



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL FOMENTO DE LA POLICÍA  
DE ORNATO EN LA  
REPÚBLICA DE 1841-1844**

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN HISTORIA**

**P R E S E N T A:**

**NINEL HIPATIA VALDERRAMA NEGRON**

**ASESOR DE LA TESIS:**

**MTRA. MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL**



MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADEMIENTOS**

*A la Universidad Nacional Autónoma de México por todo lo que me ha dado.*

Quiero agradecer en primer lugar a María José Esparza por su infinita paciencia, muy apreciada guía y apoyo permanente en la realización de esta tesis.

Agradezco también por su tiempo, valiosos consejos y sugerencias que ayudaron a enriquecer este trabajo a Fausto Ramírez, Hugo Arciniega, Edgar Rojano y, en especial, a Angélica Velázquez.

Por la disposición y consulta de material, me gustaría agradecer al Archivo General de la Nación, Archivo Histórico del Distrito Federal, al Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y Hemeroteca Nacional y Archivo Histórico de Notarias del Distrito Federal.

Asimismo quiero agradecer a las personas que estuvieron a mi lado en este proceso, a mis amigas del “verano” y mis “conocidos” de la escuela que se volvieron mi familia, también a las increíbles amigos que me encontrado a lo largo de estos años que me ayudado en todo, ya sea buscando una imagen, enseñandome a creer en mi misma y, simplemente, brindandome su amistad.

Sin duda, esta tesis no hubiera sido posible si el apoyo y amor incondicional de mi mama y la familia muégano. Finalmente, quiero dedicar esta tesis a mis abuelos y, muy especialmente, a Auster, quien me enseñó, muy a su manera, el alto valor del amor y de esta vida.

# EL FOMENTO DE LA POLICIA DE ORNATO EN LA REPÚBLICA DE 1841-1844

*El mercado de El Volador*

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>1.1.¿Qué fue la policía?</b>	<b>8</b>
a) <i>La policía de ornato en la Ciudad de México</i>	10
- <i>Reorganización del trazado urbano</i>	11
- <i>Delimitación del espacio público</i>	12
- <i>La salubridad pública</i>	14
b) <i>Los proyectos de ornato dirigidos a los mercados de la Ciudad de México. El caso de El Volador.</i>	14
- <i>Las reformas del virrey Revillagigedo a El Volador entre 1792-1793</i>	15
- <i>La propuesta utópica de Simón Tadeo Ortiz de Ayala: El sistema de mercados</i>	18
<b>II. ESCENARIO</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Los acontecimientos políticos</b>	<b>21</b>
a) <i>La primera república central y la última administración de Anastasio Bustamante.</i>	21
b) <i>La Revuelta de Tacubaya de 1841</i>	24
c) <i>El proyecto político del gobierno de 1841-1844</i>	25
d) <i>Los ministerios</i>	30
- <i>Algunas medidas económicas y políticas de esta administración</i>	30
- <i>Las medidas sociales y culturales</i>	32
<b>2.2 La construcción de la imagen política de Santa Anna</b>	<b>33</b>
a) <i>Santa Anna como imagen de un héroe nacional</i>	33
b) <i>Santa Anna a la altura de Napoleón</i>	41
c) <i>Santa Anna: el héroe vivo y “el héroe martir”</i>	45
<b>III. ACTORES</b>	<b>46</b>
<b>3.1 El Supremo Gobierno, el Gobierno del Departamento de México y el Ayuntamiento de la Ciudad de México</b>	<b>47</b>
a) <i>La incertidumbre jurídica</i>	47
b) <i>Las facultades de cada autoridad</i>	48
c) <i>El problema</i>	51
- <i>Las contratas: el contrato privado vs. la almoneda pública</i>	51
- <i>Los conflictos del Ayuntamiento con el poder ejecutivo</i>	54
- <i>La acción de los prefectos</i>	54
- <i>La actuación del gobernador del Departamento de México</i>	55
d) <i>La solución del conflicto y la elección de El Volador por decreto presidencial</i>	56
<b>3.2 Los empresarios contratistas: el caso de José Rafael Oropeza</b>	<b>58</b>
a) <i>Los empresarios contratistas como fuerza fáctica</i>	60
b) <i>¿Quién fue José Rafael Oropeza?</i>	62
c) <i>Otros negocios de Oropeza</i>	66
- <i>La Compañía Restauradora Mineral de “El Oro”.</i>	66
- <i>El proyecto de la “Casa de Matanzas” o “Rastro General”</i>	68
- <i>El empresario de espectáculos: el Teatro Iturbide y el Teatro Principal</i>	72
<b>3.3 El arquitecto: ¿por qué Lorenzo de la Hidalga?</b>	<b>74</b>
a) <i>Cuadro familiar</i>	75
b) <i>Redes sociales</i>	77
c) <i>Un acercamiento a la obra de Lorenzo de la Hidalga</i>	78
- <i>Gran Teatro Santa Anna</i>	79

<b>IV. LA OBRA: EL MERCADO DE EL VOLADOR (1844-1871)</b>	<b>86</b>
<b>4.1 Gestiones sobre la construcción del edificio de El Volador: propuesta, dictámenes y proyectos.</b>	<b>86</b>
<i>a) La propuesta del contratista</i>	87
<i>b) Los dictámenes sobre el mercado</i>	89
<i>c) El segundo proyecto de El Volador</i>	91
<i>d) El contrato final</i>	92
<b>4.2 El nuevo edificio de El Volador de Lorenzo de la Hidalga: materiales, preceptos teóricos y algunos elementos particulares.</b>	<b>95</b>
<i>a) Los materiales</i>	95
<i>b) Principios Teóricos: las visiones de Del Mazo, García Conde y de la Hidalga.</i>	96
<i>c) Análisis de elementos arquitectónicos: el juzgado, las fuentes y las estatuas.</i>	101
-El Juzgado	101
-Las Fuentes	102
-Los conjuntos escultóricos	105
<b>4.3 Apropriación de la obra y la proyección de la imagen de Santa Anna.</b>	<b>112</b>
<i>a) Mecanismos de heroización en el mercado de El Volador</i>	113
- <i>Las ceremonias en torno al mercado</i>	113
- <i>Los discursos</i>	116
- <i>Los símbolos utilizados en la ceremonia</i>	119
<i>b) La reacción ante El Volador</i>	120
- <i>La defensa El Volador por parte del Ayuntamiento</i>	122
- <i>La respuesta a las imputaciones del arquitecto Vicente Casarín</i>	124
- <i>En contra y a favor de El Volador</i>	127
<i>c) La adjudicación de la obra por el régimen</i>	129
<i>d) Algunas relaciones entre El Volador y las otras construcciones contemporáneas</i>	131
<b>V. CONCLUSIONES</b>	<b>136</b>
<b>VI. FUENTES</b>	<b>140</b>
<b>VII. ILUSTRACIONES</b>	<b>149</b>

## I. Introducción

Para construir una identidad, el Estado utiliza al arte en la creación de las imágenes políticas y, con ello, busca cierta consolidación. El presente tema estudia el empleo del arte en la configuración de una imagen política determinada. En particular, este estudio se enfoca en la utilización gubernamental del ornato urbano,<sup>1</sup> cuya finalidad es ordenar al espacio público. Dentro de este aspecto, resulta relevante la obra del mercado de El Volador<sup>2</sup> de Lorenzo de la Hidalga,<sup>3</sup> puesto que este arquitecto ayudó con sus edificios a la formulación de un gobierno (1841-1844) al promover proyectos de ornato en la Ciudad de México.

Los caminos del arte y la política convergen de múltiples formas y tienen cabida en la producción plástica de una representación iconográfica de carácter político. Con esta investigación, se intenta responder por qué existe una necesidad de financiar un programa iconográfico dentro de una administración pública. Así, es preciso estudiar la construcción de los iconos dentro de un Estado en formación, pues el objetivo pretendido por éste, recayó en que estas imágenes se convirtieran en referentes sociales.

En este sentido, parte de la importancia de estos símbolos subyace en que pretenden ser puntos de representación comunes para una población desagregada y, con ellos, componer a una nación cohesionada; así, pues al construirse México como entidad política era imprescindible dotarla de una identidad que se alejara del pasado inmediato y de otros entes políticos existentes, en otras palabras, era necesario “hacerlo propio”. Para este fin, era indispensable después de haber creado a México, inventar a los habitantes de este territorio, es decir, *inventar a los mexicanos*.<sup>4</sup> Estos emblemas forjarían cierta identidad y se establecería un vínculo de unión alejado de la religión católica. Así, la creación de símbolos de carácter republicano traería a largo plazo una identidad nacional separada del control eclesiástico, fortaleciendo de esta manera, la soberanía interna del Estado mexicano. Por ello, las diferentes facciones políticas concibieron al arte y a sus manifestaciones en la policía de ornato como una manera para mostrar, adornar, unificar a la nación que había surgido. Por estas razones, Fausto Ramírez define que:

---

<sup>1</sup> El ornato urbano era concebido dentro de la ciencia de la policía, una disciplina ahora desaparecida, que se desarrolló, a la par, de la administración pública dentro del Estado absolutista. Esta ciencia tuvo su desarrollo en Europa, principalmente en los estados alemanes, pero también fue cultivada en México en el último tercio del siglo XVIII; dentro del primer apartado, la analizaremos más a fondo.

<sup>2</sup> Acerca de la obra, su nombre correcto fue el mercado de El Volador, sin embargo, es importante mencionar que las fuentes de la época se refieren a esta obra como la plaza del Volador, sin embargo, nos referiremos con su nombre correcto plaza de El Volador a lo largo de la investigación.

<sup>3</sup> Sobre la forma de referirnos a este arquitecto utilizaremos el nombre que la historiografía lo ha consagrado, es decir, como Lorenzo de la Hidalga. No obstante, es necesario aclarar que el arquitecto vasco firmaba como Lorenzo Hidalga, incluso en su *ex libris* es posible verificar este dato. Para más información sobre este tema, *vid.* Nuria Salazar Simarro, “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872)” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, tercera época, número 15, enero-abril de 2009, pp. 85-86.

<sup>4</sup> Tomás Pérez Vejo, “La invención de una nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)” en *Empresa y Cultura en tinta de papel (1800-1860)*, México, UNAM/Instituto Mora, 2001, p. 395. Este autor se basó en las reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo que fueron desarrolladas por Benedict Anderson en su libro *Comunidades Imaginadas*, donde sostiene que una nación es una comunidad construida socialmente, es decir, imaginada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo. Anderson define la nación como una comunidad política que es imaginada como inherentemente limitada y soberana. Una comunidad imaginada es diferente de una comunidad real, ya que no puede tener como base, la cotidianidad de ver cara a cara, a todos sus miembros; en cambio, éstos tienen una imagen mental de su afinidad. Los medios de comunicación como la prensa también crean comunidades imaginadas por medio de la formación de la opinión pública. A pesar de que es imposible conocer a todos en nuestra comunidad imaginada por medio de la comunicación, sabemos que están ahí. Según Anderson, un factor importante en la creación de comunidades imaginadas fue el llamado “capitalismo en las letras”. Así, los empresarios impresores con sus libros y medios de comunicación en la lengua vernácula maximizaron la circulación, teniendo como resultado, lectores capaces de entenderse el uno al otro y, con ello, pudo surgir un discurso común. *vid.* Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 315 pp.

El arte tenía una labor sustancial que cumplir en esta nueva situación: la de definir y promover una imagen enaltecedora del naciente Estado mexicano y de los grupos rectores emergentes, colaborando en la búsqueda y cristalización visual de los nuevos símbolos cívicos. Entre otras tareas, el arte debía recrear los episodios sobresalientes de las luchas que había permitido a México constituirse como nación, conmemorar a los héroes insurgentes, erigir monumentos, definir los espacios arquitectónicos requeridos por las instituciones del Estado, exaltar la autoridad de los gobernantes para asegurarles el respeto de los ciudadanos: en una palabra, traducir en imágenes el incipiente proyecto ideológico nacional.<sup>5</sup>

Esta formulación de iconos políticos se podría simplificar en dos grandes actividades: la producción de la imagen por parte del gobierno y la recepción de ésta por la sociedad, por consiguiente, cada parte del proceso conlleva análisis diferentes. Ambos componentes son indispensables para que este símbolo se convierta en un referente, pueda afianzarse y ser reconocido plenamente por la comunidad para la que fue propuesto. Una representación iconográfica podría considerarse exitosa si logra afianzar y legitimar al régimen planteado. Una vez conseguido este punto, dicho icono puede ser apropiado por la sociedad y hasta puede ser extrapolado como una tipología<sup>6</sup> a otros lugares. Por ejemplo, el Capitolio de Washington se arraigó como sinónimo de la democracia y luego fue trasladado como tipología a otros países.<sup>7</sup>

De esta manera, consideramos necesario aclarar que esta investigación se centra principalmente en la producción de obras que buscan la construcción de una imagen política. Esta construcción política puede ser llevada a cabo en varios ámbitos desde la realización de retratos hasta de pinturas históricas; pero su papel más relevante en los Estados es dentro de los espacios públicos, ya que ahí es posible la edificación de los monumentos. La creación de ornato por parte del Estado genera un discurso específico con el cuál se quiere fincar autoridad. Dentro de los sitios públicos se inscriben la mayor parte de las relaciones sociales, con lo que constituye un importante bastión para que el régimen ejerza su influencia, por estos motivos, el Estado es un partícipe determinante en los procesos de producción del espacio público. Siguiendo a Michel Foucault, la conceptualización de este espacio será analizada como el lugar dentro del cuál el poder se expresa y ejercita. En el proceso de construcción del Estado-nación el sitio físico, donde se generan los vínculos sociales, conforma un componente esencial puesto que el espacio es el reflejo más evidente de las relaciones de poder.<sup>8</sup> Por lo tanto, el gobierno busca exportar su programa político al espacio público, reconfigurándolo. El lugar real se convertirá en parte de un proyecto, el cuál se compone de un escenario según las representaciones simbólicas que se requieran. Dicha acción tiene como resultado la producción de “un área configurada” donde existe un ordenamiento previo.<sup>9</sup> El análisis de la creación de un espacio de esta naturaleza como fue el mercado de El Volador, su función y papel político es lo que se propone con este trabajo.

---

<sup>5</sup>Fausto Ramírez, “El arte de la afirmación nacional” en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Editores, 1982, vol. IX, p.28

<sup>6</sup> A lo largo del texto utilizamos la terminología “tipología” para referirnos a la idea esencial que subyace en un edificio, es decir, la utilidad básica para la que fue creado, independientemente de las modificaciones externas que tenga dicha obra. Por ejemplo, El mercado de El Volador es un lugar de venta de bienes de consumo y el Capitolio es un recinto legislativo, relacionado por su aspecto colectivo, con la democracia.

<sup>7</sup>Donald R. Kennon, *The United States Capitol. Designing and Decorating a National Icon*, Ohio, Estados Unidos, Ohio University Press, 2000, pp.43 a 46.

<sup>8</sup>Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones Endymion, 1992.

<sup>9</sup>Alan Balfour, *Berlin, The Politics of Order 1737-1989*, New York, Rizzoli Internacional Publications, 1990, p.18.

Dentro este tema, el elemento espacial es una parte esencial del quehacer histórico y tiene la ventaja de que muchas veces se conserva en forma de los edificios, monumentos, espacios o traza urbana, a diferencia de los actores y las acciones que han desaparecido. Tradicionalmente, los estudios históricos han hecho énfasis en la temporalidad en que ocurren ciertos sucesos o acontecimientos, sin embargo, pocas veces se aborda el espacio físico en donde ocurren dichas acciones.

Ahora bien, para qué estos planes estatales se hicieran palpables era necesario adaptar los proyectos políticos al espacio concreto en donde se materializarían. Así, era conveniente definir al ámbito urbano y arquitectónico en donde se desarrollarían estas actividades, tanto de las nuevas instituciones como del conjunto de ciudadanos. En pocas palabras, “el espacio urbano debía volverse republicano: secular, civil y nacional.”<sup>10</sup> Por estas razones, para el estudio de la conformación del México independiente es indispensable el análisis de la transformación de la ciudad.

En este aspecto, el espacio tenía una multiplicidad de funciones; en principio se tenía que adecuar a las bases de Estado y, a su vez, se tenía que enarbolar como fuente de identidad compartida por sus habitantes. Además, se buscaba proyectar una imagen de seguridad hacia el exterior. Aunque nominalmente se reconocía la igualdad jurídica entre los Estados, los países hegemónicos seguían definiendo los estándares, inclusive en el arte. El naciente Estado mexicano no sólo estaba preocupado por la administración de sus poderes domésticos sino que debía poner atención en cómo era visto por otros países. La sobrevivencia geopolítica dependía, en cierta medida, de estas percepciones.<sup>11</sup> A partir del siglo XIX, México como nación ha intentado construir una imagen que lo represente de la mejor manera en la arena internacional. Por ello, la utilización del ornato urbano fue un instrumento para lograr un lugar en el consorcio mundial de las potencias. Para varios integrantes de sectores prominentes, la Ciudad de México era digna de estar, a la par, de ciudades europeas como París, Roma o Londres.

Las obras emprendidas en este periodo ofrecen una oportunidad única de análisis, ya que en los edificios tenemos un carácter práctico, visible y concreto de muchas de las ideas gestadas en las primeras décadas después de la Independencia. Así, recuperamos a la arquitectura y al urbanismo como el espacio de vida cotidiana donde confluyeron diferentes elementos del proceso histórico. De tal manera, se intentará observar a estas disciplinas como el vestigio de una época y el lugar de convivencia de dicha sociedad, de ahí que el espacio donde ocurrieron tales fenómenos cobre relevancia al ser la escena de dichas permutaciones.

El desarrollo y fomento al ornato se tradujo concretamente en la creación de emplazamientos sociales como fue El Volador. Así, esta investigación se centra en el estudio de la elaboración de la imagen política de Antonio López de Santa Anna teniendo como objeto de estudio, una obra arquitectónica. Por

---

<sup>10</sup>Annick Lempèrière, “La ciudad de México 1780-1860. Del espacio barroco al espacio republicano” en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte de México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, CONACULTA, 2001, p.149.

<sup>11</sup>En 1821 un autor que se hacía llamar europeo americano y firmaba B.T. reafirma la relevancia de la policía ante los otros países. De esta manera, explica como “es sin duda el termómetro que señala el grado de ilustración de una nación y el camino que conduce a la sociedad al más alto esplendor que puede apetecer [...] [porque] pertenece a policía todo lo que sirve de adorno, ilustración, orden y comodidad de los pueblos” *vid* Regina Hernández Franyuti (compl.), *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, tomo I, México, Instituto Mora, 1994, p.128.

ello, este trabajo retoma a la iconografía como el medio para el estudio de la obra dentro de los procesos políticos. No obstante, consideramos necesario expresar que “la iconografía política definitivamente no reafirma ni renarra el cumplimiento del poder político, sino explora sus construcciones y contextualizaciones visuales.”<sup>12</sup> De esta manera, constituye un acercamiento diferente sobre el fenómeno histórico, pues con esta aproximación se pretende estudiar los esquemas y estrategias visuales de la política y, con ello, entender más cabalmente la producción del poder simbólico.<sup>13</sup>

En este período descrito resultaba más sencillo adherirse a una persona o grupo físico que a conceptos abstractos como las instituciones, las cuáles todavía estaban en formación, es decir, endeblemente delineadas. En este momento histórico, la incertidumbre de un Estado en naufragio se sació con la retórica esperanzadora del “hombre providencial”, como lo llamó Edmundo O’Gorman que, en este caso, la encarnó Antonio López de Santa Anna.<sup>14</sup> Por lo tanto, en una primera etapa, el Estado en formación se identificó con una persona física que coyunturalmente en México se proyectó en este militar. La generación de símbolos con referencia a Santa Anna se multiplicó en este período y, con ello, existió una promoción de obras de decoro urbano con el objetivo de crear una imagen política benefactora.

La estructura de la presente tesis está dividida en cuatro capítulos, incluida esta introducción. En ella, explicamos como primer punto el significado de la policía de ornato y su relación con los establecimientos mercantiles. En el siguiente capítulo titulado el escenario (II) se desarrollaran brevemente los principales acontecimientos políticos ligados a la figura de Santa Anna. El tercer capítulo expone a los actores (III), es decir, a los participantes en la construcción de la plaza. Finalmente, se estudiará al mercado de El Volador (IV), es decir, las cuestiones necesarias para su edificación y el mecanismo con el cuál la imagen política de Santa Anna fue reforzada con esta obra.

### **1.1¿Qué fue la policía?**

La ciencia de la policía fue una disciplina que fue cultivada en Europa entre los siglos XVI y XVIII, sin embargo, su influencia llegó hasta la primera mitad del siglo XIX. El término ‘policía’ viene etimológicamente de la palabra *politeia* o régimen establecido en la *polis*. No obstante, su significado varió de sólo referirse a la forma de gobierno y se instituyó formalmente en una doctrina que buscaba constituir al Estado en un amplio sentido, es decir, se persiguió un desarrollo material, intelectual y moral.<sup>15</sup>

Resulta necesario resaltar que esta disciplina surgió como un conocimiento que reforzó el carácter integrador del Estado absoluto; por ello, del sentido abarcador que pretendió éste, dentro de la policía se desprendieron miras tan amplias que comprendían a la educación, costumbres de los súbditos y religión. Otro punto sustancial fue la higiene pública, es decir, la salubridad del aire y el agua. A su vez, también

---

<sup>12</sup> Peter Krieger, “Iconografía del poder, tipologías, usos y medios” en *Imagen Política*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, p.17.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Edmundo O’Gorman, “Precedentes y sentido de la Revolución de Ayutla” en Mario de la Cueva (coord.), *Plan de Ayutla, conmemoración de su primer centenario*, México, Facultad de Derecho-UNAM, 1954, p.171.

<sup>15</sup> Omar Guerrero, “Tadeo Ortíz: un cultivador de la ciencia de la policía” en *Los Universitarios*, vol. XIII, núm. 30, México, octubre 1985, p.2.

estaba interesada en la conciencia administrativa de sus recursos, es decir, en su industrialización y comercio.<sup>16</sup>

Por estos motivos, la policía cobró trascendencia en este período y su propio desgaste y posterior desaparición vino con la instauración de otro tipo de gobierno. Como establece Guerrero Orozco, la ciencia de la policía puede ser considerada como un antecedente de la ciencia de la administración pública;<sup>17</sup> sin embargo, la diferencia radical consiste en la clase de Estado que se estaba formulando. A grandes rasgos, el quiebre del Estado absoluto del que sobrevino el Estado burgués produjo muchas transformaciones; entre las más importantes está la apertura política en la toma de algunas decisiones a nuevos sectores de la sociedad. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la ciencia de la policía, como tal, sufrió modificaciones hasta prácticamente desaparecer, no obstante, existen conceptos que subsisten dentro de las administraciones modernas.<sup>18</sup>

Hacia 1770 en la Nueva España, la policía empezó a ser relacionada con el “buen gobierno”.<sup>19</sup> Como explica Nacif Mina, en el Diccionario de Autoridades de Lengua Española, editado en 1726 a 1737 definió a la policía como: “La buena orden que se observa y guarda en las ciudades y República, cumpliendo sus leyes u ordenanzas para su mejor gobierno” y también: “Cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato y en las costumbres”, y “Aseo, limpieza y pulidez”.<sup>20</sup>

Estos conceptos fueron puestos en práctica dentro de los proyectos emprendidos a fines del siglo XVIII. Entre los personajes que desarrollaron teóricamente esta ciencia pueden incluirse a Baltasar Ladrón de Guevara e Hipólito Villarreal; por otro lado, el encargado de realizar varias acciones surgidas de esta disciplina fue Juan Vicente de Güemes Pacheco y Padilla, el segundo conde de Revillagigedo. Esta preocupación gubernamental no terminó con la emancipación del país, como podemos constatar, con los diversos planteamientos de policía y en las acciones del gobierno santannista de 1841-1844. De esta manera, el ministro de gobernación de este período, José María Bocanegra fomentó a la policía, pues fue considerada como un bien social que abarcaba en su conjunto diferentes objetivos: la seguridad, la comodidad, la salubridad y, finalmente, la belleza. Para Bocanegra, la esencia de la policía se sintetizaba con las siguientes palabras: “la policía se conoce como origen de la felicidad social que proporciona una influencia bienhechora, no solo la tranquilidad sino todas las comodidades necesarias para la vida.”<sup>21</sup> Este ministro enfatizó que este gobierno no se había olvidado de “*obligación tan importante*”.<sup>22</sup> Las categorías propuestas por el propio Bocanegra derivaron de una clasificación de la policía en rubros: aseo y comodidad, salubridad y de ornato.

---

<sup>16</sup> Balfour, *op.cit.*, p.20.

<sup>17</sup> Guerrero, *op.cit.*, p.2.

<sup>18</sup> Balfour, *op.cit.*, p.42.

<sup>19</sup> “Según la documentación girada por el Ayuntamiento de México, estas dos acciones van juntas, al grado de que se manifestaban comúnmente como “Policía y buen gobierno” *vid* Jorge Nacif Mina, “Policía y seguridad pública en la Ciudad de México, 1770-1848” en Hernández Franyuti. *op.cit.*, p.9.

<sup>20</sup> *Ibid*, p.11.

<sup>21</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de junio de 1844.

<sup>22</sup> *Idem*.

### a) La policía de ornato en la Ciudad de México

La policía de ornato ocupó un lugar muy importante dentro de esta administración santannista, por ello, el ministro al exponer los logros de su gobierno, incluyó a la policía de ornato como una de las mejoras gubernamentales. También, puso de manifiesto la anterior carencia de ornato en la Ciudad de México y cómo estas maniobras habían llenado este vacío. Bocanegra subrayó que la finalidad de ésta fue procurar la dicha y comodidad de las personas por medio del embellecimiento de las ciudades.<sup>23</sup>

No obstante, para tomar consciencia de la importancia de este rubro tuvieron que existir varios antecedentes. De esta manera, se podría establecer que esta administración fue la continuación de estas ideas ilustradas surgidas en la segunda mitad del siglo XVIII y se extendieron a la primera mitad del siglo XIX. Si bien, podemos observar que los conceptos ilustrados se perciben en esta política de ornato, el ejemplo más claro para analizar cómo este gobierno ambicionó erigirse como el heredero de estas ideas urbanas fue la reedición en 1842 de un plano basado en el que realizó Ignacio Castera en 1794. En el título del plano quedaba explícito el propósito de su reimpresión:

Plano Icnográfico (*sic*) de la Ciudad de México. Que demuestra el reglamento general de sus calles, así para la comodidad y hermosura, como para conciliar igualmente el mejor orden de la policía y la construcción futura: formado a orden del Exmo. Sr. Conde Revillagigedo y publicado por el Ayuntamiento de 1842. (Fig. 1)<sup>24</sup>

La Ilustración trajo una nueva forma de concebir a las ciudades en donde se buscaba una reorganización del espacio teniendo a los principios de funcionalidad, utilidad, comodidad, belleza y orden como axiomas.<sup>25</sup> A partir de estos puntos se plantearon varios cambios urbanos que trajeron una serie de propuestas, algunas de carácter utópico, pero otras pueden ser observadas en las acciones gubernamentales. Sin embargo, independiente de las consecuencias de cada proyecto, el conjunto de ideas concebidas entre 1760 y 1850 nos hablan de una determinada consciencia del concepto de urbe.<sup>26</sup>

Este cambio de mentalidad en la noción de espacio puede ser mejor entendido si se suma a los procesos estructurales que definieron el cambio entre el siglo XVIII y el siglo XIX. En otras palabras, la consolidación de los Estados nacionales, el influjo del mercantilismo, la ideología burguesa y el predominio del conocimiento científico,<sup>27</sup> por mencionar algunos, también son indicadores que marcaron la pauta en el rediseño de las urbes. Así, como menciona, Hernández Franyuti:

En sus obras, proyectos y arquitectura, el urbanismo neoclásico pone de relieve su intención de modelar la ciudad de acuerdo con la ideología dominante y para una sociedad donde la burguesía criolla procuraba permanecer en las áreas urbanas, imponiendo en ellas tanto sus proyectos económicos como sus modos de vida y pensamiento.<sup>28</sup>

Como señalamos anteriormente, la conformación de los Estados nacionales fue un factor principal en este diseño urbano y, por ello, la ciencia de la policía tuvo una importante función simbólica en la integración teórica de éstos. La policía de ornato era empleada para hacer de la ciudad una expresión del

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Sonia Lombardo Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, México, Smurfit Cartón y Papel, 1996, p. 360.

<sup>25</sup> Fernando Fernández Christlieb, *Europa y el Urbanismo Neoclásico en la Ciudad de México*, México, Plaza y Valdés, 2000, pp. 35-37.

<sup>26</sup> Los autores referidos incluyen a Baltasar Ladrón de Guevara (1788) y Ignacio Castera (1794). En el México independiente surgieron varios exponentes que comprenden a un autor autodenominado "B.T" (1821), Simón Tadeo Ortiz de Ayala (1822 y 1833) y Adolfo Theodore (1836) para más información de estos autores *vid* Regina Hernández Frayuti, "Ideología, proyectos y urbanización en la Ciudad de México 1760-1850" en Hernández Franyuti (comp.), *op.cit.*, tomo1, pp.124-135 y sobre el autor que firmó J.M.G (1843) fue encontrado en *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de julio de 1843.

<sup>27</sup> Colin Jones *et. al.*, *The Age of Cultural Revolutions*, Berkeley, University of California, 2002, pp. 2 y 3.

<sup>28</sup> Hernández Frayuti, *op.cit.*, p.157

poder, así, podemos observarla como un referente de autoridad en varios de sus elementos como estatuas, columnas, plazas e inclusive teatros.

El modo de vida también actuó como una condicionante en esta construcción urbana. Los principios de funcionalidad y utilidad vincularon con el deseo de lograr mayor productividad y ganancias en un sistema capitalista en desarrollo. Estos cambios demandaron la presencia de varios edificios dedicados a alojar a las instituciones que sustentaron el nuevo sistema económico como la casa de Moneda, la Aduana, la Fábrica de Tabaco, entre otros.<sup>29</sup>

Por estos motivos, dentro de esta tendencia urbanística hubo una perenne demanda por tres objetivos: la reorganización del trazado urbano, la delimitación de los espacios libres y el concepto de higiene pública o salubridad urbana. Estos propósitos se relacionaron unos con otros y pueden ser claramente observados en las medidas oficiales aplicadas.<sup>30</sup> Por ejemplo, el empedrado de calles tuvo cabida en la organización de la traza; a su vez, mantuvo una relación con la delimitación del espacio, pues implícitamente se sugirió que las calles o espacios empedrados eran más relevantes que los que carecían de él; por último, tuvo una vinculación con la salubridad pública puesto que se entendió que los espacios que generaran la circulación del aire libre de polvo y miasmas provocaban ambientes sanos e higiénicos.<sup>31</sup>

#### *-Reorganización del trazado urbano*

Al concebir al espacio como una expresión de autoridad, el Estado ilustrado le urgió como indispensable la reorganización del trazado urbano. La Ciudad de México había crecido desordenadamente y los habitantes tomaron varios espacios invadiéndolos con puestos, corrales y demás asuntos. El urbanismo neoclásico abogaba por crear una ciudad funcional, ello incluyó la creación de calles rectas y anchas para mejorar la circulación de los habitantes o de las mercancías. Como han sugerido varios autores, dentro de esta idea se puede ver la influencia de la teoría científica mecanicista que explicaba que de forma muy similar a que un organismo vivo dentro estas nuevas ciudades debería existir un flujo constante.<sup>32</sup> Desde Baltasar Ladrón de Guevara en 1788 existió esta inquietud acerca de la falta de orden de las calles; de tal manera, propuso arreglar las casas que habían crecido sin cuidado con el objetivo de propiciar el libre tránsito. También fue una preocupación de Ignacio Castera en 1794 que sugirió enderezar y alinear las vías para proveer una cómoda circulación.<sup>33</sup> A su vez, estas acciones respondieron a la utilidad y la economía pues era mucho más sencillo administrarla. Estos proyectos también incluyeron el arreglo de los múltiples canales de agua

---

<sup>29</sup> Antonio Bonet Correa analiza las razones de la aparición de estas tipologías en la España del siglo XVIII. Dichas formas arquitectónicas fueron traídas a la Nueva España a través de los ingenieros militares y las ideas surgidas en las Academias. *vid* Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, pp. 100-140. Otro estudio es el de Sonia Lombardo de Ruíz sobre el edificio de la Fábrica de tabaco, en donde se hace un análisis de la creación de un edificio de esta naturaleza con respecto a su contexto histórico. *vid* Sonia Lombardo de Ruíz, *La ciudadela: Ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980.

<sup>30</sup> *Cfr.* Fernández, *op.cit.* pp.72-77 ; Hernández Frayuti “Ideología y proyectos...”, *op.cit.*, tomp I, pp.122-156; Alejandra Moreno Toscano, “La ciudad desde el cosmos” en Manuel Ramos Medina (comp.), *Una visión científica y artística de la Ciudad de México. El plano de la capital virreinal (1793-1807) de Diego García Conde*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex Grupo Carso, 2002, pp. 97 y 98, entre otros.

<sup>31</sup> Para comprender mejor las nociones de higiene y salubridad de la época *vid.* Alain Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglo XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>32</sup> Hernández Frayuti “Ideología y proyectos...”, *op. cit.*, tomo I, p.120.

<sup>33</sup> *Cfr.* Fernández, *op.cit.*, pp. 85-88 y Regina Hernández Franyuti. *Ignacio de Castera. Arquitecto y urbanista de la Ciudad de México 1777-1811*, México, Instituto Mora, 1997, pp. 69-73.

que llegaban a la urbe. Por ello, los planes de ordenar las acequias y crear un gran desagüe aparecieron interrumpidamente durante este período y se alargarán como una constante problemática de la ciudad.<sup>34</sup>

La creación del Estado mexicano no alteró la preocupación por resolver estas cuestiones. Así, Simón Tadeo Ortiz de Ayala fue de los primeros en proponer un rediseño del trazado urbano y, otra vez, se manifestó la necesidad de crear calles anchas y rectas, conjuntamente con paseos y plazas para dar un orden y un sentido funcional a la ciudad.<sup>35</sup>

Estas modificaciones son relevantes en el tema de estudio porque existe una cierta vinculación entre el trazado urbano y los edificios que lo pueblan. El éxito de un mercado dependerá en gran medida de su ubicación, es decir, si cumple con los propósitos de abastecimiento de la población, de manera tal que se efectúe un adecuado aprovechamiento de las leyes de la oferta y la demanda. Por estas razones, debe tener una pragmática relación con los productores y establecimientos vinculados con este giro, es decir, con los agricultores, establos y mataderos. Así como para agilizar la conducción de productos es indispensable que existan las vías correctas. Por ello, la localización de un mercado debería ser afín a la traza de las urbes.

La actividad comercial fue incluida en las propuestas de reordenación de la ciudad y delimitación del espacio. Por ejemplo, un planteamiento de Adolfo Théodore en 1836 apuntó la necesidad de contar con un mercado principal y un matadero.<sup>36</sup> Además, existió un proyecto de acondicionamiento de la Alameda en 1828 donde se combinaba el esparcimiento con el comercio, al colocar en un paseo, tiendas para comprar objetos de lujo.<sup>37</sup> El programa estaba dirigido a un público que pudiera tener acceso a estos productos y en donde un ambiente favorable promoviera la afluencia de potenciales compradores.

#### *-Delimitación del espacio público*

La relevancia del espacio público provino que se convirtió en un referente de autoridad estatal, así, las mejores acciones de la policía de ornato fueron implementadas en lugares como plazas, paseos y establecimientos públicos.

Entre los antecedentes tenemos que Ladrón de Guevara premeditó una separación de espacios entre el privado o habitacional y el público que incluyó a las profesiones y negocios. Además, Ignacio Castera expuso en su plano la exigencia de tener plazas, cuya colocación ayudó a la composición de la urbe, al proporcionarle simetría y belleza.<sup>38</sup> Sin embargo, el ejemplo más claro de la delimitación del espacio público fueron las reformas aplicadas a la Plaza Mayor por el marqués de Branciforte en 1796. La colocación de la balaustrada y la estatua ecuestre de Carlos IV son un buen ejemplo para demostrar cómo las plazas se erigieron en la efigie del poder político, donde esta obra precisamente remarcaba la figura de Carlos IV como el centro del Virreinato.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. Israel Katzman. *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1973, p.46 y Hernández Frayuti. *Ignacio de Castera...*, *op.cit.*, pp. 57-60.

<sup>35</sup> Hernández Frayuti "Ideología y proyectos..." en *La ciudad...*, *op.cit.*, tomo I, p. 130.

<sup>36</sup> *Ibid*, p.133.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.147.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.126.

<sup>39</sup> Fernández, *op.cit.*, p.88.

Como símbolo de referencia, la plaza continuó siendo un punto medular de la ciudad. En el México independiente, no fueron pocas las sugerencias hechas para acentuar la importancia de la Plaza Mayor, entre las más recurrentes estaban la desaparición del Parián y su transformación en un paseo con un monumento que recordara a la Independencia. Por ejemplo, un autor que se autodenominó como “europeo americano” y firmaba como B.T. propuso la creación de una pirámide en donde se aprovechara la escultura ecuestre de Carlos IV y se le transformara en la de Iturbide en 1821.<sup>40</sup> Mientras, Ortiz de Ayala propuso una columna de la victoria, siguiendo el ejemplo europeo, en donde se consagraban estatuas a los héroes. Finalmente, fue esta última idea la que triunfó haciéndose un proyecto de Lorenzo de la Hidalga dentro de esta administración santannista, aunque tuvieron que pasar muchos años para que realmente se materializará en el actual monumento de la Independencia en el Paseo de la Reforma.

Los mercados también tuvieron un sitio privilegiado en la delimitación de los espacios. Ya en 1794, Ignacio Castera había sugerido la idea de las plazas para armonizar la traza. Estos lugares compondrían sitios para actividades útiles, como pasar la revista del ejército, evoluciones militares y los mercados. La evolución de estos establecimientos fue gradual, sin embargo, no faltaron proyectos para reordenarlos conforme al espacio público.<sup>41</sup> El mencionado B.T. propuso una reformulación de la Plaza Mayor prolongando el portal de Mercaderes y el de las Flores así como creando una lonja de comercio a lado derecho de la Catedral.<sup>42</sup> Así, a pesar de la destrucción del Parián, los comerciantes tendrían un edificio oficial y, con ello, continuarían estando representados simbólicamente en ese lugar como una fuerza presente en el Estado.

No obstante, la idea de conferir presencia y autoridad a la plaza principal fue compartida por algunos individuos. De forma tal, un artículo remitido al periódico *El Siglo Diez y Nueve*, unos días después del decreto de destrucción del Parián en julio de 1843, nos habla de cierta consciencia adquirida sobre el ornato público. Un autor que firma J.M.G. sugirió una reforma de la Plaza Mayor e incluyó un boceto para ejemplificarlo. Primeramente, se felicitaba del desmantelamiento e indemnización de los giros del Parián y sugirió la construcción de un monumento consagrado a la Independencia nacional.<sup>43</sup> Sin embargo, el proyecto fue original porque se propuso un edificio (circular, ovalado, sextavado o octavado) en cuyo perímetro existieran tiendas para comercio de ropa, mercerías, ferreterías, entre otras y en su frente, un portal. Este mercado se emplearía como base al monumento que levantaría en su centro y en el espacio circundante podría construirse un jardín de recreo. Por último, el autor advirtió que “adoptada mi idea u otra semejante, se daría un impulso al comercio y el nuevo portal serviría particularmente de noche de vasto y agradable paseo: de día defendería de los ardores del sol y en tiempo de lluvias sería un asilo importante a los transeúntes.”<sup>44</sup> Aunque un poco extraña, esta propuesta es, sin duda, muy interesante puesto que de un plumazo sintetizó la función simbólica de la efigie con la practicidad comercial. Una

---

<sup>40</sup> Hernández Frayuti “Ideología...”, *op.cit.*, tomo I, p.129.

<sup>41</sup> María de la Luz Velázquez, *Evolución de los mercados en la Ciudad de México hasta 1850*, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México. Imprenta Venecia, México, 1997, pp. 20-23.

<sup>42</sup> Hernández Frayuti “Ideología...”, *op.cit.*, tomo I, p.129.

<sup>43</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de julio de 1843.

<sup>44</sup> *Idem*

lectura probable que se podría haber alcanzado con este proyecto de monumento a la Independencia sería que dicha libertad se pudo ver fincada gracias a la base “simbólica” que proporcionaba el comercio. Además, resolvía el conflicto de los poseedores de cajones del Parián que habían perdido sus establecimientos.

Todos estos ejemplos nos hablan de una preponderancia del espacio público en control de la autoridad que buscaba ganar la partida a los intereses particulares. Por parte de la administración tanto virreinal como los primeros gobiernos trataban de dar un impulso a los proyectos que siguieran privilegiando el control urbano en las plazas y mercados.

#### - *La salubridad pública*

El advenimiento de las nociones de higiene generó una permuta dentro de los modos de vida, de esta manera, tuvieron una repercusión directa sobre las ciudades y sus construcciones. La salubridad fue una preocupación permanente en este periodo, de tal forma, este concepto apareció en las acciones administrativas y sus consecuentes programas urbanísticos y arquitectónicos.<sup>45</sup>

El mecanicismo, corriente científica en boga, postulaba que la circulación del aire y los fluidos propiciaba la salud. De esta manera, la ciudad fue observada como un organismo vivo que necesitaba una renovación de estos elementos constantemente.<sup>46</sup> Diversos gobiernos buscaban una sanidad en el aire y en el agua que llegaban a las urbes, por ello, se producirán acciones como la limpieza de calles, recolección de basura, empedrado, solvento de las atarjeas y los canales, etc.

Un foco probable de infección eran los mercados debido al expendio de ciertos productos, de tal manera que era de vital importancia la higiene del establecimiento y se tuvo que poner atención a la limpieza de su interior y de sus fuentes. Además, las soluciones arquitectónicas impuestas en estos lugares explican la inquietud de la salubridad pública; por ejemplo, el proyecto de implementación de mercados al aire libre con calles interiores buscaba precisamente la renovación del aire.

#### *b) Los proyectos de ornato dirigidos a los mercados de la Ciudad de México. El caso de El Volador.*

Con la venida de la Ilustración, el espacio urbano sufrió transformaciones que tuvieron como resultado, una serie de disposiciones destinadas a obtener autoridad y control económico. La ciudad tuvo que ser modificada y adaptarse a estos ideales ilustrados. Así, los lugares de abasto de consumibles estaban entre los puntos más sensibles para reorganizar la urbe, por ello, se originó una política de ornato hacia estos establecimientos.

La cuestión de los mercados de la Ciudad de México era compleja, ya que muchos lugares de comercio habían surgido por la invasión de los propios locatarios, otros habían progresado en plazas, como fue el caso de la Plaza Mayor. Además, se podría añadir el asunto de la propiedad, pues muchos de estos

---

<sup>45</sup> Cfr. Fernández, *op.cit.*, pp. 36-38; Hugo Arciniega, “Los palacios de Themis” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] n.76, vol. XXII, UNAM, 2000 (primavera), p.152. [consultado 18 de abril de 2010]; Hernández Frayuti “Ideología...”, *op.cit.*, pp. 136-143; Hernández Frayuti, *Ignacio de Castera...op.cit.*, pp. 56-73; Katzman, *op.cit.*, p.43; Patricia Guitiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad en la Ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p.29, entre otros.

<sup>46</sup> Hernández Frayuti “Ideología...”, *op.cit.*, tomo I, pp.119 y 120.

terrenos pertenecían a particulares, por lo que las contribuciones económicas no llegaban a las arcas municipales.

Estos conflictos se resolvieron reordenando los espacios y oficializando ciertas plazas de mercado, como fue el caso de El Volador. Así, la metamorfosis de las plazuelas en plazas se lograba con la elevación de alguna construcción fija formando un cuadro con puestos al centro y con la imposición de alguna contribución que necesariamente excluía a los comerciantes de escasos recursos que generalmente fueron relegados a otros sitios.<sup>47</sup> A su vez, como nos habla María de la Luz Velázquez, la ubicación en el plano de las plazas de mercado nos remitía directamente a una condición social, “la jerarquía de las plazas dentro ámbito urbano era reflejo de la estructura de clases, pues las “mejores plazas” se localizaban en el centro y, conforme se iban alejando, su conformación era más raquíca y en ellas vendían negociantes de escasos recursos”.<sup>48</sup>

Todas estas ideas se pueden ver reflejadas en el anhelo de crear un edificio de mampostería en la plaza de El Volador en el inmueble mercantil proyectado por Lorenzo de la Hidalga. La construcción de este mercado pertenece a una moción vigente en 1841 que tenía un precedente ilustrado en las acciones del segundo conde de Revillagigedo planteadas de 1791-1794 sobre la creación de un sistema de mercados. Así como las exhortaciones de Simón Tadeo Ortiz de Ayala sobre el problema comercial y el embellecimiento de plazas públicas, ponen en el terreno las diferentes nociones que serán de cierta manera plasmadas en el mercado del arquitecto vasco. De esta manera, es posible encontrar en este establecimiento los siguientes elementos: primero, existe una reordenación del espacio urbano; segundo, hay un control del comercio por parte de la autoridad; tercero, se presenta un cambio en la propiedad del terreno y esta apropiación gubernamental garantizó un flujo de tributos para las arcas municipales; y, finalmente, prevaleció una estratificación social al promover una construcción de mampostería y ornato para mercado más cercano a las clases pudientes de la capital.

#### *-Las reformas del virrey Revillagigedo a El Volador entre 1792-1793*

Un breve recuento de la arquitectura destinada a los mercados en México nos muestra que el referente más importante para El Volador fue El Parián ubicado en la Plaza Mayor que fue concluido en 1703 y debía su nombre al mercado de Manila, Filipinas. Entre las acciones emprendidas por Revillagigedo fue desalojar a los comerciantes de Plaza Mayor convirtiéndola, a la par de las ciudades españolas, en plaza de armas, pues ahí se realizaban ejercicios militares.<sup>49</sup> A su vez, el ornato también fue enriquecido colocando cuatro fuentes simétricas de estilo neoclásico en las esquinas.

Bajo esta reorganización del espacio, el Parián continuó a un extremo de la plaza y su programa arquitectónico se aproximó a una alcaicería, es decir, un establecimiento de herencia árabe dedicado al comercio. Este mercado tenía un muro en forma de cerco que protegía los comercios internos con puertas de acceso determinadas.<sup>50</sup> El Parián se adoptó a la planta de la propia plaza, es decir, diseñando su

---

<sup>47</sup> Velázquez, *op.cit.*, p.49.

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> Fernández, *op.cit.*, p.86.

<sup>50</sup> Velázquez, *op.cit.*, p. 34.

composición con respecto a la forma cuadrada. El arreglo de los cajones varió conforme fueron agregándose en mayor número con el paso del tiempo.<sup>51</sup> El exterior había tiendas que daban su acceso a la calle y en el segundo nivel se encontraban los almacenes o habitaciones para vivienda. Al final de sus días, su principal venta era de productos de importación y de lujo, por otro lado, El Volador se ocuparía de los alimentos y los bienes de primera necesidad. Unos años antes de su desaparición, Guillermo Prieto lo describió como:

El Parián era un basto edificio que ocupaba poco más o menos el cuadrado que ahora tiene el nombre Zócalo. Por los cuatro costados tenía accesorias que daban a los cuatro vientos, de formas regular y corrida de altura, indicando el piso superior destinado a los almacenes. Las hileras de puertas sólo se interrumpían por las puertas principales que daban a los cuatro vientos y se distinguían las secciones, ocupadas por sus propietarios, por los rótulos y las diferentes mercancías. La parte interior estaba cruzada por callecitas estrechas en todas direcciones y en el centro una manzana de cajones, que así se llamaban las tiendas todas del edificio.<sup>52</sup> (Fig. 2 y 3)

Durante el gobierno del segundo conde de Revillagigedo, los problemas de insuficiencia de abasto del mercado de la Plaza Mayor, el desorden, la basura y una poca recaudación de impuestos provocaron la necesidad de un mercado principal que se localizaría en la plaza de El Volador. Dicha plazuela se situaba a costado del Palacio Nacional frente a la Universidad. Su dueño original era el Marqués de Valle, Duque de Terranova y Monteleone, quién aceptó la determinación de este virrey y arrendó el sitio al Barón de Santa Cruz como representante de la autoridad capitalina.<sup>53</sup> Así, el Ayuntamiento comenzó una relación contractual sobre la plaza de El Volador.

Detrás de la propuesta de este establecimiento mercantil estaba el plan de urbanización que se ha asociado a este virrey, ya que éste dispuso como un punto céntrico para la dinámica comercial donde se buscaba la comodidad de los compradores, pero también la vigilancia y el control de las mercancías. De esta manera, el mercado de El Volador fue clave en la reforma del comercio de Revillagigedo que pretendió especializar la venta de productos según el local comercial.<sup>54</sup>

A su vez, los mercados debían asegurar ciertas condiciones de higiene, orden y seguridad; para responder estas necesidades, se dispuso de un reglamento para su buen funcionamiento que incluyó a los

---

<sup>51</sup> “En marzo de 1794 se presentaron dos proyectos para agregar más puestos en el interior del Parián. El primer proyecto correspondió al maestro mayor Ignacio Castera. Su alternativa contempló la demanda de incrementar en el centro los puestos originales del Parián sin alterar su forma original. El proyecto contemplaba 72 puestos que serían “buenos cimientos de piedra dura sobre estacado y puertas de cedro, brocales de cantería labrada lisos, entrepaños de tezontle, techos de vigas de escantillón, azoteas enladrilladas, pisos de lo mismo, sobre enlozado y todos los tabiques de madera afín de evitar el continuo pasto. El segundo proyecto lo presentó el maestro mayor José del Mazo que sugería conservar los dos ejes principales de la planta rectangular del Parián. En el cruce de los ejes se localizaba la fuente, en el espacio interior dispuso seis manzanas que conformarían cuatro plazas en los extremos de 17 varas de ancho por 29 de largo cada una. Los materiales que se emplearían en los techos serían “de losas y las alfardas más tupidas por el peso que éstas causan y por lo mismo deberán llevar cada tramo de tinglado en sus extremos pilastras de cantería de media vara en el cuadro. Su construcción será de mampostería aprovechando todo el material del derrumbe de los cajoncillos de San José.” Finalmente, ganará Castera, sin embargo, es importante notar el uso de los materiales y la forma de colocarlos, ya que éstos son muy similares a los empleados por de la Hidalga casi cincuenta años después. *vid, Ibid*, p.55.

<sup>52</sup> Guillermo Prieto, *Obras completas*, v. III, México, CONACULTA, 1992, p. 258.

<sup>53</sup> María Rebeca Yoma Medina y Luis Alberto Martos López, *Dos mercados en la ciudad de México: el Volador y la Merced*, México, INAH, 1990. p.95.

<sup>54</sup> Entre las medidas más trascendentes que cambiaron el espacio urbano, al desalojar, a los comerciantes que se encontraban alrededor del Parián y ubicarlos en un nuevo mercado llamado Baratillo a lado de la Catedral. A su vez, se crearon otros mercados como el Factor en 1793 ubicado donde actualmente está la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. Su composición consistía en una serie de portales de madera alrededor de un plaza, en cuyo centro se colocó una fuente en forma de pila con cuatro tomas de agua. Otras modificaciones impuestas por el virrey empezaron a mermar el aspecto monacal que mantenía la ciudad. Sin embargo, estos bazares junto con el mercado de la Paja, Santa Catarina (creado en 1794), de la Cruz, tenían una segunda importancia económica en comparación el Parián y por ello, no contarían con edificios más elaborados, sino hasta mediados del siglo XIX.

demás de la capital, pero teniendo como principal al de El Volador.<sup>55</sup> Como se advierte en el plano de El Volador realizado por Castera en 1792 se encontraban algunas de estas disposiciones de Revillagigedo, por ejemplo, al frente de cada cajón se estableció el número del local y, al centro, su tributación. Además, se indicaba la ubicación de los faroles de la plaza y los expendios de pulque. Sin embargo, como hace notar Velázquez, este establecimiento no contaba con los espacios para baños y depósitos de basura;<sup>56</sup> sin duda, estas deficiencias se confrontaban con las ideas de salubridad de la época.

La reforma de El Volador de 1794 consistió en rehacer los cajones comerciales con el fin de contribuir al orden. Los dos proyectos fueron presentados por los arquitectos José del Mazo y Áviles y José Damián Ortiz, quienes presentaron un plano en conjunto y otro de Ignacio Castera. Como refiere María Luz Velázquez, del primer proyecto de Mazo y Ortiz, sólo se tiene un plano dentro del cuál se presentaron las ideas de ambos maestros mayores. Este proyecto fue desechado por las autoridades puesto que no contaba con los locales comerciales deseados. Mientras, la propuesta de Castera proponía incrementar los puestos y dejar libres los accesos al mercado. El complicado diseño de las entradas había sido uno de los obstáculos del proyecto de Mazo y Ortiz. De esta manera, Castera para lograr más espacio mercantil eliminó casi por completo el espacio abierto del centro, dejando únicamente la fuente y las calles interiores entre cada línea de los puestos.<sup>57</sup> Probablemente, siguiendo la línea estilística del Parián se encontró esta solución de calles interiores y esta composición resulta relevante puesto que la misma propuesta dio De la Hidalga a su mercado años después y fue muy celebrada en su tiempo. Este proyecto tenía ocho entradas, “desde cada una de las cuales se debía dominar el centro de la plaza y puestos aledaños, requisito directamente relacionado con el control del espacio”.<sup>58</sup>

Los cajones fueron construidos de carácter semejante, de madera y móviles, según el modelo del ingeniero militar Miguel Mascaró. Estas características hicieron que fuera más fácil su traslado cuando esta plaza se utilizaba para las corridas de toros. Todos los locales tuvieron un modelo fijo y se regulaban dentro un sistema numérico.<sup>59</sup> Además, dentro de dicho reglamento hubo un artículo designado a la limpieza y, por ello, se invirtió en pavimentar el lugar y se instaló una fuente. Finalmente, la vigilancia se aseguró por medio de funcionarios del mercado, es decir, jueces de plaza, administrador y guardaministros que respondían ante el Ayuntamiento.<sup>60</sup>

Aunque la idea del mercado era una buena solución al conflicto del comercio capitalino, su primera estructura era de madera, lo cuál representó una dificultad constante, ya que este material es bastante perecedero y proclive a incendios. En 1798, los cajones de madera se comisionaron que tuvieran unas ruedas en la base para que fueran transportables. Sin embargo, se empezó a idear la necesidad de una construcción fija de mampostería, aunque tuvieron que pasar cerca de cuarenta años para que fuera materializado en el edificio de Lorenzo de la Hidalga. De este primer proyecto arquitectónico de El

---

<sup>55</sup> “Reglamento del Mercado del Volador” en *Boletín del Archivo General de la Nación*, Volumen 6, Parte 2, México, Archivo General de la Nación., 1935, p. 562.

<sup>56</sup> Velázquez, *op.cit.*, p.62.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.59 y 60.

<sup>58</sup> *Ibid*, p.59.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> “Reglamento...”, *op.cit.*,p.565.

Volador por parte de Ignacio Castera llevado a cabo por el segundo virrey de Revillagigedo podemos concluir que se logró tomar por asalto el espacio público para reclamarlo como un espacio controlado por la autoridad.

*-La propuesta utópica de Simón Tadeo Ortiz de Ayala: El sistema de mercados*

En los primeros años de vida independiente, la situación de El Volador fue inestable, pues se buscó una adecuación estética y funcional del mercado a los cánones modernos; sin embargo, las circunstancias que atravesaba el país no permitieron tener recursos para reformar a la policía de ornato.

El pensamiento de Simón Tadeo Ortiz de Ayala constituye, por si mismo, un amplio e interesante tema de estudio. Su obra *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano* publicada en 1822 contempla un análisis que pretendió ser totalizador de la situación del naciente país. En gran medida, este autor se apoyó en los datos estadísticos de Alexander von Humboldt, para explorar las principales características del territorio, población, fuentes de riqueza y apuntó cuidadosamente los problemas de gobierno que consideró pertinentes. Un aspecto importante para esta investigación es el apartado que dedica a la Capital del Imperio, ya que se puede vislumbrar el significado que este autor asignó al espacio urbano. De esta manera, se podría decir que Tadeo Ortiz concibió que el espacio urbano debía adaptarse a lo propuesto en los proyectos administrativos, pues se encontraban íntimamente relacionados. Por ejemplo, el éxito de un programa económico, sustentado en el correcto aprovechamiento de las fuentes de riqueza y basado en la oferta y la demanda, debía ir relacionado a un sistema de comercio que incluyera la apropiada la ubicación de los establecimientos comerciales dentro del plano urbano. Así, este autor expone la noción de que el espacio urbano tiene implicaciones sobre el poder político y económico del Estado.

También, otro factor relevante para Tadeo Ortiz era que la ciudad se adecuará a estándares más modernos, como había sucedido, en otros lugares como Estados Unidos y el reino de Brasil. En la capital existían varios establecimientos e instituciones que ayudaban a esta percepción, sin embargo, no existía un programa de florecimiento de la policía urbana. Así, él expone como “La policía de México en suma decadencia, puede mejorarse mucho en las calles, en las casas y en el pueblo, si el gobierno se empeña a todo trance y en obsequio de la humanidad quiere libertar esta populosa ciudad de pestes y deformidades a que está expuesta y la desacreditan”.<sup>61</sup>

En esta mejora de la policía, Tadeo Ortiz escribió sobre el mal estado del “mercado de esta corte” y la plaza de El Volador; así, realizó una crítica al edificio que alojaba el mercado porque no era cómodo, decente ni divertido (*sic*) para su tráfico.<sup>62</sup> Su propuesta era colocar portales abiertos y embovedados a uno y otro lado de lado de la acequia que debía estar limpia. Precisamente, con este diseño se podría diversificar el comercio asignando un lado a vegetales y el otro a carnes, mientras que la acequia servía de vía de comunicación a las canoas. Otro elemento importante fue que con el establecimiento oficial de los mercados se podía prohibir la venta irregular y, con ello, aumentar las ganancias del municipio con el pago de las rentas. Además, se sugirió seguir este modelo en otras plazas como la plaza del Carbonero. Por otro

<sup>61</sup> Simón Tadeo Ortiz de Ayala, *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano*, México, UNAM, 1991, (Edición Facsimilar), p.27

<sup>62</sup> *Ibid*, p.26

lado, el resto de la plaza de Volador debería quedar franca y rodearse de portales con destino a lo que servía de Parián.<sup>63</sup> Con estas medidas, podemos observar como las ideas de diversificación y regulación comercial de Tadeo Ortiz de Ayala no se diferenciaban mucho de las propuestas del virrey de Revillagigedo.

Si bien, este autor realizó muchas sugerencias para cambiar la policía urbana de la Ciudad de México; éstas constituyen ideas aisladas que no se consolidaron dentro del programa de gobierno sino estaban esperando ser adaptadas. La segunda obra de Tadeo Ortiz llamada *México considerado como Nación independiente y libre* publicada en 1833 contiene un pensamiento más maduro sobre la planeación administrativa del país. La diferencia sustancial con respecto a la policía entre las dos obras es que en la última contiene una concepción administrativa institucional para la mejora de este ramo. En 1833, Simón Tadeo Ortiz de Ayala delineó la urgencia de contar con nuevos emplazamientos públicos en México y planteó la creación de un perfecto superior de policía y un consejo de ediles aplicados a las mejoras de la administración de salubridad, policía, seguridad, fomento y embellecimiento de la capital. Además, este consejo se encargaría de la construcción y conservación de mercados, bazares, fuentes y plazas. El autor aseguraba que entre los edificios públicos más inaplazables y útiles se encontraban los mercados y bazares,<sup>64</sup> por ello, había formulado un sistema de mercados. Su fin era que hubiera comunicación directa entre la oferta y la demanda en los principales cuarteles de la ciudad.

