lo ocurrido dando un tipo de visibilidad no directa. Aquí surge un rompimiento con la unidad tiempo espacio característico del espacio arquitectónico. Hechos ocurridos en otros contextos pueden ser compartidos por otros en los más diversos espacios. El hecho ocurre, se lo registra en el acto, elaborado y reeditado fuera del local de origen y, por fin, representado en los más diversos lugares. Si la prensa hace común el hecho, ella no exige un territorio fijo para su representación. Con eso, quiere decirse que lo impreso circula por los más diversos espacios de la ciudad –en las calles, plazas y en las casas. Lo impreso es móvil, circula y se adapta a las más diversas situaciones. En ese sentido la prensa escrita tensa muy poco la ciudad, porque se mezcla y se funde por todas sus entrañas, no exigiendo un lugar definido para su existir.

Si lo impreso no tenía condiciones de romper con las limitaciones del tiempo (hecho, redacción del hecho, proceso de impresión y, por fin, circulación) la radio rompe con la unidad tiempo –espacio, dando simultaneidad entre el hecho y su publicización. El hecho puede ser relatado de las más diversas partes, a través de las ondas electromagnéticas, pero no puede ser visto. La radio hace circular, el sonido por todos los lugares. Pero al circular por todos los espacios necesita expresarse a través de una cierta materialidad, y esa materialidad la da la radio como objeto. Si los espacios de la ciudad absorben totalmente a la prensa escrita, lo mismo no ocurre con la radio, por lo menos en un primer momento. La radio, al hacer público el hecho, exige un espacio específico – el espacio de la casa.¹ El objeto radio gana espacio en el interior de la casa y genera un ambiente familiar alrededor de ella. Hay en ese momento un primer intento de dislocación del espacio público de la ciudad y una cierta inmovilidad generada por el espacio doméstico. Sin embargo, la radio no sucumbe a las exigencias de la casa y, al miniaturizarse, independizándose de las redes eléctricas, gana espacio en las calles y movilidad espacial. La radio circula de la misma manera que lo impreso por el espacio de la ciudad.

El cine es el primer medio de comunicación que trae definitivamente la dimensión pública para dentro del espacio cerrado. Espacio ese que, diferente de la casa, mantiene su carácter público. El cine se consolida en el espacio de la ciudad como un medio de comunicación que genera inmovilidad en la movilidad. Con eso quiere decirse que el espacio cine retira al individuo del espacio casa y lo pone en contacto con otros individuos que comparten el mismo evento. De una manera o de otra, el cine es un medio de comunicación que ‘canibaliza’ los eventos públicos generados en la ciudad, de forma

a representarlos a través de la película. No se entra, en ese momento, en la discusión sobre formas de retratarse esas realidades (películas documentales, realistas, ficcionales, etc.). Él tiene un comportamiento muy cercano al del espacio público, en el momento en que coloca diversos individuos, sin relaciones familiares, en el mismo contexto de tiempo-espacio. Lo que lo diferencia es que, en ese caso, no hay relaciones directas entre individuos (solamente de copresencia), pero cada individuo se relaciona independientemente con el contenido de la película sin interacción entre ellos.

La televisión retira la dimensión pública de la calle y la recoloca en la casa. La televisión intenta de una manera o de otra ‘canibalizar’ la prensa escrita, la radio y el cine, en el momento en que junta el texto, el sonido y la imagen en movimiento. La televisión es un medio de comunicación que remite la información, producida y elaborada, de un centro para los más diversos lugares en un proceso de simultaneidad (es obvio que no todos los programas se producen y se reciben al mismo tiempo, pero la televisión es un medio de comunicación capaz de enviar la información de forma simultánea). Ese medio de comunicación es un medio territorializado en la casa. Pertenece a la casa y remite al ambiente doméstico de la casa. El mundo externo, la vida pública pasa a ser vista y discutida en el ambiente familiar. Y en el momento que se concentra en la casa, cierra para el espacio contiguo a la casa y abre para el espacio distante en un proceso de inmovilidad.

El vídeo surge vinculado a la televisión y es una intento de llevar las películas, producidas por el cine, para dentro del espacio doméstico a través de la articulación entre dos medios de comunicación –cine y televisión. El vídeo se diferencia de los medios de comunicación ‘clásicos’ por no estar directamente vinculado a una producción cultural, del mismo tipo que el periódico, el cine, la radio y la televisión. El vídeo funciona mucho más como un medio que lleva la película (producida originalmente en película por el cine) para su exhibición por la televisión (la televisión, aquí, funcionando solamente como reproductora del material videográfico). No se tiene la intención de examinar las posibilidades del vídeo como un medio de comunicación insertado en un contexto sociocultural. El interés, en este caso, es cómo el vídeo altera el proceso de publicización ya producido por otros medios de comunicación.

Como el vídeo está vinculado a la televisión, el proceso de inmovilización y de construcción del ambiente doméstico alrededor de ese medio de comunicación es muy cercano al de la televisión. Sin embargo, el vídeo abre la posibilidad para un proceso de elección en la programación. Diferentes de los medios de comunicación anteriores, donde la programación es definida por un centro único y distribuida para todos, el vídeo permite la elección.

Si el vídeo abre espacio para elección, el ordenador multiplica ese potencial, a través de su acción en red y descentralizada. La capacidad que el ordenador tiene de actuar en red, ya daba señales al inicio de la década de 80 y se hace efectiva en los años 90, con la mejora de los ordenadores portátiles. Lo que cambia de hecho es la posibilidad de transformar el sistema de procesamiento de datos centralizados en un sistema compartido e interactivo de ordenadores en red. Según Castells² (1999:62), *“las telecomunicaciones también fueron revolucionadas por la combinación de las tecnologías de ‘nudos’ (ruteadores y conmutadores electrónicos) y nuevas conexiones (tecnologías de transmisión)... avances importantes en optoelectrónica (transmisión por fibra óptica y láser) y la tecnología de transmisión por paquetes digitales promovieron un aumento de la capacidad de las líneas de transmisión... formas diferentes de utilización del espectro de radiodifusión (transmisión tradicional, transmisión directa vía satélite, microondas, telefonía celular digital), así como cables coaxiales y fibras ópticas, ofrecen una diversidad y versatilidad de tecnologías de transmisión, que están siendo adaptadas a una serie de usos y hacen posible la comunicación ubicua entre usuarios de unidades móviles.”*

Ese sistema en red surgió, a partir del sistema de defensa americano y extendida, en seguida, a los centros de investigación (compartidos con el departamento de defensa). Entonces, en 1983 ese sistema llamado ARPANET fue desmembrado y se crió la MILNET. Tal desmembramiento, según Castells (1999:375), ocurrió porque se puso difícil separar el uso exclusivo militar y todos los otros tipos de comunicación. Con el desarrollo de las redes, y automáticamente su popularización, se crearon otras redes de usos específicos: CSNET (red científica), BITNET (red no científica). Todas esas redes todavía usaban como sistema de comunicación la ARPANET, que vino a ser llamada INTERNET. Sin embargo, era necesario que los ordenadores pudiesen hablar entre sí. Eso sólo fue posible con la creación de un nuevo sistema operativo llamado UNIX. Ese sistema permitió la codificación y decodificación de los mensajes que circulaban en alta velocidad por la red. Pero, el sistema computacional no fue sólo desarrollado dentro del sistema oficial americano. En paralelo, una corriente no oficial se desarrollaba y obtuvo un importante descubrimiento tecnológico: el modem. Y no sólo eso, pero la creación y el desarrollo de los ordenadores de uso personal fueron resultados de los esfuerzos de grupos no oficiales y que más tarde se transformarían en las dos grandes empresas de computación – Microsoft y Apple.

El ordenador intenta construir un medio de comunicación ‘definitivo’, con la intención de ‘canibalizar’ los anteriores, presentando un tipo de tecnología capaz de incorporar los otros medios de comunicación o, por lo menos, si no

los incorpora, los articula todos en un mismo proceso. Ese proceso sería el de la digitalización. El ordenador es una tecnología que procesa la información de manera que permite la inserción de los otros medios de comunicación a ella. Esa nueva tecnología permitió que todos los tipos de mensajes pudiesen ser compactados bajo un mismo sistema: el digital. Sonidos, imágenes y los datos en general pueden participar de una misma red de intercambio, donde el sistema, no más central, permite una comunicación más horizontal y global.

Uno de los aspectos que modifican con relación a los medios de comunicación analógicos es el hecho que la información puede ser traducida en números, a través de un lenguaje binario. No sólo imágenes, sino también sonidos pueden ser codificados a partir de esa lógica, desde que sean transformados en puntos que puedan ser descritos en una superficie. Debido a ese proceso binario de 0 y 1, las informaciones codificadas digitalmente pueden ser copiadas sin pérdida de definición. Es como si, en cada copia, se generase un nuevo original. Eso no ocurre con la duplicación de imágenes o sonidos analógicos, que cada vez que se multiplican, pierden en definición. El hecho de que lo digital lleve ventaja con relación al proceso analógico se debe a la forma de cómo esos son codificados. *“El volumen de un sonido será codificado por la intensidad de una señal eléctrica (o la creación de un surco en un disco de vinilo): cuanto más alto el volumen, más intensa la señal eléctrica (o más hondo el surco). A la información analógica, por lo tanto, se la representa por una secuencia continua de valores”*³ (Lévy, 1999:50).

Debido a las características binarias de lo digital, ese proceso se hace posible a través de cálculos aritméticos. La manipulación de objetos complejos, que se da a partir de la combinación binaria, es posible porque se transforma información en números, y los números son fácilmente calculados por ordenadores. Esa transformación de las imágenes en números, de cierta forma ‘desmaterializa’ la imagen, porque la reduce en números.

Lévy afirma que esa ‘desmaterialización’ de la imagen codificada digitalmente *“no es ‘inmaterial’ en el sentido propio, pero ocupa menos espacio y pesa menos que una foto sobre papel; precisamos de menos energía para modificar o falsear la imagen digital que la imagen en plata. Más fluida, más volátil, la grabación digital ocupa una posición muy particular en la sucesión de las imágenes, anterior a su manifestación visible, no irreal ni inmaterial, pero virtual”*⁴ (Lévy, 1999:53).

Virtual. Ese es uno de los aspectos de diferencia entre las tecnologías analógicas y digitales más discutido actualmente, y muchas veces, confundido como siendo opuesto a lo real. Lévy se refiere a lo virtual, a partir de una

noción filosófica. Para él, *“virtual es lo que existe en potencia y no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, sin haber pasado sin embargo la concreción efectiva o formal”* ⁵ (1997:15). Significa decir que lo virtual ya existe, pero todavía no fue actualizado. Esa tendencia de oponer lo real a lo virtual no se confirma, y lo que se configura como oposición a lo real es lo posible. *“Lo posible es exactamente como lo real: sólo le falta la existencia. La realización de un posible no es una creación, en el sentido pleno del término, pues la creación implica también en la producción innovadora de una idea o de una forma”* ⁶ (Lévy, 1997:15). Lo posible ya está todo constituido y predeterminado, mientras que lo virtual es un complejo problemático y que solicita una resolución.

No se puede asociar lo virtual a todo y a cualquier producto computacional. Eso porque *“la mayor parte de los programas son máquinas de exhibir (realizar) mensajes a partir de un dispositivo computacional que determina un universo de posibles. Ese universo puede ser inmenso, o hacer intervenir procedimientos aleatorios, pero aún así es enteramente precontenido, calculable”*. Lo que de hecho determina lo virtual es la entrada de la *“subjetividad humana en el circuito”*. O sea, *“el soporte digital permite nuevos tipos de lecturas (y de escrituras) colectivas. Un continuum variado se extiende así entre la lectura individual de un texto preciso y la navegación en vastas redes digitales en el interior de las cuales un gran número de personas anota, aumenta, conecta los textos unos a los otros por medio de llamadas hipertextuales”* ⁷. (Lévy, 1997:40)

El ordenador no se configura sólo como una tecnología que da soporte y opera las informaciones, él es más que eso. Se constituye como un medio de comunicación capaz de atravesar el contexto social, pautando una nueva experiencia de la realidad. Como visto anteriormente, la ciudad, a través de sus espacios públicos, ha sido el local donde se da la visibilidad de los encuentros públicos. A partir del desarrollo de los medios de comunicación, empezando por la prensa escrita hasta llegar a los nuevos medios de comunicación tecnológicos (infocomunicacionales), ese proceso se ha alterado. El espacio público de la ciudad, la calle, la plaza, tiene su carácter alterado en parte, perdiendo legitimidad en la sociedad, como espacio aglutinador de lo que es público, para los nuevos medios de comunicación.

NOTAS

¹ Casa, en el sentido de espacio privado, cerrado y de dominio restringido a la personas y afines.

² CASTELLS, Manuel. A Sociedade em Rede, in A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. São Paulo: editora Paz e Terra, 1999.

³ LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: editora 34, 1999.

⁴ idem

⁵ LÉVY, Pierre. O que é o virtual. São Paulo: editora 34, 1997.

⁶ idem

⁷ idem.

EL DOMINICO FRAY RODRIGO DE LEÓN Y LA PILA DE CHIAPA Aproximaciones al autor de un proyecto arquitectónico del siglo XVI

Fredy Ovando Grajales
Arquitecto. México

INTRODUCCIÓN

Hoy en día, a pesar de todo lo que se ha escrito acerca de la arquitectura colonial americana, a nadie resulta extraño que todavía queden algunos vacíos que no han recibido la debida atención a pesar de su importancia para la comprensión del contexto global del arte hispanoamericano de los siglos XVI al XVIII. Una de estas lagunas históricas es el análisis del verdadero papel que desempeñaron los frailes mendicantes a quienes se les atribuye la autoría de diversas obras de arquitectura y de ingeniería en todo el territorio del Nuevo Mundo, desde México hasta Argentina.

Las principales referencias a ese tema las encontramos en las crónicas de las propias órdenes religiosas de dominicos, franciscanos, agustinos y jesuitas, en las que se registran los nombres de varios de sus miembros relacionándolos con el ámbito de la construcción. Aun cuando los historiadores religiosos señalan con claridad que varios de estos responsables de las obras llegaron a ser verdaderos arquitectos o ingenieros en la práctica, en muchas ocasiones la referencia al nombre de un fraile vinculándolo con una edificación en particular es sumamente escueta y ambigua, lo que genera, en consecuencia, una serie de dudas acerca de su verdadero protagonismo como artífice. Debido a estas circunstancias, no es posible determinar *a priori* que todos aquellos frailes que se asocian en las crónicas con una

construcción, hayan sido en realidad los que la proyectaron o dirigieron, quedando en la indefinición su actuación en el proceso edilicio.

Las crónicas de las órdenes mendicantes nos han dejado una gran cantidad de nombres de miembros de sus claustros que aparentemente pudieron haberse desempeñado como constructores. Para el caso de la Orden de Predicadores encontramos que sólo en la provincia de San Vicente de Chiapa¹ y Guatemala sus historiadores más importantes², Antonio de Remesal en el siglo XVII y Francisco Ximénez en el XVIII, llegan a citar aproximadamente cincuenta nombres de frailes que ejercieron su labor constructiva en un período de tiempo que va de 1550 a 1700, la mayoría de ellos activos en la segunda mitad del siglo XVI. Tal cantidad de artífices propios en un lapso de 150 años parece escasa, sin embargo, cabe reconocer que la mayoría de ellos llevó a cabo su trabajo prácticamente sin una formación profesional en las artes de la construcción, aunque, cabe recordar que no era éste un tema ajeno para los dominicos porque ellos mismos establecían en sus normas de vida conventual la figura de un *prae-fecti operum*³, a quien hacían responsable de todo lo relacionado con la edificación, bajo la supervisión de tres de sus frailes *más distinguidos* que integraban una especie de consejo de obras⁴.

Con base en lo expuesto hasta aquí, nos proponemos abordar en esta ocasión un tema que tiene como objetivo indagar acerca de uno de esos frailes reconocido como autor de una obra de arquitectura. El personaje en cuestión es el dominico fray Rodrigo de León, a quien el historiador Antonio de Remesal atribuye la autoría proyectual y la dirección de la construcción de la fuente colonial de Chiapa, edificio que ha sido considerado como único en el contexto hispanoamericano, cuya singularidad merece por sí misma un amplio análisis del que hablaremos en otra ocasión.

Respecto al protagonista de esta historia, a partir de lo informado por Remesal surgen varios cuestionamientos a los que intentaremos enmarcar en el contexto histórico de finales del siglo XVI, con la intención de aproximarnos a la reconstrucción de la figura de fray Rodrigo de León. De antemano debo precisar que en este documento no se dan respuestas definitivas a las preguntas que se plantean sino que se elaboran algunas líneas de investigación con las que se pretende darle seguimiento a este tema. Por ahora, me limito a sugerir algunas hipótesis generales, como punto de partida, y a esbozar una argumentación que intenta demostrar, independientemente de quién haya sido el verdadero autor de la obra, que en ésta se materializa un conjunto de conocimientos técnicos, artísticos y científicos de la época.

EL ARTÍFICE DE LA PILA

Dice fray Antonio de Remesal que en 1562 se inauguró la fuente que está en el poblado indígena de Chiapa, ante el asombro de los habitantes que veían cómo salía el agua del surtidor que se había colocado para tal fin. En efecto, en medio de la enorme plaza de la actual Chiapa de Corzo, en el sureste de la República Mexicana, se yergue majestuosa una fuente a la que se conoce popularmente como La Pila. A pesar de su importancia arquitectónica y su singularidad en el Nuevo Mundo, no hay muchas noticias de ella en el período colonial. La más importante, sin duda, es la referencia que aparece en un párrafo de la *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, de Antonio de Remesal, donde nos cuenta lo siguiente:

*"A los de Chiapa se les añadió otra ocasión de contento y alegría en el fin del edificio de la fuente que está en medio de la plaza, que es uno de los buenos y bien trazados que hay en todas las Indias; trazóle y comenzóle el padre fray Rodrigo de León, y en ausencia suya le prosiguió un español hasta echarle este año de 1562 el agua. Y como los indios la viesan subir en alto, tuvieronlo al principio por un milagro tan grande que los viejos se bincaban de rodillas, y se daban golpes en los pechos, como quien vía cosa divina."*⁵

Del texto citado se desprende la primera cuestión de importancia para el tema: ¿fue fray Rodrigo de León el verdadero y único artífice de La Pila? La respuesta inmediata sería que sí, porque, ateniéndonos a lo que dice el historiador dominico, la clave de tal conclusión la encontramos en el hecho de que éste afirma que fray Rodrigo *trazó y comenzó* la obra, es decir, proyectó y dirigió los trabajos, acciones que en el lenguaje de la época servían para distinguir las labores de un arquitecto⁶, tal y como se hacía constar en la literatura técnica del siglo XVI. Es bastante conocido el postulado de Alberti respecto al quehacer del arquitecto, en el que precisa que éste debía de trabajar con un método y un procedimiento definidos para proyectar en teoría y llevarlo a la práctica⁷.

Y justamente eso es lo que parece que hizo Rodrigo de León en este caso porque, resulta a todas luces evidente que, cuando Remesal afirma que fray Rodrigo trazó la obra, está reconociendo su participación como arquitecto de la misma, de acuerdo con el lenguaje de su tiempo [recordemos que el historiador dominico publicó su libro en 1620, fecha en la cual todavía se mantenía la idea de forma muy parecida al planteamiento albertiano], prueba de ello es la definición del término *arquitecto* que recoge Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, publica-

do en 1611. Dice este autor que arquitecto “*vale tanto como maestro de obras, el que da las traças en los edificios y baze las plantas, formándolo primero en su entendimiento*”⁸. Él mismo nos dice que trazar “*es cuando se delinea alguna obra la qual se demuestra por planta y montea*”⁹. Desafortunadamente, no tenemos evidencias de que el fraile haya realizado esos dibujos arquitectónicos de la obra, carencia bastante común porque, de hecho, no se conoce ningún plano de las múltiples edificaciones que los artífices dominicos realizaron en la Provincia de Chiapa y Guatemala.

Con base en lo señalado hasta aquí, parece congruente sostener la hipótesis de la autoría del proyecto en la persona de fray Rodrigo de León aceptando que de su *intelección y conocimiento* [citando nuevamente a Alberti] haya salido la propuesta arquitectónica que se está analizando, entre otras razones porque no sería el único caso de un religioso mendicante que se hacía responsable de una tarea como la que le atribuye Remesal¹⁰ [quien relaciona a muchos de sus compañeros de hábito con proyectos de mayor envergadura como una iglesia o un convento]. Tal y como lo hemos planteado en otra ocasión¹¹, existen serios fundamentos para apoyar el argumento de que los dominicos poseían una amplia educación que les permitía afrontar retos como el de construir sus propios edificios. Esa formación intelectual, del más alto nivel en su tiempo, era el sustento del cual se servían para estudiar los tratados técnicos o libros teóricos relativos a la arquitectura que se publicaban en el siglo XVI, lo cual nos hace pensar que los mendicantes basaron la casi totalidad de su práctica edificatoria en estos medios, sobre todo en los casos de aquellos que optaron por ejercer la profesión de manera improvisada en el Nuevo Mundo, presionados por las circunstancias de la evangelización indígena.

Aceptada pues la autoría del proyecto de La Pila en la persona del dominico, nos toca ahora preguntar ¿quién era fray Rodrigo de León? La información de la que disponemos es sumamente escasa porque este fraile es uno de los personajes menos citados que hemos encontrado en la documentación revisada. De hecho, el único que lo menciona relacionándolo con alguna obra arquitectónica es Remesal, aunque, pese a lo breve del comentario y en caso de que se demuestre que él fue el verdadero autor de la obra, eso es suficiente para inferir un enorme talento en el arte de la construcción. Lo cierto es que después del comentario que hace el cronista dominico en su *Historia*, fray Rodrigo no vuelve a ser mencionado en ninguna otra parte de la misma. Tampoco aparece su nombre entre los 158 frailes registrados en las listas de las diez expediciones¹² que viajaron con destino a la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala entre 1545 y 1564 [fechas entre las cuales se ubica la construcción de La Pila]. El otro historiador dominico

importante, Francisco Ximénez¹³, tampoco lo cita en su obra pese a que éste copió casi literalmente a su homólogo Remesal.

Agotadas las posibilidades documentales entramos nuevamente al terreno de las hipótesis, en este caso para acercarnos al fraile, como persona, más que a su papel en la evangelización americana. Basándonos en el nombre que adoptó como religioso de la Orden de Predicadores, en atención a la costumbre de la época, podemos suponer que el apelativo adoptado denota su origen y que, por lo tanto, sus raíces familiares pudiesen encontrarse en la comunidad de Castilla y León, con toda probabilidad en la provincia o ciudad de León. Esto nos lleva a plantear la posibilidad de que su formación como fraile se haya llevado a cabo en alguno de los conventos que había por la región, entre ellos el de San Esteban de Salamanca, el de San Gregorio de Valladolid o el de La Peña de Francia. Aunque de momento es sumamente difícil y arriesgado apostar por alguno de ellos.

Ante tal incertidumbre, hemos llegado a considerar también la posibilidad de que Remesal hubiese confundido el nombre del fraile cuando revisó la documentación para escribir su crónica, pero ni siquiera ahí se ha conseguido aclarar la duda porque sólo encontramos un nombre semejante a nuestro personaje, el de fray Jorge de León, que llegó en la expedición de 1545 y que estuvo asignado a la casa de Copanaguastla, en donde murió el 27 de octubre de ese mismo año¹⁴, es decir, apenas siete meses después de que arribara a Chiapas. Ampliando el ámbito de búsqueda, nos dimos a la tarea de revisar las relaciones de emigrantes españoles del siglo XVI, concretamente los de origen castellano-leones¹⁵, obteniendo como resultado tan sólo tres homónimos del fraile pero ninguno de ellos correspondía a nuestro personaje porque no había coincidencias profesionales entre ellos y sólo uno estaba en el rango temporal que hemos delimitado pero éste no pertenecía al clero. En consecuencia, de fray Rodrigo de León no sabemos ni su origen, ni su destino ni el sitio en el que falleció.

Por lo tanto, continuando en el terreno de las suposiciones, me permito plantear la posibilidad de que el padre fray Rodrigo de León haya sido un religioso destinado en primera instancia a la Provincia de Santiago de México y que probablemente se trate del mismo personaje que aparece citado en el Capítulo Intermedio celebrado en la Ciudad de México en 1548, en donde se le asigna como vicario de la Casa de Santo Domingo de Izúcar¹⁶. Más tarde, en 1550, en el Capítulo Electivo celebrado en el mismo lugar, es enviado al convento de la Ciudad de los Ángeles (Puebla). Hacia 1555, en el Capítulo Intermedio realizado en Izúcar, lo encontramos entre los integrantes del convento de Yanhuitlán (Oaxaca), y un año después, en el Capítulo Electivo efectuado otra vez en la Ciudad de México en 1556, fray Rodrigo

de León figura entre los miembros del convento de San Pedro de Tlaxiaco (Oaxaca)¹⁷. Aquí se pierde otra vez la pista de este fraile. ¿A dónde se trasladó posteriormente? Una posible respuesta es que se haya dirigido a Chiapas y que se trate del mismo que alude Remesal. Esto explicaría el hecho de que ya no vuelva a mencionarse en las actas capitulares de la Provincia de Santiago de México porque, al haberse cambiado de jurisdicción religiosa por su traslado a la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala¹⁸, dejaba de tener contacto con aquella.

Si ordenamos gráficamente los lugares y los años referidos, veremos que la lógica se impone en el desplazamiento de este fraile por las regiones de Puebla y Oaxaca con destino a Chiapas. Asimismo, tomando como referencia que la última vez que aparece en un documento de la Provincia de Santiago de México es el año 1556, parece bastante coherente que de Tlaxiaco haya pasado a Chiapa y que, en ese lapso de seis años que va de 1556 a 1562, se haya dedicado a elaborar el proyecto e iniciar las obras de La Pila de Chiapa, porque, respecto a esta fecha señalada por Remesal, no hemos encontrado argumentos suficientes para dudar que en el año 1562 se haya inaugurado la obra¹⁹ haciendo brotar el agua de la fuente. [Fig. 1]

Eso mismo puede deducirse de los comentarios de dos cronistas que visitaron el pueblo de Chiapa de los Indios hacia finales del siglo XVI. Uno de estos escritores es el fraile franciscano Antonio de Ciudad Real, quien pasó por esta población en el año 1586 y dejó constancia de ello diciendo:

*“El pueblo es de mucha vecindad y tiene las casas y las calles bien concertadas; hay en él una gran plaza y en la plaza una fuente hecha de ladrillos con mucho primor y galanía, es de bóveda y tiene quince arcos y un caracol, por el cual suben a lo alto, y una pila muy grande en que por muchos años cae el agua”.*²⁰

El otro comentario pertenece a Juan de Pineda, quien también hace una breve mención de la fuente en su relato de su visita al pueblo en 1594, señalando que:

*“(...) en esta plaza está una fuente muy bien hecha toda de ladrillo, que pueden estar dentro della más de cien personas sin que se mojen aunque llueva”.*²¹

Aceptado entonces el año 1562 como la fecha en que se terminó la construcción de La Pila, queda por aclarar en qué momento se marchó fray Rodrigo de León, porque, si recordamos la cita de Remesal, fue un *español* anónimo²² el que concluyó la obra y no el fraile. Al carecer de la fecha exacta de su partida, nos atrevemos a especular que no fue antes de que la

fuelle estuviese en una etapa tan avanzada que permitiera a su ayudante continuarla hasta su conclusión, sin necesidad de requerir de la supervisión técnica del dominico. El motivo de su ausencia cuando todavía estaba construyéndose su propuesta arquitectónica es algo que aún no queda claro. En cualquier caso, siguiendo la posible ruta del fraile, todo parece indicar que su estancia en Chiapa fue sólo una escala en su camino hacia otro convento de la provincia y que, en ese recorrido evidente, probablemente también haya participado en la construcción de la fuente de Chimaltenango, ya en tierras guatemaltecas, de la cual Remesal nos informa en el párrafo siguiente.

