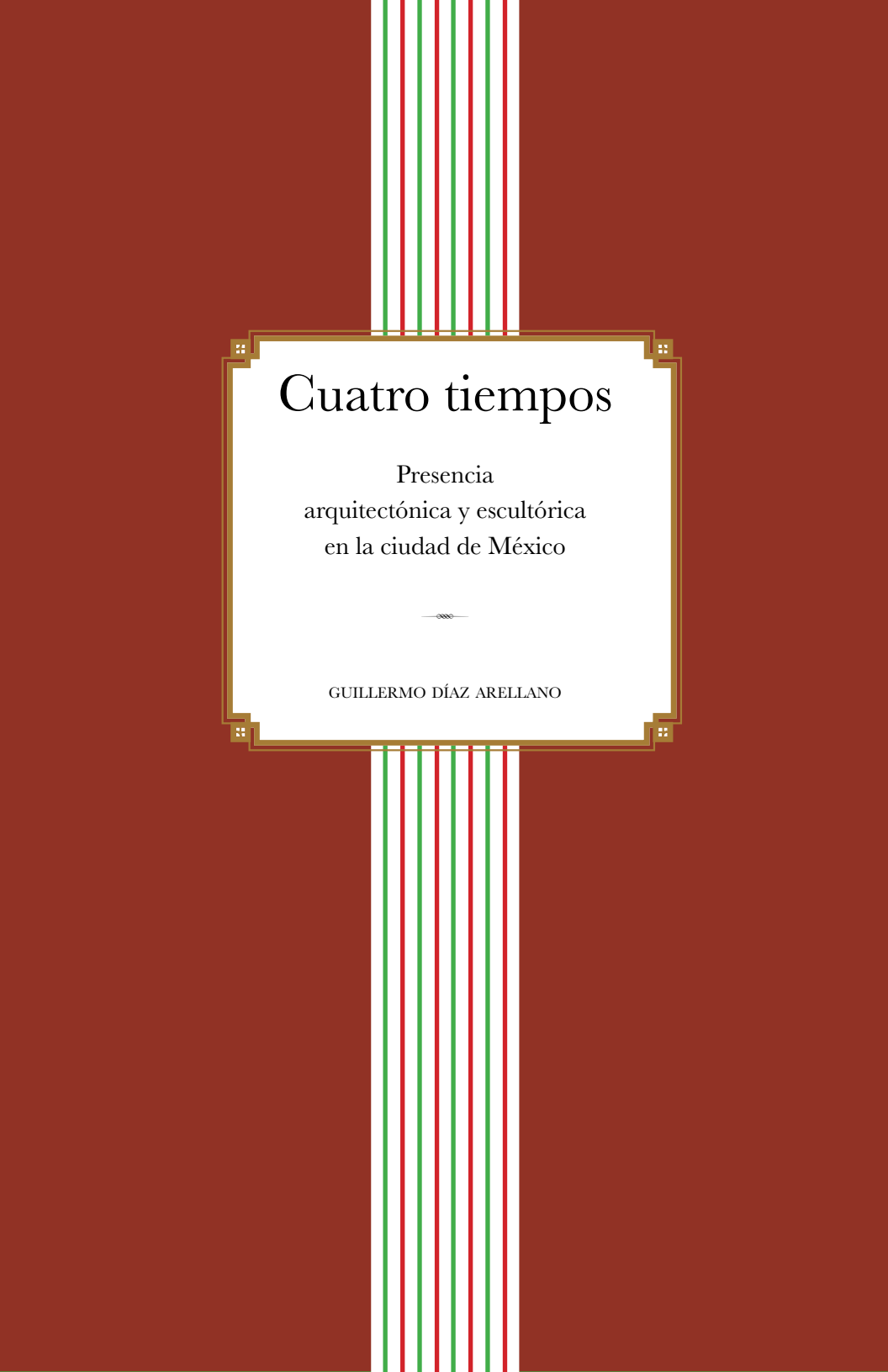




Cuatro tiempos

Presencia
arquitectónica y escultórica
en la ciudad de México



GUILLERMO DÍAZ ARELLANO

Cuatro tiempos.

Presencia arquitectónica y escultórica en la ciudad de México.

D.R. © 2021 Guillermo Díaz Arellano

D.R. © 2021 Juan Moreno Rodríguez

D.R. © 2021 Editorial SCRIPTORIA

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial,
de esta obra de ninguna manera y
por ningún medio electrónico o mecánico
o cualquier otro tipo de almacenamiento y
recuperación de información,
sin la autorización previa del editor.

ISBN: 978-607-99274-6-2

Realizado en México

A decorative element consisting of eight vertical lines, alternating in color between green and red, running from the top to the bottom of the page, framing the central text area.

Cuatro tiempos

Presencia
arquitectónica y escultórica
en la ciudad de México



GUILLERMO DÍAZ ARELLANO

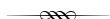


CALENDARIO AZTECA O PIEDRA DEL SOL.
EN EL MES DE DICIEMBRE DEL AÑO DE 1790
AL PRACTICARSE LA NIVELACION PARA EL NUEVO
EMPEDRADO DE LA PLAZA MAYOR DE ESTA CAPITAL
FUE DESCUBIERTO ESTE MONOLITO Y COLOCADO
DESPUES AL PIE DE LA TORRE OCCIDENTAL DE LA
CATEDRAL POR EL LADO QUE VE AL PONIENTE
DE CUYO LUGAR SE TRASLADO A ESTE MUSEO
NACIONAL EN AGOSTO DE 1885.

Índice

7

Presentación



8

Cuatro tiempos

Presencia

**arquitectónica y escultórica
en la ciudad de México**

GUILLERMO DÍAZ ARELLANO





CALENDARIO AZTECA O PIEDRA DEL SOL.

EN EL MES DE DICIEMBRE DEL AÑO DE 1790
AL PRACTICARSE LA NIVELACION PARA EL NUEVO
EMPEDRAMIENTO DE LA PLAZA MAYOR DE ESTA CAPITAL
FUE DESCUBIERTO ESTE MONOLITO Y COLOCADO
DESPUES AL PIE DE LA TORRE OCCIDENTAL DE LA
CATEDRAL POR EL LADO QUE VE AL PONIENTE
DE CUYO LUGAR SE TRASLADO A ESTE MUSEO
NACIONAL EN AGOSTO DE 1885.

GUERREROS AL PIE DEL CALENDARIO AZTECA.

FOT. CASASOLA.

MEX.

Presentación



Durante miles de años, la arquitectura ha formado un papel importante en el contexto de la vida humana; cuando el hombre ocupó por primera vez un espacio para protegerse de las inclemencias y los peligros de la naturaleza, surgió con ello la *habitabilidad*, como la óptima ocupación del mismo como función. Con dicha función, devino también la significación para brindar a la idea de espacio un orden y sentido humanos. El signo, parte integral del lenguaje, permitió que los espacios se identificaran con propósitos funcionales específicos producto de la planeación y la construcción a los que se sumó el ideal de la belleza como un logro alcanzable. Por ello, cada cultura desarrolló niveles de expresión arquitectónica particulares; a lo largo del tiempo, el ser humano asumió la habitación intencional de diversos lugares caracterizándolos de manera particular a un tiempo y tradición.