Tadeo Ortiz realizó un diagnóstico de las plazas y mercados públicos y concluyó que eran pocos e informales y generalmente no contaban con fuentes ni árboles. El único de carácter formal era El Volador y la crítica hacia éste fue severísima, haciendo una añoranza hacia los antiguos mercados prehispánicos; describió al mercado como mal colocado, reducido, peor cubierto, sucio y un peligro constante de incendio para el Palacio Nacional. De esta forma, él sugirió quitar el mercado de la plaza de El Volador y construir otro emplazamiento con la característica de central en el sitio del Hospital de Jesús o en la plazuela de la Paja. Sin embargo, para realizar esta modificación era indispensable que el Ayuntamiento cambiara el hospital o comprara las casas aledañas abriendo un cuadro. También, se tendrían que adecuar algunas calles principales que obstruían ciertas entradas y avenidas. Así, habría un intercambio de flujo de mercancías y consumidores, es decir, un sistema mercantil formado por las plazas de Loreto, San Pablo de Agustinos, las Rejas de la Concepción y San Juan de la Penitencia. Con estas medidas: “se conseguirá un sistema completo de mercados a beneficio de los vecinos de todos los barrios, útil, conveniente a la policía, comodidades, y aún al embellecimiento de México”.<sup>65</sup>

La idea de Tadeo Ortiz iba encaminada a reimpulsar las actividades mercantiles en la Ciudad de México. En este rubro, debemos recordar que la mayoría del comercio de la Nueva España era controlado por peninsulares, las expulsiones de españoles y el saqueo del Parián en 1828 habían ocasionado fuertes

---

<sup>63</sup> *Idem*

<sup>64</sup> A su vez, la existencia de dos bazares: el primero destinado a objetos suntuarios con la finalidad de sustituir al Parián y el otro al consumo de alimentos de primera necesidad. *vid* Simón Tadeo Ortiz de Ayala. *México como una Nación libre e independiente*, México Colección de Obras Fundamentales de la Republica Liberal, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1987, (Edición Facsimilar), p. 498.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 518.

perdidas al Ayuntamiento. Aunado a estos gastos, en El Volador estaban las retribuciones puntuales por arrendamiento de la plaza que debían hacerse a un particular. Las exigencias del Marqués del Valle y duque de Monteleone resultaban, cada vez, más extenuantes. Durante toda la década de los veinte y treinta hubo conflictos entre el marqués y el gobierno local para finiquitar los diferentes débitos, siempre el cuerpo municipal se comprometía, pero al término quedaba endeudado.<sup>66</sup> Por esta razón de hartazgo, Tadeo Ortiz aseveró que el duque de Monteleone fue heredero del hurto que hizo Cortés a Moctezuma y que este propietario debía estar obligado por una ley a emplear una parte de sus rentas a beneficio del país. Ortiz afirmó que si el duque estuviera bien aconsejado no tenía duda de que emprendería una simple construcción de pórticos o portales en los callejones de la Alcaicería y, que incluso, podía cubrir con cristales su techo, proporcionando las tiendas necesarias a los traficantes de menudeo.<sup>67</sup> Con esta petición, se satisfaría, en parte, la falta de establecimientos comerciales fijos indispensables para arreglar el aspecto del primer cuadrante de la ciudad.<sup>68</sup>

Finalmente, continuó el autor, la plaza de El Volador podía ser empleada, aprovechando su sitio idóneo como un paseo de la cultura. Una vez, reubicado el mercado se podían clausurar los establecimientos de “inmundicias y cabaretes que en la actualidad la desfiguran”.<sup>69</sup> Así, sería posible dedicar un portal a colocar librerías y tiendas de objetos de arte y diseñar una plaza llamada de los Grandes Hombres con un jardín de naranjos, una hermosa fuente y cinco pedestales de mármol con los nombres de grandes sabios nacionales: Sigüenza, Alzate, Clavijero, Velázquez e Inés de la Cruz. A su vez, el establecimiento de un nuevo y digno teatro entre el callejón de Tabaqueros y el colegio de Portacoeli, ya que éste resultaba absolutamente indispensable y ningún paraje proporcionaba mejor localidad.<sup>70</sup> La propuesta de Tadeo Ortiz estuvo encaminada a crear espacios de reunión para despertar intereses intelectuales en los concurrentes. La localización de la plaza era adecuada para este tipo de paseos y estaba a la altura de una capital moderna. De esta manera, teniendo en cuenta estas ideas, observamos la importancia de la creación de estos espacios sociales más encauzados a dotar de lugares públicos propios de un Estado moderno.

---

<sup>66</sup> Yoma Medina, *op.cit.*, p.106.

<sup>67</sup> Ortiz de Ayala, *op.cit.*, p. 519.

<sup>68</sup> Otra sección del programa de Ortiz era crear un mercado grande en uno de los ángulos derrumbados existentes entre Corpus Cristi y la parroquia de San José. Esta gran plaza estaría cercana a una alhóndiga y en su centro podría estar un paseo de invierno con portales interiores y exteriores como el palacio real de París. Además, se incluyeron a un mercado de caballos que podría estar en la Romita y los baños y lavaderos públicos ubicados cerca del canal de la Viga. *vid, Ibid*, p. 520.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 530.

<sup>70</sup> *Idem*.

## II. Escenario

Entre 1841 y 1844, Antonio López de Santa Anna fue el factor decisivo de la vida política nacional, ocupó dos veces la presidencia de la República y, periódicamente, se retiraba a descansar a sus haciendas en Veracruz, designando a los presidentes interinos. El poder lo tomaba y lo dejaba según su ánimo y, fue precisamente, durante esta etapa cuando se construyeron varios edificios, estatuas y, en sí, una forma de ordenamiento urbano que buscaba crear una sensación de estabilidad en la capital. Muchos de estos planes se quedaron en proyectos a futuro, sin embargo, las obras logradas fueron en su mayoría construidas por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga.

Debemos recordar que la imagen de Santa Anna está atrapada en una etapa llena de conflictos y vaivenes políticos. No obstante, la proyección más negativa de su personalidad fue forjada después de los fracasos de la guerra de intervención estadounidense de 1846 a 1848 y, la etapa estudiada es anterior, por lo que, el Santa Anna de esta época tuvo tropiezos como la guerra con Texas, pero había conquistado más glorias como veterano de la guerra de Independencia, el defensor de la república, el héroe de Tampico y el Benemérito de la patria.

Los grupos allegados a Santa Anna, los llamados santannistas, utilizaron varias herramientas para hacer propaganda a favor de su líder.<sup>71</sup> Por lo tanto, estos grupos entendieron que la policía de ornato urbano podría ayudar a dar una buena imagen a un gobierno muy criticado por sus múltiples errores en la administración pública. Entre las agrupaciones de apoyo se pueden nombrar algunos empresarios y artistas que, de una manera u otra, a través de sus obras le proporcionaron vías para promover su imagen.

De esta manera, dividiremos este capítulo en dos secciones complementarias, en primer lugar, analizaremos los acontecimientos políticos y, posteriormente, la construcción de la imagen política de Santa Anna.

### 2.1 Los acontecimientos políticos

#### *a) La primera república central y la última administración de Anastasio Bustamente.*

La independencia política de México ocasionó un Estado convulso e inmerso en constantes sublevaciones en busca del control; tal inestabilidad provocó que las arcas estatales estuvieran en invariable zozobra. Los diferentes gobiernos, tanto locales como el central, hicieron malabarismos entre préstamos, pagarés y libramientos para maniobrar las deudas. Además, se debe sumar la poca claridad para encontrar un sistema político estable en el nuevo país, ya que en escasos años, se había experimentado con diferentes formas de gobierno, el Imperio, la República federal y, ahora, la República central. El sistema centralista se propuso con el constituyente que se reunió en 1835 y se consagró en la constitución de 1836. Como han mencionado los especialistas, esta Carta Magna no puede ser entendida sin la adopción previa de las

---

<sup>71</sup> Carmen Vázquez Mantecón, "El discurso de un patriota a propósito de la consumación de la Independencia y de su héroe (1821-1852)" en Patricia Galeana (coord.), *El nacimiento de México*, México, Fondo de Cultura Económica-Archivo General de la Nación, 1999, pp.94-96.

reformas liberales encabezadas por Valentín Gómez Farías en 1833.<sup>72</sup> El temor a la disolución social convocó a las clases propietarias a agruparse y darle forma a un código que defendiera sus intereses. La génesis del régimen unitario provino del anhelo de garantizar el orden social, por ello creyeron que una organización más vertical y subordinada podría solventar los problemas del país.<sup>73</sup>

El elegido para ejecutar las nuevas disposiciones fue Anastasio Bustamante, a quien el bando centralista lo trajo del exilio para ocupar la presidencia del país tras ganar las elecciones de abril de 1837. Su administración se desarrolló con múltiples conflictos entre las diversas facciones políticas que buscaban alinear al presidente a seguir sus proyectos. Según han dicho varios estudios, a Bustamante nunca le pareció adecuada la constitución centralista conocida como *las Siete Leyes*, pues el poder del presidente estaba muy acotado por las disposiciones legales que le restringían autoridad. La creación de un Consejo de Gobierno al que el ejecutivo tuviera como obligación consultar y, además, la inclusión del cuarto poder compuesto por una Junta de Notables llamado Supremo Poder Conservador, resultaban frenos para que el presidente pudiera gobernar adecuadamente.<sup>74</sup> Como declaró Enrique de Olavarría y Ferrari: “no ocultó su disgusto [...] dejando entender que con los principios y sistema proclamados por los constituyentes de 1836 no era fácil mantener sin sumergirse la nave del Estado”.<sup>75</sup>

Durante este período se suscitaron varias revueltas federalistas para devolver la Constitución de 1824 y desentenderse del programa centralista. En ese tiempo, el meollo entre el bando federalista era si el texto constitucional se implantaba como fue creado o con reformas. Los partidarios del código original fueron denominados como puros y su líder fue Gómez Farías; mientras, los segundos se conocieron como moderados guiados por Manuel Gómez Pedraza. Desde el inicio, Bustamante simpatizó con la idea moderada de imponer la Constitución de 1824, pero reformada y con él como presidente. Al contrario que Gómez Farías, Bustamante siempre sintió aversión a la participación de las clases populares y buscaba hacer cambios graduales; por consiguiente, se interesó en el proyecto de Gómez Pedraza que pretendió realizar una “revolución moral”, es decir, una revolución pacífica.<sup>76</sup> Esta propuesta incluyó la idea de una federación pero con un reforzamiento del gobierno central y una reducción de la autonomía de las autoridades locales para evitar el choque de competencias.<sup>77</sup> En tanto, los centralistas se empezaron a sentir decepcionados con la actitud del presidente, ya que sus acciones los alejaban de su agenda política.

En parte, estos acontecimientos explican el fracaso de la primera república central: un presidente dividido entre dos facciones políticas, en desacuerdo con la Carta Magna, pero obstinado en seguir el texto constitucional. Además, se debe sumar la percepción generalizada, incluso en la historiografía, que Bustamante era un hombre de fuertes convicciones morales que lo hacían inoperante a nivel del pragmatismo político de la época. De esta manera, el presidente era visto como indeciso, tibio y sin

---

<sup>72</sup> Reynaldo Sordo Cedeño, “Bases y leyes constitucionales de la República Mexicana, 1836” en Patricia Galeana, *México y sus Constituciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.97.

<sup>73</sup> Felipe Tena Ramírez, *Las leyes fundamentales de México de 1808-1988*, México, Editorial Porrúa, 1988, pp. 200 y 201

<sup>74</sup> Catherine Andrews, “Indecisión y pragmatismo en la presidencia de Anastasio Bustamante: El Ministerio de Tres Días, diciembre de 1838” en Will Fowler (coord.) *Gobernantes Mexicanos*, México, FCE, 2008, p.177.

<sup>75</sup> Will Fowler, “La tercera y cuarta presidencia de Antonio López de Santa Anna (1841-1844)” en Will Fowler, *op.cit.*, p.144.

<sup>76</sup> Celicia Noriega y Erika Pani, “Las propuestas *conservadoras* en la década de 1840” en Erika Pani (coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, Tomo 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p.178.

<sup>77</sup> Fowler, *op.cit.*, p.146.

capacidad de actuar con decisión.<sup>78</sup> No obstante, la hipótesis de Catherine Andrews expone como Bustamante fue calculador para no decidirse a reformar el sistema político en un momento en el que se podría conducir a una revolución popular.<sup>79</sup> Aunque puede resultar probable, la imagen que proyectó hacia el partido centralista fue de ineptitud e incompetencia por simpatizar con ideas federalistas y los sucesos posteriores explican su caída.

En medio de esta crisis política, la primera intervención francesa conocida como “la Guerra de los Pasteles” sucedida en 1838 fue una razón más que promovió su destitución. Como se ha dicho, las afinidades del ejecutivo habían decepcionado a los centralistas, por lo que se oyeron rumores de su descontento y el regreso inesperado de Santa Anna. La súbita popularidad que volvió a adquirir Santa Anna, al perder una de sus extremidades inferiores defendiendo a la patria del bombardeo francés, resultaban un grave contrapeso a las acciones de Bustamante. Como dice Andrews, ante estos hechos, Bustamante se deslindó de los planes federalistas de Gómez Pedraza y los moderados, puesto que era un suicidio político,<sup>80</sup> frente a la creciente figura de Santa Anna. Esta postura mesurada puede responder cómo se pudo mantener todavía tres años más en el poder. No obstante, como esta autora expone: “esto lo dejaba en una posición muy delicada como cabeza del ejecutivo”.<sup>81</sup>

A la vez, la decepción de los centralistas hacia las políticas de Bustamante y la imposición de numerosos impuestos que empezaron afectar a las clases que lo habían puesto en el poder, empezaron a ser serias mermas a su posición como líder al frente del ejecutivo.<sup>82</sup> Desde esta facción, se tuvieron fuertes dudas acerca de la conveniencia de Bustamante en la presidencia y, finalmente, ocurrió lo que toda clase propietaria temía: un pronunciamiento militar en julio de 1840, encabezado por Valentín Gómez Farías que buscaba reinstaurar el federalismo, se salió de control y comenzaron doce días de caos que asolaron la Ciudad de México. La clase media mexicana, los llamados “hombres de bien” se aterraron ante tal espectáculo de desolación, la ciudad se paralizó, los comercios cerraron y muchos edificios quedaron destruidos.<sup>83</sup>

Estos acontecimientos ocasionaron dos eventos significativos para el tema de estudio: en el escenario de la política nacional, la reacción ante la anarquía aceleró la caída del régimen de Anastasio Bustamante y la vuelta al poder de Santa Anna. Acerca de este tema, Cecilia Noriega y Erika Pani exponen: “Difícilmente puede exagerarse la magnitud de la crisis política que se desató en 1840”.<sup>84</sup> Ante un Estado fallido donde se habían ensayado las diferentes formas de organización sin resultado, la única opción faltante era la autocracia. Como lo hace notar Michael Costeloe, “el despotismo militar se volvía especialmente atractivo”.<sup>85</sup> Muchas voces empezaron a reflexionar sobre este gobierno como una manera

---

<sup>78</sup> Michael Costeloe, *La República central en México, 1835-1846, “Hombres de bien” en la época de Santa Anna*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.236.

<sup>79</sup> Andrews, *op.cit.*, p.157.

<sup>80</sup> Esta tesis la maneja Catherine Andrews en la obra citada. *vid.*, Andrews, *op.cit.*, p. 143-158.

<sup>81</sup> Andrews, *op.cit.*, p.158

<sup>82</sup> En el siguiente apartado analizaremos la acción de estos empresarios para el cambio de régimen a favor de Santa Anna.

<sup>83</sup> Michael P. Costeloe, “A Pronunciamiento in Nineteenth Century Mexico: '15 de julio de 1840” en *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 4, No. 2, verano, 1988, pp. 245-264.

<sup>84</sup> Noriega *et.al.*, *op.cit.*, p.181.

<sup>85</sup> Costeloe, “La República...”, *op.cit.*, p.223.

para contener a las diversas facciones políticas que habían ocasionado la caída de varios regímenes. Mientras tanto, el segundo hecho de carácter particular producto de esta revuelta fue que quedó gravemente lastimado el antiguo mercado de El Volador.

### *b) La Revuelta de Tacubaya de 1841*

Como mencionamos, hubo varios acontecimientos que propiciaron la salida de Bustamante en 1841. En estos sucesos, un factor de mucho peso fue la comunidad de empresarios, comerciantes y especuladores financieros que sufrieron con las medidas tributarias impuestas por esta administración. “Al llegar el verano de 1841, el gobierno centralista había perdido todo apoyo de los mismos electores conservadores y de la clase media que lo habían creado”.<sup>86</sup>

En julio, la conmoción se inició en Guadalajara donde los comerciantes acudieron a Santa Anna para que persuadiera a Bustamante de abolir los múltiples gravámenes que afectaban a la sociedad.<sup>87</sup> Mientras, Mariano Paredes y Arrillaga, el comandante del departamento de Jalisco, advirtió que no podía sofocar a la tropa que había sido inducida por los comerciantes a rebelarse,<sup>88</sup> como indicó Niceto de Zamacois, esta asonada fue financiada por ellos. De esta manera, Paredes aprovechó la oportunidad para encabezarla y proponer lo siguiente: 1) un nuevo congreso constituyente para reformar al texto constitucional; 2) la incapacidad de Bustamante como presidente y la elección de un nuevo ejecutivo seleccionado por el Supremo Poder Conservador.<sup>89</sup> Sumado a ello, se empezaron a oír rumores de la implantación de una dictadura militar con Santa Anna a la cabeza.<sup>90</sup>

De esta forma, la revuelta de Guadalajara se expandió por el territorio nacional y llegó al Departamento de Veracruz de forma similar a lo que sucedió en Jalisco, una “espontánea” demostración de ciudadanos en contra de los impuestos se reunió frente del ayuntamiento, exigiendo su abolición. Las autoridades respondieron a estas demandas y pidieron al comandante del departamento que sustentará su decisión. El comandante resultaba nada más y nada menos que Santa Anna.<sup>91</sup> De esta forma, vemos como el movimiento comenzó a ganar terreno nacional y sólo falta como punto estratégico: la capital.

El 31 de agosto, el general Gabriel Valencia, comandante del Centro, ocupó la Ciudadela y declaró abiertamente apoyar a los rebeldes. El 4 de septiembre, Valencia lanzó su Plan de la Ciudadela, siguiendo las mismas pautas que el establecido por Paredes.<sup>92</sup> Para resistir esta sublevación, el Supremo Poder Conservador concedió a Bustamante algunas medidas que pusieron a la ciudad en sitio. En tanto que los

---

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 217.

<sup>87</sup> *Ibid*, p.176.

<sup>88</sup> *Apuntamientos para la historia de lo ocurrido en el ejército de operaciones desde la llegada del excelentísimo señor general en jefe benemérito de la patria don Antonio López de Santa-Anna al pueblo de Ayotla, hasta su cuartel general en Tacubaya*, México, Impreso por I. Cumplido, 1841, p. 11.

<sup>89</sup> Niceto de Zamacois, *Historia de Méjico, desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días, escrita en vista de todo lo que de irrecusable han dado a luz los más caracterizados historiadores, y en virtud de documentos auténticos, no publicados todavía, tomados del Archivo Nacional de México, de las bibliotecas públicas, y de los preciosos manuscritos que, hasta hace poco, existían en las de los conventos de aquel país*, Barcelona, J. F. Parres y Compañía, 1880, t. XII, p. 222.

<sup>90</sup> Costeloe, *op.cit.*, p.226.

<sup>91</sup> Enrique Olavarría y Ferrari, “México independiente, 1821-1855” en Vicente Riva Palacio *et al.*, *México a través de los siglos*, México, Editorial Cumbre, c. 1945, t. VIII, p. 28.

<sup>92</sup> Lucina Moreno Valle, “La Junta de Representantes o Consejo de los Departamentos, 1841-1843” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Ernesto de la Torre Villar (editor), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 4, 1972, pp. 105-125 [en línea, consultado 21 de abril de 2010].

habitantes recordaban los sucesos ocurridos en la revuelta de julio de 1840, mientras se iniciaban los enfrentamientos entre los dos bandos. Ante estos hechos, Santa Anna tomó una postura definida y proclamó el 9 de septiembre su Plan de Perote que incluía entre los puntos más trascendentales la renuncia de Bustamante y la reconciliación de las fuerzas políticas.<sup>93</sup> Esta asonada se había convertido en un movimiento nacional, por lo tanto, la postura de éste en la presidencia se volvió insostenible y el 23 de septiembre entregó la presidencia a Javier Echeverría. Mientras tanto, las tropas de Paredes y Santa Anna se acercaban cada vez más a la ciudad.

Finalmente, el 28 de septiembre de 1841 se reunieron los tres jefes Paredes, Valencia y Santa Anna firmaron las *Bases de Tacubaya* cuyo objetivo era deponer al presidente y a los cuatro poderes de su gobierno. Después del lanzamiento del Plan de Tacubaya, se empezó a gestar la idea que Santa Anna quería el poder como dictador. El propio plan estableció la idea de una dictadura condicionada, pues propuso: destituir a los poderes supremos con excepción del judicial, y convocar a una junta de personas designadas por Santa Anna a fin de elegir presidente provisional, quien tendría “todas las facultades necesarias para la organización de todos los ramos de la administración pública y estableció la convocatoria de un nuevo congreso dentro de dos meses, el que estaría facultado ampliamente para constituir a la nación según mejor le convenga”.<sup>94</sup> La noción de una autocracia también fue expresada en varias ocasiones por la prensa y los diplomáticos. Sin embargo, como hace constar Costeloe, estos rumores ocasionaron que una multitud se proclamará a favor del federalismo y rechazará las bases recién firmadas. No obstante, el apoyo a Bustamante fue reduciéndose hasta que tuvo que rendirse y éste fue el fin de su administración.

Durante el nuevo régimen impuesto, Santa Anna diseñó un campo propicio para que pudiera permanecer en el poder: primero, por medio de momentáneas alianzas políticas con los principales caudillos del momento, Paredes y Valencia; segundo, a lo largo del régimen, construyó un nuevo marco jurídico (*Las Bases Orgánicas* de 1843) que le otorgaba más facultades extraordinarias al ejecutivo.<sup>95</sup> Por último, para ganarse a la población se fomentó su imagen como héroe nacional y dentro de este marco se crearon proyectos de ornato, entre las que se incluye al mercado de El Volador.

### c) *El proyecto político del gobierno de 1841-1844*

El régimen que sucedió a las *Bases de Tacubaya* y que tuvo a Santa Anna como cabeza del ejecutivo gobernó el país de octubre de 1841 al 13 de junio de 1843 sin una constitución, sólo con las referidas bases administrativas, concediéndole todas las facultades al presidente. Finalmente, el 13 de junio de 1843 aparecieron las *Bases Orgánicas de la República*, un texto constitucional claramente presidencialista. Esta administración se mantuvo en el poder hasta el 6 de diciembre de 1844 cuando la llamada “Revolución de las Tres Horas” en la capital acabó con su mandato.

---

<sup>93</sup> Olavarría y Ferrari, *op.cit.*, p.30.

<sup>94</sup> Reynaldo Sordo Cedeño, *El Congreso en la primera república centralista*, México, Colegio de México – Instituto Tecnológico Autónomo de México, 1993, Anexo 12 “Plan de Tacubaya”, p.445.

<sup>95</sup> La desaparición del Supremo Poder Conservador dejaba más facultado al presidente para ejercer su autoridad. También la imposición de su texto jurídico conocido como las *Bases Orgánicas* contra las propuestas de 1842 constituyen hechos fehacientes de este régimen. *vid*, Tena, *op.cit.*, p.418.

Tratar de clasificar este tipo de gobierno siempre resulta una tarea problemática, ya que son limitadas las definiciones de carácter político en comparación con los ejemplos históricos. La historiografía tradicional ha categorizado a Santa Anna como un dictador e, incluso, como un tirano. Sin embargo, sólo podríamos estar de acuerdo con este calificativo durante el período ocurrido en su última administración de 1853 a 1855.<sup>96</sup> No obstante, el proyecto político de 1841 a 1844 resulta mucho más difícil definirlo como dictadura formal. Así, se ha definido a este gobierno como con planes de dictadura, por ejemplo, Enrique de Olavarría y Ferrari dijo “nada podría ser estorbo a sus planes de dictadura que estaba resulto a ensayar sin contemplaciones”.<sup>97</sup> En tanto en la historiografía contemporánea, Erika Pani y Cecilia Noriega lo caracterizan como un gobierno de tipo militar<sup>98</sup> y el apartado donde lo desarrollan se titula “De la revolución a la dictadura sin pasar por la Constitución”,<sup>99</sup> enfatizando con esto, la destrucción del orden legal de este régimen. Por último, Carmen Vázquez Mantecón expone “hacia octubre de 1841 se iniciaba otra época santannista ahora con aires de dictadura”.<sup>100</sup> Al respecto, Michael Costeloe lo ha llamado “una dictadura disfrazada con el hermoso nombre de regeneración política”. Aunque Santa Anna no tuvo formalmente una dictadura, contaba con un poder casi absoluto y se cobijó bajo los conceptos abstractos renovadores del orden político.<sup>101</sup> Mientras tanto, el historiador Will Fowler afirma que este periodo puede ser considerado como uno de los gobiernos más estables del México independiente.<sup>102</sup> No obstante, sigue el mismo autor, que el carácter ausentista del propio Santa Anna en la presidencia propició que no haya podido consolidarse como un dictador.<sup>103</sup>

Por estos motivos, intentaremos esbozar los términos en los que se desarrolló esta administración, el gobierno santannista de 1841 a 1844 fue un régimen autocrático militar con tintes dictatoriales implícitos, pero no consolidados, basado en la construcción de la imagen de su líder.

En esta investigación, lo caracterizamos como un régimen autocrático porque este término es más amplio que el de dictadura, pero también se centra en la figura de un jefe que puede fomentar la personalización del poder en grado desmedido.<sup>104</sup> Otra característica de este tipo de gobierno es que el autócrata no ve coartadas sus decisiones por otras fuerzas intragubernativas.<sup>105</sup> Claramente, este rasgo lo observaremos en el caso estudiado dentro del mercado de El Volador, puesto que fue una decisión personal de Santa Anna, la que terminó con las acciones de otras instancias de gobierno y decidió la construcción del establecimiento.

---

<sup>96</sup> Para más información sobre esta administración *vid* Carmen Vázquez Mantecón, *Santa Anna y la Encrucijada del Estado, la dictadura (1853-1855)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>97</sup> Olavarría y Ferrari, *op.cit.*, p.38.

<sup>98</sup> Noriega *et.al.*, *op.cit.*, p. 184.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>100</sup> Carmen Vázquez Mantecón, *La palabra del poder. Vida pública de José María Tornel 1756-1853*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2008, p.145.

<sup>101</sup> Esta idea de regeneración política surgió frecuentemente y la analizaremos al final del apartado, *vid* Costeloe, *op. cit.*, p.238.

<sup>102</sup> Fowler, *op.cit.*, p.163

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 161 y 184.

<sup>104</sup> “El sistema político con un pluralismo político limitado y no responsable; sin una ideología elaborada y propulsiva (sino con las mentalidades características) sin una movilización política intensa o vasta (excepto en algunos momentos de su desarrollo), y en los que un jefe (o un pequeño grupo ejerce el poder dentro de límites que formalmente está mal definidos, pero que de hecho son fácilmente previsibles.” *vid*, Juan. J. Linz “Una teoría del régimen autoritario. El caso de España” en Erik Allard y Rokkan Stein (comps.) *Mass Politics*, Nueva York, The Free Press, 1970, p. 212 y Mario Stoppino “Dictadura” en Norberto Bobbio, *et. al.*, *Diccionario de política*, México, Siglo Veintiuno, 1983, p.497.

<sup>105</sup> Stoppino, *op.cit.*, p.496.

A su vez, advertimos que fue eminentemente militar puesto que el apoyo a esta corporación fue el principal objetivo de la administración.<sup>106</sup> El gobierno tuvo como prioridad aumentar al Ejército y reducir a las milicias cívicas, enriqueciendo con sus filas, las redes clientelares a favor de Santa Anna.<sup>107</sup> Sin embargo, también existió un trasfondo ideológico dentro del cuál el ministro de Guerra, José María Tornel, creía que el ejército representaba a la nación y era él único que podría lograr su organización y orden frente a las beligerantes facciones políticas.<sup>108</sup>

En esta administración, se pueden encontrar varios rasgos con los que Mario Stoppino clasifica a las dictaduras, por ello, lo calificamos como con tintes dictatoriales implícitos pero no consolidados. Este régimen de Santa Anna surgió de un golpe de estado militar que buscó trastocar el orden político y jurídico para implantar otro, por ello, existió la función “constituyente” de fundar un nuevo régimen sobre las ruinas del precedente.<sup>109</sup> Así, se puede definir como una dictadura moderna, ya que en ella “no están autorizadas por las reglas constitucionales, se instaura *de facto* o de todas maneras trastorna el orden político preexistente”.<sup>110</sup>

Además, dentro del primer año, existió una concentración de poder en manos de Santa Anna y un carácter supuesto de “temporalidad” mientras se creaba un nuevo orden legal.<sup>111</sup> La temporalidad estaba propuesta implícitamente en *las Bases de Tacubaya*, al establecerse que esta forma de gobierno se mantendría hasta la creación de una nueva Carta Magna. En este respecto, dice Stoppino que “aunque algunas dictaduras modernas tiendan todavía a presentarse a sí mismas como temporales, su duración no esta fijada con anticipación y su permanencia, como la de cualquier otro régimen, depende de las vicisitudes históricas”.<sup>112</sup> El orden planteado por los caudillos de Tacubaya tenía como primer objetivo la temporalidad hasta el regreso a un nuevo orden jurídico y finalmente sucumbió debido a factores históricos.

También pueden hallarse expresiones de una dictadura conservadora pues se quiere defender el *status quo* de los peligros del cambio,<sup>113</sup> en este caso, se pretendía mantener la posición social de las clases propietarias en contra del “posible peligro” de la incorporación de las clases populares con las que coqueteaba el federalismo.

Por último, esta administración tuvo un jefe con un componente carismático, particularidad de las dictaduras llamadas cesaristas.<sup>114</sup> En este momento histórico, la incertidumbre de un Estado en naufragio se sació con la retórica esperanzadora del “hombre providencial”, como lo llamó Edmundo O’Gorman que,

---

<sup>106</sup> Philippe C. Schmitter. “¿Continúa el siglo del corporativismo?” en Jorge Lanzaro (comp.), *El fin del Siglo del Corporativismo*, Caracas, Nueva Sociedad, 1998, p.123.

<sup>107</sup> Torcuato di Tella. *Política nacional y popular en México, 1820-1847*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.254

<sup>108</sup> Fowler, *op.cit.*, p.169

<sup>109</sup> Cfr. Stoppino, *op.cit.*, p. 494 y Juan Federico Arriola. *Teoría General de la Dictadura. Reflexiones sobre el ejercicio del poder y la libertades políticas*, México, Trillas, segunda edición, 2000, pp. 44-45.

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 493

<sup>111</sup> Arriola, *op.cit.*, pp. 46-48.

<sup>112</sup> Stoppino, *op.cit.*, p.463.

<sup>113</sup> *Idem*

<sup>114</sup> Cfr. Richard Overy, *The Dictators*, Estados Unidos, Konecky & Konecky, 2004, pp.104-106; Arriola, *op.cit.*, p.27 y Stoppino, *op.cit.*, p.463, entre otros.

en este caso, la encarnó Antonio López de Santa Anna.<sup>115</sup> Sumado a la idea que retoma Carolina Guerrero al proponer un rasgo de mesianismo dentro de la conformación de las dictaduras hispanoamericanas del siglo XIX:

La caracterización de Mesías en el siglo XIX es ese ciudadano virtuoso que se convierte en dictador necesario por mandato de la nación [...] aparentemente no en atención a un voluntarismo personalista que pudiese fundamentar el deseo de ejercer el poder político por el poder mismo, sino por la entrega al deber cívico de realizar una misión que, desde su perspectiva individual, le ha sido directa y expresamente encomendada por la propia república.<sup>116</sup>

Los colaboradores más cercanos de Santa Anna entre los que se cuenta Tornel buscaron contribuir a esta imagen de Mesías providencialista, por ejemplo, en la toma de posesión, se le llamó: “el ciudadano cuyas gloriosas hazañas ilustran tantas épocas”.<sup>117</sup> Como dice Vázquez Mantecón: “De nueva cuenta recurrió a su providencialismo al decir que gracias a los deseos del Ser Eterno, Santa Anna se ha colocado a la cabeza del pueblo”<sup>118</sup> y “dijo que el caudillo selló con su sangre sus servicios en Tampico y en Veracruz”.<sup>119</sup> Así, podemos caracterizar a este régimen como cesarista por este simbolismo conferido a Santa Anna.

Si bien, exponemos que estos rasgos se encuentran presentes, advertimos que no se consolidaron plenamente, pues coincidimos con Fowler en que no pudo ser formalmente una dictadura debido al ausentismo del elemento más importante en este tipo de gobierno, es decir, la figura del propio dictador. Las repetidas retiradas a las haciendas de Veracruz provocaban que Santa Anna no ejerciera el poder de manera unipersonal ni con la continuidad necesaria para hablar de dictadura formal, pues no abarcará grandes temporadas en el poder, a excepción del primer año de este mandato.<sup>120</sup> Por ello, no se puede concebir a todo el período de 1841 a 1844 como una dictadura.

Aunque no se encontraba físicamente, lo interesante de esta cuestión, fue que su presencia cubrió esta etapa. En este aspecto, fue vital el mecanismo de construcción de la imagen heroica fabricado por sus allegados políticos. De esta forma, no importaba que Santa Anna no estuviera físicamente, su presencia se advirtió en el *corpus* de imágenes que surgieron en torno a su persona. Por este medio, a través de la creación de un retrato narrativo continuamente reflejado en los discursos alusivos, en los recitales de poesía o en alguna ceremonia oficial se buscaba conferir esta imagen benefactora en el dirigente. Además, se pueden sumar las efigies materiales en los cuadros o estatuas realizadas del presidente, como en este caso, advertiremos en el estudio del mercado de El Volador. Al respecto dice Fowler,

La expresión más clara de la vertiente personalista del santanismo fue el culto a Santa Anna que se forjó entre 1841-1844. Se le homenajeó continuamente con fiestas y recitales de poesía. Se colgó su cuadro en edificios públicos. Se erigieron estatuas de él en plazas y alamedas a lo largo de la República. Se nombraron calles y teatros en su honor [...].<sup>121</sup>

---

<sup>115</sup> O’Gorman, *op.cit.*, p.171.

<sup>116</sup> Carolina Guerrero, “Mesianismo en la idea de dictadura en América Hispánica” en *Politeia*, Caracas, enero 2002, vol.25, no.28, p.150.

<sup>117</sup> Vázquez Mantecón, *La palabra...*, *op.cit.*, p.145

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> Abarcó de 10 de octubre de 1841 al 26 de octubre de 1842 cuando Santa Anna abandonó la presidencia por primera vez para retirarse a su hacienda de Veracruz.

<sup>121</sup> Fowler, *op.cit.*, p.173.

Con la confección de estas imágenes se cubrían dos inconvenientes: en primera, como ya se repitió, la ausencia del dirigente y, en segundo lugar, se logró eficazmente proyectar una imagen de héroe perenne e inmovible en estas recreaciones que era incapaz de presentar el propio Santa Anna debido a su personalidad cambiante.

Una vez entendido el tipo de gobierno detengámonos un momento para comprender las razones por las que se propuso un régimen de esta naturaleza. Por ello, debemos recordar el concepto de dictadura que se pretendió y su concepción en la época. Generalmente, como dice Stoppino, “debe reconocerse que el significado de dictadura [...] ha sido usado a menudo con fines práctico-ideológicos, como un blanco de valores negativos con que contraponer polémicamente a la “democracia”.<sup>122</sup> Tampoco se puede asociar esta forma de gobierno con los regímenes totalitarios que surgieron en varios países en el siglo XX.<sup>123</sup>

Igualmente, como han explicado varios autores, existen muchas diferencias entre las dictaduras modernas y la dictadura romana.<sup>124</sup> Entre ellas, la más importante es que ésta última se ejerció como una magistratura temporal y extraordinaria dentro del propio orden constitucional, precisamente, con el objetivo de mantener éste y mientras que la moderna tiene como principal propósito trastocarlo.<sup>125</sup> En cierta forma, la administración santannista trató de simular estar dentro de la concepción romana, especialmente, en su característica de temporalidad para garantizar el orden. De esta forma, “A juzgar por la difusión que se dio en la prensa a la idea de dictadura, y por los comentarios que suscitó, puede afirmarse que parte de la opinión pública compartía plenamente las propuestas planteadas: un gobierno enérgico [...]”.<sup>126</sup> Ciertamente, como dicen estas autoras, en la prensa periódica aparecieron continuamente artículos referentes a la dictadura romana algunos a favor y otros en contra, pero lo que no resulta casual fue este súbito interés por los temas clásicos.<sup>127</sup>

También, es preciso ubicarnos en el fracaso de los anteriores ensayos de gobierno, la preocupación de esta clase propietaria de salvaguardar sus bienes y el fantasma de la presencia de una irrupción popular que tuviera como desenlace una anarquía total. Este temor no fue fortuito pues muchos de estos hombres tenían muy presente los sucesos en Francia en la llamada época del Terror y el fracaso de la independencia haitiana; pero, sin irnos más lejos, los disturbios ocasionados por las tropas insurgentes, el recién saqueo del Parián sucedido en 1828 y la revuelta de julio de 1840 hicieron eco dentro de su consciencia. Por estos motivos, una autocracia militar con un ejecutivo fortalecido podía ser la carta necesaria para sacar al país de las múltiples crisis que lo asediaban.

Finalmente, el último punto fue la búsqueda incesante de la “regeneración política” a través de esta administración. Las promesas de 1841-1844 se sintetizaron en la palabra “regeneración” y los discursos conferían que había llegado el momento que se podía regenerar a la patria después de los desastres posteriores a la Independencia. Por estos motivos, se planteó una imagen de Santa Anna como el hombre

---

<sup>122</sup> Stoppino, *op.cit.*, p.497.

<sup>123</sup> Linz, *op.cit.*, pp. 212 y 213.

<sup>124</sup> Arriola, *op.cit.*, pp.19-22.

<sup>125</sup> Stoppino, *op.cit.*, pp.492-493.

<sup>126</sup> Noriega *et.al.*, *op.cit.*, p.184.

<sup>127</sup> Cfr. *El Diario Oficial*, 19 de junio de 1844 y *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de mayo de 1843.

laborioso, trabajador y constructor de la patria. En un franco contraste con la inercia que presentó la administración de Anastasio Bustamente, la proyección de las múltiples obras de fomento hizo del presidente un gobernante activo.<sup>128</sup>

#### *d) Los ministerios*

El proyecto político se pudo sostener, en gran medida, gracias a los ministerios y sus planteamientos. Al contrario que otras administraciones, los cuatro ministros se mantuvieron en sus puestos a lo largo de este período y fue cuando dimitieron cuando observamos claros signos del deterioro del gobierno. De esta forma, los funcionarios eran allegados al líder, es decir, conocidos santannistas: en el Ministerio de Guerra y Marina se encontraba su fiel seguidor, José María Tornel, en el Ministerio de Hacienda Ignacio Trigueros, mientras que en el Ministerio de Relaciones Exteriores y Gobernación, José María Bocanegra y, finalmente, en el Ministerio de Justicia, Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública estaba Pedro Vélez, quien desempeñó la cartera desde el 22 de febrero de 1842 hasta el 17 de julio de 1843 y fue sustituido por Manuel Baranda, quien la ocupó hasta 1844.

#### *-Algunas medidas económicas y políticas de esta administración*

Resumiendo, la política económica se puede ubicar dentro de un pragmatismo, pues Trigueros adoptó medidas proteccionistas y librecambistas al mismo tiempo, dependiendo de la situación y el mercado en cuestión.<sup>129</sup> También, la política fiscal del régimen resultó trascendente, ya que el ministro se las ingenió para lograr recaudar más fondos que cualquier otro gobierno en la época, de esta manera, impuso gravámenes e impuestos a las fincas rurales, las urbanas, a las industrias, a los sueldos asalariados, a los objetos de lujo e inventó un impuesto a la renta, etc.<sup>130</sup>

En este rubro, la regulación de la economía fue una importante forma de conducción estatal y, en nuestro tema, la presencia de comercio no regulado en las plazas produjo grandes pérdidas e incertidumbre política. El establecimiento de mercados oficiales promovió una medida de autoridad y vigilancia de grupos sociales prominentes. Además, concordó con el programa económico donde se buscaba tener una política fiscal más efectiva. Finalmente, el plan económico no tuvo éxito porque se necesitaba un sistema de recaudación moderno y es importante también mencionar que el gasto periódico del gobierno subió a números escandalosos en esa época.<sup>131</sup>

Por otro lado, es importante mencionar que las medidas dictadas por el ministro de Hacienda estaban muy relacionadas con el problema de la moneda de cobre. Este asunto fue un conflicto muy complejo y nuestro afán únicamente será delinear el ambiente político que ocasionó a finales de 1841.

Como sabemos, este problema era una reminiscencia colonial que había empezado en 1760, cuando se empezaron a usar estas “monedas imaginarias” para solventar la falta de piezas de menor denominación de oro y plata. A finales del siglo, para resolver parte del conflicto y evitar pérdidas a la Hacienda pública, el segundo conde de Revillagigedo, expidió la llamada moneda de cobre. Sin embargo,

---

<sup>128</sup> Costeloe, *op.cit.*, pp.164-165

<sup>129</sup> Fowler, *op.cit.*, p.171.

<sup>130</sup> *Idem.*

<sup>131</sup> *Idem.*

la fácil confección de este numerario hizo que fueran frecuentes las falsificaciones y, con ello, la economía nacional fluctuaba en demasía.<sup>132</sup>

En el México independiente para terminar con el problema, Santa Anna mandó recolectar todas las monedas de cobre. Para diciembre de 1841, la situación empeora y la moneda de cobre empezó a disminuir su valor catastróficamente. La población se alarmó continuamente y se temió una revuelta social. Para calmar los ánimos, el presidente anunció que la moneda no se devaluaría. Todo este escenario ocurrió unos días antes de que se notificó la construcción de grandes obras urbanas como fue el caso del mercado principal en la plaza de El Volador. Así, en medio de esta crisis económica se dictó la edificación de infraestructura urbana que tuvo como objetivo plantear un espejismo de estabilidad financiera. Por último, varios autores establecen que este negocio benefició a los comerciantes extranjeros, en particular, a un especulador llamado Francisco Murphy. Costeloe dice que Santa Anna congració a este oscuro personaje porque gracias a sus acciones pudo concretar la revuelta que lo consolidó en el poder.<sup>133</sup> De esta manera, parece que el recibir la concesión exclusiva de comprar todas las monedas de cobre, una vez que hubieran dejado de circular, era un premio por sus servicios.<sup>134</sup>

Mientras el país trataba de simular una crisis, las políticas de Tornel en la cartera de Guerra fueron para provecho del más importante aliado del régimen: el ejército. A su vez, en su informe de su gestión expuso como esta corporación había obtenido un considerable aumento. Aquí, debemos apuntar la importancia que significó la campaña de recuperación del territorio perdido de Texas que fue una de las metas que se propuso este gobierno.<sup>135</sup> Claramente, la estatua de Santa Anna colocada en la plaza de El Volador con la mano señalando al norte hacía una alusión a este objetivo.

En relación con este ministro existe un retrato de Tornel pintado según su rúbrica por un tal Álvarez que trató de representar esta faceta del funcionario; si bien, no dejó de lado su fase militar, pero se enfatizó más su labor como ministro. (Fig. 4) Además, ayudan el escenario representado, es decir, el escritorio, unos tratados de Derecho y el tintero abierto. El documento en sus manos es también relevante al leerse: “Exmo. G. de División D. José María Tornel y Mendivil, Ministro de Guerra y Marina, Director del Colegio Nacional de Minería, fundador de El Colegio Militar y de la Escuela Normal del Ejército, Presidente de la Compañía Lancasteriana y promotor de la abolición de la esclavitud de la República. Diciembre, 26 de 1843”. A su vez, parece interesante la sensación expuesta en el gesto de retirarse los guantes militares dentro de un recinto administrativo. Al relacionar todos los cargos que ocupa Tornel se pretendió hacer hincapié en sus múltiples actividades y, así, ensalzar al régimen al cual él pertenece.

---

<sup>132</sup> Existen varios estudios sobre el conflicto de la moneda de cobre, *vid.* José Enrique Covarrubias, *La moneda de cobre en México 1760-1842: Un problema administrativo*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000; Angélica María Cacho Torres, *Coyuntura y crisis: el motín popular por la moneda de cobre en la ciudad de México, 11 de marzo de 1837*. Tesis de Posgrado en Humanidades, Línea Historia Universidad Autónoma Metropolitana, 2006; María Teresa Bermudez, “Meter orden e imponer impuestos. La política de Ignacio Trigueros Olea” en Leonor Ludlow (coord.), *Los secretarios de hacienda y sus proyectos 1821-1933*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2002, p. 202.

<sup>133</sup> Costeloe, *op.cit.*, p.235.

<sup>134</sup> Fowler, *op.cit.*, p.171.

<sup>135</sup> *Ibid*, p.174.

### *-Las medidas sociales y culturales*

Este gobierno santannista también ofreció un buen intento para poner en práctica varios de los postulados teóricos de Simón Tadeo Ortiz de Ayala, por ejemplo, él propuso la creación de una Junta de la Industria y estas exhortaciones fueron valoradas, en reemplazo al Banco de Avío, se formó esta institución. Además, Ortiz de Ayala recomendó la urgencia de la instrucción popular y la enseñanza gratuita, así como expuso los provechos del cultivo de las ciencias y las artes, de los establecimientos de beneficencia y corrección, y del fomento de la agricultura e industria.<sup>136</sup>

Sobre este asunto, se tomaron unas reformas administrativas que regulaban obras sociales y culturales, con estas medidas Santa Anna justificaba sus acciones. Sin embargo, se enfrentaba a un Congreso hostil y a una oposición pública bastante fuerte.<sup>137</sup> Por lo tanto, consideramos que estas iniciativas formaron parte del plan para revertir esa opinión civil contraria y establecer un ambiente propicio para su imagen política.

Entre las disposiciones encontramos tres tipos de medidas para mejorar la policía urbana: educativas, relativas a la beneficencia y urbanísticas. Dentro de las reformas educativas, como explica Vázquez Mantecón, “Tornel compartió el Ministerio de Guerra y el Consejo de Gobierno con otras ocupaciones importantes de índole cultural”.<sup>138</sup> La ocupación más importante de ellas fue la presidencia de la Compañía Lancasteriana. Para octubre de 1842, las reformas al sistema educativo habían logrado que toda la educación primaria estuviera a cargo de esta institución, ahora denominada Dirección General de Instrucción Primaria. Por estos motivos, dice la autora esta compañía acabó “[...] convirtiendo el programa lancasteriano en un programa del nacionalismo santannista”.<sup>139</sup> Al final de este período, Manuel Baranda había realizado una reforma educativa que establecía la Junta General de Instrucción Pública, que incluyó el restablecimiento de la Academia de San Carlos en octubre de 1843 y la creación de la Junta Directiva General de Estudios y las juntas subdirectorales de los departamentos. Con estas instituciones se estaba creando un enlace directo entre los departamentos y el centro ofreciendo un factor de cohesión en el territorio nacional. Además, otro elemento interesante fue el del financiamiento de la educación, ya que las instancias locales podrían encontrar recursos a partir del cobro de las testamentarías.<sup>140</sup>

Entre los esfuerzos para la beneficencia se pueden incluir, entre otras medidas, el fomento del Hospicio de los Pobres.<sup>141</sup> También podía encontrarse el proyecto del Cuartel de los Inválidos (Fig.4A) que de forma similar al ejemplo francés y español, provenía una institución de asilo para los veteranos de la guerra de Independencia.<sup>142</sup>

---

<sup>136</sup> Ortiz de Ayala, *op.cit.*, pp.112-280.

<sup>137</sup> Costeloe, *op.cit.*, p.238.

<sup>138</sup> Vázquez Mantecón, *op.cit.*, p.165.

<sup>139</sup> *Ibid*, p.166.

<sup>140</sup> Como nos dice el texto, “También, entre las medidas más importantes se planeó la formación de fondos de instrucción pública locales que tendrían como una de sus principales entradas el 6% en cobro de Testamentarías” *vid* Rosalina Ríos Zuñiga y Cristián M. Rosas Iñiguez, “Documentos de la Reforma Educativa de Manuel Baranda: legislación, aplicación y resultados, 1842-1846”, México, (en prensa), p.4.

<sup>141</sup> Silvia Arrom, *Containing the Poor: The Mexico City Poor House, 1774-1871*, Duke University Press, 2000, p.186.

<sup>142</sup> La tipología de cuartel de los inválidos apareció por primera vez en Francia en el siglo XVII, sin embargo, se multiplicó en toda Europa, por ejemplo el cuartel español en 1837. *vid* “Cuartel de los inválidos” en *Semanario Pintoresco Español*, 21 de abril de 1839. En México, esta iniciativa podría haber provenido del propio Santa Anna, quien debemos recordar, si bien claramente no era un inválido, si había sufrido los desastres de la guerra al perder una pierna. En 1843, se planteó un proyecto de Cuartel de los Inválidos en nuestro

Por último, gracias a una relativa calma en los problemas políticos, se pudieron impulsar amplios proyectos en la administración pública que incluyeron a las obras de ornato y el embellecimiento de la ciudad. Muchos de estos planes se quedaron en proyectos a futuro; sin embargo, es de destacar que de los edificios logrados fueron el mercado de El Volador y el Teatro Santa Anna, ambas construcciones de Lorenzo de la Hidalga.

## 2.2 La construcción de la imagen política de Santa Anna

### a) Santa Anna como imagen de un héroe nacional

Los santannistas fueron responsables del fomento a su heroicidad, basado en la fabricación de imágenes visuales, textos, e incluso, en la misma oralidad como sostén de ideas que se convirtieron en mensajes utilizados y promocionados. Como señalan Chust y Mínguez, existe una delgada línea entre la conformación de un héroe a un villano, sólo quizá, la victoria o derrota de sus causas.<sup>143</sup> Santa Anna experimentó exactamente este proceso y en la muy esforzada construcción del héroe cayó dentro del otro lado de la trinchera y terminó transformando en uno de los villanos de la historia de México.

Desde la cúpula en el poder existió el empeñoso intento de convertir a su líder en estadista. La construcción de su figura fue desmesurada y se llegó hasta el extremo de enarbolarlo como sinónimo de la patria y la nación. Como lo describen varios autores, los santannistas fueron un grupo político que surgió dentro de la efervescencia de las corrientes políticas de la primera mitad del siglo XIX. A diferencia de otras facciones, ellos no tuvieron una ideología definida y el factor en común fue la fe en Antonio López de Santa Anna como el hombre que rescataría a la nave del Estado del cada vez más evidente naufragio. Como analizaremos la elaboración de la imagen política de Santa Anna se debió, en gran medida, a la iniciativa de este grupo.

De esta manera, es pertinente preguntarnos: ¿cómo logra este grupo la vigencia de un héroe como Santa Anna en el imaginario colectivo? Una probable respuesta a esta interrogante es la dualidad ausentismo/presencia en las imágenes heroicas que existen en la figura de Santa Anna. En el apartado anterior propusimos que al faltar el elemento más importante para consolidar un régimen autocrático, los allegados cercanos se rodearon de un *corpus* de imágenes referentes al líder que sustituyeron a su figura. Este proceso no se dio únicamente dentro de este período sino había empezado a ser cultivado en la década anterior, precisamente, a partir de la batalla de Tampico (1829) hasta llegar a su punto culminante que lo

---

país por parte de Lorenzo de la Hidalga y Pedro García Conde. *vid* AGN, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea/ Administración Pública Federal S. XIX/ Guerra y Marina (140) / Ministerio de Estado y Despacho de Guerra y Marina/ Sección Central Mesa Tercera./ Caja 45/ Exp.33. Una carta del conde de la Cortina señalaba la existencia de unas medallas conmemorativas que celebraban la colocación de la primera piedra de dicho Cuartel de los Inválidos en 1843, sin embargo, en 1849 decía este autor que esta obra todavía seguía en cimientos. *vid*. El conde de la Cortina y Castro. *Oficio de remisión de varias medallas y monedas de plata de hechos notables de Méjico. Se comenta cada pieza y se ofrece a adquirir más monedas para el monetario de la Academia* en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/12471739878247519543679/index.htm> [consultado 28 de junio de 2010]. A su vez, suponemos que las medallas conmemorativas realizadas por Luciano Rovira que contienen la leyenda: “Se colocó la primera piedra por Exmo. Señ. Ciud. Presidente Antonio López de Santa-Anna en 27 setiembr. de 1843” y en otra cara se presenta una construcción que tiene similitud con la tipología de Cuartel de los Inválidos, en donde también se lee: “Asilo a la Constancia y al Valor Militar” son las aludidas por el conde de la Cortina. Estas medallas son muy interesantes porque aparece representado el proyecto del edificio. *vid* Elizabeth Fuentes Rojas, *et.al.*, *Crisis y consolidación del México independiente en la medallística de la Academia de San Carlos, 1808-1843*, vol.2, México, UNAM, 2000, p.262 y la Fig. 4A de esta investigación.

<sup>143</sup> Chust, *et.al.*, *op.cit.*, p.10.

podríamos ubicar dentro de su última administración; de tal manera, en estos años tenemos claros referentes, pero sin que éstas fueran actitudes desbordadas.

También queremos ubicar otros factores importantes como la existencia de Santa Anna en el marco de la transición entre el viejo régimen y la concepción de un Estado moderno. De esta manera, no es posible entender el surgimiento de estos personajes, sin tomar en cuenta, las circunstancias derivadas del contexto político de la independencia de las colonias españolas. Nos referimos al factor principal del vacío de poder generado por la ausencia de la autoridad legítima. De esta forma, en el clima de inestabilidad, la sociedad encontró otra figura que sustituyera al símbolo de autoridad del rey con un personaje más cercano a ellos, como pudo ser, un militar regional, un cura, un cacique, etc.<sup>144</sup> Una figura que los ampararía en esta situación de crisis y eran hombres como Santa Anna, los que podrían fin a la anarquía y establecerían el orden.

Por esta situación de transición, llama la atención la permanencia en el poder de Santa Anna, de esta manera, para dar soltura a este problema, Will Fowler ubica su fortaleza en las redes de patronazgo y clientelismo que fueron forjadas desde la guerra de Independencia; probablemente, esta misma situación que Fowler estudia en pequeña escala (en la villa de Xalapa) se pudo amplificar al ámbito nacional.<sup>145</sup> En este caso, las celebraciones llevadas a cabo en Xalapa muchas veces sirvieron para premiar la lealtad hacia Santa Anna. En este mismo aspecto, Torcuato di Tella expone como Santa Anna usó las redes clientelares como herramientas importantes para sostenerse en el poder.<sup>146</sup>

Otra cuestión como el rango militar que simbolizó prestigio en la época fue también esencial. Es importante recordar las diversas convulsiones tanto internas como externas que el país tuvo que enfrentar en esta época, de las cuales, Santa Anna siempre trató de recolectar fama, como fue el caso de la frustrada expedición de Barradas, pero en otras ocasiones, el resultado fue contraproducente como en San Jacinto. Con estas hazañas militares, Santa Anna ensalzó su reputación de personaje indispensable para sanar las heridas del país. Desde su administración, se fomentó la construcción de un discurso histórico centrado en su persona que lo representaba como el héroe y el protagonista que siempre estaba dispuesto a defender y a dar todo por su patria.

Otro elemento utilizado por Santa Anna, comentado por Fowler, fue su aparente populismo, reflejado en las fiestas o en situaciones como su afición a las peleas de gallos.<sup>147</sup> De esta forma, por medio de la fiesta, hizo cómplice al pueblo de sus triunfos, pero sin hacerlo realmente partícipe de la vida política. En las celebraciones, el sujeto se volvía un participante activo y, por ello, el discurso triunfante se transformaba en la primera persona plural, es decir, en “nosotros”. Sin embargo, estas fiestas fueron efímeras y la trascendencia de la oración política sólo estaba encaminada a favorecer los diversos intereses

---

<sup>144</sup> Cfr. Will Fowler, “Fiestas santannistas. La celebración de Santa Anna en la villa de Xalapa, 1821-1844” en *Historia Mexicana*, de octubre a diciembre, año /volumen LII, número 2, 2002, p. 391-447; Chust *et.al.*, *op.cit.*, pp. 10-16; John Lynch, *América Latina, entre colonia y Nación*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pp. 249 y 250, entre otros.

<sup>145</sup> Fowler, “Fiestas santannistas...”, *op.cit.*, pp. 391-447.

<sup>146</sup> Tella, *op.cit.*, p.254.

<sup>147</sup> Fowler, “Fiestas..”*op.cit.*, p.403.

de la elite. Las celebraciones oficiales con sus adornos, sus luces, su música, sus arcos de triunfo fueron una ilusión de “participación popular”.

Nuestro interés en la idea de Fowler recae en que ofrece cierta perspectiva acerca de los elementos que ha utilizado Santa Anna para subsistir en el escenario. A su tesis, se pretende sumar que la construcción de su imagen política no sólo se concentraba en las fiestas, sino abarcaba numerosos ámbitos, incluyendo la confección narrativa en los discursos y su proyección en los retratos expresados en pinturas, esculturas y monumentos. Así proponemos que el grupo santannista utilizó tres elementos (discursos, obras y fiestas) que se entrelazaron dentro de una estrategia política para obtener una imagen positiva. Por medio del ejemplo concreto del mercado se observará cómo estos elementos se integraron para impulsar este objetivo. Sin embargo, nos detendremos con mayor énfasis en la obra como objeto material y, a partir de ahí, se analizarán los discursos y las fiestas.

Las fiestas son un factor importante en esta construcción política-heroica de Santa Anna. Will Fowler ha desarrollado esta temática con mayor amplitud<sup>148</sup>, por lo que sólo apuntaremos los rasgos esenciales de ellas. Existen dos tipos de fiestas: 1) las cívicas o ceremoniales. 2) las populares como las peleas de gallos, corridas de toros, bailes, etc. Las cívicas o ceremoniales se refieren a ámbitos de carácter oficial y en esta clasificación puede encontrarse la colocación de la primera piedra de El Volador y su inauguración. El segundo grupo no es producido por el grupo santannista, porque esto sería una contradicción, a su carácter popular. Sin embargo, probablemente, aunque no fuese una elaboración política, la cercanía que tenía el personaje de Santa Anna en las peleas de gallos como uno más del “pueblo” provocaba de alguna forma una simpatía hacia este general y enriquecía a sus redes clientelares.

En general, se considera los discursos políticos como el principio narrativo integrador de los rituales políticos en la construcción del héroe. Dentro de esta construcción del héroe fue importante una concepción de la historia que resaltaba la trascendencia de personajes como Iturbide y Santa Anna. Aunque esta interpretación posteriormente se desechó, sin embargo, resulta relevante la manera en la que se construyó un discurso histórico que vinculaba a Santa Anna como el último héroe de la Independencia.<sup>149</sup> Pese, a su publicación tardía, pues corresponde a los primeros años de la década de los cincuenta entre 1852 y 1853, la visión de la historia de Tornel resumió en gran medida su concepción reflejada en los discursos de la década anterior.

En la presentación de las primeras páginas de su libro, asemejaba a una historia con fases caóticas, sangrientas y anárquicas unidas entre puntos de equilibrio, hechos posibles por “genios”, pero que su sola presencia no fue suficiente, ya que se encontraban codo a codo con grupos enemigos que conformaban los

---

<sup>148</sup> Fowler, “Fiestas santannistas. La celebración de Santa Anna en la villa de Xalapa, 1821-1844” *op.cit.*, pp. 400-447.