*“En Chimaltenango se hizo otro edificio como este [como La Pila de Chiapa] para poner en él la fuente del lugar; y estando tan adelante como se ve, porque faltó el Visitador que le comenzó, el padre que le sucedió en el oficio no le quiso proseguir, y así se quedó todo perdido; y los perlados superiores no han cuidado de dar orden en que se acabe, siendo tan poco lo que falta”.*²³

Dos aspectos llaman la atención en esta cita. El primero es que nada se sabe de otro ejemplo arquitectónico como La Pila de Chiapa en todo el territorio hispanoamericano, lo cual, parece confirmar que el abandono que señala Remesal haya terminado por destruir completamente esa fuente que se había empezado y que nadie quiso continuar. El segundo aspecto destacable es el hecho de que el cronista dominico mencione que el autor de esta segunda fuente, al parecer de iguales características que la de Chiapa, haya sido un *Visitador*, es decir, un fraile que ocupaba este cargo dentro de la Orden; cargo que estaba perfectamente reconocido en la normativa de la comunidad dominica y del que se describen sus responsabilidades en la *Opera de Vita Regulari*²⁴. Ante esta coincidencia cabe preguntar ¿acaso era fray Rodrigo el Visitador que menciona Remesal? En el supuesto de que sí haya sido, esto explicaría porqué no se quedó más tiempo en Chiapa y sobre todo, justificaría el constante traslado del fraile de un convento a otro y de una provincia a otra. ¿Porqué se movió tanto este religioso según lo hemos podido ver en los documentos citados? (en caso de que sea el mismo en todos los sitios). La movilidad de los miembros de un convento a otro no era una cosa rara, al contrario, se daba con relativa frecuencia. Pietro Lippini señala que cuando un fraile se mostraba competente en algún tipo de trabajo material, como la arquitectura, era fácilmente transferido a otros conventos en donde se requiriese su obra, tanto en el interior de su provincia como fuera de ella, del mismo modo que los religiosos destacados en la enseñanza eran transferidos de un centro de estudio a otro en función de la

necesidad educativa de la Orden²⁵. Lo curioso es que no parece que a fray Rodrigo se le haya movido con asiduidad por sus habilidades en la arquitectura, porque en los sitios que estuvo antes de llegar a Chiapa no se tiene noticias de que haya participado en la construcción de ninguna obra. Pero también debemos reconocer que un fraile no hacía lo mismo en todos los sitios en los que vivía, lo cual, quizá, pudo haber ocurrido con este personaje que vino a explotar su talento arquitectónico en una región donde se requirió su trabajo en esa empresa en particular, a este hecho se debe probablemente que no encontremos en toda la Nueva España y Guatemala ningún otro ejemplo similar al que aquí estamos analizando. [Fig. 2]

Estamos pues, frente a uno de esos frailes que se convirtió en arquitecto por necesidad, asumiendo una responsabilidad para la cual no había recibido la formación profesional que se exigía en la época, convirtiéndose así en un constructor improvisado, que se basaba, casi exclusivamente, en los tratados de arquitectura que se habían publicado en aquellos años, de los cuales obtuvo los conocimientos técnicos, artísticos y científicos que plasmó en una obra como La Pila de Chiapa²⁶.

Dice Sydney David Markman que:

"A la forma visual de la fuente se le ha descrito como una corona, un kiosco o un pequeño templete. Esta es simplemente una cúpula sostenida por ocho pilares en forma de cuña que concuerdan con los radios de la planta octagonal. Ocho arbotantes semicirculares conectados a un número igual de masivos contrafuertes independientes reciben el empuje lateral de la cúpula. (...) Un análisis físico del edificio, y un estudio de sus dimensiones, revelan que los conceptos proporcionales subyacentes sobre los que se basó el diseño son el cuadrado y el cubo. (...) El exterior de la cúpula es de un carácter bastante renacentista, toda vez que ésta es la mitad de una esfera, dividida en ocho secciones por un número igual de nervaduras. El edificio está construido de ladrillo y mortero de cal y arena. La decoración está realizada también en ladrillo, tallados especialmente para tal propósito. (...) Tomando en cuenta todas las posibles analogías de edificios similares en España con la fuente de Chiapa de Corzo, se puede concluir que en realidad ninguno de los ejemplos ibéricos sirvió como modelo directo. Esto confirma que fray Rodrigo de León y su sucesor crearon un edificio original, pero que éste, sin lugar a dudas, se construyó dentro de la tradición mudéjar. No imitaron estructuras que conocían por sus propias experiencias anteriores, sino que elaboraron y conservaron la técnica mudéjar. Es

decir, no se avocaron simplemente a sacar formas estilísticas fuera del desarrollo cronológico, de una manera ecléctica, sino que continuaron trabajando en el antiguo estilo mudéjar, tan arraigado en la península ibérica".²⁷

En esta extensa cita vemos resumidos varios temas que forman parte del proyecto arquitectónico de la fuente de Chiapa, entre los que podemos destacar los relativos a la forma, a la estructura, al estilo, a la técnica o a los materiales constructivos. A éstos tenemos que agregar también todo lo referido a la transportación del agua y, en su justa dimensión, a la influencia del simbolismo cristiano²⁸. Estos temas necesariamente tuvieron que ser considerados en el proceso de proyectación de La Pila, independientemente de quién haya sido su autor, y con toda probabilidad sus fundamentos los podemos encontrar en los tratados de arquitectura, de ingeniería y de matemáticas que se habían impreso durante la primera mitad del siglo XVI²⁹.

Adicionalmente tenemos que considerar la habilidad del artífice para seleccionar los materiales de construcción, adiestrar a la mano de obra indígena, dirigir el trazado sobre el terreno, fabricar andamios para mover los materiales y conseguir los recursos para financiar la obra. Suponiendo que las herramientas que se requerían para este tipo de empresas estuviesen a su disposición.

Pero lo realmente importante de este planteamiento es preguntarnos si era posible hacerse arquitecto sólo con la lectura de tales textos, aceptando la posibilidad de que su autor hubiese contado con todos los libros que necesitaba para realizar su trabajo. En primera instancia parece que fray Rodrigo de León lo consiguió, al menos eso puede deducirse de lo que hemos encontrado en la documentación, otra cosa será demostrar lo contrario, pero sobre eso hablaremos en una próxima oportunidad.



Fig. 1: Ruta hipotética de fray Rodrigo de León

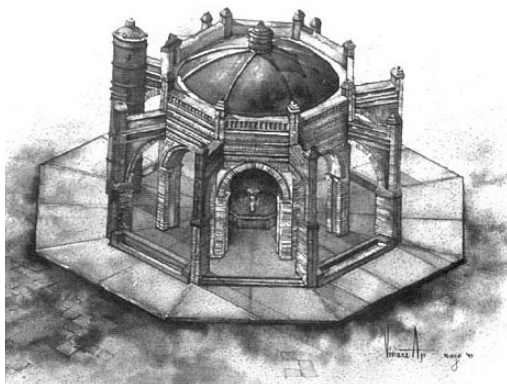


Fig. 2: La Pila de Chiapa

NOTAS

¹ La palabra *Chiapa* (sin la “s”) se usa para designar a la provincia dominica y al poblado indígena colonial. En cambio, el uso de la palabra *Chiapas* (con “s”) es para referirnos al nombre actual del estado mexicano.

² REMESAL, Antonio de, O. P. *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, publicada en 1619, y XIMENEZ, Francisco, O. P. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, obra escrita entre 1715 y 1720, aunque fue publicada hasta 1929.

³ Estos cargos aparecen definidos en: *Opera de vita regulari*, obra redactada por Humberto de Romans en el siglo XIII, en la que se codificaron todas las actividades de los frailes en el documento *De Officiis Ordinis* que fue adoptado como norma de vida conventual desde su elaboración y se mantuvo vigente hasta el siglo XIX.

⁴ Citado en: Manso, “*La arquitectura medieval de la Orden de Predicadores en Galicia*”, p. 10, y con mayor amplitud en Sundt, “*Mediocris domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican legislation on architecture and architectural decoration in the 13th century*”.

⁵ Remesal, *Op. Cit.*, t. II, p. 455.

⁶ Aunque en realidad este término apenas empezaba a usarse para designar a la personificación moderna del maestro constructor medieval. Véase: Lorente, “*El saber del artífice medieval*”, p. 119-124, y Marías, “*El problema del arquitecto*”, p. 69-98.

⁷ Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 57. Este libro era sumamente conocido en los círculos conventuales de las órdenes mendicantes. Para una explicación más amplia véase: Cervera, “*El arquitecto humanista ideal concebido por León Batista Alberti*”.

⁸ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 141

⁹ *Ibid.*, p. 972.

¹⁰ Por poner un ejemplo, este mismo historiador refiere que, simultáneamente a la labor de fray Rodrigo en Chiapa, también en Zinacantán población vecina a la primera, el padre fray Pedro de la Cruz andaba terminando la fuente del poblado “*también trazada en aquellos tiempos, y en estos no tan perdida, que no iguale con las buenas de España*”. Remesal, *Op. Cit.*, t. II, p. 455.

¹¹ Ovando, “*Arquitectos dominicos del siglo XVI en Chiapas (México)*”, ponencia presentada en las *III Jornadas de Arquitectura y Urbanismo* organizadas por el ICCI en 2002.

¹² Datos obtenidos en: Ciudad, *Los dominicos, un grupo de poder en Chiapas y Guatemala. Siglos XVI y XVII*, p. 52. En esa misma línea, Pedro Borges Morán señala que durante el siglo XVI viajaron a América 1579 dominicos, aunque no precisa cuántos de ellos fueron destinados a la Nueva España. Citado por: Martínez, *Pasajeros a Indias*, p. 189.

¹³ El silencio de Francisco Ximénez, cronista dominico del siglo XVIII, puede deberse a que en su *Historia* falta el libro III, en el que bien pudo haber estado incluido el relato que hemos citado de Remesal, lo cierto es que éste último tampoco aporta nada más de nuestro personaje.

¹⁴ Ximénez, *Op. cit.*, tomo I, p. 380.

¹⁵ Martínez Martínez, *La emigración castellana y leonesa al Nuevo Mundo (1517-1700)*, tomo II. Esta autora registra tres personas con el nombre de Rodrigo de León en el período migratorio de 1517 a 1600, haciendo mención del lugar de procedencia, del año en que se embarcaron y sus destinos, el orden es el siguiente: 1) de Fuentes de Campos (Palencia), 1530, a Indias; 2) de Alba de Tormes (Salamanca), 1567, a Puerto Rico; y 3) de Valladolid (Valladolid), 1573, a Santo Domingo.

¹⁶ Véase: Fernández, *Los dominicos en la primera evangelización de México 1526-1550*, p. 295, y Vences, “*Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominica de Santiago de México. Siglo XVI*”, p. 134.

¹⁷ Vences, “*Idem*”.

¹⁸ Las provincias religiosas dominicas novohispanas fueron creadas en el siguiente orden: Provincia de Santiago de México en 1532, Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala en 1551 y Provincia de San Hipólito de Oaxaca en 1596.

¹⁹ La única diferencia la he encontrado en Toussaint, quien afirma que la terminación de la obra fue en 1569, es decir, unos siete años después de lo que aceptan casi todos los historiadores, pero manteniéndose en el siglo XVI. Véase: Toussaint, “*Arquitectura hidráulica: acueductos, fuentes y puentes*”, p. 26.

²⁰ Citado por: Artigas, *Chiapas monumental*, p. 16.

²¹ Citado por: Markman, *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, p. 242. Aunque la fuente es grande no llega a serlo tanto como para dar cabida a tal cantidad de gentes.

²² La participación de este personaje en la obra pudo haberse limitado al control y administración de la mano de obra indígena pero no hay indicios de que actuara en otras etapas de la obra, entre otras cosas porque era aquella época sumamente escasa en oficiales mecánicos según lo expresan los mismos cronistas.

²³ Remesal, *Op. Cit.*, tomo II, p. 455.

²⁴ Estas normas de vida fueron redactadas por Humberto de Romans en el siglo XIII y, aunque fueron adoptadas desde un principio, sólo se incorporó al cuerpo legislativo de la Orden de Predicadores en 1505 con el título *De officis ordinis* (de los oficios de la Orden). Respecto a este tema puede consultarse a: González, *El carisma de la vida dominicana*.

²⁵ Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale*. p. 33.

²⁶ De esto se han encargado autores como: Toscano (1942), Angulo (1945), Toussaint (1948) y Kubler (1984). Los trabajos más importantes sobre esta fuente son los de Navarrete (1991), Markman (1993) y Artigas (1997).

²⁷ Markman, *Op. cit.*, véase el capítulo: “*La fuente de Chiapa de Corzo*”, p. 241-248.

²⁸ Hani explica que en el ámbito cristiano tradicionalmente el número ocho era considerado como el número de la Resurrección. Esta noción, probablemente de origen platónico, fue reiterada con insistencia por los Padres de la Iglesia y otros. Al respecto puede consultarse: Hani, *El simbolismo del templo cristiano*, p. 71.

²⁹ Respecto a la disponibilidad de bibliografía especializada en arquitectura durante el siglo XVI pueden consultarse los siguientes autores: García, “*Libros y*

manuscritos renacentistas de ingeniería”; Gómez, *El libro español de arquitectura*; Picatoste, *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*; Soler, *El libro de arte en España durante la edad moderna*; Lasheras, “*Bibliografía española de arquitectura desde el Renacimiento hasta el siglo XX*”; Zamora y Ponce de León, *Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)*; y Olvera, “*La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal*”.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, León Bautista. *De Re Aedificatoria*. Madrid, Ediciones Akal, 1991 (Colección Fuentes de Arte, Serie Mayor, 10) 475 p.

ARTIGAS, Juan Benito. *Chiapas Monumental. Veintinueve monografías*. Granada, Universidad de Granada, 1997 (Colección Monográfica arte y arqueología, 35) 276 p.

CASTAÑEDA, Carmen. “*Libros en la Nueva España en el siglo XVI*” en: PEÑA DÍAZ, Manuel, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solana Pujalte, coords. *La cultura del libro en la edad moderna. Andalucía y América*. Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2001 (Colección Maior, Estudios de historia moderna, 16) p. 271-288.

CERVERA VERA, Luis. “*El arquitecto humanista ideal concebido por León Battista Alberti*” en: *Revista de ideas estéticas*, n° 146, t. XXXVII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velásquez, 1979, pp. 23-49.

CIUDAD SUÁREZ, María Milagros. *Los dominicos un grupo de poder en Chiapas y Guatemala: siglos XVI y XVII*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Editorial Deimos, 1996, 345 p.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 4ª ed. Edición de Martín Riquer. Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1948 (Colección Ad Litteram, 3) 1093 p.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Los dominicos en la primera evangelización de México 1526-1550*. Salamanca, Editorial San Esteban, 1994 (Colección Monumenta histórica de Iberoamérica de la Orden de Predicadores, III) 308 p.

GARCÍA TAPIA, Nicolás. “*Libros y manuscritos renacentistas de ingeniería*” en: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Caja de Salamanca, 1990 (Serie Historia y sociedad, 11) p. 69-162.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *El libro español de arquitectura*. Madrid, Magisterio Español, 1949 (Colección Publicaciones del Instituto de España) 32 p.

GONZÁLEZ FUENTE, Antolín. *El carisma de la vida dominicana*. Salamanca, Editorial San Esteban, 1994 (Colección Biblioteca Dominicana, 19) 347 p.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura. 1526-1875*. Resistencia, Arg., Dirección de Bibliotecas, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1972, 420 p.

HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, Olañeta Editor, 2000 (Colección Sophia Perennis, 5) 170 pp.

KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 683 p.

LASHERAS MERINO, Félix. "Bibliografía española de arquitectura desde el Renacimiento hasta el siglo XX" en: VV.AA. *Teoría e historia de la rehabilitación*. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Editorial Munilla-Lería, 1999 (Colección Tratados de rehabilitación, 1) pp. 301-318.

LIPPINI, Pietro. *La vita quotidiana di un convento medievale. Gli ambienti, le regole, l'orario e le mansioni dei Frati Domenicani del XIII secolo*. Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1990, 423 p.

LLORENTE DÍAZ, Marta. "El saber del artífice medieval" en: *El saber de la arquitectura y de las artes. La formación de un ámbito de conocimiento desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*. Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000 (Colección Arquitectext, 14) p. 119-124.

LÓPEZ PIÑERO, José María, dir. *Historia de la ciencia y de la técnica en la corona de Castilla. Siglos XVI y XVII*, vol. III. Salamanca, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 2002, 719 p.

LÓPEZ PIÑERO, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Editorial Labor, 1979 (Colección Labor universitaria, Serie Manuales) 511 p.

MANSO PORTO, Carmen. "La arquitectura medieval de la Orden de Predicadores en Galicia" en: *Anuario Archivo Dominicano*, XI. Salamanca, Instituto Histórico Dominicano, 1990, p. 5-68.

MARK, Robert, ed. *Tecnología arquitectónica hasta la Revolución Científica. Arte y estructura de las grandes construcciones*. Madrid, Ediciones Akal, 2002 (Colección Akal Textos de Arquitectura, 5) 289 p.

MARKMAN, Sidney David. *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*. México, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993 (Serie Científica, 5) 604 p.

MARÍAS, Fernando. "El problema del arquitecto" en: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, T. I. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983 (Colección Monografías, Serie Primera, 10) p. 69-98.

MARTÍNEZ, José Luis. *Pasajeros a Indias. Viajes trasatlánticos en el siglo XVI*. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Colección Sección Obras de Historia) 323 p.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María del Carmen. *La emigración castellana y leonesa al Nuevo Mundo (1517-1700)*. 2 tomos. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993 (Colección Estudios de Historia) 306 y 519 p.

MULLEN, Robert. "Fray Francisco Marín: Vignola's rival in the new world" en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, n° 64. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p. 57-64.

NAVARRETE, Carlos. *La Fuente Colonial de Chiapa de Corzo: Encuentro de historias*. México, Gobierno del Estado de Chiapas, 1991, 81 p.

OLVERA, María del Carmen. "La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal" en: *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 6. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, pp. 33-40.

OVANDO GRAJALES, Fredy. "Arquitectos dominicos del siglo XVI en Chiapas (México). La transmisión de las ideas arquitectónicas de España a América a través de las órdenes religiosas" en: *III Jornadas Latinoamericanas de Arquitectura y Urbanismo 2002*. Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana, 2002 (Colección Amer&Cat, 5) p. 65-80.

PARDO TOMÁS, José. *Ciencia y censura. La inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991 (Colección Estudios sobre la ciencia, 13) 390 p.

PICATOSTE y Rodríguez, Felipe. *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*. Madrid, Oller y Ramos Editores, 1999 (Colección Reprint) 416 p.

REMESAL, Antonio de, O. P. *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, 2 vol., México, Porrúa, 1988 (Colección Biblioteca Porrúa, 89 y 90) 578 y 689 p.

ROMANIS, Humberti de. *Opera de vita regulari*. Joachim Joseph Berthier, ed. 2 vol. Torino, Marietti, 1956, 577 y 643 p.

SOLER I FABREGAT, Ramon. *El libro de arte en España durante la edad moderna*. Gijón, Ediciones Trea, 2000 (Colección Biblioteconomía y administración cultural, 43) 213 pp.

SUNDT, Richard A. "Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican legislation on architecture and architectural decoration in the 13th century" en: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XLVI, n° 4. Philadelphia, Society of Architectural Historians, diciembre 1987, p. 394-407.

TORRE, Tomás de la, O. P. *Diario de viaje. De Salamanca a Chiapas. 1544-1545*. Caleruega, Editorial OPE, 1985 (Colección Guzmán, 5) 164 p.

TOUSSAINT, Manuel. "Arquitectura hidráulica: acueductos, fuentes y puentes" en: *Arte colonial en México*. México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948, p. 25-28.

VENCES VIDAL, Magdalena. *Evangelización y arquitectura dominicana en Coixtlahuaca (Oaxaca) México*. Salamanca, Editorial San Esteban, 2000 (Colección Monumenta histórica iberoamericana de la Orden de Predicadores, XVIII) 292 p.

VENCES VIDAL, Magdalena. "Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominica de Santiago de México. Siglo XVI (primera parte)" en: *Anuario Archivo Dominicano*, XI. Salamanca, Instituto Histórico Dominicano, 1990, p. 119-180.

VICENTE MAROTO, María Isabel y Mariano Esteban Piñeiro. *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1991 (Colección Estudios de historia de la ciencia y de la técnica, 5) 533 p.

XIMENEZ, Francisco, O. P. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, 5 Tomos, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 1999.

ZAMORA LUCAS, Florentino y Eduardo Ponce de León. **Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)**. Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del Libro, 1947, 125 pp.

VILLAGRÁN: PADRE DEL FUNCIONALISMO MEXICANO

Rosana Castañón Gutiérrez
Arquitecta. México

La arquitectura mexicana de la primera mitad del siglo XX estuvo marcada por el funcionalismo. Contrario a lo que podría esperarse, esta corriente no fue importada de Europa sin más. Los jóvenes arquitectos titulados en los años veinte, llegaron a esta etapa de la mano de José Villagrán García (1901-1982). Fue maestro, teórico, arquitecto e ideólogo.¹ *“No podemos dejar de señalar, también, su cualidad inaugural en idioma español.”*²

Su trabajo lo dedicó a la teoría de la arquitectura. *“Es a esta disciplina a la que ha dedicado toda su devoción, abondando en ella con toda la capacidad de su mente clara, lógica y organizada, hasta convertirse en el máximo teórico y crítico de arquitectura que ha producido México, logrando rebosar el marco nacional y proyectarse internacionalmente, pues sus múltiples ensayos, pensamiento y doctrina son ampliamente conocidos fuera de nuestro país y han tenido un reconocimiento que se ha traducido en honrosas distinciones que le han sido otorgadas.”*³

ANTECEDENTES FUNCIONALISTAS

El momento histórico que se vivía en México tuvo mucha influencia en la creación de la corriente funcionalista en arquitectura que se ha llamado Escuela Mexicana de Arquitectura. Era la tercera ocasión que México afirmaba su condición de país independiente. El primero fue la Guerra de Independencia. El segundo fue a mediados del siglo XIX, cuando se combatieron diferentes intervenciones extranjeras. La tercera, ésta, fue la Revolución

Méxicana. El pueblo mexicano se levantó contra el gobierno del dictador Porfirio Díaz. Durante su gobierno había tratado de europeizar el país. Cambió el paisaje mexicano con la llegada del tren. En la Ciudad de México hizo grandes edificios inspirados en los europeos. Es el caso del Palacio de Correos y el de Bellas Artes, ambos de Adamo Boari, arquitecto italiano. Esto era también comprensible porque la corriente dominante en la arquitectura europea en aquel momento era el eclecticismo.

Las bases que luego darían paso al funcionalismo, estaban dadas. Por las enseñanzas de Viollet-le-Duc rechazaron los “arqueologismos”; por las de Julien Guadet a tomar el programa como el director de la obra. Fue durante el porfirismo y por su posición positivista, que la racionalidad gana una importancia sin igual en todas las facetas de la vida. En arquitectura y urbanismo lo importante era deshacerse de la basura y conseguir aire y sol en las viviendas. Se hizo reordenamiento urbano, se ampliaron y mejoraron las calles y avenidas. Esto inclinó a la sociedad hacia una arquitectura higiénica y funcional. Era el deseo de los arquitectos porfiristas encontrar una síntesis de lo moderno y lo nacional que entonces parecían excluyentes.

Una vez que la Revolución triunfó, el nacionalismo se manifestó en todos los aspectos de la vida mexicana. En arquitectura, hubo una sensación, nunca antes vista, de circunstancias promisorias, y el primer impulso nacionalista fue el neocolonialismo. Considerando la arquitectura hecha durante la colonia española como la primera netamente mexicana, la tomaron como prototipo en los primeros años del siglo XX. Fue Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, en 1923, el que prohibió todo lo extranjero en la música y el baile. También impuso la arquitectura neocolonial a través del Departamento de Construcciones. Allí trabajaba, entre otros, José Villagrán García como proyectista. Desechando toda la arquitectura oligárquica, quería llegar a una arquitectura democrática que ayudara en la construcción de un México más justo.

La arquitectura de transición, cuyo mayor exponente es Carlos Obregón Santacilia, quiere renovar, pero es poco consistente en su aspecto teórico. El llamado “art-déco” cuyo énfasis estaba puesto en el ornamento surge con fuerza en la Exposición de Artes Decorativas en París en 1925. En México está siempre entre la recuperación del pasado colonial y el rompimiento total con el pasado. Arquitectos como Juan Segura tomaron motivos indígenas como base para los ornamentos de una arquitectura que también por la masividad de sus volúmenes se acercaba a la arquitectura prehispánica. Villagrán en 1924 era socio de Carlos Obregón, así participó también en esta etapa transitoria.

La búsqueda de una arquitectura que fuera tanto **nacional** como **moderna**, hizo posible el nacimiento del funcionalismo mexicano. Tenían como base las concepciones espaciales anteriores, y el modo de vida actual. Aunque parecían contrarios. Lo nacional venía del pasado y lo moderno parecía no tenerlo. Algunos arquitectos estaban inquietos por buscar una arquitectura adecuada a la nueva etapa que México empezaba. Para Villagrán, fue la crisis de los años veinte, lo que lo llevó a la teoría. Ya había participado en los anteriores movimientos nacionalistas. Quería primero entender, para después valorar la arquitectura, entonces académica.