El presente estudio del Arquitecto y Doctor Guillermo Díaz Arellano, ofrece una visión de cuatro momentos en la historia de México en los que la arquitectura manifestada como un templo, un edificio, una escultura, un paseo o un jardín es afín a un contexto y conciencia determinados de un grupo de individuos y a la cultura desarrollada por ellos. Este estudio, también nos invita a reflexionar sobre los límites ideales y formales entre la arquitectura y la escultura, que se desdibujan al encuentro con la significación y la construcción como resultados de un ejercicio estético que idealiza lo habitable. •



Cuatro tiempos

Presencia
arquitectónica y escultórica
en la ciudad de México.

Guillermo Díaz Arellano

UAM • AZC • CYAD

—o—

“La arquitectura es huella insobornable de la historia”

Octavio Paz



a arquitectura es forma y función. Esto quiere decir que al ser forma contiene un espacio en su interior y que al mismo tiempo genera espacios exteriores, de esta manera es percibido hacia afuera por medio del volumen. Así, al ser forma envolvente contiene el espacio habitable para el ser humano para realizar una o toda una serie de actividades, es decir, cumple con una o varias funciones. Sin embargo, su función no se limita únicamente a brindar un resguardo habitable. La arquitectura ha formado parte de la evolución de la humanidad y se ha convertido en documento tangible para dar cuenta de esa evolución. La arquitectura y su inseparable compañera estética, que ha sido la escultura, han servido en muchas ocasiones para que los procesos evolutivos de la sociedad se vean concretados. Una construcción, una escultura, un monumento, pueden dar cuenta de iniciativas propias de un discurso de poder, anunciar el inicio de un proyecto o dar por concretado el éxito de una ideología.

La historia del arte y de la arquitectura están llenas de estos ejemplos. Detenerse en cada uno de ellos, nos permite adentrarnos en fascinantes momentos de la historia en los que la respuesta estética de la fusión entre forma y función revelan mucho más que una mera estructura con volumen o un elemento para embellecer el espacio. Se puede decir que, visto desde esta perspectiva, arquitectura y escultura, encierran en sí mismas un discurso, cuyo contenido está ahí, para quien desee darle una lectura con los niveles de profundidad y riqueza para lo que esté dispuesto.

En el presente trabajo, expondremos una suerte de lectura con algunos ejemplos arquitectónicos y escultóricos de la historia de México. Cuatro han sido los momentos históricos seleccionados, en los que, a manera de un ejercicio de *flaneur*, haremos un recorrido por la forma y la función que ellos nos revelan a su paso.

Primer tiempo: periodo prehispánico



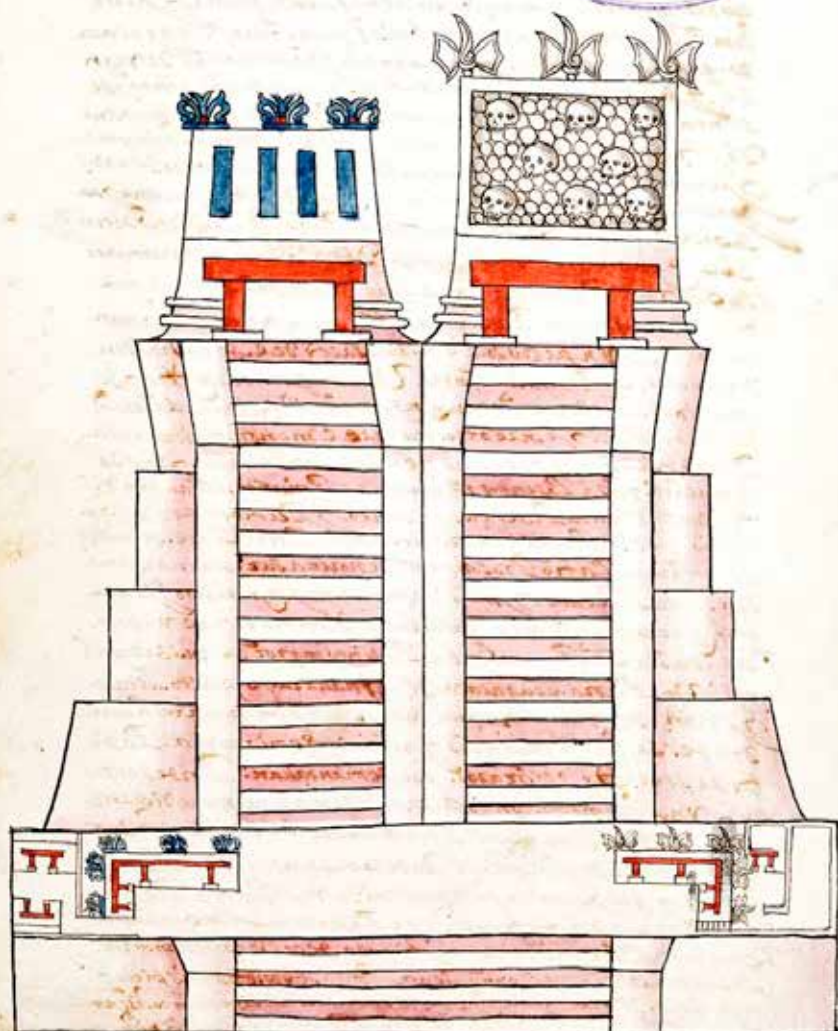
La arquitectura azteca que configura a la gran México-Tenochtitlan y, muy particularmente al asentamiento del Templo Mayor en el centro de la ciudad de México, refleja los valores y los alcances que como civilización y como imperio llegaron a desarrollar los antiguos pobladores de esta región de Mesoamérica. El estudio de su arquitectura y la escultura que la complementa, ha sido decisivo para llegar a entender en gran medida la cosmovisión que le permitió alcanzar esos niveles que, no sólo la colocan en la historia como una gran ciudad, sino también, como el centro de un gran imperio. Su planeamiento y construcción fueron clave en la organización política y el control de sus habitantes.

Los estudios más recientes del Templo Mayor, han revelado que cada edificio cumplía con la función de formar parte de las representaciones mismas de los rituales religiosos que ahí se llevaban a cabo.

Su propósito radicaba en una manifestación de poder y la confirmación de creencias regidas por el sentido de existencia del pueblo nahua. Con los rituales, se llevaba a cabo la recreación de los mitos y leyendas con las que se explicaban el origen del universo, de la ciudad y de sus pobladores. De esta manera, se apegaban a todas aquellas narraciones de sus fundadores e invariablemente se volvían sagradas.

El sentido sacro que se le otorgaron a los mitos y leyendas fundacionales, permitió no sólo mantener un orden en el creci-

Sancti spiritus



miento y desarrollo de la incipiente ciudad, sino que también propició la evolución del grupo que la habitaba hacia la formación de un verdadero imperio y que los colocó por encima de los asentamientos vecinos.

El poderío político y económico que logró México-Tenochtitlán se proyectaba desde la visión que arquitectónicamente revelaba el imperio. En este punto es posible señalar que, la mejor manera de describir la arquitectura que conformaba a la gran México-Tenochtitlan era, y aún es, monumental.

Esto se pone en evidencia con el diseño de los templos, los adoratorios, los palacios, y las casas de la gente común, que aún se conservan y que, poco a poco han ido surgiendo de las entrañas del centro histórico de la moderna ciudad de México.