<sup>149</sup> Además de José María Tornel existen varios discursos históricos acerca de la participación de Santa Anna en la historia patria, por cuestiones de espacio, no los abarcaremos todos, pero es importante notar su existencia. Por ejemplo, la *Historia de México y del general Antonio López de Santa Anna* de Suárez Navarro y la *Representación dirigida al soberano congreso general* de Sierra y Rosso. Cada una de estas obras aporta una interpretación de la historia y, en particular, de Santa Anna dentro de la historia de México. Mientras, en la prensa también encontramos ejemplos, por ejemplo, existen dos periódicos con un discurso eminentemente santannista: *La Palanca*, dirigido por Juan Suárez Navarro y *El Santannista Oaxaqueño* dirigido por José María Moreno, aunque es un periódico local, resulta el periódico más abiertamente santannista teniendo como lema de la publicación “Viva Santa Anna”.

cuerpos colegiados como el Congreso e hicieron imposible la permanencia de la estabilidad. Por lo tanto, Tornel concluyó:

Si Iturbide y Santa Anna, los dos únicos mexicanos que han recibido de lo alto el fuego sagrado del genio, se hubieran estudiado y se hubieran comprendido a sí mismos, los dos, por sí solos, hubieran merecido bien para su patria, dándole, un gobierno estable y libre por más de un siglo.<sup>150</sup>

Resulta útil para esta investigación, la narración de los hechos de la consumación de la Independencia desde el punto santannista para entender mejor la conformación del héroe. Este autor generó una narrativa diferente, por lo menos, a las versiones más conocidas de Carlos María Bustamante y Lucas Alamán. La imagen que subsistió acerca del personaje difiere mucho de la presentada por Tornel. Alamán, quien conoció bien a Santa Anna, relata:

Era vacío, ampuloso, sin principios, florido y lleno de ostentación. Se vestía con uniformes abrigados y se condecoraba con entorchados, estrellas y listones; se otorgó a sí mismo innumerables títulos como el de “Salvador” y “Padre de la Patria”. Era sentimental, voluptuoso, sin escrúpulos, pero pintoresco y encantador. Erigió un monumento a su propia persona, a expensas del erario público cuando su pierna fue enterrada, la ciudad entera rindió homenaje como si se tratara de un suceso de importancia nacional.<sup>151</sup> [...] Santa Anna construye un conjunto de buenas y malas cualidades, talento natural muy despejado, sin cultivo moral ni literario; espíritu emprendedor, sin designio fijo ni objeto determinado; energía y disposición para gobernar, obscurecidas por grandes defectos; acertado en los planes generales de una revolución o de una campaña e infelicísimo en la dirección de una batalla.<sup>152</sup>

José María Tornel articulaba su relato a partir de los orígenes de la nación mexicana y centraba su atención en la figura de Iturbide, a quien calificó como una especie de panacea para los graves y aflictivos males del país. En esta interpretación, la génesis de nuestra constitución como nación parte propiamente desde la consumación de la guerra y no en Dolores. El autor rescató la figura de Iturbide aunque su intención principal fue ligar la Independencia con la historia contemporánea de la nación, es decir, con la época en donde el personaje más recurrente era Antonio López de Santa Anna.

En Tornel, cuando Iturbide ya no podía ser la figura política determinante fue, precisamente, donde la figura de Santa Anna hizo su aparición, “un soldado de valor, de genio, de fortuna lanzó el grito de la república”.<sup>153</sup> Aunque con varios matices, Tornel subsanó las figuras de Iturbide y Santa Anna; incluso, en este estado de cosas, Iturbide se vio envuelto en la encrucijada, no por resultado de sí mismo sino por la creación de intereses y Santa Anna estuvo “necesitado” de actuar. Tornel expuso que el verdadero traidor de Iturbide fue José Antonio Echevarri. “Santa Anna proclamó un pensamiento político, Echevarri no proclamo más que una venganza”.<sup>154</sup> Inclusive en estos sucesos, la figura de Santa Anna como héroe prevaleció y se asoció con los triunfos posteriores de la república.

Con estos ejemplos observamos cómo en el México independiente, Santa Anna fue igualmente vitoreado que satanizado, dependiendo del momento histórico en que se encontrara, por eso es muy difícil establecer unánimemente la simpatía hacia el personaje en su momento. Sin embargo, es definitivo que su carisma y autoridad hicieron que fuera una figura indispensable, muchas veces fue traído del destierro

---

<sup>150</sup> José María Tornel y Mendivil, *Breve reseña histórica de los acontecimientos más notables de la nación mexicana desde el año de 1821 hasta nuestros días*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, p.24.

<sup>151</sup> Lucas Alamán, *Historia de México*, México, Publicaciones Herrerías, 1933. vol. V, p.125.

<sup>152</sup> *Ibid*, p.120.

<sup>153</sup> Tornel, *op.cit.*, p.17.

<sup>154</sup> *Ibid*, p.20

como “único” e “insustituible”. Los diferentes grupos de poder recurrieron a Santa Anna para satisfacer sus intereses ideológicos y, con ellos sus fines, pues era conocido el carácter cambiante de Santa Anna. A este general le interesaba ser el árbitro y el juez indiscutible de los designios de la nación, lo que no le gustaba o no podía concretar era la forma de administrarla coherentemente.

En particular, los santannistas atiborraron de arengas, manifiestos y apologías de su líder. Los discursos transitaban y llenaban la imaginación política de la época y, a su vez, eran evocativos a los triunfos pasados. Adoptando la vieja tradición de conmemorar fechas relacionadas con el ciclo de vida de los monarcas, este calendario cívico relacionado con el héroe, también retomó ocasiones importantes como sus triunfos en Tampico, la batalla en contra de los franceses en 1838 e incluso su propio onomástico, el 13 de junio. Este día aparecían en la prensa numerosas felicitaciones, discursos y poemas adornando a su persona. Como ejemplo, escogemos un poema aparecido en el diario oficial, 13 de junio de 1843, que coincidió casualmente con la promulgación de la nueva constitución:

¡Guerrero ilustre a la patria mía!  
Tus proezas y tu genio el orbe admira...  
Oye los ecos de mi pobre lira  
Con el fin de encomiar tu grato Día  
Ojalá llegues a una edad tardía  
El cielo te conceda larga vida  
La patria lo reclama dolorida [...]  
En medio del pesar que su alma siente  
Tú eres, Santa Anna, su único consuelo:  
Destierra la discordia que en su suelo  
Ha sembrado de males la simiente  
De la patria la suerte ¿cuál sería  
Sin tu apoyo robusto le faltara?  
Su existencia política acabara  
Al asomo fatal de la anarquía  
De los males el dique solitario  
La atroz demagogia desenfrenada  
¿A quién teme esta? A tu triunfante espada  
A esa espada guerrera, que en Zempoala;  
Y en Tampico otra vez, labor la escala [...]  
No borrarás tus hechos memorables  
Que serán ante el mundo inmensurable  
Y la patria, sin duda, en sus altares  
Colocando tu nombre entre sus lares  
Te rendirá homenajes reverentes,  
Ante la faz de las futuras gentes  
Templando tu recuerdo sus pesares [...]  
De Tampico y Zempoala; cuya gloria,  
Siempre ha sido el objeto de mis cantos  
Sin serme indiferentes los quebrantos  
De mi patria cuidada y malhadada  
A quien, cruelmente una facción osada  
Han originado repetidos llantos  
En dos lustros Santa Anna, conseguiste para tu  
frente inmarcesible premio,  
Y un asiento a un tiempo en el heroico gremio  
Por los triunfos grandiosos que obtuviste  
Al invasor ibero, al galo hiciste  
Morder la arena en las ardientes playas,  
Señalando tu espada las dos rayas [...]  
Dos épocas serán en nuestra historia

En todo tiempo, de indelebles brillos,  
Siendo tu, el principal de los caudillos  
Que ha dado nuestro suelo días de gloria:  
El lauro de la espléndida victoria [...]  
Tu fama será eterna en los anales  
Resonando sus ecos inmortales  
De la presente a la remota edad  
En fin, prócer ilustre de Zempoala:  
Vive mil años con salud cabal,  
Evitando a la patria todo mal,  
Bajo el silbo horroroso de la bala:  
Gobierno estable en su favor instala  
Y sostén con heroica decisión  
Las bases de la actual constitución,  
Pues esta debe ser, si se asegura  
De los males políticos la cura  
Si tal bien, consiguiese la nación  
Por tu influjo, su eterna bendición  
Será tu recompensa, su ventura, M.B.G.<sup>155</sup>

<sup>155</sup> *Diario del Gobierno de la República*, 13 de junio de 1843.

Como ejemplo, aún más exagerado, se encuentra la arenga del general Ignacio Sierra y Rosso que declaró que el nombre de Santa Anna durará hasta el día en que el sol se apague y las estrellas y los planetas todos volvieron al caos donde durmieron antes.<sup>156</sup> Por estos motivos, “es probable que la más humillante de sus derrotas ocurriera en la primera semana de diciembre de 1844, cuando el culto a su personalidad, cuidadosa y largamente forjada por él, se vino literalmente al suelo”.<sup>157</sup>

Recurriendo a una vieja tradición, a la par que las efigies virreinales, el poder pretendió estar reflejado por medio de mecanismos de representación como son las obras artísticas. Así, estas imágenes presentan una eficacia expresiva y representativa para vencer la ausencia. No obstante, aunque se buscará el mismo propósito, las implicaciones entre la imagen del rey y la de un hombre como Santa Anna fueron diversas. En primer lugar, la noción de “distancia” que afectaba al espectador, es decir, ésta se puede observar desde dos ámbitos: la de carácter espacial, la lejanía y ausencia total del rey, en comparación, con la presencia ocasional del héroe. Este aspecto influye en una segunda propuesta de distancia, en términos personales, ya que existió una cercanía más próxima al héroe, un guerrero que combatió, al igual que otros hombres, que la figura sacralizada del rey. Sin embargo, las consecuencias dejaron claro que estos mecanismos de representación por sí solos fueron vanos, ya que no pudieron soportar la incapacidad del Estado para solventar las múltiples crisis.

El empleo de la imagen existió en diversas manifestaciones artísticas: pintura histórica, litografías, monumentos y otros símbolos como estatuas en espacios arquitectónicos. Sin embargo, es importante anotar la distinción que estas obras tenían con respecto a su nivel de accesibilidad. Aunque no abordamos el nivel de recepción de la figura de Santa Anna en esta investigación, resulta relevante aclarar que no todas las obras artísticas tenían el mismo involucramiento con el público; por ejemplo, las pinturas históricas estaban confinadas a ámbitos oficiales como la Cámara de Diputados o la Sala del Ayuntamiento, etc. y de esta manera, sólo podían ser vistas por los miembros de la élite política del país. Hay otros símbolos como la estatua de este general en el vestíbulo del Gran Teatro Santa Anna que podían tener más espectadores en los concurrentes a dicho establecimiento. En cambio, hay manifestaciones artísticas como la litografía y, en especial, el caso tratado de los monumentos que alcanzaban a un mayor público. Por estas razones de accesibilidad, el monumento a la pierna perdida de Santa Anna en Santa Paula (1842) y la estatua de Santa Anna del mercado de El Volador (1844) cobran mayor relevancia al formar parte del espacio urbano.

Sin duda, esta construcción de héroe también abarcó ámbitos iconográficos en la pintura histórica, de esta forma, esta noción pudo manifestarse en los cuadros realizados por Carlos Paris durante su estancia en México. Realmente son pocos los datos que tenemos de Paris, quien fue un pintor originario de Barcelona y, como expone Guillermo Tovar y Teresa, estudió en la Academia de San Lucas de Roma, por lo que, ha sido confundido con un pintor italiano. Como continúa el mismo autor, fue alumno de C.

---

<sup>156</sup> *Idem*

<sup>157</sup> Costeloe, *op.cit.*, p.274.

Viceno, F. Landi y T. Minardi.<sup>158</sup> Después de varios éxitos en su etapa de estudiante realizó un viaje a México entre 1828-1836; probablemente, como otros escenógrafos como Pedro Gualdi, Carlos Paris llegó a México reproduciendo esta clase de temática.<sup>159</sup> Este retratista tenía un pariente, probablemente un hermano, llamado Cayetano,<sup>160</sup> quien estaba a cargo de una compañía de ópera en la Ciudad de México.<sup>161</sup> A finales de 1836, este pintor regresó a Europa y en 1838 ingresó a la prestigiosa asociación conocida como *Congregazioni di Virtuosi*.<sup>162</sup> Un año después, ejecutó el retrato de Honorato Riaño, quien posteriormente, formará parte de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos. Al revisar la biografía de Juan Cordero, García Barragán menciona que por la recomendación de Riaño, este joven pintor poblano fue a completar sus estudios a Roma. Para conocer la situación en esta ciudad, este miembro de la Junta todavía mantenía constante correspondencia con Carlos Paris.<sup>163</sup> A su vez, Angélica Velázquez explica que Riaño apoyó a Primitivo Miranda a partir a Roma y en esa ciudad congenió amistad con Carlos Paris.<sup>164</sup> La figura de Riaño hizo comentarios elogiosos de Miranda como de Juan Cordero.<sup>165</sup> Y, se afirma que el pintor barcelonés pasó por una fugaz dirección interina de dibujo en Academia de San Carlos en 1834.<sup>166</sup>

Entre las obras más famosas de este autor realizadas en nuestro país está *la Batalla de Tampico* que claramente reflejó su momento histórico. (Fig. 7) Paris realizó el original de esta pintura para un gran cuadro para la Cámara de Diputados que se perdió en el incendio de este recinto. Otro plan que quedó inconcluso y en el que participó Paris fue una serie de retratos de gobernantes del país, incluidos Iturbide, Victoria, Gómez Pedraza, Guerrero, Santa Anna y Gómez Farías, colocados en la sala del cabildo del Ayuntamiento.<sup>167</sup> En ese tiempo, el encargado del gobierno del Distrito Federal fue el santannista José María Tornel. A su vez, Carmen Vázquez Mantecón menciona que este gobernador promovió la colocación de las imágenes de los virreyes en dicha sala, sin embargo, es importante mencionar que igualmente se colocarían las imágenes de Iturbide, Santa Anna y Gómez Farías. Esta autora añade que al proyecto le acompañó un discurso apologético al dirigente santannista.<sup>168</sup> Probablemente, esta serie de representaciones que parecen en la sección de retratos del Ayuntamiento se refieran a los mandados realizar por el gobernador Tornel. Durante el año 1835, según consta en el archivo, Carlos Paris pretendió ejecutar un cuadro del primer presidente Guadalupe Victoria a cargo del cuerpo municipal, pero éste no fue

---

<sup>158</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*. Tomo III (P-Z), México, Grupo financiero Bancomer, 1997, p.38.

<sup>159</sup> *Idem*

<sup>160</sup> AGN, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea/ Administración Pública Federal S. XIX/ Gobernación Siglo XIX/ Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad (129)/ Cartas de Seguridad. / Volumen 13.

<sup>161</sup> Archivo Histórico de Notarías del Distrito Federal (AN), notario Francisco Madariaga, notaría 426, en el año de 1835, folio 1535, acta notarial 81560. A su vez, Tovar y Teresa refiere la misma información.

<sup>162</sup> Tovar, *op.cit.*, p.38.

<sup>163</sup> Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984. p.20.

<sup>164</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, pp.63-65.

<sup>165</sup> García Barragán, *op.cit.*, p. 20.

<sup>166</sup> Tovar, *op.cit.*, p.38.

<sup>167</sup> Tovar refiere esta información "Actas de cabildo fechadas los días 18 de octubre, 22 de octubre, 5 de noviembre y 18 de noviembre de 1833" *vid.* Tovar, *op.cit.*, p.38.

<sup>168</sup> Vázquez Mantecón. "La palabra..", *op.cit.*, p.110.

realizado y se devolvió el importe de la obra.<sup>169</sup> De esta manera, podría ser pertinente preguntarnos si el único cuadro ejecutado sea el retrato de Paris de Antonio López de Santa Anna y si éste puede corresponder aquella serie de retratos proyectados por su aliado Tornel.

Por otro lado, el original de la *Batalla de Tampico* fue colgado en mayo de 1835, como muestra la litografía de Pedro Gualdi,<sup>170</sup> debajo de una imagen de la Virgen de Guadalupe. (Fig.8) Probablemente, esta inclusión de la imagen funcionó para rectificar y tener presente la imagen de Santa Anna como héroe nacional frente al poder Legislativo. También la figura de Tornel estuvo relacionada con esta pintura, para este periodo, este santannista ocupó el Ministerio de Guerra. El 23 de mayo, este general propuso al presidente Barragán que decretara a Antonio López de Santa Anna como benemérito de la patria. A la par, este ministro planteó elevar un monumento en forma de columna en Tampico, en donde se grabara la inscripción: “En las riberas del Pánuco afianzó la independencia nacional el 11 de septiembre de 1829”.<sup>171</sup>

Estos tres cuadros de Paris (*La Batalla de Tampico* y los dos retratos) tienen como común denominador proponer a Santa Anna como héroe nacional. En el cuadro de la batalla militar resulta más evidente el propósito, a partir de la composición, nuestra mirada capta al personaje de Santa Anna, quien aparece como el protagonista y le ayudan otros elementos como el brazo señalando hacia al frente, ya que le confiere dinamismo y mando frente a las tropas militares. No obstante, el rasgo esencial será la bandera nacional que lleva en el otro brazo, lo envuelve y se elevaba por encima de su figura, como la guía que todo héroe debe tener simbolizada en la patria.

También los retratos de Santa Anna contienen el mismo cometido de proyectar la imagen de este general como héroe nacional. Existen dos retratos de Santa Anna conocidos de Paris, uno se encuentra en el Museo de la Ciudad de México; mientras el otro está en el Museo de Historia Nacional junto con el boceto de *la Batalla de Tampico* que le sobrevive. De todos los cuadros se desconoce el año de realización, sin embargo, Fausto Ramírez fechó el de la contienda militar de *la Batalla de Tampico*, alrededor de 1834,<sup>172</sup> mientras, que el retrato de Santa Anna del Museo de la Ciudad de México ha sido datado por González Pedrero en 1835.<sup>173</sup> Como establecimos anteriormente, estas obras pudieron haber formado parte en un inicio dentro de la serie encomendada por Tornel. En este asunto, nos referimos en conjunto a los retratos porque suponemos que fueron creados paralelamente conformando una misma idea heroica, siendo el primero de ellos el retrato del Museo de la Ciudad de México (Fig. 9) y el segundo el de Chapultepec (Fig.10).

El primero representa un retrato de tres cuartos de Santa Anna en primer plano, engalanado con el uniforme de general, con la mirada vuelta hacia la derecha, una mano señalando y la otra empuñando la espada. El fondo de cuadro presenta en la parte superior un cielo oscuro y cerrado por un nubarrón gris proveniente de la batalla que se está gestando en la parte inferior de la obra. Además, se puede agregar que

<sup>169</sup> AHDF, Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, sección Historia: Retratos, vol.2278, exp.7.

<sup>170</sup> Pedro Gualdi, “Cámara de Diputados” en *Monumentos de México*, México, Fondo Cultural Banamex, (Edición Facsimilar), 1997, s.p.

<sup>171</sup> Vázquez Mantecón, *op.cit.*, p.114.

<sup>172</sup> Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la independencia*, México, Fondo Editorial de Plástica mexicana, 1985, p.32.

<sup>173</sup> Enrique González Pedrero, *País de un solo hombre: el México de Santa Anna*, vol.1, México, FCE, 1993, p. 20.

la propia composición de la pintura hace ver a Santa Anna firme e inmutable, a pesar de la caótica situación del fondo. Esta proeza militar puede ser la propia acción de Tampico, se observa con la mirada del personaje como se dirige a las tropas para que continúen su lucha, mientras con la mano señala el objetivo del fuerte. En esta parte, se perciben en la esquina inferior derecha una fila de soldados apuntando hacia el mismo propósito que señala el general con su mano. Resulta conveniente apuntar que los uniformes de los soldados corresponden a los utilizados por el ejército mexicano y fueron representados con anterioridad en el cuadro de la batalla del pintor barcelonés. De lado izquierdo de la figura principal, se observa en el fondo, un fuerte encima de un cerro, claramente, correspondería al Fortín de la Barra, construcción tomada por las tropas de Isidro Barradas en el intento de reconquista española. De esta forma, esta imagen buscaba asociar a la figura pública con sus acciones en el campo militar; como mencionamos, la batalla de Tampico se concebirá como la reafirmación de la Independencia nacional, por ello, Santa Anna se convertía en parte de los héroes nacionales.

El segundo cuadro narra los acontecimientos posteriores a la gesta, el general jalapeño se encuentra sentado dentro de un espacio interior apoyado con su brazo sobre una bandera. Tiene exactamente el mismo uniforme y similar expresión del rostro que en la obra anterior, sin embargo, posee una actitud más relajada y reflexiva; esta idea nos la brinda el pintor con el gesto de la mano que se ha retirado los guantes utilizados previamente en combate y el brazo descansando triunfantemente sobre la bandera obtenida. Así, Santa Anna, ahora el héroe de Tampico, puede estar satisfecho de sus logros.

Por último, en este período Santa Anna fue considerado como un héroe nacional, por sus diferentes participaciones en la defensa del territorio. La batalla de 1829 fue un día de conmemoración nacional durante algún tiempo, pues se estaban buscando recoger iconos para la historia contemporánea de la nación. Así, por sus diferentes triunfos y méritos, Santa Anna como presidente de la República fue visto como símbolo de nacionalidad. “Según los conservadores, la “gran familia” anexionada debía escuchar agradecida y entusiasmada los consejos de su “padre” y cumplir sin vacilar sus preceptos de soberano”.<sup>174</sup> Así, se iba conformando la historia de hechos y personajes-líderes-héroes concretos en imágenes e ideas. La penetración de su imagen dentro del ámbito político nacional lo volvió una figura representativa del Estado,<sup>175</sup> las múltiples formas de halagos dan prueba de esta postura, era llamado “padre de la Patria”, “Salvador”, “Benemérito de la Patria”, “héroe inmortal de Tampico” y “guerrero inmortal de Zempoala”, entre otros.

#### *b) Santa Anna a la altura de Napoleón*

En gran medida, parte de la ambición de que México estuviera en el concierto de las potencias, incluía que tuviera personajes que fueran admirados universalmente. De tal manera, sobre todo en la prensa periódica, existieron diversos ejemplos de la comparación de Santa Anna con dirigentes políticamente poderosos,

---

<sup>174</sup> Vázquez Mantecón. *op.cit.*, p. 24.

<sup>175</sup> Incluso su cumpleaños fue similar a un festejo nacional, como lo atestigua el siguiente documento: “Siendo mañana el cumpleaños de S.A.S. el General Presidente y debiendo celebrarse de la misma manera que se acostumbra en los días de fiesta nacional, he dispuesto se cierre el comercio de esta capital a fin de que todos puedan entregarse libremente a la solemnidad de un día por mil títulos grato para los mexicanos. Méjico, junio 12 de 1854. Antonio Díaz de Bonilla.” *vid, El Siglo Diez y Nueve*, 13 de junio de 1854.

entre ellos los más frecuentes fueron Julio Cesar y Napoleón. En la década de los cincuenta, *El Universal* llevó hasta tal extremo su halago a Santa Anna que le comparó con el general romano y le colocó entre los personajes de la historia universal dignos de ser igualados con los héroes bíblicos.<sup>176</sup>

No resulta necesario aclarar que la figura de Napoleón Bonaparte fue uno de los personajes más famosos del siglo XIX. Muchos autores inclusive han llamado a este período como la era de Napoleón,<sup>177</sup> el referente galo estuvo también presente en México. Sin embargo, la primera analogía con el acontecer mexicano fue Agustín de Iturbide, ya Simón Bolívar había dicho “Bonaparte en Europa e Iturbide en América, son dos hombres más prodigiosos, cada uno en su género, que presenta la historia moderna”.<sup>178</sup> La trayectoria del propio Iturbide de libertador a emperador hacía eco de las andanzas del general corso. El propio Carlos María de Bustamante había declarado en dedicatoria a Iturbide que “¡Qué placer sentirse el hombre más poderoso del país, émulo de un tiempo de Netzahualcoyolt y de Napoleón!”<sup>179</sup> Aunque con una connotación negativa, José María Luís Mora establecía el mismo papel a Iturbide: “Napoleón, Iturbide y San Martín, fueron los primeros que socabaron, con la transgresión de las leyes, los cimientos de su grandeza; se atuvieron a la fuerza para levantarse, y otros a su vez se valieron de la misma aunque con mejores títulos para derrocarlos”.<sup>180</sup>

Al perder el poder tan efímeramente, la presencia de Iturbide fue opacada por la imagen cada vez más creciente de Santa Anna. Después de la batalla de Tampico, en particular, a partir de 1835, la imagen de Santa Anna empezó a ser representada gráficamente con mayor frecuencia.<sup>181</sup> Al terminar el conflicto de las reformas federales propuestas por Gómez Farías en 1833, Santa Anna reapareció como el personaje que implantaba el orden dentro de las divisiones partidistas. El ambiente político prevaleciente propició la creación de estas obras que inventaban una visión de Santa Anna como héroe.

La prensa había generado este comparativo antes de sus más famosas gestas, el diario *El Sol* en su ejemplar del 21 de julio de 1829 protestó de la similitud que había hecho el periódico *Correo de la Federación Mexicana* entre el general Santa Anna y Napoleón Bonaparte.<sup>182</sup> Sin embargo, el 13 de septiembre, dos días después del triunfo en Tampico, el mismo diario cambió su posición y publicó:

Hubo un tiempo en que hechos como los del ilustre general Santa Anna[...] pertenecieron a la fabula [...] Intrépido Carlos XII, ilustre Federico, prodigioso Napoleón, vuestras acciones y empresas que hasta ahora han arrebatado con una fuerza mágica la admiración del orbe entero han sido eclipsadas en un solo día.<sup>183</sup>

Las semejanzas entre Santa Anna y Napoleón también se pueden encontrar en el plano iconográfico dentro de los propios retratos de Carlos Paris. De esta manera, queremos proponer que los

---

<sup>176</sup> *El Universal*, 19 de enero de 1854.

<sup>177</sup> Christopher Herold. *The Horizon Book of the Age of Napoleon*, New York, American Heritage Publishing, Co. Harmony Books, 1983.

<sup>178</sup> González Pedrero, *op.cit.*, p.117.

<sup>179</sup> *Ibid* p.140.

<sup>180</sup> *Ibid* p.145.

<sup>181</sup> Es importante anotar que Santa Anna como héroe, ya había sido representado con anterioridad, por ejemplo, en una obra de Lizardi de 1827, sin embargo, se retoma como parte de la Independencia. *vid* María José Esparza Liberal “La insurgencia de las imágenes y los imágenes de los insurgentes” en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, Catálogo de exposición 2000-2001, Museo Nacional de Historia, 2000, p.144 No obstante, este personaje necesitaba un episodio individual para consagrarse como héroe nacional y este precisamente lo obtuvo con la Batalla de Tampico en 1829.

<sup>182</sup> González Pedrero, *op.cit.*, p.20.

<sup>183</sup> No obstante, el mismo periódico de *El Sol* en el año de 1832, la opinión favorable hacia Santa Anna se termina, sin embargo, el comparativo con Santa Anna se mantiene porque, a la par, del héroe galo, Santa Anna termina engalanándose con el poder. *vid, ibid*, p.22.

referidos cuadros de París comparten rasgos compositivos y temáticos con dos obras de Antoine-Jean Gros (1771-1835), reconocido pintor francés que compartió fama con Jacques Louis David, Louis Girodet y Jean Dominique Ingres. A la par que estos autores, Gros ejecutó obras del referente más importante de la época, nos enfocaremos en dos retratos hechos a este personaje: *Napoleón en la Batalla de Arcola* de 1797 (Fig.11 ) y *Bonaparte, primer cónsul* en 1802. (Fig.12). El cuadro de la batalla de Arcola presenta a Napoleón vestido en traje militar en un retrato de tres cuartos en primer plano con una actitud dinámica hacia al frente, con la mirada se dirige hacia la derecha para alentar a la tropa, con una mano lleva levantada una bandera y con la otra empuña la espada.<sup>184</sup> Como en el cuadro de Paris, Napoleón se presenta firme, mientras el fondo resulta oscuro y caótico,<sup>185</sup> sin embargo, a diferencia del retrato de Santa Anna, la nube no permite distinguir claramente los hechos detrás de la figura. A su vez, la bandera francesa en la mano de Napoleón lo convierte en héroe y en guía de toda una nación.

Además de la narración compositiva del cuadro, la temática también resulta relevante en la comparación con la obra de Paris, la batalla de Arcola representó en la carrera de Napoleón uno de los más importantes íconos de la propaganda bonapartista.<sup>186</sup> Al igual que Paris, Gros pintó previamente a Bonaparte en su etapa de general en la campaña de Italia en 1797. Esta formulación tuvo en cuenta al general antes que al consolidado exponente del poder y permitió una comunicación, más directa con el público, pues era un guerrero, a la par que otros hombres, el elemento que se había convertido en su líder. También, tenemos que advertir que este cuadro de Arcola fue reproducido constantemente en la época<sup>187</sup> y, probablemente, Carlos Paris lo haya conocido, ya sea en su estancia en Italia o, incluso, en México. Además, agregamos el detalle que Antoine Louis, barón de Gros tuvo un hijo llamado Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870) que llegó a México como diplomático pero también fue conocido como un pintor viajero, él estuvo en nuestro país de 1831 a 1836, en la época que Paris también permaneció aquí. Jean Baptiste tuvo amistad con otros viajeros pintores como Johann Mortiz Ruguedas, el barón de Courcy y Daniel Thomas Egerton,<sup>188</sup> por lo cual deducimos, debido al reducido círculo de estos pintores que probablemente también conoció a Paris. A su vez, Tovar y Teresa afirma al final de la biografía de Carlos Paris que: “Estos lienzos muestran su conocimiento de los franceses como David, Ingres y el barón de Gros, padre, de quienes adoptó figuras o grupos para adaptarlos a sus necesidades”.<sup>189</sup>

El segundo cuadro que buscamos comparar es el de *Bonaparte, primer cónsul de 1802*. Esta obra se aparta de manera compositiva del retrato de Paris, porque presenta a Napoleón de pie señalando con una mano una lista con los tratados de paz firmados sobre un escritorio, con la mirada volteando para la derecha y con la otra mano retirándose los guantes. El fondo del cuadro aparece una pared desnuda de color gris que permite ubicarnos, junto con el escritorio y el tintero, dentro de un estudio. Este cuadro de

---

<sup>184</sup> David O'Brien, *After The Revolution. Antoine Jean Gros, painting and propaganda under Napoleon*. Pennsylvania, Pennsylvania University State Press, 2006, p.36.

<sup>185</sup> *Idem*.

<sup>186</sup> *Ibid*, p.34.

<sup>187</sup> *Ibid*, p.36.

<sup>188</sup> María José Esparza Liberal, “Jean Baptiste Gros (Barón de Gros) 1793-1870” en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.), *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, México, Banamex, 2004, p.340.

<sup>189</sup> Tovar, *op.cit.*, p.38.

Gros presentó otra faceta del general corso, ahora ya no como militar sino como gobernante; esta acción se hace explícita al estar señalando los tratados de Paz firmados con países europeos como Campo Formio, Lunèville, etc.<sup>190</sup> No obstante, todavía conservaba atributos militares como el uniforme y la espada al cinto, pero la actitud de retirarse los guantes, nos brinda la idea que ahora ya no es momento de pelear sino de establecer vínculos de paz. También, los papeles de los tratados se encuentran por encima de los planos de la Batalla de Marengo, importante gesta militar que le dio el triunfo a Napoleón frente a Austria, dándonos a entender la misma idea.

Si bien el cuadro de París no presenta a Santa Anna de cuerpo entero, sí comparten los rasgos de la mirada hacia derecha y, sobre todo, el acto de retirarse los guantes. Como en la obra de Gros, nos invita a reflexionar sobre el momento de triunfo y el entablar la paz al encontrarse dentro de un lugar cerrado que podría ser el propio recinto presidencial, aunado a este hecho, se encuentra el elemento de la bandera, en cual se encuentra recargado. Como ya mencionamos, este cuadro probablemente iba a formar parte de la galería de los presidentes para el Ayuntamiento, por lo que, también París retrató a Santa Anna en su figura consolidada de dirigente de la nación.

Por último, esta analogía metafórica de los cuadros de París con Napoleón, se expresó de manera explícita en el propio Santa Anna dentro de su *Manifiesto que de sus operaciones en la campaña de Tejas y en su cautiverio dirige a sus conciudadanos el general Antonio López de Santa Anna, Manga de Clavo, mayo de 10 de 1837*. En este escrito hizo mención que la prensa periódica había hecho ya esta similitud y se sumó a la comparación de la campaña de Tejas con la incursión fallida de Napoleón a Rusia hecha por los diarios.<sup>191</sup> La analogía narrativa continuó, según la obra de Carlos María Bustamante, Santa Anna se vistió y transformó a su ejército a la moda napoleónica, utilizando el mismo corte de cabello y las botas características del general corso. Para los ojos de algunos de sus contemporáneos, Santa Anna asemejó a Napoleón, pues él también fue desterrado de su patria y, al igual que el gran emperador, regresó de nuevo al poder.<sup>192</sup>

Por último, en la construcción del mercado de El Volador analizada en esta investigación también se encuentra esta afinidad. Como apuntaremos en el siguiente capítulo, existió un proyecto de mercados de Napoleón similar al mexicano. También, en la ceremonia de colocación de la primera piedra, José María Tornel expuso la utilidad e importancia de la infraestructura pública. Para él, las obras concretas y materiales fueron las que hacían patente las promesas libradas en la Independencia, de forma tal que el gobierno actual se revistió de grandeza al fabricar edificios de utilidad. El objetivo principal era resaltar la perpetuidad de los monumentos. Tornel selló su discurso haciendo una analogía de Santa Anna con Napoleón y advirtió que fueron estas acciones más que las batallas las que le ganaron prestigio al héroe galo.

---

<sup>190</sup> Martin Lyons, *Napoleón Bonaparte and The Legacy of the French Revolution*, New York, St. Martin's Press, 1994, pp. 203-213.

<sup>191</sup> González Pedrero, *op.cit.*, p. 20.

<sup>192</sup> Bustamante, *op.cit.*, pp. 30 y 31.

c) *Santa Anna: el héroe vivo y “el héroe martir”*

Las obras artísticas ocuparon un papel dentro de la construcción de la imagen política, de forma que se buscó dimensionar la figura de Santa Anna, a la altura de héroe nacional. A nivel simbólico, se intentó reemplazar el culto al monarca perdido con el nuevo héroe en el imaginario colectivo.<sup>193</sup> El caso de Santa Anna fue peculiar, pues aunque tomó parte en la guerra de Independencia y fue considerado como el salvador del intento de reconquista española, su propia presencia en el escenario político implicaba que no había muerto; esto provocó que fuera muy difícil sustentar la condición de héroe.

Santa Anna es un ejemplo *sui generis* en la historia nacional porque representa, a la vez, un héroe vivo y, en parte, a un “héroe martir”. De cierta manera, resulta un “héroe martir” pues se construyó un mausoleo en el cementerio de Santa Paula en 1842 dedicado a su pierna perdida en la batalla contra los franceses. El hecho existiera un monumento funerario dentro de un cementerio promueve simbólicamente la noción de martir que generalmente poseen los héroes. Como expresa Vázquez Mantecón: “En el México que vio la luz en el segundo decenio del siglo XIX, el discurso político se caracterizó por ver en los héroes las mismas características que atribuía a los santos y, así, las reliquias de ambos recordarían sus virtudes”.<sup>194</sup> Los santannistas recurriendo a la inmortalidad que confieren los monumentos funerarios y el peso depositado en las reliquias buscan que este rasgo se fomentara en su líder y también, por medio de este recurso, una parte de héroe, estaba enterrada y muerta.

Esta dualidad vida/muerte y el simbolismo puesto en una pierna dentro de la construcción del héroe también es posible observarlos en otro ejemplo más particular que presenta la historia de los Estados Unidos. Benedict Arnold (1741-1801) fue un soldado americano que venció en la Batalla de Saratoga (1777) al ejército inglés, pocos años después, traicionó al ejército de la confederación y se pasó al lado inglés. En dicho combate, este general perdió una pierna en la defensa del lado norteamericano. Finalmente, Arnold fue considerado en la historia de ese país como un villano, sin embargo, la singularidad consiste en que, posteriormente, se mandó construir un monumento en honor a la pierna en el sitio donde sucedió dicha gesta militar.<sup>195</sup> De esta manera, tenemos un héroe-villano, en donde, un miembro del individuo es considerado como heroico, mientras el resto del cuerpo encarna a un villano.

Teniendo en perspectiva este ejemplo, la existencia del monumento a la pierna de Santa Anna en el cementerio de Santa Paula ayuda a consolidar la construcción de héroe en este general. Además, tiene un lugar importante porque constituye, junto con la estatua en el mercado de El Volador, un ejemplo de la imagen heroica de Santa Anna en un monumento público. Esta condición de héroe vivo y “héroe martir” fue parte de los mecanismos de permanencia que pretendieron imponer en Santa Anna sus allegados políticos para asegurar una imagen de héroe.

---

<sup>193</sup> Manuel Chust y Víctor Mínguez, “Presentación” en Manuel Chust, *et.al.*, *La construcción del héroe en México y España*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p.10.

<sup>194</sup> Carmen Vázquez Mantecón, “Las reliquias y sus héroes” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea en México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, n.30, de julio- diciembre de 2005, p.48

<sup>195</sup> El monumento a la Bota fue erigido en 1887 por John Watts de Peyster, en cuya inscripción se omite el nombre de Arnold, sólo conmemorando a la Batalla de Saratoga. En el monumento fúnebre se encuentra esculpida una bota representando a la pierna perdida, adornada con una hoja de olivo.

### III. Actores

A través de este capítulo, exploraremos la participación de las instancias gubernamentales, el patrocinador y el arquitecto. De esta manera, estos actores serán analizados en relación con su contribución en la construcción del mercado de El Volador. Así, el artista funcionó como el productor de la obra, pero aunque fue el autor, no puede crear libremente, sino que por estar encomendado por un tercero, dicha obra tuvo una dirección. El empresario aportó el motor económico, pero los dos estaban respaldados por el gobierno pues fueron obras públicas y, finalmente, observaremos cómo se buscó el prestigio del gobierno.

Uno de los objetivos de este capítulo fue encontrar cuál fue la relación entre el mercado de El Volador y la política santannista, tomando como mediación, la acción que tuvieron los comitentes de dichos planes. Cuando se ejerce un patrocinio hacia un proyecto generalmente se asigna a una determinada dirección, gran parte de la producción cultural dentro del gobierno santannista fue utilizada como una vía de expresión y conformación de aquellos sectores que la entendieron como un vehículo efectivo para aglutinarse como grupo y, con ello, poder expresar su proyecto ideológico. Dentro de este grupo también estaban inmiscuidas las autoridades locales que tenían la jurisdicción de la ciudad. De esta forma, observaremos como el Ayuntamiento de la Ciudad de México y el Gobierno del Departamento de México fueron partícipes en la construcción del mercado de El Volador. Sumado a estas fuerzas políticas, los empresarios fueron muy importantes, pues eran el motor económico en obras públicas. Como explica Esther Acevedo, “en torno a la facción conservadora se aglutinó el sector de empresarios que venía desarrollándose desde los años treinta”.<sup>196</sup> Así, hallaron en la propuesta santannista de 1841 a 1844, un buen respaldo para sus proyectos empresariales.

En el México independiente, las obras de servicio público fueron vistas por los empresarios como un campo propicio para la inversión, se empezaron a realizar una serie de nuevos espacios arquitectónicos como la construcción de mercados, teatros y monumentos.<sup>197</sup>

Las relaciones que surgieron entre los artistas y el poder fueron constituyentes indispensables en las sociedades modernas para la conformación del Estado-nación. Una imagen identitaria fue reflejada dentro de estos proyectos específicamente mediante la figura heroica de Santa Anna, por ello, los autores de éstos tienen, de cierta manera, una responsabilidad en los procesos de legitimación de los poderes del Estado.

Al romper el orden colonial, estos actores sociales fueron partícipes dentro de la invención del nuevo ente político, ellos conseguirán con sus obras el enaltecimiento del dirigente y con el visto de bueno del gobierno podrían concretar otros proyectos. Por esta razón, existió un estrecho vínculo entre el artista y el gobierno, pues este último como eje central del Estado impulsaba constantemente obras y eventos que

---

<sup>196</sup> Esther Acevedo, *et. al.*, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857” en *Academias de Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 98.

<sup>197</sup> Ramírez “Reflexiones sobre la aparición de nuevos programas en la arquitectura ...”, *op.cit.*, p. 93.

buscaron orientar el bagaje cultural, aprovechándolo para los fines que guardaba su agenda política. Varios estudios han establecido la existencia de una estrecha dependencia entre los programas iconográficos y los proyectos gubernamentales y, por ende, la actuación de los artistas dentro proceso de la consagración de la figura del héroe resulta un tema relevante en esta investigación.

### **3.1 El Supremo Gobierno, el Gobierno del Departamento de México y el Ayuntamiento de la Ciudad de México**

La creación del mercado en la plaza de El Volador se insertó dentro un complicado problema interinstitucional que llevaba años de discrepancias. Por ello, para entender el proceso de edificación de este establecimiento resulta trascendental analizar el papel que ocuparon las autoridades en la infraestructura urbana, pues sin su auxilio sencillamente no se lograría construir dentro del espacio público. En este caso hablamos de la actuación del Supremo Gobierno, el Gobierno del Departamento de México y del Ayuntamiento de la Ciudad de México, cuya comunicación era problemática debido al correcto ejercicio de sus competencias jurídicas. El conflicto radicaba en las imputaciones de la Junta Departamental al Ayuntamiento por la contratación de la obra de El Volador. Para esta autoridad departamental, dicho contrato era inválido pues había existido una usurpación de sus funciones.

De esta manera, para comprender la magnitud de la cuestión expuesta y con el objetivo de recalcar el vínculo entre lo normativo y lo histórico haremos un breve paréntesis para explicar la problemática jurídica de la época, también subrayaremos las facultades de cada institución, posteriormente analizaremos la complicación ocurrida en el caso de El Volador y, por último, llegaremos a la solución dada al mercado.

#### *a) La incertidumbre jurídica*

Dentro de este marco, resulta conveniente tener en cuenta dos puntos contradictorios pero complementarios que explican los anhelos y la realidad vivida hasta la década de los sesenta de siglo XIX.

Primero, la creencia de los hombres de esta época que concibieron a la ley y al Derecho como el paradigma para terminar con los problemas del país, pues mantenían la firme convicción de que ésta sería capaz de transformar a las sociedades.<sup>198</sup> Así, entendiendo la manera de pensar decimonónica, comprendemos la fe que se tenía en la ley como el poder de desarrollo social.

El segundo punto acentúa el escenario vivido y, en primera instancia, parece una contradicción con el primero, sin embargo, constituía parte de la circunstancia mexicana.<sup>199</sup> El primer obstáculo en estos impulsos legislativos dados por los ambiciosos textos constitucionales fue, en la mayoría de los casos, la carencia de legislación secundaria que sustentara a la jerarquía jurídica. Como han hecho notar varios autores, la mayoría de las cartas magnas dejaban características específicas de su funcionamiento en manos de otras leyes, sin embargo, la cambiante atmósfera política del momento provocaba que dichas obras nunca salieran a la luz. Así, el proceso de codificación del derecho público de México tardó hasta

---

<sup>198</sup> M. Bluntschli, *El Derecho Internacional*, trad. José Díaz Covarrubias, México, Imprenta de José Batiza, 1871, p. III.

<sup>199</sup> Fernando Escalante Gonzalbo, *Ciudadanos Imaginarios*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 190-193

restaurada la República liberal.<sup>200</sup> De esta manera, el sistema jurídico adoptaba recursos del antiguo aparato jurídico hispano-indiano, acoplándolos a las nuevas necesidades. Por lo consecuente, muchas de las regulaciones se contradijeron entre sí provocando un caos jurídico que hizo más complicado las relaciones entre las diversas autoridades.<sup>201</sup> Como más adelante veremos en el caso de El Volador, la implementación de las Ordenanzas de Intendentes y las regulaciones de la Real Academia de San Carlos y las Ordenanzas Municipales de 1840 tenían varios puntos de discrepancia.

Aunque los textos constitucionales pretendieron ordenar este sistema jurídico, es importante aclarar que una obra como El Volador nació en un período difícil de nuestra historia entre la primera y la segunda república central, por lo que varias de las decisiones no se adaptaron a un correcto actuar administrativo. Como hace notar Ariel Rodríguez en su artículo, para entender las materias gubernamentales de este período es necesario tomar en cuenta: en primera, una forma de hacer política, más allá de la legalidad escrita que relegaba al marco jurídico a un segundo plano y se basaba en pactos interoligárquicos de los cuáles muchas veces no tenemos prueba y una segunda anotación que se enlaza con la anterior y es que el Ayuntamiento muchas veces actuaba “a conciencia” en el ramo específico de la policía.<sup>202</sup> En otras palabras, esta corporación se apoyaba en los vacíos jurídicos para dictaminar muchas medidas.<sup>203</sup>

Estos puntos hacen difícil el estudio de la creación de El Volador. En sí, la propuesta del contratista surgió en abril de 1841, es decir, todavía dentro de la última administración de Bustamante. Recordemos que el sistema centralista propuesto en 1836 emanado en las *Siete Leyes*, ya para el año de 1841 había traído bastante oposición y para octubre de este mismo año, el golpe de estado dado por los caudillos de Tacubaya terminó con este régimen. La parte final de las gestiones en torno al mercado se realizaron bajo un marco jurídico muy impreciso en el que se tuvo como fundamento jurídico a las bases propuestas en Tacubaya por los dirigentes de esta revuelta, sin embargo, como observaremos, muchos de los comportamientos y atribuciones administrativas se siguieron basando en la constitución de las *Siete Leyes*.

#### *b) Las facultades de cada autoridad*

Las facultades de las autoridades fueron consagradas dentro del sistema centralista propuesto en la constitución de 1836. De esta forma, el Gobierno Departamental se creaba en el marco del centralismo, cuyo sistema partía de un ordenamiento jerárquico de la política. En esta organización administrativa, éste era la autoridad frente al Ayuntamiento. Mientras, el cuerpo municipal justificaba su autoridad y cierta

---

<sup>200</sup> “Por otra parte, la necesidad imperiosa de codificar –lo cuál significaba dotar de un orden y un contenido filosófico iusnaturalista racionalista al derecho vigente- era un asunto viejo en la década de los cuarenta” *vid* Alejandro Mayagoitia, “Apuntes sobre las Bases Orgánicas” en Galeana (coord.), *op.cit.*, p.157.

<sup>201</sup> María del Refugio González Domínguez transcribe el orden de prelación para la aplicación del derecho en México en los primeros años de vida independiente. *vid.* María del Refugio González Domínguez, *Historia del Derecho Mexicano*, México, Editorial Mc Graw Hill, 1997, pp. 44-47.

<sup>202</sup> “La esfera de la policía –aseguraban- se extiende sólo a aquellas cosas que no comprenden las leyes, por su visicitud, por su pequeñez (...),” *vid.* Ariel Rodríguez Kuri, “Política e institucionalidad: Ayuntamiento de México y la evolución del conflicto jurisdiccional, 1808-1850” en Hernández Franyuti (comp.) *op.cit.*, tomo II, p. 57

<sup>203</sup> “Estamos pues ante el reclamo de un ámbito jurisdiccional autónomo, donde el ayuntamiento, con frecuencia, no se escuda detrás de la ley para reclamar sus funciones, sino que prescinde de ella para apuntalar su propio espacio institucional. Quizá en ese sentido se pueda explicar que buen parte de la conflictiva relación del Ayuntamiento con la gubernatura (y a través de ella con el ejecutivo), en la primera mitad del siglo XIX, se desprende de la elaboración o aplicación de leyes o reglamentos o de la instrumentación de órdenes puntuales sobre tal o cual asunto. El silencio legislativo consagraba, en beneficio del municipio, el espacio de la “policía urbana”, esto es: el ámbito de las decisiones, de la política propiamente dicha en y desde el Ayuntamiento”. *vid.* *Ibid.*, p.57.

autonomía porque se concebía como el defensor de los intereses de la ciudad. Estas características partían que su origen era la representación social y donde uno de sus mayores intereses era proteger las arcas municipales. Como menciona Rodríguez, esta corporación capitalina se rigió bajo “el código político del liberalismo español que lo dotó de una nueva legitimidad y lo colocó con una doble función en el organigrama del poder: era al mismo tiempo gobierno urbano (administraba, decidía) y representación social (discutía, argumentaba, disentía)”.<sup>204</sup>

A esta problemática inicial se puede sumar la ambigüedad legal en las atribuciones a cada organismo. Por ejemplo, resulta trascendente notar que la primera constitución formal del México independiente en 1824 no mencionó claramente las facultades de los ayuntamientos; por ello, tradicionalmente, éste se remontaba a la Constitución de Cádiz, pues en ella se exponía concretamente el ejercicio de las funciones de la policía.<sup>205</sup>

Art.321. Estará a cargo de los ayuntamientos:

**Primero:** *La policía de salubridad y comodidad*

**Segundo:** Auxiliar al alcalde en todo lo que pertenezca a la seguridad de personas y bienes de los vecinos y a la conservación del orden público.

**Tercero:** La administración e inversión de los caudales de propios y arbitrios conforme a las leyes y reglamentos, con cargo de nombrar depositario bajo responsabilidad de los que le nombran.

**Cuarto:** Hacer el repartimiento y recaudación de las contribuciones y remitirlas a la tesorería respectiva.

**Quinto:** Cuidar de todas las escuelas de primeras letras y de los demás establecimientos de educación que se paguen de los fondos del común.

**Sexto:** Cuidar de los hospitales, hospicios, casas de expósitos y demás establecimientos de beneficencia, bajo las reglas que se prescriban.

**Séptimo:** Cuidar la construcción y reparación de los caminos, calzadas y puentes y cárceles, de los montes y plantíos del común y *de todas las obras públicas de necesidad, utilidad y ornato.*

**Octavo:** Formar las ordenanzas municipales del pueblo y presentarlas a las Cortes para su aprobación por medio de la diputación provincia, que las acompañará con su informe.

**Noveno:** Promover la agricultura, la industria y el comercio según la localidad y circunstancias de los pueblos, cuanto les sea útil y beneficioso.<sup>206</sup>

Si bien estaba claro el ejercicio de las funciones de la policía interna, estas atribuciones no significaban la autonomía total del municipio. El articulado subsecuente establecía que si los fondos propios no fueran suficientes para elaborar estas obras u otros objetos de utilidad común y fuese necesario recurrir a los arbitrios era indispensable conseguir la aprobación de las Cortes vía la diputación provincial. Sólo quedan exceptuados los casos urgentes de las obras públicas pero tenía que haber una comunicación con esta diputación. Finalmente, los ayuntamientos quedaban sujetos económicamente a una inspección de la diputación provincial, a quien rendirán cuenta de los caudales invertidos.<sup>207</sup>

Aunque no hubo un título expreso sobre los ayuntamientos en la Constitución de 1824 existió en el transcurso de las vicisitudes del México independiente varios decretos que explicaban la función de éstos frente a la policía. Por ejemplo, hubo un dictamen de la Cámara de Diputados elaborado en 1827 que

<sup>204</sup> Rodríguez Kuri, *op. cit.*, tomo II, p.20

<sup>205</sup> Aunque es preciso aclarar que existieron bandos y decretos atribuyendo las funciones del Ayuntamiento, incluso en los asuntos de policía. Sin embargo, queremos hacer notar la falta de precisión legal en los textos constitucionales, ya que dentro de la jerarquía jurídica ésta resultaba la máxima instancia.

<sup>206</sup> Tena Ramírez, *op.cit.*, pp. 96 y 97 (*subrayado es mío*)

<sup>207</sup> *Ibid*, p.97

consideraba que la primera atribución de los cuerpos municipales era “la policía de seguridad y comodidad”.<sup>208</sup>

La creación de nuevas instancias dentro del centralismo había deteriorado las facultades dadas a los ayuntamientos. Muchas de estas atribuciones sino completamente disminuidas fueron compartidas con el Gobierno Departamental. Para conservar un esquema vertical, la autoridad departamental fue presidida por un gobernador, seleccionado directamente por el presidente y un organismo colegiado electo del mismo modo que los diputados, llamado Junta Departamental compuesta de siete a once miembros.

El gobernador tenía la responsabilidad de cumplir y hacer cumplir los decretos y las órdenes del gobierno general y las disposiciones de la Junta Departamental, previa la aprobación del Congreso. Además, podía nombrar a los prefectos y a los empleados del departamento. A su vez, tenía una tarea especial para vigilar sobre las oficinas de hacienda del departamento. También poseía unas atribuciones de autoridad que pueden estar, en este caso, relacionadas con conflictos suscitados con el Ayuntamiento y éstas fueron: el poder de suspender a los ayuntamientos, con acuerdo de la junta y además, estaba facultado para resolver las dudas que ocurrieran sobre elecciones de ayuntamientos y admitir o no las renunciaciones de sus individuos.<sup>209</sup>

La misión de las juntas departamentales era promover, por medio del gobernador, todo cuando conviniera a la prosperidad del departamento en todos sus ramos y al bienestar de sus pueblos. Por lo consecuente, ésta era responsable de iniciar las leyes relativas a impuestos, educación pública, industria, comercio y administración municipal. De esta manera, esto incluía dictar todas las disposiciones convenientes a la conservación y mejora de los caminos internos y también de los establecimientos de instrucción, beneficencia pública y las que se dirigieran al fomento de la agricultura, industria y el comercio.<sup>210</sup>

El sistema centralista respetaría formalmente a las corporaciones municipales, ya que hubo ayuntamientos en las capitales de departamento, en los lugares en los que había en 1808, en los puertos cuya población llegará a las cuatro mil almas y en los pueblos que tuvieran ocho mil habitantes. A la vez, se conservó el carácter representativo de éstos, pues se elegían popularmente en los términos que dictaminó la ley. Su integración era anual para los alcaldes, mientras los regidores se renovaban por mitades cada tres años. Las elecciones se verificaban los últimos días de cada año, para entrar en ejercicio el 1 de enero del año siguiente.<sup>211</sup>

Como observamos, estas disposiciones coartaban muchas de las facultades tradicionalmente dadas a los ayuntamientos lo cuál fue un punto medular en este conflicto. Además, la corporación municipal perdió el derecho a ejercer la política sobre su jurisdicción, ya que estaría atada a la Junta Departamental, al ser ésta junto con el gobernador, los responsables de crear las ordenanzas municipales y los reglamentos de policía interior del departamento. Así, la reordenación del municipio y las atribuciones de la policía

---

<sup>208</sup> Rodríguez Kuri, *op.cit.*, tomo II, p.53

<sup>209</sup> Tena Ramírez, *op.cit.*, pp. 239 y 240.

<sup>210</sup> “Pero sí con ellas se gravare de algún modo a los pueblos del departamento no sé podrán en ejecución sin que previamente sean aprobados por el Congreso” *vid* Tena Ramírez, *op.cit.*, p. 241.

<sup>211</sup> *Ibid*, p.242.

urbana, antiguas licencias exclusivas del Ayuntamiento, serán dictadas desde una política ajena a esta corporación. Así, este cuerpo capitalino quedó reducido a una entidad encargada de ejecutar estas disposiciones.

Sus competencias compartidas con la Junta incluían: estar a cargo de la policía de salubridad y comodidad, cuidar de las cárceles, de los hospitales y casas de beneficencia que no fueran de fundación particular, de las escuelas de primera enseñanza que se pagaban de los fondos de común, de la construcción y reparación de puentes, calzadas y caminos, y de la recaudación e inversión de los propios y arbitrios, promover el adelantamiento de la agricultura, industria y comercio, y auxiliar a los alcaldes en la conservación de la tranquilidad y el orden público en su vecindario, todo con absoluta sujeción a las leyes y reglamentos.<sup>212</sup>

### c) *El problema*

Si bien, los cuerpos municipales siempre estuvieron sujetos a la instancia provincial, llámese ésta diputación o junta, al tener responsabilidades conjuntas, los problemas suscitados por la debilidad de precisar el respectivo ámbito jurídico provocaron más dificultades que beneficios. Como prueban los estudios de Ariel Rodríguez y Hira de Gortari,<sup>213</sup> en la década de los treinta y, con mayor ímpetu, al establecerse el sistema unitario, las misivas entre autoridades nos refieren a este mismo conflicto. El Ayuntamiento continuamente retaba la autoridad departamental y ésta le reclamaba su posición de subordinación.

#### - *Las contratas: el contrato privado vs. la almoneda pública*

En este tema del mercado, un asunto importante en las obligaciones de cada autoridad fue la cuestión de las contratas. Además, éstas permiten encontrar el vínculo activo entre las autoridades, los empresarios y el ejecutor de la obra.<sup>214</sup>

Ana Lau Jaiven estudiosa del tema define una contrata como “el instrumento, escritura o papel con que las partes aseguraban los contratos que hacen”, pero además este término incluía a la transacción, es decir, “al mismo contrato, ajuste o convenio, especialmente cuando se trataba de asientos con empresas con la Hacienda pública”.<sup>215</sup> En otras palabras, un contrato de obras abarcaba el resultado de un conjunto de trabajos de construcción destinado a cumplir por sí mismo una función económica o técnica que tuviera por objeto un bien inmueble. Así, una contrata fue un convenio que debía producir una obligación jurídica por la cuál se podía exigir el cumplimiento del pacto.

---

<sup>212</sup> *Idem.*

<sup>213</sup> Hira de Gortari Rabiela “Política y administración en la ciudad de México. Relaciones entre el Ayuntamiento y el Gobierno del Distrito Federal y el Departamental: 1824-1843” y el citado de Ariel Rodríguez Kuri, ambos estudios se encuentran en libro de Hernández Franyuti

<sup>214</sup> El estudio de las contratas en la Ciudad de México ha sido analizado por Ana Lau Jaiven, en especial, el caso del contratista de vestuario militar y limpieza pública de nombre Manuel Barrera, *vid* Ana Lau Jaiven. *Las contratas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005. Otros estudios incluyen los mencionados anteriormente Ariel Kuri y Hira Gortari. También, Ricardo Gamboa Ramírez. “Las finanzas municipales de la ciudad de México. 1800-1850”, artículo que también se encuentra en el libro de Regina Hernández Franyuti (comp.). *La Ciudad de México en la primera mitad del Siglo XIX*, México, Instituto Mora, 1994. Un ejemplo más tardío es la obra de Priscila Connolly. *El contratista de don Porfirio. Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, México, FCE/UAM/Colegio de Michoacán, 1997.

<sup>215</sup> Lau Jaiven, *op.cit.*, p. 25.

Las contratas surgieron de la incapacidad de un Estado en formación para cubrir todos los rubros necesarios para el buen funcionamiento de la ciudad. Por ello, se escogió a la iniciativa privada para delegar ciertas responsabilidades como la construcción de obra pública y la prestación de servicios como la limpia, el alumbrado, etc.<sup>216</sup> Como veremos en el próximo apartado, la especulación sobre las contratas permitió a medianos empresarios como el de El Volador amasar cierta fortuna.

Las partes implicadas en un contrato de carácter público eran el asentista o contratista y alguna instancia pública, en el caso de El Volador, fue el Ayuntamiento de la Ciudad de México. Por lo general, se buscaba que estos documentos fueran lo más específico posible, dadas estas razones, comprendemos que en el contrato del mercado se estipularan los términos, plazos, condiciones, cantidades, forma de pago y otras eventualidades. Según Priscilla Connolly, existen tres modalidades para la producción de obras públicas:

- 1) El Estado es el cargado directo de la producción
- 2) El Estado conserva la propiedad y el derecho de explotación de lo producido, pero la producción se encarga a una empresa privada.
- 3) La promoción, el control técnico, la producción y los derechos de explotación de las obras y servicios públicos quedaban en manos de la iniciativa privada, con mayor o menor ingerencia del Estado.<sup>217</sup>

El mercado de El Volador se puede situar en el segundo modo de producción de obra, pues el gobierno mantuvo la propiedad y las rentas producidas por el establecimiento, pero se le encargó la construcción del edificio al empresario José Rafael Oropeza. Si bien, el contrato inicial planteado por el asentista pretendía que fuera un negocio siguiendo la tercera modalidad, pues éste quería que las rentas del mercado fueran una concesión por un plazo de nueve años.