NACIMIENTO FUNCIONALISTA. 1933

En octubre de 1933, la arquitectura moderna, el funcionalismo, se estableció definitivamente en México. En Europa, el CIAM redactaba la Carta de Atenas, y la Bauhaus se disolvía. El evento que lo marcó fue la organización por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos de unas trascendentes pláticas, Las Pláticas sobre Arquitectura. El temario⁴ de éstas señala el tema de más interés entre los arquitectos mexicanos de ese tiempo:

“¿Qué es la arquitectura?”

¿Qué es el funcionalismo?”

¿Puede considerarse el funcionalismo como una etapa definitiva de todo un devenir arquitectónico?”

¿Debe considerarse el arquitecto como un simple técnico de la construcción o como un impulsor, además, de la cultura general de un pueblo?”

¿La belleza arquitectónica, resulta necesariamente de la solución funcional, o exige, además de la actuación consciente de la función creadora del arquitecto?”

¿Cuál debe ser la orientación arquitectónica actual en México?”⁵

Alfonso Pallares presidente de la Sociedad Mexicana de Arquitectos fue el que convocó las pláticas. Tuvieron gran éxito, ya que participaron muchos arquitectos de manera activa, también ingenieros y público en general. En el año 1933, las ideas funcionalistas estaban muy extendidas entre algunos arquitectos mexicanos. Estos arquitectos, encabezados por José Villagrán García, tenían intereses no sólo estéticos, sino éticos. Él ya llevaba algún tiempo dando clases en la Escuela Nacional de Arquitectura.

Se había titulado el 1º de octubre de 1923. Empezó a dar clases casi por casualidad cuando, Enrique del Moral y sus compañeros le pidieron, en 1924, que se hiciera cargo de la clase de Elementos de Composición.

Él invitó a Carlos Obregón Santacilia y Pablo Flores a que le ayudaran. Sus primeros alumnos fueron entonces Mauricio Campos, Marcial Gutiérrez Camarena, Francisco Arce y Enrique del Moral. Fue una reunión sin igual de maestro y alumnos ejemplares. Todos han marcado profundamente la arquitectura mexicana del siglo XX. Estimularon recíprocamente sus ideas funcionalistas. Pocos años más tarde, los entonces los alumnos de primer año, encabezados por Enrique Yáñez y Enrique de la Mora, lograron que fuera designado profesor de teoría. Y allí estuvo desde entonces. Estos también ocuparían un lugar destacado en la arquitectura mexicana.

Se nota el valor social que Villagrán le da a la arquitectura revisando lo que escribía en 1931. *“Si tan grande es la influencia que la arquitectura ejerce sobre las masas educándolas; si desempeña un papel de verdadero factor educativo en los pueblos; si con la sola estética es capaz de llevar la paz a los espíritus; si la higiene en sus obras puede hermanarse con la estética de su plástica: necesario es concluir que la educación de los educadores que manejarán la arquitectura, compete a cuantos elementos consagren sus esfuerzos en pro de la cultura nacional.”*⁶

También se nota en lo que decía en 1939. *“La higiene, con sus preceptos, refuerza esta característica de sencillez y abre con actitud científica, no poética, un campo expedito de creaciones vedado para tiempos pasados; pregona la luz, el sol, el aire libre, la vegetación, el aseo, como elementos profilácticos los más expeditos, naturales y económicos para prevenir las múltiples enfermedades, azote de la humanidad, alcanzando con ello una feliz armonía que se comprueba con multitud de consideraciones...”*⁷

1933 es un año clave en el funcionalismo mexicano. Hasta 1933 la dirección y el cuerpo de profesores de la Escuela Nacional de Arquitectura no participa de este enfoque en la arquitectura. Sólo algunos profesores aislados se habían adherido a esta corriente. Era más importante la renovación fuera de la escuela. Un ejemplo fueron las pláticas que se celebraron.

En 1933 Villagrán se convierte en el director de la escuela, con la oposición de los antiguos profesores de la escuela. Es la primera vez que el funcionalismo se instala en la dirección. Empiezan a dar clase Mauricio M. Campos, Enrique de la Mora y Enrique del Moral, entonces jóvenes arquitectos. Reorganizó las clases de composición, basándolas en el análisis del programa y organizó los talleres de edificación. Su plan de estudios no surtió los efectos deseados porque había muchas opiniones contrarias todavía. En 1935, renuncia a su puesto y a su cátedra, en una de las crisis de la universidad. Regresa a su cátedra de teoría en 1937, que impartió desde entonces. Como director, Federico Mariscal regresa la escuela a su etapa

anterior. Pero de 1938 a 1944 el director fue Mauricio M. Campos, que continuó la labor de Villagrán.

DIVERGENCIAS FUNCIONALISTAS

Los primeros alumnos de Villagrán por sus discusiones sobre la teoría, aunque unidos por las enseñanzas funcionalistas de su maestro, al final se dividieron en dos grupos. En el más radical se encontraban Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto. Éstos pensaban que si la forma era dada por la función, la creación arquitectónica debía ser negada y sustituida por la investigación y el análisis del programa. Es decir, la arquitectura como una máquina, sería producto de la función. El fin de la arquitectura era lograr *“un máximo de eficiencia con un mínimo de esfuerzo”*. Ejemplos de esto son las casas de Diego Rivera y Frida Khalo construidas por Juan O’Gorman en 1932. Dentro de su espíritu, parecen máquinas con sus mecanismos a la vista de todos. En el grupo más moderado estaban Mauricio Campos, Marcial Gutiérrez Camarena, Carlos Vergara y Enrique del Moral. Estos pensaban que la voluntad artística sí estaba en la creación arquitectónica. De acuerdo con el programa, resultaría una forma bella y armónica. *“La discusión sobre lo útil y lo superfluo se establece a fondo.”*⁸

Es por esto que en las pláticas “la desavenencia llegó, al aparecer discrepantes opiniones respecto a la condición estética o artística de la arquitectura y si ésta debía ser considerada o no, como una de las bellas artes. En efecto, algunos de los jóvenes arquitectos teórico-funcionalistas, Juan Legarreta, Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, entre otros, consciente o inconscientemente, en su extremismo derivaban hacia una postura racionalista-materialista, que sólo reconocía la utilidad, la economía y la eficiencia, como condicionantes de la arquitectura... Según Juan O’Gorman la única y verdadera arquitectura: la técnica, la científica, sólo puede medir y resolver necesidades “materiales” y por ello las llamadas necesidades “espirituales” o bien consideraciones de tipo estético no tienen cabida en ella, puesto que su interpretación es puramente subjetiva.”⁹

La postura de Villagrán estaba más comprometida con la situación del país. Para él, el funcionalismo tenía una base más social. La racionalización de los espacios y en la construcción era más adecuada en un país cuyos recursos eran limitados. Lo que al final de su vida fue una teoría completa, empezó con una doctrina, reflejada en un escrito que es un verdadero manifiesto de la arquitectura funcionalista mexicana: Esta doctrina es el inicio de toda su teoría.

LA DOCTRINA ARQUITECTÓNICA DE JOSÉ VILLAGRÁN GARCÍA¹⁰

-Los dos papeles de la arquitectura

1. Renuencia a mostrar las peculiaridades de nuestro pueblo. (Inconscientemente y sin beneficio, nuestras construcciones cumplen esta misión).
2. Tomar parte activa y de liderazgo en la evolución de nuestro pueblo. (Esta es la doctrina de nuestros jóvenes arquitectos).

-Factores en los problemas arquitectónicos de México

1. *Pobreza*. Es necesario construir para nuestro pueblo con extrema economía.
2. *Programas desconocidos*. Crear edificios para instituciones con programas indeterminados, o cuya función es indeterminada, o está en constante evolución.
3. *Falta de cultura*. Luchar en contra de la enorme falta de cultura y la incompreensión pública, acentuada por el gran número de “mercaderes de la construcción”.
4. *Atavismo*. Aprender a controlar nuestro natural temperamento rebelde.

Para muchos arquitectos estos problemas representan obstáculos insuperables, pero para los jóvenes constituyen la base de nuestras soluciones. Además, explica:

La razón de la inconsistencia de nuestras soluciones; la influencia de formas exóticas, que sirven para cubrir nuestro limitado conocimiento; la lucha evidente que muestra nuestra arquitectura entre la vigorosa vitalidad del arquitecto y su impotencia para resolver de manera perfecta nuestros indeterminados programas.

-La enseñanza de la arquitectura

1. Ha revelado a nuestros jóvenes arquitectos: que es un hecho que saben qué es y qué no es arquitectura; que deben ser constructores y no proyectistas; que deben aceptar su responsabilidad social como elementos indispensables en la evolución de nuestro pueblo.
2. No ha revelado: que los problemas sociales y arquitectónicos de nuestro pueblo deben ser conocidos y estudiados; que la técnica usual de la construcción debe ser perfeccionada.”

PRÁCTICA FUNCIONALISTA

Dos años antes, en 1925, Villagrán había iniciado la construcción el Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en Popotla, en el Distrito Federal En ese mismo año, Gropius hacía el Edificio de la Bauhaus, Le Corbusier publicaba *Urbanisme*, y se celebró en París la Exposición de Artes Decorativas. Esta obra es la primera hecha en México con el verdadero espíritu de la modernidad. Es la primera real aplicación de la teoría de Villagrán, y el punto de partida para toda la arquitectura mexicana posterior.

Villagrán dejó a un lado las copias de arquitecturas pasadas, evitando poner a los monos, por ejemplo, en una jaula bizantina. Se ciñó a las funciones que los pabellones debían cumplir. Se limitó a la forma del sistema constructivo. Expuso las instalaciones hidráulicas al exterior. Logró unas formas sencillas y claras, acordes a la función requerida y los materiales empleados, lo que le valió el mote de “Villagrán, el sincero”. Y él mismo le dio nombre a este movimiento que empezaba, la “arquitectura mexicana contemporánea”.

BASES FUNCIONALISTAS

La clave para desarrollar el funcionalismo mexicano la encontró en los escritos de Julien Guadet¹¹. Ya que en 1927 escribió que “...no he leído más libro de arquitectura que un Guadet y no he estudiado más filosofía que la leída en mi propia alma a la luz de mis muy escasos conocimientos...”¹² Los escritos de Guadet hablan de la verdad de esta manera:

“Y bien, esta regla de las proporciones, dejémosla. Manteniendo que yo os he hablado de las proporciones en las columnatas, en las puertas y ventanas, en las arcadas, en las relaciones entre sus diversos elementos, ¿no veis nada más que las rija? ¿Será el capricho, una voluntad preconcebida, una tradición inexplicable? No, esto es todo únicamente, todo simplemente lo verdadero, lo bello por verdadero.

¿Y que entendemos entonces por verdadero?

La arquitectura es la aplicación, para satisfacer las necesidades materiales y morales, de los elementos de la construcción. Sin construcción, no hay arquitectura.

Las leyes de la construcción son las leyes primeras de la arquitectura, y todos los que con un espíritu de revuelta intentan alejarse, y desvirtuar las leyes, son destrozados.

Penetrad profundamente en esta verdad en la base de vuestros estudios, y estaréis asombrados de ver que las proporciones nacieron para vuestra idea dirigente. El día que vosotros tengáis

conciencia de vuestro estado de artistas verdaderos, estaréis muy cerca de hacer valer vuestro estado de verdaderos artistas!¹³

En estos textos se descubre que la arquitectura “desde entonces exigió triple concordancia entre *forma, finalidad y medio.*”¹⁴

CONCIENCIAS FUNCIONALISTAS

Enrique del Moral tomó parte activa en el funcionalismo, y pensaba que *“Éste entró a México no como una simple copia de formas, producto de ese pensamiento, tampoco por la lectura de libros teóricos sobre la materia — aparecían en aquella época los primeros ensayos escritos de Le Corbusier y prácticamente nadie los había leído en México. El funcionalismo tomó carta de naturalización en México, como resultado lógico de las enseñanzas de Villagrán y como una experiencia vital propia de los alumnos que en esa época cursaron la escuela y salieron a la práctica profesional henchidos de entusiasmo y optimismo, convencidos de que tenían una “nueva” que debían difundir, y la lucha ideológica para terminar con las formas caducas y convencionales comenzó de inmediato.*”¹⁵

Los partidarios del funcionalismo, convencidos de su posición, querían convencer a todo el mundo con sus ideas. No importaba que fueran colegas o clientes, entablaban serias discusiones teóricas sobre la verdad en la arquitectura, lo útil y lo superfluo. *“Adquieren una actitud místico proselitista, que los conducía a entablar polémicas teóricas para convencer a otros de su convicción y aún a sus clientes de “su verdad” y desechar cualquier trabajo que significara concesiones que pudieran apartarlos de ella. Esta limpia postura, que entonces existió, me parece digna de servir de ejemplo moral para todos los arquitectos*”¹⁶, dice Del Moral.

El funcionalismo en México fue menos una reflexión sobre la estructura-forma que en Europa, porque todavía se construía de manera tradicional. En los años 1928-32, hubo muchas discusiones teórico-arquitectónicas. Sin embargo, era más importante la solución de las necesidades sociales, que preocuparse por la modernidad en sí misma. Debe recordarse que su racionalidad provenía del espíritu revolucionario. Fue éste el que le dio los rasgos de nacional y moderna a la arquitectura funcionalista, e hizo que su producción principal fuera de hospitales, escuelas, bibliotecas, centros asistenciales, recreativos populares y, por supuesto, vivienda obrera.

Villagrán les planteó la creación arquitectónica a sus alumnos desde la teoría, muy alejado de los formalismos de moda que para él son antiarquitectura. Sus ideas no provinieron de los últimos libros o revistas publicados en Europa. Ya que, como dice Enrique del Moral, no había mucho presu-

puesto en la escuela para ellos entre 1923 y 1927. Los libros que había eran muy atrasados, entre ellos los de Otto Wagner y Frank Lloyd Wright. Juan O’Gorman, sin embargo, poseía los primeros libros de Le Corbusier. Pero eran malinterpretados con frecuencia, manteniendo que la arquitectura era tecnicista y materialista, quitándole toda componente artística. Así, Le Corbusier tuvo algún impacto a partir de 1930, sobre todo en las obras de Juan O’Gorman. Pero en general, la influencia de sus textos y obras se nota en México, a partir de 1940. La función, o sea el programa, es determinante en el funcionalismo. Son ideas racionalistas que correspondían a las ideas más avanzadas, vigentes en aquel momento también en Europa y usadas por Wright, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, la Bauhaus y el De Stijl.

Para Villagrán la teoría era un instrumento de lucha, para convencer, modificar y desterrar las ideas que condujeran a la antiarquitectura, o sea, arcaísmos y pseudomodernismos. Era el camino para llegar a la verdadera arquitectura. “Deseo llevar el concepto más claro de la arquitectura, pero llevarlo en forma de convicción, no de definición, de convicción que resista el inmenso peligro de la rutina...”¹⁷

Entre 1940 y 1964 se hacen grandes obras en el país, el crecimiento urbano empieza. Algunas obras en la Ciudad de México fueron el Centro Médico Nacional; las unidades de vivienda Benito Juárez, Miguel Alemán, Independencia y Nonoalco-Tlatelolco; la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Politécnico Nacional, etc. El “estilo internacional” impera a partir de los años cuarenta, sobre todo en la Ciudad Universitaria. En la década de los cuarenta, fue más influyente Le Corbusier, en la década de los cincuenta, Mies Van der Rohe, quizá por la forma de sus espacios, abiertos y cerrados que recuerdan los patios mexicanos.¹⁸

Para Villagrán, desde 1945, la arquitectura ha entrado en un nuevo academismo formal, contrario al espíritu revolucionario del primer tercio del siglo. Y en el sesenta “se refiere a la angustiada crisis formal en que se debate la arquitectura en nuestro mundo y cuyos síntomas, cada vez más inquietantes, parecen anunciar la proximidad de cambios que ignoramos a dónde conduzcan: si a nuevas formas, por ahora inimaginables, o a nuevas ideas, también insospechadas, que nos coloquen de modo diverso ante los seculares y analógicos problemas de la arquitectura; o que, quizás no se lleven hacia un concepto totalmente nuevo de la secular estructura del arte mismo.

Por doquiera tropezamos con esta terrífica amenaza que se la denomina de muchos modos: señálanse, en efecto, una serie de conflictos, entre ciencia y humanidades; entre arte y técnica; entre individuos y colectividad;

entre masa y grupo selecto; entre capital y trabajo; entre pueblos subdesarrollados y naciones poderosas.¹⁹

“Propiamente hablando se está proyectando la humanidad hacia una colectivización integral, hacia una cultura que deje de ser occidental para convertirse en humana, propia a todas las latitudes y a todas las razas.”²⁰
“Es evidente que también en el abuso de la técnica encuentra nuestro tiempo el germen que pueda llevarlo a la negación de nuestra civilización y basta a la destrucción de la misma familia humana.”²¹

Teoría funcionalista

“La teoría propiamente dicha marca camino, sólo camino, no da recetas ni secretos; abre camino amplio, libre, con límites como toda libertad. Da el sistema por adoptar, es la clave de los estudios, no es el estudio mismo. Es universal, no conoce diferencias por aplicarse ni hoy ni mañana.”²²

Para Villagrán la arquitectura verdadera debía estar ubicada cronotópicamente. O sea, definida y expresando su tiempo y su lugar. Por eso la verdadera arquitectura siempre es diferente, porque no hay dos momentos cronotópicos iguales. El funcionalismo para Villagrán, era una teoría con cualidades dialécticas. Era asumir el presente con todas sus consecuencias. Estaba ubicada. Etimológicamente, Villagrán dice que ubicar viene de ubi=lugar, y cuando=tiempo.

“La modernidad es la pertenencia de algo a su tiempo. Esto significa que lo moderno es una cualidad que se da en todo momento, o si se quiere, que se puede dar, que tiene potencialidad en todo tiempo para ser y que, la cualidad de no ser, es porque ese algo deja de pertenecer en alguno de sus aspectos a su momento histórico...”

La *regionalidad* es otra cualidad similar a la modernidad, sólo que referente al *ubi* y no al *quando*, como lo anterior. Como la categoría del programa abarca simultáneamente a ambos aspectos, al *cronos* y al *topos* resulta, de manera pareja a lo antes dicho, que lo auténticamente arquitectónico es de igual modo auténticamente regional y, por lo mismo, moderno.

“...resulta que lo arquitectónico auténtico es moderno en su tiempo y para su localidad y simultáneamente regional para su localidad y en su tiempo.”²³

“Consecuentemente entendemos que toda arquitectura se ubica cual si fuere un punto matemático por medio de dos coordenadas: la del espacio geográfico y la del tiempo histórico, concediendo a cada una de ellas la

amplitud que le demarca la propia cultura a que pertenece y da expresión.”²⁴

El funcionalismo mal entendido, para Villagrán, olvida el lugar y el tiempo donde se proyecta.

La teoría ha hecho a Villagrán descubrir muchas cosas, pero nunca pudo dar por terminada su investigación. Ni pudo satisfacer por completo su ansia creadora.

Construir conlleva responder tres preguntas: ¿para qué? ¿con qué? ¿cómo se hace? o sea, saber la finalidad, la materia prima, y el procedimiento.²⁵ *“La arquitectura comparte con la escultura la finalidad estético-expresiva, y con la edificación, la mecánico-habitable.”²⁶* Por lo que, *“no es aceptable idea sin forma ni forma que no obedezca a una idea, sea ésta la misma nada.”²⁷*

Para Villagrán, el funcionalismo es mucho más que lo útil mecánico y económico. Para Villagrán, el funcionalismo a nivel mundial, no fue una ruptura con lo anterior, sino una depuración de tipo racionalista. El funcionalismo quería estar acorde con su tiempo, o sea, los nuevos materiales y las nuevas técnicas. Era la sinceridad constructiva la que daba la fuerza expresiva a la arquitectura. La lógica arquitectónica era la correspondencia entre programa y forma. El programa como *“principio de composición”* era el vínculo entre el arquitecto y la sociedad. Es el fin de la arquitectura construir *“espacios habitables, para que respondan de modo completo y total al hombre contemplado íntegramente: ... como ser físico, ser biológico, dotado de psicología y animado por un espíritu que instintivamente pugna por perseguir lo infinito, generando en cada tiempo una cultura de progresivo y constante desenvolvimiento en que se objetiva con multiplicidad de aspectos.”²⁸*

El interés de Villagrán por la satisfacción de las necesidades humanas de manera integral subraya el aspecto social del funcionalismo mexicano. Porque, *“lo que se predica no es una estética, sino una ética profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo su problema y después alcance su solución...”²⁹* *“Su punto de partida, predominantemente idealista, y su adhesión a la axiología de Max Scheler hizo que convirtiera al tema de ‘los valores en arquitectura’ (útiles, lógicos, estéticos y sociales) en el pivote central en torno al cual gira el resto del esquema teórico villagrániano.”³⁰*

Villagrán tenía muy claro el camino que debía seguir para llegar a su teoría de la arquitectura. Los medios de los que se valió eran: *“Actitud moderna ante la verdad [:] ... tender sistemática y constantemente al descubrimiento de la verdad [:] ... la audacia, ... veneración por la exactitud*

matemática. *Actitud moderna ante lo ético* ... individualista inconsciente por una parte y por la otra su reacción colectivista ... *Actitud moderna ante lo religioso* ... la falta de unidad y el descubrimiento de un porvenir ... *Actitud moderna ante la belleza* ... inquietud por lo bello ... el purismo estético.”³¹ Las tres facultades indispensables para lograr esto son la inteligencia, la voluntad y la sensibilidad.³²

*“Después, no queda al arquitecto moderno sino una disyuntiva: ser arquitecto de su tiempo o no ser arquitecto... Ni arcaísmo, ni futurismo: actualidad.”*³³



NOTAS

¹ Vargas Salguero, Ramón, “El imperio de la razón” en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Fernando González Gortázar, et al., CONACULTA, México, 1994, pp. 93-95.

² Vargas Salguero, Ramón, “Prólogo” del libro *Teoría de la Arquitectura*, José Villagrán García, UNAM, México, 1989, p. 16.

³ Del Moral, Enrique, “Homenaje de la Facultad de Arquitectura de la UNAM a José Villagrán García” que tuvo lugar el 26 de octubre de 1973. Está editado en *El hombre y la arquitectura*, Enrique del Moral, UNAM, México, 1983, p. 192.

⁴ Del Moral, “El funcionalismo en México”, agosto de 1976, op. cit., p. 208.

⁵ Las pláticas fueron sustentadas por: Juan Legarreta, Salvador Roncal, Álvaro Aburto, Manuel Ortiz Monasterio, Mauricio M. Campos, Federico Mariscal, Juan Galindo, José Villagrán García, Silvano B. Palafox, Manuel Amabilis, Juan O’Gorman, Antonio Muñoz, ingeniero Raúl Castro Padilla, y el resumen estuvo a cargo de Alfonso Pallares. Reseñado por Enrique Del Moral, op. cit., p. 208.

⁶ Villagrán García, José, “Educación profesional del arquitecto” (13 de noviembre de 1931) en *José Villagrán*, INBA, México, 1986, p. 274.

⁷ Villagrán, “Apuntes para un estudio”, (1939), en *José Villagrán*, op. cit., p. 307

⁸ Del Moral, “El funcionalismo en México”, op. cit., p. 205.

⁹ idem.

¹⁰ Villagrán, “The New Architecture in Mexico”, *The Architectural Record*, vol. 81, núm. 4, abril 1937, p. 32, trad. RVS. Recogido en *Cuadernos de Arquitectura 2. José Villagrán García*, CONACULTA - INBA, México, 2001, pp. 1-2.

¹¹ “Guadet, Julien (1834-1908). Nació en París. Connotado arquitecto francés y sobre todo notable y afamado maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de París. Escribió *Éléments et théorie de l’architecture*, publicado en 1901 para su curso de Teoría de la arquitectura, iniciado en 1894... extendiéndose sus enseñanzas a todas las escuelas de arquitectura.” Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit. p. 490.

¹² Villagrán, “Carta de José Villagrán a Manuel Chacón” (5 mayo 1927), en *José Villagrán*, op. cit., p. 316.

¹³ Guadet, Julien, *Éléments et théorie de l’architecture. Cours professé a l’école nationale et spéciale des beaux-arts*, Librairie de la construction moderne, Quatrième édition, París, s.f., Tomo I, pp. 174-5.

¹⁴ Villagrán, “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea” (22 de noviembre de 1950), en José Villagrán, op. cit., p. 313.

¹⁵ Del Moral, “Palabras dichas en ocasión de la ceremonia de la SAM para festejar al arquitecto Villagrán por su admisión al CN” (27 de octubre de 1960), op. cit., p. 141.

¹⁶ Del Moral, “El funcionalismo en México”, op. cit., p. 211.

¹⁷ Villagrán, “Objetivos de la clase de teoría” (1929), José Villagrán, op. cit., p. 271.

¹⁸ Del Moral, “La enseñanza de la arquitectura en México en los últimos veinticinco años (1925-1950)”, op. cit., pp. 60-61

¹⁹ Villagrán, “Discurso de ingreso a el Colegio Nacional” (29 de septiembre, de 1960), *Cuadernos de Arquitectura 2*, op. cit., p. 16.

²⁰ Villagrán, “75 años de arquitectura mexicana. 1900 a 1975”, en *Cuadernos de*

Arquitectura 2, op. cit., p. 61.

²¹ Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit., p. 229.

²² Villagrán, "Notas para la clase de teoría" (1928), *José Villagrán*, op. cit., p. 268.

²³ Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit., p. 270.

²⁴ Villagrán, "75 años de arquitectura mexicana. 1900 a 1975", op. cit., p. 56.

²⁵ Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit., p. 210.

²⁶ Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit., p. 196.

²⁷ Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit., p. 208.

²⁸ Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, op. cit., pp. 189-204.

²⁹ Vargas Salguero cita a Villagrán en el prólogo de *Cuadernos de Arquitectura 2*, op. cit., p. XXIV.

³⁰ González Pozo, Alberto "José Villagrán García (México, D.F. 1901-1981) en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, op. cit., pp. 154-155.

³¹ Villagrán, "Apuntes para un estudio", op. cit., p. 298.

³² Villagrán, "Carta de José Villagrán a Manuel Chacón", op. cit., p. 317.

³³ Villagrán, "Apuntes para un estudio", op. cit., p. 309.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO COMO MARCO ESTRATÉGICO DE REVITALIZACIÓN URBANA: EL CASO DE BELO HORIZONTE, BRASIL

Claudia Villaça Diniz

Arquitecta. Brasil

INTRODUCCIÓN

El proyecto de tesis, a continuación propuesto, tiene la intención de analizar el papel del patrimonio histórico en las revitalizaciones urbanas como marco estratégico de promoción de la ciudad. Se considera que la revitalización urbana es una intervención global dirigida no sólo a la rehabilitación del patrimonio construido, sino también a la regeneración económica, social y funcional de núcleos urbanos degradados.