De acuerdo con las descripciones de sus cronistas, —anteriores y posteriores a la Conquista—, México-Tenochtitlan era una ciudad enorme y monumental. Las narraciones describen que fue construida sobre pequeñas islas y tierras pantanosas, conocidas como *chinampas*. Cuando los estudiosos europeos de la época dieron cuenta de la dimensión del imperio, llegaron a considerarla como la tercera ciudad más grande del mundo después de Constantinopla y la misma España.

De acuerdo con estudios arqueológicos recientes, Tenochtitlan continúa siendo la ciudad en la que es posible encontrar la arquitectura nahua-mexica más impresionante, monumental, y sobre todo, con mayor sentido simbólico.

Tal como lo ha señalado el antropólogo Eduardo Matos Moctezuma en su más reciente conferencia, “Todo en Tenochtitlan tiene un profundo sentido simbólico” (Matos Moctezuma, 2021). De acuerdo con las descripciones de este destacado antropólogo, en re-

cientes excavaciones quedaron al descubierto edificios y calzadas que le dan un mayor sentido al asentamiento arquitectónico del Templo Mayor y que subyace bajo las grandes construcciones del primer cuadro de la ciudad de México. Estos recientes descubrimientos, brindan una mayor claridad a las descripciones de cronistas como Bernardino de Sahagún o Bernardo de Balbuena, encargados en su momento de describir la recién conquistada ciudad. Esas mismas descripciones, hacen posible las afirmaciones de Matos Moctezuma acerca de la importancia arquitectónica y escultórica del complejo arquitectónico conocido hoy día como Templo Mayor.

El año de 1325 ha sido señalado como la fecha en que quedaría fundada la ciudad de México-Tenochtitlan. Se debe destacar que, es también el año en el que ocurrió un eclipse solar que duró más de cuatro minutos, lo cual cobra un significado de gran importancia por su sentido sagrado en el mundo prehispánico y la cosmogonía que lo rige. A este respecto nos señala Miguel León Portilla que “La arquitectura nahua-mexica está profundamente marcada por el simbolismo. Los puntos cardinales constituyen símbolos religiosos de los cuatro rumbos o direcciones de la tierra. Estos puntos, son a su vez, entidades religiosas es decir, divinidades, representadas por sus formas, colores, días, y signos del año.” (Miguel León Portilla, 1996, p. 45). De ahí que, la lectura simbólica que se puede hacer al observar la distribución arquitectónica del Templo Mayor, nos revele un universo lleno de riquezas en la concepción universal y existencial de los antiguos mexicanos.

De acuerdo con el mito fundador, un eclipse simbolizaba la lucha entre la luna y el sol, es decir, el día y la noche y, en su sentido más profundo, referenciba a la lucha celebrada entre el dios Huitzilopochtli y la diosa Coyolxauhqui. Un eclipse de esta

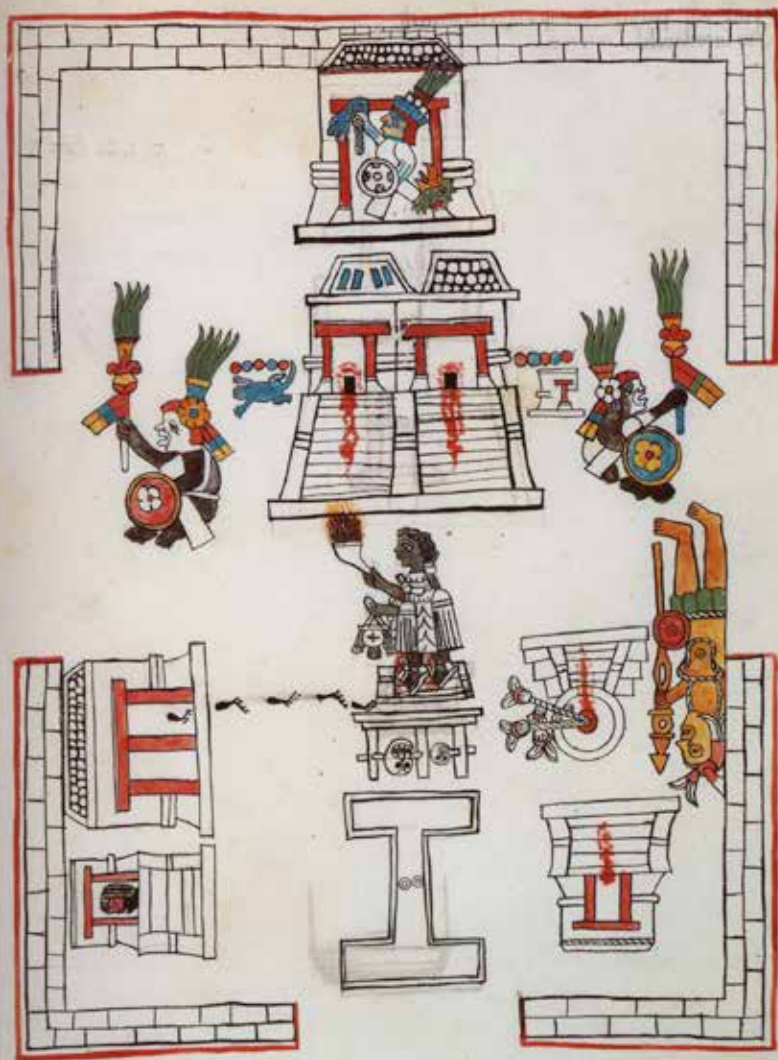
magnitud era considerado una representación real de la naturaleza de esta lucha, en la que finalmente el dios Huitzilopochtli surge vencedor.

Recordemos que el mito sobre el nacimiento de Huitzilopochtli narra cómo la diosa Coyolxauhqui —hermana del futuro Huitzilopochtli—, cae delirante de ira al sospechar que su madre, la diosa Coatlicue había quedado embarazada de un desconocido. Las variantes de este mito en este punto son muchas, pero todas coinciden en que fue una pluma o bola de plumas de origen divino la que cayó desde el cielo para fecundar el vientre de la diosa Coatlicue y engendrar al dios guerrero y colibrí Huitzilopochtli. Enterada del ultraje, Coyolxauhqui instó a sus 400 hermanos para cobrarse la afrenta guiándolos al cerro de Coatepec para matar a su progenitora. Pero Coatlicue dio a luz a Huitzilopochtli, quien vestido de guerrero y armado, nació listo para defender a su madre. El dios venció a sus hermanos, decapitó a su hermana Coyolxauhqui y mandó su cabeza al cielo para que su madre pudiera verla cada noche y finalmente, arrojó su cuerpo montaña abajo, por lo que este quedó desmembrado a causa de la caída.

Así fue como Coyolxauhqui se convirtió en la representación de la luna y sus 400 hermanos en la representación de las estrellas; Huitzilopochtli se convirtió en la advocación del sol, que día tras día vence a la luna.

Un evento como el eclipse reportado en 1325, era la materialización de que el dios Huitzilopochtli, había triunfado sobre los poderes de la noche y sin duda fue considerada como una orden divina para establecer la gran ciudad de México-Tenochtitlan.