Dentro del seno del Ayuntamiento, el desacuerdo ante las contratas partía de que la mayoría de las veces los asentistas no cumplían con las expectativas prometidas. Además, el contratista trabajaba con anticipos y financiaba los costos de la obra por medio de las libranzas, por ello, muchas veces se asoció a esta forma de actuar como deuda pública.<sup>218</sup> Por el reciente fracaso de la concesión de limpia que le había causado muchos problemas, el cabildo del Ayuntamiento discutió intensamente cada punto del contrato establecido con Oropeza durante todo el mes de noviembre de 1841 en sesión ordinaria.<sup>219</sup>

Debido a la mala fama que generaron las contratas, éstas se suspendieron por un breve período hasta que en 1826, uno de los síndicos de ese período, José María Cuevas promovió su restablecimiento.<sup>220</sup> En el caso de los servicios urbanos, éstos se realizaban bajo contratas por medio de almonedas al mejor postor.<sup>221</sup> En teoría, el procedimiento para concesionar estos servicios fue de forma abierta, pública, en términos precisos y al licitador que presentará la mejor propuesta. No obstante, en el caso estudiado del mercado de El Volador, éste se edificó mediante un contrato privado. Estos instrumentos fueron más confidenciales, no ofrecían variedad y, incluso, pueden caer en el favoritismo.

---

<sup>216</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>217</sup> Connolly, *op.cit.*, pp.24 y 35.

<sup>218</sup> Lau Jaiven, *op.cit.*, p.25.

<sup>219</sup> AHDF, Actas de cabildo sesiones ordinarias, año 1841, vol.161 A.

<sup>220</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>221</sup> *Ibid*, p.32.

La pregunta pertinente es ¿por qué El Volador se realizó mediante un contrato privado promovido por Oropeza, en oposición con una almoneda pública? Para entender la problemática tomemos como contraejemplo el mercado levantado en la plazuela de San Juan de la Penitencia gestionado sólo un año después, es decir, en 1842 y edificado por el arquitecto Enrique Griffon. Para la construcción de este inmueble, la comisión de Hacienda del Ayuntamiento emitió un desplegado que contenía los siguientes puntos:

- 1ª Se convocaran postores para la construcción de una plaza de mercado en la plazuela de San Juan de la Penitencia bajo las bases que fijaran las comisiones de hacienda y mercados un día con el Sr. Olarte como regidor del cuartel.
2. Se publicará una convocatoria por los periódicos con termino de tres días para que dentro de él ocurran los postores.
- 3 El remate se hará ante la Junta compuesta de los señores alcaldes, primeros comisionados de mercados y el síndico primero, quienes celebraran la almoneda de tres en tres días contados a partir de mañana.
4. La Junta dará cuenta al Ayuntamiento para que apruebe el remate, sin cuyo requisito no valdrá y se pedirá también después al Superior Gobierno su aprobación.<sup>222</sup>

Siguiendo este protocolo, Enrique Griffon presentó dos planos que fueron calificados por medio de peritos para dictaminar la viabilidad de los proyectos. En este caso, los examinadores fueron los maestros mayores de la ciudad Joaquín Heredia y José Antonio del Mazo. Al ser un concurso público, el mercado posteriormente conocido como “Iturbide” se diferenció de El Volador porque fue subastado. No obstante, al parecer dicha almoneda no fue tan apegada a derecho como se pretendía, prueba de ello, es la carta del arquitecto Vicente Casarín<sup>223</sup> dirigida al Supremo Gobierno en donde imputaba que no se habían tomado en cuenta sus planos:

Ahora sé que no sea ha tomando los míos [planos] en consideración supuesto que a los arquitectos de la ciudad, solo se le ha remitido los de un postor para calentar los presupuestos. Como esta conducta sea contraria al espíritu del anuncio y de las leyes que promueven que esta clase de obras se verifique por competencia, con el fin de que pueda elegirse entre varios proyectos aquel más perfección y ventajas obtengan, creo que al dimitir de los míos hace una notoria injusticia excluyéndome de la concurrencia que como perito tengo derecho a sostener.<sup>224</sup>

Concluyó realizando una petición al gobierno para que regularizará las rematas públicas y evitar más irregularidades a beneficio del bien común. El Supremo Gobierno contestó que se tomarían en cuenta sus planos y los de cualquier otro postor. El Ayuntamiento respondió que los planos presentados supuestamente por Casarin fueron reclamados por un Sr. Zea que dijo que eran suyos y no poseían firma, por eso, no fueron evaluados.<sup>225</sup> Finalmente, el proyecto del mercado de Iturbide fue ganado por Enrique Griffon pero debido a las circunstancias políticas no se pudo levantar sino hasta 1849.

Otro ejemplo contrastante con El Volador dentro de esta cuestión de las almonedas públicas fue el proyecto del matadero que presentó el mismo empresario del mercado en 1844. En este asunto Oropeza hizo uso de la misma estrategia que el mercado presentando un contrato con unos planos para realizar el

<sup>222</sup> AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección Fincas de Mercados, vol. 1100, exp. 15 y 18.

<sup>223</sup> El nombre de Vicente Casarín parecerá frecuentemente inmiscuido en las diferentes polémicas sobre las pocas obras registradas en la ciudad dentro de este período. Casarín entró a la Academia de San Carlos en 1819, por lo que, le correspondió los años en zozobra de la institución. Sus maestros fueron egresados de San Carlos, entre ellos, destacan Manuel Castro, José Gutiérrez y José Agustín Paz. Después se integró al Cuerpo de Ingenieros, por lo que, suspendió momentáneamente sus estudios. En 1825 decide dedicarse a la arquitectura y solicita una pensión para irse a Roma. A su regreso, solicitó ser nombrado académico de mérito. Además de la disputa del Volador, Casarín se enfrascó en una polémica por la seguridad del Teatro Santa Anna proyectado por el mismo arquitecto vasco. Finalmente, en 1843, pidió que se le evaluará como agrimensor y también realizó un proyecto para el monumento a la Independencia, disputa que también perdió ante de la Hidalga. *vid.* Fuentes Rojas, *op.cit.*, p. 119.

<sup>224</sup> AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección Fincas de Mercados, Vol. 1100, exp. 15 y 18.

<sup>225</sup> *Idem*

edificio. Dentro de la polémica sobre este establecimiento surgió como punto medular del conflicto, la subasta pública. El síndico Rafael Rebollar explicó que: “Se sujetara el proyecto al almoneda según lo determina el Supremo y Superior gobierno y se rematara aquel inconveniente a favor del mejor postor”.<sup>226</sup> El destino de este proyecto fue que sometió a este procedimiento y el proyecto de Oropeza fue descartado por otro con mejores condiciones.

Retomando al mercado de El Volador, éste no quedó exento de la polémica sobre poner en remate la obra. La relación entre la Junta Departamental y el Ayuntamiento se tornó ríspida y surgió un conflicto de competencias, de esta forma, el Gobierno Departamental increpó a la corporación capitalina que la plaza de El Volador no fue sujeta a los términos dictaminados por la ley de la subasta pública en la infraestructura urbana, por lo tanto, para esta autoridad fue inválida la transacción ocurrida con Oropeza.

Resulta claro que la construcción del mercado era una necesidad imperante en la época, Oropeza leyendo bien el panorama político presentó un segundo proyecto con los componentes necesarios para hacerlo atractivo para el presidente provisional, incluida en éste una estatua de Santa Anna.

#### *- Los conflictos del Ayuntamiento con el poder ejecutivo*

Por último, en contra del comportamiento normal del Ayuntamiento resulta interesante preguntarnos: ¿cómo llegó la corporación municipal a alinearse con un proyecto propagandístico venido del ejecutivo? Tradicionalmente, la trayectoria del Ayuntamiento siempre había abogado por la “autonomía jurisdiccional” y las constantes pugnas con la Junta Departamental en la década de los treinta fueron prueba fehaciente de ello.<sup>227</sup> En 1840, a modo de un recuento general, el Ayuntamiento presentó una exposición sobre el conflicto entre el municipio y el Gobierno Departamental atestiguando que no había “aquella armonía que debe ser el vínculo de las autoridades”.<sup>228</sup> El cuerpo capitalino defendía su terreno de competencia en contrapostura al gobierno del departamento que buscaba ganar más influencia sobre la administración urbana.

De esta manera, ¿a qué debemos un cambio en el Ayuntamiento? Dentro de esta respuesta se pueden incluir los problemas suscitados por el establecimiento del sistema de contratas, por ejemplo, en un decreto de 12 de mayo de 1835, “el gobierno había ordenado que todos los ramos municipales que tengan fondo destinado se administren precisamente por contratista”.<sup>229</sup> La corporación alegó que eso sería equivalente a promover la formación de grandes fortunas a partir de las arcas municipales.<sup>230</sup> Sin embargo, otras acciones para comprender este suceso se pueden encontrar en:

#### *-La acción de los prefectos*

Durante la década anterior, la evidente posición contraria a los dictámenes del ejecutivo empezó a ocasionarle dificultades al propio Ayuntamiento. Una medida de restricción hacia su autoridad fue la mayor ingerencia de los prefectos en los ayuntamientos teniendo como resultado una disminución del

<sup>226</sup> AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección: Rastros: San Lucas, Vol 3768, exp. 2 y 3.

<sup>227</sup> Para conocer a fondo los ejemplos de conflicto entre estas dos instancias *vid* Rodríguez Kuri, *op.cit.*, tomo II, pp.77-84.

<sup>228</sup> *Ibid*, p.80.

<sup>229</sup> *Idem*

<sup>230</sup> *Idem*

poder de éste último. El sistema centralista instituyó la figura del prefecto, autoridad integrante del poder ejecutivo, cuya función era velar sobre la aplicación de los dictámenes del ejecutivo en una jurisdicción local. Los prefectos estaban sujetos a la autoridad del gobernador y se les había conferido la facultad de “velar sobre el cumplimiento de las obligaciones de los ayuntamientos” y, sobre todo, en el ramo de la policía.<sup>231</sup>

Los acontecimientos ocurridos durante el año de 1840 en donde abiertamente el Ayuntamiento retaba la autoridad de la Junta al desatender una orden dada por esta autoridad hicieron que ésta reaccionara violentamente alegando la subordinación que le debía esta corporación municipal:

Los ayuntamientos son el conducto por donde la acción protectora del gobierno se extiende y acerca hasta las clases más infelices e ignorantes del pueblo y por la sumisión y el respeto y obediencia a las autoridades constituidas. Los ayuntamientos que son los fiscales inmediatos de ese orden común, deben ser también modelo de subordinación, y para evitar preferentemente todo motivo de que se perturbe la armonía y el justo equilibrio que debe reinar entre los ciudadanos y las autoridades y entre estas mismas.<sup>232</sup>

Tras estos sucesos, el Gobierno Departamental decidió en diciembre de 1840 otorgar más participación a los prefectos en los asuntos del Ayuntamiento. Entre las medidas dictadas estaban: 1) las leyes que previnieran a los ayuntamientos estarían inmediatamente subordinadas y sujetas de toda la administración municipal a los prefectos atendiendo las órdenes del gobernador. 2) Los prefectos podían atender a las sesiones ordinarias, extraordinarias y secretas del Cabildo sin voto. 3) Para ejecutar las disposiciones, el Ayuntamiento debería informar al prefecto y hasta recibir su respuesta podrían ejecutarlas.<sup>233</sup>

Debido a estas disposiciones, la figura del prefecto adquirió relevancia, pues fue el instrumento político en donde se observaron más claramente los deseos del poder ejecutivo. Tomando en cuenta estos antecedentes, podemos entender la actitud insistente de Antonio Diez de Bonilla, el prefecto del Centro, dentro del tema de El Volador. Aunado a este hecho, recordemos que Antonio Diez de Bonilla era un conocido santannista,<sup>234</sup> hermano de Manuel,<sup>235</sup> sus continuas cartas dirigidas al Ayuntamiento nos hablan de una preocupación acerca del establecimiento en la plazuela del Volador.

#### *-La actuación del gobernador del Departamento de México*

También dentro de esta problemática con el Ayuntamiento fue importante el gobernador del Departamento de México, Luis Gonzaga Vieyra, quien resultó muy molesto con la actitud de la corporación. Gonzaga Vieyra había sido el gobernador en varias ocasiones y había dictado medidas importantes en el tema de los mercados.

Por ejemplo, la ley del 20 de marzo de 1837 siguió las pautas del urbanismo francés, en donde Napoleón dictó una ley mandando construir cuatro mercados: Saint-Martin, Carmes, Blancs Manteaux y

---

<sup>231</sup> Tena Ramírez, *op.cit.*, p. 242 y 243.

<sup>232</sup> Hira de Gortari, *op.cit.*, p.179.

<sup>233</sup> *Idem*

<sup>234</sup> También resulta importante destacar que fungió como gobernador del Distrito Federal en 1854 con la última administración de Antonio López de Santa Anna.

<sup>235</sup> Este personaje fue vicepresidente del Consejo de Estado en tiempos de Santa Anna. Caballero Gran Cruz de Guadalupe, condecorado con la medalla de primera clase en el Ramo de Hacienda. Ministro Honorario del Supremo Tribunal de Justicia de la Nación. Ministro plenipotenciario cesante de Chile (1850), Centro América, Colombia y Roma. Diputado al Congreso local mexiquense 1829-1831. Representante de México en el Vaticano 1836. Gobernador interino del Estado de México 1834-1836. Ministro de Relaciones Exteriores 1835, 1853, 1859. Ministro de Gobernación 1853-1855. Secretario perpetuo de la Academia de San Carlos.

Saint-Germain. Según Christian Benoit con esta medida buscaba proyectar en las masas una imagen benevolente de Napoleón.<sup>236</sup> De forma similar en México, se expidió esta ley de 1837 que propuso la creación de cuatro plazas de mercado para que las cuatro secciones de la ciudad estuvieran bien surtidas. Resultado de esta medida, se empezaron hacer las gestiones en torno a la plaza de El Volador comprando el terreno a un particular para después proponer levantar una construcción de mampostería.

Otra acción de Vieyra que se relacionó con ley anterior fueron las Ordenanzas Municipales de 1840 formadas junto con la Junta Departamental. En estas disposiciones había un apartado que hablaba sobre los mercados. En ellas apareció nuevamente la disposición de crear cuatro plazas de mercado. A su vez, se dictaminaba la conformación que debían adoptar los comercios dividiéndose en calles, cajones, tinglados y puestos. Además, estos establecimientos debían ser edificados con mampostería cuando lo permitieran los fondos municipales.<sup>237</sup>

Estas ordenanzas tenían como propósito concentrar la venta de comestibles dentro de un mismo lugar para recaudar más tributos para la ciudad, por ello, se prohibió que se vendieran productos en otro lugar fuera de la plaza. Los inquilinos de los puestos responderían ante el Ayuntamiento, quien será el encargado de su vigilancia. Otras disposiciones incluían los horarios, el aseo, los productos y las conductas prohibidas dentro del inmueble. Por último, estas medidas nombraban a las autoridades encomendadas de este rubro en la administración municipal. De esta manera, se estableció la comisión de Mercados de la que estaría a cargo un regidor, quien tendría la misión de velar por el buen funcionamiento general de estos establecimientos comerciales y en cada mercado se nombrará a un administrador general.<sup>238</sup> Como podemos observar estas acciones, siguieron muy de cerca, al “Reglamento del mercado de El Volador” propuesto en tiempos del segundo conde de Revillagigedo.<sup>239</sup>

#### *d) La solución del conflicto y la elección de El Volador por decreto presidencial*

De esta manera, observado el interés hacia los mercados mostrado en las diferentes gestiones de Luis Gonzaga Vieyra tratemos de comprender su postura y la de las demás autoridades mencionadas frente al asunto del mercado. Ante la primera propuesta de Oropeza en abril de 1841, el Ayuntamiento presentó su negativa a la obra.<sup>240</sup> Por diferentes asuntos, el Ayuntamiento y el Gobierno del Departamento habían tenido discrepancias que habían ocasionado la disminución de los poderes del cuerpo municipal; aunado a la mayor ingerencia del prefecto del centro que estaba interesado en El Volador. En principio, a las comisiones del Ayuntamiento no les pareció la obra y por esto el contratista presentó un segundo proyecto, pero la cuestión de El Volador se dejará de discutir de julio a octubre de 1841.<sup>241</sup>

---

<sup>236</sup> Christian Benoit, “250 réponses aux questions d'un flâneur parisien: en *Hommage à Léon-Paul Fargue (1878-1947), poète et "piéton de Paris"*, París, Le gerfaut, 2007, p.157.

<sup>237</sup> Velázquez, *op.cit.* p.124.

<sup>238</sup> *Idem.*

<sup>239</sup> “Reglamento del Mercado del Volador” en *op.cit.*, p. 562.

<sup>240</sup> El Ayuntamiento estaba conformado el 30 de abril de 1841 por Moncada, Terreros, Alfaro, Landgrave, Baz, Arispide, Tagle, Navía, Olarte, Fagoaga, Carillo, Icaza y Aguirre. La cuestión de las gestiones del mercado se elaborará con mayor detalle en el apartado de la obra en esta parte sólo queremos acentuar las actuaciones de las diferentes autoridades y sus límites de competencia.

<sup>241</sup> También el cabildo dejó de sesionar en un período de agosto a octubre debido a esta revuelta. El 14 de octubre volvió a sesionar en reunión extraordinaria relatando los acontecimientos y se prestaron sus miembros a jurar las Bases de Tacubaya. El Cabildo se compuso

Mientras tanto, la revolución de Tacubaya triunfó el 9 de octubre de 1841 dándole la presidencia a Antonio López de Santa Anna y el encargado del Departamento de México fue nuevamente Luis Gonzaga Vieyra. De inicio el Ayuntamiento fue todavía más beligerante a las acciones dictadas desde el ejecutivo y una respuesta ante su conducta fue un manifiesto dictado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Gobernación expresando al gobernador su desacuerdo con las actitudes del cuerpo municipal. Las disposiciones posteriores sólo acentuaron la ingerencia de la propia presidencia en la política urbana: primero, Santa Anna derogó parte de las leyes reglamentarias del Ayuntamiento que exigía que en las reuniones del cabildo hubiera un *quórum* con la mitad de sus miembros y dictaminó que con un número menor la sesión podía ser válida. La advertencia final fue dada el 30 de octubre de 1841 cuando se ordenó que el Ayuntamiento dejaría de sesionar hasta que no cumpliera con los intereses que le habían sido encomendados.<sup>242</sup> Y además, se dictaron medidas usurpando las facultades de esta corporación, por ejemplo, el 2 de noviembre a través del Ministerio de Gobernación mandó recoger a todos los mendigos y vagabundos de las calles para reubicarlos al Hospicio de pobres y mejorar la policía urbana.<sup>243</sup>

El mercado se volvió a discutir hasta el 22 de octubre de 1841 cuando la comisión de Hacienda dio su voto para su construcción. Sin embargo, como se verifican en las discusiones dentro del cabildo todavía quedaban muchos aspectos alrededor de El Volador sin atender y era preciso encontrar las medidas para solventarlos. El segundo proyecto con las modificaciones hechas por los peritos era más del agrado del cuerpo municipal y se habían realizado estudios para calcular la efectividad de la tributación comercial de acuerdo con la organización de los cajones en el diseño propuesto por Lorenzo de la Hidalga. Aunque este apartado había sido aprobado, todavía había que analizar cuidadosamente el contrato de Oropeza porque, como mencionamos, las contratas habían sido un problema constante para el Ayuntamiento. De esta manera, el contrato se discutió término por término y se sancionó teniendo siempre la oposición de los siguientes miembros del cabildo: Hierro, Moncada, Arispide y Landgrave. Mientras que los impulsores más fuertes de El Volador eran José Valente Baz y Manuel García Aguirre. El contrato se aprobó a finales del mes de noviembre, pero todavía el Ayuntamiento tenía que hacer varios arreglos para poder iniciar la construcción del mercado, por ejemplo, reubicar a los vendedores.<sup>244</sup>

No obstante, no se había informado de este acuerdo al gobierno del Departamento, por ello, inculcando otra vez de insubordinación al Ayuntamiento, el 14 de diciembre de 1841, la Junta Departamental escribió una minuta en total desacuerdo. De nuevo, nos encontramos con esta confrontación de competencias entre las dos instancias que compartían la jurisdicción de la capital.

A pesar de esta negativa, Santa Anna decidió intervenir en el asunto y, sólo un día después, decretó la aprobación del proyecto tal como lo presentó José Rafael Oropeza, basando su autoridad en la séptima de las bases dictadas en Tacubaya. Recordemos que esta norma le confirió autoridad en todos los ramos de

---

de casi los mismos miembros que la conformaban antes de la revolución de Tacubaya. *vid.* AHDF, Actas de Cabildo, sesiones extraordinarias del año de 1841, vol. 161 A., fecha 14 de octubre de 1841.

<sup>242</sup> Orden para que el Ayuntamiento deje de sesionar. Comunicación al gobierno departamental de México, Ministerio de Relaciones Exteriores y Gobernación, 30 de octubre de 1841. *vid.* Gortari, *op.cit.*, p. 180.

<sup>243</sup> AHDF, Actas de Cabildo sesiones ordinarias del año de 1841, vol.161 A., fecha 2 de noviembre de 1841.

<sup>244</sup> AHDF, Actas de Cabildo sesiones ordinarias del año de 1841, vol.161 A, fecha 5, 26, 28 y 30 de noviembre de 1841.

la administración pública. Además, esta actitud tenía varios antecedentes en donde el primer magistrado decidía controlar directamente la administración de la Ciudad de México, ignorando las disposiciones tanto del Ayuntamiento como del Gobierno del Departamento, como puntualiza Hira de Gortari existen varios ejemplos entre los cuáles se puede contar el contrato de la plazuela del Volador.<sup>245</sup> Más adelante, analizaremos la ceremonia de colocación de la primera piedra donde se acentuó esta política dictada verticalmente y ahora tenemos la participación de un Ayuntamiento no sólo de carácter pasivo sino adulator de las políticas santannistas.

Por último, mencionaremos la exposición de los miembros del cabildo para defender el contrato hecho en El Volador. Ante la queja de la Junta Departamental que ese contrato era inválido por no ajustarse a derecho, el Ayuntamiento publicó una exposición en 1842 defendiendo sus acciones y el contrato del mercado.<sup>246</sup>

Por lo tanto, ¿qué sucedió con la “autonomía” del Ayuntamiento de finales del 1841 y que gestionó en 1842? Como observamos, el cuerpo municipal no estaba en contra de la obra de El Volador, sólo que para mandarla construir le faltaba discutir varios puntos. Sin embargo, la irrupción de Santa Anna decretando la edificación del mercado cortó la actuación del cuerpo municipal e impuso su decisión inmediatamente. Así, precisamente el 17 de diciembre, éste discute que no serán responsables del resultado que tuviera este negocio al obligar a los inquilinos a desocupar sus negocios y la conmoción social que pudiera surgir de estas medidas.<sup>247</sup> En contrapartida, el Gobierno Departamental tampoco estaba en contra de la obra como tal sino de las competencias de Ayuntamiento para erigirla, porque en su parecer éste le estaba usurpando funciones.

Además, la intervención de Santa Anna para expedir rápidamente la creación del mercado en medio de las pugnas y discusiones de la administración local, puede entenderse si se toma en cuenta el ambiente prevaleciente en esos días. Los rumores de la depreciación de la moneda de cobre se habían hecho más fuertes y turbaban la tranquilidad de los habitantes de la ciudad de México. El propio presidente había asegurado que ésta no se depreciaría, pero las condiciones económicas hacían ver otro escenario. Por estas razones, la inclusión de ambiciosos programas urbanísticos y arquitectónicos que pretendieran dar un espejismo de estabilidad era una buena medida para calmar los ánimos. Como más adelante analizaremos, esto explica porque la ceremonia de colocación de la primera piedra de El Volador, realizada a principios del año de 1842, fue más suntuosa que la propia inauguración del establecimiento. De esta manera, era el momento preciso para anunciar una obra de esta naturaleza y sofocar los rumores, Santa Anna no podía esperar a las largas discusiones del cabildo y, por ello, hizo uso del recurso jurídico del decreto que le facultaba adoptar estas medidas.

### **3.2 Los empresarios contratistas: el caso de José Rafael Oropeza**

Al término de la guerra de Independencia, la reordenación del tejido social en el naciente Estado mexicano era inminente; si bien algunos grupos de poder prevalecieron, la nueva situación política originó un

<sup>245</sup> Gortari, *op.cit.*, tomo II, pp.180 y 181

<sup>246</sup> Esta exposición se ampliará más en el apartado referente a la obra de El Volador.

<sup>247</sup> AHDF, Actas de Cabildo, sesiones ordinarias del año de 1841, vol.161 A, fecha 17 de diciembre de 1841.

reajuste en la hegemonía económica. El quiebre de algunas estructuras coloniales, como fue el Consulado de Comerciantes, abrió el camino a otros hombres para incursionar en los negocios. Tal fue el caso de José Rafael Oropeza, contratista del mercado de El Volador, quien sin un linaje colonial reconocido, este nuevo empresario aprovechó esta coyuntura histórica para convertirla en ganancias, aunque éstas fueran igualmente efímeras, pero resultaban trascendentes en el desarrollo de la infraestructura en la capital. De esta manera, estudiaremos brevemente cuál fue la participación de estos empresarios contratistas, para posteriormente, enfocarnos en José Rafael Oropeza y el caso del mercado de El Volador.

Como mencionamos, dentro de la percepción urbanística ilustrada, las mejoras materiales de la ciudad acentuaban simbólicamente el potencial de control de la autoridad, dicha noción se conservó en la primera mitad del siglo XIX. En un escenario inestable en cuanto a la falta de capital y con una prevaleciente necesidad de generar infraestructura y proveer servicios surgieron estos nuevos actores sociales denominados agiotistas/prestamistas, empresarios o contratistas/asentistas. La incapacidad del gobierno para estar enteramente al frente de la administración provocaba que la participación de estos hombres fuese indispensable. Sin embargo, sus iniciativas no fueron del todo benéficas para el país, si bien dotaron de algunos inmuebles y servicios a la ciudad también constituyeron un importante obstáculo para construcción de la soberanía del Estado. Como menciona Bárbara Tenenbaum: “En cierto sentido se podría decir que los especuladores se habían convertido en realidad en una especie de Ministerio de Desarrollo, eficiente aunque despiadado, ya que disponía del dinero del gobierno y lo invertían en sus aventuras económicas a gran escala”.<sup>248</sup>

La incipiente soberanía estatal se veía mermada por varios agentes, entre los más importantes podemos citar la presencia de estas fuerzas fácticas, los constantes cambios de sistema político y la carencia de fondos para sustentarlo. Aunque muchos de estos hombres se fundamentaban en el patriotismo para llevar a cabo sus empresas, lo cierto fue que la mayoría tenía como principal objetivo generar capital. Tal propósito fue explícito en las iniciativas de obras propuestas al Ayuntamiento. Este clima de inestabilidad resultó una oportunidad inmejorable para la aparición de estos personajes emergentes que se embarcaron en este tipo de proyectos.

La precaria situación financiera y la poca claridad en los principios de la naciente república favorecieron el surgimiento de individuos que aprovecharon las oportunidades que se presentaban para hacer negocios invirtiendo poco capital para obtener enormes beneficios. Estos hombres se valieron de sus relaciones de poder y de la urgente necesidad que tenía el gobierno por seguir suministrado obras y servicios.<sup>249</sup>

¿Cómo definir que tipo de hombres conformaban a estos empresarios contratistas? En este retrato es importante destacar que ellos mismos se concebían como “hombres de bien” porque buscaban el ansiado desarrollo del país. Probablemente, el término acuñado por Michael Costeloe en su libro transmite parte de los valores y prejuicios que constituían a esta clase en ascenso.<sup>250</sup> Por un lado, como exponen

---

<sup>248</sup> Bárbara Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.15.

<sup>249</sup> Lau Jaiven, *op.cit.*, p. 18

<sup>250</sup> A grandes rasgos, el “hombre de bien” provenía del sector medio de la sociedad, no de la aristocracia ni del proletariado. Tampoco pertenecía a una posición política determinada, ya que los conformaban tanto radicales como ultraconservadores, más bien sus características centrales se podrían identificar, según las palabras del propio Lucas Alamán como un “hombre religioso, de honor, de propiedad, de educación y de virtudes”. En el rubro de propiedad, Costeloe afirma que es importante distinguir entre los ingresos y la propiedad de bienes inmuebles. Los hombres de bien mantenían posesión la mayoría de estos bienes de la Ciudad de México. Mientras

varios autores, estos personajes fueron producto de las coyunturas históricas que trajo consigo la guerra de Independencia y los gobiernos subsecuentes. Muchas veces, la política actuó a su favor, pero otras veces, fue el motivo de su efímera existencia. Por estas razones, David Walker arguye que una de las características principales que caracterizó al empresario de la primera mitad del siglo XIX era su íntimo acceso a las decisiones políticas.<sup>251</sup>

#### a) *Los empresarios contratistas como fuerza fáctica*

En este punto, las conexiones políticas que lograron acumular fueron vínculos trascendentes para realizar operaciones a futuro. La necesidad gubernamental de contar con préstamos y efectivo ocasionó que el grupo de prestamistas se convirtió en un importante poder dentro de la balanza política. Como afirman varios estudios, la implantación del sistema central favoreció la acumulación de riquezas en manos particulares, de esta manera, los prestamistas se transformaron en una fuerza fáctica dentro del endeble Estado mexicano. A medida que se extendían sus negocios a campos más allá que el préstamo de efectivo, empezaron a incursionar en otras compañías y, en fin, se convirtieron en empresarios.<sup>252</sup> A la larga, las concesiones y los privilegios otorgados como ocurrió con el estanco de tabaco y varios servicios urbanos, se volvieron contraproducentes, pues no alcanzaron los resultados previstos y además robustecieron únicamente ganancias personales. Así, durante la década de los treinta, estos accionistas diversificaron sus actividades en varios negocios que aumentaron su preponderancia en la arena pública.<sup>253</sup>

Un rasgo relevante de este grupo fue el empleo de redes mercantiles y políticas en la conducción de los negocios. El adecuado uso del potencial político podía intervenir en el éxito de la empresa.<sup>254</sup> La incapacidad del gobierno mexicano para ejercer sus funciones administrativas había originado un viraje hacia una política anterior a las reformas borbónicas donde los particulares cubrían varios rubros imposibles al Estado. Como comenta Tenenbaum, estos aspectos abarcaban la percepción de ciertos

---

en la cuestión del ingreso fue un factor para tener acceso a los puestos de elección popular. Como se explica en el libro, ellos desdénaban el trabajo manual y ambicionaban puestos en la burocracia civil y militar, así como en las profesiones liberales. Más bien, sus características básicas que los unían se pueden percibir en sus valores y prejuicios, así como en la concepción que tenía de sí mismos, al sentirse el más firme apoyo de la base social. Esta posición está en contrapartida con su peor temor que era “disolución social”. Tal anarquía era incompatible con la ambición de vida de “los hombres de bien”. Así, se puede concretar que estos personajes mantenían una actitud paternalista y tradicional hacia el pueblo, mezcla entre el terror hacia la irrupción social y compasión cristiana. En este sentido, también es importante destacar que en el debate político sobre las vicisitudes del país; ellos eran los que participaban, discutían y opinaban, es decir, la “opinión pública” estaba acotada a este grupo. Aquí, resulta interesante esta noción pues los debates hemerográficos y parte de los discursos referidos al caso de El Volador tendrán como receptor a estos hombres, mientras, que los actos ceremoniales pueden abarcar un sector más amplio. Si bien, el autor destaca que algunos generales en ascenso y nuevos prestamistas no cuidaban la apariencia y ostentaba su recién calidad de vida, muchos de estos asentistas se concibieron a sí mismos como “hombres de bien”, como es el caso de Oropeza, aunque como observaremos más adelante, no toda la opinión pública compartía esa visión. En conclusión, estos hombres constituían un núcleo pequeño y reducido que tenían constante cercanía y cuya principal característica la conformaba la lealtad de clase. *vid Costeloe. op.cit.*, pp. 35-51

<sup>251</sup> David W. Walker, *Parentesco, Negocios y Política. La familia Martínez del Río en México 1823-1867*, México, Alianza Editorial, 1991, p. 290.

<sup>252</sup> *vid* Ciro Cardoso (coord.), *Formación y desarrollo de la burguesía en México*, México, Siglo Veintiuno, 1978; Bárbara Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, Fondo de Cultura Económica, 1985; Walther Bernecker, *De agiotistas a empresarios: en torno a la temprana industrialización mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992; Beatriz Rojas (coord.), *El poder y el dinero. Grupos y regiones mexicanos en el siglo XIX*, México, Instituto Mora, 1994; Araceli Ibarra Bellon, *El comercio y el poder en México, 1821-1864*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998; Graziella Altamirano Cozzi (coord.), *En la cima del poder elites mexicanas 1830-1930*, México, Instituto Mora, 1999; Ana Lau Jaiven, *Las contratistas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005; Claudia Pardo, *Los españoles y el comercio en la Ciudad de México*, México, Universidad Metropolitana Iztapalapa, 2008 entre otros.

<sup>253</sup> Tenenbaum, *op.cit.*, p.75

<sup>254</sup> Estos autores incluyen a David Walker, Bárbara Tenenbaum y Ana Lau Jaiven.

impuestos y el monopolio de algunos productos. Teniendo como resultado que, “los agiotistas penetraron cada vez más profundamente no sólo en la Tesorería sino en el gobierno mismo de la nación”.<sup>255</sup>

Michael Costeloe afirma que la desazón producida por el fracaso del federalismo había abierto la puerta al sistema central. Tras la presidencia de Anastasio Bustamante en 1835 estaba un grupo de hombres de clase media que tenían fe en que la concentración de poder aseguraría una mejor forma política y, con ello, el prometido progreso del país. Para financiar sus gastos, este gobierno volvió a recurrir a los prestamistas, sin embargo, la principal diferencia con sus antepasados radicó que en este momento la autoridad ya los aceptaba como entidades financieras. Además, debemos agregar que en noviembre de 1834, la exhausta tesorería había aceptado su incapacidad para solventar todas las deudas. Esta situación produjo que existiera una preferencia hacia ciertos prestamistas.<sup>256</sup> Este reconocimiento fortaleció la posición política de algunos personajes, al extremo, de que éstos propiciaron un cambio de gobierno como finalmente ocurrió con el propio Bustamante.

La inercia para resolver los conflictos que caracterizó a la gestión de Anastasio Bustamante se convirtió en su propia perdición. Los mismos grupos que habían ayudado a conformar a esta administración, ahora planearán su destitución. No obstante, independientemente del sistema político y sus dirigentes, el engranaje económico estaba siendo formulado; estos empresarios se tornaron en indispensables, ya que fueron los que promovieron el capital en el país. La trascendencia política de este grupo financiero fue indiscutible dentro una nación donde el dinero se movía a partir de créditos, libranzas<sup>257</sup> y pagarés. A largo plazo, otro hecho que nos confirma esta idea reside en el futuro que deparó a este grupo privilegiado; de esta forma, hombres como Manuel Escandón, Cayetano Rubio, Antonio Garay, Francisco Murphy, Gregorio Mier y Terán, Nicolás Beistegui, entre otros, serán nombres asociados a las convulsiones del país.

Precisamente, ellos fueron los que solventaron el golpe de Estado efectuado por Paredes, Santa Anna y Valencia en 1841, pues estaban inconformes con el alza de impuestos y peajes. Este grupo de presión se unió al clero y al Ejército para establecer una autocracia militar personificada en Santa Anna. Tenenbaum menciona que la empresa encargada del monopolio del tabaco, cuyo presidente era Manuel Escandón, se reunió con Santa Anna y Lorenzo Carrera, otro especulador, para discutir los aspectos financieros del golpe de estado. Finalmente, este expendio proporcionó cien elementos de tropa para llevarlo a cabo.<sup>258</sup>

Como ocurrió con los otros grupos de apoyo, el gobierno de Santa Anna fue complaciente con los nuevos empresarios, por ello, decretó abolidos la mayoría de los impuestos dados en la administración de Bustamante y ofreció garantías valiosas para la conducción del comercio. Incluso, esta autora sugiere que la creación de la Dirección General de Industrial Nacional encabezada por Lucas Alamán, fungiría más

---

<sup>255</sup> Tenenbaum, *op.cit.*, p.79

<sup>256</sup> *Ibid*, p. 66

<sup>257</sup> Las libranzas fueron órdenes de pago que se daban ordinariamente por carta, contra uno que tenía fondos a disposición de quien la expedía. Eran los medios de cambio más usados entre los comerciantes. *vid*, Lau Jaiven, *op.cit.*, p. 25.

<sup>258</sup> *Ibid*, p.82

como un centro de estadística útil para estos empresarios que como un elemento constructivo para la dirección del gobierno.<sup>259</sup>

*b) ¿Quién fue José Rafael Oropeza?*

Como observamos, varios empresarios tuvieron la oportunidad de ingresar en los negocios mediante un adecuado empleo de las redes políticas y sociales. De esta forma, pudieron incursionar en otros giros y lograron un reconocimiento social que, en ciertos casos, provocó un cambio de vida. Algunos de los prestigios conquistados se lograron consolidar e, incluso, heredar. Sin embargo, hay capitales más efímeros que no abarcaron grandes fortunas y que se refieren a medianos empresarios. Poco tratados por la historiografía tradicional, estos personajes tuvieron una importante participación en el período y, en parte, nos dibujan con su presencia y desaparición, una época de constantes cambios. En este grupo de personajes favorecidos de mediana estatura que no buscaron o lograron trascender en otras acciones podemos incluir a figuras como José Rafael Oropeza, Francisco Arbeu, Germán Landa, cuya participación en la política del país no fue tan notoria como los grandes prestamistas, sin embargo, invirtieron en la infraestructura de la ciudad de México. De esta manera, el resultado de sus inversiones es importante en este estudio porque fueron el motor en la realización de estas obras.

A partir de la década de los cuarenta, existió un fuerte interés en obras públicas y ornato de la ciudad, no obstante, se encontró presente un doble objetivo, pues estos edificios/espacios también fueron vistos con fines mercantiles. Como observamos, la precariedad del gobierno ocasionó que le fuera imposible financiar esta clase de obras, por lo tanto, este campo de acción fue ocupado por particulares; no obstante, las inversiones tendrían que venir recompensadas con ganancias. Por estos motivos, el desarrollo privado de esta clase de estructuras tuvo una relación directa con la incapacidad administrativa del Estado. Sin embargo, este levantamiento de emplazamientos fue bienvenido por la administración, pues fue utilizado como un recurso favorable para la imagen política.

Desgraciadamente, debido a su bajo perfil no contamos con muchos datos sobre José Rafael Oropeza, quien formó parte de este grupo de medianos empresarios, José Rafael era hijo de José Ignacio Oropeza y Pérez Román y María Dolores López y García.<sup>260</sup> Su padre había sido alcalde tercero constitucional del Ayuntamiento de México en 1824, probablemente, en esta cercanía con el cuerpo municipal había observado todos los conflictos de jurisdicción originados a partir de la creación del Distrito Federal y el posterior Departamento de México. Otra noticia que tenemos acerca de Ignacio Oropeza fue que en mayo de 1834 formaba parte de la Junta de Alistamiento de Milicia Cívica.<sup>261</sup>

Francisco Manuel Álvarez escribió que Oropeza fue una de las primeras personas con las que el arquitecto Lorenzo de la Hidalga congenió e hizo amistad a su llegada a la capital en 1838. Además, agregó que su domicilio se encontraba en el núm. 2 de la calle de Flamencos y que en el entresuelo de su

---

<sup>259</sup> *Ibid*, p.83

<sup>260</sup> Agradezco al Dr. Javier Sanchiz, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM por proporcionarme esta información.

<sup>261</sup> AGN, en Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea/ Administración Pública Federal S. XIX/ Justicia/ Justicia (118)./ Contenedor 058/ Volumen 282/ Título 10.

casa abrió una Academia de dibujo, en donde el español impartía clases.<sup>262</sup> Esta calle de Flamencos se encontraba enfrente de la plaza de El Volador en el cuartel número 3.

En general, la historiografía lo describe como un capitán retirado del ejército, como varios de sus contemporáneos, Oropeza utilizó los privilegios que brindaba ser militar. Una carrera en el ejército facilitaba las relaciones sociales con los grupos que tenían poder económico y político. Además, un importante beneficio que gozaba era el fuero y el establecimiento de tribunales especiales, por ello, algunos personajes buscaron subirse al carro del ascenso sin hacerse de las armas, de esta manera, numerosos grados fueron otorgados por servicios prestados.

Dentro del ejército, un importante grupo fue el de los ingenieros militares. El último tercio del siglo XVIII, el estado absolutista había implantado nuevas políticas, las cuáles hacían necesarias el conocimiento del territorio; estas prácticas habían fortalecido el papel de estos individuos. Para esta época, este cuerpo gozaba de prestigio, por estas razones, Oropeza y de la Hidalga buscaron ostentar este grado.

Por otra parte, los contratos realizados en El Volador expusieron diversas profesiones de Oropeza, entre las cuáles se encontraban: corredor de número, comerciante, contratista, concesionario, constructor de El Volador, pero la que apareció con mayor frecuencia fue capitán retirado.<sup>263</sup> De tal manera, podría deducirse que Oropeza buscaba hacer efectivo su privilegio como militar.

En este rubro, otra faceta fue la percepción que sus contemporáneos tuvieron sobre este personaje, así como la imagen que se forjó de sí mismo. La mecánica de los contratos hacía que Oropeza tuviera una constante vinculación con las autoridades, en especial con el Ayuntamiento. Este contratista mantuvo una relación compleja con esta entidad municipal, pues algunos integrantes de cabildo fueron muy benevolentes con sus proyectos como fue el caso del grupo que publicó una defensa de El Volador, pero por el otro lado, se enfrentó con varios obstáculos, especialmente con la comisión de Hacienda, cuyos miembros José Ignacio Domínguez y José Francisco Nájera, que tajantemente objetaron al primer proyecto de El Volador presentado por el contratista.

Incluso, para julio de 1843, cuando ocurrió un relevo en los miembros del cabildo, la situación privilegiada de Oropeza se alteró y sufrió ataques que lo asociaban con la desaparición del Parián para beneficio del nuevo Volador. Aquí destaca la postura del síndico Rafael Rebollar, quien se opuso a uno de sus proyectos. Para difundir su punto de vista, este individuo publicó el 2 de julio de 1843 en el diario *El Siglo Diez y Nueve*<sup>264</sup> un artículo en el que expresaba su opinión y las consecuencias funestas que traería el decreto de desaparición de los comercios de la Plaza Mayor. El síndico defendía a los comerciantes del Parián que sería demolido para dar lugar a un monumento a la Independencia, proyecto del mismo arquitecto de El Volador. Además, argüía que la destrucción de este establecimiento traería graves bajas en las arcas municipales. Rebollar denunciaba que detrás de esta decisión presidencial existía la razón de mejorar el valor de los cajones de El Volador a favor de los empresarios. Este argumento originó una

---

<sup>262</sup> Francisco Manuel Álvarez, *El Dr. Cavallari y la Carrera de Ingeniero Civil en México*, México, Impresores A. Carranza y Comp., 1906, p.82.

<sup>263</sup> En los diferentes contratos de locales se pueden observar estas profesiones.

<sup>264</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, Suplemento al numero 585, 2 de julio de 1843.

disputa entre el síndico y el contratista. Aunque refirió a la conveniencia de los empresarios ante esta decisión, debemos destacar que Rebollar nunca mencionó a Oropeza por su nombre, pues su crítica estaba enfocada a analizar la trascendencia para el Ayuntamiento de dejar de percibir los ingresos generados por el Parián.

En un artículo titulado “Parián y Mercado”,<sup>265</sup> Oropeza respondió a las imputaciones del síndico que había asegurado que el empresario mantenía cierta influencia sobre el Supremo Magistrado. No obstante, lo más interesante fue que este desplegado abrió la puerta a una interesante descripción del propio contratista, quien al contestar a Rebollar, nos proporcionó una imagen de sí mismo. El asentista afirmó tener una recta formación heredada de su familia y estos principios fueron los empleados en el negocio de El Volador, único trato que había incursionado, ya que se consideraba como novato en el campo de las especulaciones. Más allá de las que había conquistado por su propio comportamiento negaba cualquier otro tipo de vínculos. Al estar al tanto de las negociaciones emprendidas, este contratista entendió como sorprendidas estas difamaciones venidas del cuerpo municipal.

Su defensa se fundamentó enalteciendo la mejoría del ornato de la Plaza Mayor y criticando a los “intereses mezquinos” que trataban de encontrar motivos ocultos detrás de un decreto tan ilustrado. El empresario utilizó veladamente el argumento del beneficio de la mayoría, al expresarse que éste fue para la honra y embellecimiento de la patria, en contrapartida, con las ganancias de algunos comerciantes. De esta manera, el asentista voltio la cuestión, pues que serían unos cuantos traspasos de cajones en comparación con “el embellecimiento de México para los recuerdos eternos de su gloriosa emancipación política”.<sup>266</sup>

Un rumor que vinculaba la destrucción de Parián y la edificación del nuevo mercado, se refirió a que una sección de El Volador sería usado para cubrir el vacío generado por la desaparición de aquel establecimiento virreinal. El contratista respondió que “la parte principal del nuevo mercado que ha sido acabada, está casi enajenada por traspasos y la que resta, *más es para plaza que para servir de Parián*”. De esta manera, refirió que el espacio disponible eran “cajones pequeños” insuficientes para los giros que alojaba el Parián. A su vez, exponía que el plazo para desocuparlo estaría muy próximo y no se terminaría el nuevo mercado para esas fechas. No obstante, a todas estas negativas por parte de Oropeza para erigir una especie de Parián sí existe un proyecto para encauzar una fracción de El Volador a este fin.<sup>267</sup>

En las líneas finales de su artículo, Oropeza nos brindó el retrato que buscaba proyectar de sí mismo, “un joven que empieza su carrera ambicionando solo el concepto de hombre de bien”.<sup>268</sup> De esta manera, este nuevo contratista buscaba diferenciarse de los prestamistas asentistas que se habían creado tan mala fama social. Como él mismo lo refiere, José Rafael Oropeza enarboló, quizá con demasiado calor, una defensa de su reputación al considerarse “hombre de bien” y, a la vez, respondió ante las acusaciones

---

<sup>265</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1843.

<sup>266</sup> *Idem*.

<sup>267</sup> Hay una iniciativa de Supremo Gobierno para destinar al Volador para que sustituya al destruido Parián y una respuesta del contratista Oropeza, fechada el 5 de marzo de 1844. *vid* AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16.

<sup>268</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1843,

del síndico sobre el primer magistrado.<sup>269</sup> Así, en una breve caracterización de Oropeza, podemos establecer que era un novato en la especulación, joven, pasional, atento hacia la actitud de la autoridad y con un anhelo ser considerado como parte de los llamados “hombres de bien”.

Sobresaltado, por la réplica del contratista, Rebollar arguyó que en su disertación no mencionó el nombre de Oropeza y lo único que reflejaban las acciones del asentista es una preocupación constante por adular al presidente provisional.<sup>270</sup> El síndico lo calificó de “un apologista supernumerario de los actos y deliberaciones del supremo gobierno”.<sup>271</sup> Esta misma inquietud, anteriormente reflejada en las ceremonias relacionadas con el mercado, en cuyos discursos se acentuará la relevancia de crear infraestructura en la ciudad y, por ello, se aplaudirá la actitud del gobierno actual.

Este artículo de Rebollar, prueba que parte del cabildo se desligó de la antigua postura de apoyo a la obra de El Volador construida por Oropeza. De esta manera, resulta interesante la postura del síndico ante la política de ornato santannista:

Muy dignas de afanes y elogios son las obras de magnificencia pública, pero si vale hablar con el justo apoyo de los sentimientos heredados, me he supuesto que D. José Rafael Oropeza se atiene a ellos, publicaré con noble orgullo, que mis honradísimos padres enseñaron a ser amante de la justicia y de la humanidad doliente, antes que de la ostentación y el ornato en medio de la calamidad.<sup>272</sup>

Estos altercados nos brindan una buena idea del lugar social que ocupaba José Rafael, otro episodio personal que nos proporciona la hemerografía se publicó en *El Mercurio Poblano* en 1844. Un personaje conocido como *El Paisano* denunció al empresario en una conducta irrespetuosa hacia el Santísimo Sacramento. El incidente sucedió cuando Oropeza no se detuvo, arrodilló, ni prestó ningún respeto a este acto sagrado y siguió su camino. Para *El Paisano* resultaba escandaloso, pues la falta de respeto que profesaban “los jóvenes de este siglo” constituía una grave falta a la religión, uno de los fundamentos donde reposaba la sociedad decimonónica.<sup>273</sup> Dicho suceso se agravó cuando otro articulista que firmaba como *Yo*<sup>274</sup> pretendió defender a Oropeza con un supuesto diálogo mantenido en el artículo llamado “*El Paisano y Yo*.” Este nuevo artículo ofendió más al *Paisano* que prosiguió su campaña contra el contratista.<sup>275</sup> A través de este episodio, podemos constatar otro semblante de Oropeza y como fue visto por los hombres de su época.

---

<sup>269</sup> “Yo escribo estas líneas por mi propia reputación, por el decoro del primer magistrado y por el buen nombre de la república, por haberlo hecho el señor síndico contra mi honor, contra el de la suprema autoridad y contra que es debido a la nación” *vid El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1843.

<sup>270</sup> “Segundo y se convencerá de que su publicación por la prensa, más que por vindicación, fue por aprovechar con disfraz la ocasión que se presentó para mejorar de posición y halagar muy de cerca al actual supremo magistrado de la nación” *vid, El Siglo Diez y Nueve*, 12 de julio de 1843.

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> *Idem.*

<sup>273</sup> “Contestaré a estas con otra pregunta. ¿Por qué también otros muchos jóvenes y ancianos en quienes concurren las mismas circunstancias que en el Sr. Oropeza, los oímos blasfemar neciamente y los vemos ridiculizar los más incomprensibles y augustos misterios de nuestra religión?” *vid, El Mercurio Poblano*, 13 de febrero de 1844.

<sup>274</sup> Manuel Payno (1822-1894) conocido escritor firmaba con el seudónimo de *Yo* y debido al contenido, forma de expresión y creencias expresadas en esta serie de artículos parece confirmar que Payno puede ser este personaje. *vid* Nubia Amparo Ortiz Guerrero “Manuel Payno: El Hombre de los seudónimos” en *Acequias. Literatura y pensamiento crítico*, México, Universidad Iberoamérica, 2006, vol.38, pp.2-5. Otra obra consultada fue la de María del Carmen Ruíz Castañeda, *et. al., Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1985.

<sup>275</sup> *El Mercurio Poblano*, 20 de febrero de 1844.

### *c) Otros negocios de Oropeza*

Hasta este momento conocemos que su primera participación en la construcción de bienes inmuebles de carácter público fue la propuesta hecha del mercado de El Volador en abril de 1841. No obstante, como observamos, Oropeza tenía conocimiento directo sobre las funciones que ejercía el Ayuntamiento y, para estas fechas, se había relacionado con un arquitecto que podía hacer viable la empresa. Sin embargo, este establecimiento no fue su única participación en las contratas de construcción de infraestructura capitalina. En 1844 promovió intensamente un proyecto para fabricar una Casa de Matanzas o Rastro General. Además, se asoció al empresario del recién estrenado Teatro Santa Anna para la construcción de otro establecimiento de espectáculos, el cuál se convertirá en el Teatro Iturbide. Otros negocios incluyeron la participación en la administración del Teatro Principal durante esta misma década. También incursionó como socio con la empresa Birus y Compañía para La Compañía Restauradora Mineral el Oro en 1842 y aunque tenía una acción minoritaria en comparación con los otros socios, su participación en la industria minera, a la par de grandes prestamistas, describe el nivel económico que logró Oropeza.

#### *-La Compañía Restauradora Mineral de “El Oro”.*

El pueblo minero llamado El Oro floreció durante el Porfiriato a finales del siglo XIX, sin embargo, tuvo varios antecedentes en la explotación minera. Bajo las reformas de Revillagigedo en 1794, el ingeniero Miguel Agustín Mascaró dirigió la reubicación de este pueblo para convertirse en un real de minas.

En la época independiente, el legado de este centro minero traspasó fronteras y éste fue el origen de la sociedad minera llamada La Compañía Restauradora Mineral de “El Oro” en 1842.<sup>276</sup> El contrato realizado por sus socios el 30 de septiembre de 1842 se conformaba con Francisco Murphy o Morphy, Guillermo Enrique Egerton (William Henry Egerton), José Rafael Oropeza, Lorenzo Carrera y José Marzán o Morzán. Al realizar un breve repaso de los nombres que constituían la compañía minera observemos que todos pertenecían a este grupo de prestamistas y asentistas.

Por ejemplo, Michael Costeloe refiere que Murphy era un oscuro inversionista inglés que llegó a México en la época de Bustamante, en efecto, Francisco Morphy, inglés por naturalización, era el socio principal de la firma española Morphy & Morzán.<sup>277</sup> Este personaje fue nombrado como comisionado por el “cuerpo de comerciantes” de la capital para pedirle a Santa Anna que influyera en el presidente Bustamante con el fin de abolir ciertos aranceles. Este mismo autor menciona que es muy probable que Murphy haya estado inmiscuido en los acontecimientos que se gestaron en Guadalajara en 1841 que tuvieron como resultado la caída del gobierno de Bustamante y el triunfo de Santa Anna con la alianza de Tacubaya.<sup>278</sup> Finalmente describe cómo este hombre fue agente de Santa Anna durante esta época y cómo éste supo premiar su lealtad con varias concesiones y privilegios, como se ha mencionado, una de las más importantes fue la creación de la Dirección General del Tabaco.<sup>279</sup> Otros negocios de mediana estatura, pero importantes para el tema de estudio fueron los que realizó con los arrendamientos de los cajones en El

<sup>276</sup> Yolanda Sandoval Santana. *El Oro, un pueblo industrial del Porfiriato en el Estado de México* en [http://bidi.unam.mx/libro\\_e\\_2007/0870175/07\\_c03.pdf](http://bidi.unam.mx/libro_e_2007/0870175/07_c03.pdf), [consultado 16 de abril de 2010].

<sup>277</sup> Costeloe, *op.cit.*, p.235.

<sup>278</sup> *Ibid*, p.224-225

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 246

Volador.<sup>280</sup> En este asunto, Murphy junto con los comerciantes Fernando Collado, Cayetano Altamirano e Ignacio Loperena giraron librazas para que los locatarios pagarían en los alquileres o guantes del mercado. Además, dentro de esta empresa minera, Murphy era el socio mayoritario con 20 acciones y dentro del citado contrato apareció con la profesión de corredor.<sup>281</sup>

El nombre del segundo accionista William Henry Egerton<sup>282</sup> se encontraba vinculado con los desastres que produjo la moneda de cobre. La tambaleante economía nacional se vio afectada, además de los desastres producidos por las múltiples deudas, por un nuevo fenómeno ocasionado por la falsificación de la nueva moneda que dio como resultado una desestabilización financiera. En una aparente solución a la crisis, el Supremo Gobierno expidió unos certificados que fueron sustituidos por bonos de cobre, tomados como deuda pública, al 6 % de interés anual. Estos certificados tenían como garantía el valor de los terrenos baldíos. Para llegar a esta resolutive, el gobierno conferenció con prestamistas y empresarios para terminar en este turbio negocio. En 1844, se expidió un reglamento relativo a la conversión de los títulos de la moneda de cobre y entre los nombres involucrados en este asunto, se encuentra el de William Henry Egerton.<sup>283</sup> Este personaje de nacionalidad inglesa tenía como profesión, según el contrato, la de minero y poseía 11 acciones de El Oro.<sup>284</sup> A la vez, la compañía inglesa Birus & Co. poseía 10 de las acciones de esta sociedad.

En relación con estos socios, los demás nombres tuvieron acciones en números mucho menores, pero fueron importantes en la escena nacional. Tal fue el caso de Lorenzo Carrera, especulador de origen español que había hecho varios negocios con Manuel Escandón, viéndose favorecido con el estanco de Tabaco en esta administración. También se le vinculó con otro gran prestamista Antonio Garay con quien formó la empresa textil llamada *La Magdalena* en la zona de San Ángel en 1840. Además, como sucedió con otros casos, Carrera se involucró en la política a favor del general Paredes y su proyecto monárquico que lo separará del apoyo dado a Santa Anna a finales de 1844.<sup>285</sup> En relación con su participación en la Compañía Restauradora Mineral El Oro fue mucho menor con sólo dos acciones, al igual que su paisano, José Marzán o Morzán, antiguo socio de Francisco Murphy que tenía la misma cantidad de acciones.<sup>286</sup> Finalmente, la inclusión de José Rafael Oropeza llama la atención por ser el único socio de nacionalidad mexicana y además sus acciones sumaron tres, una porción mayor a Carrera y Marzán.

En conjunto todos los socios sumaban 48 acciones con un valor de \$80,000.00. La compañía trajo máquinas de vapor y otras herramientas para hacer nuevos socavones. Sin embargo, para 1845 todavía no habían obtenido resultados, pero para 1847 este distrito minero recibió más impulso.<sup>287</sup> Esta empresa no

---

<sup>280</sup> AN, notario Francisco de Madariaga, notaría 426, año 1842, Acta 19066, Folio 30818.

<sup>281</sup> *Idem*

<sup>282</sup> Hermano de Daniel Thomas Egerton, pintor viajero que vino al país alrededor de 1836, entre sus obras más famosas están la serie litográfica *Vistas de México* publicadas en Londres en 1840. Como refirió Carlos María de Bustamante fue brutalmente asesinado junto a su amante en 1844 cerca de su casa en Tacubaya. *vid.* María José Esparza Liberal, "Daniel Thomas Egerton" en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.). *Catálogo de la Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, siglo XIX, tomo I, México, Banamex, 2004, p.388.

<sup>283</sup> Bermúdez, "Meter orden e imponer impuestos, la política de Ignacio Trigueros" *op.cit.*, p. 206.

<sup>284</sup> AN, notario Francisco de Madariaga, notaría 426, año 1842, acta 19066, folio 30818.

<sup>285</sup> Costeloe, *op.cit.*, p. 355.

<sup>286</sup> *Idem*.

<sup>287</sup> Sandoval, *op.cit.*, p. 87.

declaró los ingresos obtenidos, el socio mayoritario Francisco Murphy negó los hechos y finalmente vendió la mina.

La participación de Oropeza en esta empresa nos permite visualizar los alcances de este contratista, ya que realizó negocios con prestamistas que tenían comercios a gran escala. Probablemente, la oportunidad de realizar el mercado de El Volador, le abrió las puertas para asociarse con grandes comerciantes. Aunque en su desplegado en el periódico en 1844, Oropeza decía que el mercado era su único trato en las especulaciones, como observamos, la inclusión en la sociedad de la Compañía Restauradora en 1842, lo desmiente. Su asociación en otros proyectos convertirá a Oropeza en un contratista capitalino conocido en el medio.

#### *-El proyecto de la “Casa de Matanzas” o “Rastro General”*

Precisamente, el mismo día que fue inaugurado el mercado de El Volador apareció un artículo que anunciaba sobre algunos “Rumores de un nuevo matadero”.<sup>288</sup> En este negocio, José Rafael Oropeza repetía la misma fórmula que con El Volador, así, presentaba una iniciativa con un contrato y un edificio para la realización de una “Casa de Matanzas” o Rastro General. Aunque el proyecto del matadero y el mercado de El Volador resulten edificaciones diferentes, su contemporaneidad y sus fines mercantiles no fueron tan dispares lo que nos permite concretar ciertas reflexiones acerca de las construcciones de la época y de este personaje.

En mayo de 1844, este asentista apelando a un sentido de cooperación con el gobierno presentó un proyecto de edificio para fungir como matadero y reconoció su propia contribución para consolidar ciertos aspectos que no podía cubrir el Estado.<sup>289</sup>

También, la construcción de un matadero general se puede enmarcar dentro de las tendencias de la policía de la época que buscaban crear ambientes y edificios salubres. Oropeza empapado dentro de esta corriente urbanística ofreció la mejora de la higiene pública como la principal finalidad de la obra. El contratista exponía las razones de la actual situación: primero, una mala distribución del consumo de carne en diferentes rastros privados que ocasionaban una falta de control de la calidad de la carne, la preponderancia del contrabando en el producto, una concentración de ganado en las principales calles de la capital, lo cuál producía “necesariamente la insalubridad consiguiente a la aspiración de los miasmas o emanaciones pútridas que exhalan”.<sup>290</sup>

Además, debemos señalar que el proyecto del matadero estaba íntimamente relacionado con El Volador. Al no poder cubrir los adeudos contraídos por la creación de este mercado, el Supremo Gobierno otorgó a este empresario una casa en el apartado de Campo Florido valuada por los arquitectos Manuel María Delgado y Lorenzo de la Hidalga en \$13, 032 pesos.<sup>291</sup> Precisamente, será en este terreno donde

---

<sup>288</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de junio de 1843.