El interés del trabajo radica en proponer estrategias de intervención en centros históricos degradados del Brasil, concretamente en la ciudad de Belo Horizonte, que permitan perseguir el objetivo de revitalización urbana en sus múltiples aspectos, tanto físicos como económicos y sociales.

A pesar de que un ejemplo individual de dichas acciones sea probablemente hecho para un lugar específico, un número de principios y de modelos generales de la buena práctica pueden ser identificados. Tales lecciones de experiencias actuales y anteriores pueden ser aplicadas para asistir al desarrollo y a la puesta en práctica a la tarea de la revitalización.

En este sentido se plantea un estudio de casos exitosos de intervención urbana en los Estados Unidos y Europa con el objetivo de efectuar un análisis comparado de las políticas económicas y de gestión, asimismo como

los instrumentos jurídicos y sociales para la recuperación de los núcleos históricos referidos a esos países.

La búsqueda de experiencias que pudieran ser contrastadas con la realidad del objeto de estudio en Brasil se fundamentó en los principios de centralidad de localización, así como de la similitud de un pasado industrial y económico. Se buscaron zonas de gran centralidad, donde se encuentran significativos testimonios arquitectónicos de la importancia de su pasado pero que, posteriormente, se tornaron obsoletas.

Se eligió así: Glasgow, en Gran Bretaña, por estar relacionada con la renovación urbana adecuada en una escala internacionalmente reconocida¹ -en un corto espacio de tiempo, en la ciudad se ha establecido una nueva base económica y se ha levantado a partir de un periodo de decadencia industrial para ser sublimemente nombrada Ciudad Europea del Año en 1990- incluso por su gran preocupación social; Washington, Estados Unidos, con la revitalización urbana de la Union Station, por su semejanza con el caso de estudio en Brasil; Barcelona, España, la actual renovación del barrio de Poblenou, por ser un proceso que está actualmente en curso y al mismo tiempo bastante cuestionable cuanto a la preservación del patrimonio arquitectónico y del tejido social -se podrá acompañar de cerca la evolución de esta intervención, los éxitos y fracasos de la tentativa de transformar Barcelona en la capital tecnológica. (Fig. 1, 2, 3)

CONTEXTO ACTUAL DEL DEBATE

El siglo XX asistió a la transformación, cada vez más acelerada, de la vida urbana y del significado de los espacios públicos. Las consecuencias en el perfil de las ciudades, aliadas al resultado socioeconómico de la victoria del capitalismo sobre formas culturales más éticas, significaron la descalificación ambiental, la pérdida de centralidad eficaz, la interiorización y privatización de la vida pública así como la alienación progresiva de los moradores de las grandes ciudades de sus espacios colectivos de socialización, ocio y convivios.

La degradación de las áreas centrales es un fenómeno bastante común en las ciudades que adquieren un porte grande o también mediano. Con la pérdida de la importancia relativa del centro las inversiones privadas disminuyen, pero en muchos casos, las inversiones públicas también son dirigidas a otras áreas, especialmente cuando los gobiernos municipales vinculan sus acciones a los intereses del capital inmobiliario.

Este proceso, por lo tanto, genera una subutilización del patrimonio construido, de las infraestructuras y del suelo urbano. Las consecuencias

de las degradaciones de las áreas centrales de las ciudades no se resumen a los aspectos económicos, pues que también producen efectos negativos sobre la identidad cultural de la sociedad, ya que el centro además posee una importancia simbólica: es donde se concentra normalmente la mayor parte del patrimonio histórico, artístico y arquitectónico. Al mismo tiempo, esta subutilización provoca los problemas de inseguridad y degradación social inherente, con población marginal caracterizada por un bajo nivel de renta.

En el contexto de grandes transformaciones económicas y sociales a niveles mundiales, las modernas formas de producción de la ciudad y las nuevas necesidades de diferentes padrones culturales y posibilidades económicas, hacen que la revitalización de un núcleo histórico asuma un importante papel, vinculado a la reactivación económica de dichas áreas permitiendo además elevar el nivel de vida de la comunidad, y creando oportunidades para el redesarrollo urbano.

Los principios de la revitalización de dichas zonas requieren la participación de todos los sectores interesados, teniendo el gobierno municipal la tarea de coordinar y articular los intereses del estado, de los agentes privados y de la comunidad local. La actual disminución de la capacidad de inversión de los gobiernos impide que los ayuntamientos realicen grandes intervenciones solo con recursos de su administración. La situación necesita de participaciones por parte de la iniciativa privada para la co-financiación de los proyectos.

La perspectiva de éxito del movimiento de revitalización de los centros históricos, a pesar de estar grabada en ideas proteccionistas y preservacionistas, tiene como visión el crecimiento de la economía de las ciudades por intermedio de la ampliación de las ofertas y posibilidades de inversión. De esta manera, la sustentabilidad urbana es asegurada con el acuerdo de gestores públicos y privados.

En Brasil, después de una experiencia de pequeña escala limitada al centro histórico de la Ciudad de Curitiba en los años 70, el modelo de revitalización en busca de soluciones para los problemas crónicos de la ciudad central apenas se consolida en 1982 con la implementación del *Projeto Corredor Cultural* en Rio de Janeiro, que garantizó la preservación y recalificación de 4.000 inmuebles en la zona central de esta ciudad. Con el proceso de abertura democrática, la implementación de nuevas políticas económicas y la nueva constitución de 1988, en la que se fomenta las intervenciones de reforma urbana, se dio pie a una serie de programas de revitalización de la ciudad central, no solo en Rio de Janeiro sino también en Salvador, Recife y otras ciudades.

Pero, el pasaje desde la práctica de la restauración del monumento aislado hacia la rehabilitación de núcleos históricos ha llevado a la administración pública a enfrentarse con cuestiones que han evidenciado la necesidad de revisión de posturas y prácticas vigentes. En Brasil, los procesos de intervención urbana, y principalmente los de protección al patrimonio histórico, todavía son vistos de manera muy paternalistas y por lo tanto muy dependiente de la inversión pública. Tal vez debido a los inadecuados instrumentos de gestión urbana, la insuficiencia y desarticulación de inversiones públicas y privadas, como también a la falta de una política urbana sustentada en los principios de sustentabilidad que alíen aspectos económicos a socio-ambientales y culturales.

En el caso específico de Belo Horizonte a pesar de presentar graves problemas de degradación de su área central -donde se ubican los pocos ejemplares de la herencia arquitectónica de la ciudad, víctimas de las substituciones diseminadas que se produjo durante el siglo XX- las intervenciones urbanas han tenido un carácter eminentemente cosmético, epidérmico de la escena urbana.²

EL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de esta investigación es la ciudad de Belo Horizonte en Brasil, precisamente el conjunto urbano de la *Praça da Estação*. Esta región, debido a su importancia histórica para la ciudad, ya ha sido inspiración de diversos proyectos y concursos. Con todo, todavía no se ha logrado ninguna intervención global en el sentido de revitalizar todo un entorno urbano.

Belo Horizonte, durante sus primeras décadas de existencia representó una imagen de considerable relevancia sobre el resto de Brasil: primeramente, fue la imagen de la “capital de la república” (Fig. 4), seguida por una de “ciudad jardín” hacia la década de los treinta, y finalmente la de “ciudad de la arquitectura moderna”, en los cuarentas. Esta investigación pretende pues, contribuir a la recuperación de dicha imagen, recobrando su auto estima a través de la transformación de una de sus zonas históricas degradadas en un nuevo contexto de interés. Se pretende mirar algunas referencias internacionales y extraer de ellas las mejores herramientas utilizadas para transformar un centro histórico.

La ciudad de Belo Horizonte

“En el decorrer del siglo XX, todavía hoy no de todo interrumpido, la modificación del proyecto original se soma a una larga lista de transformaciones y sucesiones: La demolición del primer Edificio del Correo para

la construcción del Edificio Sulacap -el cual posteriormente sufre una pérdida de carácter por reformas-; la destrucción del primer mercado para la construcción de la Feria de Muestras y posterior demolición para la construcción del Terminal de Autobuses; la retirada de los árboles de la avenida Afonso Pena y las modificaciones sufridas por varias plazas de la ciudad, entre ellas la Praça da Estação, son casos que ejemplifican la práctica de renovación de la ciudad a lo largo de 106 años de su existencia.”³

Desde su formación, según el arquitecto Roberto Segre, Belo Horizonte niega su pasado, la ciudad está marcada por el “mito del nuevo”. Para algunos cronistas la destrucción de la antigua villa colonial para la construcción de la nueva capital republicana marca el “destino transitorio” de la ciudad que nacía condenada a no acumular memoria.

Al final de la década de los treinta cuando el antropólogo Claude Lévi-Strauss visitó Brasil, se sorprende por la rápida transformación de las ciudades en América:

“No sólo fueron recientemente construidas, como están para renovarse con la misma rapidez con que fueran edificadas. La obsolescencia es demasiado rápida, el pasar de los años significa para ellas no una ‘promoción’, como en la Europa, pero una ‘decadencia’”.

El crecimiento desordenado y los problemas de pérdida de importantes marcos de la historia de Belo Horizonte, la degradación ambiental y las desigualdades sociales se volvieron las mayores preocupaciones de su comunidad.

En los años ochenta la población empezó a cuestionar el destino de su patrimonio arquitectónico, iniciando el proceso de catalogación de los edificios antiguos de la ciudad.

Conforme figuraba en el anexo no. 7 de la Ley de Uso y Ocupación del Suelo de Belo Horizonte de 1976⁴, el IEPHA (Instituto Estadual del Patrimonio Histórico y Artístico de Minas Gerais) declaró en 1985, la catalogación de diversos edificios y delimitó el perímetro de protección del conjunto arquitectónico de la *Praça da Estação*, objeto que se propone estudiar para la tesis. La catalogación de este conjunto urbano significó un avance importante en las políticas de protección. El concepto de protección pasa a referirse no sólo a los monumentos, sino al conjunto entero como objeto de la conservación patrimonial, en el sentido de que abarca todo un entorno.

La Ley de Uso y Ocupación del Suelo de Belo Horizonte de 1996, como ya dicho anteriormente, “*fijan directrices especiales para áreas que, por sus*

características específicos, demanden políticas de intervención además de parámetros urbanísticos y fiscales diferenciados."⁵

Además la nueva ley define algunos instrumentos urbanísticos en la tentativa de preservar el patrimonio de las especulaciones inmobiliarias, como la transferencia del derecho de construir y exención de impuestos en los casos de edificación catalogada.

La ciudad cuenta de hoy con más de 2 millones de habitantes, presentando los problemas característicos de las grandes ciudades. Aunque ostente el rótulo de ser "la primera ciudad planeada del Brasil", Belo Horizonte no se diferencia de las otras grandes ciudades en el sentido de conseguir responder de manera adecuada a sus problemas.

De una forma general, las grandes ciudades están pasando por un proceso de apertura económica que permite colocarlas de modo competitivo en el conjunto de las ciudades globalizadas.

Belo Horizonte es una ciudad de grandes potenciales, pero compuesta de una sociedad cerrada y, por lo tanto, bastante reticente a innovaciones. Para transformarla en un gran polo nacional e internacional en el marco de la economía globalizada es necesario romper estructuras y jerarquías urbanas y actuar en el propio espacio real. Se sabe que hoy los procesos de revitalización urbana son uno de los métodos que más se contribuyen en la reconstrucción de la imagen de la ciudad a nivel internacional⁶.

La ciudad de Belo Horizonte está localizada en el centro-sur de la provincia de Minas Gerais (Fig. 5). Su localización – centro del triángulo São Paulo, Rio de Janeiro y Brasilia– es privilegiada y al mismo tiempo marginal. El dominio de la capital no alcanza toda la provincia, las metrópolis de São Paulo y Rio de Janeiro ejercen una gran influencia sobre parte del territorio⁷. (Fig. 6)

La capital estatal posee una extensión territorial de 335 km², con una región metropolitana de 33 municipios.

La ciudad es dividida en *regiones administrativas* y a su vez subdividida en *unidades de planeamientos* (barrios). Una de las *regiones* más significativas de Belo Horizonte es la *Centro-Sul*, por presentar características muy destacadas, tales como verticalidad, concentración de actividad económica y alto nivel de ocupación.

Como parte de la *Región Centro Sul*, se encuentra la antigua zona urbana proyectada por Arão Reis⁸ –limitada por la *Avenida do Contorno*– donde se pretendían que fuera el área de ocupación inicial, pero esta cedió lugar a la periferia, cambiando, por completo, la imagen propuesta inicialmente. (ver anexo 1) Actualmente definida por el Plan Director y por la Ley de Uso y

Ocupación del Suelo de 1996⁹ como *Área Central*. Esta por su vez se divide en dos zonas (Fig. 7):

- El *Hipercentro* –donde se localiza el objeto de estudio de esta investigación–, se caracteriza por presentar un descenso poblacional debido a la sustitución de vivienda por comercio y servicios, consecuencia de los parámetros determinados por la Ley de Usos y Ocupación del Suelo de 1976¹⁰, que tenían como objetivo para este área la intensificación de las actividades económicas.
- La *Zona Central de Belo Horizonte*, donde se Incluyen los barrios *Barro Preto* y parte del barrio *Santa Efigênia* (área de hospitales), que, como en el hipercentro, también presentan una baja de población. Además de los barrios *Savassi*, *Funcionarios*, *Santo Agostinho* y *Lourdes* caracterizados por un elevado uso residencial, de comercio y servicio.

La *nueva ley urbanística*¹¹ y el Plan Director determinaron algunos ámbitos de actuación específica, denominados ADE (Áreas de Directrices Especiales). Para dichas áreas fueron definidos políticas de intervención, además de parámetros urbanísticos y fiscales diferenciados debido a demandas de preservación y protección ambiental, histórica, cultural o paisajística.

El objeto de estudio de esta tesis es el *Conjunto Urbano da Praça da Estação*, comprendido en la *ADE do Vale do Arrudas*. (Fig. 8)

EL CONJUNTO URBANO DE LA PRAÇA DA ESTAÇÃO: EL ADE DO VALE DO ARRUDAS

Características de la región

Importante referencia en el paisaje de la ciudad, el *Área de Diretrizes Especiais Vale do Arrudas*, dotada de un conjunto arquitectónico catalogado como patrimonio cultural del Estado de Minas Gerais y protegido por el Ayuntamiento, presenta el mayor potencial de renovación en el Área Central. (ver figuras 9, 10)

Todo este conjunto urbano es considerado especialmente estratégico, por su potencial de implementación de equipamientos culturales asociados a la recuperación patrimonial, a ejemplo está la *Serraria Souza Pinto*, rehabilitada como centro cultural en 1997, por el arquitecto brasileño Lisandro Franco.

El área presenta además como característica sobresaliente una apropiación cotidiana por las clases populares; y es donde se concentra un gran número de paradas de autobuses de los barrios periféricos. La plaza tiene la

tradición de abrigar eventos públicos de varios segmentos y clases sociales tales como espectáculos, festivales y comicios políticos.

Desde finales de la década de los ochenta el IAB-MG (*Instituto de Arquitetos do Brasil de Minas Gerais*) y el ayuntamiento de Belo Horizonte vienen desarrollando proyectos y concursos para la revitalización de esta área. Actualmente el Ayuntamiento está desarrollando el Proyecto *Quatro Estações*, en la tentativa de rescatar desde el punto de vista urbanístico-ambiental, cultural, y del desarrollo socio-económico sostenible, el conjunto arquitectónico de la *Praça da Estação*.

Principales conflictos del área

Los conflictos más evidentes se dan por la disputa de su espacio urbano e incompatibilidad de funciones, como por ejemplo la circulación viaria y apropiación del espacio público por parte de comerciantes ambulantes. Aunado a esto, la ausencia de inversiones para promover la recuperación patrimonial y la regeneración urbana, agravan los problemas.

OBJETIVOS

El objetivo general de la tesis pretende probar la importancia del papel del patrimonio histórico como marco catalizador de la regeneración física, económica y social de áreas urbanas degradadas, permitiendo incorporarlo al mercado inmobiliario y proponer estrategias para la revitalización de un núcleo histórico en la ciudad de Belo Horizonte, Brasil.

A través de estudios de casos, se efectuará un análisis comparado de las políticas de gestión; de los estudios de viabilidad –importante herramienta empleada para viabilizar los proyectos y atraer el inversor privado–; de las leyes urbanísticas y de protección; del papel de la administración local, del estado, de la comunidad y de inversores privados además de las acciones estratégicas utilizadas para revitalizar zonas históricas. El interés del trabajo radica en la sistematización de tales análisis de modo que permita realizar una evaluación de los resultados y efectos conseguidos encaminada a lograr la revitalización urbana del conjunto arquitectónico de la *Praça da Estação*, en Belo Horizonte.

METODOLOGÍA

La investigación se desarrollará en cuatro partes: la primera de investigación teórica, la segunda de análisis de los casos de estudio, la tercera de ensamble de dichos análisis y la cuarta la conclusión de la investigación.



Área de conservación y preservación

Iluminación-Spiers Wharf

Fig. 1: Glasgow- Gran Bretaña



Plano urbanístico

Union Station

Fig. 2: Union Station, Washington- Estados Unidos



Situación actual, 2002

Ejemplo del patrimonio arquitectónico

Fig. 3: Poblenou, Barcelona- España

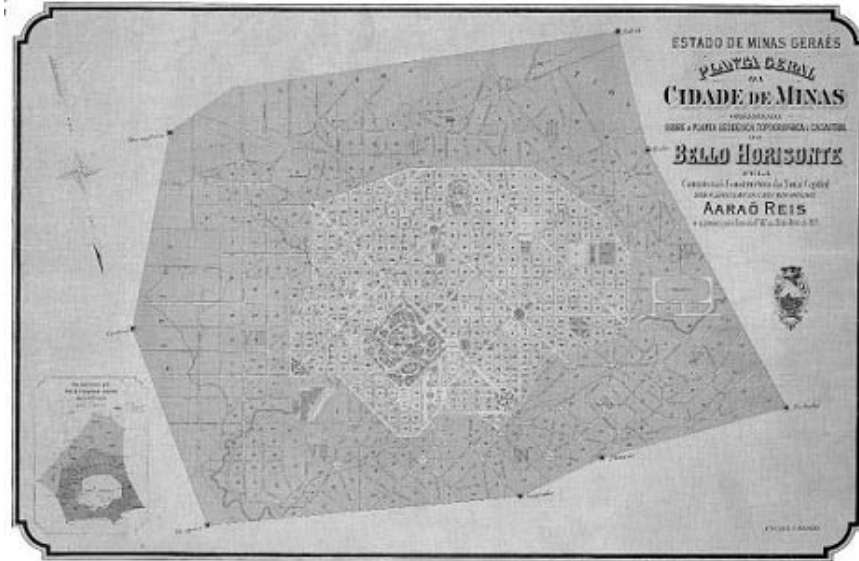


Fig. 4: Proyecto original de Belo Horizonte, 1895



Fig. 5: Localización de Belo Horizonte en Brasil

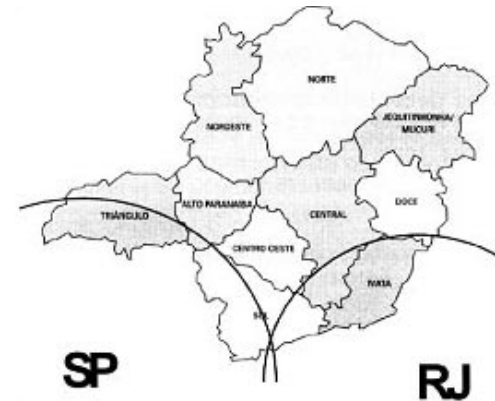


Fig. 6: Área de influencia de otras capitales



Fig. 7: Zonificación del área central definida por el Plan Director de Belo Horizonte de 1996



Fig. 8: El área de estudio



Fig. 9: Vista de la Praça da Estação en las primeras décadas de existencia de Belo Horizonte



Fig. 10: Edificio de la estación central

NOTAS

- ¹ REED, Peter. Glasgow, The Forming of the City, 1998
- ² Lei de Uso e Ocupação do Solo de Belo Horizonte de 1985, Termo de referencia. BH Centro, TANURE, Júnia. "O novo perfil do centro da Capital"
- ³ MAGALHÃES, Beatriz y ANDRADE, Rodrigo: A Formação da Cidade
- ⁴ Ley municipal
- ⁵ Tales políticas son definidas en la La Ley de Uso y Ocupación del Suelo de Belo Horizonte de 1996 como:
 1. protección del patrimonio cultural y de la paisaje urbana;
 2. protección de cuencas hidrográficas;
 3. incentivo o restricción a usos;
 4. revitalización de áreas degradadas o estancadas ;
 5. incremento al desarrollo económico;
 6. implantación de proyectos viarios.
- ⁶ RIO, Vicente del, artículo publicado en noviembre de 2000: "Em busca do tempo perdido. O renascimento dos centros urbanos".
- ⁷ INSTITUTO HORIZONTES. Plano estratégico da grande BH - Pré-diagnóstico. 2000
- ⁸ Ingeniero y urbanista responsable por el proyecto de la ciudad de Belo Horizonte
- ⁹ El Plan Director y la Ley de Uso y Ocupación del Suelo son de carácter *municipal*
- ¹⁰ Ley del municipio de Belo Horizonte
- ¹¹ Ley de Uso y Ocupación del Suelo del Municipio de Belo Horizonte de 1996

BIBLIOGRAFIA

- AJUNTAMENT DE BARCELONA. Modificació del PGM per a la renovació de les àrees industrials del Poblenou-Districte d'activitats 22@bcn- Text refós. Barcelona, 2000.
- BOYER, M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery Architectural Entertainments*. 1994
- BRITO, M. "Gestión de núcleos históricos: un caso de administración, financiación y programación de la actuación urbanística". Tesis doctoral. UPC-ETSAB. Barcelona. 1992
- BRITO, M. *Gestão de núcleos urbanos: parâmetros para a sua permanência e recuperação urbana*. Brasília. 1998
- CASTRÍOTA, B. Leonardo (org.). *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte. 1998.
- CD-ROM, BH100 - *Nossa História*. Novembro 1996
- DINIZ, Cláudia y Lima, Luiz Helbert. *Belo Horizonte-Memória Virtual*. Belo Horizonte. 2000
- CHALINE, Claude: *La Dinámica Urbana*. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1981
- CLUSA, Joaquim. *Aspectos Económicos de la Remodelación Urbana: Caso Práctico del Estudio Económico y Financiero del "Pla de Millora del Centre Historic de Vic (lles 20,22 i 23)"*. Barcelona, UPC/ ETSAB/ CPSV, 1990.
- COCHRANE, PECK Y TICKELL. "Manchester plays games: exploring the local politics of globalization". *Urban Studies*, vol. 33, n° 8, pp.1319-1336. 1996
- ECO, Humberto. *Como se hace una tesis. Editorial Gedisa*. 2000
- HALL, Peter. *Ciudades del mañana*. 1996
- HEALEY, P., CAMERON, S., DAVOUDI, S., GRAHAM, S. And MADANI-Pour, A., *Managing Cities: The New Urban Context*. 1995
- INSTITUTO HORIZONTES. *Plano Estratégico da Grande Belo Horizonte*. Belo Horizonte. 2000
- JACOBS, Jane. *Muerte y vida de grandes ciudades*. 1961
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la Ciudad*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1985
- PADDISON, Ronan. "City Marketing, Image Reconstruction and Urban Regeneration". *Urban Studies*, vol. 30, n° . 2, 1993. pp. 339-350
- PLAZA, B. "The Guggenheim-Bilbao museum effect: a reply to Marma V. Gomez. Reflective Images: the Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao". *International journal of urban and regional research*, vol.23, n° .3, pp.589-592, sep 1999
- REED, Peter. *Glasgow, The Forming of the City*, 1998
- RIO, Vicente. Artículo: "Em busca do tempo perdido. O Renascimento dos centros urbanos". 1999. Fuente: www.vitruvius.com.br - Arquitectos ROBERTS, Peter, SYKES, Hugh. *Urban Regeneration. A handbook*, 2000
- ROCA, Juana. *Rehabilitación Urbana: Análisis comparado de algunos países de la Unión Europea (Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia, Italia y Portugal)*. 1995
- ROGERS, R/Urban Task Force. *Towards an Urban Renaissance*. 1999

LA MODERNIDAD DIALOGANDO CON LA CIUDAD

Martín González

Arquitecto. Uruguay

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene el propósito de exponer estos dos edificios insertados en el centro de Montevideo, como ejemplos de perfecta inserción de nuevos edificios de gran porte dentro de un tejido urbano denso y consolidado como es normalmente el área central de una ciudad. Y basados en estos dos ejemplos, verificar este tipo de "concepción" nos ayuda no sólo a construir una edificación sino también a configurar el espacio urbano y a enriquecerlo. Cabe destacar que tanto el edificio del Banco de Previsión Social como la asociación de Empleados Bancarios del Uruguay constituyen referencias ya consagradas dentro de la producción arquitectónica nacional.

Los arquitectos: Es absolutamente verdadero que tratándose de una "buena" construcción basta mirarla para entenderla, pero también es cierto que si nos acercamos algo sobre los "creadores" de la obra se nos abren un poco más los "ojos" y se nos facilita el porqué de algunas indagaciones o se justifican otras actitudes. De esta manera con una aproximación ligera sobre los autores de las respectivas obras, se complementa el análisis de la obra y se obtiene una idea aún más totalizadora de la construcción.

El arquitecto Mario Payssé Reyes (1913-88), fue el vencedor del concurso público del Banco de Previsión Social en el año de 1957; y el arquitecto Rafael Lorente Escudero (1907-92), fue el primer premio en el concurso público para la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay, realizado en 1964. Estos dos arquitectos, hicieron parte de una generación de archi-

tectos que escribieron uno de los capítulos más destacados de la arquitectura uruguaya contemporánea. Un periodo donde la producción arquitectónica fue mas homogénea y mas allá de sus grandes individualidades, privó como nunca el sentido común. Tanto Lorente como Payssé, considero que encabezaron este periodo singular de la arquitectura moderna uruguaya, periodo rico en matices y en aportes conceptuales que se enraizaron en las ideas que pocos años antes habían sacudido el ámbito internacional abriendo nuevos caminos.