Tras su salida del mítico Aztlán y un largo peregrinaje, los mexicas, una de siete tribus nahuas, llegó al mítico cerro de Coate-



pec que parece estar ubicado en el actual estado de Hidalgo. Ahí, justo donde el poderoso dios derrotara a su hermana y a los *400 surianos*, los principales sacerdotes mexicas recibieron la instrucción de Huitzilopochtli para ir en busca de un lugar en donde fundar una ciudad. De este modo, el mito del nacimiento del dios colibrí y la peregrinación del pueblo mexica se encontraron para dar forma, sentido y propósito a lo que más tarde sería un gran imperio durante la época precolombina.

Partiendo de este mito, resulta más sencillo entender el trazo y estructura de Templo Mayor y el sentido ritual que cobra la arquitectura de los templos dedicados tanto al dios Huitzilopochtli y al dios Tláloc, a la representación del Mictlán o el inframundo, el juego de pelota y los *tzompantli* o muros de cráneos que han sido hallados recientemente.

La arquitectura del Templo Mayor posee un sentido innato de orden y simetría. Todavía es posible apreciar la majestuosidad de los edificios en los vestigios que han salido a la luz y que configuran el Templo Mayor, y se pueden apreciar bajorrelieves, muros, plazas, y plataformas como representaciones de los dioses en diferentes momentos de advocación. Los diseños geométricos y las líneas amplias son representaciones del mito religioso y del poder divino transferido al emperador mexica en turno como representante terrenal. Por ello es posible observar una clara intención de manejar la topografía del lugar gracias a la generación de una forma laberíntica formada por superposiciones constructivas, que imponen un ritmo al ser recorridos. Matos Moctezuma señala que “(...) es posible imaginar las ceremonias que se realizaban ahí; hay una medida de las cosas, una geometría que se puede caminar, palpar, se siente en los pasos. Es po-

sible sentir el ritmo de lo que sucedía en las ceremonias rituales, de acuerdo a los pasos que se daban durante el recorrido de los sacerdotes y sacrificados”. (Matos Moctezuma, 2020).

El recorrido de los vestigios de cada uno de los edificios que fueron colocados, permite entender que efectivamente cada uno de ellos tenía una función y presencia propios de los rituales ahí celebrados. Desde esta perspectiva, las fiestas de Panquetzaxli en honor al dios Huitzilopochtli, descritas en las crónicas de Sahagún, describen las procesiones de prisioneros sacrificados en lo alto del edificio consagrado al poderoso dios colibrí. Los cautivos vestidos ceremonialmente, caminaban frente a la escultura circular de la diosa lunar derrotada y desmembrada, la Coyolxauhqui, para ser ofrendados en sacrificio. Subían los escalones del templo que representaban los niveles celestiales para alcanzar la cima donde estaban los dos edificios Omellocan dedicados al dios Tláloc y al dios Huitzilopochtli. Allí, en el centro de la ciudad y la cúspide del poder religioso y político, se extraía el corazón a los prisioneros y su cuerpo era arrojado por las escaleras en clara alusión a la muerte la diosa convertida en la luna.

De esta manera, la representación ritual del mito cumplía no solo con la función de recordar el hecho fundacional de la ciudad y la recreación del triunfo de Huitzilopochtli sobre su hermana, sino que también permitía al pueblo formar parte presencial de los hechos con un profundo sentido de sacralidad convenciéndole de su origen y destino como pueblo guerrero dominante. “Todo es un gran simbolismo que se evoca precisamente recorriendo aquel complejo de edificaciones (...) El ritual las fiestas y los rituales se revivían” evoca Matos Moctezuma. (2020)

Al hacer un recorrido por los espacios laberínticos del Templo Mayor, podemos entonces entender que en su construcción se devela todo un protocolo ceremonial, logro de la arquitectura e ingeniería con que se construyeron cada una de las plazas, los edificios y esculturas. Los procedimientos que se seguían en los ceremoniales, las esculturas colocadas, la disposición y medida de los edificios, así como las ofrendas encontradas por los arqueólogos, no se corresponden con una realización o disposición azarosa. La ubicación y colocación cuidadosamente planeadas de cada plaza, edificio y escultura, proceden de un pensamiento lógico y místico que ofrece una gran riqueza informativa para develar el pensamiento mexica.

Todo espacio físico estaba ritualizado a consecuencia de una cosmovisión que primordialmente consideraba mantener el equilibrio universal a partir de las ceremonias religiosas y el sacrificio humano. Alfredo López Austin (1996, 25) indica a este respecto que, para la cosmovisión nahua, la muerte era un evento necesario dar continuidad a todo aquello que significa el movimiento universal. Por lo tanto, el estatismo representaba la destrucción del todo y el fin de los ciclos.

Segundo tiempo: periodo colonial

La arquitectura predominante de la época colonial y que se desarrolló principalmente en el centro de la Nueva España fue de corte religioso. Las construcciones de templos, monasterios, catedrales y edificios propios para albergar a los primeros representantes de la iglesia que llegaron al nuevo continente tuvieron prioridad en las primeras empresas de construcción que se edificaron en la Nueva España. Recordemos que, al menos la versión oficial que manejó la corona española durante la empresa de conquista y colonización, justificó muchos de sus actos en nombre de la evangelización de las tierras recién descubiertas y conquistadas.

Sin embargo, la necesidad de someter a los habitantes de las tierras conquistadas, encontró en la arquitectura de los templos católicos, un medio eficaz de control. Como ya hemos mencionado, en el caso del Templo Mayor, la arquitectura y la escultura cumplieron con una función de control bastante eficaz que los conquistadores españoles aprovecharon oportunamente para, de igual manera, llevar a cabo un ejercicio de ordenamiento urbano y social. De este modo formalizaron la imperante necesidad de hacer habitable el nuevo territorio conquistado. Del mismo modo, la fuerte necesidad de erradicar las creencias de los nativos, urgió a la construcción de edificaciones religiosas aprovechando el material y espacio de culto de los templos prehispánicos; simbólica y prácticamente, una creencia se volvió la dominante sobre la otra.

Durante muchos años de colonización se construyeron monasterios, iglesias y se fundaron nuevas ciudades dentro del territorio de la creciente Nueva España. Manuel Toussaint refiere que “Los templos, católicos en su totalidad, que fueron construidos antes de 1570, poseen una clara tendencia gótica, los templos construidos se caracterizaban por ser de una nave, cabecera poligonal, bóvedas de crucería o de cañón y acabados exteriores dando un aspecto general de gran sobriedad, muros desnudos y remates almenados”. (Toussaint, 1990, p. 67). Todos estos, con variantes según las órdenes religiosas a las que pertenecieran, como las Franciscanas, las Agustinas, las Carmelitas, las Jesuitas, entre otras.

Por supuesto, la influencia indígena se hizo presente, al ser justamente la mano de obra que se ocupó para la realización de la gran mayoría de las edificaciones. Las creencias y estilos propios de los indígenas se hacen notar en las ornamentaciones y formas decorativas de las fachadas y retablos de estos templos. Es de destacar las menciones que hacen en repetidas ocasiones, diferentes cronistas españoles que adularon y se sorprendieron de la maestría con la que las manos artesanas indígenas lograron formas de alto nivel artístico que hoy se consideran invaluable.