<sup>289</sup> “De ahí es que hace indispensable la cooperación de otras personas que sin elevarse a los asuntos gravísimos del gabinete puedan ver con ojos perspicaces las circunstancias pequeñas y manifestar como amantes del país sus opiniones y proyectos con tal que tiendan a directamente a la protección de algún rasgo conducente al bien de la sociedad entera”. *vid* AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección: Rastros: San Lucas, vol. 3768, exp. 2 y 3.

<sup>290</sup> *Idem*.

<sup>291</sup> AN, notario Manuel Orihuela, año 1844, Acta 25366, Folio 3748.

Oropeza planteó construir el matadero por estar ubicado cerca de corrientes de agua.<sup>292</sup> Siguiendo el ejemplo de varias capitales de Europa que habían centralizado el consumo de carnes, este asentista concibió un control gubernamental de este giro mercantil. El fin comercial resultó claro puesto que el contratista ambicionó ser el único concesionario de este bien de consumo. De esta forma, “la Casa General de Matanza de México” se erigía como el lugar obligatorio para la carnicería de ganado.

Dentro de su contrato, los beneficios del matadero serían amplios para Oropeza, por ejemplo, a propuesta de éste, los precios serían fijados respecto al tamaño del animal y sumando al privilegio de veinte años de concesión. Todas estas ventajas se ofrecían a cambio de entregar la casa en el tiempo señalado a la administración del Ayuntamiento.

Este proyecto se turnó a varias instancias, pero el encargado de examinarlo por ser una obra de la ciudad era el Ayuntamiento. De esta manera, pasó por las comisiones de Mercados, Policía y la junta de Hacienda. Además, como parte de estos dictámenes, los planos fueron evaluados por los arquitectos mayores de la ciudad Joaquín Heredia y Manuel María Delgado. Finalmente, fue calificado por el cabildo como contraproducente para esta corporación, por lo tanto, el matadero, al contrario de El Volador, se quedará en los planos.

Aquí, ¿podemos reflexionar en qué consistieron las diferencias fundamentales entre los dos proyectos? Éstas radicaron en la reacción del Ayuntamiento y la elección del arquitecto. De esta manera, vayamos por partes, analizaremos la respuesta gubernamental. En un principio, las comisiones de Mercado y Policía aprobaron el proyecto en lo general:

Consideramos que ya sea por la hermosura del edificio, ya que por la bien entendida distribución de sus partes, por la seguridad y comodidad que presenta el Matadero para que en se haga todas las operaciones a que está destinado y por último por el local en que ha de levantarse que no solamente está inmediato a una garita, sino que posee la ventaja de poder tener en abundancia agua, tan indispensable en esta clase de establecimientos y cuya salida después de haber servido se hace tan fácil por las muchas acequias que atraviesa los potreros del campo florido, por todas esas razones, la comisión ha creído que los planes en general nada dejaban que desear y esta creencia se ha robustecido cuando al ver otros planos le han parecido que los Mataderos de París no son superiores al que hoy se intenta edificar en México.<sup>293</sup>

Para las comisiones, resultaba claro que este establecimiento sería benéfico para la salubridad pública y la mejora en la calidad de las carnes. Otros puntos a favor eran el aumento de la alcabala por la disminución del contrabando y la creación de una renta que sacará a la municipalidad del ahogo para cubrir sus más urgentes atenciones.

Las objeciones al matadero versaban en el tiempo del privilegio porque, en parte, dicho establecimiento no tomaba en cuenta que el abasto sería mayor dentro de veinte años y no era suficiente el espacio de la casa para los animales. Además, algunas voces dentro del cabildo empezaban a expresar desacuerdo al proyecto alegando que era un monopolio. Los comisionados Antonio Morán y Ramón Olarte advirtieron que no puede ser considerado este giro como un estanco porque dicho argumento sería igual a

---

<sup>292</sup>“Me comprometo y obligo a edificar a la brevedad posible y a expensas de la compañía en una parte de la retirada de la ciudad y bien abastecida de aguas como lo es el de Campo Florido, una casa de matanzas con el número de celdas suficientes para el consumo de la capital arreglando la otra casa a los planos que presentaré al Supremo Gobierno y son iguales a los edificios que existen con el mismo objeto en varias capitales de Europa” *vid.* AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección: Rastros: San Lucas, vol. 3768, exp.2.

<sup>293</sup> AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección: Rastros: San Lucas, vol. 3768, exp. 2 y 3.

considerar un mercado como un monopolio de bienes consumibles, ya que no se podían vender en otro lugar. Esta premisa fue repetida en la prensa en un artículo de Juan D. Cañedo.<sup>294</sup>

En los primeros meses, el cabildo se encontraba más a favor del proyecto, entre los nombres se encontraban Elguero, Cervantes, Moreno, Perdo, Letona, Urquiaga, Algara, Fagoaga, Osta, Echave, Buenrostro, García y Cañedo y Nájera y en contra, González Cosío, Olarte y un viejo conocido de Oropeza, Rafael Rebollar. Sin embargo, la suerte estaba lanzada, las voces en la opinión pública que propugnaban que se trataba de un estanco fueron creciendo. *El Siglo Diez y Nueve* publicó varios artículos en contra del monopolio en el abasto de carne.<sup>295</sup> A su vez, la Junta Mercantil de Fomento de México expresó su negativa por considerar que estaba en contra del libre comercio.<sup>296</sup>

Finalmente, el síndico primero Rafael Rebollar, quien como ya habíamos constatado había tenido ciertos roces con Oropeza, dio su dictamen y, en parte, resumió las conclusiones del cabildo. Esta corporación había analizado que el proyecto propuesto contaba con varios problemas: en primera, una mala ubicación, ya que en el Campo Florido se encontraban la corriente y salida de las aguas de la capital y podrían contaminarse con estos desperdicios; segundo, el excesivo número de años que la compañía proponía tener este establecimiento no correspondía al presupuesto del edificio; tercero era evidente el perjuicio de los dueños de ganados que sufrirían al pagar alquiler a esta casa y también se encontraba el daño de las casas particulares de matanza que tendrían que desaparecer. Por ello, Rebollar expuso que se trataba de “un monopolio sobre este ramo de la primera necesidad con incalculable daño a la industria nacional dependiente en su totalidad de dichos particulares criadores y del respetable público consumidor”.<sup>297</sup>

No obstante, el síndico apoyaba la noción de la mejora de la salubridad que traería el matadero por lo que propuso lo siguiente:

1. El número de años debía corresponder al presupuesto real del edificio gastado.
2. El proyecto se debía sujetar a almoneda según lo determina el Supremo Gobierno y se remataría a favor del mejor postor.
3. Para beneficio de la salubridad pública, se cambiaría la ubicación en un suburbio dotado de vientos y corriente de agua para que no se contamine la ciudad con las inmundicias y miasmas que produzca el matadero.
4. En contra de establecer un monopolio, se otorgarían concesiones por convenio particular a las casas particulares y se cubrirán con indemnizaciones los perjuicios que debieron de sufrir con la creación y cierre de establecimientos. Además, se permitirá el libre comercio de carnes surgidas de la casa de matanza.
5. Finalmente, siguiendo las sugerencias de los peritos arquitectos se mejoraría la calidad del material del establecimiento y éste se ampliaría para dar cabida al abasto.

---

<sup>294</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de junio de 1844.

<sup>295</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de junio de 1844.

<sup>296</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de junio de 1844.

<sup>297</sup> AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección: Rastros: San Lucas, vol. 3768, exp. 2 y 3.

De estos términos, llama la atención, la propuesta del síndico que este proyecto se sometiera a almoneda pública, como ya mencionamos, en el caso de El Volador, éste no fue consignado a subasta sino fue escogido por decreto presidencial. Por esta razón, el mercado principal cobró una mayor importancia al ser escogido sin cubrir ningún requisito más que la negociación dentro del propio Ayuntamiento. De esta manera, en el caso del matadero deducimos no hubo una ingerencia del ejecutivo en la obra. El asunto terminó en la aceptación en almoneda de otro proyecto dirigido por el empresario Sánchez Navarro, sin embargo, las circunstancias políticas harán como muchos otros programas que se quedarán en proyecto.

Por otra parte, el asunto de la selección del arquitecto y la descripción del edificio aportan datos interesantes. El pago atrasado del Supremo Gobierno hizo que los gastos generados por la construcción del El Volador provocaron que Oropeza se endeudará con el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. En 1843, el contratista debía al arquitecto poco más de \$25, 000 pesos.<sup>298</sup> No sabemos, si estos sucesos o el hecho de que de la Hidalga tuviera muchos encargos durante esos años causaron que Oropeza cambiará su elección de arquitecto. De esta manera, Enrique Griffon fue el proyectista del matadero,<sup>299</sup> él remitió los planos de la planta, fachada y corte adjunto con la respectiva descripción del edificio al Ayuntamiento. Desgraciadamente, estos planos se encuentran perdidos, sin embargo, la descripción conjunta nos da una idea de lo que se buscaba con el edificio.

Sin duda, la composición arquitectónica del matadero y El Volador difieren, pero hay rasgos en común como la selección de materiales, la oficina de administración o juzgado, así como la necesidad de contar con agua y el ornato. Por ejemplo, se estipulaba que el edificio sería de mampostería y los materiales serían muy similares a El Volador. A distinción de los cajones comerciales, en el matadero era necesario contar con cuartos que estén contruidos con paredes de mampostería y tepetate, el suelo de loza y betún y el techo compuesto de vigas de escantillón y tejas romanas. También, el uso de la cantería labrada estaba en las pilastras de las entradas y de los portales, así como en las cornisas de las puertas. Las rejas laterales de las entradas se conservaban sobre apoyo de mampostería con guarnición de cantería. El hierro fue empleado para las rejas de ventanas y puertas y también para reforzar los machos de columnas. No obstante, los arquitectos calificadores destacaron que era necesario mejorar la calidad de los materiales, puesto que criticaban la utilización de un material muy perecedero como el adobe en ciertas paredes.

---

<sup>298</sup> AN, notario Francisco de Madariaga, notaría 426, Año 1843, Acta 21757, Folio 33520.

<sup>299</sup> “Enrique Griffon, arquitecto francés, pasó a México en 1827 y vivió de su profesión a pesar de que en aquellos años la actividad constructiva en México no era boyante. De sus primeros años en México no sabemos prácticamente nada, pero en 1836 solicitó al Ayuntamiento permiso para ejercer su profesión. Por aquellos años estaba construyendo la casa de Mackintosh, un renombrado financiero inglés. En 1837 empezó a construir la fábrica textil de Cocolapan (Veracruz) propiedad de Lucas Alamán. Con motivo de la restauración de la Academia de San Carlos fue nombrado académico de mérito en 1843, con lo cual se reafirmó como uno de los cinco más importantes arquitectos de la capital. Un año antes había presentado un proyecto para un monumento a Iturbide, que fue premiado y en 1843 ganó también el concurso para el monumento a la Independencia, en el que también intervinieron Lorenzo de la Hidalga, el arquitecto español favorito del presidente Santa Anna y el mexicano Vicente Casarín, compañero de viaje de José Manzo, quien había estudiado en París. También ganó a De la Hidalga en el proyecto de cárcel para la ciudad (1850) que no pudo construirse por falta de presupuesto. No conocemos la fecha de fallecimiento de Griffon, pero en 1867 todavía estaba activo. A pesar de no tener un estudio puntual de este arquitecto, lo dicho basta para darnos cuenta de que fue al primer arquitecto francés con una actividad importante en el México moderno” *vid* Montserrat Galí Boadella, “Artistas y artesanos franceses en el México independiente”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 17, 2009 en <http://alhim.revues.org/index3180.html>. [consultado el 15 abril 2010] y hay una información similar en Katzman, *op.cit.*, p.358.

Estas sugerencias de los maestros mayores nos permiten distanciar la obra de Griffon de la del arquitecto vasco. Respecto a los materiales, de la Hidalga no utilizó adobe y la mayoría de sus materiales fueron dictaminados como de buena calidad. Sobre el matadero, sus críticas se centraban en la casa de administrador y el juzgado, ya que dichos cuerpos eran muy reducidos y su ubicación en el espacio, al estar rodeada de otras oficinas, producía que perdieran su importancia arquitectónica. Por el contrario, la solución del cuerpo correspondiente al juzgado de El Volador fue una de las más importantes, ya que nunca se perdía de vista en torno al conjunto del establecimiento.

Dentro del aspecto del suministro del agua, Griffon concibió adecuadamente que la función del establecimiento provocaba que fuera eminente la necesidad de contar con gran cantidad de agua, de esta manera, disponía de los elementos necesarios para que proveyera esta condición.<sup>300</sup> Como veremos más adelante, esta situación se distanció del caso de El Volador en donde había una escasez de este recurso.

En el matadero, el ornato consistió en la colocación del nombre de “Casa General de Matanza” en letras doradas, la colocación de una piedra de mármol y un reloj. La piedra iba tener una inscripción que recordará que era a la protección del presidente y a la asistencia del Ministro de Gobernación, a la Junta Departamental y del Ayuntamiento que la ciudad debía la construcción de tan útil establecimiento. Como observamos, este ornato fue muy menor al conseguido en El Volador; probablemente, éste no era un elemento esencial en el matadero, ya que era un lugar apartado concurrido únicamente por los interesados en este negocio, mientras que el mercado tuvo un espacio céntrico, preferencial y público.

De igual manera que en el mercado, el primer presupuesto del edificio era exagerado y exorbitante. No obstante, los peritos arquitectos de la ciudad Joaquín Heredia y Manuel María Delgado habían avalado al matadero en \$78 712 pesos y el presupuesto de Griffon era de \$171 573. Como lo demuestran los arquitectos Griffon y de la Hidalga en sus obras, podemos establecer cómo algunos arquitectos buscaban sacar provecho económico de este déficit de nueva infraestructura capitalina.

#### *-El empresario de espectáculos: el Teatro Iturbide y el Teatro Principal*

Como expresamos estos vínculos empresariales ocasionaron que existieran varios puntos en común en las diferentes obras de la época, de esta manera, es probable encontrar que los personajes tanto los empresarios como los arquitectos continuamente se repetían. Con El Volador sucedió este fenómeno, la ley del 1º de mayo de 1831 había creado un fondo del cuál se financiaron los créditos para la construcción de la plaza. De esta misma reserva quedó un sobrante respetable, Francisco Abreu,<sup>301</sup> empresario del

---

<sup>300</sup> La necesidad del agua se nutre con la presencia de bastantes fuentes y tanques. “Las fuentes que se manifiestan en los dibujos se harán con bóvedas de ladrillos y pretines de mampostería [...] Los tanques de agua con los dos principales fuentes a la extremidad de los almacenes de carne opuesta a la entrada, tendrán toda la profundidad que permite el nivel de los arcos de Belén; los dos cuadrados que les son simétricos tendrán una vara de profundidad, como los circulares de los patios de la entrada, la guarnición del brocal de ambos será una piedra de chiluca. Los cuatro tanques largos de los corrales, serán de ladrillo. Los albañales que se podrán en las piezas centrales de los mataderos y, por todo, lo largo se extenderán de la calle que está al fondo del establecimiento serán de piedra de chiluca labrada. Todos los tanques serán provistos de la cañería de plomo necesaria y a más de cada una de las tremitas y dos piezas laterales de los mataderos será provista con una llave de agua, toda la superficie del terreno será empedrada”. *vid* AHDF, Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección: Rastros: San Lucas, vol. 3768, exp., 2 y 3.

<sup>301</sup> Francisco Abreu (1796-1870) fue un empresario guatemalteco, vino a México muy joven, a raíz de la Independencia e hizo fortuna. Magaña refiere que era arquitecto y un hombre muy emprendedor. A él se le debe la construcción del Teatro Santa Anna e Iturbide, posteriormente se le puso Abreu a un teatro en su honor. A su vez, construyó la línea de ferrocarril del centro a San Agustín de las

Teatro Santa Anna, propuso al Ayuntamiento conseguir una mutua cooperación entre el tesoro público y el municipal para que el sobrante se diera en libramientos y, con ellos, apoyar la construcción del teatro. Con precisión, no sabemos si este origen financiero ocasionará que Arbeu y Oropeza se conocieran, lo cierto es que juntos emprenderían la puesta en marcha del Teatro Iturbide en 1853.

La incursión al mundo de los espectáculos de José Rafael Oropeza comenzó al tomar la administración del Teatro Principal. Tras el éxito de sus negocios adquiridos durante esta administración en 1844, este empresario pudo hacerse cargo de este establecimiento que entonces se encontraba quebrado. Oropeza había sido el antiguo fiador del establecimiento, en vista de la terrible situación, redujo varios gastos y cambió la compañía teatral.<sup>302</sup> La temporada se vio afectada con los sucesos políticos de finales de ese año que suscitaron una nueva salida de Santa Anna. Sin embargo, en los primeros meses de 1845, el capitán buscó una remodelación del teatro para tenerlo a la altura del Teatro Santa Anna, inaugurado el año anterior. La renovación del inmueble se encomendó al mismo Griffon, quien al término de dos meses transformó completamente el establecimiento. Sus transformaciones se basaron principalmente en el ornato, decorándolo al gusto de la época con una gran cantidad de dorados. Anterior a esta intervención, el Teatro Principal era conocido como *el Teatro Santa Paula*, haciendo referencia al famoso cementerio, debido a que el público consideraba que era tan oscuro que sus localidades parecían fosas mortuorias. Así, para aliviar la situación, Griffon colocó el ornato que armónicamente adornado que dieron brillantez a la sala.<sup>303</sup>

Los acontecimientos políticos y la situación de guerra con Estados Unidos sacudieron a la capital, y tal escenario la sufrieron los espectáculos públicos. El Teatro Principal padeció varias veces el cierre de sus funciones. Oropeza trató de sufragar los problemas y aparecieron varios avisos en la prensa que él se haría cargo de llevar a buen término la temporada.<sup>304</sup> Finalmente en 1854 desistió y otra compañía se hizo cargo de este teatro. No obstante, los hechos posteriores hacen parecer que prefirió encargarse de un establecimiento nuevo que volver a reformular al viejo Principal.

Así, Francisco Abreu y José Rafael Oropeza formaron una sociedad para mantener al Teatro Iturbide en 1853. Este establecimiento fue construido en la antigua plaza del Factor en 1851 por el arquitecto Santiago Méndez y a cargo del financiamiento estaba Arbeu. Las veinticuatro acciones de la compañía estaban divididas con dieciséis acciones para Arbeu y las restantes ocho para Oropeza. Según el contrato, Francisco Abreu daba en arrendamiento a Oropeza todas partes y piezas del Teatro Iturbide necesarias para la representación teatral. Este contrato duraría siete años a partir de la Pascua de 1854 hasta 1861.<sup>305</sup>

---

Cuevas, Tlalpan. Finalmente, murió en 1870 totalmente arruinado y olvidado. *vid.* Antonio Magaña, *Los teatros en la Ciudad de México*, México, Colección Popular de la Ciudad de México, 1974, pp. 39-41.

<sup>302</sup> La compañía teatral del Principal estaría compuesta por: Actrices. Soledad Cordero, María Francesconi, Isabel Martínez y Ruperta Guerra. Actores: Juan Salgado, Miguel Vallete, Bruno Martínez, Manuel Rivas, Evaristo González, Angel Padilla, Manuel Mancera, Amador Santa Cruz, José Merced Morales y Aniceto Cisneros. *vid.* Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)*, México, edición facsimilar, CONACULTA, 2009, p. 92.

<sup>303</sup> *Ibid.*, pp.92-93.

<sup>304</sup> *El Monitor Constitucional*, 30 de octubre de 1845.

<sup>305</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección teatros, iturbide, vol. 4018 exp. 3.

Estos ejemplos nos dejan claro que El Volador ofreció una oportunidad inmejorable para que este empresario generara otros negocios. A la par que otros personajes, José Rafael Oropeza se concebía así mismo como un “hombre de bien” que con su trabajo apoyaba el desarrollo del país. Aunque su nombre no fuera tan reconocido, supo aprovechar el capital social y político de su época para generar, por lo menos, durante estas dos décadas una inversión en la infraestructura capitalina.

### 3.3 El arquitecto: ¿por qué Lorenzo de la Hidalga?

El último participe dentro de este análisis fue el arquitecto, casi mediados del siglo XIX apareció con insistencia un nombre que fue el autor de la formación de estos espacios urbanos con fines mercantiles y políticos. Hablamos de Lorenzo de la Hidalga, quien edificó las primeras construcciones del México independiente.<sup>306</sup> Al contrario de lo que advirtió Manuel Francisco Álvarez en la biografía sobre el arquitecto, la incorporación de Lorenzo de la Hidalga en la sociedad mexicana, no fue casual, tras de sí tenía un largo linaje que lo unía a una familia novohispana.<sup>307</sup> Si bien, no nos proponemos realizar una biografía de este arquitecto español, pues eso sería tema para investigación entera, buscaremos presentar cómo los vínculos sociales y de poder ayudaron a de la Hidalga a conseguir edificar El Volador y, sobre todo, explicar la sobrecarga de trabajo que presentó en este periodo de 1841-1844. La importancia de estas edificaciones fue que en ellas descansó parte de la imagen de buen gobierno que estaba siendo forjada por el Estado.

No obstante, es necesario profundizar más en las razones del porqué hubo, en cierto modo, un favoritismo gubernamental para encomendarle estas obras. Su biógrafo Manuel Revilla, al mencionar que la mejor construcción de la época fue el Teatro Santa Anna, lo consideró indirectamente el principal arquitecto del México independiente.<sup>308</sup> De esta forma, vale la pena apuntar los motivos por los que de la Hidalga pudo construir tan fructíferamente en una época en que no hubo tantas obras sobresalientes. Otra interrogante que surge es por qué permanece sin estudiar a profundidad un personaje tan importante en el ambiente artístico de esta época, ya que de la Hidalga fue un hombre polifacético; además de su profesión, era empresario, promotor de arte e, incluso, amateur de la pintura. Por ello, este cuestionamiento puede tener varias respuestas, entre las cuáles, la más franca es el poco desarrollo e innovación arquitectónica de este período. Otra probable solución puede recaer en el favoritismo político conveniente del momento, pero inoportuno a largo plazo, que envolvió a parte de su carrera artística. Este arquitecto tuvo acercamientos con la política para ejercer sus obras, sin embargo, la elección de estos políticos no fue

---

<sup>306</sup>“En la mayor parte de sus proyectos firmaba simplemente Lorenzo Hidalga, sólo en uno, en el de la capilla imperial firmó De la Hidalga, sin embargo, como aclaramos, la historiografía lo ha conocido con aquel nombre. Sus proyectos y obras son vastas, algunos son: mercado de la Plaza de El Volador (1841-1844), Teatro Santa Anna (1842-1844), proyecto para monumento a la Independencia y arreglo de la Plaza Mayor (1843), retablos altares de la Iglesia del Colegio de Niñas en la calle de Bolívar (1843), proyecto de Cuartel de Inválidos con colaboración de Pedro García Conde, reposición de la cúpula de Santa Teresa (1845-1858), ciprés de la Catedral (1847-1850), proyecto de penitenciaría para la ciudad de México (1850), proyecto e iniciación de la penitenciaría de León, Gto. (1850-1851), plaza de toros en la esquina noroeste de Rosales y Juárez (1851), traslado y nuevo pedestal de la estatua de Carlos IV (1852), transformaciones de Palacio Nacional con Rodríguez Arangoity, incluido el salón del Emperador (1864-1867), proyecto capilla para el palacio imperial (1864), proyecto para un cementerio (1871) y numerosas casas privadas, incluida la suya propia (1860) véase para un listado completo *vid*, Katzman, *op.cit.*, p. 392.

<sup>307</sup> Recordemos que Manuel Francisco Álvarez menciona que es Oropeza, quien presenta a De la Hidalga a su grupo social y, por ello, este arquitecto empieza a tener encargos. *vid* Álvarez, *op.cit.*, p.82.

<sup>308</sup> Revilla, *op.cit.*, p. 190.

siempre acertada. Así, resulta claro que la existencia de un artista se debe a las particularidades sociales donde se desenvuelve y el éxito en la profesión de la arquitectura depende de varios factores que escapan al talento del artista. De esta forma, es indispensable rastrear el panorama social y familiar cercano a su figura.

#### a) Cuadro familiar

Cabe señalar que ciertas prácticas sociales se mantuvieron vivas, incluso, a pesar del cambio político de colonia a nación. La articulación familiar o clan familiar sobrevivió la crisis del Antiguo Régimen y se mantuvo activa en la primera mitad del siglo XIX.

A partir del siglo XVIII, se suscitaron transformaciones en la elite y se empezó a abrir a sectores como comerciantes y empresarios, anteriormente excluidos. En el caso de la Nueva España del siglo XVIII es posible distinguir dos grupos dentro de la elite: el primero conformado por las viejas familias criollas y el segundo grupo, él cuál es relevante en este tema, fue el de las “familias nuevas” venidas de regiones vascongadas y cántabras que exaltaban sus actividades empresariales y comerciales. Dentro de este grupo, las alianzas matrimoniales buscaban dos estrategias, en primer lugar, emparentarse con la burocracia virreinal y, en segundo, mantener los lazos familiares con la península. De esta forma, su campo de acción estaba muy sustentado tanto por el poder económico como por el político a uno y otro lado del Atlántico.<sup>309</sup>

Este punto resulta relevante puesto que en el caso de Lorenzo de la Hidalga, quien nació el 4 de julio de 1810 en Maestu dentro la provincia de Álava en la región vasca, se repitió esta dinámica familiar. (Fig.13) Este arquitecto se casó en 1840 con Ana García Icazbalceta, cuya familia materna fue de origen vasco y se dedicaba a las actividades comerciales y al cultivo del azúcar. La historiografía ha especulado sobre el advenimiento de este personaje a México, por ejemplo, se ha dicho que fue ampliamente recomendado a Joaquín García Icazbalceta, hermano menor de Ana.<sup>310</sup> Sin embargo, esta afirmación es poco probable porque en esos años Joaquín tenía trece años.

Más bien, el linaje de Lorenzo procedía de una larga tradición que se remitía a la época colonial y generaciones atrás, por ello, empecemos por partes. Su nombre completo fue Lorenzo Martínez de la Hidalga y Musitu fue hijo de Antonio Martínez de la Hidalga y Manuela Gertrudis Musitu Zalvidegoitia,<sup>311</sup> tuvo varios hermanos pero el más importante en esta historia fue Sebastián, el primogénito de la familia y hermano mayor de Lorenzo, quien le llevaría casi veinticuatro años.

Por otro lado, Ana María García Icazbalceta su futura esposa fue hija de Eusebio García Monasterio, un teniente coronel de La Rioja que se había dedicado al comercio en la Nueva España. Su

---

<sup>309</sup> Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De Novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición.*, México, Museo Nacional de Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, pp. 66 y 67.

<sup>310</sup> Luis Ortiz Macedo, “El Teatro Nacional. Una obra de Lorenzo de la Hidalga” en *Revista de la Universidad de México*, México, 1988, p.28.

<sup>311</sup> Manuela Gertrudis Musitu Zalvidegoitia (Maestu, 1768) madre de Lorenzo de la Hidalga y Ramona Antonia Musitu Zalvidegoitia, abuela de Ana María García Icazbalceta tienen un hermano mayor llamado Vicente Musitu Zalvidegoitia, quien en julio de 1794 partió hacia la Nueva España, también por cuestiones familiares. Sobre este personaje sobrevive una pintura de Joseph Mariano Lara realizada en la Nueva España en la que se representa con su esposa. *vid, Catalogo de la exposición Lazos de Sangre. Retrato mexicano de familia siglos XVIII y XIX*, México, Museo de la Ciudad de México, 2000, p.44.

madre fue Ana Ramona Icazbalceta Musitu, quien a su vez, fue hija de Nicolás Icazbalceta Herrarte y Ramona Antonia Musitu Zalvidegoitia.<sup>312</sup> Este último matrimonio tuvo varios vástagos, entre los más destacados estuvieron obviamente Ana Ramona, pero igualmente María Josefa Blás, su hermana mayor.<sup>313</sup>

De estos apuntes tenemos que Ramona Antonia y Manuela Gertrudis Musitu Zalvidegoitia eran hermanas y de ahí vino la relación familiar que tenían Lorenzo de la Hidalga y Ana García Icazbalceta. Sin embargo, los vínculos no se detuvieron ahí sino que Sebastián de la Hidalga, hermano de Lorenzo y María Josefa Blas Icazbalceta Musitu, tía de Ana García Icazbalceta, se casaron en 1815 en México.<sup>314</sup>

Por todos estos datos recogidos tenemos que el arquitecto vasco tenía familiares cercanos en la ciudad de México que probablemente propiciaron su venida. De esta manera, Manuel Revilla afirmó que el arquitecto iba partir para Italia pero circunstancias familiares le llevaron en mayo del año de 1838 a esta capital.<sup>315</sup> Sin embargo, no sólo tenía asegurado Lorenzo una protección de redes familiares sino también su hermano Sebastián, que tenía por ocupación la de comerciante, había realizado inversiones importantes que serán de relevancia para este arquitecto.

Para 1827, su hermano contaba con solvencia financiera en bienes inmuebles incluido el Rancho de Michapa en Yzucar de Matamoros, con el cual mantuvo una relación jurídica con Nicolás Icazbalceta,<sup>316</sup> su cuñado, en la forma de apoderante.<sup>317</sup> Ese mismo año, también junto con Nicolás había vendido una casa en la callejón de Espíritu Santo número 15 por \$9, 000 pesos.<sup>318</sup> Finalmente, la propiedad más importante que tendrá Sebastián de la Hidalga fue la hacienda de Matlala en el Estado de Puebla y ese año de 1827, la arrendó a su cuñado Nicolás por nueve años a una renta anual de \$4, 000 pesos.<sup>319</sup> Esta propiedad será la que capture Eugenio Landesio en sus paisajes retratando, junto con la arquería de la hacienda, a la familia conformada por Lorenzo y Ana María. (Fig. 14 y 15) Así, los de la Hidalga se apropiaron de grandes extensiones de tierra en la zona de Atlixco, Puebla. De esta forma, con estos datos quedó claro la posición y las relaciones entre ambas familias anteriores a la llegada del arquitecto.

De esta forma, Lorenzo se encontró muy acogido por la alta sociedad mexicana y pronto empezó a tener proyectos para realizar. Su talento e ingenio le valieron formar parte del grupo intelectual y científico, así como el mérito y distinción de la Academia de San Carlos. No obstante, la razón principal de su elección como arquitecto de prestigio residió en que pertenecía a esta clase social que,

---

<sup>312</sup> Su padre Eusebio García Monasterio fue miembro de una familia de cosecheros de vino de las provincias de Rioja en España, se trasladó a México con capital y estableció un negocio del mismo giro. Su madre fue doña Ana Ramona Icazbalceta y Musitu, familia mexicana acomodada, a quien pertenecía la hacienda de Santa Clara Montefalco; los hermanos de doña Ana Ramona poseían las haciendas de Santa Ana Tenango y de San Ignacio Urbieta en el estado de Morelos; éstas luego pasarían a ser parte de don Eusebio. En 1843 para beneficio de ésta realizó un contrato con el Supremo Gobierno para construir un camino en Chalco. El representante del Gobierno fue José María Bocanegra y para cubrir la construcción se quedarían con los peajes cobrados. *vid.* AN, notario Francisco Madariaga, notaría 426, año 1843, acta notarial 21896, folio 33659.

<sup>313</sup> Resulta importante destacar que sobre las hermanas María Josefa y Ana Ramona Icazbalceta Musitu y su madre Ramona Antonia Musitu y Zalvidegoitia se conserva un cuadro pintado por Juan de Saénz en 1793. La niña Ana Ramona aparecía con una jardinera en el mano, mientras con la otra su madre la esta ayudado para bajar unas escaleras que conducen a un jardín. Esta actitud de carácter ilustrado también nos permite acercarnos al cultivo de las ciencias como la Botánica. *vid.* *Catalogo, op.cit.*, p. 66.

<sup>314</sup> La información aportada sobre la familia Martínez de la Hidalga del árbol genealógico de Javier Sanchiz que se encuentra en: [http://gw5.geneanet.org/index.php3?b=sanchiz\\_f&lang=es](http://gw5.geneanet.org/index.php3?b=sanchiz_f&lang=es). [Consultado 24 de abril de 2010]

<sup>315</sup> Revilla, *op. cit.*, p.189.

<sup>316</sup> Nicolás Icazbalceta (1797-1847) nació en México, fue cuñado de Sebastián de la Hidalga y tío de Ana García Icazbalceta. Participó en varios negocios con Sebastián.

<sup>317</sup> AN, notario Francisco Madariaga, notaría 426, Año 1827, Acta Notarial 94636, Folio 236089.

<sup>318</sup> AN, notario Francisco Madariaga, notaría 426, Año 1827, Acta Notarial 94876, Folio 426331

<sup>319</sup> AN, notario José Vicente Maciel, notaría 427, Año 1827, Acta Notarial 95199, Folio 427212.

independientemente de su filiación política, se agrupaba bajo el nombre que Costeloe ha rescatado como “hombre de bien” y, que Torcuato di Tella, ha definido como clase media y alta.

Por último, la familia de la Hidalga y García tuvieron cinco hijos, el mayor Ignacio nació en 1841, los años siguientes nacieron respectivamente María Loreto y María del Pilar, la conocida señorita pintora. En 1845, tuvieron otro hijo llamado Eusebio y, finalmente, en 1848, el último hermano Federico Hidalga García. Tanto Ignacio como Eusebio de la Hidalga y García estudiaron en la Academia de San Carlos y fueron reconocidos arquitectos, cuya obra más famosa fue el *Palacio de Hierro*.<sup>320</sup> De esta manera, podemos observar dos elementos, primeramente que estos años de 1841-1848 también fueron trascendentes en la vida personal del arquitecto y, el segundo punto es cómo la familia está relacionada con el arte y con la Academia.

Debido a su posición social<sup>321</sup> y su enlace con García Icazbalceta se sabe que Lorenzo de la Hidalga poseía varias propiedades. Entre ellas estaban el inmueble histórico localizado en Correo Mayor 11 que actualmente es Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. En 1838 Don Cayetano y Don Francisco Rubio vendieron esta propiedad al arquitecto, éste lo acondicionó y lo volvió su residencia.

Además, por las obras de Eugenio Landesio sabemos que debía poseer varias haciendas, entre ellas la de Matlala y el ingenio de la hacienda de Colón. Así, como su casa de campo de la ribera de San Cosme conocida por la pintura de Francisco Javier Álvarez. (Fig.25)

#### *b) Redes sociales*

De los pocos aspectos estudiados de este arquitecto está su faceta de empresario, aunque no ahondaremos en ella, expresaremos la importancia que tuvo para la comisión de sus primeras obras. Aquí, al contrario que las empresas azucareras, no hubo un lazo sanguíneo entre los contratistas de El Volador, el Teatro Santa Anna y la cúpula del Señor de Santa Teresa, la Antigua ni existió un apoyo político para la construcción del monumento de la Independencia surgido de nexos familiares. De esta manera, la preferencia hacia este arquitecto vasco puede encontrarse en que su posición, al ser igualmente empresario, pudo influir y tener cierto afecto al ser parte del mismo círculo social.

Tampoco se ha estudiado con amplitud su relación con varias asociaciones de México y el extranjero que tuvieron influencia en su renombre. De esta manera, fue académico de mérito de la Academia de San Carlos, también fue miembro del Instituto Real de Arquitectos Británicos y presidente de

---

<sup>320</sup> *vid* Patricia Guitiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad en la Ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005.

<sup>321</sup> Otro ejemplo paralelo a de la Hidalga son los hermanos Juan y Ramón Agea, arquitectos mexicanos que fueron a estudiar a Roma pensionados por la Academia de San Carlos. En la Colección del Banco de México existe un retrato de ellos pintado por Juan Cordero en 1847. En el estudio de cuadro realizado por Angélica Velázquez se expone como la posición social de los arquitectos se refleja en cuestiones como la corrección de su traje y en el alño de su persona; también resaltan otros elementos como: la levita negras, chalecos, botones y leontinas de oro. Además, dicho porte en el atuendo tiene como finalidad sugerir un correlato visual al comportamiento ético de diligencia y responsabilidad esperado en un arquitecto. Otro detalle significativo en el cuadro es que aparece sobre su mesa de trabajo el proyecto de la Columna de la Independencia realizado por los hermanos Agea; este proyecto compitió junto con el de Lorenzo de la Hidalga en 1843. *vid* Angélica Velázquez “Juan Cordero” en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.), *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, tomo I, México, Banamex, 2004, pp.254-257.

la sección de Bellas Artes de la Comisión científica, literaria y artística de México.<sup>322</sup> No obstante, debemos señalar que en 1841 todavía no había realizado los logros suficientes para ser reconocido, por lo que su participación como docente del Colegio Militar con la cátedra de arquitectura civil e hidráulica<sup>323</sup> ocasionó que hiciera amistad con su director el ingeniero militar Pedro García Conde que será una pieza clave para la realización de sus obras.

### c) *Un acercamiento a la obra de Lorenzo de la Hidalga*

Acerca de sus estudios poco se conoce, Revilla afirmó que Lorenzo de la Hidalga ingresó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid donde obtuvo el título de arquitecto en 1836. Después ese mismo año, pasó un breve tiempo en París, en donde aprendió de las ideas del estilo neoclásico que imperaba en la época, así como de los principios de la función y uso de un edificio e ideas predominantes de varios arquitectos. De esta manera, continuó sus estudios con Henri Labrouste (1801-1875), quien es conocido por ser el pionero en emplear estructuras de hierro. Además, redactó su biógrafo que tuvo amistad con Viollet-le-Duc y Edmund Blanc.<sup>324</sup>

Sin duda, una influencia notable en la obra de De la Hidalga fue el arquitecto francés Jean Baptiste Rondelet (1734–1829), cuyo monumental *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* publicado en seis volúmenes entre 1802 y 1817 marcó el modelo para posteriores tratados de construcción. Como observamos en las construcciones del arquitecto español como fue el Teatro de Santa Anna, se apoyó en las reglas y obras de Rondelet, las cuáles fueron muy populares en todo el siglo XIX. Otro ejemplo que podemos citar es la cúpula del Señor de Santa Teresa, cuyo modelo más cercano fue el Panteón de París, obra empezada por de Jacques-Germain Soufflot y terminada por Rondelet. La innovación del arquitecto francés fue combinar el nuevo cálculo científico (apoyado muchas veces con ensayos sobre modelos) con el enfoque tradicional, es decir, la búsqueda de reglas de proporción con una referencia constante a las edificaciones existentes.<sup>325</sup> De esta manera, las fórmulas desarrolladas por este arquitecto usadas para encontrar el espesor necesario en las paredes fueron muy utilizadas y sirvieron para edificar entre otras construcciones el teatro del arquitecto vasco.

A su vez, el impacto teórico de la obra de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique (1802-1805)* ha sido destacado por varios autores<sup>326</sup> y resulta indiscutible en la defensa que hizo de El Volador. Durand propuso una estandarización y sistematización de la arquitectura basándose en ciertos principios que tuvieron que estar adaptados para el servicio de la sociedad. El propósito de la arquitectura se fundamentaba en la utilidad pública y privada de los edificios.<sup>327</sup>

---

<sup>322</sup> Revilla, *op.cit.*, p. 197.

<sup>323</sup> Hugo Arciniega, *El Arquitecto del Emperador. Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos 1831-1867*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, p.55.

<sup>324</sup> Revilla, *op.cit.*, p.188.

<sup>325</sup> Danilo Sansa. *La vita e l'opere* en: [http://rondelet.biblio.polimi.it/cd/vita\\_opere.htm](http://rondelet.biblio.polimi.it/cd/vita_opere.htm) p.24 [consultado en 7 de febrero de 2010]

<sup>326</sup> Entre otros autores está el citado Israel Katzman expone que los principios teóricos para la construcción de El Volador fueron tomados de Durand, *vid* Katzman, *op.cit.* 296 p. y Elisa García Barragán retomó estos conceptos en sus artículos sobre Lorenzo de la Hidalga, *vid*. Elisa García Barragán "Lorenzo de la Hidalga" en *Del Arte Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM-IEE, 1977 y una reedición en "El arquitecto Lorenzo de la Hidalga", *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 80, vol. XXIV, 2002.

<sup>327</sup> *Cfr.* Everds, *op.cit.*, p.330 y "La nueva plaza del Volador" en el *Museo Mexicano*, tomo 1, 1843-1844.

Por otro lado, Lorenzo de la Hidalga tenía ciertas premisas propias para la construcción de los edificios públicos. Afortunadamente, este arquitecto fue un prolífico escritor y en varios de sus artículos de periódico expuso cómo la infraestructura de carácter público debía contribuir a la grandeza y a la magnificencia de la ciudad, porque para él, todo lo que llevará el carácter de nacional debía ser mejor que las obras de los particulares, ya que reflejaba el Estado en cuestión.<sup>328</sup> También dentro de su plan de estudios del Colegio militar podemos vislumbrar parte de su pensamiento arquitectónico:

Profesor: Capitán D. Lorenzo de la Hidalga. Subalternos: Tenientes: D. José María Duran, D. Juan Palafox y D. Juan Díaz Introducción: Historia de la arquitectura: su importancia: su objeto: medios que se deben emplear para conseguirlo y los principios generales. Primera Parte. Cualidades de los materiales: su empleo en la construcción: formas y proporciones de los diversos elementos de los edificios, relativamente a su destino y objeto primitivo. Segunda parte: Combinación de los elementos de los edificios, modo de formar sus partes: modo de componer un edificio completo. Tercera parte. Noticia de las principales partes de las ciudades de los edificios públicos y de los particulares. Cuarta parte. Teoría de la construcción o determinación de formas y dimensiones de las diversas partes de los edificios con relación a su estabilidad. Principios fundamentales. Formulas que han servido para el cálculo de las tablas concerniente a la fuerza, a la resistencia y estabilidad de las paredes y pies derechos, al empuje de las bóvedas y de las tierras, a la resistencia de la madera y de los metales que se emplean en la construcción de los edificios.<sup>329</sup>

De esta forma, para entender un poco más el escenario de este arquitecto, expondremos concisamente, a manera de ejemplo, otra obra. Si bien el teatro no tuvo una relación arquitectónica con el mercado, sí poseyó nexos fuertes en el contexto creado, es decir, en las cuestiones financieras y sociales. Además del teatro se debe mencionar que en este período surgieron otras edificaciones de De la Hidalga de gran importancia como fueron el referido proyecto del monumento a la Independencia y, también, el proyecto del Cuartel de los Inválidos.

#### *-Gran Teatro Santa Anna*

La iniciativa de crear un establecimiento de esta naturaleza, venía de años atrás, dentro de esta línea, Tadeo Ortiz hablaba de la necesidad de tener un teatro en el callejón de Portacoeli y de “*embellecer a la ciudad con proyectos basados en cuestiones y temas ilustrados*”.<sup>330</sup> Así, el teatro estaba dentro de estos proyectos culturales y de la política de ornato propuestos por este gobierno.

En el año de 1842, en el terreno perteneciente al huerto del ex Convento de los Betlemitas se emprendió la construcción de un teatro. Entre las razones por las que se permitió y promovió la construcción de éste fue porque en ese tiempo se le veía como un poderoso vehículo para instrucción pública y, por esto, servía como un pilar más del gobierno.

Para realizar un acercamiento a la obra, dividiremos el teatro en tres secciones para su análisis: la fachada, el vestíbulo y la sala de espectáculos. La fachada tenía tres pisos con el pórtico en el centro; en la planta baja, se apreciaban tres puertas a cada lado con arcos de medio punto, posteriormente, este espacio se utilizó para las tiendas de calzado *La Imperial*. El pórtico contenía cuatro columnas corintias y dos

<sup>328</sup> García Barragán “Lorenzo de la Hidalga...”, *op.cit.*, p.213.

<sup>329</sup> *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 9 de diciembre de 1843.

<sup>330</sup> Este personaje estudioso de la desaparecida ciencia de la policía era cercano al gobierno, estaba de acuerdo con el fomento a proyectos como la de la columna de la Independencia y los teatros. *vid.* Annick Lempèrière “La ciudad de México 1780-1860. Del espacio barroco al espacio republicano” en Acevedo, “*Hacia otra historia del arte.....*”, *op.cit.*, p.157 Así, el mejoramiento de la policía urbana, en la que incluyó el establecimiento de espectáculos, tan importante para la recreación de sus habitantes, así como de la mejoría del ornato público tan importante para embellecer a la ciudad. Ya los teóricos de la ciencia de la policía habían comentado que el ornato en la ciudad y el campo mostraba estéticamente el vigor y la fuerza del Estado. *vid.* Guerrero, *op.cit.*, pp. 1 y 9-11

pilastras de orden gigante<sup>331</sup> que se elevaban hasta el segundo piso. Manuel Revilla nos dijo: “Acompañan a este sencillo y grandioso pórtico, accesible por una escalinata de poca altura, los dos cuerpos laterales del edificio, consistentes en un muro almohadillado en parte y en parte liso”.<sup>332</sup> El tercer piso se observaban once ventanas cuadradas adornadas con una balaustrada. Dicho elemento no apareció en la obra que realizó Pedro Gualdi del establecimiento;<sup>333</sup> (Fig.4) sin embargo, el mismo diseño en la herrería de la balaustrada se reproducirá en la pintura del italiano que hizo sobre el vestíbulo del teatro. (Fig.16) y dicho diseño se repitió igualmente en una de las pocas fotografías del interior del teatro (Fig.17).

Por otra parte, algunas imágenes que siguieron la composición de Gualdi tampoco llevaron la balaustrada, mientras otras imágenes sí la colocarán.<sup>334</sup> (Fig.18) Sin embargo, por las fotos del teatro sabemos que existió dicho elemento. Este asunto puede estar relacionado con el tema de las estatuas que coronaban la fachada; este tema ha sido desarrollado por la historiografía contemporánea, lo que nos puede sugerir los elementos finales del teatro, puesto que las imágenes donde no aparece la balaustrada, sí aparecen las esculturas.

En el cuadro de Gualdi se aprecian encima del pórtico hay seis estatuas. Algunos autores dicen que ahí estuvieron, mientras otros mencionan que nunca fueron puestas. Las estatuas de la fachada representaban a Apolo y a las musas. Por lo regular, estos programas iconográficos obedecían a patrones tipológicos bien codificados relativos a la Tragedia y la Comedia, la Poesía y la Música, Apolo y su cortejo de musas; o bien, se incluían retratos conmemorativos de dramaturgos célebres, así extranjeros como nacionales.<sup>335</sup>

A su vez, Fausto Ramírez señala que Manuel Vilar aludió a las estatuas del teatro nacional, pero más bien se refirió a las estatuas dentro del teatro y no a las de la fachada. No obstante, Salvador Moreno arguyó que las estatuas existieron y fueron de la autoría de José María Labastida. Concluyendo, podríamos decir, que las estatuas estaban contempladas en el proyecto original, como podemos comprobar en los planos. Además, la pintura de Gualdi las recreó en su pintura del exterior del cuadro. No obstante, es preciso mencionar de que Gualdi también ha pintado obras arquitectónicas en estado de proyecto, como fue el caso de la columna de la Independencia. Y, también, otra prueba irrefutable son las fotografías del teatro, en las cuáles, en ninguna aparece la existencia de dichas estatuas. Sin duda, necesitamos más investigación sobre este apartado.

En cuanto a la crítica hecha hacia el edificio, Revilla explicó que “su mayor originalidad estriba principalmente en la sobria columnata y en no rematar en frontón triangular, trivial recurso del autor”.<sup>336</sup> No por azar, nos dice Fausto Ramírez, que el arquitecto de la Hidalga le confirió al exterior del teatro con

---

<sup>331</sup> Revilla dice: “Como pórtico cuatro elevadas columnas de once varas de altura [9 metros] por algo más de una de diámetro [poco mas de 0.83 metros] suficientemente espaciadas” *vid.* Revilla. *op.cit.*, p. 192.

<sup>332</sup> *Idem*

<sup>333</sup> Pedro Gualdi realizó tres vistas del teatro Santa Anna, una al exterior, del vestíbulo y de la sala de espectáculos, se cree que fueron encargadas por el propio arquitecto De la Hidalga. *vid.* Fausto Ramírez “Pedro Gualdi” en Velázquez Guadarrama (coord.), *op.cit.*, p. 358.

<sup>334</sup> La litografía aparecida en Julio Michaud y Thomas, “Teatro Nacional de México” en *Álbum Pintoresco de la República Mexicana*, ca. 1849-1852 y la litografía mencionada de la imprenta del callejón Santa Clara, siguen la imagen de Gualdi aunque no son idénticas. En *México y sus alrededores* de la imprenta Decaen de 1855 aparece la mencionada balaustrada.

<sup>335</sup> Ramírez “Pedro Guadi” *op.cit.*, p.358

<sup>336</sup> Revilla, *op.cit.*, p.192

su pórtico colosal, el aspecto de un templo moderno y secular, sin que por otra parte fuera posible confundirlo con una iglesia tradicional.<sup>337</sup> A su vez, la primera descripción con la que contamos sobre el teatro fue hecha por un viajero cubano, el 22 de junio de 1843. En ella, hubo adjetivos positivos referidos al teatro como regularidad, simetría, comodidad y solidez. Respecto a las partes analizadas, se describió la entrada grandiosa con buen gusto y variada refiriéndose a la distancia que existe entre el salón y la fachada exterior. Además, aludió a una litografía que probablemente pudo ser la imagen realizada por Gualdi ese año.<sup>338</sup>

Otras críticas se inmiscuyeron dentro de la historia de construcción del teatro dado que al ser suprimida la orden religiosa de los Betlemitas, el gobierno subastó el terreno y el teatro fue financiado por el mencionado socio de Oropeza, el empresario Francisco Abreu. Primero, el teatro fue parte de una inversión de varios socios entre los que se encontraban el famoso agiotista Ignacio Loperena.<sup>339</sup>

En el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, Abreu refirió que al escoger el proyecto del Sr. Hidalgo, que proponía el edificio más ambicioso y caro; pero él más moderno y bello, se vio abandonado por sus socios.<sup>340</sup> No obstante, Abreu mencionó que la decidida protección del gobierno desató las envidias contra la obra. La polémica relacionada con el teatro se transportó a los periódicos que publicaban fervientemente las cartas tanto de los acusados como de los acusadores. Entre los arquitectos que reputaban que el teatro estaba mal construido estaba el viejo conocido rival de De la Hidalgo, Vicente Casarín. El asunto que avivó la polémica fue un accidente dentro de la construcción al desplomarse una vieja pared del lado de la calle de los Betlemitas.

De ahí, partieron las demás críticas al teatro, las principales se reducían a: la diferencia en altura en las columnas y pilastras de orden colosal, el reducido tercer piso, el espesor de las paredes y la falta de conocimiento sobre el terreno en México. Finalmente, el conflicto se resolvió en el terreno jurídico y se formó una comisión para analizar los cálculos de De la Hidalgo. Sin embargo, las fuentes explicaron como los miembros de la primera comisión,<sup>341</sup> eran amigos de Casarín y aportaron la misma información que él. Según de Olavarría y Ferrari,<sup>342</sup> la comisión en conjunto desacreditó el proyecto, a excepción de García Conde, quien presentó un voto particular a favor del teatro. De esta forma, de la Hidalgo expuso una serie de argumentos basándose en las fórmulas de Rondelet refutando las medidas adoptadas por la comisión y

---

<sup>337</sup> Ramírez "Pedro Guadi" *op.cit.*, p.358

<sup>338</sup> Suponemos que se trata de esta litografía fue tomada de la obra de Gualdi por las estatuas encima de la fachada principal. *vid.* Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en México en la época de Santa Anna*, México, UNAM, 1979, (lámina 1)

<sup>339</sup> *Semanario Literario Ilustrado*, 15 de Abril de 1901.

<sup>340</sup> Finalmente teniendo que vender parte del enorme terreno adquirido, Casas 11 y 12 de la Calle Vergara. *vid.* *Seminario Literario Ilustrado*, 15 de Abril de 1901.

<sup>341</sup> La primera comisión estaba compuesta por Joaquín Heredia, Antonio Villard, Pedro García Conde y Domingo Got. *vid.* *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de septiembre de 1843.

<sup>342</sup> La crónica de Enrique de Olavarría y Ferrari recrea el contexto en el que se construyó este teatro desde la colocación de la primera piedra hasta su inauguración, sus funciones y los bailes de máscaras. Además, retoma la polémica artística que generó este establecimiento, así como la cercanía entre el empresario Abreu y el gobierno santannista. También, apunta que la revolución de diciembre de 1844 destruyó su fachada y la estatua de yeso de Santa Anna. *vid.* Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961, pp.372-434.

se formó una segunda comisión. El arquitecto presentó este informe al Ayuntamiento, satisfaciendo con aquél a la autoridad, por lo que finalmente se aprobó la obra.<sup>343</sup>

Asimismo, se realizaron algunas pruebas, una vez levantado el conjunto, por ejemplo, se cargó de todo el peso posible los palcos para revisar su soporte. Para la prueba de acústica, la orquesta de Nuevo México vino a ensayar al teatro y Abreu refirió “aún desde sus tránsitos a los palcos, no se pierde una sílaba”.<sup>344</sup>

Además, podemos agregar que en esa época, existía un interés por difundir estos proyectos por medio de la prensa, por medio de artículos que incluían varias de las nuevas obras de ornato de la ciudad.<sup>345</sup> Al mismo tiempo apareció el artículo de un viajero cubano que describió el Teatro de Santa Anna. En este asunto, Elisa García Barragán es de la opinión que fue el propio de la Hidalga quien escribió el artículo,<sup>346</sup> y da como las razones: primero, la aparición del testimonio de un viajero cubano que es de carácter único, pues no se cuentan más datos sobre dicho personaje. Segundo, el hecho de que firmará con el seudónimo: *un amante de las artes*. Además, si realmente hubiera sido un viajero -que había recorrido el mundo- no tendría el inconveniente de poner su nombre. Tercero, el lenguaje empleado en el artículo era en extremo técnico, por lo tanto, para usarlo se requerían muchos conocimientos arquitectónicos del propio teatro y estar familiarizado con las nuevas corrientes funcionalistas. Por último, los demás ensayos en la prensa respondiendo esas agresiones y difundiendo el empleo de los principios arquitectónicos usados.

Para dar mayor difusión a la calidad de la obra arquitectónica era necesario que existiera otro personaje además del propio arquitecto. Esta estrategia ya la había empleado en el mercado de El Volador firmado bajo los editores (L. E.) Esta suposición puede ser bastante probable dado que se incluyó este artículo en el *Diario del Gobierno de la Republica*, diario de carácter oficial. No obstante, a que consideramos que puede ser el arquitecto, el autor de este artículo, buscamos proponer un nuevo autor Juan Nepomuceno Adorno (1807-1880), inventor y amigo personal del arquitecto. Las razones dadas son, además de la filiación entre estos dos personajes,<sup>347</sup> la existencia de una carta de Adorno aparecida en forma “espontánea” en defensa del arquitecto.<sup>348</sup> En dicha carta, el lenguaje utilizado fue muy similar al viajero cubano, que dígame de paso, nunca usó ninguna palabra propia de los cubanos, a su vez, creo que la descripción tiene similitud con la forma de expresarse de Adorno. Podemos observar que tanto el viajero como Adorno aludieron con énfasis a la solidez del edificio como su mayor acierto. A su vez, Adorno era un conocido inventor, por lo que en la carta, se explayó con términos dedicados a la fuerza y la maquinaria, lo que el viajero cubano destacó como una de las mayores maravillas del teatro era su maquinaria. Además, el argumento en el que se basaba para defender a de la Hidalga se centró en las trabas que se ponían a los genios para desplegar su verdadero arte. De esta forma, más de la mitad de la carta, la

---

<sup>343</sup> La segunda comisión fue formada por Carl Nebel, Moró y Griffon, enemigos estos dos últimos de Hidalga. El informe no fue favorable tampoco *vid. Ibid*, p. 419.

<sup>344</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 2 diciembre de 1843.

<sup>345</sup> En estas publicaciones también escribían los artistas, creadores de las obras, como es el caso de De la Hidalga quien redacta un interesante texto para *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843-1844, que se publica como el escrito del *Plaza del Volador* bajo la firma de los editores (L.E). El artículo sintetiza los cánones bajo los cuales llevó a cabo la edificación del mercado.

<sup>346</sup> García Barragán, *op.cit.*, p. 114.

<sup>347</sup> “Aunque llevo amistad con el Sr. Hidalga no haré mérito de ella”. *vid. El Siglo Diez y Nueve*, 27 de septiembre de 1843.

<sup>348</sup> *Idem*,

dedicó al espíritu de los genios, a los obstáculos y a los patrocinadores de su arte.<sup>349</sup> De igual manera en la carta del cubano, se expuso el mismo argumento: “[...] sin principio ninguno y sin consideración a los efectos que en ellos se quieren obtener, resultando de esto trabas continuas al genio y limitando y forzando la imaginación del pintor, decorador, maquinista, del director y hasta del poeta y sacrificando los efectos del arte al abandono de una parte tan interesante”.<sup>350</sup> Finalmente, como ya había referido, el viajero cubano firmó *Un amante de las bellas artes*; a su vez, Adorno, hizo lo propio utilizando la misma frase en su carta posterior, refiriéndose a las acciones de De la Hidalga: “Yo, verdaderamente, amante de las artes y de la patria”.<sup>351</sup> Sin embargo, lo que sí podríamos afirmar, independientemente de la autoría, fue que la prensa periódica fue un importante medio para difundir estos proyectos de la nueva urbe.

Sobre el interior del teatro sabemos por el citado viajero cubano que tenía un amplio vestíbulo, desahogado atrio, cómodas escaleras y pasillos<sup>352</sup> que funcionaba como patio previo a la sala de espectáculos. En comparación con los teatros europeos de Milán y Burdeos, este teatro contaba con un amplio vestíbulo de 40 metros que evitaba los bruscos cambios de temperatura a los espectadores.<sup>353</sup> Por los planos del edificio y el cuadro de Gualdi, que refleja un espectro de colores, sabemos que en el patio interior del teatro se encontraba cubierto con una bóveda de cristal, la cuál era muy atractiva para los visitantes. De acuerdo con los tratados clásicos de Vitruvio, podemos apreciar la distribución de los órdenes clásicos con columnas dóricas abajo y jónicas en el piso superior, corrigiendo su error cometido en el mercado. (Fig.16)

A su vez, las referidas estatuas consistieron en representaciones de dramaturgos alrededor del vestíbulo. En este tema, Fausto Ramírez se pregunta si el apretado conjunto de enmarcados recuadros que entrevemos en el cuadro de Gualdi alude justamente a la referida serie iconográfica. El 9 de febrero de 1844, apareció un artículo de periódico que se refería a una serie de retratos sobre algunos poetas dramáticos que mandó pintar el empresario del teatro. A su vez, se refiere a la colocación de bustos que representaban escritores que todavía estaban vivos.<sup>354</sup> Muy acorde a la moda, se pensaba hacer una serie de esculturas sobre pedestales que representarían a los escritores mexicanos. De esta forma, otro artículo en la prensa que apareció sin firma, pero creemos que se trataba del empresario del teatro dice: “Húndase luego de haber sido el primer templo en que se inmortalice la poesía mexicana, [...] Nosotros hemos llenado nuestro deber levantando el templo y asentado en él a los pedestales que han de sostener a nuestros trágicos dramaturgos”.<sup>355</sup> Además, se tuvo noticia en julio de 1845 que se colocó la estatua a memoria de Fernando Calderón.<sup>356</sup> De esta manera, se puede concluir afirmativamente sobre la existencia de estatuas en el vestíbulo. Resulta importante destacar que de este vestíbulo, las columnas fueron el único elemento

---

<sup>349</sup> *Idem.*

<sup>350</sup> *Diario de Gobierno de la República*, 26 de junio de 1843.

<sup>351</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 27 septiembre de 1843.