Mario Payssé Reyes, aparte de su labor profesional en el Uruguay, no sólo ejerció la docencia en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, como también desempeñó una labor muy importante en esta entidad, hizo historia y marcó directamente toda una generación de arquitectos. Payssé obtuvo el título en 1937, y a poco tiempo de recibirse inició su carrera docente trabajando como ayudante del Profesor Vilamajó¹, (considerado uno de los grandes arquitectos sino el máximo exponente de la arquitectura uruguaya), un hombre que le dió a la arquitectura uruguaya una nueva visión, y lo hizo posible formando una generación libre, no encasillada en ningún “ismo” donde hubo una profundización y una liberación en la utilización de colores, materiales, texturas y libertad volumétrica. En 1943 Payssé obtiene por concurso la Cátedra de Proyectos y ejerce de catedrático en los cinco años de la facultad, de 1943 hasta 1958. Su obra construida, no es de las más numerosas pero es de gran consistencia y calidad arquitectónica. Payssé durante la docencia que ejerció y a lo largo de su trayectoria profesional, nos aportó un substancial y “básico” discurso teórico que fue estructurando entre talleres y alumnos de la facultad y su estudio. Uno de los frutos de este aporte, es su libro “¿Dónde estamos en arquitectura?” de 1968 en el cual selecciona la esencia de sus ideas y obras. Dentro de su decálogo de la arquitectura, podemos citar los “cinco sentidos de la arquitectura”, sentidos que el arquitecto debería de tener en cuenta al proyectar (sentido constructivo, funcional, espacial, plástico y económico), del mismo modo las cuatro ideas maestras que se resumen los principios básicos de la arquitectura, en la misma línea de pensamiento que serían: “*el construir bien, ser sincero, seguir la lógica y ser económico*”. Quizás uno de los trabajos más interesante que desarrollo en su taller en la facultad, fue un sistema de ideas y planteamientos pedagógicos que fueron sistematizados en una serie de principios, para aplicar en la arquitectura uruguaya. Básicamente, originados en función de la ubicación geográfica del Uruguay, el clima variable debido a las influencias subtropical, atlántica, polar y pampeana, y a los rasgos, temperamento y carácter de una población (descendientes de inmigrantes españoles, italianos y franceses en su mayoría). El primero de

estos principios se basa en la creación de espacios cubiertos pero abiertos, espacios abiertos lateralmente sitios de relación con la naturaleza que se puedan utilizar con autonomía total del estado del clima, lluvia, calor o viento. Esta solución, nació de un experimento en el cual durante un verano no diferente en lo fundamental de otro cualquiera de Montevideo, se estudiaron doce horas de luz (8 a 20 hs) diarias durante tres meses. De este estudio se concluyó que el 50% de esas horas era molesto estar al intemperie por el exceso de sol, viento o por la lluvia, de ahí surgió la idea de complementar los espacios cerrados. El segundo principio, era lograr una adecuada proporción entre huecos y llenos, entre las aberturas, vanos exteriores y muros. Evitando grandes superficies vidriadas, mas utilizadas en regiones de cielo menos luminosos. Las razones climáticas vuelven hacerse cargo de este segundo principio, el exceso de asolamiento, vientos, temperaturas y humedad, ahora sumados a las razones de carácter económico, como el costo de los cerramientos, vidrios y complementos como el montaje en obra, celosías, acondicionamiento térmico, mantenimiento de limpieza, pintura y condiciones de seguridad. Según el estudio logrado la relación de huecos en fachada sobre superficie total de la misma, estaría alrededor del 20%. El tercer principio está dedicado al uso de los materiales, un uso respetando las posibilidades constructivas del material y conservando en lo posible su textura y color natural. Buscando construir la obra utilizando la menor cantidad posible de materiales diferentes. Según Payssé, “*el empleo lógico de los materiales no sólo contribuye a la fusión o complementación de la Arquitectura con la naturaleza sino como realza su carácter*”. En su libro Payssé por más de una vez afirma y reafirma que la concepción del espacio en tres dimensiones y los valores funcionales son el principio básico de la arquitectura. Si estos dos aspectos se cumplen, la arquitectura ante todo estaría parcialmente resuelta, pero con el un uso racional de los materiales se sacan a la luz los valores de los aspectos anteriores, contribuyendo a la calidad del todo. Era totalmente contra la utilización de los materiales con fines puramente decorativos, y alertaba con frecuencia la unidad de la obra se perdía por el abuso en el empleo de los materiales, relacionado con este tercer principio Payssé dice, “*...no es haciendo de la arquitectura un muestrario de materiales o colores que se lograra un buen resultado*”. Su cuarto principio establecido, es con respeto al rigor geométrico - constructivo. Considera la geometría como la base de toda buena arquitectura, que posee en sí el logro de la mayor sencillez y economía. Y el quinto y ultimo principio que completan su estudio, se basa en la integración de las artes. Integrar aspectos de la predica de Joaquín Torres García², la filosofía de la escuela constructivista asociada a la arquitectura nacional.

El arquitecto Rafael Lorente Escudero, al contrario de Payssé Reyes, es autor de una vastísima obra marcada por un rico y diversificado repertorio arquitectónico. Lorente desde muy joven ejerció su profesión, trabajó tanto en el ámbito público como privado. Estuvo al frente de la División de Arquitectura del Departamento Técnico de ANCAP (Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland) en la actividad pública por más de cuarenta años y paralelamente con la misma importancia desarrolló su actividad privada. Fue un hombre de la construcción, no tenía una “teoría” de la arquitectura desarrollada y fundamentada, pero tenía sus propios principios. Principios sólidos que fue elaborando paralelamente a su vasta experiencia laboral, fundamentos que se pueden leer en la simplicidad de sus planteos, en el desarrollo de una arquitectura lógica y racional, con primordial importancia hacia al aspecto económico. Buscando siempre con pocos elementos obtener una mayor expresividad para sus obras. No obstante esto, poseía una visión de la arquitectura como un hecho profundamente creativo, no meramente social, productivo y técnico, sino también decididamente plástico. Pensaba que la arquitectura era producto de ciertas determinantes, y que debería ser analizada a través del conocimiento profundo de estas; determinantes económicas, sociales, técnicas e industriales propias de cada lugar. Creía en una arquitectura universal, condicionada por supuesto a las citadas determinantes y naturalmente asociadas a cuestiones de origen climático y funcional, que obligan a encarar soluciones técnicas-formales de diferente manera, aún tratando de programas similares. Lorente no fue alumno directo de Vilamajó, pero si conocía y admiraba su obra, y por lo tanto también fue susceptible a las influencias del gran maestro uruguayo. Con sus obras desarrolló una actividad muy intensa con el Taller de Torres-García y sus discípulos. Esta aproximación al Taller Torres-García se refleja en su obra por vuelta del 48-50, cuando Lorente empieza a utilizar cada vez más el material bruto, la sensibilidad hacia la piedra, la madera, el ladrillo, el hormigón bruto, y el uso de oposiciones de texturas. Empieza a utilizar colores con una paleta amortizada casi atemperados, con ocres, marrones, grises, rojos y a poner en practica la predica de Torres-García; la integración de las artes incorporando en sus obras trabajos de artistas del taller de arte constructivo. En una entrevista para el CEDA³, Lorente nos deja clara su postura sobre la dignificación de la obra arquitectónica, más allá del encargo así como su visión de la arquitectura como un hecho creativo y artístico; *“...He pensado siempre que no es indispensable, y sí peligroso, para un buen planteamiento arquitectónico, la gran dimensión, los grandes programas, el empleo de ricos materiales, la perfección en las terminaciones, la monumentalidad de los espacios. También puede*

encontrarse la belleza (porque eso sí sostengo que la Arquitectura es ARTE, sinónimo de cultura, de humanismo, de sensibilidad y técnica), en las realizaciones más modestas. Pero además, esa postura es mucho menos peligrosa que la otra, porque lo brillante, lo ampuloso lo grande cuando no está bien manejado, hace más notable el error”.

Banco de Previsión Social

Esta construcción se originó de un concurso público que la Caja de Jubilaciones Civiles promovió en año de 1957. El primer premio fue obtenido por el arquitecto Mario Payssé Reyes, teniendo entonces como coautores los arquitectos Walter Chappe, Mario Arizpe y Fedor Tisch. Solamente en 1975 se inauguro la primera etapa; y la función del edificio es destinado a las oficinas del Banco de Previsión Social. Ubicado en la zona céntrica de Montevideo, en un solar de 6.500 m², y con un total de 18.500 m² construidos, la obra se encuentra en un área de concentración de edificios institucionales. El entorno pre-existente contaba con edificios públicos de muy variado interés arquitectónico, como el Banco Hipotecario(1955), la Caja de Jubilacionesn (concurso de 1937), la Escuela de la Construcción(proyecto 1939), en una zona que se caracterizaba por su desintegración física y el caos circulatorio. La manera de cómo se insertó y se resolvieron los aspectos formales del edificio, hacen que hoy el Banco de Previsión Social actúe como catalizador de los espacios urbanos al su alrededor, dándole una jerarquía y orden, vertebrando su entorno inmediato. Reestructurando con su presencia el tejido urbano, y de esta manera generando ciudad. El proyecto demuestra una acertada vinculación formal y funcional con la estructura urbana. Para tal integración, se propone una composición con dos volúmenes, un bloque alto de once pisos paralelo a la calle Colonia, enfrentado a los edificios del Sindicato Medico y parcialmente al Banco Hipotecario; y otro bloque más bajo de tres niveles y un subsuelo, en la intersección de las calles Fernández Crespo y calle Mercedes. La fuerte pendiente que se registra de la calle Colonia a la calle Mercedes, es aprovechada para independizar los accesos de diversos servicios del programa (Caja Civil, a nivel de Colonia, Caja Rural nivel de Mercedes) el desnivel se resuelve con la utilización de escaleras, rampas, fuentes y jardineras. Entre los dos bloques en la intersección de las calles Arenal Grande y Mercedes, el edificio incorpora una plaza elevada y en el extremo opuesta del edificio se ubica otra plaza en este caso semienterrada, todos los elementos escaleras, rampas, plazoletas son utilizados como nexos unificadores, haciendo imprecisa la distinción entre lo que es calle y edificio. La acera pública se transforma en escalinata, la cubierta en plaza pública, el espacio intermedio del edificio en

espacio público, hay una clara intención en la concepción del BPS de forjar una unificación ambiental. Payssé como en otras obras, le saca partido a la expresividad plástica del ladrillo visto; la utilización del ladrillo como material predominante no sólo le da una fuerte unidad al conjunto arquitectónico como contribuye a reforzar la imagen maciza, el vidrio y el hormigón visto son los otros dos materiales que se utilizan y que ayudan a valorizar el equilibrio entre los segundos planos de fachada del edificio, así como en el juego de llenos y vacíos de la construcción en relación a los espacios abiertos. Como se lee en el libro de Payssé, *“la arquitectura es algo más que el arte de construir; es más bien el arte de transformar todo el hábitat del hombre”*, el BPS constituye un claro ejemplo de esta transformación.

Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay

El arquitecto Rafael Lorente Escudero, asociado con los arquitectos colaboradores Rafael Lorente Mourelle (su hijo) y Juan José Lusich, fueron los vencedores del concurso para la AEBU en el año de 1964. Pero el proyecto definitivo sólo se realizó entre los años 1966 y 1968. El destino del edificio, un centro gremial, cultural y deportivo con 8.000 m² construidos sobre un terreno de 2.500 m². El edificio, como el anterior también se ubica en la zona céntrica de Montevideo, en la confluencia de las calles Reconquista, Camacúa e Ituzaingó. Dificulta la inserción del edificio, una manzana atípica de formato triangular dentro del tradicional ajedrez que forma el tejido urbano del centro, debido al encuentro entre la ciudad y el Río de la Plata. Acentuado el problema por un desnivel aproximado de 3 m hacia la calle Camacúa, la construcción se encuentra casi a un medio nivel sobre la calle reconquista. La composición formal geométrica del edificio se mantiene predominantemente bajo una directriz horizontal. Se reconoce claramente la intención de no marcar un único cuerpo principal y sí valorar la composición como un todo. Son varios volúmenes que abrigan funciones y que se van adaptando dentro de su propia geometría al estrechamiento del solar. Sobre la calle Camacúa la fachada adquiere un movimiento escalonado y las líneas rectas del conjunto son suavizadas por una sutil curva en el volumen que abriga la sala de proyecciones. Sobre la calle Reconquista, se encuentra el núcleo central del conjunto, por donde se da el acceso principal por medio de unas escalinatas y la formación de un gran espacio exterior que establece el diálogo entre la ciudad y la construcción. En la confluencia de las calles, o sea, en la parte más estrecha del solar, tres grandes terrazas de forma escalonada en altura rematan la composición, girando los volúmenes sobre la calle Reconquista. El revestimiento del edificio está hecho en ladrillo visto, prácticamente en su totalidad, combinado hábilmente con el

hormigón visto y revestimiento cerámico en una menor proporción. De esta manera, el material le da una uniformidad cromática al edificio y las propias texturas de las superficies enriquecen la composición de los múltiples volúmenes. El propio autor⁴ describe de esta manera el edificio: *“...Haré referencia a los aspectos que más se han tenido en cuenta para resolver el problema arquitectónico. El desarrollo de la composición y la implantación de volúmenes en el terreno obedecen a su forma, a sus desniveles naturales y a las condicionantes determinadas por la zona urbana de implantación. El núcleo de piscina-gimnasio, principal volumen edificado, respalda la composición y elimina la vista antiestética de las actuales medianeras. Mediante la superposición de plantas de dimensiones similares se ha buscado de agrupar locales integrantes de un mismo sector y al mismo tiempo plantear una solución constructivamente económica. El volumen elevado del núcleo cultural, teatro-biblioteca, valoriza y protege el acceso principal. El volumen escalonado este-oeste, regulariza la composición contribuyendo a jerarquizar el acceso principal y al mismo tiempo limita y protege el espacio interior. En ese volumen desarrollado a lo largo de la rambla, se han ubicado en cuatro niveles, las salas de juego, oficinas de la gremial y apartamentos, nucleando los distintos locales de acuerdo a las solicitudes del programa, asegurándose las mejores vistas a la vez que una óptima iluminación y ventilación. El edificio participa del ambiente exterior en una zona singularmente bella. Debido a ello, el clima interior creado resulta estimulante y atrayente, logrado además por una adecuada proporción, ubicación y relación entre los distintos locales. El aspecto exterior del edificio obedece a idénticos principios. El volumen este-oeste ha sido tratado en largas líneas horizontales con terrazas al mar frente a la cantina y sala de juego y con terrazas de protección en la fachada norte. El tratamiento exterior se ha previsto en ladrillo y hormigón vistos y en P.P. revestimiento cerámico. Aprovechando la gran visibilidad del muro de contención norte, que limita el espacio interior, se ha previsto la realización de un mural geométrico realizado en material cerámico. Se ha creado un amplio espacio exterior orientado al norte, vinculado espacialmente con los distintos ambientes del edificio y al mismo tiempo se ha pretendido dar una solución espacial urbana en relación a las calles Ituzaingó, Brecha y Reconquista...”*

Estoy convencido que los sólidos conceptos y principios de estos arquitectos son la base para poder hacer una arquitectura como mínimo correcta. Una arquitectura con rigor, precisión, economía, sencillez, proporción y consecuentemente con “universalidad”, puede coexistir con el pasado, presente y futuro; y así lo demuestran estas dos obras. Para finalizar este

escrito, me permito citar un artículo sobre Lorente Escudero, escrito por su hijo el arquitecto Rafael Lorente Mourelle, y que expresa conceptos sobre la obra y el entorno físico y social de la misma, que me permito hacer extensivos a la trayectoria de Payssé Reyes, pues sintetiza mi visión sobre el tema y mi propia evaluación de la obra de ambos arquitectos.

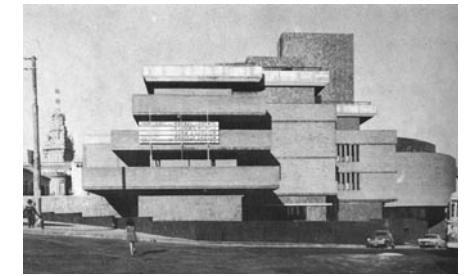
“Vivimos en una época en la cual la producción más publicitada por los mass media, se caracteriza por la desmesura de los continentes en la relación a los contenidos, por el afán de lo novedoso y efectista como valor en sí, por el refugio en un sobrediseño amanerado e insustancial.

El mensaje de Lorente Escudero vinculado al pensamiento torresgarciano en cuanto al valor de lo concreto en el arte, es precisamente el rescate de los contenidos éticos de la arquitectura, la creatividad puesta en las condicionantes materiales y espirituales de la propia obra en la dimensión exacta de sus circunstancias; la virtud de lo modesto, de lo justo y de lo económico que lo relaciona profundamente con su espacio y su tiempo, sin desmedro de lo creativo y vital, sustento último de su obra. Precisamente esto constituye a mi juicio la esencia de su autenticidad y de su aporte tan necesario a las nuevas generaciones de arquitectos y artistas en un mundo caracterizado por el despilfarro y el consumismo y por su contracara de injusticias y subdesarrollo”.

Rafael Lorente Escudero – Asociación de Empleados bancarios del Uruguay



F1 – Entrada principal calle Reconquista



F2 – Vista desde la confluencia entre calles



F3 – Vista desde la calle Camacú



F4 – Vista desde la calle Reconquista

Mario Payssé Reyes – Banco de Previsión Social



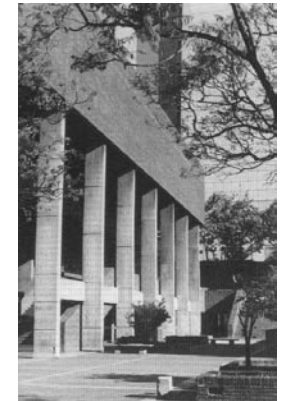
F5 – Vista plaza semienterrada



F6 – Vista desde la calle Mercedes. (bloque bajo)



F7 – Vista aérea desde la calle Fernández Crespo



F8 – Vista Fernández Crepo



F9 – Vista espacio público

NOTAS

¹ Julio Vilamajó (1894 - 1948), arquitecto uruguayo, una de las personalidades mas influyente en la historia de la arquitectura nacional. Su obra fue muy diversificada y abarco casi todos los temas posibles en el Uruguay, su labor como docente en la Facultad de arquitectura marco toda una generación.

² Joaquín Torres-García (1874 - 1949), maestro de la pintura contemporánea, no solo fue pintor sino además autor de una vastísima obra teórica, una de las mas completa y vigentes del siglo pasado, y realizador de una importantísima actividad docente. Creador del “Universalismo Constructivo” y fundador del Taller Torres-García, dio una pauta plástica imprescindible al movimiento arquitectónico nacional.

³ CEDA- Centro de estudiantes de arquitectura, revista académica de la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Entrevista a Rafael Lorente publicada en diciembre

de 1965, en el numero 29.

⁴ Rafael Lorente Escudero, Disertación en ocasión de la exposición del proyecto de edificio para AEBU en el Hall de la Facultad de Arquitectura. *Revista Arquitectura*, SAU, n° 241, 1966.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca de Arquitectura - Rafael Lorente Escudero. Editorial Dos Puntos, Montevideo 1993

Monografías Elarqa - Mario Payssé reyes, arquitecto. Editorial Dos Puntos, Montevideo 1998

Torres García, Joaquín. Lo aparente y lo concreto en el arte. Centro Editor de América Latina. Montevideo, 1947

Payssé Reyes, Mario. ¿Donde estamos en arquitectura? : 1937-1967. Con el auspicio de la FACULTAD DE ARQUITECTURA DE MONTEVIDEO Y DE LA SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY. Montevideo, 1968

Arana, Mariano - Garabelli, Lorenzo. Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940. FUNDACIÓN DE CULTURA UNIVERSITARIA, 1991

Artucio, Leopoldo C. . Montevideo y La arquitectura Moderna. . Editorial Nuestra Tierra. Montevideo, 1971

Revista Summa, N° 12,," Uruguay: panorama de su arquitectura contemporánea". Buenos Aires, 1971

Revista Elarqa, N° 15, Generaciones del ladrillo. Editorial Dos Puntos, Montevideo 1995

Monografías Elarqa - Mauricio Cravotto 1893-1962. Editorial Dos Puntos, Montevideo 1995

Julio Alpuy - Retrospectiva. Centro de exposiciones de la I.M.M. 1999, Montevideo

Lostau, César. Vida y obra de Julio Vilamajó. Editorial Dos Puntos, Montevideo 1994

Revista Arquitectura. Ed. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo , 1964

Revista del CEDA N° 29. Montevideo, 1965

Revista Arquitectura N° 236. Ed. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, 1959

Piñón, Helio. Curso Básico de Proyectos. Ediciones UPC, Barcelona 1998

SAN PEDRO DE MACORÍS

La Industria Azucarera y la *Belle Époque* de Macorís

Susan Mézquita Gutiérrez

Diseño arquitectónico. República Dominicana

En la República Dominicana, a unos 75 kilómetros al Este de la ciudad capital de Santo Domingo, está la ciudad de San Pedro de Macorís cuyo centro histórico es uno de los más ricos en arquitectura de principios de siglo XX en el Caribe.¹

En esta parte de la isla es cuando en 1848 se establece la industria azucarera. El señor Vicente Ordóñez montó el primer trapiche de masas verticales movidos por muelles para cuajar melao. Más adelante, en otros lugares se amplía la industria azucarera, de cuyos *conucos*, ya para 1868, se empezaron a extraer centenares de quintales de azúcar para el consumo de la Capital.²

A los pocos años, el número de ingenios azucareros asciende a siete, que llevará la vida macorisana hacia un ritmo acelerado, teniendo que habilitarse el puerto de este poblado para el comercio de exportación. A partir de ahí, se avanzó a pasos gigantes, y ya para 1876 la industria azucarera demarcaba su apogeo que consolidará todo un sistema económico determinante para el progreso de la ciudad. La población de San Pedro de Macorís, que había surgido como una humilde aldea de pescadores a orillas del río Higuamo, fue durante varios años, escenario de una febril expansión urbanística. La ciudad experimentó un notable crecimiento al tiempo que se formaban nuevos barrios que albergaban a los inmigrantes que llegaban

de diferentes lugares y buscando establecerse en América. Desde finales de siglo XIX y durante las dos décadas iniciales del siglo XX, San Pedro de Macorís, registró un auge económico y social sin precedentes en la historia contemporánea del país. Dicho auge, impulsado por los altos precios del azúcar de caña, principal actividad agroindustrial de la región oriental, culminó con la llamada “*Danza de los millones*”, que se produjo en los dos años posteriores al término de la Primera Guerra Mundial.³

Con el alza de los precios del azúcar, como consecuencia de la guerra, la prosperidad económica se manifiesta directamente en la Arquitectura, en la que se dan los más grandes despliegues y expresiones arquitectónicas, desde influencias neoclásicas, ya pasadas de moda en la Península Ibérica y Estados Unidos, eclecticismo, neogóticos y victorianos, hasta el deslumbrante Art Nouveau o Modernismo, como le llamaron en España, que se estaba desarrollando en ciudades como Barcelona. La diversidad étnica de los nuevos pobladores le dio a la entonces progresista *Sultana del Este* una atmósfera cosmopolita, fruto de la convergencia de diferentes nacionalidades. Esta congregación de diferentes culturas fue determinante para el despliegue de estilos y formas que se iban desarrollando, y que enriquecían de manera acelerada esta ciudad.

La historia de luces y colorido de San Pedro de Macorís empieza a tener su descenso con la caída de los precios del azúcar. La famosa “*Danza de los Millones*” comienza a vivir sus últimos momentos de la historia luego del gran caos de la bolsa de valores de Nueva York y la crisis de 1929, cuyas consecuencias se comienzan a padecer a inicios de los años treinta, colapsando hacia 1935.

SOBRE LA REVALORIZACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL CENTRO HISTÓRICO

Los nuevos planteamientos políticos y económicos de la burguesía, en donde la plataforma sobre la cual se apoyan será la industrialización y la revolución tecnológica, se heredaban e importaban precisamente por las costas de la ciudad de San Pedro de Macorís, en los albores del siglo XX. En una Nación apenas naciente o quizás para muchos renaciente; con dos guerras de independencia agotadas, pero grandes cantidades de tierras sin explotar ni producir, se formaba un centro urbano que servía de escala entre la Europa de la post guerra y la América aun por descubrir, prometedor y esperanzador. En las tierras de San Pedro de Macorís se levantó una urbe con grandes características de ciudad moderna, y la fusión de estilos en sus edificaciones que van del eclecticismo español del siglo XX, con muchos elementos en donde predomina el estilo neoclásico, con características victorianas y eclécticas,

hasta el movimiento Art Nouveau y Art Decó, predominando éste último en las edificaciones más recientes, levantadas hacia finales de los años 30.

En esta ciudad se han mantenido en buen estado algunas de las edificaciones más representativas de los diferentes estilos que se desarrollaron durante principios de siglo XX, no obstante, es muy obvio que las levantadas en hormigón han sido las privilegiadas a lo largo del pasado siglo, en comparación con las edificaciones hechas en madera. A pesar de ello, también las estructuras en hormigón armado han sido afectadas y en muchos casos eliminadas para ser sustituidas por edificaciones “*más modernas*” o “*más útiles*”, y en el peor de los casos han caído en el abandono presentando un progresivo deterioro.

En nuestro recorrido por todo el Centro Histórico de San Pedro de Macorís pudimos apreciar la exuberancia de algunas de las edificaciones así como también la rica ornamentación que lucían. Pero lo más notable para nuestro estudio e interés es el estado de deterioro que presenta la mayoría de estas edificaciones, sobre todo luego del paso del Huracán Georges, en septiembre de 1998. Es notorio como se conjugan a la vez el deterioro y la belleza en estos edificios, la mayoría en un estado de envejecimiento acelerado y riesgoso. El cambio degenerativo y perjudicial en estas estructuras es visible, sintiéndonos tan impotentes y frágiles como las edificaciones mismas que son, indiscutiblemente, dignas de ser conservadas y respetadas, sin mutilarse, cambiarse o derrumbarse.

Esta ciudad posee características de identidad propias, puertos marítimos que tuvieron un gran auge en la isla, y por donde llegaron, desde diferentes puntos cardinales, las influencias de varios estilos arquitectónicos a través de distintas culturas, pero es lamentable que no han recibido la protección necesaria para la conservación de sus edificaciones históricas, lo que ha provocado una desaparición parcial de algunas de ellas, otras están siendo mutiladas o poseen un grave estado de deterioro.

Al plantear la necesidad de un estudio para establecer los daños que sufren actualmente y en su mayoría las edificaciones del Centro Histórico de la ciudad de San Pedro de Macorís, conociendo todos los aspectos tanto históricos como arquitectónicos, estaremos dando un paso hacia adelante en la revalorización de dicho centro histórico. Tomando como punto de partida una de sus calles para realizar la labor de inventario, estamos estudiando y revalorizando la arquitectura de principios de siglo XX en el país, y sobre todo los primeros ejemplos del uso de materiales como el hormigón y las estructuras de acero.

No hace falta realizar sofisticados estudios para ver lo rápido que envejece una edificación cuando está abandonada o no se le da mantenimiento.

Asimismo consideramos que tampoco hacen falta demasiadas investigaciones para buscar posibles soluciones y alternativas de trabajo para su conservación y de esta forma detener el posible deterioro.