Uno de los ejemplos emblemáticos de la arquitectura colonial que corresponde con el llamado período barroco es el de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y su templo adyacente conocido como el Sagrario. Su construcción comenzó oficialmente en 1571 y concluyó 242 años después. Aunque en su construcción pueden apreciarse dos estilos arquitectónicos, el más sobresaliente es el de estilo barroco. En sus paredes es posible apreciar el mestizaje que demuestra influencias españolas e indígenas, además de intervenciones de estilo moderno adapta-



das magistralmente al estilo original. Entre dichas intervenciones, destaca el diseño y realización de los vitrales que se pueden apreciar desde el interior de la catedral por parte del arquitecto y escultor Mathías Goeritz.

Otras de las estructuras arquitectónicas y escultóricas que tuvieron su origen en la Nueva España, fueron las llamadas *capillas posas*. Estas han sido un claro ejemplo de la fusión entre forma y función que hoy destacan en la historia de la arquitectura por su alto sentido estético.

Las *capillas posas*, son pequeñas edificaciones de corte religioso, que se colocaban en los cuatro puntos que rodeaban al templo católico. En ocasiones su presencia se limitaba al levantamiento de dos o tres edificaciones de proporciones modestas, de planta cuadrangular, techo abovedado y abiertas al menos por dos de sus lados. Como se ha dicho antes, estas capillas se situa-

ban en los ángulos o extremos de los grandes atrios cuadrangulares de las iglesias con la finalidad de ofrecer una pausa o descanso tras la ejecución de algún ejercicio religioso. La palabra *posa* deriva de *posar*, en referencia al pequeño espacio físico en el que se podía descansar momentáneamente durante las procesiones con el Santísimo Sacramento, con el féretro de algún difunto, tras la realización de un viacrucis o durante algún peregrinaje. Las *capillas posas* también sirvieron como espacio para ejercer la catequesis. En la Nueva España se construyeron una gran cantidad de *capillas posas* que han sido conservadas hasta nuestros días y en las cuales todavía es posible apreciar y leer el discurso religioso con el que fueran edificadas. En este caso, la forma y función de estas construcciones religiosas permanece gracias al alcance de la evangelización católica que ha llegado hasta nuestros días.

Avanzado el siglo XVI, se edificaron un buen número de portadas de templos, conventos, palacios y casas con un estilo ornamental conocido como *plateresco* en clara alusión al elaborado trabajo de los plateros que aportaron un sello distintivo al barroco de aquellos días y muy particularmente en la Nueva España. Pero en palabras de Toussaint, se puede afirmar que “(...) el estilo barroco ha sido el más importante y de mayor peso significativo en América y, por consiguiente, en México”. (Toussaint, 1990, p. 87).

El estilo barroco que se desarrolló a lo largo del Virreinato en la Nueva España es, principalmente decorativo, aunque su función formativa e incluso informativa es muy notorio en los grabados y presencias escultóricas adosadas en muchos de sus edificios. Emblemas heráldicos para distinguir a las familias que habitaban determinados palacios o edificios, así como emblemas propios de una orden religiosa a la que pertenecían monasterios, escuelas,

hospitales y edificios, se hicieron presentes, tanto en fachadas como en portones, bardas, rejas y puertas de la mayoría de todas estas construcciones coloniales.

Sumado a ello, cabe destacar que, este trabajo se vio además privilegiado y enriquecido por la gran variedad de materiales que ya utilizaban los indígenas. Tal es el caso de las piedras para la construcción de diversos colores y composiciones minerales, que brindaron una enorme variedad de efectos estéticos, propiciando la creación de ricas policromías, tanto en el interior de las edificaciones como para sus fachadas.

Cano Mateus destaca a ese respecto que “(...) la necesidad primordial de renovación urbana de los españoles y de imponer una arquitectura que se alineara con el cristianismo impuesto a las poblaciones nativas, se asentó en una serie de elementos que constituyeron lo colonial de la arquitectura en las ciudades; al igual que el caso colombiano de Cartagena de Indias, en San Miguel de Allende se estableció un urbanismo de plan hipodámico, formando una retícula de *damero* (línea horizontal denominada como *decumano*, línea vertical como *cardo*); compuestas bajo estos trazados, se constituían las plazas alrededor edificaciones o fortificaciones importantes como las iglesias. En las manzanas aledañas de esta plaza se establecieron las zonas de residencia con una distribución homogénea de viviendas, sin perder el punto jerárquico social y político manifiesto en la centralidad de las plazas (Cano Mateus, 2015, p. 156).

De tal forma se puede destacar que el estilo predominante durante la época colonial de la Nueva España, fue el denominado estilo barroco mexicano. Estilo que con un lenguaje exuberante, materializa la ostentación decorativa, que no es algo

negativo, sino un de juego de claros y oscuros que a la vista atenúa todo exceso posible.

Por otra parte, como se trata de una noción estética muy relacionada con la religión cristiana, se puede verificar casi siempre la presencia de una oposición dual de conceptos, como el cielo y el infierno o el pecado y la redención, la vida y la muerte. Conceptos que, para fines doctrinales y políticos de su tiempo, se ejercieron de una manera eficaz brindando una función conciliadora y de organización a la naciente sociedad criolla que habitante de la Nueva España.

Tercer tiempo: Paseo de la Reforma.



El eje urbano más importante de la ciudad de México es el conocido Paseo de la Reforma. El trazado original del camino se realizó en 1864. Fue diseñado originalmente con un patrón parecido a los principales bulevares parisinos, en honor a la emperatriz Carlota, y por instrucción del emperador Maximiliano. Fue inaugurado en 1877 cuando sus calzadas quedaron completadas. En la actualidad esta avenida lleva del nororiente hasta el surponiente de la ciudad.

El Paseo de la Reforma atraviesa barrios, colonias y otras avenidas principales y logra interconectar a lo largo de su recorrido una gran diversidad de paisajes históricos y urbanos. Su primer trazo marcaba su comienzo en lo que hoy se conoce como la Glorieta del Caballito (actual cruce del Paseo de la Reforma y la Avenida Bucareli) y terminaba en la entrada del Castillo de Chapultepec (actual Puerta de los Leones). En 1964, el entonces presidente Adolfo López Mateos, ordenó la adquisición de 166,000 m² de construcciones y 185,000 m² de terrenos baldíos para su ampliación. De esta manera se amplió su distancia hasta alcanzar la llamada Fuente de Petróleos al cruce con el Periférico capitalino en dirección surponiente y hasta la Glorieta de Peralvillo en dirección nororiente. Entre los años 1964 y 1974, las glorietas del Paseo de la Reforma llegaron a sumar 12, sin contar la de Peralvillo, que siempre ha formado parte de la Calzada de Guadalupe. Es consi-



derada una de las vialidades más grandes del mundo. El camino original era de unos 3 kilómetros de extensión; aunque algunas mediciones actuales indican que su extensión alcanza los 12 kilómetros. Con una clara influencia europea, su construcción también alberga monumentos, parques y otros atractivos.

Su historia inicia con la llegada del emperador de México Maximiliano de Habsburgo, quien mandó a construir esta avenida por consejo de su esposa, Carlota Amalia de Bélgica. Varias leyendas cuentan en diferentes versiones que Carlota añoraba la presencia de su esposo en el Castillo de Chapultepec, y que las malas condiciones del camino existente le impedían llegar a visitarla con frecuencia.