<sup>352</sup> Revilla, *op.cit.*, p.194.

<sup>353</sup> Según los cálculos de Manuel Francisco Álvarez, medidos desde la sala de espectáculos hasta la calle. *vid.* García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga” *op.cit.*, p. 108.

<sup>354</sup> Reyes de la Maza, *op.cit.*, p.259.

<sup>355</sup> *Ibid*, p.242.

<sup>356</sup> *Ibid*, p.50.

que sobrevivió<sup>357</sup> al ser trasladadas a la residencia de la familia Bringas y actualmente es un *Café de la Selva*, a dos cuadras de su antigua posición sobre la calle Bolívar.

En relación con la sala de espectáculos en forma de herradura, Revilla refirió que estaba bien proporcionada y elegante, sin omitir ni el *plafond* ni el *foyer* del escenario,<sup>358</sup> y Antonio Magaña menciona que la forma arquitectónica permitía perfecta visibilidad. La sala contaba con veinte filas de butacas, rodeada por diez plateas de lujo, y sesenta y cinco palcos distribuidos en cuatro pisos con cupo total de 2, 248 espectadores. (Fig.19) Además, disponía de una sala de billar, cafetería, guardarropa y muy amplios pasillos.<sup>359</sup> Por las imágenes se aprecia que había cuatro pisos y una planta baja; cada balcón era dividido por una elegante y larga columna corintia. El escenario se encontraba entre hermosas pilastras de 18 metros que sostenían el techo que era en forma de bóveda con una araña y varias pinturas de liras, ángeles y el emblema nacional. Entre los aciertos que enfatizó el referido viajero cubano está la combinación del proscenio que, sin suprimir a los palcos, ha conseguido separar el escenario con el auditorio.<sup>360</sup> El telón fue pintado por Pedro Gualdi y representaba el proyecto de la Plaza Mayor, obra también de De la Hidalga. De esta forma, podemos observar, el fenómeno que relacionaba a las obras analizadas, ya que por medio del telón se anunció el proyecto ideado por de la Hidalga y, podría decirse, que se estaba promoviendo dicha obra ante el público que asistía al teatro.<sup>361</sup> Además, sabemos por las crónicas teatrales que Gualdi continuó realizando escenografías en este teatro hasta su salida del país en 1848.

Dentro de otras descripciones sobre el teatro, tienen importancia las que narran su inauguración el 10 de febrero de 1844. En esta fecha, la fachada del teatro se iluminó con cientos de faroles y globos de colores, también se obligó a las casas contiguas hacer lo mismo. Además, se alfombró la escalera hasta la acera y a ambos lados se colocaron macetas con flores. Al subir, de inmediato, el visitante se topaba con una enorme estatua de Santa Anna colocada sobre un pedestal en el centro de una balaustrada de madera. Todo el vestíbulo y el salón estaban adornados profusamente, también se removieron las butacas para formar un salón de baile, mientras que en el foro estaba una mesa de banquete.<sup>362</sup> Otro artículo que apareció el 22 de febrero de 1844, recreó las noches dedicadas al baile de máscaras que se ofrecieron y resulta interesante la descripción de la entrada al teatro:

Prosigue su camino y llega por fin a la esquina de la calle Vergara, sí, es muy fácil pasar por la esquina de Vergara. Los coches ocupan las calles Plateros, del Coliseo y de San Francisco, y la multitud de gente está en las aceras. [...] llega al pórtico del teatro de Santa Anna. Las columnas están iluminadas con luces de colores, dos soberbios faroles se hallan frente a las puertas [...] El máscara, se abre paso, compra su boleto, se introduce en el segundo pórtico y pasa los umbrales de la puerta del salón. Es magnifico por cierto: todo de reluciente está blanco, con molduras y labores de oro, alumbrado con luces de esperma colocadas en brillantes candiles de cristal. El máscara echa una ojeada a los palcos y balcones, se queda pasmado de ver tanta hermosura.<sup>363</sup>

<sup>357</sup> Ramírez "Gualdi", *op.cit.*, p.360.

<sup>358</sup> Revilla, *op.cit.*, p.193 .

<sup>359</sup> Antonio Magaña, *Los teatros en la ciudad de México*, México, Colección Popular de la Ciudad de México, 1974, p.42.

<sup>360</sup> *Diario del Gobierno de República*, 26 de junio de 1843.

<sup>361</sup> Recordemos la importancia de la asistencia al teatro en la sociedad decimonónica.

<sup>362</sup> Reyes de la Maza, *op.cit.*, p.44.

<sup>363</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de febrero de 1844.

Finalmente, solo resta señalar que el teatro disponía de dos salones de pintura y fue sede de exposiciones temporales.<sup>364</sup> El gobierno hizo una serie de reformas al teatro, para pagar unas deudas contraídas, incluida la instalación de un restaurante a cargo de Tomás Laurent, un salón de billar para los socios, una sala para jugar cartas y un hotel con cuarenta cuartos, llamado *Hotel Vergara*,<sup>365</sup> a su vez, estaban el establecimiento de los locales comerciales mencionados. De esta forma, observamos como el teatro se erigió como uno de los primeros edificios polifuncionales al estar destinado a varios propósitos tanto templo de cultura como establecimiento mercantil.

Para concluir, podemos decir que el teatro sorprendió a la sociedad mexicana, que no estaba acostumbrada a los edificios modernos con paredes más delgadas y, que juzgaban estos nuevos principios arquitectónicos más como un error que como una vanguardia. El crítico de principios de siglo Manuel Revilla aseguró que este teatro era la mejor obra de De la Hidalga y fue el único edificio del México independiente que rivalizó con las construcciones europeas. Así, este teatro puede ser visto como un espejo de los vaivenes políticos y culturales que convulsionaron al siglo XIX mexicano, ya que esta construcción no sólo sufrió los avatares políticos como el ocurrido el 6 de diciembre de 1844 en que la turba destruyó la estatua de Santa Anna y las letras doradas de su fachada, sino también su nombre cambió conforme al siglo, llamándose *Gran Teatro de Santa Anna*, después por un corto tiempo *Teatro Vergara*, pasó a ser *el Gran Teatro Nacional*, para posterior ser brevemente *Teatro Imperial* con el efímero imperio de Maximiliano y, regresar con la República Restaurada, a su nombre, *Gran Teatro Nacional*. Y, como el siglo XIX, este teatro también sucumbió al ser demolido en 1901 para hacer pasó a las obras de urbanización de la capital moderna. Eran otros tiempos y Porfirio Díaz tenía que edificar sus propios monumentos y teatros, como Santa Anna lo hizo en su época. Después de demolido *el Gran Teatro Nacional*, se emprendió en 1904 la construcción del actual *Palacio de Bellas Artes*.

A partir del estudio de los actores se observó el engranaje necesario de todos los participantes para hacer posible una obra pública. Un ejecutivo fortalecido se inclina a la administración y sólo así fue posible la edificación de la infraestructura oficial. Así, el gobierno buscó crear sus propios emblemas y símbolos con el fin de empezar a moldear un necesitado nacionalismo del cual fue el formador y pretendió ser visto como autoridad de todos los grupos sociales.

---

<sup>364</sup> En diciembre de 1868, por ejemplo, los hermanos Tangassi organizaron una exposición de “escultura decorativa” en los altos del teatro. *vid*, Ramírez “Pedro Gualdi”, *op.cit.*, p.362 .

<sup>365</sup> Reyes de la Maza, *op.cit.*, p. 51.

#### **IV. La Obra: el mercado de El Volador (1844-1871)**

Como ya hemos señalado, la realización de edificaciones vistosas se tradujo en triunfos mediáticos para el presidente en turno. De esta manera, la construcción de la imagen política de Antonio López de Santa Anna se puede ver reflejada en una obra como el mercado de El Volador, para comprender mejor el proceso histórico, lo estructuraremos en tres partes: las negociaciones para su construcción, el diseño arquitectónico y, finalmente, la apropiación y difusión propagandística de Santa Anna a través de la utilización de su imagen dentro del establecimiento.

En primer lugar, las negociaciones para su construcción nos explican las circunstancias en las que se planteó la obra, pues existió un interés privado de carácter empresarial para financiar infraestructura pública con el fin de obtener ganancias económicas. Así, el empresario se relacionaba con la autoridad, por ejemplo, en este caso José Rafael Oropeza propuso esta iniciativa-contrato al Ayuntamiento de la Ciudad de México. A partir de las gestiones, se pueden observar varios aspectos interesantes como **la inclusión de otros actores sociales**, diferentes de la Iglesia y el Estado, encaminados a la elaboración de los pocos ejemplos arquitectónicos en la primera mitad del siglo.

De igual importancia fue la **construcción de nuevos espacios urbanos** que tenían como propósito generar capital, por ello, se buscó el diseño más adecuado para alojar un establecimiento mercantil. La obra se inserta en este proceso, no podemos dejar de lado, el espacio social que se renueva, teniendo en cuenta los materiales, los dictámenes sobre el mercado, los principios arquitectónicos y los testimonios que hablaban sobre este espacio.

A través del conocimiento particular del edificio se comprenderán las razones que motivaron una polémica en torno a El Volador, en la que se transformó el carácter pragmático del mercado para llevarlo a un terreno político; así, se modificó el empleo de la obra y existió un uso propagandístico en las construcciones públicas para beneficio del presidente. Esta adjudicación del edificio provocó el desdibuje de los actores promotores de la iniciativa, incluido el propio Ayuntamiento y apareció el protagonismo del general Santa Anna. En especial, esta producción de la propaganda se realizó a través de ciertos mecanismos de heroización que abarcaron tanto las ceremonias, los discursos y símbolos como la estatua del general. Finalmente, se consolidó en el informe de gobierno de José María Bocanegra, al considerar a este mercado como parte de las mejoras producidas por el Supremo Gobierno. Así, **percibimos el intento de construcción heroica** de Santa Anna a través de la construcción del nuevo edificio de El Volador.

##### **4.1 Gestiones sobre la construcción del edificio de El Volador: propuesta, dictámenes y proyectos.**

Como mencionamos, los motivos de la creación del edificio de mampostería los podemos encontrar en las diferentes ideas previas a su construcción. No obstante, a todas las recomendaciones hechas por Tadeo Ortiz de Ayala, la resolutive fue la compra de la plaza de El Volador al Marqués del Valle por 33 mil pesos en 1837 formando, con ello, parte de los fondos de la municipalidad. El Ayuntamiento se hizo del terreno

de El Volador, pero no mandaría hacer el ambicioso sistema de mercados, sino se conformaría con mejorar únicamente el existente y crear otros aledaños. Esta medida era parte de una reforma a la red mercantil de la Ciudad de México propuesta por la ley del 20 de marzo de 1837.<sup>366</sup> El edificio para El Volador construido por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga correspondió a esta serie de adelantos. Sin embargo, como mencionamos, no fue el único establecimiento mercantil, al mismo tiempo que se gestionaba la creación del mercado Iturbide edificado por Griffon que finalmente edificó hasta 1849.<sup>367</sup> Este interés de crear infraestructura se empezó a desarrollar paralelamente en varios departamentos de la República y llevó a la construcción de los mercados Trigueros en Veracruz (1841-1843), en honor, del ministro Ignacio Trigueros<sup>368</sup> y el mercado Santa Anna en Tampico, Tamaulipas.<sup>369</sup>

El pronunciamiento militar de julio de 1840 causó daños a varios inmuebles de la ciudad, entre ellos, a El Volador. La idea de convertir este mercado en un edificio moderno de mampostería venía, como revisamos de tiempo atrás, aunque no había sido indispensable su edificación, a pesar de que existieron propuestas de proyectos anteriores.<sup>370</sup> Finalmente, la coyuntura política impuesta por este conflicto permitió la construcción definitiva de la obra.

#### *a) La propuesta del contratista*

El 30 de abril de 1841, el capitán retirado José Rafael Oropeza presentó una iniciativa al Ayuntamiento para el levantamiento de un mercado de mampostería con la finalidad de sustituir la construcción antigua de la plaza. La propuesta del empresario tuvo un carácter completo, ya que había un análisis detallado de las características que comprendió el mercado: contenía un plano para la proyección del nuevo edificio, así como el cálculo de los costos materiales y la presentación de un contrato con varias cláusulas estableciendo compromisos con el Ayuntamiento. Esta iniciativa pone de manifiesto la formación de la clase empresarial dedicada al comercio y cómo, en principio, la obra de De la Hidalga respondió a estos fines.<sup>371</sup>

En las estipulaciones de esta propuesta podemos conocer los diferentes aspectos que implicaba un emplazamiento de esta naturaleza. De cierta manera, se concibe la gran visión de este empresario, pues si bien representaba una fuerte inyección de capital inicial, los beneficios del negocio a largo plazo serían, acatando tal cual estaba escrita la iniciativa, sumamente cuantiosos. En ella se planteó al titular como un particular que administraría los cajones comerciales, de forma similar a lo que sucedía en otras plazas como la Paja. Al ofrecer la construcción de la estructura, Oropeza buscaba el control del comercio en el centro de la ciudad; no obstante, la localización privilegiada de El Volador hacía que sus ingresos fueran todavía más favorables que en otros establecimientos más distantes.

---

<sup>366</sup> Como ya hemos comentado anteriormente, estas iniciativas fueron impulsadas por el gobernador del departamento de México, Luis Gonzaga Vieyra.

<sup>367</sup> AHDF. Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 19

<sup>368</sup> El mercado fue levantado en 1841 por los arquitectos José y Luís Zaparí llegados de Piamonte. *vid* Katzman, *op. cit.*, p.184.

<sup>369</sup> "Memoria del ministro de relaciones exteriores y gobernación José María Bocanegra dada al congreso constituyente respondiendo por los años de 1841, 42 y 43" en *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de junio de 1844

<sup>370</sup> El comentario realizado por la comisión de Hacienda sobre la iniciativa original de Oropeza hacía alusión a la existencia de proyectos anteriores con menores presupuestos.

<sup>371</sup> AHDF. Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16, f.3

A grandes rasgos, el contrato nos pone al tanto de las razones de la creación de este espacio público. El primer argumento era que la Ciudad de México merecía ser digna de edificios que estuviera a la altura de la capital. Con ello, se pretendía establecer una asociación entre la estética de la ciudad de acuerdo con la belleza de su arquitectura, por lo tanto, la realización de obras de esta naturaleza era considerado como un “bien público”.<sup>372</sup> La garantía que dio Oropeza fue que se construiría una “hermosa y sólida construcción” en la plaza de El Volador.

Dadas estas circunstancias se buscó una respuesta a los personajes a quienes se encontraba dirigida esta iniciativa, con alusiones a varias corporaciones políticas. El empresario comenzaba la redacción de su contrato, mencionando las acciones que realizaba el presidente; mientras, en segundo plano, se apuntaba la participación del Ayuntamiento dentro de las negociaciones. En primera instancia, el contrato estaba dirigido al primer magistrado, aunque podemos deducir que también se esperaba que los personajes indicados se interesaran por el proyecto.<sup>373</sup> A través del uso de menciones y enalteciendo sus decisiones que embellecieron al ornato urbano, pretendió el empresario ser inclusivo y, de esta forma, ganarse el visto bueno del gobierno. No obstante, como veremos más adelante, esta inserción de la administración en turno fue aprovechada por el gobierno salido de Tacubaya para crear una imagen favorable y así ser difundido ante el público.

Al final, se encontraban los términos y condiciones expuestos en el contrato que comprueban la noción de que la construcción de un mercado se vio como la consolidación de un negocio. La situación del erario nacional era conocida por los empresarios, por lo que la obra pública era un campo de inversión. En ello, podemos observar la visión del contratista que advirtió que como no existían posibilidades que el gobierno pagará con numerario, se podrían contratar traspasos, es decir, al no pagarse en efectivo se podía fijar el precio de la cesión de un comercio. De suerte que Oropeza conocía los medios de sacar provecho y explicó las múltiples formas en las que se podía pagar la estructura.

Otra de las condiciones importantes del contrato exigía que se le retribuyera con un 6% anual de la renta de productos del mercado. Un último requisito polémico fue la petición de percibir la renta de los cajones por nueve años. Como ya mencionamos, este punto fue uno de los más discutidos, pues implicaba otra modalidad de contrato, además de una suma de ingresos muy importante y de manera definitiva fue cancelado.

Una cuestión reveladora fue que el mercado estaba siendo edificado a través del pago de pasivos que debía el Supremo Gobierno al Ayuntamiento de la Ciudad. Este traspaso de capital nos habla de la implicación indirecta que existió entre el Supremo Gobierno y la creación de El Volador. El empresario mandó una solicitud a éste para que fueran cubiertos los 360, 000 pesos; en ella, estipulaba como requisito que si la administración no pagaba, se quedaba en libertad de no emprenderla. En este convulso escenario

---

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Se lee: “Teniendo el C. S. Presidente provisional el más decidido empeño porque inmediatamente de comienzo a la obra de edificación de la Plaza del Mercado de esta capital y habiendo sido esto manifestado al empresario”. vid AHDF. Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16. “Proyecto y planos para construir de Nuevo el de la plaza del Volador por José Rafael de Oropeza” 30 de abril de 1841

nacional, muchos de los proyectos se suspenderán en esta etapa, paradójicamente generando más gastos que beneficios, por ello, la duración de las obras estaba pactada en el contrato. Los trabajos se iniciarían en un término máximo de seis meses y si la obra fuera suspendida por más de treinta días sin justificación, los fiadores tendrán la obligación de continuarla. Es importante destacar una cláusula que prevía acontecimientos políticos que podían afectar la obra. Debemos recordar que la razón de su erección fue una revuelta política, por lo que, existió una garantía contra causas mayores por parte del Ayuntamiento.<sup>374</sup>

El significado que una obra se construyera a partir de pasivos, nos habla de un Estado en quiebra, ya que en una situación de mayor estabilidad económica, él sería el principal promotor de infraestructura del país. A su vez, describía un traspaso de capital entre varias instancias de gobierno y una imperiosa necesidad de producir obras que reflejarán un espejismo de estabilidad financiera y política.

Las reacciones que generó esta propuesta fueron múltiples; sin embargo, antes que el Ayuntamiento, la primera respuesta fue de la Prefectura del Centro, cuyo encargado, el mencionado Antonio Diez de Bonilla dio el visto bueno al proyecto. Esta autoridad expuso la necesidad del abastecimiento de bienes insumos para los ciudadanos. Otra característica interesante fue que se enfatizaba que la realización del mercado traería una mejora estética a la capital.<sup>375</sup> De esta manera, existió un interés por parte del gobierno para la producción de obras que enriquecieran el atractivo de la ciudad y coincidieron con el contratista y el prefecto, ya que ambos se apoyaban en el ornato de la ciudad como un punto favorable para la construcción del mercado.

#### *b) Los dictámenes sobre el mercado*

En el contrato inicial se condicionó que el edificio se acoplará a las reglas del arte; ante tal requerimiento, Oropeza propuso la integración de un cuerpo colegiado de expertos en la materia que juzgaran de acuerdo con las normas arquitectónicas y que evalúe el proyecto presentado. Por esta disposición, se buscó el reconocimiento de dos arquitectos, uno por el Ayuntamiento y otro por el contratista, sobre la eficiencia del plano en cuestión.<sup>376</sup> Con estos discernimientos es posible conocer más a detalle el edificio que conformó al mercado de El Volador.<sup>377</sup>

Estas obras tienen que ser examinadas con distintos enfoques, por lo tanto, los dictámenes cubrieron sobretodo dos aspectos: el estructural y la funcionalidad comercial. El Ayuntamiento consultó a los arquitectos José Antonio del Mazo y Pedro García Conde para hacer una valoración arquitectónica de la obra. Además, resulta preciso recordar que estos espacios eran llevados a cabo con fines lucrativos, por lo tanto, era necesario adaptarlos a este objetivo, por lo que la comisión de Hacienda del Ayuntamiento observó la viabilidad del proyecto, en relación con la recaudación de impuestos de acuerdo con el número y diseño de los cajones.

---

<sup>374</sup> La presencia de este requisito es sumamente revelador porque caracteriza y sintetiza el ambiente que se vivía en la Ciudad de México dentro en la primera mitad del siglo, ya que subsiste la amenaza de constantes insurrecciones; no obstante, la vida cotidiana sigue y las personas tienen que buscar sitios de abastecimiento de bienes de primera necesidad.

<sup>375</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16.

<sup>376</sup> *Ibid*

<sup>377</sup> Los preceptos teóricos serán analizados en el siguiente apartado sobre el edificio.

En el primer acuse de recibido de Hacienda se anotó que el plano se pasó a la comisión integrada por el maestro mayor de la ciudad, José Antonio del Mazo y el arquitecto supernumerario de la ciudad, Mariano de Inmeguerer Mendoza<sup>378</sup> y, finalmente, lo revisó la oficina del ingeniero militar Pedro García Conde. La participación de arquitectos e ingenieros, nos habla de la importancia de tener ambas profesiones encargadas de la evaluación, tal como sugiere Israel Katzman.<sup>379</sup>

En el informe presentado el 20 julio de 1841 por el arquitecto del Mazo, se presentó una descripción del edificio, las observaciones de los aspectos técnicos y una crítica sobre los materiales utilizados. Para este arquitecto, el seguimiento a las reglas debía contemplar los principios de solidez, hermosura y comodidad. No obstante, aunque señaló como principales sugerencias la solidez, de igual manera hizo una reflexión sobre las técnicas y el procedimiento de construcción.

Los costos de la obra conforme a los materiales empleados se calcularon en un precio de \$178, 548, menos de la mitad de la suma pedida por Oropeza de 360 mil pesos.

Ante esta diferencia de monto económico, la comisión de Hacienda integrada por José Ignacio Domínguez y José Francisco Nájera generaron un informe días después que analiza la realización del mercado en función de su viabilidad y los puntos expuestos se resumieron en: necesidad, utilidad y financiamiento.

Indicaran sus observaciones al juicio que han llegado a formar que no debe consultarse la necesidad en el grado que requiere el objeto, la utilidad, los fondos en los que se propone el Sr. Oropeza y los medios de su realización [...] En estos tres fundamentos se basaran los argumentos expresados dejando a la penetración de V. E. la decisión si adoptar o no el proyecto.<sup>380</sup>

Si bien, al comienzo del dictamen dejaron claro que el cabildo arbitrará el resultado final fue evidente su opinión negativa hacia el proyecto. Los motivos se fundamentaban en la productividad que brindaría la plaza con la nueva estructura, sin embargo, no dejaban al margen otras consideraciones como juicios estéticos, el encauzamiento de los recursos hacia otros ramos y la adopción de otras propuestas.

Respecto a la necesidad se estableció como una oportunidad para enaltecer un sitio descuidado del centro de la ciudad, pero irrealizable en cuanto a los planes presentados. El ofrecimiento del material empleado en los cajones no resolvía el conflicto que tanto había aquejado al mercado de El Volador. Este atributo se relacionaba con la utilidad al criticar sistemáticamente el diseño y la colocación de los cajones y tinglados. Su juicio aseveraba que no presentaban una vista agradable y eran expuestos a incendios. La comisión concluyó que el costo primario de su construcción era menor con respecto a otros materiales, pero dejaba con su continuo mantenimiento otro mayor que en buena economía terminaba siendo más perjudicial.

Con claras miras lucrativas, se sugirió como indispensable un rediseño de éstos, puesto que se buscaba un mayor número de cajones, del menor tamaño posible. La cuestión de costo/beneficio actuaba sobre la construcción de mampostería, ya que subiría la renta de los cajones. Esta adecuación financiera de los locales define que uno de los objetivos del mercado consistía en ser un espacio para obtener ganancias.

---

<sup>378</sup> En otra minuta, expuesta el 21 de julio se establece que Mendoza había fallecido por lo que no pudo valorar la obra, *vid, Ibid*, f. 10

<sup>379</sup> Katzman, *op.cit.*, p. 54 y 55.

<sup>380</sup> AHDF. Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16

La siguiente modificación versaba sobre un tema recurrente en las obras de De la Hidalga, nos referimos al espesor de las paredes.<sup>381</sup> No sabemos si los empleados de Hacienda leyeron el dictamen del arquitecto del Mazo entregado unos días antes, suponemos que fue consultado, ya que precisamente la crítica se basaba en falta de solidez. A su parecer, las características del terreno hacían que el espesor dado a las paredes no iba resistir el peso de piezas altas, por ello, se trataba de dar la extensión conveniente a los cajones. Sin embargo, esto afectaba a los fines económicos, pues alteraba los espacios y reduciría el número de locatarios.

Con estos fundamentos, las oficinas de Hacienda concluyeron que la obra tal cual se presentaba era inadaptable en su forma y analizado el diseño, su utilidad no correspondía a los fondos que la municipalidad buscaba recaudar; por ello, propusieron el ejercicio de antiguos proyectos más económicos y cuyo cálculo se valuó en poco menos de un cuarto de lo calculado con este plano. Con determinación, se rescataba la idea de un proyecto más sencillo y adecuado al objeto invariable de mercado. La comisión estableció que no había recursos por la sobrecarga de costos que implicaba la construcción de hospitales y cárceles, por lo que resultaba extremadamente costoso y el informe lo describía como: “Ni puede llamarse ni útil, ni necesaria sino una mera ostentación”.<sup>382</sup>

En resumen, el contratista proponía la edificación de un bello establecimiento, no obstante, su diseño lo hacía improcedente. Aunque no existen los planos del proyecto original de De la Hidalga, éste planteó la existencia de 105 cajones anversos y 13 puertas, 100 reversos, 152 tinglados primeros, 90 segundos y 159 terceros, con un total de 619 locales. Esta cantidad debía reducirse forzosamente para que los cajones tuvieran la amplitud suficiente para los comerciantes, pero reducir el número de locales equivalía a subir la renta de los demás para recobrar la inversión, no ofreciendo un buen estímulo para arrendarlos. La resolución a que llegaba la comisión era que se buscaba: “una obra sencilla y acomodada al objeto con la mira de corregir los defectos que se notan en la actual construcción del mercado, pero sin perjuicio de lograr un aumento proporcionado también al mismo desembolso y a la capacidad de los pobres arrendatarios”.<sup>383</sup>

### *c) El segundo proyecto de El Volador*

Como observamos, los dictámenes sobre la estructura no fueron nada favorables y en sus diversos aspectos, tuvieron críticas que lo hacían poco atractivo para el Ayuntamiento. Hasta el momento desconocemos el paradero de los primeros planos de El Volador, si bien la publicación de *El Museo Mexicano* aclaró en su editorial sobre el mercado que el arquitecto se los mostró; éstos no fueron reproducidos en la prensa. Al contrario de los dictámenes, los editores sostienen que si se hubiera

---

<sup>381</sup>Como sucedió con el teatro, la polémica sobre el espesor de las paredes en las construcciones del arquitecto vasco se repitió constantemente, al parecer, la noción virreinal de que las paredes con un espesor considerable servían como pilares para sostener cualquier obra continuaba presente. De manera que el espesor presentado en estos nuevos edificios resultaba una provocación a la arquitectura tradicional.

<sup>382</sup> *Ibid*

<sup>383</sup> *Ibid*

respetado el proyecto original, éste tendría una hermosa presencia en la plaza y aplaudieron la balconería que rodeaba al segundo piso, él cuál iba a ser destinado para habitaciones. (Fig.20 y 21)<sup>384</sup>

A principios de agosto de 1841, unos nuevos planos fueron entregados en las oficinas de Pedro García Conde (1806-1851)<sup>385</sup> para que fueran dictaminados y ellos correspondieron al diseño final de El Volador. Probablemente por la cercanía que existía entre este ingeniero y de la Hidalga, como compañeros en El Colegio Militar, no fueron tan duras las objeciones hechas al proyecto y se aprobaron en lo general. Sin embargo, como veremos más adelante en el dictamen, las modificaciones sugeridas de García Conde fueron determinantes en términos estructurales para decidir la erección final del mercado.

#### d) El contrato final

Después del dictamen de García Conde pasaron muchos meses para que hubiera otra discusión respecto del mercado, hasta octubre de 1841 que ocurrió el cambio del Supremo Gobierno y el retorno de Santa Anna. Sin embargo, se mantuvo la presión desde la prefectura del centro que escribió constantemente al cabildo para resolver el asunto. Desde el punto de vista estructural, el nuevo edificio estaba aprobado sólo faltaba deliberar el tema de la recaudación, de tal forma que la comisión municipal de Hacienda realizó otro estudio económico para saber si se mejorarían las rentas percibidas:

Producción de mercado actual .....	\$36, 220.00
Con el proyecto.....	\$46, 464.00
Diferencia a favor del proyecto de.....	\$10, 244
Cálculo un ahorro de comportación ....	\$2,000

TOTAL .....\$12, 244.00<sup>386</sup>

Como observamos, dicho análisis arrojó unos resultados muy atractivos para el Ayuntamiento, puesto que el incremento de los productos sería de un 28.28% a partir del primer mes.<sup>387</sup>

<sup>384</sup> "La plaza del Volador" en *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843-1844.

<sup>385</sup> La figura del ingeniero militar Pedro García Conde aparece constantemente en esta temática, pues se ve involucrado en varios proyectos de Lorenzo de la Hidalga, ya sea de forma indirecta perteneciendo a comisiones como en este caso y, también como sucede en el Gran Teatro Santa Anna, o ejerciendo su profesión como en el proyecto de la Columna a la Independencia y el Cuartel de los Inválidos. Este ingeniero provenía de una familia con una larga tradición militar, su padre fue Jefe de las Provincias de Occidente durante la Independencia. Sin embargo, probablemente, el gusto por esta profesión provino de su tío Diego García Conde, conocido por el plano de la Ciudad de México que realizó en tiempos de virrey de Revillagigedo. De esta manera, embebido por esta herencia, Pedro se convertirá en ingeniero militar teniendo unos encargos en el norte del país, hasta que la administración de Anastasio Bustamante, lo nombra director del Colegio Militar en 1836. Regresa a la Ciudad de México y reestructura la enseñanza en esta institución. Cabe recordar que por estas fechas De la Hidalga fue asignado como catedrático del colegio. En el terreno político García Conde, recibe un diploma y la Cruz del Honor en agosto de 1840, por defender la administración de Bustamante de un intento de golpe de estado. Finalmente, fue promovido a general por el propio presidente pero éste tiene efecto hasta el 23 de octubre de 1841. Sin embargo, acontecimientos políticos hacen que Bustamante pierda la presidencia y marca el retorno de Santa Anna. La suerte política del general García Conde gira en su contra, ya que se ausenta del Colegio Militar en 1843 para servir como representante de Sonora en el congreso. No obstante, se inmiscuye en los conflictos políticos del momento y toma parte activa en el golpe de estado del 6 de diciembre de 1844 en contra de Santa Anna. A su vez, es sabido que era amigo personal de Joaquín Herrera, por ello, no debe sorprendernos su involucramiento. Sus acciones tuvieron un reconocimiento al ser nombrado Ministro de Guerra bajo la presidencia de Herrera. Así, las circunstancias políticas posteriores no serían tan favorables para García Conde, ya que en menos de dos años de obtener este puesto, un nuevo conflicto dirigido por Mariano Paredes derrocará al gobierno de Herrera. De esta forma, observamos como la política está fuertemente entremetida en estas profesiones. Sobre otros datos sobre García Conde *vid* Francisco R. Almada, *Diccionario de historia, geografía y biografía Chihuahuenses*, México, Ediciones Universidad de Chihuahua, 1968. Odie B. Faulk, *Too Far North, Too Far South*, Los Angeles, Westernlore Press, 1967; Harry P. Hewitt, "The Mexican Boundary Survey Team: Pedro García Conde in California," *Western Historical Quarterly*, 21 Mayo de 1990; Harry P. Hewitt, "The Mexican Commission and Its Survey of the Rio Grande River Boundary, 1850-1854," *Southwestern Historical Quarterly* 94, abril de 1991; Manuel Ramos Medina (coord.). *Una visión artística y científica de la Ciudad de México: el plano de la capital virreinal (1793-1807) por Diego García Conde*, México, Centro de Estudios Históricos Conduemex, 2002; Fuentes Rojas. *op.cit.*, p. 214-216.

<sup>386</sup> Yoma Medina, *op.cit.*, p.123

<sup>387</sup> *Ibid*

Sobre este particular, resulta importante cuestionar qué sucedió con la comisión de Hacienda, ya que había rechazado contundentemente el proyecto original de De la Hidalga. En esta cuestión, existen dos importantes cambios: primero, el arquitecto había renovado los planos, los cuales habían sufrido las modificaciones señaladas por García Conde. Este ingeniero sugirió conservar la simetría de los cajones para incrementar su número y, con ello, mejorar las ganancias del Ayuntamiento.

El otro motivo fue de carácter político, pues precisamente en este mes de octubre de 1841, regresó al poder Santa Anna y se instaló un nuevo gobierno formado por este bando político. Debemos recordar las múltiples minutas y el interés mostrado por Antonio Diez de Bonilla para la construcción del mercado. Posiblemente, las mejoras materiales concretas, como fue el caso de El Volador, traerían prestigio instantáneo a la administración.

El 22 de octubre de 1841, la comisión de Hacienda concretó las transacciones con Oropeza, el acuerdo más importante fue que se aceptó su oferta para construir el mercado “de buen material y hermosa construcción”, según los planos de Lorenzo de la Hidalga con las modificaciones de Pedro García Conde y se asentó el presupuesto en 215, 000 pesos. El contratista se comprometió a comenzarla, a más tardar en tres meses, después de la firma del contrato y concluirla en un término no mayor a dos años. El cuerpo municipal fue el encargado de desocupar la plaza para dar inicio a los trabajos; Oropeza inició el emplazamiento por los lados, para no provocar la salida en masa de los comerciantes y para arrendar paulatinamente las secciones que se fueran concluyendo.

Además, renunció a la indemnización sobre el incremento de los productos del establecimiento durante un año y, aun cuando hubiera alguna eventualidad y se retuviesen los pagos, no se suspendería la obra. Los gastos por deterioro que pudiera sufrir la plaza durante o después de la construcción, correrían por parte de esta corporación capitalina. La comisión de Mercados, de acuerdo con Oropeza, fue la encargada de fijar los precios de arrendamientos, y en caso de existir una discrepancia, el Ayuntamiento daría la decisión irrevocable. La intervención de Oropeza para fijar precios terminaría con la liquidación de su capital. No obstante, como remuneración al contratista y debido a que su pago dilataría algún tiempo, se le permitió exclusivamente durante el primer año de arrendamiento de la plaza: “obtener de los inquilinos guantes,<sup>388</sup> gratificaciones o cualquier género de remuneración por preferencia en las localidades”.<sup>389</sup> El municipio no tuvo la obligación de reconocer derechos, ni de Oropeza ni de los inquilinos, por lo que esto no fue obstáculo para reprimir a los que no pagaran, para subir los arrendamientos, o para impedir el libre uso de propiedad.

El saldo fue liquidado al contratista por la Tesorería Nacional, a cuenta de una deuda que ésta tenía con el Ayuntamiento por la suma de 480, 000 pesos. Mientras el tiempo que duró el contrato y en tanto que Oropeza no haya negociado enteramente el crédito que se liberó contra el Estado no podía vender ninguno de la misma especie sino fuera para la construcción de cárceles o para la fabricación de un nuevo teatro que le conviniera hacer con el Supremo Gobierno.

---

<sup>388</sup> Un guante es la gratificación que se suele dar sobre el precio de una cosa que se vende o se traspa.

<sup>389</sup> Algunos de estos contratos y guantes se encuentran en el Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.

Sin embargo, inconvenientes inesperados atrasaron un poco más a la obra y una vez verificado el contrato, el 6 de noviembre, al observar que éste favoreció únicamente a los intereses del Ayuntamiento, el contratista Rafael Oropeza escribió a dicha corporación donde exponía que muchos han querido refutar su proyecto en varias ocasiones y que sino fuera por su buena reputación, él ya hubiera abandonado la empresa, por esto, pidió que volvieran a revisar los términos y los puntos en discusión.

Otra desacertada proposición se presentó el 26 de noviembre, José María Echeandía<sup>390</sup> se ofrecía como arquitecto examinado y aprobado con el título de académico de mérito de la Academia y planteó al cuerpo municipal que se suspendieran las negociaciones y que se le contratará por 5 mil pesos menos bajos los mismos ofrecimientos. En el acuse de recibido, el cabildo no lo aceptó por el avance que llevaban las negociaciones. La solicitud de Echeandía no se podía considerar sino como un arbitrio para entorpecer la fabricación del nuevo mercado. En el último momento, este arquitecto se presentó en términos muy generales e inciertos, no tenía garantías, ni plano alguno. Además, estaban muy avanzadas las negociaciones con Oropeza y sería incorrecto incumplir el contrato. No obstante, éste fue el primer intento de Echeandía para ganar una comisión en la que se encontraba envuelto de la Hidalga, ya que este personaje apareció en el escenario constantemente, como observamos en su participación en el concurso de la remodelación de la Plaza Mayor.

A su vez, el mencionado arquitecto Vicente Casarín imputó la obra ante la Academia de San Carlos. Entre las reclamaciones del académico de mérito se encontraron las siguientes: 1) No haber hecho un asta pública con la licitación de la obra, 2) No haber consultado a la Junta de Profesores de la Academia de San Carlos, la cuál era el único fiscal competente para calificar los planos del mercado. 3) La obra se acreditó con sólo nombrar dos personas para la revisión de los diseños. 4) Se le acusó a Pedro García Conde de no ser arquitecto. 5) Se extrañaba que no se hubiese nombrado un tercer perito para que fallara en las diferentes opiniones emitidas por los encargados de evaluar la edificación. 6) Se increpó también al Ayuntamiento por no haber tenido a la vista otros planos de comparación. 7) La última recriminación fue que los dibujos presentados por de la Hidalga estaban, a su juicio, plagados de errores.<sup>391</sup> Cada argumento elaborado por Casarín fue contestado por el Ayuntamiento exponiendo las razones por las que se prefirió la obra y defendió los planos presentados por de la Hidalga.<sup>392</sup> De esta manera, por medio de estos testimonios y objeciones observamos como en el medio artístico se produjo una reacción ante la obra.

A pesar de las denuncias, el contrato final se firmó el 30 de Noviembre de 1841 y tuvo las mismas características que el de octubre. Acorde con la reforma del sistema mercantil de 1837, se incluyó una

---

<sup>390</sup> José María Echeandía nació en 1786 es egresado en arquitectura de la Academia de San Carlos. En 1817 se incorporó al Ejército Trigarante. Fue comandante de ingenieros en Veracruz y comandante militar y político de las dos Californias entre 1825 y 1833; finalmente, desempeño el cargo de "consejil". Desde 1834 fue profesor de arquitectura en el Seminario de Minería y de matemática en la Academia. Solicitó la plaza de director del ramo de arquitectura en dos momentos en 1841 y 1846. Sustituye a Castera en el puesto de maestro mayor de la ciudad y lo desempeña a lado de José Agustín Paz. Dentro de su actividad como arquitecto se encontraron en el Archivo General de la Nación un plano para una casa en la calle Verde de 1840; el plano para una finca en la calle de las Ratas de 1842; el proyecto de un monumento en la plaza principal de la capital de 1843, el plano para el mesón del Corazón de Jesús de 1845 y el plano de un solar en Texcoco, Edo. de México de 1846." *vid* Fuentes Rojas. *op.cit.*, pp. 177-178.

<sup>391</sup> Exmo. del Ayuntamiento. *Exmo. Ayuntamiento para contratar la nueva obra que se esta haciendo en la Plaza del Volador*. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1842, pp.29-30

<sup>392</sup> Las respuestas del Ayuntamiento a las imputaciones de Casarín, así como la reacción generada por el Volador se tratará en el apartado con ese título.

cláusula estipulando que se formarían dos o tres pequeños mercados con los materiales del presente. Como ya se mencionó, la historia de las negociaciones terminó en diciembre, la Junta Departamental escribió una minuta en total desacuerdo con el proyecto por parecerle muy caro: “La comisión no ve que sea económico y gastar grandes sumas en un mercado cuyo precio es menor de la mitad de la que se quiere invertir en la obra”.<sup>393</sup>

No obstante, su opinión fue descartada, finalmente, 15 de diciembre de 1841, el presidente provisional aprobó los planos de El Volador. En el decreto, Santa Anna asumió la construcción del mercado como un hecho producto del Supremo Gobierno y de su persona. Mientras de forma tangencial, señaló en sus bases los nombres de José Rafael Oropeza y el Ayuntamiento. La disposición legal versaba sobre dos rubros, en primer lugar, el estético como un adelanto al decoro de la ciudad y el político al ser el mercado mejora de la policía en todos sus ramos. Cabe señalar que la presencia de Santa Anna empezó a volverse cada vez más decisiva en relación con la obra.

Concluyendo este apartado, podemos percibir por medio de las negociaciones que la construcción de Lorenzo de la Hidalga mostraba un concepto de espacio basado en su utilización, es decir, en la cuantificación del número de lugares destinados a ser cajones comerciales. De esta manera, podemos observar la inserción del concepto “mercado” dentro de la creación de espacios públicos, lo cuál anticipa una relación entre arquitectura utilitaria y el capital comercial. Dicho fenómeno se encontraba presente desde las gestiones iniciales, es decir, dentro del propio diseño del espacio y los dictámenes financieros. La cuidadosa revisión del número de cajones en relación con las ventajas económicas de los mismos fueron un fuerte acicate para promover la realización final de la obra, lo que nos habla de un acercamiento de la arquitectura hacia un servicio comercial. De esta forma, fueron edificios creados para un cierto tipo de sociedad que los estaba demandando, el proceso de sociedad de consumo, se empezaba materializar en el programa arquitectónico de estas obras.

## **4.2 El nuevo edificio de El Volador de Lorenzo de la Hidalga: materiales, preceptos teóricos y algunos elementos particulares.**

### *a) Los materiales*

A partir de las gestiones podemos tener una idea de cómo era el mercado de El Volador y cómo fue construido, es decir, los materiales y bajo qué principios teóricos se erigió esta obra. Estos rasgos permiten conocer mejor que clase de construcción fue edificada a partir de estas transacciones. Primero, explicaremos los materiales, después los preceptos teóricos y, posteriormente, se analizarán algunos elementos particulares de El Volador.

El mercado era una construcción más apegada a reminiscencias virreinales que a las apuestas de la modernidad.<sup>394</sup> Tal combinación la percibimos en los materiales, que conocemos gracias a una carta del contratista al Ayuntamiento,<sup>395</sup> por ejemplo, la fachada y la parte interior del primer piso fueron realizados

---

<sup>393</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección Mercados, vol.1100, exp.19

<sup>394</sup> De acuerdo, con la ley mercantil de 1837 se establece que los mercados que se construyan sean de mampostería y tengan un sistema de calles similar al Parián para mejor organización.

<sup>395</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16

de tezontle. Mientras, las divisiones de los cajones fueron de piedra y lo demás a la altura de tepetate. Todas las columnas, mochetas y cornisas interiores y exteriores presentes en el plano se realizarán de cantería. Los conjuntos escultóricos fueron de yeso y la estatua de Santa Anna fue de bronce. Finalmente, las rejas de las ventanas, medios puntos y las cuartas serían de hierro. De esta manera, algunos materiales clásicos de la arquitectura virreinal como el tezontle, el tepetate y la cantera continuaron presentes. El hierro fue utilizado en las ventanas, los medios puntos y, sobre todo, en el diseño del enrejado que compusieron las puertas principales del mercado. De esta forma, en comparación con el uso de hierro en los mercados europeos, El Volador se insertaba más dentro de la línea estilística del Parián.<sup>396</sup>

*b) Principios Teóricos: las visiones de Del Mazo, García Conde y de la Hidalga.*

Los planteamientos teóricos del neoclásico se aplicaron en la reordenación de los espacios urbanos y El Volador no fue ajeno a ellos; así, mediante una distribución rigurosamente simétrica de las partes constructivas, observamos la importancia de la unidad y regularidad plasmadas en la obra. Estas características respondían a la constante referencia a los principios de arquitectura que están presentes en los escritos sobre el mercado. Precisamente, en cada análisis cualitativo de la plaza se hizo un seguimiento puntual hacia las normas de arquitectura.

Generalmente los juicios estéticos del mercado partieron de una división tripartita de los principios que debían de guiar a esta profesión. No obstante, su interpretación fue distinta y de ahí el interés que tenemos en contrastarlas; sin embargo, en última instancia se referían a principios vitruvianos. La valoración artística de El Volador fue hecha por el maestro mayor José Antonio del Mazo y el ingeniero militar Pedro García Conde, además, el autor expuso los preceptos que orientaron su actuar arquitectónico en el artículo del *Museo Mexicano*. José del Mazo escribió su dictamen basándose en solidez, hermosura y comodidad,<sup>397</sup> García Conde hizo énfasis en la distribución, ornato y corte,<sup>398</sup> De la Hidalga hizo una reflexión más amplia que se refirió a la conveniencia y la economía, entendiendo a la primera, en toda su extensión que comprendía a la solidez, salubridad y comodidad.<sup>399</sup> Si bien todos se orientaron según las normas de la buena arquitectura, la jerarquía y los valores internos cambiaron con respecto a cada autor.

El primer análisis sobre El Volador fue de José Antonio del Mazo<sup>400</sup> y se basaba en el primer proyecto presentado por el arquitecto vasco.<sup>401</sup> La parte significativa del informe lo dedicó hacer sugerencias de carácter teórico-técnico en la construcción. Este predominio de los aspectos técnicos y la clasificación empleada, nos recuerda al arquitecto francés Rondelet que concibió la obra de arquitectura como una respuesta a varias exigencias: estabilidad, conveniencia y belleza, y de esta manera, se podían

---

<sup>396</sup> En el tratado de construir de Rondelet aparece el mercado cubierto de Hungerford que utilizaba una estructura de hierro. *vid* Bernd Evers *et. al. Teoría de la arquitectura : del renacimiento a la actualidad 89 artículos sobre 117 tratados*, Berlín, Taschen, 2000, p.343

<sup>397</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16

<sup>398</sup> *Ibid*

<sup>399</sup> “La nueva plaza del Volador” en *Museo Mexicano*, tomo 1, 1843-1844

<sup>400</sup> No tenemos muchas noticias sobre este personaje, sabemos que se le atribuye, a la par, que a José Agustín Paz, la fuente de la Plaza de Santo Domingo (1826). En el mismo año, el Ayuntamiento le encarga arreglar los molinos del Rey, Valdés, Santo Domingo y Belén. Además, ayuda a diagnosticar varios proyectos para esta institución. *vid* Katzman. *op cit.*, p. 368

<sup>401</sup> Recordemos que la diferencia sustancial entre el primer proyecto y la obra final fue que el segundo piso estaba destinado a ser habitaciones que tendrían balcones.

construirse edificios seguros, cómodos y grandiosos.<sup>402</sup> Como mencionamos anteriormente, el maestro mayor se basaba en la solidez estructural de los cimientos y los muros como parte imprescindible de un edificio. En dicha argumentación, al par que el teórico francés, del Mazo mostraba tanto los elementos técnicos y los materiales sugeridos:

[...] igualmente hay dos calidades de madera ordinaria que es el jalocote y oyamel, por cuya razón hago presente que los que se deben poner en el primer cuerpo son los reforzados y en el segundo de escantillón siendo oyamel de Río Frío y no de jalocote por no servir esa clase de madera[...] <sup>403</sup>

La estabilidad o solidez también la aseguró por medio de los cimientos, en donde propuso se hicieran con piedra dura. Del Mazo hizo una sugerencia para respaldar a las paredes maestras de la construcción. Este arquitecto redactó como debía ser este procedimiento y apuntaba los materiales a utilizar en el primer cuerpo que serían piedra dura para una tercera parte; de allí al cornisamiento<sup>404</sup> de tezontle ligero (poniéndoles un rodapié<sup>405</sup> en todas las vistas exteriores e interiores), tres hiladas de recinto y una guarnición proporcionada de chiluca; y en la tercera parte del primer cuerpo, las pilastras, capiteles, chapines(*sic*) y hasta los arcos de medio punto serían de chiluca. La luz podía ser proporcionada con lumbreras<sup>406</sup> hechas de cedro y a modo de ser corridas.

Según el plano, el segundo cuerpo estuvo compuesto de tabiques de tepetate pero para nivelar se indicaba que dos pies fueran de tezontle negro y un emparrillado de cedro. No obstante, el maestro mayor recomendaba no utilizar tepetate pues era un material bofo y poco sólido. Las mochetas, cerramientos y cornisamiento serían de cantera. Los techos debían tener antepechos, esta adaptación prolongaría los muros de la fachada, dándole más presencia al edificio. José del Mazo prosiguió haciendo indicaciones para el manejo de la madera en los cajones comerciales, el mejor material y la forma correcta de emplearlo para que se subsanará de las inclemencias del tiempo. Además, detalló el sistema de drenaje a través de canales de ladrillo con embutidos y bombas, teniendo los caños cilíndricos con coladeras de hierro en lo alto y en lo bajo sus albañales para que se encontrasen con los recipientes recolectores. Con respecto al material de las estatuas y los capiteles de las columnas del juzgado, el dictaminador dijo que el yeso era un material muy perecedero. Las demás observaciones coincidían con la carta del contratista en el empleo del hierro para las rejas, medios puntos y puertas.

Alegando sobre la hermosura, del Mazo advertía la desproporción del segundo cuerpo en relación con el primero en dos ámbitos tanto en altura como en ornato. Siguiendo a los clásicos, advierte cómo se debía utilizar un estilo “más delicado” en el segundo nivel como el toscano y el dórico en la planta baja y no a la inversa como estaba estipulado en el plano. En este rubro del orden de las columnas también

---

<sup>402</sup> *Ibid* p.336

<sup>403</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16

<sup>404</sup> Un cornisamiento o cornisa es un elemento arquitectónico de protección exterior y de ornato que consiste en un entablamiento, un muro en la parte superior de un edificio. En otras palabras, es la parte superior y más saliente de un entablamiento, compuesta de varias molduras que rematan un elemento o un cuerpo. Su función originaria es la que el agua de lluvia incida directamente en el muro o se deslice por el mismo. Generalmente, están dispuestos en voladizo y como remate de un edificio. *Cfr.* Nikolaus Pevsner. *Diccionario de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 1980, 651 pp. y James Stevens Curl. *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 880 pp.

<sup>405</sup> Un rodapié es una faja estrecha de madera, baldosa que se coloca en la parte inferior de las paredes, a fin de protegerlas de las patadas similar a un zocalillo. *vid. n. supra.*

<sup>406</sup> Una lumbrera es una abertura dispuesta en el techo o cubierta de una estancia para proporcionar luz y ventilación por elevación de una parte del plano inclinado de la vertiente de un tejado. *vid. n. supra.*

propuso cambiar el corintio por el jónico en el edificio del juzgado. Por último, recomendó que las figuras y las armas nacionales sólo se podían realizar en relieve.

En el aspecto de la comodidad criticó las dimensiones de los cajones por considerar a las piezas muy pequeñas con una puerta demasiado grande. Y tampoco existía el espacio para colocar una escalera que diera acceso al segundo piso del almacén.

El dictamen de Del Mazo nos permite acercarnos a las preocupaciones estructurales que aquejaban a la arquitectura de la época y cómo la selección de materiales era un punto ineludible en la solidez de los edificios, cuestiones consideradas como indispensables por lo que el proyecto original del arquitecto vasco fue tan censurado. Tanto este informe como el de Hacienda llevaron a de la Hidalga a renovar al Volador y presentar un nuevo plano ante las oficinas de Pedro García Conde.

Como comentamos anteriormente, el análisis del ingeniero militar resultaba menos perjudicial para la proyección de De la Hidalga. El apego a los tratados de arquitectura es evidente al realizar su revisión teniendo como guía a la distribución, el ornato y el corte. A su vez, citaba a Vignola, cuya pauta marcaba la enseñanza de la arquitectura: “Se podría admitir que los principios de Vignola fue el legislador sin replica en la Arquitectura”.<sup>407</sup> En lo general, García Conde deducía que nada se puede decirse del proyecto más que fue diseñado teniendo en cuenta todas las reglas del arte.

A su juicio, con respecto a la distribución, el principal acierto del edificio era el sistema de calles y manzanas interiores que mejoraba la repartición de mercancías y comercios, pues el empleo de pasillos facilitaba la comunicación de los negocios, teniendo como resultado un incremento de la productividad. Esta disposición no sólo garantizaba comodidad sino era favorable para la policía y el orden al interior del establecimiento.

Por lo que toca al ornato, el autor sugirió que se basó en Vignola, por lo cuál le parecía de buen gusto y económico. Para García Conde era en la elección del decorado en donde residían las capacidades de un arquitecto, “El mejor ornato es aquel que remita naturalmente de la confrontación y arreglo de las partes necesarias de un edificio y en lo que conocemos al genio de un arquitecto”.<sup>408</sup> De esta manera, las fuentes, los conjuntos escultóricos y demás figuras de ornato resultaban el punto fuerte de la obra del arquitecto español.

Las recomendaciones dadas a los planos provenían del estricto seguimiento de las reglas arquitectónicas. Por ejemplo, la simetría constituía uno de los principios esenciales, en concordancia, dispuso que los cuatro pabellones cerrados se destinaran a las esquinas de la plaza y los abiertos al centro. Además, que las calles interiores tuviesen las mismas medidas de longitud y anchura. Otra medida sugerida era que se mejorará el abastecimiento de agua, en su opinión, no eran suficientes las dos fuentes, por lo que sugería que se colocaran pequeños tanques de agua en los ángulos interiores de la plaza. En último lugar, aconsejaba que las escalinatas de acceso al segundo nivel del conjunto se hiciesen de caracol, en un espacio de cuatro pies, para que los comerciantes tuvieran una entrada directa al segundo piso.

---

<sup>407</sup> AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16

<sup>408</sup> *Idem*

El cálculo estimado por García Conde era de 205, 000 pesos, incluyendo el 10% de salario del arquitecto y los costos de una cimentación sobre pilotaje y planchas de cedro, así como piedra chiluca para las mochetas del primer piso y las basas de las pilastras. Resultaba casi natural que el ingeniero escogiera a la chiluca, ya que junto con el tezontle eran los materiales más comúnmente utilizados y además, por sus cualidades de dureza, color y homogeneidad se usaban en los basamentos y en los capiteles. También, en el ornato daba fineza y claridad en labrado para que se conservarían los relieves por largo tiempo.

Tras el dictamen de García Conde, el proyecto de El Volador quedó más o menos bien librado, sin embargo, las críticas hacia el tamaño del segundo piso y la elección del ornato continuaban siendo una fuente constante de señalamientos. De esta forma, Lorenzo de la Hidalga se defendió enviando sus planos a la prensa. En este escrito es evidente la influencia de la arquitectura francesa, como mencionamos, este arquitecto pasó una estancia breve en París. La impresión de la obra de Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons l'architecture données á l'Ecole Royale Polytechnique (1802-1805)* ha sido destacada por varios autores<sup>409</sup> y resulta indiscutible en la defensa que hace de El Volador. Durand se fundamentaba en la utilidad pública y privada de los edificios. A la par, el arquitecto español no profundizó en el aspecto constructivo y técnico de sus proyectos, pues lo más importante para él eran los principios generados por éstos.<sup>410</sup> Probablemente, esta noción se justificaba porque el artículo era de difusión masiva, más que un estudio pormenorizado como el de José del Mazo.

Poco antes que se terminara la construcción, *El Museo Mexicano* publicó las normas bajo las cuáles se había planteado la nueva plaza. El arquitecto presentó los preceptos generales para la edificación que eran la conveniencia y economía. La primera característica se entendía por medio de la solidez, la salubridad y comodidad. Dentro de las concepciones arquitectónicas de este personaje dichos rasgos resultaban una verdad, “casi un axioma”, por ello, al cumplir estas máximas, de la Hidalga le otorgaba un carácter preferencial a este edificio sobre otros de su clase. Finalmente, este arquitecto coincidió con el teórico francés en que la utilidad era el fin de la arquitectura y se podía sintetizar con la siguiente frase: “La grandeza, magnificencia, la variedad, el efecto y el carácter, se encuentran en un edificio cuando se dispone de la manera más conveniente al uso a que está destinado”.<sup>411</sup>

No obstante, el talento de De la Hidalga fue traducir los principios de Durand a su texto expresándolos en el arreglo de El Volador. En cuanto a la solidez, el arquitecto francés explicaba que se cumplían en este apartado, si el edificio reposaba sobre buenos cimientos, de la Hidalga lo repitió aclarando que los cimientos del mercado eran un emparillado de cedro, bastante conocido en la época por su solidez. El teórico francés acentuó que también era necesario el empleo de buenos materiales y bien dispuestos, lo que el artículo respondió que era conocida la excelencia de todos los materiales de construcción selectos. Con respecto a la disposición manifestó que se había tenido en cuenta la

---

<sup>409</sup> Entre otros autores está el citado Israel Katzman, quien expone que los principios teóricos para la construcción del Volador fue tomados de Durand, *vid* Katzman, *op.cit.*, p. 296 y Elisa García Barragán retoma estos conceptos en su artículos sobre Lorenzo de la Hidalga, *vid*. Elisa García Barragán “Lorenzo de la Hidalga” en *Del Arte Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM-III, 1977 y una reedición en “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 80, vol. XXIV, 2002.

<sup>410</sup> *Cfr.* Everds, *op.cit.* p.330 y “La nueva plaza del Volador” en el *Museo Mexicano*, tomo 1, 1843-1844.

<sup>411</sup> *Idem*

profundidad de las cimentaciones para que el peso quedará distribuido unitariamente, como particularidad, se hizo alusión al terreno especial que tiene el valle de México.

En contraste con la anterior descripción de inmundicia de la ciudad expresada en este artículo, llamaba la atención, el interés sobre la salubridad reflejado en la composición arquitectónica que respondía a este rubro, así las entradas numerosas y amplias, los pasillos anchos e, incluso los elementos de jardinería y fuentes, (árboles y agua) apuntaban a crear un ambiente favorable. Como lo estableció el texto, “todo contribuye a renovar el aire, sin que puedan por consiguiente estacionarse las emanaciones pútridas de los objetos que han de aglomerarse en su interior según su destino”.<sup>412</sup> En este apartado es interesante ver cómo las concepciones de Durand se apoyaban en la idea de un mercado cerrado, pues expresaba su interés en que las paredes tuvieran agujeros para que el aire circulara y permitiera la entrada de luz.<sup>413</sup> Sin embargo, la disposición del mercado de De la Hidalga era por medio de un conjunto de construcciones al aire libre, por lo tanto, estos orificios eran innecesarios, ya que el aire se podía renovar y fluir constantemente. Con esto observamos como las nuevas nociones de higiene y la medicina permearon las construcciones, percibiéndose la necesidad de un programa arquitectónico que aseguraba salubridad, habitabilidad y funcionalidad. Por estos motivos, hubo un cambio en la concepción de ideas que transformaron la planta claustral de los mercados a un esquema arquitectónico en el que se propiciaba la higiene por medio de la iluminación correcta y la circulación y cantidad de aire adecuada.

Dentro de la comodidad, De la Hidalga se refirió al número y las dimensiones de los locales, cuya forma estaba con relación a su destino. El arquitecto explicó que la cantidad y el tamaño de los locales eran los más viables para encontrar el *maximum* de utilidad con respecto a la planta. (Fig.21)

Debemos recordar que otra pauta con la que de la Hidalga edificaba sus obras era la economía, la cuál definió como el eliminar todo lo que es inútil en un edificio, es decir, no debía haber caprichos en la construcción artística. A la par del teórico francés, el arquitecto declaró que después de la forma circular, una planta cuadrada era la que nos proporciona mayor simetría, regularidad y sencillez y tal diseño fue el asignado al mercado.

Con la opinión vertida sobre los conjuntos escultóricos pareció contradecir uno de los principios de Durand que establecía la decoración como un gasto. Por lo tanto, se puede deducir, que las estatuas erigidas a Mercurio y a la Justicia, así como a Santa Anna no fueron parte de dichos caprichos, y constituyeron en sí una parte esencial del edificio, satisfaciendo con ello, la comprobación de que la imagen de Santa Anna fue importante dentro los proyectos artísticos y, por otro lado, la permanencia dentro del gusto arquitectónico de los principios neoclásicos.