Se ha denominado a un grupo de obras arquitectónicas levantadas durante la época de la colonia como el Patrimonio Cultural de la Nación. Las edificaciones civiles, militares o religiosas de los siglos XV, XVI, XVII, XVIII han sido, de una manera u otra, salvaguardadas, o al menos las más representativas, han tenido la suerte de elevarse a la categoría de *monumento*, y ser conservadas. Otras, también de esa época, no han sido protegidas y están desapareciendo, no obstante pertenecer a la época que ha generado más posturas conservacionistas en la República Dominicana. Sin embargo, cuando hablamos de las edificaciones que pertenecen a épocas más recientes, cabe señalar que no contamos con el respaldo cultural, político o legislativo que lo sustente. Sólo las edificaciones coloniales han sido elevadas a la categoría de monumento, por consiguiente, “intocables” a la hora de hablar de destrucción, o mutilación. Si partimos de esa premisa, podemos entender que existe un gran número de edificaciones de la arquitectura vernácula y popular, así como también de la arquitectura moderna o del siglo XX que esta desapareciendo rápidamente, sin ningún tipo de control, o peor aun, sin ser debidamente documentada.

El gran problema está en que el centro histórico de SPM pertenece a una época reciente, que aunque ya denota en numerosos espacios ruinas y restos que merecen estudios de tipo arqueológico, la ley no le protege de igual manera que a las edificaciones de la época de la colonia.

En su presentación sobre Arquitectura Industrial, en el proyecto que estudia una edificación que alojaba la Harinera de Santa Lucía, el Arq. Navarro habló de manera muy certera sobre esta edificación en miras de ser destruida rápidamente, afirmando que se demolería muy pronto, pero que ese edificio lo tendremos “*Bien perdido pero Bien documentado*” antes de su desaparición.⁴

Esto nos deja con una propuesta imprescindible a la hora de presentar el proyecto para el cual estamos trabajando: empezar a inventariar rápidamente ese patrimonio, por si acaso el tiempo no esta de nuestro lado, y definitivamente abogar por una legislación a favor del Patrimonio Cultural del siglo XX que favorezca su posible conservación.

Confirmamos que las necesidades de la sociedad pueden ser satisfechas por medio de la preservación, y nos apegamos a estos criterios como los presenta el Mtro. Arq. Pablo Chico Ponce de León, quien da título a uno de sus ensayos “*La responsabilidad social de la Preservación del Patrimonio Cultural*” y establece que Patrimonio Cultural puede satisfacer funciones

económicas, sociales y de adecuación, así como también contribuye al equilibrio ecológico, a la conciencia histórica de los pueblos y su identidad, ayudando además al fortalecimiento de una mejor calidad de vida de los habitantes de ese lugar.⁵

En la República Dominicana se habla sobre el auge que tiene el sector turístico y la importancia del mismo, y entre los lugares en donde se desarrolla la industria hotelera estan desde hace mas de dos décadas las playas de San Pedro de Macorís. Se ha dicho también sobre la necesidad de mantener el atractivo al sector turístico; así como también las necesidades de limpieza, higiene o salud entre otras, pero qué hay de la necesidad de conservar la riqueza de nuestro patrimonio arquitectónico, ya sea para disfrute de sus habitantes como también para sus visitantes. Es interesante cómo se habla de el gran capital que generan las playas y no se establecen normas para mantener en perfecto estado las ciudades que albergan esas playas.

Lo peor es que no existe una conciencia de protegerlas, y esto es lamentable porque este reconocimiento generaría un movimiento social y económico; existiría una labor inherente de proteger esta ciudad, existiría un celo de salvaguardarla y se crearían las condiciones ideales para defenderla contra cualquier interés en mutilarla, destruirla o cambiarla, como ha sucedido en muchas ciudades cuyo interés está únicamente en sus costas, que de hecho también terminan dañadas, y esto es penoso. Estamos conscientes de que es necesario una labor cultural y sobre todo gubernamental para preservar los centros históricos, pero asimismo estamos seguros de que una ciudad cuyas edificaciones se encuentran en perfecto estado, es potencialmente mas atractiva al sector turístico, mas aún si la ciudad posee características estilísticas de otra época.

Podríamos hacer todo un análisis sobre las teorías de conservación y restauración planteadas por Viollet-le-Duc o la postura opuesta extrema de John Ruskin, de las cuales parten nuestros criterios a la hora de intervenir un bien cultural para su conservación. El primero, Viollet-le-Duc, planteó la necesidad de devolver a las edificaciones su estado original, aunque fuese siglos después, llevando a inventar formas y esquemas que “suponen” lo que originalmente fue el edificio, careciendo de autenticidad, pero además, eliminando todo rastro de su segunda historia. El segundo, Ruskin, al otro extremo, mantuvo en sus planteamientos la postura de permitirle a los edificios “envejecer dignamente”, *no tocar sus piedras sino esparcir sus restos (...) la restauración es un engaño y un daño mayor que la ruina del edificio (...) no tenemos derechos sobre ellos.*⁶

Preferimos situarnos de parte de la postura de Camilo Boito, primero en tratar de conciliar las corrientes extremas de Ruskin y Violet-le-Duc,

cuya posición conciliadora no es más que la manifestación de principios de honradez y respeto por lo auténtico, en donde se presenta la necesidad de identificar el elemento nuevo y mostrar el proceso por el que se somete la obra intervenida, documentada y explicada, aunque sea sólo para situaciones indispensables. Consideramos elemental y preciso respetar sobre todas las cosas el inmueble en cuestión que se someta a un proceso de restauración y conservación. La idea fundamental es conservar la edificación, impedir su deterioro y posible desaparición, pero sobre todo evitando su momificación, que es precisamente lo que está sucediendo en muchas de las edificaciones de este Centro Histórico, muy a pesar de que pertenecen a una época reciente.

LOS DIFERENTES ESTILOS PREDOMINANTES. EL PENSAMIENTO DE LA BURGUESÍA

Las construcciones de madera del siglo XIX dieron paso a las de concreto, de las que podemos decir que San Pedro de Macorís cuenta con los primeros y más importantes ejemplos de edificaciones en concreto armado, inspiradas en su mayoría en los estilos neoclásicos y victorianos, así como también eclécticos, es decir, con diferentes influencias de movimientos estilísticos de la época, propios de aquellos tiempos sobre todo en Barcelona y Estados Unidos, y que hoy día, un siglo después, nos siguen deslumbrando, por la riqueza que en un momento dado le confirió al centro urbano un aspecto de ciudad moderna e ilustrada, que le valió los nombres de “El pequeño Chicago”, “La Tacita de Oro”, “El París del Caribe”.

Encontramos desde el llamado *Early Georgian* inglés, georgiano con majestuoso frontón, así como también las tendencias neoclásica, teniendo como base algunos hechos que llamaron en su tiempo poderosamente la atención y cambiando las relaciones sociales hasta entonces establecidas, con nuevas bases las relaciones de producción industrial.⁷

Por un lado surgía el *Victoriano* en Inglaterra, el cual se manifestara entre 1837 y 1914 aproximadamente, y aparecía por otro el *Gothic Revival* (o revivir del Gótico), y que revivía al mismo tiempo, grecorromano, Tudor, Isabelino entre otros. Estos estilos se iban entremezclando en la arquitectura de esta ciudad, que de forma muy particular los iba “adaptando” al Caribe.

Uno de las más importantes sistemas de tecnología en arquitectura fue el advenimiento del *balloon framing*, así como también técnicas de manufactura para ventanas, puertas que se aplicaban sobre todo en los exteriores y fachadas de las edificaciones, así como también el uso del ladrillo en combinación con la madera. Torres que elevaban escaleras puntiagudas,

al igual que la adquisición de los elementos ornamentales que se estaban dando paralelamente como el Arts & Crafts (1860-1925) y el Art Nouveau (1888-1907).

El Art Nouveau o Modernismo también se manifestó en un amplio abanico de formas artísticas en esta ciudad. Pero lo más importante fue el descubrimiento y uso del acero en las estructuras, elemento que revolucionó de manera extraordinaria la historia de la Arquitectura en todo el mundo occidental, y una de las ciudades que tuvo este desarrollo tecnológico fue San Pedro de Macorís. Al desplazarnos por el Centro Histórico de esta ciudad, vamos descubriendo ricas formas en los estilos que destacan sus edificaciones, Art Nouveau, neoclásico, ecléctico hasta el Victoriano Americano, en muchos casos vemos la combinación de los mismos, sello característico que marca la adaptación que se les dio en el Caribe, tanto así que edificios como el Morey, son únicos y particulares si lo comparásemos con otro edificio de estilo victoriano americano o victoriano inglés.

Uno de los detalles más significativos de las edificaciones del Centro Histórico de esta ciudad, sobre todo de las destinadas al comercio, es la característica del doble nivel que sus dueños imprimieron a cada obra. En la planta baja funcionaban los negocios. En la planta alta el espacio destinado a la familia. Todavía hoy día, muchos comerciantes, nuevos u originales de San Pedro de Macorís, viven en los altos de sus comercios, y saludan al caminante desde el balcón, como es de costumbre. La arquitectura como envolvente de todas las funciones de esa creciente comunidad exigió a ingenieros, arquitectos, carpinteros y maestros de obra, la creación de una imagen de ciudad que plasmara lo que en su interior sucedía, constituyendo un magnífico patrimonio que consideramos es necesario rescatar, conservar, estudiar y consolidar. Algunas a la espera de ser rescatadas, y otras con menos suerte han sido destruidas o mutiladas en gran parte. , hoy día esta ciudad sólo conserva algunas memorias de la época, casi al borde de colapsar.

SOBRE EL PLAN DE CONTINGENCIA PARA EL CENTRO HISTÓRICO SAN PEDRO DE MACORÍS

En el plan de Contingencia de San Pedro de Macorís, se declara la ciudad como Patrimonio Monumental Arquitectónico, “*que debe ser rescatado*”. Citaremos parte de la introducción:

“Este no tiene nada que ver con nuestro pasado período colonial, ya que es una ciudad muy joven, pero posee uno de los tesoros arquitectónicos más importantes de nuestro país, con un núcleo que

representa el nacimiento del hormigón armado en su más hermosa y noble representación (...)”.

El 10 de septiembre de 1982, el presidente Salvador Jorge Blanco dictó el decreto por el que se crea una Comisión Regional de Patrimonio Cultural, para la Zona Este del país, con sede en la ciudad de San Pedro de Macorís.⁸

En dicho decreto se establece que la Comisión estará integrada por un Presidente y un representante de cada una de las provincias del Este del país, todos los cuales serán designados por el Poder Ejecutivo, y ejercerán sus funciones honoríficamente. En el año 1992, específicamente el 29 de abril de este año, se levantó otra disposición que declaraba varios inmuebles a la ciudad de San Pedro de Macorís como “*Zona bajo la protección de la Oficina de Patrimonio Cultural*”.

Pero las edificaciones no están protegidas legalmente contra las destrucciones, sino por decreto, es decir las leyes sólo protegen los monumentos coloniales, y como sabemos las edificaciones de las que estamos tratando de hacer nuestro estudio son edificaciones de principios de siglo XX, y esto no es suficiente para salvaguardarlas, porque en la República Dominicana se han establecido parámetros y posturas ante las edificaciones antiguas pertenecientes a la época de la colonia, pero cuando nos referimos al patrimonio construido en el siglo XIX o siglo XX, no existen leyes que protejan estos inmuebles. Y estamos seguros de que las ciudades de finales de siglo XIX y siglo XX, poseen una riqueza enorme ya que se levantan en un momento histórico en el que el desarrollo industrial afecta todos los ámbitos, incluyendo el arquitectónico, y en el que las nuevas tecnologías permiten una exuberante arquitectura que da la bienvenida al siglo XX, con un nuevo elemento que revolucionaría las técnicas constructivas: el hormigón armado o concreto armado.

Si partimos de este punto, podríamos tomar cualquiera de las posturas planteadas en materia de Conservación, incluso con un poco más de pasión ya que las edificaciones ofrecen características estilísticas de gran variedad. El problema no es la postura que se tome. El problema fundamental es reconocer primero el grandioso valor que tienen estas edificaciones independientemente de la época a la que pertenezcan, para lo cual presentamos no solo la importancia a través de la historia que ha tenido este centro histórico, sino también las características en cuanto a estilo arquitectónico de estas edificaciones, para, definitivamente, abogar por el rescate de las mismas. En este caso, y ya entendiendo que consideramos estas edificaciones como ejemplos únicos, invaluable y dignos de ser conservados, proce-

demos a dar un grito de auxilio para que sean protegidos, primeramente, para evitar que prosiga la mutilación o destrucción de ellos, y luego se proceda a su rescate.

En *Nuevos usos para edificios antiguos* de Sherban Cantacuzino plantea un serio análisis sobre el proceso de destrucción masiva e indiscriminada que continuará mientras se considere bueno sustituir “*lo viejo por lo nuevo*”. A pesar del interés por los edificios antiguos paralelamente al incremento del proceso de remodelación urbana.⁹

Si queremos que nuestras ciudades vuelvan a ser organismos con vida, la planificación debe fijarse con dos objetivos: combatir el incremento del precio del suelo, dice Cantacuzino, y a su vez propiciar una “*mezcla*” de usos y actividades en las áreas centrales o hablar de nuevos usos para los inmuebles. Parte de los ejemplos que el mismo autor presenta, constituyen edificios que pertenecen al funcionalismo, es decir, no a edificaciones históricas de siglos pasados, que ofrecen mayor libertad a la hora de ser adaptados para nuevos usos, ya que su conversión no exige una restauración erudita y ofrece mayor libertad que la que ofrece un edificio de valor histórico que limita la posibilidad de nuevos usos, sin dejar de ser creativo. Esta nueva tendencia coincide con la celebración del Año del Patrimonio Arquitectónico (1975) cuyo objetivo se centró más en la conservación integral de determinadas áreas que en el mantenimiento de edificios concretos.¹⁰

La conservación depende también de encontrar nuevos destinos a los edificios antiguos; la misma limitación exige mayor creatividad a la hora de adaptar una edificación a un nuevo uso. Es probable que algunos usos no coincidan con nuestras opiniones o el criterio mismo de la construcción, pero es preferible esto, a que la edificación caiga en el abandono por el desuso y se pierda por completo.

El fin de cualquier labor conservadora será siempre erradicar la amenaza de destrucción del edificio o de abandono del mismo por obsolescencia, así como también de detener la amenaza que resulta una edificación con problemas estructurales para las familias que lo habitan. Si se logra realizar un completo estudio de esas edificaciones, determinando sus antiguos usos y posibles nuevos usos, se podrán hacer recomendaciones al respecto, que contribuyan a mantener viva esa edificación, evitando que sean mutiladas, alteradas con anexos y por nuevas edificaciones insertadas, saqueadas, abandonadas, o por el contrario, ocupadas por muchas familias a la vez.

Los monumentos y bienes de nuestro Patrimonio Cultural se van destruyendo o los van destruyendo, y existe una larga lista de razones o causas de deterioro. Se podría decir que en el caso de las edificaciones del Centro

Histórico de la ciudad de San Pedro de Macorís, a pesar de que algunas de las más representativas de principios de siglo XX se han mantenido en buen estado, ya que conservan sus características estilísticas originales, muchas otras se ven afectadas por problemas como son los agentes atmosféricos, pero en su mayoría han sido derrumbadas y “*eliminadas del mapa*” por intervención directa de la mano del hombre para reutilizar el espacio, y por supuesto por el estado de abandono y falta de mantenimiento provocando daños críticos, que de no ser atendidos en este momento, degenerarán debilitando las estructuras que soportan estas edificaciones.

Al parecer no hemos aprendido a conservar, y si nos quedamos indiferentes ante lo que sucede hoy día, estamos igualmente derrumbando muros, abriendo calles, eliminando testimonio y contribuyendo a la destrucción de nuestro pasado.

La tarea de catalogación de los bienes inmuebles no termina en la propuesta que sugerimos, como tampoco nuestros límites han sido establecidos al azar. La ruta seleccionada, ha sido elegida por reunir diferentes manifestaciones estilísticas: la presencia de elementos del Neoclásico, el Victoriano, Ecléctico, el Art Nouveau y el Art Decó, que se desarrollaron en la ciudad de San Pedro de Macorís, algunas en pleno apogeo y otras no tan nuevas para la época, ya “*pasadas de moda*” en la península ibérica o en Estados Unidos, que llegaban de manera tardía a la República Dominicana, manifestándose incluso de forma diferente por el nuevo uso de materiales y la “*tropicalización*” de los mismos.

Es necesario erradicar esa postura de que la Restauración es un lujo, hace falta demostrar que sí es posible satisfacer las necesidades de una sociedad a través de la labor de Conservación del Patrimonio Cultural, y de esta forma poder mantener con vida nuestro pasado histórico, para así también lograr afianzar nuestra identidad como Nación, a través de la historia y la arquitectura, y no nos quedemos con simples fichas que contengan fotos de una época pasada en vías de extinción, ni tampoco nos conformemos con un pequeño artículo que aparezca en algún libro de historia o en un artículo del periódico, si tenemos material para redactar toda una enciclopedia de lo que son nuestras edificaciones y los centros urbanos que las acogen.

El objetivo que se debe perseguir en la tarea restauradora de cada edificio será el de comprender cual es la esencia misma de cada uno y respetar, de esa parte esencial, todo lo que sea significativo. El uso que se le dará dependerá de muchos factores. Primero si tenía un uso anterior, deberá seguir siendo edificio para ese uso, de manera que no amenace los antiguos propietarios o inquilinos. Si estaba abandonado y convirtiéndose en ruinas, los actuales propietarios deberán responder por su nuevo uso,

siempre y cuando funcionen como conservadores del mismo previniendo su nuevo abandono, de lo contrario las autoridades locales (Ayuntamiento, Municipalidad, Oficina de Patrimonio, etc.) deberán proceder para la vigilancia del mismo.

Para finalizar, recomendamos como imprescindible para la conservación del patrimonio, en este caso, de las edificaciones del Centro Histórico de la ciudad de San Pedro de Macorís, propugnar para la legislación a favor de su protección. El patrimonio de siglo XX no es menos importante que el de siglos anteriores, sin embargo no existe una política conservacionista para el mismo en la República Dominicana. Consideramos que estas edificaciones son dignas de ser conservadas y respetadas, sin mutilarse, cambiarse o derrumbarse, pero para lograrlo necesitamos que las leyes protejan estas edificaciones, ya que es la única forma de paralizar las destrucciones o transformaciones que se realizan actualmente en muchas de ellas, así como también es la única manera de evitar futuros daños, y de esta forma, garantizar su conservación.

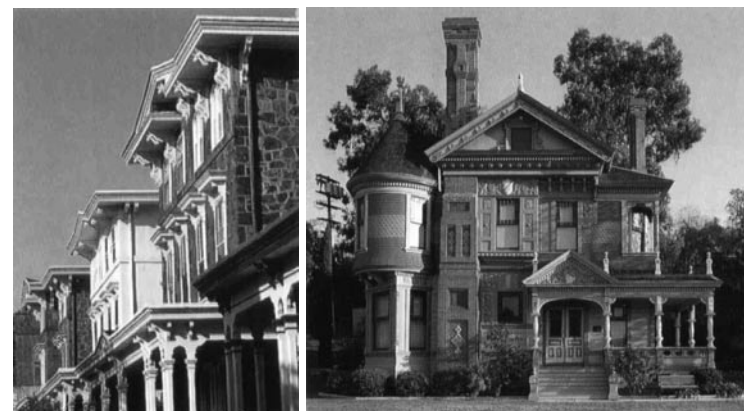


Fig. 1 y 2. Ejemplos de edificaciones victorianas. La típica casa americana de influencias del llamado estilo Reina Ana (Queen Anne) que predominó de 1875 a 1888.



Fig. 3. Edificio Morey, San Pedro de Macorís.



Fig. 4. Edificio Morey, San Pedro de Macorís.



Fig. 5. Casa calle Duarte, San Pedro de Macorís.



Fig. 6. Casa del Puerto, San Pedro de Macorís.



Fig. 7. Edificio calle Macorís, San Pedro de Macorís.



Fig. 8. Cuartel de Bomberos, San Pedro de Macorís. Este edificio fue construido en 1915, un año antes el local que ocupaba había sido destruido por un incendio que se produjo en una casa vecina. Este edificio funcionó como Cuartel del Cuerpo de Bomberos desde su construcción perteneciendo al Ayuntamiento de San Pedro de Macorís.

NOTAS

¹ El vocablo Macorix es de origen aborígen. El nombre de San Pedro que se le antepuso a este vocablo aparece por primera vez en la Gaceta Oficial del 9 de agosto de 1858, publicado en julio de ese año en la ciudad de Santo Domingo. Enciclopedia Dominicana Tomo VI, Publicaciones Reunidas S.A., Barcelona, Primera Edición, 1976, pp. 191.

² Según lo describe Don Juan José Sánchez en su opúsculo: "La Caña en Santo Domingo", publicado en 1893. Para mayor información ver el *Álbum del Cincuentenario de San Pedro de Macorís*.

³ Ver Manuel A. García Arévalo, La Edad Dorada de San Pedro de Macorís, Listín Diario, Santo Domingo, R. D. Sábado 13 de julio de 1996.

⁴ *Primer Foro Académico sobre la Enseñanza y Práctica de la Restauración en Sitios y Monumentos*, organizado por la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Santo Domingo, agosto del 2000. En este Foro Académico, el Arq. Víctor Navarro presentó su proyecto de tesis para en el segundo semestre de la Maestría en Conservación de Monumentos de México, sobre un edificio de gran tamaño, cuya importancia radica en haber sido edificio de maquinarias y almacén llamado *La Harinera de Santa Lucía*. De inmediato comparamos esta edificación con los edificios de almacenes que tenemos en la ciudad de San Pedro de Macorís, unos en ladrillo, otros en hormigón armado, que están en estado de abandono, o han sido ocupados por innumerables familias, como es el caso del edificio Armenteros. Asimismo las edificaciones del Centro Histórico de la ciudad de San Pedro de Macorís y la edificación que nos presenta el Arq. Navarro, corresponden a una época similar (1880-1940).

⁵ Chico Ponce de León, Pablo. "La responsabilidad social de la Preservación del Patrimonio Cultural" ensayo de Cuadernos de Arquitectura de Yucatán, México, 1995, pp. 36-45.

⁶ Díaz Berrio Fernández, Salvador, Olga Oribe y Francisco Zamora, colaboradores, *Conservación de Monumentos y zonas monumentales*,: México, Secretaría de educación pública, 1976, pp. 15.

⁷ Calloway, Stephen; Cromley, Elizabeth, *The Elements of Style: Early Georgian*, Simon & Schuster, 1996, pp. 72-74.

⁸ Ver Plan de Contingencia para el Centro Histórico de San Pedro de Macorís.

⁹ Cantacuzino, Sherban. *Nuevos usos para edificios antiguos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 264.

¹⁰ Cantacuzino, Sherban. Ob. cit.

BIBLIOGRAFÍA

1. Armenteros, Ernesto, "San Pedro de Macorís: 1930-1945. Entre las nieblas del recuerdo", *El Caribe*, 29 de Junio 1985, pp. 5.

2. Beras, Sergio A., Zuleta, Telesforo, Dalmau, Luis, *Album del Cincuentenario de San Pedro de Macorís*, R.D. 1882-1932, reimpresión facsimilar Editora Taller C.x A., Santo Domingo, República Dominicana, 1982.

3. Calloway, Stephen; Cromley, Elizabeth, *The Elements of Style*, Impreso en China, edición revisada editada por Simon & Schuster, 1996, pp. XX - 596.

4. Cantacuzino, Sherban. *Nuevos usos para edificios antiguos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. VI - 294.

5. Cassá, Roberto, *Historia social y económica de la República Dominicana*, Tomo I, Editorial Alfa Y Omega, Santo Domingo, República Dominicana, 1987, pp. XVII-287.

6. Castillo, José del, *Las inmigraciones y su aporte a la cultura dominicana (finales del siglo XIX y principios del siglo XX)*; Santo Domingo, Impresora Alfa y Omega, 1987, pp. 242.

7. Consejo Presidencial de Cultura, "Hacia un Programa de Desarrollo Cultural para la República Dominicana", Compendio Tomo I. Santo Domingo, 1998.

8. Chanfón Olmos, Carlos, *Nuevos enfoques en la formación de restauradores*, Cuadernos de arquitectura docencia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

9. Chico Ponce de León, Pablo, "La responsabilidad social de la Preservación del Patrimonio Cultural", ensayo de *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán*, México, 1995, pp. 36-45.

10. Chico Ponce de León, Pablo. "La imagen de la arquitectura y la imagen en la arquitectura. Apuntes metodológicos para el estudio de la arquitectura colonial" en *Historia de la Arquitectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 178-190.

11. Del monte Urraca, Manuel E., "La vivienda Macorisana, A propósito del V Centenario", *Listín Diario*, 6 de Agosto de 1989, pp. 12.

12. Díaz Berrio Fernández, Salvador, Olga Oribe y Francisco Zamora, colaboradores, *Conservación de Monumentos y zonas monumentales*, Secretaría de Educación Pública de México, México, 1976, pp. 24.

13. Fahr-Becker, Gabriele, *El Modernismo*, título original: Jugendstil, Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. Impreso en Francia, Imprimerie Jean Lamour, Maxéville, 1996, pp. 428.

14. Félix, Raysa, "Crítica indiferencia oficial hacia San Pedro de Macorís", *periódico Hoy*, lunes 17 de enero del 2000, Sección El País, pp.25B, Santo Domingo, R.D.

15. Feliz, Raysa, El Gobierno no reinvierte casi nada de lo que le genera SPM, *periódico Hoy*, domingo 9 de enero del 2000, Sección El País, pag. 5.

16. García Arévalo, Manuel A. "La Edad Dorada de San Pedro de Macorís", *Listín Diario*, Sección Opinión, sábado 13 de julio de 1996, pp. 3B.

17. González Moreno-Navarro, Antoni, "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico, como documento y como objetivo arquitectónico", en *Fragmentos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp. 84.

18. Moya Pons, Frank, *Historia Colonial de Santo Domingo*, Tercera Edición, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago, República Dominicana, Barcelona, Industrias Gráficas M. Pareja, 1977, pp. XVII - 490.

19. Oficina de Patrimonio Cultural, *Plan de Contingencia para el Centro Histórico de San Pedro de Macorís*, Santo Domingo, República Dominicana. Julio de 1996.

20. Rodríguez, María Elisa, *Propuesta para el Teatro Colón*, proyecto de tesis de grado, Universidad Iberoamericana, Santo Domingo, República Dominicana, A. A. 1993.

21. Sabino Ramírez, Juan Ml. *Rescate, Puesta en Valor y Conservación de las Ruinas del teatro Colón: Actualización y uso de su espacio*, Universidad Central del Este, San Pedro de Macorís, República Dominicana, A. A. 1994.