En sus orígenes, para llegar al castillo, se debía atravesar un camino de tierra, rodeado de árboles, arbustos y una gran variedad de flora y fauna que habitaba esa zona boscosa, sin nada más alrededor que áreas verdes de gran extensión. Por ello, Maxi-

liano tomó la decisión de construir el “Paseo de la Emperatriz”, el primer nombre con el que se conoció esta avenida, para que, tanto Carlota como él pudieran desplazarse a la zona central de la ciudad.

A fines del siglo XIX, el Paseo de la Reforma fue embellecido y rediseñado por los gobiernos republicanos y durante el periodo porfirista se le agregaron varias esculturas y monumentos, así como jardines y arboledas.

En la actualidad, al Paseo lo conforman 9 glorietas, considerando la de la Fuente de Petróleos, en el cruce con el Anillo Periférico. En un breve recuento, se pueden contar: la que se formaba en el cruce con Melchor Ocampo (hoy Circuito Interior) y Mariano Escobedo, y la que alguna vez fue la glorieta original de la Fuente de la Diana Cazadora. Esta última estaba en la confluencia con la calle de Ródano y exactamente enfrente del predio que ahora ocupa el edificio más alto de Latinoamérica, la llamada Torre Mayor, y que en los ya lejanos años cincuenta ocupaba el edificio del memorable Cine Chapultepec.

La glorieta original y primera de ellas, hoy desaparecida, la ocupó una con la estatua de Carlos IV; por mucho tiempo fue conocida como la Glorieta del Caballito hasta que hace algunos años dejó de serlo. Diseñada por Manuel Tolsá, fue colocada en ese punto en 1852, para marcar el inicio, no del Paseo de la Reforma, que ni en proyecto existía entonces, sino del Paseo de Bucareli, también llamado Paseo Nuevo. Este paseo lo constituía una vía arbolada que contaba con otras dos glorietas, cada una de ellas adornada con una fuente.

En ciudades como París o Londres sus habitantes tenían por costumbre salir a las calles a pasear, así, con la llegada de los emperadores y el trazo del nuevo camino, esta costumbre se instaló

en México. Había una intención comercial atrás de este ejercicio. La costumbre de las familias los hacía permanecer en sus casas, principalmente en los horarios nocturnos. Sin embargo, los nuevos modos de producción, generados por la Revolución Industrial y el desarrollo que alcanzó en las décadas subsecuentes, demandó el consumo de los nuevos productos.

El paseo, al que se invitaba a las personas, buscaba la manera de introducirlas al nuevo modo de vida, en la que las luminarias, los escaparates, los cafés y las tiendas se ofertaron como un espacio de consumo y convivencia para las nuevas sociedades modernas, en la que se buscaba que el espacio exterior, se convirtiera en el nuevo espacio interior de los individuos. Así lo refiere Walter Benjamin, en su explicación sobre los paseos, bulevares y pasajes que configuraban el paisaje urbano de finales del siglo XIX:

“Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el interior, a saber, hacer del *boulevard* un interior. El *boulevard* es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes” (Benjamin, 1991, p. 51)

Pero no fue sino hasta el porfiriato cuando el Paseo de la Reforma se volvió un camino muy atractivo para el tránsito y distracción de los habitantes de la ciudad en desarrollo.

Cuarto tiempo: el espacio escultórico de CU



El complejo educativo, conocido desde su concepción como Ciudad Universitaria que configura la sede de la Universidad Nacional Autónoma de México, tuvo su origen inicial en la primera mitad del siglo xx. El 5 de junio de 1950 fue colocada la primera piedra del que sería el primer edificio de la Ciudad Universitaria —la Torre de Ciencias—, en una ceremonia presidida por el rector en turno, Luis Garrido y el secretario de Gobernación, Adolfo Ruíz Cortines.

Para 1979, la comunidad universitaria ya asentada en las instalaciones de sus respectivas escuelas y facultades, vería nacer un nuevo proyecto en el que las artes serían el centro nodal de su función. Dos años antes, en 1977, el escultor Federico Silva propuso al entonces coordinador de humanidades Jorge Carpizo, la realización de una obra artística interdisciplinaria que diera un impulso a la escultura, actividad un poco rezagada en México en ese momento. Así lo comentaría más tarde en varios de sus textos en los que refiere a este caso.

El proyecto escultórico debería ser fruto de una concepción del arte como resultado de un serio trabajo de investigación, así como una extensión de la cultura y un compromiso con la realidad social.

Desde su concepción, el proyecto mantuvo como objetivo principal el hecho de que las funciones de este espacio debían

estar vinculadas a los trabajos de investigación que desempeñaba el Centro Cultural de la Universidad, y ser al mismo tiempo, un área de encuentro y un espacio de investigación para las ciencias y las artes. De esta manera, el centro del *Espacio Escultórico* estaría plenamente integrado al paisaje por el libre uso imaginativo de los elementos escultóricos, la petrografía, la vegetación, los elementos botánicos y la fauna del lugar.

El proyecto presentado por Federico Silva, proponía la intervención del espacio con obra de diferentes creadores. Los autores oficiales fueron seis artistas miembros del Laboratorio de Experimentación de Arte Urbano de la UNAM que, como su nombre lo indica, se ocupaba de la investigación teórica y de la realización práctica y empírica del arte público. El equipo de escultores estuvo constituido entonces por Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián, Mathias Goeritz y Roberto Acuña, de quienes es posible apreciar su obra a lo largo de la sección que contiene al Centro Cultural de las Artes y parte del paisaje que conforman los centros de investigaciones y especializaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En la primera mitad del siglo xx, México aún no había entrado plenamente en un estado de modernidad y desarrollo industrial; sin embargo, los años de proceso y los subsecuentes al término de la Segunda Guerra Mundial, se presentaron como una oportunidad de crecimiento de la economía interna. En esta coyuntura, México como otros países no involucrados directamente con los conflictos europeos pudo presentarse como proveedor de productos básicos y de primera necesidad, principalmente con los Estados Unidos. Con este crecimiento se lograron realizar las primeras grandes obras de modernización; se urbanizaron ciudades

y se construyeron presas y carreteras; se fortaleció la industria y se apoyó al crecimiento empresarial.

En pocos años, el país se encontró en una etapa de desarrollo estabilizador, para lo cual resultaba prioritaria la formación del capital humano que mantuviera la constancia en el crecimiento. Fue justamente en este periodo que se materializó la idea de construir la Ciudad Universitaria.

Cabe destacar que, las funciones de la Universidad Nacional estaban repartidas en diferentes sedes. Las escuelas de Medicina, de Ingeniería, de Arquitectura y demás áreas de estudio impartían sus cursos en edificios ubicados en el centro de la ciudad. Esta dispersión no permitía la complementación de los conocimientos a través de las diferentes disciplinas, de ahí que fuera necesaria la concentración de las escuelas en un sólo lugar.