La cuestión más relevante en la obra de De la Hidalga era que se buscaba el realismo en las construcciones, alegando que los mercados debían parecer precisamente esto y no otro tipo de inmueble: “¿No sería mucho más ridículo aún, que el edificio de todo tuviese carácter menos que de un mercado?”<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> García-Barragán “Lorenzo de la Hidalga”, *op. cit.*, p. 213.

<sup>413</sup> Estas nociones fueron tomadas del escrito de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) *Précis des leçons l'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique (1802-1805)* en *vid* Harry Francis Mallgrave, *Architectural theory*, vol.1, Gran Bretaña, Wiley Blackwell, 2006 p. 336-337.

<sup>414</sup> “La nueva plaza del Volador”, *op.cit.*, p.3

Precisamente, el arquitecto defendió la elevación del segundo cuerpo en razón de que tuvo conciencia de los edificios aledaños y que no se diera al mercado un aspecto de palacio. Sin embargo, cabe destacar ciertos elementos arquitectónicos que llaman la atención con respecto a este programa arquitectónico, nos referimos al edificio del juzgado, las fuentes y a los conjuntos escultóricos. Aquí vale preguntarnos si realmente de la Hidalga utilizó los elementos tradicionales que encontramos en los establecimientos comerciales o, por el contrario, trató de elevar su construcción para que rivalizara con la disposición de los edificios vecinos. Tal vez, dentro del entendimiento de estos particulares se comprenderá mejor la polémica que ocasionó la construcción de El Volador.

*c) Análisis de elementos arquitectónicos: el juzgado, las fuentes y las estatuas.*

#### *-El Juzgado*

En el plano del mercado destaca el edificio destinado para el juzgado. Los juzgados de mercado fueron una figura jurídica presente en el antiguo régimen que sobrevivió a la Independencia. Su función era que todos los debates y diferencias promovidos dentro de un mercado quedaran resueltas el mismo día por el encargado de percibir las posturas sobre los géneros que traían a vender a dicho establecimiento.<sup>415</sup> De esta forma, el juez de plaza era la máxima autoridad sobre el mercado y el virrey Revillagigedo había asignado a estos funcionarios como los facultados de vigilar el orden del recinto y que no se vendiera fuera de los sitios asignados. Su lugar de trabajo era El Volador, aunque sus funciones se extendían a otros mercados.<sup>416</sup>

Dentro del nuevo emplazamiento estaba contemplado el espacio para el juzgado, dicha estructura estaba colocada en el pasillo central, atrás de la estatua de Santa Anna, en la misma alineación que los cajones que tenía a ambos costados, es decir, tenía un espacio prominente en el diseño. Según el plano, se formaba de una planta rectangular en donde se elevaba una construcción que tenía una fachada con frontón triangular y cuatro columnas de orden dórico (Fig. 22). No obstante, encontramos una discrepancia con respecto a este arreglo en *el Calendario de Abraham López* de 1845, en el que se insertó una imagen de una sección del mercado y se puede apreciar el conjunto descrito.<sup>417</sup> (Fig.23 ). En esta ilustración y en la descripción adjunta, se distingue el juzgado sin el frontón y el pórtico se remataba con un entablamento recto. También, resulta importante destacar que claramente se observan las columnas de orden jónico. Estas características del mercado se aseguraban en la reseña de Abraham López, por lo cuál, parece ser que la composición original del arquitecto varió para conformarse como estaba en la publicación. Probablemente, de la Hidalga, siguiendo la recomendación de Del Mazo, resolvió hacerlas de este orden para diferenciarlas del dórico y el toscano de las fachadas del edificio.

A pesar de las diferencias, lo más significativo fue que esta construcción continuaba teniendo un cierto parecido al programa arquitectónico de un templo secular. La elección de colocar un pórtico enfrente

<sup>415</sup> Antonio de Capmany y de Montpalau, *Descripción política de las soberanías de Europa*, Impresores y Libreros del Reino de Madrid, Madrid, 1786, p.274

<sup>416</sup> Por ejemplo, el episodio en el que al protagonista de Payno lo acusan de ladrón termina siendo resuelto en el juzgado, *vid.* Manuel Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, México, Editores mexicanos unidos, 2005, p.95

<sup>417</sup> María José Esparza Liberal. "Abraham López, Un Calendarista Singular" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XXVI, núm. 84, 2004, p.16

de la construcción provocaba esta connotación. ¿Cuál era el motivo que existiera un templo dentro de un mercado? Sin duda, el arquitecto quiso otorgar una sensación de autoridad a la figura del juzgado con relación a los cajones comerciales. Otra característica interesante era la adopción de esculturas clásicas dentro de nichos en el interior del juzgado acentuando más el aspecto de templo.<sup>418</sup> Sin duda, de la Hidalga pretendía que su mercado tuviera la elegancia y buen gusto que determinaba la zona en donde se encontraba. La inclusión de este tipo de elementos arquitectónicos planteaba la originalidad del mercado y su atrevimiento al variar la concepción tradicional de éste. Sin pretender hacer una comparación, esta disposición y ordenamiento del juzgado nos hacen recordar el proyecto de *les Salines de Chaux* de Claude Nicolas Ledoux, cuyas obras no eran del todo desconocidas para el arquitecto vasco. El centro y preponderancia en la creación de Ledoux fue la casa del director, edificio de fachada con un pórtico de seis columnas dóricas y un frontón triangular.<sup>419</sup> A su vez, el juzgado del proyecto original de Lorenzo de la Hidalga mantenía el frontón y el orden dórico de sus columnas. Al igual que la casa del director, iba precedido de un largo pasillo central que fraccionaba simétricamente el plano. Por estas puntualizaciones, el juzgado fue uno de los elementos más peculiares de El Volador y se distanció de la idea de mercado tradicional.

#### -Las Fuentes

El acercamiento al estudio de las fuentes como forma arquitectónica nos aporta diferentes concepciones sobre su utilidad. En el dictamen de García Conde insistía en que las dos fuentes propuestas no eran suficientes para el suministro de agua en el mercado y para solventar esta necesidad sugirió la incorporación de pequeños tanques de agua en las esquinas internas del establecimiento.<sup>420</sup> Las fuentes eran elementos indispensables en la arquitectura referente a los mercados, pues su principal función era proveer agua a los locales aledaños. Sin embargo, estas estructuras tuvieron varios usos, pues también se empleaban para embellecer a las plazas públicas. En este rubro vale distinguir entre distintas formas de concebir a las fuentes: como distribuidoras de agua,<sup>421</sup> como ornato<sup>422</sup>, o ambas. A su vez, las fuentes eran

---

<sup>418</sup> Dicha solución también se puede apreciar en el pórtico del Teatro Santa Anna donde se aprecian unas esculturas colocadas en hornacina a la entrada del edificio.

<sup>419</sup> Anthony Vidler. *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Regime*, Massachussetts, MIT Press, 1990, p.75

<sup>420</sup> AHDF. Fondo del Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16.

<sup>421</sup> Manuel Carrera Stampa define a estas estructuras como fuentes económicas dada su utilidad aunque este autor no desdeña el valor artístico de éstas como la del paseo de Bucareli o la de Salto del agua. No obstante, el énfasis se encuentra en su necesidad utilitaria. Las múltiples imágenes de los aguadores recogiendo el vital líquido de ellas para distribuirlo en la ciudad nos dan prueba de su continua exigencia *vid.* Manuel Carrera Stampa "Fuentes o Pilas (Económicas) del México Colonial, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. II, núm. 8, 1942, p. 61-62.

<sup>422</sup> También existen varios ejemplos de fuentes para el ornato a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. No pretendemos ser exhaustivos en el tema sólo ejemplificar brevemente con dos retratos que en la parte posterior aparecen representadas fuentes como componentes de ornato en un jardín. El primer cuadro es significativo en el tema se trata del retrato de la *Señora Ramona Antonia de Musitú e Icazbalceta y sus dos hijas* de 1793 pintado por Juan de Saenz. Recordemos que una de las niñas del retrato Ana Ramona Icazbalceta y Musitú, quien es abuela de Ana García Icazbalceta. Más allá de la conexión familiar, llama la atención las fuentes que se observan desde la ventana que da al jardín. Las tres fuentes circulares forman una hilera y están colocadas a una distancia equilibrada entre cada una. Cada fuente está bordeada con un conjunto de macetones en su primer peldaño. Las fuentes estaban dedicadas a: Neptuno, Cibeles y Apolo. No obstante, lo que queremos enfatizar es que estas fuentes son un claro signo de ornato de corte neoclásico. Otra muestra de principios de siglo XIX es el retrato de *María Luisa Gonzaga Foncerrada y Lavarrieta* (1806) pintada por José María Vázquez, en esta pintura se abre un espacio hacia un jardín donde se asoma una fuente circular simple que tira un chorro de agua a lo alto y constituye parte de la composición del jardín. Para más información sobre este tema *vid.* "Ciudad de México No.VIII, sus fuentes" en *Artes de México*, no.136, año XVII, 1970.

lugares donde se encontraban distintos personajes, por lo que, se podían considerar como un espacio de sociabilidad activa. A finales del siglo XVIII, este elemento arquitectónico se empezaba asociar con la falta de higiene en las modernas urbes que se buscaba conformar. El siguiente párrafo ejemplificaba esta cuestión:

Con inmediación a uno de sus ángulos, había una pila de disforme tamaño, donde ocurrían todos a sacar agua, a lavar carne, vasijas y trapos sucios. Allí lavaban también sus manos, cabezas y cuanto querían; ya se infiere cual pondrían el agua; sin embargo, de la misma pila tomaban los aguadores para el abasto del vecindario: metían dentro sus cántaros para llenarlos, porque no alcanzaban a tomarla de los chorros, y cuando por no correr la fuente iba escaseando el agua, la sacaban mucho más puerca, venenosa y pútrida, como necesariamente había de suceder, aunque de intento no arrojaban dentro, algunos malvados, los cadáveres de animales muertos que en ocasiones se encontraron.<sup>423</sup>

Por ello, en 1793 el virrey Revillagigedo fomentó la idea de la fuente como elemento de sanidad de las plazas públicas y los mercados. Como mencionamos anteriormente, estos perfeccionamientos correspondían a un proyecto de mejoramiento de la ciudad. Además, este virrey demandaba un ordenamiento y la vigilancia de la ciudad; de esta manera, las fuentes resultaban focos de sociabilidad, por ello, previó que el descuido de estos espacios pudiera ser propenso a engendrar conflictos. La autoridad encargó a varios arquitectos e ingenieros remodelar todos los espacios de agua de la capital e incluir otros en puntos estratégicos para que sirvieran sólo como abastecimiento. Así, encomendó a Miguel Constanzó la demolición de la pila central para que fuera sustituida por cuatro fuentes con grifos colocadas en las esquinas de la Plaza Mayor y garantizando la limpieza del agua. Su propósito era distribuir agua sin que fueran centros sociales.<sup>424</sup> Las fuentes de Constanzó tenían recipientes con capacidad para abastecer al público y, con dichos depósitos, el maestro mayor afirmaba que se evitaba el desperdicio.<sup>425</sup> A su vez, este mismo virrey mandó colocar una pila de agua cerca del Convento de la Merced, cuyo autor fue José Damián Ortiz de Castro.<sup>426</sup> Otro ejemplo fue la fuente hecha por Ignacio Castera para el Colegio de Niñas. También, se incluyó dentro del proyecto la estructura hecha por Manuel Tolsá en la entrada del camino México a Toluca, acabada en 1794.<sup>427</sup>

Asimismo, en los mercados se encontraba patente la noción de la fuente como un signo de higiene. Esta idea se hizo explícita en el reglamento para el mercado del virrey Revillagigedo;<sup>428</sup> Miguel Constanzó encargado de los trabajos de El Volador explicó como se erigió una hermosa fuente que vertía agua por cuatro cañones, con llaves, rodeadas de postes y cadenas para que sólo se permitiera el acceso a los que fueran a sacar agua.<sup>429</sup> Con estas medidas, Constanzó previó las reuniones de personas alrededor de la

---

<sup>423</sup> Testimonio número 26. Comunicación de Miguel Constanzó a Pedro Basave, 30 de Junio de 1796, en “Testimonio de los SS. Coroneles, personas de mayor distinción y del Señor Director del Colegio de Abogados”. Adjunto a la carta de Miguel José de Azanza a Gaspar de Jovellanos, carta número 48,27 de Noviembre de 1798 *vid* José Omar Moncada, “La Ciudad de México a finales del siglo XVIII. Una Descripción por el ingeniero Miguel Constanzó”, en: *Biblio 3w Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales*, (Serie documental de *Geo Crítica*), Universidad de Barcelona, Vol. XI, nº 692, 10 de diciembre de 2006, en <http://www.ub.es/geocrit/b3w-692.htm>, [Consultada en 28/11/09]

<sup>424</sup> *Idem*

<sup>425</sup> *Idem*

<sup>426</sup> Carrera Stampa, *op.cit.*, p. 64.

<sup>427</sup> *Idem*

<sup>428</sup> “Reglamento del Mercado del Volador” *op.cit.*, p.564

<sup>429</sup> Omar Moncada, *op.cit.*, p. 60

fuelle para evitar que el agua se contaminase. Además, se controlaba que estas estructuras se convirtieran en centros de sociales al estar regulada la entrada.

En el México independiente, Tadeo Ortiz acentuaba la falta de fuentes y árboles en los mercados y plazas públicas.<sup>430</sup> Años antes en 1826, en la plaza de Santo Domingo, José Agustín Paz realizó una fuente de chiluca por encargo del cabildo. Dicha estructura, mencionó Antonio García Cubas, estaba conformada por una formación circular con un pilón que repartía agua hacia cuatro distintos lados y estaba coronada con un águila adornada con un nopal.<sup>431</sup>

En la década de 1820-1830 existió un proyecto para colocar fuentes en el paseo de Bucareli, como la de La Libertad o las dedicadas a La Victoria y a La Paz. Sus nombres nos hablan de ideas relacionadas con la constitución del nuevo Estado. *La Fuente de la Libertad* fue destruida para levantar un monumento a Juárez que finalmente no se construyó en este sitio. (Fig.24) Como observamos en la litografía, esta estructura tenía un corte neoclásico y estaba colocada simétricamente entre un conjunto de árboles formando una glorieta. Notoriamente, ésta tuvo una función ornamental que se reafirmaba con la cadena que impide el paso para acercarse a ella. Otro elemento que habla del carácter decorativo de la estructura era su programa iconográfico con una figura femenina, rematando el monumento, en postura declamatoria que en una mano poseía un pliego que pareció representar a La Libertad, pues a sus pies se observaban otros personajes que personificaban al despotismo. Todos estos rasgos nos invitan a referirnos a esta fuente como un objeto de ornato público.

De esta manera, unas estructuras podían ser “fuentes económicas” y otras resultaban más como “fuentes de ornato”. Desgraciadamente, no tenemos conocimiento de como eran gráficamente las fuentes del mercado de El Volador, sólo conocemos su disposición respecto al plano y también que eran de cimiento circular de piedra dura y el alzado de chiluca. El arquitecto calificador José del Mazo sugirió en su dictamen que las piedras que conformaban el círculo de la fuente deberían quedar en el cimiento de una vara.<sup>432</sup>

Aunque en el artículo de *El Museo Mexicano*, de la Hidalga defendió el uso de las fuentes como impulsoras de la salubridad dentro del mercado junto con los pasillos y los árboles;<sup>433</sup> no obstante, la aplicación que se puede interpretar del diseño del arquitecto parece sugerir otra utilidad más allá que sólo despachaderos de agua, pues se caracterizaban más por ser un elemento de ornato al conformar una parte importante dentro del esquema del mercado. En el plano, estas dos estructuras estaban alineadas en el pasillo central simétricamente a cada costado de la estatua de Santa Anna dándonos un equilibrio entre los cajones de la composición. Dicha disposición correspondió más un gusto decorativo que al doble aspecto funcional como pretendió García Conde, lo que habla de dos concepciones distintas acerca de este elemento arquitectónico: por un lado, el ingeniero las siguió concibiendo como elemento de prevención contra incendios y para abastecimiento; mientras que el arquitecto vasco al incluir sólo dos fuentes dentro

---

<sup>430</sup> Ortiz de Ayala, *op.cit.*, p. 498

<sup>431</sup> Carrera Stampa, *op.cit.*, p. 64.

<sup>432</sup> AHDF, Fondo de la Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16

<sup>433</sup> Lorenzo de la Hidalga, “Principios bajo los cuales se ha proyectado y construido la nueva Plaza del Volador” en “La plaza del Volador” en *El Museo Mexicano*, tomo 1, 1843-1844.

del plano, parece tenerlas en mente más por el gusto estético que por su función habitual en un mercado. (Fig. 21) A su vez, nos basamos en que este arquitecto repitió el mismo esquema de las fuentes simétricas a un costado de la Columna de Independencia en su remodelación de la Plaza Mayor. La Columna iba acompañada en el entorno de la plaza con dos fuentes que representaban *La Abundancia* y *La Prosperidad* situada en el eje de la columna y alineadas a la fachada de la Catedral. (Fig. 5) Su concepción se aventuraba en la idea de la fuente como adorno<sup>434</sup> que desarrollaría más fuertemente en las casas de campo burguesas de mediados de siglo, incluida su propia casa en San Cosme, donde la fuente completa su sentido dentro de la composición. (Fig.25) De ahí, estas estructuras dejaban de ser una necesidad funcional de la ciudad y se convirtieron en un símbolo de estatus económico para las clases acomodadas. En su libro *México pintoresco, artístico y monumental*, Manuel Rivera Cambas habló sobre el mercado de El Volador, que en esos momentos había desaparecido por un incendio y, en la descripción este autor se refirió a las fuentes únicamente como adornos. De esta manera, podemos observar que para los últimos años de existencia de El Volador, las fuentes fueron concebidas como ornato, lo que nos confirma de cierta forma que esa fue su intención inicial.<sup>435</sup>

Con estas observaciones, podríamos cuestionarnos: ¿qué pretendió de la Hidalga al incluir fuentes ornamentales en un mercado que normalmente tendría pilas de agua como lugares para abastecimiento?<sup>436</sup> Una posible respuesta nos habla de un engrandecimiento de su programa arquitectónico para vincularlo, a través del uso de fuentes ornamentales, con complejos palaciegos. Si bien, era cierto que de la Hidalga aclaró en el citado artículo del *El Museo Mexicano* que su ambición era que el edificio se acoplará al propósito que fue hecho, los elementos arquitectónicos empleados tanto en su número como en el diseño parecen sugerir otra idea.

#### *-Los conjuntos escultóricos*

Los grupos escultóricos de El Volador incluían a *Mercurio*, *La Justicia* y la columna del general Santa Anna. Las primeras dos figuras nos remitían a referentes clásicos,<sup>437</sup> mientras que la columna tenía una manifiesta connotación política. Resulta significativo que de la Hidalga no dedicó ninguna línea a las esculturas dentro del artículo ni en la parte de la economía ni la del ornato del mercado. *El Mercurio* y *La Justicia* fueron esculturas de yeso pero por un decreto se estipulaba que cuando los fondos lo permitieran se harían de mármol o bronce. No conocemos la imagen de estas estatuas, aunque presumimos que tendrían los atributos de estándar clásico. El significado de éstas resultaba de la conexión entre el dios Mercurio como el protector del comercio y *La Justicia* como la que debía de reinar entre el trato justo de los productos y la resolución adecuada de los conflictos dentro del juzgado. Tenemos noticia por la

---

<sup>434</sup> Aunque debemos recordar que las fuentes como adorno en un jardín es una idea que se había desarrollado a partir del siglo XVII. Sin embargo, se reforzó su uso en las casas burguesas en el siglo XIX.

<sup>435</sup> Manuel Rivera Cambas. *México pintoresco, artístico y monumental*, vol.1, México, Editorial del Valle de México, 1971, p.150-154. (Edición facsimilar)

<sup>436</sup> Otro buen punto de comparación es el proyecto del matadero de Griffon en donde se cumplía con el necesario abastecimiento de agua por medio de pilas.

<sup>437</sup> Aunque resulta importante resaltar que estos referentes también pueden llegar a plantear posibles connotaciones del ideario político.

descripción de Abraham López que se encontraban en unos nichos en la fachada interior del juzgado y en la imagen del calendarista se alcanzaban a observar una especie de hornacinas dentro del edificio.

En el proyecto, se apreciaba un conjunto escultórico de genios alegóricos sobre las puertas principales de entrada al establecimiento, y en la ilustración del calendario se alcanzaban a distinguir a distancia detrás del juzgado. Sin embargo, en el plano del proyecto de El Volador que apareció en el libro de Rivera Cambas de 1883,<sup>438</sup> no aparecían las estatuas referidas sobre las entradas y tampoco en la fotografía de la entrada de El Volador. (Fig.26) Por lo tanto, probablemente, éstas se perdieron, quizás por no ser sustituidas por otro material más duradero y terminaron por retirarse de su lugar original.

Finalmente, la estatua de Santa Anna fue levantada frente al juzgado sobre una columna dórica. Esta efigie cobra mayor trascendencia porque fue el primer monumento erigido a un héroe vivo del México independiente situado en un lugar público en la capital. Existen ejemplos anteriores en las estatuas de Fernando VI y Carlos IV que estaban en la Plaza Mayor, pero ambos fueron ejemplos virreinales y son representaciones de soberanos reales.

En 1827 el Congreso había propuesto al Ayuntamiento un proyecto para levantar una estatua como parte del cenotafio a Leonardo Bravo, mártir insurgente y padre de Nicolás Bravo. Unos años antes, Leonardo Bravo había sido declarado Benemérito de la Patria. Según la correspondencia entre las dependencias, su pretensión era honrar a los primeros padres de la patria.<sup>439</sup> La probable elección de erigir un monumento a un insurgente no tan destacado como otros caudillos y tan prematuramente pudo responder a motivos políticos. Ese año, Nicolás Bravo era el vicepresidente de la República y lideró una sublevación contra el presidente Guadalupe Victoria. Para esa época, los conflictos entre las dos logias masónicas habían distanciado a Bravo y a otro distinguido caudillo, Vicente Guerrero. De estos sucesos, podía parecer que el monumento al padre de Bravo trataba de establecer quienes eran los héroes más favorecidos para ser recordados dentro de la historia del país. Aquí, resulta necesario aclarar que el Congreso, promotor de la iniciativa, estaba mayormente representado por escoceses, logia a la que pertenecía Bravo. Así, la Junta Patriótica fue la encargada de colocar la primera piedra del monumento, se mandaron invitaciones a varias instancias, incluyendo al Ayuntamiento. Sin embargo, este proyecto del héroe insurgente no se concretó y en 1828<sup>440</sup> se advirtió que debido a la falta de recursos y su preferencia a encauzarlos a los fondos de cárceles y hospitales se suspendería.

Mientras, en 1830 se planteó otro cenotafio, esta vez, a un caudillo más conocido, José María Morelos y ante las sugerencias de Carlos María de Bustamente, el gobierno del Estado de México decidió, como sucedió con el de Bravo colocarlo en el lugar en donde fue asesinado. Para llevar a cabo la tarea se comisionó al arquitecto José Agustín Paz y al escultor Pedro Patiño Ixtolinque, cuya adherencia de este último a los insurgentes era conocida, incluso combatió a lado de Guerrero. Este escultor había realizado la mascarilla mortuoria de Morelos y para completar el mausoleo se erigieron las estatuas de *la América* y *la*

---

<sup>438</sup> Martínez Gutiérrez. *op.cit.*, p.27

<sup>439</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Distrito Federal, Sección Monumentos, vol. 2276, exp.3

<sup>440</sup> Este año de 1828 también marca el ascenso a la presidencia de Vicente Guerrero, líder de la logia yorkina, en contrapartida de Manuel Gomez Pedraza en unas elecciones muy polémicas.

*Libertad* en sillería de mármol recargadas sobre el sarcófago del insurgente. No obstante, en 1833 varias cuestiones harían que no se terminara la obra y ésta también quedaría inconclusa.<sup>441</sup>

Dado que estos primeros monumentos se quedaron en proyectos y ambos eran cenotafios, lo cuál conllevaba otra connotación, la estatua de Santa Anna adquiere otra relevancia, ya que este monumento fue concluido y poseemos un registro gráfico de él.

En primer lugar, resulta conveniente analizar el espacio en el que se ubicaba la estatua. Al observar el plano del mercado, la escultura ocupaba el eje central de la construcción, es decir, por su posición era posible observarla desde cualquier punto del mercado. Esto coincidía con la postura de Santa Anna dentro la política nacional, pues esta figura se elevaba dentro de la plaza del mercado, como el gran arbitro cuya mirada abarcaba todo lo que pasa en el establecimiento. En este aspecto, también es importante destacar su disposición urbana conforme a los edificios vecinos, dado que la altura de la columna sobrepasaba las estructuras del mercado y, por lo tanto, esta estatua sobresalía del conjunto. (Fig.20) Aquí, recordemos que el arquitecto de la Hidalga expuso que el planteamiento del reducido segundo piso del mercado correspondía a que no quiso rivalizar con los edificios circundantes, incluido al mismo Palacio Nacional. Por estas consideraciones, la estatua cobraba mayor simbolismo al ser una estructura identificable a distancia que se encontraba, par a par, con las ventanas del segundo piso del Palacio Nacional (Fig.28) y los ocupantes del ala sur del Palacio tendían frente a ellos siempre presente a este general. Asimismo, la efigie tuvo un lugar preferencial al estar cercana a la Plaza Mayor, sitio preponderante de la vida política nacional. Por estos motivos, podemos afirmar que la estatua conformaba una parte sustancial dentro de la imagen de Santa Anna y, por su disposición espacial se agregaba como un elemento visible del primer cuadro de la ciudad.

Respecto a la historia de la estatua, a través de un acta notarial, sabemos que el contrato se fechó el 25 noviembre de 1843 y en él se establecía que el contratante Oropeza, como empresario de la plaza que se estaba construyendo en El Volador *debe poner* en ella sobre un pedestal una estatua del Exmo. Sr. Gral Benemérito de la Patria, presidente de la república, Don Antonio López de Santa Anna bajo las siguientes condiciones: el tema de la escultura tenía que acatar las líneas de este protocolo, por lo que, sería fundida en bronce y medirá 3 varas de altura. Además, el proceso de fundición sería de carácter público. El contratado resultó ser el escultor de nacionalidad española Salustiano Veza y el costo fue de 6, 000 pesos. El segundo punto expuso que debía estar completada y en perfecto estado para el mes de enero de 1844 a ratificación de los socios de la empresa de la construcción de la plaza. El tercer punto precisaba que si la estatua sacara algunas faltas que se pudieran componer sin que se notará defecto ni que se debilitara, compuestas serían y la estatua se tendría por recibida. En caso contrario, Oropeza no estará obligado a recibirla y tendrá Veza un mes para poder refundirla, si no se obtuviera buen resultado se cambiaría de artífice o se darían nuevos plazos al escultor español. Los seis mil pesos de plata corriente serían pagados a la entrega y todos los gastos de compostura o refundición serían pagados por los escultores. Por último, las

---

<sup>441</sup> Revilla, *op.cit.*, p.181-182.

dos partes se comprometieron a seguir las partes del contrato en estricto apego a las leyes vigentes.<sup>442</sup>

A su vez, Abraham López, el calendarista nos brindaba esta información agregando:

Enfrente de este pórtico, mirando para el norte, está levantada una columna de orden dórico y coronado su capitel con la estatua de bronce del Exmo. Sr. D. Antonio de Santa Anna [...] La construcción de la estatua fue encargada a D. Salustiano Veza, español. Este señor copió la cabeza del natural en tres horas. Procedió después a disponer los trabajos convenientes para hacer la estatua del tamaño proyectado y darle la actitud correspondiente: a continuación mandó sacar una copia de estos trabajos por el daguerrotipo; la presentó al Sr. Presidente y fue de su aprobación. La fundición estuvo a cargo de D. José López, mexicano.<sup>443</sup>

Estos datos y el desarrollo de la estatua también aparecieron en el calendario de López de 1845. Como lo establecía el contrato, la fundición de la estatua se llevó a cabo en la Casa de Moneda en ceremonia pública, en ella se emplearon 50 quintales de cobre y tres y medio de estaño formando un bronce de buen temple, según el testimonio del presidente de dicha institución. El proceso tomó diez horas en curso, sin embargo, al enfriarse el molde colapsó y la escultura tuvo varios desperfectos en la mano derecha y en la cabeza.<sup>444</sup> Como se anticipó en el protocolo de Notarías, las imperfecciones tendían que ser arregladas sin que se notara error en la escultura. No obstante, el calendario advirtió que José López había tapado todos los poros del metal fundido y limado todas las asperezas, por lo que el autor refirió “*no se sabe donde hay compostura*”. También nos proporciona las siguientes características: su peso era de 30 quintales de bronce y diez de barro en su interior. Mientras, la altura de la columna era desde el plano de la plaza hasta la coronilla de la estatua de 15 varas con 34 pulgadas y la estatua en sí medía 3 varas con 10 pulgadas. De esta forma, nos podemos dar una idea de las dimensiones de este monumento.<sup>445</sup>

La estatua no estuvo exenta de conflictos, en mayo de 1844, poco antes de develada, se entabló una controversia entre el escultor Veza y el fundidor López sobre la calidad en la manufactura, los procedimientos y hasta la autoría de la obra. Dicha querrela fue conocida pues se ventiló en la prensa, con remitidos de ambos artistas acusándose mutuamente. El escultor español publicó una carta en el diario *La Guirnalda* en la que se expusieron los pormenores de la construcción de dicha estatua.<sup>446</sup>

En un principio se buscaba que la escultura fuese traída de Europa, sin embargo, según las palabras de Veza, éste se acercó a de la Hidalga, quien lo relacionó con Oropeza y le propuso la empresa. Él realizó dos tipos de bocetos, primero del cuerpo y, por separado, de la cabeza del general teniendo como base unos retratos litográficos hasta que finalmente pudo copiarlo del natural. Dicho modelo de estatua fue aprobado por el arquitecto, el empresario y se mandó una copia en daguerrotipo para que Santa Anna lo autorizara.<sup>447</sup> En este acto observamos la presencia de los tres principales actores relacionados con El Volador.

No obstante, como se aclaraba en el contrato, el dictamen final sobre la estatua lo dieron los socios del mercado. En este punto debemos preguntarnos, ¿por qué los empresarios harían un dictamen de una obra artística? Finalmente, fue José Rafael Oropeza el encargado de decidir si aceptar o no la estatua; de

<sup>442</sup> AN, notario: Francisco Madariaga, notaría 426, Acta Núm. 22064, Folio 33827, Fecha, 25/11/1843

<sup>443</sup> Esparza Liberal, *op.cit.*, p.16

<sup>444</sup> *Séptimo calendario de Abraham López arreglado al meridiano de México, antes Toluca para el año de 1845*, México, imprenta de Vicente García Torres, pág. 12

<sup>445</sup> *Idem*

<sup>446</sup> Ambas cartas aparecen dentro de la publicación, *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de mayo de 1844

<sup>447</sup> *Idem*

esta manera, debido a la decisión conferida a este personaje podemos concluir: 1) La obra final debía ser aprobada por él porque resultaba el motor económico que facilitó el recurso para levantarla, con ello, se refuerza la importancia que tuvo este componente financiero en los proyectos. 2) No existió ninguna opinión o dictamen sobre la estatua terminada de personajes con capacidades artísticas calificadas, fuera del visto bueno que dio Lorenzo de la Hidalga al boceto inicial. En esta decisión, observamos nuevamente cómo la Academia de San Carlos quedaba totalmente al margen de las construcciones realizadas con capital privado.

Otra cuestión que nos aportó un panorama de la época en la realización de proyectos artísticos fue el proceso de fundición que también fue problemático, pues los encargados ponían muchas trabas, ya que no se había hecho algo similar en mucho tiempo. Precisamente fue, en este punto, donde José López reclamaba que el escultor pretendía hurtar parte de su trabajo y nombrarse autor de toda la ejecución de la obra. Salustiano Veza expuso que él acordó fundirla en tres partes, sin embargo, el empresario Oropeza se opuso, porque demeritaría mucho a la estatua y al personaje representado. José López se presentó como fundidor para auxiliar en el proceso de vaciado de la cera al molde de yeso y también construyó el horno necesario. La disputa parte de que ambos personajes se distanciaron de los errores que existieron en la fundición, adjudicando al otro la culpa de los defectos con los que contaba la estatua, principalmente en la mano derecha. No obstante, se corrigieron los mismos limándolos y no se apreciaban a simple vista.<sup>448</sup> Finalmente, los socios aceptaron la estatua con todo y sus imperfecciones, claramente se había infringido el plazo dado en el contrato y se habían tardado en su corrección porque no fue en enero sino hasta mayo de 1844 cuando se completó.

La estatua, según lo observado en dos imágenes publicadas, presentaba a Santa Anna como generalmente fue retratado, es decir, con uniforme militar. Sin embargo, también en este caso hay una discrepancia entre ellas, por un lado, el proyecto del arquitecto lo retrató con casaca estilo Napoleón con un bicornio, una mano en una espada ceñida a la cintura y el otro brazo en un ángulo de 45° grados con su cuerpo señalando hacia abajo. (Fig.27) Mientras, el calendarista nos brinda una imagen de la estatua con una banda cruzada al pecho, sin sombrero, la misma posición de la mano en la espada, pero notoriamente el otro brazo más levantado indicando a un objeto a lo lejos (Fig. 22). Con ello, Abraham López también hizo alusión al dicho popular que advertía que en lugar de estar señalando metafóricamente el territorio perdido de Texas apuntaba hacia la Tesorería Nacional.<sup>449</sup>

El protocolo del Archivo de Notarías incluye un boceto de la estatua y según el contrato fue a dicha imagen la que debía apegarse la solución final de la efigie. El dibujo presenta la estatua de cuerpo entero sobre un pedestal circular en donde se lee claramente la firma del autor: Salustiano Veza. La estatua está bien proporcionada, presenta a Santa Anna con la cara volteando a la derecha, firme y seria, pero entrada en años, ya que son perceptibles ciertas arrugas del rostro. Se encuentra investido con el traje militar de general de división del Ejército mexicano portando cuatro medallas y la banda presidencial al pecho, en

---

<sup>448</sup> *Idem*

<sup>449</sup> Esparza Liberal, *op.cit.*, p.16

donde se aprecia, el emblema del águila. Como en otras imágenes, mantiene un listón a la cintura y su espada al cinto. Su mano izquierda está deteniendo un bastón de mando y su mano derecha señala un objetivo lejano. Por último, calza unas botas estilo napoleónico que le llegan casi a las rodillas y parece dar un paso hacia delante con la pierna izquierda, como avanzando. Aquí, llama notoriamente la atención, la presencia de la pierna izquierda de Santa Anna, ya que como sabemos este general la perdió en la Guerra de los Pasteles. Además, en la posición en la que está representada la estatua no podemos inferir la existencia de la prótesis como parte presente de la estatua. (Fig.29) Según esta descripción, la estatua parece ser más similar a la imagen expuesta por el calendarista, dejando de lado, la versión de De la Hidalga. Es muy probable que Abraham López haya copiado la estatua del natural por la fecha del calendario.<sup>450</sup> De esta manera, siguiendo el ejemplo de la efigie, la estructura del juzgado también pudo haber variado de los planos originales y conformarse como la presenta López.

Respecto a la imagen, Salustiano Veza explicaba que realizó dos tipos de bocetos, primero del cuerpo y, por separado, de la cabeza del general teniendo como base unos retratos litográficos hasta que finalmente pudo copiarlo del natural. Así, esta estatua constituye un ejemplo más del carácter masivo de la litografía que se convirtió en modelo o base para fabricar otras producciones artísticas. La imagen del protocolo de Notarías comparte muchos rasgos con varios retratos de Santa Anna que han llegado a nuestros días. Como hemos repetido, en las fuentes de la época existe una noción de una basta cantidad de retratos del personaje, que aparecían generalmente en los desfiles de su cumpleaños, entre otras ceremonias. De estas imágenes, algunos retratos fueron transportados a la litografía, de los cuáles, observamos como también existían diferentes calidades en la manufactura del retrato, sin embargo, generalmente se conservaba cierta línea en la forma. Así, podemos deducir que probablemente constituían alguna forma de retrato oficial del general. (Fig. 30) Probablemente, Veza hizo una síntesis de este cúmulo de imágenes de Santa Anna que surgieron en esta época. Así, podemos indicar que en la imagen del boceto, Santa Anna apareció con el semblante volteando como sucede en la mayoría de sus retratos. Además, llama la atención el realismo con el que estaba moldeado el retrato del rostro, ya que como mencionamos, se puede apreciar su cara entrada en años con la presencia de ciertas arrugas en su frente. Sin embargo, se mantuvo el carácter heroico al no mostrar o esconder la invalidez del personaje.

El desenlace de la estatua también nos brinda un interesante punto de vista, ante los hechos ocurridos el 6 de diciembre de 1844, Valentín Canalizo, presidente provisional, pretendió salvar la estatua de la suerte que habían corrido otros símbolos santannistas y mandó bajar la estatua y, según se dice, se resguardó en Palacio Nacional. El 20 de enero de 1845 Robledo y Lafragua pidieron al Ayuntamiento que se retire la frase al pie del pedestal y se pusiera la siguiente inscripción u otra similar: “La adulación colocó una estatua sobre la columna el 13 de junio de 1844; el patriotismo la derrocó el 6 de diciembre del mismo año”.<sup>451</sup>

---

<sup>450</sup> Al respecto, una nota periodística del *Diario Oficial* comentando el baile en honor que se ofreció el mismo día de la inauguración del mercado, hace una asociación entre la estatua de yeso pintada de color bronceado que se hallaba en el teatro y la nueva develada dentro del Volador. De esta manera, se establece que ambas son del mismo tamaño y la única diferencia se encuentra en que la teatro tiene el brazo derecho abajo y un papel que representa la planta de este recinto. *vid Diario Oficial*, 19 de junio de 1844.

<sup>451</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Distrito Federal, Sección Mercados y Rastros, vol. 3731, exp. 183.

El 6 de mayo se presentó un proyecto ante la corporación municipal para colocar una estatua de La Libertad, que anteriormente se encontraba en la Alameda, en el sitio de El Volador. Se decía que esta estatua poseía todas las formas del arte y tenía las proporciones necesarias para ser colocada en la columna. Epigmenio de los Monteros, promotor de la iniciativa, hizo una interesante reflexión en su carta:

Presentar a la expectación de un pueblo emblemas, simulacros o imágenes de *la Libertad* es ciertamente un medio propio para crecer o fortificar el espíritu público porque en momentos difíciles las ideas que nacen de las imperfecciones materiales de sentidos y más vivas las que entran por los ojos pero al valerse de importantes medios es importante tener particular atención en que satisfagan a la dignidad de su objeto y evite todos defectos o motivos de desagrado como desde luego merecería no observar las reglas que el arte presta en este género de obras.<sup>452</sup>

Resulta interesante este párrafo porque se refuerzan varias ideas: primero, la inclusión y éxito de alegorías como La Libertad, en vez, de algún personaje y segundo, la noción que este tipo de símbolos “era un medio propicio para crecer o fortificar el espíritu público”.<sup>453</sup> Esta representación de alegorías era un recurso muy socorrido en la época, sólo recordemos, la *Alegoría de Escudo Nacional* de Jesús Corral realizada por el año de 1844 que fue solicitada por la Junta de gobierno de la Academia de San Carlos.

Con todo esta iniciativa no prosperó porque con el regreso de Santa Anna en 1846, el empresario Oropeza solicitó la nueva colocación de la estatua en su columna en el mercado principal. Sorprendentemente, existe una misiva en el archivo del Distrito Federal en donde se dice que en nombre de Santa Anna que se retire la estatua y mejor se colocase un emblema con las armas nacionales,<sup>454</sup> probablemente, este general aprendió de los errores sucedidos en 1844 y prefirió no ser objeto de estos escándalos.

No obstante, esta efigie permaneció durante la última administración de Santa Anna de 1853 a 1855. Por último, la fortuna no acompañó a Santa Anna y no fue considerado un héroe nacional sino todo lo contrario, después de la desastrosa guerra de invasión norteamericana, la pérdida del territorio y su ostentoso último gobierno, su imagen fue representada como el despotismo del que parte el Plan de Ayutla.<sup>455</sup> En noviembre de 1855, existió un plan para fundir la estatua de Santa Anna que para estas fechas ya había sido retirada de El Volador y se fabricara con el bronce un águila con los trofeos de la Nación para colocarla al centro del mercado. Esta cuestión también nos permite acercarnos a lo que sucedió con la imagen de Santa Anna después de la Revolución de Ayutla y la recurrencia a los emblemas:

Conviniendo al decoro nacional, el que en algunos de sus edificios públicos haya un monumento que inmortalice la Independencia de la República mexicana en el que todos los Países del mundo culto existe y en el nuestro por desgracia no se ha cuidado y no teniendo en la actualidad objeto la columna que sirvió para conservar la memoria del Hombre Plaga pido al Exmo. Ayuntamiento se funda la estatua del Tirano y con este material se fabrique un águila con los trofeos nacionales coronada con el gorro de la Libertad previa a la aprobación del diseño que presentará Sr. D. Miguel López para que sea colocada en la mencionada columna de la Plaza de El Volador, en lugar de la imagen del Rey sin trono.<sup>456</sup>

---

<sup>452</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Distrito Federal, Sección Monumentos, vol.2276, exp. 5

<sup>453</sup> *Idem*

<sup>454</sup> *Ibid*, exp. 6

<sup>455</sup> Anselmo de la Portilla. *Historia de la Revolución contra la dictadura del General Santa Anna: 1853-1855*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.1-45.

<sup>456</sup> AHDF, Fondo del Ayuntamiento del Distrito Federal, Sección Monumentos, vol.2276, exp. 9

El designado para la construcción de la nueva insignia nacional fue el escultor italiano Antonio Piatti. Esta águila tendría de ala a ala cerca de tres varas de ancho y el cuerpo sería de 2 varas y se acompañaría con un nopal y los trofeos militares. El presupuesto total fue de 4, 608 pesos y sería realizada con el material de bronce de la estatua de El Volador en un plazo no mayor a cuatro meses. Se colocaría una inscripción: “el 13 de agosto de 1855, triunfo del Pueblo sobre la Tiranía”. Como sucedió con casi todo, no había los fondos necesarios y la comisión de Hacienda no aprobó esta iniciativa. No obstante, se habían empezado los trabajos y, según consta en el archivo, Piatti había recibido la estatua, la hizo pedazos y, posteriormente la fundió. Como mencionamos, este proyecto no se llevó a cabo, por lo que se buscó recoger el material residuo de la estatua para que regresara al gobierno. En este punto, empezó una polémica entre el escultor que reclamaba sus honorarios por la labor iniciada y el Ayuntamiento. Estos materiales fueron extraviados y Vicente Riva Palacio, regidor de Ayuntamiento los buscó incesantemente, sin embargo, las circunstancias de la Guerra de Reforma provocaron que este asunto quedara sin resolver.<sup>457</sup>

Por último, en torno a la estatua, podemos reflexionar que para que un monumento público de algún personaje tenga éxito debe existir un consenso acerca de la virtud de aquel individuo. El caso de Santa Anna fue un ejemplo muy claro de cómo el mundo político se había apropiado del uso de los héroes. La efigie de este general fue impuesta desde un programa administrativo que intentaba formular cierta imagen. Como muestran los hechos del diciembre de 1844, este carácter vertical en la elección de los héroes con claros tintes políticos fue rechazado por las facciones opositoras al régimen. A fin de cuentas, llegar a este consenso en la selección de nuestros héroes nacionales fue un proceso largo y conflictivo; por estos motivos, en vértice del estallido de la Guerra de Reforma, se propuso un símbolo nacional como era el águila, en vez, del error de escoger algún héroe, ya que esto podía despertar mayores discrepancias.

Con estos análisis de las estructuras, podemos observar que dentro de la elección del ornato en las fuentes, juzgado y grupos escultóricos parecieron reflejar otro programa arquitectónico más semejante a un edificio público o palacio que a un mercado de bienes de primera necesidad. Aunque recordemos que García Conde presumió que en esta capacidad decorativa era donde residía la genialidad de un arquitecto. Concluimos que este conjunto sobrepasaba los requerimientos del mercado y bien pudo incluirse dentro de una propaganda política a favor del régimen.

#### ***4.3 Apropiación de la obra y la proyección de la imagen de Santa Anna.***

El análisis de esta construcción en su contexto político lo haremos siguiendo bajo estos tres aspectos: los mecanismos de heroización vistos en el mercado, la reacción ante los planos presentados y la adjudicación de la obra El Volador. Primero, nos referimos que existe un mecanismo de heroización<sup>458</sup> teniendo en cuenta tres cuestiones: ceremonias, discursos y símbolos presentes en el establecimiento. Posteriormente, se estudiará la reacción que produjo la construcción del mercado que nos habla, en parte, de la respuesta

---

<sup>457</sup> *Ibid*, exp. 9

<sup>458</sup> El término de *mecanismos de heroización* fue empleado basándonos en el artículo de Verónica Zárate “Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna” en donde se refiere precisamente a estas cuestiones dentro del análisis del Volador. *vid Chust et.al., op.cit.*, p. 136

hacia ese proceso de heroización. Finalmente, el informe de gobierno de José María Bocanegra representó una adjudicación de la obra por parte del régimen y el final del proceso de apropiación y proyección de la imagen política.

*a) Mecanismos de heroización en el mercado de El Volador*

Antonio López de Santa Anna y sus seguidores comprendieron la importancia de representar al poder con un serie de ceremoniales que marcaban legitimidad y potestad, además, aprendieron a manejar los artilugios indispensables para lograr ser considerado parte de los héroes nacionales. La inclusión de fechas relacionadas a este personaje dentro del calendario cívico, por ejemplo, el 11 de septiembre, día de la Batalla de Tampico. A su vez, cada celebración referida a Santa Anna se conformaba de un ceremonial, cuyos elementos buscaban conferir una investidura de autoridad hacia los espectadores. El Volador, no es ajeno a estos procesos y, de hecho, formó parte del propio mecanismo de heroización. Como sugiere Salvador Cárdenas, los ceremoniales constituyeron un ordenamiento jurídico cuyo objetivo fue fincar autoridad a través de uso de símbolos.<sup>459</sup> Los santannistas, conscientes de esta larga tradición virreinal, hicieron uso del marcado simbolismo del derecho público para pretender ordenar y estabilizar al país a través de la imagen de figura de autoridad que pretendía encarnar su líder. De esta manera, parte de este mecanismo puede ser observado detalladamente en la creación de este establecimiento.

*-Las ceremonias en torno al mercado*

Las celebraciones oficiales tuvieron entre sus propósitos el que las personas salieran de su cotidianidad por medio del festejo y provocar un espejismo de estabilidad en el lugar donde se organizaban. Hubo dos ceremonias encargadas por y para el gobierno relacionadas con El Volador: la colocación de la primera piedra realizada el 31 de diciembre de 1841 y la inauguración, que coincidió “casualmente” con el natalicio del Benemérito, el 13 de junio de 1844.

Como mencionamos, por el escenario político que marcaron las circunstancias de finales del año de 1841, la primera piedra de una obra como El Volador revistió de gran importancia, pues marcaría la creación de proyectos administrativos la prioridad para este gobierno de 1841-1844. Así, el mercado de El Volador se convirtió en uno de los primeros experimentos de aprobación de régimen. Dentro de la ceremonia, la concurrencia y los discursos entretejieron, junto a la obra misma, el objetivo de crear una imagen benefactora de Santa Anna.

Por ello, empecemos por el escenario utilizado, éste formó parte de un montaje escénico, un “teatro de precedencias” o *theatrum praesidentiae*, en cuyo centro se encontraba la representación de Santa Anna, ya fuera en retrato o con su propia persona. Su figura pretendió consolidarse como la depositaria única de la soberanía nacional al ser héroe de la Independencia y salvaguarda ante el intento de reconquista

---

<sup>459</sup> Salvador Cárdenas Gutiérrez “Representación simbólica y derecho público en el Imperio de Maximiliano de Habsburgo en México” en Patricia Galeana (coord.) *Encuentro de liberalismos*, México, UNAM, 2004, p. 423 El autor también menciona la formalización de esta disciplina en la llamada “ciencia del ceremonial” que fue cultivada por algunos publicistas de las cortes alemanas en los siglos XVII y XVIII, formando parte importante del Derecho Público. Con el quiebre del sistema político, ésta fue desatendida en la primera mitad del siglo XIX. Resulta importante destacar que ésta disciplina fue paralelamente estudiada a la “ciencia de la policía de ornato” en Alemania.

española.<sup>460</sup> Además este entablado contenía estructuras creadas *ex profeso* que denotaban símbolos de poder. De forma paralela a un salón de corte o gobierno, el escenario de El Volador se acondicionó con columnas de tres órdenes, cortinaje, un dosel de terciopelo con flecos y galones de oro y finalmente sillones; cada uno de estos elementos aspiraba reflejar gobernabilidad. Una parte sustancial lo encarnó el retrato de Santa Anna, pues funcionaba como referente. A su vez, la colocación de la primera piedra a su lado, probablemente tuviera la intención de conferir al espectador una relación entre Santa Anna y la creación de obras materiales.<sup>461</sup>

Sigamos con los participantes a la ceremonia, en este punto, la distribución de ellos en el espacio fue de primera importancia siendo el presidente el actor principal y la lejanía o cercanía de los asistentes respecto a él, conformaba un símbolo de su *estatus*.<sup>462</sup> Sin embargo, en el caso de El Volador, hubo un doble espejo de poder, pues los propios invitados se presentaban como el reflejo de la representación del poder dentro de la sociedad decimonónica. Su presencia sancionaba, no sólo la creación del establecimiento, sino al gobierno provisional surgido de la revolución de Tacubaya. Dados estos motivos resultaba importante observar la lista de los invitados:

"El Excmo. Señor Presidente se dirigió al lugar donde se hallaban las excavaciones para la fundación, frente a la Universidad Nacional, precedido del Excmo. Ayuntamiento bajo mazas, y el señor Prefecto del Centro, el Claustro de los Doctores y los Colegios, las comunidades religiosas, el Cabildo eclesiástico y el Illmo. Señor Arzobispo, la Exma. Junta y el Excmo. Señor Gobernador del Departamento, y los señores Generales, Jefes y oficiales de la Guarnición, con otras corporaciones y empleados, y la más numerosa y brillante concurrencia, cerrando la marcha a los cuatro Secretarios del Despacho y el Señor Presidente."<sup>463</sup>

Por ello, esta ceremonia de la colocación de la primera piedra fue tan relevante, ya que marcaba, en medio de la crisis de la moneda de cobre, el inicio del proyecto regenerador santannista que buscó en las obras públicas medios para legitimizarse. Como explica Michael Costeloe, el apoyo de la elite mexicana lo pudo haber recibido porque "los hombres de bien" habían llegado a reconocer que alguna forma de autocracia podía aportar la estabilidad necesaria para beneficio y protección de sus intereses.<sup>464</sup> El Volador convertía en realidades materiales algunas de estas promesas de orden y crecimiento y, precisamente, éste fue el motivo principal que el mercado cobrará tanta importancia. De esta manera, la concurrencia al evento, nos hablaba de la legitimidad obtenida, ya que los miembros de las corporaciones principales de la capital estaban presentes.

Dentro de las celebraciones resulta interesante observar los diferentes sectores urbanos a los cuáles estaba dirigido el mensaje político; por ejemplo, tenemos a los empresarios, como José Rafael Oropeza, que buscaban el visto bueno del gobierno para concretar sus negocios en la inversión de obras públicas.

---

<sup>460</sup> *Ibid*, p.425

<sup>461</sup> *El Diario Oficial* menciona: "Desde mucho antes se hallaba preparado un espacioso salón provisional sostenido por tres órdenes de hermosas columnas con airosas galeras y cortinaje, en cuya cabecera se situaron, bajo un dosel de terciopelo encarnado con flecos y galones de oro, las sillas para el Supremo Gobierno: al frente se veía el retrato del mismo señor Presidente que se hallaba siempre en el Salón del Cabildo del Excmo. Ayuntamiento y a un lado estaba dispuesto el lugar donde debía sentarse la primera piedra" *vid. Diario Oficial*, 2 de enero de 1842.

<sup>462</sup> Cárdenas, *op.cit.* p. 431

<sup>463</sup> *Diario Oficial*, 2 de enero de 1842

<sup>464</sup> Costeloe, *op.cit.*, p. 244

Los artistas como el arquitecto Lorenzo de la Hidalga que solicitaban más patrocinio público para poder realizar su trabajo. Y, finalmente, los sectores urbanos bajos, que participaban como espectadores en estas fiestas políticas llevadas a cabo por el gobierno, pues un día de fiesta resultaba la válvula de escape idónea de la realidad circundante.

A su vez, esta ceremonia fue noticia, con una larga y pormenorizada descripción de ella.<sup>465</sup> La crónica oficial, copiada varias veces, nos transmite un uso exclusivo de la narrativa heroica reservada al gobierno que intentaba ser traducida en propaganda al ser difundida masivamente. En contraste, la ceremonia de inauguración del mercado acontecida el 13 de junio de 1844, en el onomástico del Benemérito, no fue tan difundida en los periódicos y suponemos que no fue tan suntuosa.<sup>466</sup>

Abraham López la reseñó brevemente en su calendario describiendo cómo el mercado estaba hermosamente adornado con una variedad de bandillas de diversos colores y en los tinglados se colocaron asientos para la concurrencia invitada por el contratista. Como recordamos, para esta fecha Santa Anna se había retirado a su hacienda de Veracruz y la presidencia la ocupaba su compadre el general Valentín Canalizo. El juzgado estaba reservado con asientos especiales para el presidente y las autoridades departamentales. El escenario se completaba con la música del regimiento de los Supremos Poderes. Así, Canalizo fue el encargado de inaugurar la obra de De la Hidalga y, sobretodo, develar junto a Oropeza, la estatua que constituía el momento cumbre de la ceremonia.<sup>467</sup>

Además, ese día se dio un fastuoso baile en el Teatro Santa Anna, en honor al cumpleaños del presidente, en donde también se festejó la creación del mercado.<sup>468</sup> Así, si el ceremonial era un *theatrum presedentiae*, en el que se exponían las jerarquías sociales, todo parece indicar que las fiestas, funciones teatrales y bailes de etiqueta con las que concluyó el ritual de El Volador, también fueron motivo de disciplinamiento social.<sup>469</sup> Sin embargo, a este montaje escénico no acudió su principal actor, es decir, el propio Santa Anna, por lo que, en términos estrictos dicho ceremonial quedó truncó al no ser completado con la presencia del general. Tampoco la prensa se desveló por cubrir todo el evento de la inauguración y éste fue glosado brevemente días después en los periódicos oficiales e independientes.

Aquí, vale la pena preguntarnos ¿por qué una ceremonia de colocación de la primera piedra tuvo más peso propagandístico que la inauguración del mercado? La respuesta podría encontrarse en cuestiones políticas, pues en el año de 1844, dicho gobierno nacido de la Revolución de Tacubaya se había establecido satisfactoriamente y Canalizo sólo cumplió con el ceremonial, sin embargo, la plataforma política se pensaba ya ganada. Si bien, los hechos posteriores nos demostraron lo contrario, la revuelta de 6 de diciembre de 1844 terminó seis meses después con el régimen. Finalmente, la aprobación hacia la administración santannista y sus obras no habían sido consolidadas, pues se tomaron precisamente las

---

<sup>465</sup> *Diario Oficial*, 2 de enero de 1842

<sup>466</sup> Cfr. *Diario Oficial*, 19 de junio de 1844 y *El Siglo Diez y Nueve*, 27 junio de 1844

<sup>467</sup> *Séptimo Calendario de Abraham López*, op.cit., p.12

<sup>468</sup> *Diario Oficial*, 19 de junio de 1844

<sup>469</sup> Cárdenas, op.cit., p.434

estatuas de Santa Anna como formas identitarias del gobierno en cuestión y, por esta razón, las imágenes de Santa Anna fueron en su mayoría destruidas.

*-Los discursos*

Otra parte sustancial que complementó la construcción heroica fueron los discursos, es decir, el mensaje político que buscaba recrear una narrativa épica.<sup>470</sup> Tenemos que tomar en cuenta que la sociedad decimonónica fue eminentemente oral y estos “sermones” cívicos fueron parte íntegra de la vida cotidiana. Además, proporcionaban el fundamento textual que complementaba a la imagen del héroe plasmada en la estatua de bronce. Los discursos pronunciados en la colocación de la primera piedra fueron del síndico del Ayuntamiento Manuel García Aguirre, el contratista José Rafael Oropeza y el ministro de guerra, José María Tornel.

El discurso del síndico fue el más extenso y claro en cuanto a la apropiación y proyección de Santa Anna en la obra de El Volador. La primera parte estuvo enfocada en delegar las funciones de las negociaciones emprendidas en el mercado hacia el presidente provisional. De esta manera, un punto clave expresado dentro del discurso fue representar a Santa Anna como el hombre enérgico y activo. El síndico denunció la inercia producida en varias ramas de gobierno y, por ello, adjudicó que la razón principal de la creación de la plaza resultó del empeño decisivo de este individuo. Asimismo, se mencionaba el carácter negociador del “héroe de Tampico” al saber mediar entre los intereses privados y los públicos.

Sin ellos, de nada habría servido al Exmo. Ayuntamiento aprovechar la buena ocasión con que le brindó el espíritu de empresa y sin ellos, habrían sido ineficaces, y no habrían dado respaldo alguno positivo las muchas, bien meditadas y felices combinaciones con las que Exmo. Ayuntamiento había celebrado un contrato, que siendo favorable a la industria y beneficio por todos títulos a la ciudad y a los fondos municipales, equilibraba perfectamente los intereses de un particular con los del público.<sup>471</sup>

A su vez, un rasgo que se buscó acentuar en estos textos, no fueron sus capacidades militares sino su faceta de gobernante. Aunque no se desdeñaba su condición de libertador, el discurso estaba encaminado en elogiar a sus acciones administrativas.

Baste solo decir, que la misma mano generosa que empuñó la espada para hacer la independencia de la patria, que la volvió a empuñar para repeler dos veces la agresión extranjera y que la tomó siempre para sostener en el campo de batalla la sagrada causa de la libertad y los principios que profesa nuestro sable sabe también ocuparse de tomar la pluma para dictar medidas importantes de gobierno y no desdeña de coger los instrumentos del humilde artesano y de ayudarle en su trabajo.<sup>472</sup>

En la narrativa, el fomento a la policía de ornato se pudo ver materializado en varios proyectos dentro de los que se incluyó al mercado de El Volador. Se aprovechó esta ocasión para hacer un listado de ellos:

Su estadística, su policía, las cárceles, las escuelas, los hospitales, las casas de beneficencia, la de corrección, el nuevo teatro que se pretende fabricar y el hermoso panteón de Sta. Paula, levantado en virtud de los incesantes esfuerzos de particular activo y laborioso son objetos y establecimientos que en su mayor parte han comenzado a sentir la benigna influencia de la presente administración y que todo lo esperan de ella.<sup>473</sup>

---

<sup>470</sup> Zárata, *op.cit.*, p. 146-152

<sup>471</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 2 enero de 1842

<sup>472</sup> *Ibid*

<sup>473</sup> *Ibid*

Todos estos adjetivos y cualidades ayudaron a construir una faceta benéfica en el presidente provisional y conferirla de esta manera al público. Las arengas de El Volador promovieron una proyección de la imagen de héroe, no sólo en el sentido bélico, sino también como regenerador y constructor de obras a nivel internacional, pues como mencionaba el discurso, nuestro presidente resultaba comparable a George Washington.

El contratista del mercado repitió las mismas ideas sobre el carácter laborioso y decidido de Santa Anna. Sin embargo, Oropeza acentuó la importancia del edificio, elogiándolo, simultáneamente que al héroe mismo; pues será El Volador, la obra que sobreviva a los tiempos y quedará en el recuerdo de esta feliz época de regeneración. Así, se visualizaban a los cimientos del mercado como los mismos fundamentos de la patria regenerada. Al término de este discurso, se dispuso la primera piedra que fue enterrada simbólicamente con medallas, monedas, decretos y publicaciones de la época. Para concluir, tomó la palabra el ministro de Guerra, José María Tornel, quien expuso la utilidad e importancia de la infraestructura pública. Para él, las obras concretas y materiales eran las que hacían patente las promesas libradas en la Independencia, de forma tal que el gobierno actual se revistió de grandeza al fabricar edificios de utilidad. El objetivo principal fue resaltar la perennidad de los monumentos. Tornel selló su discurso haciendo una analogía de Santa Anna con Napoleón y advirtió que eran estas acciones más que las batallas las que le ganaron prestigio al héroe galo.