22. Segre, Roberto. *Arquitectura y Urbanismo Modernos*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, Cuba 1988, pp. XX-526.

VIGENCIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

REVISIÓN A LA MODERNIDAD “APROPIADA”. El Centro Internacional de Bogotá

Miguel Mayorga
Arquitecto. Colombia

El la creación de centros urbanos la respuesta a las lógicas propias de la colonización del territorio, por lo que se debe asumir que la ciudad en su continuo cambio y en la materialización de su crecimiento, recurre al mecanismo de activación de áreas centrales o polaridades, áreas que de alguna manera se consolidan como hitos y referentes que direccionan su crecimiento.

La proyectación de un centro urbano está determinada por la respuesta a un conjunto de exigencias que le dan factibilidad y aseguran su desarrollo, siendo así un elemento clave, el momento histórico en el que se plantea, pues es éste el que a través de la materialización de balance entre las necesidades, expectativas y los recursos de tipo socio-político, técnico e instrumental, se define la visualización de un escenario futuro donde los elementos soporte de tipo estructural de la ciudad, el adecuado manejo físico y relacional de la inserción urbana y la calidad arquitectónica, deben garantizar la estabilidad, consolidación adaptabilidad y vigencia, de un nuevo núcleo y referente urbano.

En el caso específico de la ciudad de Bogotá, cobró gran relevancia la disposición de una nueva área central, la de su *Centro Internacional*, un proyecto que en contraste con otros de los conjuntos urbanos propuestos dentro de las líneas sugeridas por el *movimiento moderno*, respondió con

clara autonomía a los condicionantes de una época y lo convierte en un laboratorio de la modernidad que reúne una gama de aciertos que lo han consolidado como un conjunto arquitectónico, de una gran vigencia que se puede constatar en la actualidad.

Es la correcta respuesta a las distintas escalas de intervención, desde el ámbito estrictamente territorial y urbano, al arquitectónico y sin dejar de resolver de manera contundente la escala intermedia del diseño urbano, lo que hace que este complejo respire un aire de modernidad que lo hace contemporáneo.

Hecho que contrasta con la posición reincidente en la crítica arquitectónica de finales de siglo el adjudicar a los espacios urbanos de la arquitectura moderna cierta incapacidad para resolver los problemas de la vinculación y relación entre los edificios y sus entornos circundantes, entreviéndose a su vez, un reclamo hacia espacios más fuertemente referenciados a una supuesta identidad que tendría que responder a los supuestos imaginarios locales, que en su mayoría resultan ser imaginarios ya aceptados *a priori* dada su fácil analogía historicista o muchas veces por la recurrencia a una gratuita o hiperbólica interpretación simbólica.

Incluso en un sentido más amplio se llega a otorgar al Movimiento Moderno la responsabilidad de haber generado el caos de las ciudades contemporáneas cuando se hace referencia a su visión totalizadora, unívoca, racionalista y de ansias planificadoras de principio a fin. Desconociéndose que las ciudades contemporáneas, en términos reales no se caracterizan por su predominio racionalista. Pues esto no pasó de ser tan sólo una intención. En algunos casos ha generado dominio sólo sobre algunas partes de la ciudad y muchas veces desde su aspecto más formalista. Este desorden, masificación e informalidad de nuestras ciudades y sus procesos irreversibles de urbanización, no obedece a las intenciones claras de ningún arquitecto ni urbanista, de los que hoy reivindican cierto derecho de decidir como deberían llegar a ser las cosas; siendo estas, y otro tipo de circunstancias, como la producción de ciudad como un negocio ligado directamente a la obtención de una *plusvalía* y el sagaz aprovechamiento de manera especulativa de conceptos modernos (resumidos en los atributos de economía, precisión, rigor y universalidad, de los cuales hablaba Le Corbusier en 1918), la irrupción del automóvil y de las notorias innovaciones tecnológicas en transporte y comunicaciones, unos de los principales agentes que ponen al alcance la dispersión territorial, más directas causas que han provocado la manipulación de los conceptos de la rentabilidad y ventajas constructivas de una forma edilicia, *la moderna*, que se nutrió de

las preocupaciones, indagaciones y recursos formales y técnico-constructivos de una época.

El tejido que se plantea en este conjunto en particular, en el caso que nos ocupa el del “Centro Internacional de Bogotá” se encuentra bajo unas reglas subyacentes, en la disposición de los edificios, la de sus funciones y las posibilidades de conexión y relación entre ellos de tipo físico y visual, es de valorar la puesta en escena de una sucesión de espacios de diverso carácter, valor y jerarquía que se relacionan y se dan continuación dentro de una dialéctica tensa entre términos divergentes de apertura-clausura y de inercia-dinámica a su vez. Concepto que en palabras de H. Piñón se explica en dos ideas o afirmaciones, a saber:

“La arquitectura moderna funda gran parte de sus valores en la supresión de la división radical entre el espacio doméstico y el espacio urbano” (1)

“La separación entre el espacio urbano y el privado es irrelevante desde el punto de vista moderno: se fundamenta en una mera división de usos, que no afecta su identidad formal” (2)

El proyecto de rigurosa modernidad y coherencia que pone a su vez, de relieve, la equivalencia entre los conceptos, *tipo y estructura*; siendo conveniente precisar que los tipos arquitectónicos elementales, núcleos irreducibles son los que constituyen el punto extremo del análisis estructural, ya que más allá del *tipo* podemos hallar aún, separadamente, elementos relacionados entre sí, es decir una *estructura* arquitectónica.

En otras palabras, en arquitectura cuando se habla de un *tipo* se describen formas espaciales y edificatorias conceptualizadas en las que reside la identidad y en las interacciones entre ellas es donde se generan *estructuras* espaciales más complejas.

“Hablamos de estructura a propósito de un conjunto de elementos que no son independientes entre sí, sino que están ligados por diversas formas de articulación, compenetración y solidaridad, a través de las cuales el conjunto deja de ser una mera suma desagregada de elementos para adquirir una específica cohesión interna” (3).

Dentro del entorno del sector el conjunto arquitectónico ha superado las supuestas barreras que se le atañen las ideas tipológicas.

La diferenciación espacial y arquitectónica es nula y se han resuelto las relaciones a través de una intensa trama de conexiones que permiten la

continuidad con el entorno haciendo que los eventos y edificios “ajenos” circundantes participen activamente.

A manera de hito y nuevo símbolo urbano, es de considerar el valor visual de esta arquitectura que de alguna manera representó y representa, es decir su vigencia formal.

“Asimilar forma y signo es admitir implícitamente la distinción convencional entre el fondo y la forma, que nos expone a la confusión. Lejos de ser la forma el ropaje azaroso del fondo, son las diversas acepciones de este las que son inciertas y cambiantes. Pues a medida que se agotan y desvanecen los significados antiguos, se van añadiendo a la forma otros nuevos.” (4)

Algunos autores le imputan al Movimiento Moderno la introducción de equívocos en la evolución del urbanismo tales como: la fiebre zonificadora y la anulación del carácter definitorio del espacio urbano. Es objetivo de este ejercicio de análisis propuesto en éste texto, el de hacer una revisión a una modernidad criticada y que se ha encontrado “apropiada” con el tiempo, un nuevo centro, un nuevo tejido y una nueva arquitectura que ha envejecido bien y hoy hace parte integral de la ciudad de Bogotá.

El escenario histórico, que enmarca el proyecto del “Centro Internacional de Bogotá”, es el de las tres primeras décadas del siglo XX, en el que las ciudades grandes y medianas colombianas asistieron a un fenómeno producido por circunstancias particulares, donde la situación socio-económica del momento, era la necesaria para soportar un cambio en la fisonomía de la ciudad, la riqueza tradicional basada en la acumulación de capital fruto de las actividades agropecuarias y sus herencias, se transformaba en una nueva burguesía dedicada al comercio y a las inversiones.

El conjunto edilicio se encuentra dispuesto en el sector de San Diego en Bogotá, este sector destinado al ensayo de una nueva centralidad, como nuevo artefacto urbano y de modernidad arquitectónica.

El centro se localizó sobre campos que eran dedicados al pastoreo y a huertas de cultivos menores. La ciudad, que en 1920 lindaba al norte con la antigua recoleta de *San Diego*, la cual se conservó con su iglesia y en sus proximidades *el panóptico* que fuese reutilizado como lo que hoy es *el Museo Nacional*, añade al paisaje urbano contrastes formales y a su vez, convivencia con referentes urbanos de diversas épocas.

Es lo que podría denominarse una supermanzana, dentro de una parcela de extraña geometría trapezoidal alargada, enmarcada por ejes de importancia de la ciudad que le confieren cierto carácter nodal: las carreras *décima y trece* como ejes de extensión longitudinales, en sentido sur norte en claro

vínculo con el centro histórico colonial, administrativo y gubernamental, del mismo modo, que de manera perpendicular la calle veintiséis (*avenida El Dorado*) relaciona el lugar hacia el occidente en dirección al aeropuerto y hacia el oriente con los cerros, sin menospreciarse la conexión en el extremo norte del conjunto, con un sector consolidado por una mezcla de vivienda, equipamientos y edificios de oficinas.

El proyecto fue ideado por la firma Cuellar Serrano y Gómez, la cual realizó gran parte de los edificios que hoy lo conforman. Erigidos sobre este ámbito común se encuentran, el conjunto “Bavaria”, con dos torres de vivienda y una de oficinas, las “Residencias Tequendama”, el “Hotel Tequendama” y el edificio centro internacional “Edificio Bachué”.

El complejo urbano del Centro Internacional de Bogotá, se inició con la construcción del “Hotel Tequendama”, proyecto original de la firma norteamericana Holabird, Root y Burgee arquitectos y Cuellar Serrano Gómez Arqs., en 1953. Seguidamente a mediados de los cincuenta, Serrano diseña una segunda etapa del Hotel y el edificio de apartamentos “Residencias Tequendama”, diez años más tarde se lleva a cabo el arriesgado proyecto inmobiliario de “Bavaria”, que consolidaría el conjunto.

El *Hotel Tequendama* por su parte, que data de 1952, es un edificio que se desarrolla durante dos etapas de construcción, que han sido unificadas por el uso de idénticos recursos constructivos en su exterior, el tratamiento en ladrillo a la vista y la misma modulación de las ventanas e igual carpintería.

El volumen vertical principal descansa sobre una plataforma propia de la arquitectura hotelera de los años cincuenta que ha sido alterada con la ampliación realizada en 1970.

El *Conjunto Bavaria*, obra de Obregón Valenzuela Arquitectos y realizado hacia 1962, dentro de las normas establecidas para el desarrollo del *Centro Internacional*, comparte las soluciones características de todo el centro, tales como el planteamiento de un sótano común para los edificios propuestos y una plataforma comercial. Dentro de este proyecto se dispuso la ordenación de tres torres dentro del zócalo común de forma semi triangular, dos de ellas se destinaron a apartamentos y la última al uso de oficinas. Las diferencias funcionales se expresaron a través de distintas soluciones de localización, volumetría y en el tratamiento de fachada.

Las torres de vivienda se alternan dando respuesta a los dos cercanos costados de la supermanzana, mientras que el edificio de oficinas se erige de manera decidida en el extremo más expuesto al público enfrentándose a un concurrido cruce hacia la esquina más aguda.

Es notable el manejo de los espacios de las plantas bajas las cuáles consolidan estrechas relaciones de transparencia y de vínculo entre los edificios del complejo y su entorno.

Los materiales utilizados en las fachadas son el resultado de la combinación del hormigón a la vista y la piedra local.

El *edificio Bachué*, construido en 1967, también de ideación de Cuéllar Serrano Gómez, incluye de la misma manera una plataforma de dos pisos comerciales que incluyen áreas de ocio como el *teatro Tisquesusa* que define una fachada que da alineación al conjunto hacia la calle y articula de manera discreta el incremento en altura del bloque rectangular de oficinas ubicado hacia la parte posterior. La solución de las fachadas moduladas en una retícula de hormigón es de gran austeridad y guarda una estrecha relación con la estructura del edificio, el retroceso de las ventanas acentúa su valor expresivo. Las relaciones entre las piezas propias del complejo y las de su entorno son resueltas de manera sobria basándose en el uso de tratamientos de textura de los pavimentos y con pérgolas que se entrecruzan con las circulaciones internas haciendo que se desvirtúen los límites entre lo privado y lo público entre apertura y clausura, además es un gran virtud el cuidado compositivo, tanto en planta como en el alzado, del centro de manzana proyectado, donde se muestra su vocación de terraza equipada con un sutil manejo de la escala y un carácter fuertemente vinculante de relación visual y física con su entorno inmediato.

Como se ha descrito a lo largo de este texto, el proyecto de un nuevo centro urbano en la ciudad de Bogotá se convierte en un interesante reto para un momento histórico en la arquitectura en Colombia. Se trata de un ejercicio de proyectación de arquitectura moderna, dentro de un ámbito con determinantes adversas, que a pesar de las numerosas críticas se ha decantado en el tiempo como un artefacto urbano dotado de una gran vigencia formal y funcional, y simbólica, vigencia que radica en las virtudes de las respuestas dadas a diversos hechos concretos, dentro de lo que cabe notar:

La difícil implantación de un conjunto estructurado dentro de una parcela alargada de perímetro bastante irregular tanto en planta como en sección, pues estamos hablando de un perímetro de difícil geometría, dentro de un intersticio vial con una diferencia de nivel en sentido transversal bastante acusada.

La evolución en sumatoria, en el tiempo, de los edificios dentro de un “tejido moderno” coherente, basado en el entramado de las ricas e intensas relaciones físicas y visuales tanto dentro de sus límites como con su cambiante entorno, establecido por un diálogo abierto y flexible a través

de recursos tales como retranqueos, filtros y patios que ponen en valor las preexistencias de tipo histórico y las nuevas incorporaciones edilicias vecinas del sector.

La consecución de un conjunto con alto grado de compacidad, estructurado por una espacialidad dinámica y fluida, donde las funciones y actividades se mezclan dentro de una agrupación de piezas dispuestas bajo unas reglas de juego comunes elementales, propias de esta arquitectura, tales como el uso de plataformas, plantas libres y pérgolas, que brindan una justa respuesta a las calles que le rodean; todas soluciones que hacen parte del repertorio de una arquitectura sencilla que paradójicamente resulta extremadamente compleja en su conjunto.

NOTAS

(1), (2) Helio Piñón. El espacio urbano Moderno y sus perversiones. Artículo inédito.

(3) José Ferrater Mora. Diccionario de Filosofía de Bolsillo, op, cit Véase en particular la voz “estructura” p. 266.

(4) Henry Focillon. Vies des Formes. Libraire Leroux París 1943.



Fig. 01 Centro Internacional de Bogotá. Vista del conjunto



Fig. 03 Conjunto Bavaria. 1962
Torres de apartamentos y en segundo plano Torre de Oficinas
Arquitectos Obregón & Valenzuela



Fig. 02 Hotel Tequendama. 1952
Arquitectos Holabird, Root, y Burgee
Arquitectos Cuellar, Serrano & Gómez



Fig. 04 Conjunto Bavaria. 1962
Arquitectos Obregón & Valenzuela

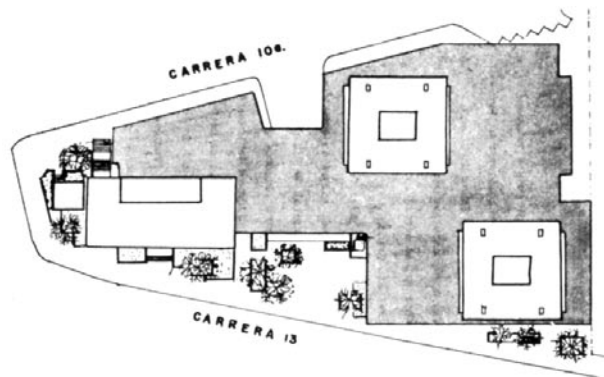


Fig. 05 Planta Conjunto Bavaria. 1962
Arquitectos Obregón & Valenzuela



Fig. 06 Conjunto Bavaria. 1962
Arquitectos Obregón & Valenzuela



Fig. 07 Conjunto Bavaria. 1962
Torres de Oficinas
Arquitectos Obregón & Valenzuela



Fig. 08 Edificio Bachué. 1967
Arquitectos Cuellar, Serrano & Gómez



Fig. 09 Edificio Bachué. 1967
Arquitectos Cuellar, Serrano & Gómez

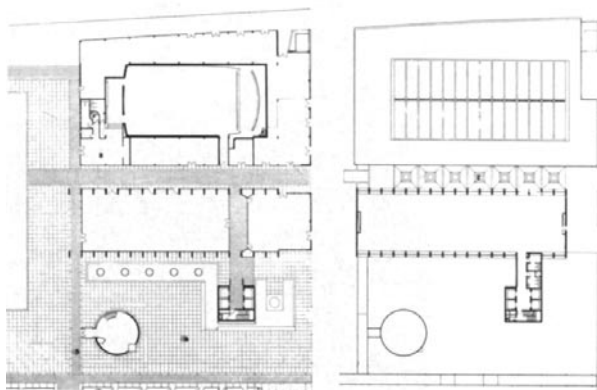


Fig. 10 Planta Edificio Bachué. 1967
Arquitectos Cuellar, Serrano & Gómez

EL REDESCUBRIMIENTO DEL MODERNO EN COLOMBIA

Maria Pia Fontana
Arquitecta. Italia

Los nombres de Lago y Sáenz; Borrero, Zamorano y Giovanelli; González-Ripoll, entre muchos otros resultan ser, probablemente, nombres absolutamente desconocidos para muchos de los arquitectos europeos; y muy probablemente no serán nombres muy actuales o muy populares a la hora de hablar de arquitectura, en Colombia tampoco. Actualmente son otros los arquitectos a los cuales se mira, otras “*las tendencias*”, otras las arquitecturas más contemporáneas que así se definen según criterios poco rigurosos.

Lo que se va a plantear a lo largo de este breve escrito es la definición de un recorrido que, a través de las mismas obras, permita el reconocimiento de la absoluta vigencia de una arquitectura que no deja de sorprender por la sobriedad y el rigor con la cual se concibió, y por el nivel de calidad muy alto que alcanzó a lograr, en Colombia en este caso específico, así como en toda Latinoamérica.

El período al cual nos referimos es de dos décadas, entre 1950 y 1970 más o menos, a pesar de que ya a lo largo de los años ‘60 se asiste a un evidente enfrentamiento entre las dos tendencias, racionalista o abstracta por un lado y organicista o topológica, por el otro, que implica gracias al apoyo ideológico por parte de la crítica arquitectónica, la gradual afirmación de esta última respecto a la primera con el objetivo de recuperar “*la imagen del arquitecto como artista creador, reconocible como autor de sus obras y no diluido en equipos anónimos y en decisiones técnicas*”

(1) y afirmar la existencia de una “arquitectura del lugar” como escribía Bruno Zevi, promotor entusiasta de la nueva arquitectura, en *Saber ver la arquitectura*.

Sin querer entrar en el mérito de la definición, puede resultar muy esclarecedora la postura teórica de otros autores, (2) que a la hora de hablar de abstracción liberan el campo de muchas equivocaciones y malas interpretaciones que tan a menudo se asocian a este término, exaltado y criticado a la vez. Abstractar significa aislar algo de la totalidad a la cual pertenece, con las dos posibles consecuencias de provocar el ensimismamiento, aislamiento y decontextualización del objeto, así como de determinar condiciones que permitan la comprensión del objeto desde un punto de vista objetivo y universal; si se considera la segunda como posición y actitud válida, esto implica la aceptación de una cierta forma de hacer arquitectura que no busca el efecto sorpresa, ni la afirmación de la personalidad creadora de su autor, ni tampoco la interpretación del lugar a través de devaneantes operaciones de mimesis y disfraces supuestamente respetuosos del contexto.

La arquitectura colombiana de esta época se caracterizó, por un lado, por una producción arquitectónica que respondiera a criterios objetivos de proporción, eficiencia, modernidad y universalidad sin dejar de ser expresión de un auténtico carácter nacional, y por el otro, por el dominio del oficio.

Josep María Sostres así definió la arquitectura colombiana: “*La preponderancia del factor urbanístico y de las condiciones climatológicas condiciona el carácter de la arquitectura colombiana, que estilísticamente podemos considerarla como un estadio intermedio entre el racionalismo de Harvard y las sensacionales audacias del manierismo brasileño. Un tono comedido y realista domina esta variante de la arquitectura, en la que abundan aquellos elementos prácticamente justificados por los rigores de la temperatura, como patios interiores, brise soleils y persianas, grandes voladizos protectores de la acción de los rayos solares, ingredientes que contribuyen a prestarle un genuino carácter nacional.*” (3)

En el escrito citado Sostres se refería evidentemente a la arquitectura de Bogotá, ciudad caracterizada por una topografía muy fuerte y ubicada en medio de los Andes a 2600 m de altura; de hecho mencionaba dos grupos de arquitectos asociados Obregón & Valenzuela y Cuéllar, Serrano & Gómez que se distinguieron por la producción de algunas de las mejores obras de arquitectura moderna en Bogotá. También muy riguroso y consciente de la topografía y del clima fue el carácter de la producción arquitectónica de Cali o de Barranquilla, donde más bien el clima tórrido imponía soluciones que hacían gran uso de muros calados, patios abiertos y voladizos para dar

sombra; es suficiente mirar las obras de González-Ripoll en Barranquilla o de Lago & Saenz y Borrero, Zamorano & Giovanelli en Cali para ver claramente el carácter local y universal, a la vez, que distinguió la arquitectura colombiana de los años ‘50-’60.

El arquitecto Fernando Borrero, de la firma Borrero, Zamorano & Giovanelli así describía el oficio del arquitecto durante la época: “*El ejercicio profesional era sabroso, distinto del de ahora. El trabajo se completaba, se redondeaba: diseño y obra, ciclo necesario, consideran, para el desarrollo de la personalidad del arquitecto. Nosotros mismos formábamos en ese proceso los operarios que necesitábamos, especialmente los carpinteros*”. Y también: “*En ese tiempo los propietarios invertían en propiedad raíz, hoy se necesitan empresarios. Nuestro trabajo estaba menos determinado por aspectos mercantiles y financieros, por lo tanto no había el acoso de los intereses del dinero en la etapa del proyecto y de la construcción. Los propietarios construían con recursos propios. Por eso se podía estudiar el proyecto con más calma. El proceso del proyecto y de la construcción permitía estudiar y modificar; lo que no se puede hoy, si la construcción la hace un tercero, porque hay un planeamiento y un flujo de caja que no lo permiten [...] Bancos, compañías de seguros invertían en edificios de oficinas o de apartamentos. Querían una personalización, una mayor representatividad. Hoy no tienen interés en ser propietarios del edificio, solo les interesa que el edificio tenga el nombre. También porque los inmuebles son poco rentables ahora. La aspiración de hoy es que el edificio se venda bien y rápido. Antes había un mayor interés en que el edificio fuera el símbolo de la empresa o del propietario. El tipo de arquitectura que hacíamos exigía una mayor comunión entre el arquitecto y el propietario*”. (4)

Como introducción al libro *Arquitectura en Colombia*, del 1963, Carlos Martínez fundador de la revista Proa, presentó una lectura sintética de las características generales de la producción arquitectónica del país hasta la fecha; de la lectura del texto se quiere poner el acento sobre dos temas principales que permiten individuar los rasgos esenciales de la arquitectura de aquellos años en Colombia; uno relativo a la proyectación y lo otro al ejercicio de la profesión. En el primer caso se destacaba la honestidad en el diseño, la exaltación de sus estructuras, la sobriedad formal en un común intento de alcanzar una posición que busca la unidad; y respecto al otro tema se evidenciaba el gran valor del trabajo de equipo, de las asociaciones profesionales formadas por arquitectos y ingenieros que se encargaban de controlar la perfecta ejecución del proceso desde su proyectación hasta su realización; casi todo los arquitectos de esta época eran en realidad grupos

de profesionales entre los cuales no se valoraba el aporte individual, no se buscaba la fama o el protagonismo; los arquitectos eran desconocidos al gran público, *“este desinterés personal es una de las muchas cualidades de este gremio, que se distingue como el más dedicado a su oficio, y el mejor preparado para el desempeño de su profesión”*. (5)

El otro tema importante consistía en la presentación de las obras exclusivamente a través de fotos y planos, forma que el autor consideró como la más objetiva para dar la posibilidad a los lectores de formular un juicio sobre el estado de la arquitectura en Colombia.

Las fotos de este libro, junto con las que se publicaron en la revista Proa representan, por un lado, uno de los mejores vehículos de conocimiento y aproximación a las obras que se realizaron en los años '50 y '60 en Colombia, época que se distinguió por una producción arquitectónica que muestra todavía su actualidad y vigencia, y por el otro poseen una calidad intrínseca como imágenes visuales siendo vectores de transmisión de los valores universales de la modernidad.

“Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que empieza por la palabra y llega a la imagen visual y el que empieza por la imagen visual y llega a la expresión verbal. [...] Volvemos a la problemática literaria, y preguntémosnos como toma forma el imaginario de una época [...] Me parece que en esta situación el problema de la prioridad de la imagen visual o de la expresión verbal (que es un poco como el problema del huevo y de la gallina) se inclina sin duda por el lado de la imagen visual.” (6)

Con estas palabras, Italo Calvino respondía a una pregunta clave del proceso creativo literario, y la respuesta bien se puede adaptar al proceso creativo de la arquitectura, ámbito en el cual la visualidad sin duda adquiere la prioridad a la hora de formular el juicio estético previo a la formalización arquitectónica.

Lo que se había planteado al principio de este escrito era la presentación de un recorrido visual a través de unas obras arquitectónicas, tres en este caso, que se han seleccionado según criterios visuales; un proceso de selección implica la elección de un punto de vista y la formulación de un juicio sobre el objeto.

Por lo tanto el próximo paso será el de proponer una lectura de las obras que permita desvelar su modernidad.

Casa en Bogotá. García-Reyes y Esquerri-Fajardo

La construcción de esta casa en Bogotá es de finales de los años '50. La casa presenta una planta bastante compleja en cuanto a variedad de ámbitos

y espacios, pero resulta bastante fácil individualizar la simple geometría que rige el proyecto: es una casa binuclear, donde existe una clara división funcional de la zona de los dormitorios respecto al ámbito de la zona de servicio con la sala de estar; la geometría es muy elemental en cuanto la planta se reduce a dos rectángulos desplazados el uno respecto al otro y relacionados a través de una franja central con la entrada. El primer rectángulo alberga la zona más privada de los dormitorios y se organiza alrededor de un patio central; el patio nunca se concibe como pozo de luz o de aire, al contrario participa en la definición de las complejas relaciones entre los distintos espacios internos y externos a la casa. El segundo rectángulo resulta compuesto a su vez por dos rectángulos iguales, uno con los servicios prácticamente cerrado; el otro, la sala de estar, abierta completamente y concebida para estar relacionada físicamente y visualmente con los dos patios o jardines, prolongación del interior hacia el exterior. La franja central donde se sitúa la entrada se complejiza con la inserción de un pequeño patio que logra hacer de filtro entre la zona de entrada y el resto de la casa.