Durante la administración del que entonces fuera presidente de la República, Manuel Ávila Camacho y del rector de la UNAM, Genaro Fernández McGregor, la Universidad Nacional pudo presentar al gobierno federal una propuesta de Ley para la Fundación y Construcción de la Ciudad Universitaria, misma que fue aprobada por el Congreso de la Unión el 31 de diciembre de 1945. Al año siguiente, el rector Salvador Zubirán gestionó la adquisición de los terrenos elegidos; aproximadamente siete millones de metros cuadrados, y el 11 de septiembre de 1946 el presidente Ávila Camacho expidió el decreto de expropiación de los terrenos destinados a la construcción de la Ciudad Universitaria, hoy conocida popularmente como CU.

El proyecto del conjunto de edificios que conformarían el complejo universitario contempló desde sus inicios la integración de un *Espacio Escultórico*, el cual se concibió en sí mismo, como

una escultura circular de 120 metros de diámetro, compuesto por la suma de 64 módulos colocados a manera de anillo circular de piedra, dentro del cual se contiene una extensión de lava y piedras volcánicas.

El dramatismo del paisaje natural se complementa con la escasa presencia de vegetación y tierra fresca. Destaca, más bien, la aspereza de una superficie pétrea, en la que pareciera que el tiempo se hubiera detenido. Esta disposición natural, permite un afortunado fin estético, ya que la contemplación que se logra, tanto desde su perímetro como desde su interior, genera el encuentro con escenarios sorprendivos y caprichosos que enmarcan y –paradójicamente– dan vida a las esculturas ahí dispuestas, así como al paisaje mismo.

Toda esta conjunción de elementos cambió por completo el concepto tradicional de escultura. La propuesta que hace el *Espacio Escultórico* es, en todos sentidos, participativa para el espectador ya que, aun no siendo visitante del lugar, con sólo pasar cerca de las esculturas ahí colocadas, la disposición de las mismas obliga a la mirada a seguir patrones libres de apreciación del espacio intervenido por alturas, colores, formas e incluso texturas.

Este *Espacio Escultórico* está rodeado por un jardín ecológico. A través de la forma circular que se quiso vincular conceptualmente la obra con la cultura de Cuicuilco, que tuvo su asentamiento a poca distancia del lugar, pretendiendo así, hacer del lugar un verdadero centro de tradición incorporada a un presente en constante cambio.

Lo que destaca en el *Espacio Escultórico* es la vivencia artística que se puede experimentar dentro y en torno al lugar. A decir, en palabras de Juan Acha: “Ante el espacio escultórico, las

significaciones surgirán de lo visual y/o de lo corporal. Lo visual ofrece complacencia en la sucesión y totalidad armónica de los módulos más la rugosidad lávica. Aquí ésta nos impulsará a imaginar las fuerzas cósmicas que provocaron la hecatombe volcánica, así como evocar la divinidad que las controla y cuya ideación nos lleva al politeísmo más verosímil. Éstas son las connotaciones religiosas de un trozo de naturaleza y no de la obra total como vimos en la identificación objetual.” (Acha, 1979, p. 32)

El centro del *Espacio Escultórico* es una interesante propuesta, desde la concepción del manejo del espacio, con un origen conceptual en el pensamiento mítico. Es interesante cómo los arquitectos lograron encontrar espacios que nos llevan a la comprensión de este concepto. La forma circular, rodeada por una serie de figuras geométricas que circundan una base de piedra volcánica que le dan al lugar una atmósfera de introyección, fundamental en una galería, pero con las grandes ventajas de ser un espacio abierto.

Cabe destacar que desde el momento en que esta escultura pretendió hermanarse formalmente con el Centro Ceremonial de Cuicuilco, adquirió significaciones propias del pensamiento mágico-religioso que este centro ceremonial tenía desde tiempos ancestrales. Cuicuilco es reconocida como la parte de la más vieja civilización en la porción central de Mesoamérica. La concepción humanística de la antigua cultura nahua, tuvo eco en el diseño del Centro del *Espacio Escultórico* de la Ciudad Universitaria, retomando en principio, la forma circular en el trazo pero, fundamentalmente, la visión universal de un pensamiento dialéctico: somos parte del universo y a la vez síntesis de todas sus formas y manifestaciones. El círculo es unidad, infinito, eternidad, continuidad.

Las esculturas que conforman el *Espacio Escultórico* utilizan un lenguaje simbólico perceptible en un acto ritual, tal como señalamos en el primer apartado de este escrito. Es decir, en el recorrido del *Espacio Escultórico* puede consistir sólo en hacer un simple recorrido para su contemplación y si el mito se expresa con actos emotivos o rituales, podemos decir que la escultura es una forma de expresión del mito. La escultura propicia la experiencia del rito, y a través de la apropiación contemplativa de esta nueva experiencia ritual que el escultor ofrece al contemplador, puede revivirse un antiguo mito, como solían irradiar en torno suyo un poder mágico las grandes obras sacras del pasado.

En la experiencia del Centro del *Espacio Escultórico* el espectador no sólo es contemplador, sino que tiene una participación en él caminando por entre las formas y permaneciendo el tiempo deseado. Así, la vivencia sensitiva puede ser más intensa que con la simple observación de los volúmenes, de la lava salvaje o del entorno natural:

La percepción física que se logra a lo largo de los distintos espacios que conforman el conjunto, más la captación visivo-táctil nos conducen a la ambigua finalidad de la obra, en cuanto esta denota una utilidad pública que en realidad no posee, como hemos visto, y nos incita a imaginar ritos y magias desaparecidas y hoy imposibles. Lo corporal, también nos puede llevar a la relación hombre-ambiente, hoy materia de muchos estudios.

En este sentido, el *Espacio Escultórico*, destaca en su valor histórico y artístico por haber enriquecido, ampliado e intensificado los conceptos, formas y significaciones de la escultura transitable, tendencia que viene desarrollándose en el mundo desde los años 50 y que tiene por finalidad exaltar la percepción corporal del espacio real. Tales calificaciones históricas pertenecen al conocimiento racional del arte, pero influyen en las vivencias de origen sensitivo, es decir, en la actividad de significar obras de arte. Aquí ya se distancian las actividades de los críticos de las de los aficionados, pero en el amplio y transpersonal campo de la cultura se complementan como la razón y la sensibilidad.

Sumado a ello, destaca el trabajo en equipo de los seis artistas que concretaron el recorrido del *Espacio Escultórico*: Helen Escobedo, Manuel Felgueres, Mathías Goertiz, Hersúa (Manuel Hernández Suárez), Sebastián (Enrique González Carbajal) y Federico Silva. La obra de estos artistas se encuentra distribuida en torno al anillo de bloques antes mencionado. Aquí podemos encontrar el *Ocho conejo* de Federico Silva; *Ave dos* de Hersúa; *Coatl* de Helen Escobedo; *Colotl* de Sebastián; la *Corona de Bambi* de Mathias Goeritz y *Variante de la llave de Kepler* de Manuel Felguérez.

Al centro del Centro Cultural Universitario está la plaza principal, donde están los mayores recintos del complejo. El acceso a dicha plaza queda señalado por una escultura de Rufino Tamayo que simboliza el aporte cultural de la Universidad. En palabras del propio artista en la inscripción de la escultura: *La Universidad, germen de humanismo y sabiduría*.

Finalmente, cabe destacar que, el *Espacio Escultórico* ofrece una experiencia vivencial artística; invita al espectador a formar parte de ella en un ejercicio de percepción. Al recorrerla, el visitan-



te puede reconocerse como parte del efecto estético del paisaje, en una suerte de dinámica ritual que le provoca una experiencia mágica al descubrirse dentro de un ámbito antiguo cargado de formas contemporáneas. Como explica el propio Federico Silva:

Es difícil entender que contemporaneidad, tradición y vanguardia puedan estar contenidos en un mismo propósito, sin embargo, al encontrarnos con espacios como éste, el efecto en su conjunción de pasado y presente, despierta en las mentes sensibles una invitación a la reflexión sobre los pasos por venir. (1987)

Comentarios finales

Los conceptos de espacio y volumen en arquitectura, son referentes al fin específico de la obra, así como otros, que varían de acuerdo a designios y énfasis peculiares, y que provocan un diálogo con quienes llegan a habitar, recorrer o simplemente circular en torno a las estructuras hechas. Las temáticas de diseño arquitectónico responden, sin lugar a dudas, a discursos que puede ser, tanto políticos, como culturales y artísticas, deportivas, educativas, industriales, religiosas, institucionales, residenciales, turísticas, entre otros.

La respuesta final de la forma arquitectónica, es producto de funciones tan obvias como las actividades de trabajo, educativas, descanso, culto, recreación, entre otras. Todas ellas, insertadas en la cotidianidad de una determinada época y lugar.

El arquitecto diseña para el ser humano, y diseña para una o varias funciones en particular. Esta es la relación equilibrada que logra la arquitectura: crea ambientes creativos con dimensiones, que surgen de los trazos de una sólida geometría, con base en su función y que generen, a través de la forma arquitectónica espacios para vivir y convivir.

En los cuatro momentos arquitectónicos que hemos expuesto en este trabajo, hemos podido observar cómo la arquitectura, logra proporcionar atmósferas positivas y armoniosas, dramáticas y solemnes, abiertas y dispuestas para la realización y vivencia de las actividades para las cuales fueron diseñadas.

La relación de las personas con los espacios, han sido dispuestos en un orden humano, capaz de contener y regular en su percepción, la luz en el espacio-tiempo de sus superficies, manteniendo características especiales de dimensión que modifican el espacio en su recorrido, creando con ello un diálogo que podríamos llamar “vivencial”, es decir, que sólo puede entablarse con la experiencia viva al ser recorridos, habitados o utilizados. 🐦

Referencias y Bibliografía

Acha, Juan, (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su escultura*. México, FCE.

Hersúa, (1983). *Obras escultura, persona y sociedad*.
Ed. Coordinación de Humanidades UNAM.

Baker, Geoffrey H. (1991). *Análisis de la Forma*.
Barcelona, Edit. G. Gili.

Baudrillard, Jean. (1997). *El sistema de los objetos*,
México, Siglo XXI.

Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*.
Madrid. Vía Láctea.

_____ (1990). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*.
Madrid. Taurus.

Bourdin, Alain. (2007). *La Metrópoli de los individuos*,
México. UIZ/ITESO/BUAP.

Cassirer, E. (1985). *El mito del estado*. México. FCE.

Davis, Diane E. (1990). *El leviatán urbano*.
La ciudad de México siglo XX. México. FCE.

Fernández, Justino. (1987). *Arte Mexicano*.
De sus orígenes a nuestros días. México. Porrúa.

León-Portilla Miguel y Matos Moctezuma E. (2005).
Azteca Mexica. Las culturas del México Antiguo. Madrid. EDAF.

León Portilla Miguel, Matos Moctezuma E. y A. López
Austin. (1996). *Dioses del México Antiguo*. México.
Antiguo Colegio de San Ildelfonso.

Maravall, José Antonio, (1990). *La cultura del Barroco*.
México. Ariel.

Marín Guillermo. (2007). *Hierofanías del Anáhuac*.
UNAM. México.

_____ (2010). *Anáhuac Esencia y Raíz de México*.
México. Tlatócan.

Silva, Federico. (1987). *La escultura y otros menesteres*.
Una experiencia personal. México. UNAM.

Toussaint Manuel. (1990). *Arte Colonial en México*.
México. UNAM/IIIE.

Créditos imágenes

Pág. 7: *Fotografía de 1910 de la Piedra del Sol con Porfirio Díaz* (A. Carrillo - AGN México). https://es.wikipedia.org/wiki/Piedra_del_Sol#/media/Archivo:Piedra_del_sol_Porfirio_Diaz.png [Consulta: 11 de agosto 2021]

Pág. 9: *Fotografía de 1917 de la Piedra del Sol con Venustiano Carranza*. (Anónimo - Fototeca Nacional México): file:///Users/juanis/Desktop/Seminario%2021/Libros%20700%20años/Diaz/imagenes/Piedra_del_sol_Venustiano_Carranza.png [Consulta: 11 de agosto 2021]

Pág. 12: *Templo mayor. Códice Ixtlixochitl*. https://www.amoxcalli.org.mx/glifos.php?id_codice=065-071&id_lamina=065-071_112v&id_zona=065-071_112v_Z&id_comp=065-071_112v_Z_01&id_glifo=065-071_112v_Z_01_05.01.40&idficha1=379&act=con [Consulta: 6 de julio 2021]

Pág. 16: *Recinto ceremonial de Tepepulco, Primeros Memoriales, folio 269r*) [noticonquista.unam.mx: https://www.noticonquista.unam.mx/imagen-popup/1840](https://www.noticonquista.unam.mx/imagen-popup/1840) [Consulta: 6 de julio 2021]

Pág. 22: *Grabado de 1797 de José Joaquín Fabregat, con base a un dibujo de Rafael Jimeno y Planes, para conmemorar la inauguración de la plaza y de la estatua provisional*: <https://ciudadde lasflores.wordpress.com/2010/04/26/jose-joaquin-fabregat-y-el-dr-atl/> [Consulta: 6 de julio 2021]

Pág. 27: *El caballito-reforma*: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/El_caballito-reforma.jpg [Consulta: 6 de julio 2021]

Pág. 35: *Planta del Espacio Escultórico CU (Fundación UNAM)*: <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/conoce-el-espacio-escultorico-de-la-unam/> [Consulta: 6 de julio 2021]

Pág. 38: *Fotografía aérea del Espacio Escultórico CU (Fundación UNAM)*: <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/41-anos-del-espacio-escultorico-de-la-unam/> [Consulta: 6 de julio 2021]

Créditos

Guillermo Díaz Arellano

Texto

•

Juan Moreno Rodríguez

Editor

•

SCRIPTORIA

Diseño

•

Abraham Echauri

Corrección

•

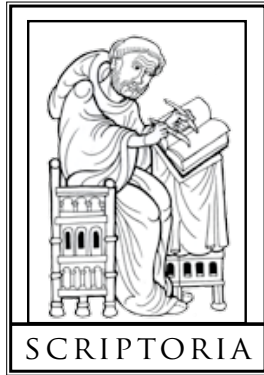
Los autores de los textos poseen derechos reservados sobre los mismos.

El presente es un libro conformado como parte
de la investigación universitaria y no tiene fines de lucro.



Seminario
Genealogía
de la vida cotidiana





JUAN MORENO RODRÍGUEZ

• 2021 •

•

Este libro se terminó en

Junio de 2021, en la CDMX.

Se emplearon en su elaboración, las tipografías

Baskerville & Trajan Pro

•