La disposición funcional y la adecuación a un programa representan solamente el pretexto para establecer una serie de relaciones visuales y determinar una complejidad espacial que la geometría discretamente ordena; como en muchos proyectos del maestro Le Corbusier, tan aclamado en su visita a Colombia, la geometría representa el instrumento imprescindible para conferir rigor, proporción y orden sin ser declaradamente visible en muchos casos.

Cuando se habla de casa binuclear, término que se asocia a la arquitectura de Marcel Breuer, es bien precisar que no se puede rebajar *“a una mera cuestión organizativa que permite dividir el programa de la casa en dos partes[...] Es también un principio arquitectónico basado en la tensión espacial que provoca la escisión de la casa en dos núcleos conectados por un vestíbulo que actúa a modo de puente entre ambos y resuelve el sistema de acceso”*. (7) En este sentido la casa trata de dar una respuesta al tema del patio, reinterpretado como ámbito espacial que pertenece íntimamente a la casa pero permite generar distintas relaciones visuales internas y con el exterior; los muros y las fachadas que conforman su perímetro no se pueden entender como simple respuesta a las lógicas funcionales de la casa, siendo además expresión de la complejidad espacial interna y de la relación con el entorno. El resultado de este esfuerzo es una obra de arquitectura concebida según criterios universales que confieren a la casa un aspecto que se escapa de la banalidad de la imagería doméstica. (Fig. 1, 2, 3)

Casa en Cali. Lago y Saenz

La casa en Cali sorprende por la simplicidad y, a la vez, contundencia de su planteamiento. En este proyecto se alcanza un punto máximo de equilibrio entre estructura, espacio y programa; a través de una mirada atenta y detenida se empieza a descubrir, detrás de esta aparente simplicidad la complejidad y la riqueza de relaciones físicas y de recursos visuales y compositivos que han sido necesarios para lograr este resultado.

Compositivamente la casa se organiza a través de dos ejes principales, uno longitudinal a lo largo del cual se disponen los servicios y los dormitorios, el otro transversal con la sala de estar que se prolonga hacia el exterior configurando por un lado la zona de acceso a la casa y, por el otro una terraza o patio externo que se encarga de definir la relación con el contexto.

Funcionalmente, la casa resulta dividida en dos partes, por un lado la zona de servicio, por el otro los dormitorios; se evita cuidadosamente cualquier banalización que pueda derivar de un planteamiento tan simple y en la disposición de la sala de estar se encuentra el sentido de este proyecto; la prolongación hacia el exterior en el acceso y en el patio, y la vinculación con el comedor y con la cocina definen un núcleo indivisible al cual se amarra el resto de la casa. El muro no se concibe como simple cerramiento; es una envoltura discontinua y compleja que define ámbitos espaciales: enmarca el jardín prolongándose hacia el exterior; delimita lo que pertenece a la casa respecto al dominio de la naturaleza; se interrumpe y se dobla para conformar el patio interior a lado de la cocina; adquiere texturas distintas respecto al blanco impecable cuando se desliza ligeramente en un plano distinto generando superficies de porosidad respecto a la compacidad del muro. (Fig. 4, 5, 6)

Casa en Barranquilla. Obregón y Valenzuela

Barranquilla, ciudad de la costa atlántica de Colombia, se caracteriza por un clima tórrido con los rayos solares que llegan casi verticalmente al suelo; resulta bastante obvio que las condiciones climáticas propias del lugar se vuelven determinantes del proyecto.

La casa de los arquitectos Obregón y Valenzuela se apoya en un hábil acuerdo entre una casa con patio central desmentido por una distribución en L de los dormitorios y la zona de servicios alrededor de un espacio rectangular cuya riqueza y complejidad espacial es el valor mismo de la casa.

Hay hechos y hay valores: los hechos son una distribución funcional ordenada y rigurosa con los dormitorios principales agrupados en una franja vertical, los de servicio en un horizontal; según el mismo criterio

son reconocibles franjas ordenadas de funciones estructuradas y asociadas entre ellas para garantizar una impecable funcionalidad. Los valores están en la compleja relación entre espacios abiertos, cubiertos y cerrados, en la variedad de perspectivas de los ámbitos de fricción entre exterior e interior, en los filtros visuales que enriquecen el espacio rectangular alrededor del cual se dispone la casa. No se habla de un patio, ni de un jardín interior; se trata de un espacio complejo que alberga distintas funciones, sala de estar, comedor, recibidor, pérgolas, terrazas, el paisaje: un espacio moderno que contiene los criterios visuales de la modernidad más rigurosa. (Fig. 7, 8)

Los tres proyectos cumplen con todos los requisitos y funciones que se le piden a la casa como mundo de la domesticidad, cuyos valores no se reducen a la disposición de unas alcobas o unas salas que cumplan con el programa o con los metros cuadrados.

El valor de la modernidad es más complejo; *“el desplazamiento entre la lógica de la estructura funcional y la correspondiente al orden visual genera una tensión que incide en el sentido de la obra: la formalidad, por razón de su propia naturaleza, ha de incluir la funcionalidad: en ello reside la dimensión sintética de la forma”*. (8)

Y como conclusión puede ser válida la afirmación de Raúl Sicheo, arquitecto uruguayo, en las palabras de Helio Piñon cuando habla de la sencillez y de la proporción como valores esenciales de la arquitectura moderna: *“[La sencillez] no debe entenderse como un modo de asumir una virtud moral, próxima a la humildad y a la modestia, sino como un empeño en construir artefactos cuya consistencia formal se funda en una noción sintética de orden. La idea de proporción se refiere, se mire como se mire, a la disposición o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo, o entre cosas relacionadas entre sí. [...] En la sencillez y la proporción se condensan los atributos de economía, precisión, rigor y universalidad, que un tal Jeanneret [...] proponía en Après le cubisme”* (1918). (9)



Fig. 1: Vista de la entrada



Fig. 2: Vista del patio interior desde la entrada



Fig. 3: Planta baja
Casa en Bogotá. Garcia-Reyes & Esguerra Fajardo. Fig. 1-2-3



Fig. 4: Vista de la fachada principal con la entrada



Fig. 5: Vista del jardín y de la entrada al patio interior
Casa en Cali. Lago & Sáenz. Fig. 4-5

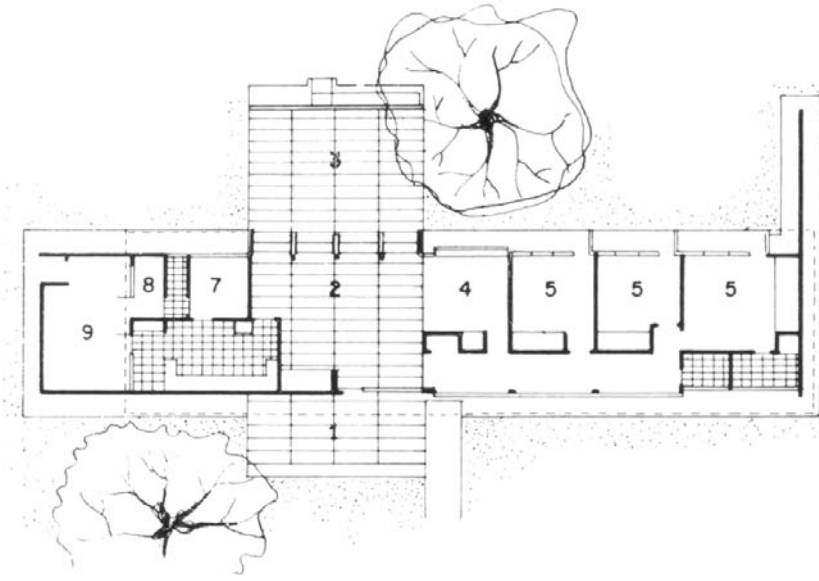


Fig. 6: Planta baja
Casa en Cali. Lago & Sáenz

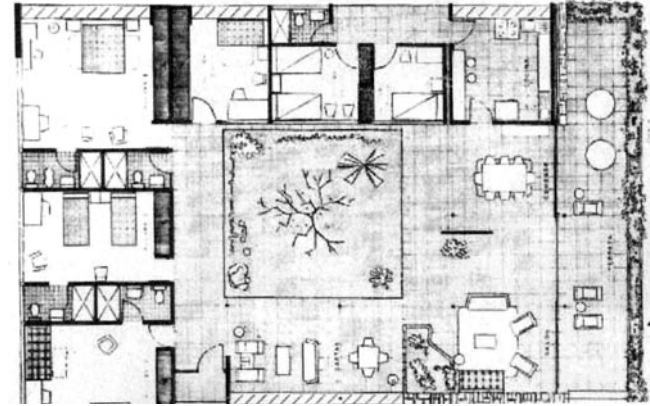


Fig. 8: Planta
Casa en Barranquilla. Obregón & Valenzuela. Fig. 7-8



Fig. 7: Vista de la sala de estar

NOTAS

- (1) Silvia Arango, Historia de la arquitectura en Colombia, Ed. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989. Pag. 238
- (2) AA.VV, DPA n. 16, Abstracción, Edicions UPC, Barcelona, 2000. Ver, sobretudo, las intervenciones de Carles Martí y Helio Piñon
- (3) Josep Maria Sostres, Opiniones sobre arquitectura, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid, 1983. Pag. 185-186
- (4) Rodrigo Tascón, La arquitectura moderna en Cali. La obra de Borrero, Zamorano y Giovanelli, Ed. Fundación Civilis, Cali, 2000. Pag. 31-32
- (5) Carlos Martínez, Arquitectura en Colombia, Ediciones Proa, Bogotá, 1963. Pag. 12
- (6) Italo Calvino, Lezioni Americane, Mondadori Editore, Milano, 1993. Pag. 93, 97
- (7) Carles Martí, La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado, en DPA n. 13, Edicions UPC, 2001. Pag. 48
- (8) Helio Piñon, Raúl Sichero, Edicions UPC, Barcelona, 2002. Pag. 14
- (9) Ibídem pag. 12

ACTUALIDAD DE LO MODERNO. ARGENTINA, COLOMBIA

Eleonora Carrano

Arquitecta. Italia

Los arquitectos Eleonora Carrano, Maria Pía Fontana, Miguel Mayorga comparten interés en la difusión y promoción de la arquitectura moderna Latinoamericana en Europa y la sensibilización hacia la conservación del patrimonio, a través de una serie de iniciativas que van desde la organización de exposiciones sobre el tema (La Salle, Barcelona 2003); hasta la proposición de ciclos de conferencias en diferentes instituciones -Colegio de los Arquitectos de Nápoles, LILA Roma- y colaboraciones con las Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, Universidad de Buenos Aires y Universidad de Rosario y en Argentina. El interés surgió con unos viajes de estudio a Colombia, Chile, Uruguay y Argentina donde se pudo apreciar la calidad de la arquitectura del periodo moderno que abarca, un periodo que va desde 1930 a 1960. Y en algunas circunstancias, el estado de degrado y abandono, hasta casos de destrucción de un patrimonio arquitectónico de gran interés.

¿Por qué estamos interesados en la Arquitectura moderna?

“Mientras la Arquitectura Moderna estuvo en fase constituyente, produjo obras en las que la lógica visual era determinante de la estructura de sus espacios: en eso residía la novedad de su sentido.

En los años cincuenta, se rechaza la visión fenoménica para una modernidad trascendente y teórica que deja sin respuesta a unos arquitectos acostumbrados a pensar con la mirada y expresarse con

el lápiz. La atrofia de la visualidad en la arquitectura del último tercio del siglo, está directamente relacionada con la necesidad de la innovación constante y de la concepción teórica de la arquitectura como metáfora.

Helio Piñón: "La Forma Moderna"

Esta podría ser la respuesta. Y la respuesta también a la constante, crónica, crisis de la arquitectura contemporánea que ve unas generaciones de arquitectos incapaz de contestar de forma eficaz a los problemas que la arquitectura plantea y que los ve ocupados en encontrar respuestas en azarosas, búsquedas superficiales de una opinable nueva visualidad.

DIFUSION Y VIGENCIA DE LO MODERNO EN ARGENTINA

La modernidad no es una opción entre otras a la hora de proyectar como ha consagrado el relativismo imperante; asumir el modo específico de construir la forma que la arquitectura moderna inauguró, es actuar con sentido de la historia y la cultura; es reconocer en esa formalidad una revolución en la historia de la arquitectura sin parangón, por lo menos desde el Renacimiento, no superada ni desmentida hasta el momento, a pesar de los intentos reiterados para jubilarlas. (1)

Moderna, es la obra del argentino Mario Roberto Álvarez, un arquitecto contemporáneo y en contracorriente con las actuales tendencias de la arquitectura que se ve debatir entre minimalismos y digitalismos con resultados cuya visualidad y necesidad arquitectónicas son discutibles. Federico F. Ortiz, (2) lo define el continuador natural de los racionalistas del 1930 en Argentina. De hecho, la arquitectura de Álvarez es expresión de aquella arquitectura moderna que vuelve a interesar hoy, porque, como afirma Piñón *"no por un fenómeno de ciclicidad, explicable por la dinámica programada de la moda, sino porque ha resistido a la crítica implacable a que la ha sometido el paso del tiempo"*. La arquitectura de Álvarez además tiene el interés añadido de ser una arquitectura desde la cual un arquitecto puede aprender a proyectar mirando del mismo modo en que se aproxima al reconocimiento del problema formal específico de cada situación, a la atención de cada circunstancia puesta al momento de la aproximación a cada edificio del emplazamiento; a la elegancia de las soluciones espaciales en la elección de las formas y materiales, y en la aplicación de claras y coherentes categorías críticas. La actividad profesional de Álvarez iniciada en el 1937, tiene su máxima difusión e reconocimientos públicos en la segunda mitad de los años cincuenta con el Teatro San Martín en Buenos Aires y se

confirmó con la casa Central del Banco Popular Argentino en el 1966. En el momento en el cual el movimiento moderno en Europa veía su declive por ser sustituida por otras tendencias: el racionalismo, el organicismo, el regionalismo, el inclusivismo; la arquitectura de Álvarez alcanzaba su máxima madurez. Hoy en día, su arquitectura confía en la actualidad de lo moderno, confirmando de forma definitiva la integridad moral distante de cualquiera contaminación de moda. La obra de Roberto Álvarez, escribe Ortiz, *es la más coherente de todo el periodo 1940-1972 y de las más valiosas. Arquitectura universalista, inteligible, clara. La estética del montaje, los encastrados, los grandes paños y los volúmenes enmarcados.*

La difusión de la arquitectura racionalista "moderna" como se la denominó, y del funcionalismo europeo en Argentina, se debe a la revista *"Nuestra Arquitectura"* que en el 1929, con su director Walter Hylton Scott, empezó a difundir los conceptos básicos de la arquitectura y de la noción del contexto en la que debe actuar según unos principios de economía y el buen diseño. En la revista fueron publicadas obras y escritos de Le Corbusier, Gio Ponti, Alberto Sartoris, Richard Neutra, Josef Hoffmann.

En 1929 Le Corbusier viaja a Argentina dando una serie de ponencias. Es probable que el hecho tuviera repercusiones, porque a partir del 1930, empiezan a verse en Argentina edificios con techo jardín, carpinterías metálicas, volúmenes netos. Sin embargo, las arquitecturas que más reflejan la influencia le Corbuseriana en el manejo de las plantas y del esquema de distribución son la de los arquitectos J. L. Ocampo y R.R.Remy, W.Acosta, A.Martinez.

En enero del 1930, la *"Revista de Arquitectura"*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la República Argentina, dedicaba su edición extraordinaria a la Arquitectura Moderna con las obras de Alejandro Virasoro, Francisco Squirru y Ángel Croce Mújica; Ermete de Lorenzi, Julio Otaola y Aníbal Rocca; Alberto Gelly Cantilo, Alejandro Bustillo y, Antón Gutiérrez y Urquijo. En la presentación el director de la revista decía: *"...este número extraordinario lo consagramos a la Arquitectura Moderna, ofreciendo las obras que a nuestro entender significan un aporte estimable a las nuevas tendencias y muestran de manera inequívoca la importancia que ha adquirido en nuestro ambiente ese movimiento universal que gesta, la que tal vez sea arquitectura del porvenir"*

El 18 noviembre de 1933, en Buenos Aires se inauguró la Exposición de Arquitectura Italiana con los protagonistas de lo moderno italiano: el Grupo 7 con Terragni, Figini y Pollini, Libera, y Sartoris y Nervi. La exposición

tuvo bastante eco e influencias en la arquitectura argentina de este periodo; aunque, como afirma Ortiz, la influencia alemana era propenderante. Gracias probablemente a la revista alemana “*Modern Bauformen*” que en la década del 20 y del ’30, tuvo difusión en Argentina, junto a los 14 cuadernos de la Bauhaus.

Unos de los divulgadores principales de las ideas del racionalismo europeo en Argentina, junto a Ubaldo Vilar (1887-1966) y Wladimiro Acosta, fueron Alberto Horacio Presbich (1899-1979), que viajó en Europa y en los EEUU en 1922-23, los años de “*l’Esprit Neouveau*” y de “*Vers une Architecture*”.

“*La arquitectura surge directamente de una aplicación racional de los nuevos elementos constructivos, librados de toda aureola académica y reducidos a la escala humana.*” Afirmaba Presbich en la conferencia al Primer Salón de Arquitectura Contemporánea en 1930 y también “*Asistimos actualmente a la formación de un estilo nuevo, flor de la nueva conciencia estética del tiempo en que vivimos.*”

Escribía Wladimiro Costa en el 1932: “*Con la aparición del nuevo movimiento, por primera vez la arquitectura es una arquitectura de sociedad de masas. Por primera vez, el hombre aparece como destinatario de su obra.*”

Y Antonio U. Vilar en un escrito del 1931 resumía perfectamente la filosofía del movimiento:

Las “*sanas tendencias de la arquitectura moderna contemporánea*”, van directamente a reconquistar el terreno perdido. Su campo es tan inmenso que se infiltra en casi todas las actividades humanas, y su piqueta va a demoler hasta el falso estado social en que vivimos. Todo aquello que signifique:

- *buen sentido*
 - *economía*
 - *orden*
 - *culto por la naturaleza y por las sanas expansiones de la vida*
 - *arte puro y sin ligaduras de las que honestamente hace vibrar las fibras de nuestro sentir...*
- ...son elementos de sus dogmas.

Acosta, Vilar y Presbich, fueron los protagonistas de lo moderno junto con R. Duggan, C. Biraben, Hector Morixe, J.B. Hardoy, F. Sluzki, A. Joselevich y E. Douillet.

En la década de los treinta, veía el enfrentarse la arquitectura del academismo y del historicismo, del eclecticismo y del vernaculismo en contra del

vanguardismo europeo. Las obras más significativas de estos años, son la *Casa en Olivo* (1933) de José Luis Campo y Ricardo Remy de clara influencia Le Corbusieriana, la *casa de apartamentos* del 1936 en Avenida del Libertadores por los arquitectos Sánchez Lagos de la Torre. Los *atelieres y locales* en Calle Paraguay en Buenos Aires del 1938, de los arquitectos A. Bonet con A. Lopez Chas y R. Vera Barros; el *Cine Gran Rex* (1936/37) en Buenos Aires de Alberto Horacio Presbich.

En 1939 hacía su aparición el Grupo Austral en las páginas de la revista “*Nuestra Arquitectura*”. Antonio Bonet, J. Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, firman una declaración de intención “*Voluntad y Acción*” en once puntos, en el cuál explicaban los problemas del mundo contemporáneo identificado por los temas de vivienda rural, urbanismo rural, planes regionales como se ve al

Punto 2°: “*El funcionalismo es la única conquista de orden general a que a llegado la arquitectura post-académica.*”

Y al punto 7° *la arquitectura, mientras ha permanecido desligada del urbanismo, no ha podido resolver los problemas básicos de las han sido todavía planteados.*

También son críticos al uso que se dió por parte de unos arquitectos de lo moderno, como al punto 4° *El arquitecto-aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna -, ha originado “la nueva academia” refugio de mediocres, dando lugar al “estilo moderno”.*

Sus producciones arquitectónicas están relacionadas a la línea de Le Corbusier. Y en esta línea es el inmueble de las Calles Paraguay y Suipacha en Buenos Aires.

Una “*Obra proclama*” donde se encuentran la planta libre, el uso del color en la construcción, la techo jardín, el uso de materiales innovativos. Las obras posteriores al 50 se definen por los críticos “*neoplásica*”.

Es el ejemplo de la casa de apartamento a calle Del Pino del 1941-43, la casa Oks del 1956-58, “*Terraza Palace*” en Mar de Plata, galería y casa de apartamentos en Mar del Plata. De todo modo la influencia del grupo Austral fue contenida porque la con juntura en la cuál se manifestó al principio de la década de los 40, veía el declivio de la modernidad en Argentina.

Con el surgir de la “*arquitectura nacional*” como consecuencia del enfrentamiento entre la Argentina-europea y la Argentina-Argentina, esta última se puso en evidencia y sus expresiones se deslumbraron en el radicalismo y se explicitaban con el peronismo. (2)

Por el lado de los poderes públicos, se difundió la idea, gracias también a la influencia de la arquitectura monumentalista del fascismo italiano de

la segunda mitad del treinta y del nacional socialismo alemán, de que lo moderno padecía la total carencia de valores históricos y simbólicos.

Por el otro lado, los profesionales, veían en la “*máquina de habitar*” de Le Corbusier una *ataque a las bases de su concepto del arquitecto “artista” y “creador”*. (2) Además, se empezó a difundir la idea equivocada de que el carácter y los conceptos del funcionalismo y del racionalismo, residían en el abstracto, en la falta de valor asociativo, en soluciones deshumanizadas y epidérmicas. Por lo cual se decidió que ya no daban respuestas adecuadas a la arquitectura de un país que buscaba alejarse desde el cosmopolitismo (2) a favor, entre otros, de las “*posibilidades de una Arquitectura Monumental Argentina*” como escribió A. Bustillo en un ensayo del 1950:

“Nuestro país, constituido y poblado por razas preponderantemente mediterráneas, de origen iberico-greco-latino, y depositario también de una herencia cultural grecolatina, no puede desentenderse, sin traicionarse a sí mismo, de las tradiciones que le son inherentes. Nosotros debemos, pues, mantenernos despiertos y atenernos a los estilos clásicos. (...)”

Además, una vez empezada la Segunda Guerra Mundial, en septiembre del 1939, los rápidos triunfos del Eje hasta fines de 1942, dieron mayor confianza a quienes veía en la arquitectura del nacionalsocialismo el modelo a seguir. (2)

A pesar del “*Réquiem*” de lo Moderno en Argentina, hay ejemplos de continuidad de las clases que impartió la modernidad y que siguen durante la década del 60 y hasta hoy con M.R.Alvarez; con los *edificios de apartamentos a Posadas* en el 1958, con el *teatro San Martín* en el 1960, con el Edificio American Express del 1987-89 en Buenos Aires y la *Bolsa de Comercio* en Rosario en el 1993. Y también con la *casa Mergerian* del 1961-63 en por el arquitecto Eugenio Bonta y Carlos Sucari, el *Edificio Brunetta* del 1968 de los arquitectos F. Fracchia y G. Panthoff, y la *casa Curutchet* del 1949 a La Plata por Le Corbusier.

Se quiere concluir este texto con un extracto de Helio Piñón en “*Miradas intensivas*”. Piñón reconoce a lo moderno una revolución insuperada y indica la salida de la crisis de la arquitectura contemporánea a través de la vigencia de lo moderno.

“Cimentar la arquitectura en una idea moderna de forma, en la que la concepción visual es el momento decisivo, significa hoy, todavía reconocer que el transcurso del siglo no ha conseguido superar los modos de ver con que el arte moderno lo inauguró.

Mas allá de las vicisitudes de la crónica social, es en la estricta observancia de lo histórico en donde se funda el programa que propongo: asumir de nuevo la pertenencia a la modernidad artística es reconocer

su vigencia estética y, por tanto, histórica. Esta posición comporta una crítica a los intentos de agotar artificialmente un ciclo fundamental de la historia del arte, haciendo pasar como limitaciones de la acción creadora del sujeto a aquellos de sus elementos que, por no plegarse a los criterios de la lógica común, dificultan la gestión de los intermediarios de sus productos”. (3)



Fig. 1: Casa D'albrollo. Pergamino. 1947-48. M. R. Alvarez



Fig. 2: Casa Podesta. La Lucila. 1954-1956. M. R. Alvarez



Fig. 3: Banco Popular Argentino Buenos Aires. 1964-1968 M. R. Alvarez



Fig. 4: Inmueble en calles Paraguay y Suipacha. Buenos Aires. 1939. Grupo Austral



Fig. 5: Casa Curutchet. La Plata. 1949. Le Corbusier



Fig. 6: Edificio en Florida y Paraguay, Buenos Aires, 1963-65. Arquitectos: Eugenio Bonta y Carlos Sucari. Vista esquina Florida y Paraguay



Fig. 7: Edificio en Florida y Paraguay, Buenos Aires, 1963-65. Arquitectos: Eugenio Bonta y Carlos Sucari



Fig. 8: Edificio en Florida y Paraguay, Buenos Aires, 1963-65. Arquitectos: Eugenio Bonta y Carlos Sucari. Vista desde Calle Florida



Fig. 9: Edificio en Florida y Paraguay, Buenos Aires, 1963-65. Arquitectos: Eugenio Bonta y Carlos Sucari



Fig. 10: Edificio en Florida y Paraguay, Buenos Aires, 1963-65. Arquitectos: Eugenio Bonta y Carlos Sucari. Detalle

NOTAS

- (1) Helio Piñón. *Mario Roberto Alvarez*. 2002
- (2) Federico E Ortiz , Ramon Gutierrez. *La Arquitectura en la Argentina 1930-1970*.
- (3) Helio Piñón. *Miradas Intensivas*. 1994

BIBLIOGRAFÍA

- Helio Piñón. *Miradas Intensivas*. 1994
- Helio Piñón. *Mario Roberto Alvarez*. 2002
- Federico E Ortiz, Ramon Gutiérrez. *La Arquitectura en la Argentina 1930-1970*.
- Federico F Ortiz. *La Obra de Antonio Bonet en Argentina y Uruguay (1938-1963)*. 1978
- Wladimiro Acosta *Vivienda y Clima*. 1984
- Mabel Scarone. *Antonio U. Vilar*. BsAs 1970