En la ceremonia de inauguración también se encomió al benemérito con alusivos discursos, en esta ocasión fueron expresados por el contratista Oropeza y el presidente provisional de ese año, Valentín Canalizo. El empresario hizo un recuento de las razones por las que Santa Anna merecía el título de héroe mexicano; sin embargo, la base de la arenga se concentraba en la columna, más que en el mercado como establecimiento. Así, podemos deducir que el grupo santannista creyó que la idea del Santa Anna heroico ya estaba construida. De esta manera, se expuso como un monumento que sirviera de ejemplo de los grandes proyectos que se debían efectuar en el país para homenajear a los héroes nacionales:

El día en que la gratitud pública erige monumentos de recuerdo a los hombres ilustres que han hecho el bien a los pueblos no solo cumplen estos un deber respecto de sus merecimientos, sino que en esos mismos monumentos perpetúan estímulos a cuya vista otros y otros ciudadanos habrán de aspirar igualmente a testimonios semejantes.<sup>474</sup>

Como se ha mencionado insistentemente, a pesar que “el héroe de Tampico” fue conocido por sus triunfos militares, los discursos buscaban hacer énfasis en sus logros administrativos.<sup>475</sup> De esta manera, Oropeza aprovechaba la ocasión para nombrar otras obras que se habían construido para impulsar al ornato, como fue el caso del Teatro Santa Anna. No obstante, es interesante como Oropeza concluyó que era el trabajo de varios sectores, es decir, el arquitecto, los empresarios y el gobierno, los que harían palpables estas acciones.

A su vez, Valentín Canalizo centró su discurso hacia la necesaria erección de monumentos para honrar a los héroes. El objetivo de éstos era ser una muestra de gratitud y con su construcción se pretendía

---

<sup>474</sup> *Séptimo calendario...*, *op.cit.*, p. 12

<sup>475</sup> “Con su sabiduría administrativa levantó este edificio reclamado por la seguridad y el ornato público” *vid, Idem.*

inmortalizar los acontecimientos patrios para que pudieran ser transmitidos a la posteridad. Canalizo justificaba la efigie de bronce al identificar a Santa Anna con la memoria de la independencia del país. Finalmente, al develar la estatua, el presidente aludió con estas frases al Benemérito: “*Él regeneró a la Patria, Él nos dio Libertad*”.<sup>476</sup>

Resumiendo, los discursos se guían teniendo en común los siguientes ejes ideológicos:

1) La apropiación. Las gestiones entre el contratista y el Ayuntamiento se desdibujaron y existió una cesión de la iniciativa y puesta en acción hacia el personaje de Santa Anna. Resultan sumamente significativas las frases acuñadas sobre el protagonismo del presidente, cuando en las negociaciones, como observamos, sólo fue patente su participación por medio del decreto. También, la fuente de enunciación resultó el propio Ayuntamiento en la voz de uno de los miembros del cabildo, el síndico Manuel García Aguirre. De ahí, que concluyamos que existió una apropiación simbólica de la obra pública en la figura de Santa Anna.

2) La proyección de la imagen. Principalmente, las ceremonias buscaban retratar las diferentes facetas de Santa Anna como héroe. De esta forma, en el festejo de la colocación de la primera piedra fue manifiesta la metáfora del albañil-constructor de la nación. La retórica no bastaba para conferir el mensaje político, evocado con insistencia a lo largo del texto, por lo tanto, la teatralidad de la celebración también nos invitó a acercarnos a la misma construcción mental:

el Señor Presidente recibió una cuchara de albañil de plata, de manos del arquitecto encargado de la obra, D. Lorenzo de la Hidalga, que estaba acompañado de otros maestros de obras. De una cubeta de caoba que contenía finísima mezcla, tomó después S.E. la suficiente para sentar la piedra, y con un hermoso pichel de plata derramó encima agua, y en seguida se sentó la piedra, permaneciendo enfrente de ella hasta que se niveló y macizó.<sup>477</sup>

Por su parte, en los discursos de la inauguración resulta significativo observar cómo la creación del mercado fue puesta de lado, para subrayar la importancia que tenía la columna para homenajear a Santa Anna consolidado como “héroe de bronce”.

3) La “Regeneración” de la patria. El tenor de esta administración de 1841-1844 se resume en la palabra “regeneración”. Los discursos entrevieron que había llegado el momento de regenerar a la patria después de los desastres posteriores a la Independencia. Por estos motivos, se planteó una imagen de Santa Anna como el hombre laborioso, trabajador y constructor de nación. En un franco contraste con la inercia que presentó la administración de Anastasio Bustamente, la proyección de los múltiples obras de fomento hacían del presidente un gobernante activo.<sup>478</sup> Por ello, el mercado cobró importancia, al ser la obra inicial y casi única construida de los varios proyectos planteados. De ahí, su patrocinio y elaboración del discurso por ser considerada la primera obra de importancia del México independiente, a pesar de la existencia de obras previas como la propia Cámara de Diputados.

---

<sup>476</sup> *Idem*

<sup>477</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 2 enero de 1842

<sup>478</sup> Costoloe, *op.cit.*, p.164-165

Sí, señor, el Exmo. Ayuntamiento confiesa gustoso ante esta respetable concurrencia, ante la nación toda, y ante el mundo que la pieza arquitectónica que ha de embellecer este sitio que la primera obra pública de importancia que va edificarse en esta capital después de nuestra feliz emancipación, se deberá única y exclusivamente a los cuidados de V. E.<sup>479</sup>

4) La importancia de crear monumentos públicos para los héroes. Los diversos discursos pusieron hincapié en estas acciones para beneficio del régimen. El impulso al ornato emprendido por esta administración comprendía la creación de un imaginario heroico. Este esfuerzo por consagrar a ciertos personajes, incluido al propio presidente, se vio reflejado en los diversos proyectos de obra pública como fue El Volador.

5) La proyección de la imagen política a una talla internacional. Como ya mencionamos, en gran medida, parte de la ambición de que México estuviera en el concierto de las potencias, incluía que tuviera personajes que fueran admirados universalmente. De ahí parte el empeñoso intento de convertir al líder santannista en un héroe de fama mundial. Como observamos, no fueron casuales las continuas analogías que se encontraban entre el veracruzano y otros protagonistas, en especial, con Napoleón.

#### - *Los símbolos utilizados en la ceremonia*

La representación formal de gobernabilidad que pretendía entrever esta administración se puede observar a través de un sinnúmero de símbolos desplegados en los rituales políticos de El Volador.<sup>480</sup> Por ello, el último aspecto de análisis en los mecanismos de heroización del mercado fueron dos símbolos utilizados: las medallas conmemorativas y la estatua.

En dicho acto se colocaron en una caja varias medallas, *las Bases de Tacubaya*, la convocatoria para el congreso constituyente de 1842 y el decreto en el que se mandaba construir este mercado. La importancia de la colocación de estos documentos fue para ratificar la legalidad con la que se patrocinaban dichas edificaciones. Las medallas de plata acuñadas especialmente para la ocasión llevaban la frase que traducida del latín decía: "Puso los fundamentos de la libertad y del ornamento de la patria el ilustre General Presidente de la República Antonio López de Santa-Anna. Año de 1841."<sup>481</sup> Esta idea que Santa Anna comenzará y protegerá las obras difundió hacia la población, el principio de que él era el constructor intelectual de las mejoras realizadas. Esta imagen se complementó con el uso de la pala, la cubeta y las demás herramientas de albañilería. Como se ha mencionado con anterioridad, estas construcciones eran hechas con capital privado de empresarios, sin embargo, al ser de carácter público era necesario que fueran incondicionalmente respaldadas por el régimen. Este apoyo no fue sólo de carácter simbólico, sino el gobierno de hecho se adjudicó el proyecto y lo hizo propio al colocar la firma de Santa Anna quedó de alguna forma determinada la autoría de la obra de ornato.

---

<sup>479</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 2 enero de 1842

<sup>480</sup> Cárdenas, *op.cit.*, p.424

<sup>481</sup> La ceremonia de la primera piedra del Volador ha sido muy reproducida *Cfr El Siglo Diez y Nueve*, 2 de enero de 1842 y *Séptimo calendario de López*, *op.cit.*, p. 6-8; 106. Otra publicación que lo retoma es *El Renacimiento ilustrado: periódico literario*, segunda época, México, Coordinación de Humanidades, 2000. (Edición facsimilar), p. 192 y Luis González Obregón, *Las Calles de México*, Alianza, Madrid, 1994, p.131-133

El símbolo político más importante del mercado fue la estatua y su correspondiente inscripción.<sup>482</sup> (Fig. 29 A) Las inscripciones del pedestal nos aportaron un elemento esencial en la construcción del héroe; en ellas, se decía, “al ilustre y benemérito General Santa Anna, cuyas glorias son las de la patria” y en la parte sur se explicaba cómo México debía su embellecimiento a sus obras administrativas.<sup>483</sup> Así, por medio de estos superlativos se buscaba tener al presidente como un referente ante la sociedad, como metafóricamente lo era su estatua dentro del mercado al constituir el eje principal de la composición.

Dentro símbolos políticos no podemos dejar de mencionar la columna del monumento a la pierna perdida en el cementerio de Santa Paula, debido que en este episodio se retomaron elementos similares que en El Volador. Por ejemplo, la fecha simbólica de la ceremonia el 27 de septiembre de 1842, la concurrencia distinguida, la narrativa heroica conferida en el discurso de Ignacio Sierra y Rosso y el propio monumento en cuyo capitel dorado estaba el sarcófago de la urna con un cañón encima y el emblema del águila. Además, dicha columna se encontraba flanqueada con cuatro lápidas con inscripciones latinas, faces y hachas, que resultan símbolos de poder recogidos de la tradición romana.<sup>484</sup> La imagen aparecida en *el Calendario de Pedro de Urdimalas del año bisiesto de 1856* recreó la ceremonia de Santa Paula de 1842 (Fig. 29B) Mientras sucedía la ceremonia, se puede observar a Santa Anna sentado con la prótesis en primer plano. Después de hacer un análisis de las diferentes fuentes que hablan sobre la ceremonia, Vázquez Mantecón explica que Santa Anna no estuvo presente en dicha ceremonia.<sup>485</sup> La imagen puede ser explicada que el propósito de dicho calendario es, precisamente, el contrario que pretende la ceremonia, es decir, la ridiculación y desprestigio del general. A su vez, la imagen de la destrucción de este símbolo santannista en Santa Paula en 1844 hizo explícito este objetivo. (Fig. 29 C)

Como observamos, los santannistas pretendieron que estos símbolos ceremoniales fungieran de base para el ordenamiento político del país, en donde, a partir de la propia imagen de líder-héroe-presidente se buscaba generar autoridad. No obstante, su propia ausencia limitaba el recurso propagandístico del ceremonial y el ritual político. Por último, como menciona Salvador Cárdenas, montar escenarios no favorece al poder si estos se transforman en lugares de ensueños y evasiones que dejan de lado la realidad social en la que deben articularse las formas simbólicas, ya que el gobernante termina representándose a sí mismo.<sup>486</sup> Tal medio no fue suficiente para consolidar un gobierno y tampoco funcionaba para transformar la compleja realidad política mexicana.

### *b) La reacción ante El Volador*

Si bien, el mercado no cambió el panorama político de inestabilidad, lo que sí ocasionó fueron reacciones dentro del propio gobierno y la sociedad. Como mencionamos, el festejo de la colocación de la primera piedra era de vital importancia para el régimen, ya que éste proporcionó un ritual en donde la figura de

<sup>482</sup> La parte correspondiente a la estatua fue analizada en el apartado anterior, bajo el subtítulo de conjuntos escultóricos.

<sup>483</sup> “Al ilustre y benemérito General Santa Anna cuyas glorias son las de la Patria, su memoria vivirá con la Independencia y la Libertad y el Orden y el Progreso Nacional” y “A su amor patrio y a su celo administrativo debe México el embellecimiento de sus poblaciones es los laureles que ha recogido en sus victorias corona los monumentos que la gratitud pública le erige sobre sus obras”. *vid El Renacimiento ilustrado: periódico literario, op.cit.*, p. 192

<sup>484</sup> Bustamante, *op.cit.*, p.87-88

<sup>485</sup> Vázquez Mantecón, “Las reliquias y sus heroes” *op.cit.*, p.82

<sup>486</sup> Cárdenas, *op.cit.*, p.452

Santa Anna se convirtió en el protagonista de las mejoras del país. Así, el mercado de El Volador adquirió una dimensión política y sus atributos arquitectónicos cobraron un sentido más trascendente al ser identificado como la primera obra del México independiente. De esta manera, el fomento a la policía de ornato, constituyó parte de una plataforma política de la que el régimen provisional echó mano para crear un espejismo de estabilidad.

Sin embargo, esta ceremonia también fungió como el impulsor de las reacciones en contra de la elevación de dicho establecimiento. Aunque ya habían sucedido diversos tropiezos como con los arquitectos descritos en las negociaciones y con el presidente de la Junta Departamental. La principal razón residía que en tiempos tan austeros, había demasiado gasto, suntuosidad y lujo puesto en un mercado.

De ahí que existió una respuesta fuerte al mecanismo propagandístico impuesto en El Volador y hubo constantes críticas hacia el edificio. Más allá de las disputas sobre las esferas de competencia que se suscitaron en el gobierno y el convencimiento para erigir al establecimiento, también surgieron reacciones ante El Volador dentro de la sociedad.

De esta manera, la crítica de arte también fue dura con el mercado, tanto en su momento, como posteriormente. La mayoría de los escritos sobre de la Hidalga mencionan brevemente a la plaza y, en suma, no la reconocen como su mejor obra.<sup>487</sup> En varios casos, encontramos observaciones similares a las repetidas desde de los dictámenes preliminares. Así, se atacó al eclecticismo en el uso de órdenes de las columnas, la simplicidad de la estructura y la monótona presencia de vanos en los cuerpos principales. Sin duda, la queja más reiterada era que el segundo cuerpo era pobre y bajo en comparación con el primero y la noción del espesor de las paredes no correspondía a la masa del edificio.

Como sabemos, la respuesta del arquitecto apareció en *El Museo Mexicano*, en el texto apuntaban las razones de las dimensiones del piso superior, pues este espacio estaba diseñado como bodegas para los comercios inferiores y, por esta disposición, en el ático no era indispensable mayor altura; este elemento pudo ser una reminiscencia del antiguo Parián, pues su función era similar. Recordemos que de la Hidalga siguiendo los preceptos de Durand compuso los espacios teniendo a la utilidad como principal guía. Otro motivo que admitió fue que no quería disminuir con su construcción, la importancia de los edificios aledaños, ya que una mayor altura demeritaría al mismo Palacio Nacional.

A su vez, el referido calendarista Abraham López contribuyó a la difusión de la plaza del mercado al incluir un artículo en su publicación, dentro del cuál, se recapitulaba la ceremonia de la colocación de la primera piedra con sus discursos. También, se comentaba sobre el mal uso de los órdenes de las columnas y la mala interpretación de los autores clásicos de arquitectura como Vignola.

El pedestal de la columna todos creen que pertenece al orden jónico y la columna al orden dórico; pero si la intención del autor era que fuera del mismo orden, sus módulos no son iguales, es decir, el pedestal no es el mismo del de la columna: jamás habíamos visto, sino entre los líricos este orden despilfarrado; pero entenderemos será el de la nueva regeneración que transformado los sistemas de Viñola (*sic*), &c., pues a primera vista parece que el pedestal es jónico, por su altura y la columna dórica por su robustez.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> Entre estos autores, el principal biógrafo es Manuel Revilla, quien en su obra sobre las biografías de los artistas, abiertamente reconoce este punto. *vid.* Manuel Revilla, *op.cit.*, p.189

<sup>488</sup> *Séptimo calendario de López...*, *op. cit.*, p. 11.

Sin embargo, a este crítico, satírico en su tono, tampoco se le escapó ningún detalle, ya que también objetaba las inscripciones, pero más que por su contenido por la redacción y también hacía una alusión al gasto innecesario del mercado.

Los editores del periódico *La Guirnalda* que apareció por primera vez en abril de 1844, al publicar, la carta de escultor Salustiano Veza, a su vez, emitieron su opinión acerca de la altura de la columna que no les pareció la correcta. Llamaron la atención del arquitecto de la Hidalga para que compusiera el desperfecto y ésta pudiera lucir esbelta.

De manera que el establecimiento encontró varias respuestas ante su erección que lo colocaban en el centro de la polémica. Como sugerimos, más allá del edificio en sí, las constantes negativas hacia el comercio podían entenderse como una reacción ante el proceso de heroización que pretendía colocar a Santa Anna como elemento indispensable del régimen.

#### *-La defensa El Volador por parte del Ayuntamiento*

Para defender su postura, los miembros del cabildo del Ayuntamiento de la Ciudad de México publicaron un texto llamado *Exposición de las razones que tuvo el Exmo. Ayuntamiento para contratar la nueva obra que se está haciendo en la Plaza de El Volador* de la imprenta de Vicente García Torres en junio de 1842.<sup>489</sup> El objetivo de la publicación fue justificar el compromiso establecido con Oropeza, a pesar de los gastos y el boato visible en el edificio planteado por de la Hidalga. Sus autores fueron Francisco de P. Pastor, Ignacio Garfias, José Valente, Baz, Ignacio de Tagle, Agustín Navía, Ramón Olarte, Manuel Carrillo, Mariano de Icaza y Mora y el mencionado Manuel G. Aguirre.

El cuerpo municipal había recibido numerosas críticas por sancionar el proyecto del arquitecto vasco, por ello, esta corporación buscó hacer del dominio colectivo los procedimientos que se siguieron durante los cuatro meses de gestiones. Los miembros reconocieron que la queja era el lujo, el gasto y la suntuosidad que acarrearían la construcción de un mercado como El Volador.

No faltan algunos que aseguran haberse excedido el Exmo. Ayuntamiento pasando delante de lo que ésta pedía y disponiendo que la obra fuese montada sobre un pie de lujo que ni conveniente al triste estado de los fondos municipales, ni conviene tampoco al objeto a usos para que aquella quede destinada.<sup>490</sup>

Como mencionamos anteriormente, la Junta Departamental había reaccionado en contra del establecimiento, al considerar que no contaba con ningún principio para hacer conveniente la obra. Las razones que expresaba la Junta se pueden resumir en las siguientes: el modo que se celebró el contrato era contrario a las leyes vigentes y por lo tanto inválido, la creación del mercado según los planos era perjudicial a los fondos municipales y, por último, su erección no fue de tal urgencia, en comparación, con otras atenciones que pudieran hacerse uso de las “gruesas cantidades que en aquel se invirtiesen”.<sup>491</sup> No obstante, la corporación capitalina la acusó de no haber revisado cuidadosamente el expediente de El Volador. De tal manera, en el texto citado se hace una cronología de los hechos sucedidos en las gestiones, los actores implicados y los resultados de los dictámenes. Cabe destacar que la relación de los eventos es

---

<sup>489</sup> El mencionado libro del Exmo. Ayuntamiento. *Exposición de las razones que tuvo el Exmo. Ayuntamiento para contratar la nueva obra que se está haciendo en la Plaza del Volador*, México imprenta de Vicente García Torres, 1842. 59 pp.

<sup>490</sup> *Ibid*, p.15

<sup>491</sup> *Ibid*, p.55

similar al expediente del archivo del Ayuntamiento, con los mismos juicios y obstáculos referidos en la primera parte. Precisamente, el propósito de éste fue hacer públicos dichos negocios, ya que se había desatado como un asunto controversial dentro de opinión pública.

Aunque larga han estimado necesaria la anterior relación los que suscriben, porque la contiene los hechos tales como pasaron: estos se presentan más fácilmente a que el público forme juicio del negocio, y ese es, lo repetimos el fin que nos hemos propuesto al trazar estas líneas.<sup>492</sup>

Para sustentar su decisión y dar respuesta de los cargos imputados, pretendieron completar una disertación en la que se cuestionaba si el antiguo emplazamiento cumplía los requisitos de una buena policía y si el edificio propuesto cumplía con estos fines. También se analizaba el presupuesto presentado y la estética de la obra.

Primeramente, el Ayuntamiento ofrecía una concepción de mercado público que nos habla de las exigencias de la policía de la época. Así, un mercado debía estar distribuido de manera que sus calles tuvieran la amplitud correcta para el tránsito cómodo y seguro de los compradores, el número de sus tiendas o puestos proporcionado a la capacidad del lugar para que los efectos de expendio no estuvieran confundidos ni amontonados unos sobre otros sino que, según su clase, se pusieran con separados, no sólo porque ésta producía mejor impresión a la vista, sino principalmente porque este orden resultaba para que los compradores pudieran conocer mejor la calidad de los efectos que compraban y estos se conservaran por más tiempo frescos y en buen estado; finalmente en un mercado público debía haber abundancia de agua, ventilación, mucha limpieza, hermosura y seguridad.<sup>493</sup> Como era de esperarse, la plaza anterior al edificio no proporcionaba los medios requeridos de un mercado público y tampoco era rentable en la cuestión de recaudación. Por ello, el cuerpo municipal suscitaba como indispensable el levantamiento del edificio de mampostería. Precisamente, esta corporación argüía que la estructura planteada por de la Hidalga tendía al orden al colocar bodegas en el segundo piso, pues se permitía el libre tránsito en las calles. También, la salubridad quedaría cubierta, pues “la plaza esta abundantemente surtida de agua” y con la existencia de árboles. Finalmente, la seguridad estaría garantizada con la instalación del juzgado en el centro del establecimiento. Para la autoridad, con estas disposiciones, el mercado continuaría la obra de urbanización que había hecho en su época el virrey Revillagigedo.<sup>494</sup>

Otro asunto a discusión fue el precio, se decía que la estructura no correspondía a lo fijado en 215, 000 pesos. El Ayuntamiento hace un avalúo de los diferentes presupuestos: el Sr. de la Hidalga en 560, 000 (*sic*) pesos<sup>495</sup>; el Sr. García Conde en 205, 000 pesos y el Sr. del Mazo en 179, 000 pesos, haciendo un promedio de los tres resolvió que la obra debería valer más 248, 000 pesos, por lo tanto, lo referido en el contrato era justo. Resalta la labor de la comisión de Hacienda del Ayuntamiento que hizo todas las negociaciones para que el contratista no pidiera un gasto exorbitante sino uno regular y el poder fijar este

---

<sup>492</sup> *Ibid*, p.13

<sup>493</sup> *Ibid*, p.15-16

<sup>494</sup> Existe un sentimiento en esta administración de ser herederos legítimos de la obra de Revillagigedo. A su vez, se verifica en el mencionado plano de la Ciudad de México llamado “Plano iconográfico de la Ciudad de México” de Ignacio Castera *vid* Lombardo Ruiz, *op.cit.*,p.274-275.

<sup>495</sup> Resulta importante destacar que en la fuente citada aparece la cantidad de 560, 000 pesos, sin embargo, parece ser un error tipográfico porque anteriormente se había determinado el proyecto en 360, 000 pesos. Además que la suma de los tres presupuestos con la cantidad anterior si corresponde al presupuesto establecido. De esta manera, el proyecto de De la Hidalga era de 360,000 pesos.

precio no causando inconvenientes al erario.<sup>496</sup> Los argumentos en contra del establecimiento hicieron que esta corporación respondiera que fue deber de ella promover el ornato público. Además, los medios para pagar el edificio, no pudieron ser óptimos, pues el pago se haría con el dinero que correspondía de la deuda del Supremo Gobierno y de los excedentes propios que el mercado generara.

Paradójicamente, el Ayuntamiento terminó concluyendo, en parte, por la presión del exceso de lujo en el mercado que éste no era tan magnífico como se había supuesto. “Es gratuita la calificación de magnífica, brillante y ostentosa que se da a la obra, no pasa de medianamente bella, así lo ha juzgado general D. Pedro García Conde, perito en la materia por sus conocimientos en el arte”.<sup>497</sup> Sin embargo, resultaba obligatoria su belleza, puesto que la localización cercana a la Plaza Mayor le exigía este aspecto. Además, el Cabildo no encontraba razón en que sólo porque la obra fuera destinada a ser un mercado no debía ser una construcción elegante. Además, se acordó que se cambiaría el material de la construcción por tepetate, pues resultaba más económico que la cantera para su erección, de tal manera, se conseguiría un edificio bello, pero no sumamente aparatoso.

#### *-La respuesta a las imputaciones del arquitecto Vicente Casarín*

El Ayuntamiento también aprovechó la redacción de este texto para contestar las imputaciones dadas a El Volador por parte del arquitecto Vicente Casarín,<sup>498</sup> de las cuáles, la más importante y la que reconocía esta autoridad cierta verdad fue el no haber consultado a la Junta de Profesores de la Academia de San Carlos, la cual Casarín admitía como la única fiscal competente para calificar los planos del mercado. A este argumento, la autoridad respondió que los estatutos de la Academia no ordenaban que la Junta de profesores revisara los planos de las obras, sino que estas fueran dirigidas por los facultativos. Además, se refirió que se siguió el “espíritu de los estatutos” porque efectivamente los dictámenes arrojaban los conocimientos artísticos del autor. A su vez, se aseguraba que Casarín no estaba informado de los textos jurídicos vigentes, al tomar los estatutos de la Academia cuando existían las Ordenanzas de Intendentes, un código posterior que reiteraba que no se exigía más requisito a los que dirigían las obras públicas que el ser arquitecto o ingeniero. También, esta corporación aseguraba que no era indispensable recurrir a la Academia, porque el arquitecto encargado del proyecto: “*es sujeto que por sus talentos bastante conocidos inspira confianza*”.<sup>499</sup> Otra explicación extendida era el título de profesor que ostentaba Lorenzo de la Hidalga en El Colegio Militar y su cargo de capitán de ingenieros dado por el Supremo gobierno. Por todas estas razones, no se habían ofendido los privilegios de la Academia de las Bellas Artes y ésta se debió enterar del negocio, pues El Volador había adquirido desde hace unos meses bastante publicidad.

Sobre otro argumento que esgrimía Casarín era que la obra se calificó con nombrar sólo dos personas para la revisión de los diseños, el Ayuntamiento se defendió argumentando que no existía precepto jurídico que la obligara a que fueran un número determinado. Además, salió a la defensa del jefe

---

<sup>496</sup> *Exposición...*, *op.cit.*, p.31

<sup>497</sup> *Ibid*, p.19

<sup>498</sup> Las acusaciones de Casarín hacia el Volador se expusieron en la sección correspondiente al Contrato Final en las gestiones del establecimiento.

<sup>499</sup> *Exposición...*, *op.cit.*, p.27

de ingenieros, ya que el académico de mérito recriminó que no era arquitecto. A su vez, Casarín se extrañaba que no se hubiese nombrado un tercer perito para que fallara en las diferentes opiniones emitidas por los arquitectos a quienes se les consultaron los planos. Los capitulares señalaban que no fue necesario el nombramiento de un tercero y definieron los casos en que era indispensable la presencia de los examinadores. Jurídicamente, se diferenciaba entre el valerse del consejo de los profesores de algún arte para hacer el contrato de una obra y la consulta de los mismos para que informen si la obra se ejecutó en los términos ofrecidos en el contrato. Mientras, el primero era de carácter voluntario, el segundo era más bien de carácter contencioso. El mercado de El Volador caía en la primera categoría y, por ello no era obligatorio el consentimiento de un tercero o la presencia de examinadores externos.<sup>500</sup> Sin embargo, las Ordenanzas de Intendentes en su artículo 70 mandaban que los planos fueran revisados por una Junta de Hacienda para luego ser redirigidos a los arquitectos o ingenieros encargados. Precisamente, estos procedimientos habían sido tomados en cuenta para el caso de esta obra, tanto en la Junta de Hacienda como los dictámenes, por lo tanto, según la corporación no eran válidas las premisas de Casarín.<sup>501</sup>

Además, el Ayuntamiento tenía la entera confianza en el dictamen presentado por García Conde que hacía que cualquier otro tercero no fuera obligatorio. Dentro de esta línea, se increpaba también al municipio por no haber tenido a la vista otros planos de comparación. Ésta reiteró la seguridad que le proporcionaban los conocimientos de Lorenzo de la Hidalga y Pedro García Conde, quienes aprovechando la oferta del contratista, habían sabido resolver en la finalidad de construir un mercado para embellecer una de sus plazas. Y, se refirió en tono burlón a Casarín: “[...] por no lastimar el amor propio de algún académico de mérito que el Exmo. Ayuntamiento siguió constantemente en el año de 1841, el principio de que es mejor hacer algo que escribir mucho [...]”.<sup>502</sup> Y, prosigue que si se hubiera hecho caso a Casarín en lugar del mercado se tendría: “un voluminoso expediente en el que se estaría disputando al calor de la preferencia de los diseños para que todo viniera a quedar en dibujos”.<sup>503</sup> La recriminación final de este arquitecto fue que los levantamientos presentados por de la Hidalga estaban, en su opinión, plagados de errores. Esta corporación se sabía no experta en dicha materia, por esa razón, se guió en los dictámenes calificadoros.

Los argumentos presentados por Vicente Casarín aunque fueron contestados en su momento por la autoridad en turno, ponían el dedo en la llaga, en ciertos aspectos vitales sobre el modo proceder en las obras públicas. De esta forma, quedaban al descubierto los siguientes problemas:

En primer lugar, el papel de la Academia de San Carlos dentro del mapa de la arquitectura del país. Si bien, desde su fundación a finales de siglo XVIII, esta institución de acuerdo con sus estatutos había ejercido el monopolio censor en las obras constructivas, precisamente, con sus estatutos se regía que “ningún Juez, Magistrado, Tribunal ni Ayuntamiento o Comunidad podrá conceder título o facultad para tasar, medir ni dirigir fábricas a persona alguna que no sea el Director o Académico de Mérito de la

---

<sup>500</sup> *Ibid*, p.28

<sup>501</sup> *Ibid*, p.29

<sup>502</sup> *Ibid*, p. 30

<sup>503</sup> *Ibid*.

Academia”.<sup>504</sup> No obstante, estos preceptos sólo se aplicaban en la capital, ya que en provincia los ayuntamientos podían dar los nombramientos.<sup>505</sup> Con la Independencia, la Academia, al perder a su protector real, sufrió una decadencia considerable. El estado del país provocaba que se pudieran concretar pocas obras de arquitectura pública y, por ello, este caso del mercado de El Volador despertó tanto interés. Esta construcción puso en tela de juicio el papel de la Academia de San Carlos y su funcionalidad como rectora de las artes y la arquitectura. Como observamos, en este negocio fue el Ayuntamiento quien se hizo cargo de las gestiones, asignando a los arquitectos que le parecieron los adecuados para evaluar los dictámenes. Recordemos que tanto José del Mazo y García Conde, así como el propio arquitecto de la Hidalga, no mantenían relación directa con la Academia. A su vez, Vicente Casarín, egresado de esta institución y becado por la Academia para sus estudios en Roma constituyó un importante contraejemplo y ejemplifica adecuadamente el estado de la Academia que era incapaz de poder ejercer sus tareas adecuadamente. El caso de El Volador se repetirá en más proyectos y, será el Ayuntamiento quien se apropió de la función que anteriormente ejercía la institución de San Carlos.

El segundo argumento habla sobre la experiencia de De la Hidalga como arquitecto. En el texto del Ayuntamiento, se expresó como “probada su capacidad” y alababa sus habilidades en este arte. Lo cierto fue que en 1841, el arquitecto llevaba apenas tres años en México y sólo había hecho una obra en este país, la iglesia de la hacienda de Santa Clara de Montefalco en Morelos, propiedad de su familia política los Icazbalceta y debido a su carácter privado no podía ser lo suficientemente difundida, como sugerían las autoridades capitalinas. Por ello, la designación del arquitecto vasco nos habla de cierta preferencia sobre un personaje sin que existiera la posibilidad de competencia dentro de la profesión. Esta asignación en las obras públicas se repetirá durante este período de 1841-1844, lo cuál provocó que de la Hidalga fuera “el arquitecto por excelencia” de esta época.

Otra particularidad que encuentro evidente en la respuesta del Ayuntamiento hacia Casarín fue que usaba un tono bastante satírico<sup>506</sup> y sus argumentos presentados no se sustentaban por sí mismos, pues éstos se aprovechaban de la ambigüedad jurídica. De esta manera, aunado a las críticas del arquitecto, se sumó el hecho más importante que buscaba ser difundido por esta autoridad: *si era competencia del Ayuntamiento celebrar dicho contrato*.<sup>507</sup> Esta acusación fue probablemente la más grave de todas puesto que pone al descubierto el caos jurídico que existía en el México independiente. En principio, la autoridad capitalina ponía como base jurídica a las Ordenanzas de Intendentes y, por ello, aducía que era su facultad dictaminar las obras públicas; mientras Vicente Casarín como académico de mérito de la Academia establecía lo que eran los estatutos. En el país no existía una unificación dentro de las legislaciones secundarias, es decir, se carecía de una jerarquía de orden jurídico definido. La ausencia de códigos y leyes específicas que rigieran por igual lo que sucedía en México provocaba que se implementaran diversos instrumentos jurídicos del Antiguo Régimen, ejemplo de ello, fueron los propios Estatutos de la Real

---

<sup>504</sup> Fuentes Rojas, *op.cit.*, p. 24-25

<sup>505</sup> *Ibid*, p.25

<sup>506</sup> ¡Dios nos de paciencia para seguir contestando cargos tan insulsos! *vid, Exposición..., op.cit.*, p.33

<sup>507</sup> *Ibid*

Academia de San Carlos de la Nueva España y las Ordenanzas de Intendentes. Como observamos, dichos reglamentos se contraponían en asignar cuál era la autoridad competente para dictaminar la construcción de obras públicas. Sin embargo, en estos años, la Academia de San Carlos no poseía la autoridad necesaria para recuperar su posición como tribunal encargada de las construcciones. La acusación de Casarín solo se quedó en su objeción personal, ya que en las instancias competentes dentro del cabildo nunca fue discutida la posición de la institución artística.<sup>508</sup>

*-En contra y a favor de El Volador*

La polémica que trascendió fue la que se suscitó entre la Junta Departamental de México y el Ayuntamiento sobre quien tenía competencia en dictaminar la construcción de obra pública. Ambas corporaciones buscaban este privilegio, por un lado, tenemos a la municipalidad que defendió la construcción de El Volador y el contrato que se realizó bajo su autoridad y, por el otro lado, la Junta argumentaba que el contrato era inválido y el mercado no era una necesidad urgente y sus planos eran contrarios al erario.

En el conflicto de competencia de El Volador, la Junta Departamental reclamaba que: “la preferencia, el objeto, la legalidad de forma y del pacto, la conveniencia, utilidad o necesidad de la obra y las ventajas que proporciona al contratista, por la brevedad, buena construcción y corta erogación serían las razones cuyo conjunto debería motivar la aprobación y las mismas que la Junta ha buscado en vano en este negocio”.<sup>509</sup>

Para contestar a la sugestión que el contrato era inválido, esta corporación capitalina buscaba fuentes en la jurisprudencia que apoyarían su convenio. En primer lugar, estipulaba que los artículos 158 de la ley del 20 de marzo de 1837<sup>510</sup> le brindaba la facultad de administrar sus propios bienes. Aquí debemos recordar que El Volador formaba parte del patrimonio de la ciudad. En segundo lugar, frente a las Ordenanzas Municipales en lo referente a los artículos 16 a 51 que exigían la convocatoria a una almoneda pública en las construcciones, se respondió que estos artículos no estaban vigentes; pues en virtud de las denuncias anteriores que hizo el Ayuntamiento al Supremo Gobierno, éste último resolvió el 5 de diciembre de 1840 que quedaría suspensos los preceptos relacionados a la subasta pública. Al quedar interrumpidos por una autoridad superior a la Junta Departamental, el cuerpo municipal pudo hacer el contrato sin sujetarse a las prevenciones de la ordenanza. Sin duda, el argumento más favorable del proyecto era la disposición del Supremo Gobierno. Al revisar el expediente y los argumentos de ambas corporaciones, aquél dictaminó la creación del establecimiento.

En este caso, la entidad capitalina atacó a la Junta adjudicándole sus acusaciones a la carencia de conocimiento de la legislación vigente y de los principios generales del derecho. Así, la invalidez del contrato se subsanó expresando que la celebración de remates para construir obrar públicas no estaba dispuesta por ley como regla fija e invariable. Haciendo un recuento de la tradición jurídica, el

---

<sup>508</sup> AHDF, Actas de Cabildo, sesiones ordinarias, año de 1841, vol. 161 A

<sup>509</sup> *Exposición...*, *op.cit.*, p. 2

<sup>510</sup> El artículo se expresa en estos términos “*que los Ayuntamientos tendrán la administración arreglándose a lo establecido en sus ordenanzas y respecto de los gastos aprobados por el gobierno.*” *vid. Ibid*, p.33

Ayuntamiento trajo a la luz que la legislación mexicana emanada del sistema federal y no hizo otra cosa que disponer que se continuaría observando del decreto de 25 de junio de 1815.<sup>511</sup> La breve relación hecha por el Ayuntamiento sirvió para probar que jamás estuvo dispuesto como regla universal que se abriera remate para construir obras públicas y, en consecuencia, la Junta estaba en un error al afirmar que el contrato del mercado fue contrario a las leyes vigentes por no haberse hecho en almoneda pública.<sup>512</sup>

El segundo argumento aseverado por la Junta fue que al haber más postores se beneficiaba la competencia y la buena administración. No obstante, la tesorería exhausta de la corporación capitalina provocaba que se prefiriera el contrato privado a la subasta pública, ya que no era posible pagar en efectivo ninguna obra.<sup>513</sup> La forma de pago, dado en libramientos contra el Supremo Gobierno o en el exceso de productos que rindiera la plaza, no ofrecían ningún atractivo para presentar una candidatura. Todas estas razones obligaban al Ayuntamiento a concluir que la obra que se costeaba con créditos no era posible, ni decoroso, ni económico, ponerla en almoneda y, por ello, esta corporación supo enajenar a un buen precio créditos de difícil pago y que en opinión de la propia Junta Departamental nada valían.<sup>514</sup>

Así, se ostentaba cómo este grave negocio fue benéfico para el Supremo gobierno y el Ayuntamiento, como se puede leer en el contrato, en las cláusulas 5ª del proyecto del contratista y la 16ª del aprobado por el Ayuntamiento. En la primera, se pretendía hacer una exclusividad con los libramientos del gobierno para únicamente cubrir el costo del mercado, ya que no se podían disponer de los otros créditos sino para el establecimiento de una casa de corrección o para concurrir a la fábrica de un teatro; en la segunda, fue expresamente estipulado que el Ayuntamiento quedaba en libertad de disponer del residuo de sus créditos para estas segundas obras, o para la construcción de cárceles, o para algún otro arreglo que la municipalidad quisiera hacer con el Supremo Gobierno por lo respectivo a los mutuos créditos. En virtud de esta cláusula pudo el gobierno auxiliar con ochenta y cinco mil pesos en créditos a cambio del usufructo perpetuo de tres palcos en el Teatro de Santa Anna.<sup>515</sup> Para concluir, la municipalidad ofreció las siguientes premisas:

1ª La cantidad de papeles invertida en el mercado no sirvió de causa para que se desatendiera el pago de acreedores ni el servicio de los ramos municipales 2ª el Exmo. Ayuntamiento dio pruebas de celo que administraba los caudales públicos, haciendo productivos y útiles no sólo en el negocio del mercado, sino en los otros muy importantes que van referidos, esos créditos que por confección de la Exma. Junta Departamental no valen nada. 3ª Las inculpaciones hechas por ésta al Ayuntamiento carecen absolutamente de justicia y razón.<sup>516</sup>

Con estas conclusiones terminaba la exposición del Ayuntamiento acerca de los cargos inferidos por la Junta. En este punto vale preguntarnos, ¿por qué el esforzado intento de defender a El Volador por parte del Ayuntamiento? y ¿cuál fue su papel dentro del balance de fuerzas fácticas del Estado? y, a su vez, resulta interesante entender la contrapartida, es decir, a la Junta Departamental.

---

<sup>511</sup> El decreto del 25 de Junio de 1815, el cual mandó que todo lo perteneciente a inversión de propios de los pueblos se administrase conforme a las leyes y reglamentos existentes, luego quedado demostrado que ni éstos ni aquéllos ordenaban que las obras se contrataran en remate *vid, Ibid*, p.33 y 34.

<sup>512</sup> *Ibid*, p.38

<sup>513</sup> *Ibid*, p.42

<sup>514</sup> *Ibid*, p.44

<sup>515</sup> *Ibid*, p.55

<sup>516</sup> *Ibid*, p.56

Dentro de estas interrogantes, lo que sí quedó claro fue la fuerza que tenía el Supremo Gobierno para resolver conflictos. Ante tal vacío jurídico, los decretos tuvieron más poder dentro del balance político del gobierno. Así, recordemos que el decreto es el acto del poder ejecutivo referente al modo de la aplicación de las leyes en relación con fines de la administración pública. Como observamos, el gobierno de 1841-1844 se proponía reorganizar ésta, por lo que, los decretos fueron un instrumento legal básico para la ejecución de muchas obras. Precisamente fue un decreto del presidente provisional lo que disolvió la polémica establecida entre las competencias entre Junta y el Ayuntamiento y sin más dictaminó la creación de El Volador siguiendo los planes del arquitecto vasco.

### *c) La adjudicación de la obra por el régimen*

La adjudicación de la obra al régimen se puede observar en la memoria del secretario de Estado, José María Bocanegra fue la respuesta que dio ante el congreso constitucional, el 30 de enero de 1844, correspondiente a la administración provisional de los años de 1841, 1842 y 1843 e incluía a las obras de la policía como parte de las mejoras emprendidas por el régimen.<sup>517</sup>

Esta relación da cuenta del significado de la policía para este gobierno en voz del ministro del gabinete. Las razones de su fomento se advirtieron en considerarla como un bien social que abarcaba en su conjunto diferentes objetivos: la seguridad, la comodidad, la salubridad y, finalmente, la belleza. Para Bocanegra, la esencia de la policía se podía sintetizar en las siguientes palabras: “la policía se conoce como origen de la felicidad social que proporciona una influencia bienhechora, no solo la tranquilidad sino todas las comodidades necesarias para la vida”.<sup>518</sup>

A su vez, asumió como la responsabilidad del gobierno el proporcionar los medios que conduzcan al goce del bienestar social. Sin duda, resalta la sinceridad del ministro al expresamente señalar que esta administración provisional no había logrado todo cuanto se había propuesto. Sin embargo, no se había desdeñado la importancia que tenía la policía en cualquier Estado y enfatizaba que este gobierno no se había olvidado de “*obligación tan importante*”.<sup>519</sup> De ahí, desarrolló los diversos esfuerzos realizados bajo su ministerio. Las categorías propuestas por el propio Bocanegra derivaban de una clasificación de la policía en rubros: aseo y comodidad, salubridad y de ornato.

El discurso determinaba qué se entendía por cada aspecto, en el caso del aseo y comodidad se refería al alumbrado, empedrado, embanquetada y limpia de las poblaciones. Para realizar estas tareas el gobierno hizo uso del decreto. Así, se propuso en el decreto del 17 de septiembre de 1842 que imponía un tributo a los carruajes para crear el fondo necesario de mejorar las calles. En cuanto a la salubridad, se continuaba con la propuesta ilustrada de colocar a los cementerios fuera del seno de las poblaciones. También se detallaba el número, estado y cantidad de camas de los hospitales. Como observamos, a su vez en el caso del mercado, esta noción de higiene empezaba a ser parte de la concepción urbana del bienestar

---

<sup>517</sup> Archivo General de la Nación/ Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea/ Administración Pública Federal S. XIX/ Justicia/ Justicia Archivo (119)./ Contenedor 36/ Volumen 139/Título: Expediente 1

<sup>518</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de junio de 1844

<sup>519</sup> *Ibid*

ciudadino. De esta forma, los programas arquitectónicos empezaban a acondicionar estas formas de habitabilidad incluidas dentro del proyecto urbanístico propuesto por esta administración.

Finalmente, la policía de ornato se sumaba a estas mejoras gubernamentales. Bocanegra subrayaba que la finalidad de ésta era procurar la dicha y comodidad de las personas por medio del embellecimiento de las ciudades. Sin embargo, este régimen se había enfrentado a gravísimas dificultades que le habían privado de realizar todas las acciones, principalmente, el ministro mencionaba que la escasez de fondos había impedido fomentar este ramo. Además, Bocanegra denunciaba que existían ciertos intereses que no habían auxiliado al gobierno y su “*egoísmo, ruindad, y la envidia*” habían obstruido los efectos de una buena policía. No obstante, estas críticas ayudaban paralelamente a construir una imagen de gobierno responsable al mando del presidente, cuyas acciones a pesar de los obstáculos, se habían concretado en las medidas gubernamentales para sacar adelante a la policía de ornato. También, se ponía de manifiesto la anterior carencia ornato en la Ciudad de México y cómo estas maniobras administrativas habían llenado este vacío.

A continuación, se enlistaban los adelantos logrados; entre ellos se encuentran: la plaza del mercado, el nuevo teatro, la erección del monumento de la Independencia y la casa de los inválidos;<sup>520</sup> exponiendo en cada obra una breve explicación y la actuación del gobierno. En el caso del mercado, se señalaba la deformidad y el constante peligro que presentaba la antigua plaza. El ministro se detuvo en expresar la agradable vista del nuevo mercado y cómo estaba fabricado con materiales confiables. Otro interesante aspecto fue que concluye que no sólo en la capital se estaban abriendo nuevas plazas sino también en Puebla, Veracruz y en Santa Anna de Tamaulipas. Estas construcciones se sumaban a las obras de ornato que habían sido elaboradas con ayuda de las autoridades locales y dirigidas por el presidente, pues:

[...] cuantas providencias han sido necesarias para la construcción, sostén y fomento de obras que tanto honor hacen a la república, acreditando con hechos que no en vano la nación depositó su poder en el ilustre caudillo que no ha olvidado ni lo grande ni lo mínimo, con tal que refluya en bien y buen nombre de ella.<sup>521</sup>

Esta memoria es reveladora porque se mencionó limitadamente a la iniciativa privada y a las autoridades locales, quienes fueron los actores principales de la mayoría de los proyectos. También, sólo se nombró a de la Hidalga con el objetivo de acentuar la participación del presidente, pues directamente Santa Anna escogió el proyecto de la columna de la Independencia del arquitecto vasco sobre los diseños de la Academia. Así, enfrentando las dificultades, las acciones del presidente se remarcaban claramente desde los decretos hasta sus juicios estéticos, ya que su propósito fue llevar a buen término cada proyecto de ornato. A pesar de la polémica y reacciones generadas, los decretos se convirtieron en puntos de partida, por medio de los cuales se concretaban las construcciones. Cada obra reseñada finalizaba con frases agradeciendo a la administración su realización, por ejemplo:

El teatro lleva el nombre de benemérito general presidente provisional; y él, con las grandes obras que dejó indicadas, perpetuará la memoria de una administración a la cuál se deben. Ella y sus hechos serán juzgados y

<sup>520</sup> Todas estas construcciones fueron propuestas entre 1841-1844, de las cuáles se completaron las primeras dos, mientras, la Cuartel de los Inválidos se pudo completar hasta el regreso de Santa Anna en 1853 y el monumento de la independencia quedó inconcluso. Cabe agregar que el arquitecto encargado de todas estas obras fue Lorenzo de la Hidalga. *vid, El Siglo Diez y Nueve*, 13 de junio de 1844

<sup>521</sup> *Ibid*

calificados sin pasión por la posteridad y por la historia que son en realidad los únicos competentes e imparciales para fallar sobre las personas y las cosas.<sup>522</sup>

José María Bocanegra finalizó su exposición acentuando los ideales marcados por este régimen; sabiamente, este ministro culminó esta memoria haciendo un contraste entre la anarquía anterior y las máximas introducidas de orden, paz, ilustración y progreso. Su objetivo fue legitimar esta administración provisional salida de un golpe de Estado que había sido criticada por los poderes ilimitados que contaban al carecer en un inicio de Carta Magna. Así, se dirigió al congreso: “*Ya habréis advertido también que no deja tras de sí ni lagrimas ni sangre sino un germen fecundo de prosperidad y de abundancia.*”<sup>523</sup> De esta manera, se utilizaban a las construcciones como medio para crear una imagen política favorable. Y, por ello, hemos determinado que existió una adjudicación de la obra por el régimen en turno.

#### *d) Algunas relaciones entre El Volador y las otras construcciones contemporáneas*

A través de la iniciativa de Oropeza podemos comprobar las interrelaciones que mantenían las diferentes obras realizadas en este período. El mercado de El Volador se encontraba ligado a la construcción del Teatro Santa Anna y, a su vez, a la destrucción del Parián. Además, también se puede vincular a la Casa de Matanzas o Rastro General que fue presentado como proyecto por el mismo empresario y, como mencionamos, Oropeza obtuvo este terreno del Campo Florido a través de una deuda del mercado.

Primero, abordemos la relación entre el mercado y el teatro, este establecimiento se construyó indirectamente por una deuda del Supremo gobierno al Ayuntamiento. En los requisitos planteados por Oropeza se presentaba una exclusividad dada al empresario, pues el cuerpo municipal no podía dar ninguno de los créditos atrasados a partir del 1 de enero ni revocar los dados a él. Sin embargo, se confirió el derecho de otorgarlos sólo para el establecimiento de una casa de corrección y para convenir la fábrica de un teatro.

Pendiente ante el gobierno la solicitud de pagos de los libramientos el Exmo. Ayuntamiento no podrá dar otro alguno uno de los créditos atrasados de fecha anterior al 1 de enero, ni recoger o revocar los dados a Oropeza. Sin embargo, quedará en libertad de darlos pagaderos después de *aquellos para el establecimiento de una casa de corrección*<sup>524</sup> y para convenir la fábrica del teatro.<sup>525</sup>

De esta manera, el Ayuntamiento quedó vinculado a la construcción del teatro gestionada por los mismos meses que la de El Volador por el empresario Francisco Arbu.<sup>526</sup> Algunos años más tarde, en 1853, año que temporalmente marcó el regreso de Santa Anna al poder, ambos Oropeza y Arbu se unirán para la construcción del Teatro Iturbide. Así, observamos como los comitentes económicos estaban interesados en la producción de espacios urbanos con un interés de generar capital. También, a partir de

---

<sup>522</sup> *Ibid*

<sup>523</sup> *Ibid*

<sup>524</sup> A la par que el proyecto del Cuartel de los Inválidos, esta casa de corrección no ha sido suficientemente estudiada. Sin embargo, ambos forman parte de estas iniciativas para mejorar la policía urbana de la Ciudad de México. En el archivo del Ayuntamiento consta que en 1841 Manuel Eduardo de Gorostiza, el director de la Renta Estancada del Tabaco y Javier Echeverría, director de la junta de cárceles, impulsan un proyecto para la creación de la Casa de Corrección para Jóvenes Delincuentes. *Vid* AHDF, Fondo Ayuntamiento Gobierno del Distrito Federal, Sección: Colegios de Educación y Corrección, vol.517, exp. 22.

<sup>525</sup> AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16.

<sup>526</sup> AHDF, Fondo: Ayuntamiento Gobierno del Distrito Federal Sección: Teatros, Vol. 1104, exp. 12.

este requisito, observamos como se buscaba encauzar los fondos y reestructurar las deudas hacia obras específicas.

En segunda, instancia podemos observar la relación entre el mercado de El Volador y la Plaza Mayor. El empresario Oropeza buscaba que este establecimiento se convirtiera en el centro de abastecimiento más importante de la capital de la República. Desde tiempos coloniales, el Parián era el proveedor de artículos importados y de lujo de la metrópoli. La ambición de Oropeza con El Volador era acaparar ese mercado proporcionando también cajones para dichos productos. La existencia de un artículo adicional en el contrato de Oropeza comprueba la correlación entre la creación de este mercado y la búsqueda de desaparición del Parián. Incluso, se propuso la creación de tiendas para reubicar a los mercaderes, a la vez, se mencionó que el plano realizado para completar tal proyecto se presentará dentro de dos meses. En el artículo siguiente hubo un desarrollo del diseño que debía de llevar esa proyección:

Artículo adicional. A más tardar de 6 meses concluida la plaza del Volador, Oropeza dará primera oportunidad de realizar una obra importante de arrasar el Parián y a la de fabricar tiendas con altos y portales sobre una línea tirada de la esquina del Portal del Mercaderes y Agustinos al extremo de la plaza frente a Palacio, según el plano que se presentará dentro de dos meses.<sup>527</sup>

En julio de 1841 se adicionaron estas solicitudes para que se llevará a cabo la construcción de estos cajones comerciales. Así, el Ayuntamiento se comprometió a disponer de 400, 000 pesos, surgidos de la deuda del Supremo Gobierno y también se buscaba que se destruyera el Parián y éstos se erigieran con los escombros dejados por aquella edificación.<sup>528</sup>

Como ya mencionamos, el contrato final de noviembre fue similar al presentado en octubre. De esta manera, se mantuvo la cláusula dieciséis, no obstante, se dejaron de lado, los proyectos de destrucción del Parián.

Mientras dure el contrato y en tanto que Oropeza no haya negociado enteramente el crédito que libra en contra del Tesoro Nacional, el Ayuntamiento no podrá vender ninguno de la misma especie sino fuera para la construcción de cárceles o de un nuevo teatro o para algún otro arreglo que la municipalidad tenga o le conviene hacer con el Supremo Gobierno.<sup>529</sup>

Sin embargo, el conflicto con el Parián continuó y para julio de 1843, Santa Anna decretó su demolición con el propósito de construir un monumento a la Independencia. El empresario del mercado sufrió ataques que lo asociaban con la desaparición del Parián para beneficio del nuevo Volador. Como indicamos anteriormente, el síndico Rafael Rebollar denunciaba que detrás de la decisión presidencial de la desaparición del establecimiento virreinal existía la razón de mejorar el valor de los cajones de El Volador a favor de los empresarios.<sup>530</sup>

En febrero de 1844 por iniciativa del Supremo Gobierno se pretendió aprovechar la construcción de El Volador para reorganizar a los comerciantes y se pidió que no se ocupase la plaza mientras se

---

<sup>527</sup> AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16. 22 de octubre de 1841.

<sup>528</sup> “La destrucción del actual edificio del Parián se hará también por partes y para costearlos se han abandonado a los empresarios los escombros inútiles.” *vid* AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16. Febrero 14, 1844

<sup>529</sup> AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16. Noviembre 30, 1841

<sup>530</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de julio de 1843

concebía una nueva composición. No obstante, estas reordenaciones no pudieron alterar la condición del arrendamiento, ya que el contratista tenía a los cajones bajo la denominación de guantes y tenía derecho a percibir un cierto porcentaje del precio de arrendamiento que cobraba la municipalidad.<sup>531</sup> Los contratos entre Oropeza y los diferentes comerciantes estipulaban una gratificación de las múltiples transacciones realizadas, según consta en los protocolos notariales durante el año de 1843.<sup>532</sup> En esta cuestión, por ejemplo Oropeza no quería permitir ciertos comercios como mantequeros, reboceros, etc. pues no creía ganar igual que con los comerciantes establecidos. A pesar de estos arrendamientos, se seguía pensado llevar adelante el proyecto de establecer un Parián en el mercado de El Volador.<sup>533</sup>

En marzo de 1844, las pérdidas de la corporación por la construcción del mercado llegaban a 35,310 pesos debido a la desocupación de los cajones, el reordenamiento y la poca capacidad de las otras plazas de mercado. Momentáneamente, mientras se construía El Volador, los otros mercados se convirtieron en sitios de bienes primera necesidad para satisfacer el abasto, por ejemplo, la plaza de Jesús solía vender zapatos y ahora vendía alimentos.<sup>534</sup>

En ese momento, con el nuevo edificio existieron cinco mercados en la capital: El Volador, el de Jesús, la Paja, el Santa Catarina y el Factor, de estos últimos se buscaba que cambiaran su estética a un edificio de mampostería, a la par, de lo sucedido en El Volador. Si bien la ordenanza municipal que demandaba la construcción de las cuatro plazas en cuatro secciones de la ciudad para 1844 no se había podido ejecutar por falta de recursos. A su vez, se sostuvo que para esta fecha, tampoco se había podido completar la construcción del edificio de mampostería del mercado de San Juan. Además, la policía de ornato y comodidad ganarían al convertir esta plaza en un mercado de fierros, losa y otros efectos aseados por naturaleza, en vez de lo que se expendía en El Volador.<sup>535</sup>

En contra del proyecto de la conversión a Parián, se estableció en el contrato de El Volador como el único fin del mercado sería de verduras y demás efectos comestibles. Esto se reiteraba en las anotaciones de García Conde sobre el establecimiento de fuentes y estanque que prueban que “el contrato descansa sobre la inteligencia explícita de que el mercado del Volador iba tener por único destino al comercio de verduras”.<sup>536</sup> Finalmente, esta propuesta no se realizó porque la comisión de Mercados mencionó que se tendrían que indemnizar a los compradores de guantes que compraron con anterioridad y estas compensaciones por los trasposos de localidad en Parián no convenían a la corporación.<sup>537</sup>

Sin embargo, estas obras (el mercado y el teatro) no sólo estuvieron ligadas en la cuestión económica, sino es necesario recordar que se encontraban vinculadas siendo ambas construcciones de Lorenzo de la Hidalga, lo que convirtió al arquitecto vasco en el mayor constructor de esta época. Con todo y que muchas de las obras se quedaron en los planos, este arquitecto tuvo la oportunidad de generar

<sup>531</sup> AN, notario Francisco Madariaga, notaría 426, año 1843, Acta Notarial 22040, Folio 33803.

<sup>532</sup> Existen varios contratos con diferentes particulares para el arrendamiento de negocios y cajones. *vid.* AN, notario Francisco Madariaga, notaría 426, año 1843, Folio 33691, Acta 21928.

<sup>533</sup> AHDF, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal. Sección: Fincas y Mercados, vol. 1100, exp. 16.

<sup>534</sup> *Ibid*

<sup>535</sup> *Ibid*

<sup>536</sup> *Ibid*

<sup>537</sup> *Ibid*

dos de gran envergadura. Así, éstas fueron hechas en un período de construcción muy corto y al mismo tiempo.

A su vez, debemos enfatizar que en estas obras también estuvo presente de manera notoria la imagen de Santa Anna como héroe. De esta manera, resaltemos los cuadros pintados por Pedro Gualdi sobre diferentes vistas del teatro que marcaron, aunque de manera velada, la presencia de Santa Anna en el escenario mexicano. Por ejemplo, en la vista de la fachada se apreciaba sobre un entablamento claramente en letras doradas: “Gran Teatro de Santa Anna” (Fig 4.) Según las crónicas de la Revolución de tres horas, este título fue destruido por la multitud y, claramente, esta reacción vinculó a la obra con la presencia de Santa Anna. Asimismo, la de la sala de espectáculos de Gualdi mostró disimuladamente una posible presencia de este presidente. Aunque fue el Teatro Iturbide el que inauguró el sistema de plateas (1851), los palcos del Teatro Nacional fueron muy celebrados; en este aspecto, recordemos que el Supremo Gobierno poseía el derecho a los tres palcos centrales debido al préstamo otorgado para terminar el inmueble. En dicho palco presidencial aparece un personaje vestido en traje de general de división acompañado de tres personajes en traje civil. Dicho individuo puede aludir a Antonio López de Santa Anna, debido a que corresponde al palco presidencial y Gualdi escogió pintar el teatro cuando todavía tenía este nombre, lo cual nos permite saber que fue ejecutado entre 1841 y 1844, años de esta administración santannista. (Fig.31)

La presencia del héroe se rectificaba en el proyecto del monumento de Independencia de México. Esta columna de 1843 se iba estructurar en dos partes fundamentales: la galería o panteón donde se colocarían en los ángulos de la base octagonal, pedestales de los ocho héroes de la primera época de la Independencia. A su vez, se incluían las alegorías de La Justicia, La Ley, La Fuerza y La Vigilancia.<sup>538</sup> Asimismo, este monumento funcionaría como tribuna cívica, de este modo, existió un entrecruzamiento dentro del mismo espacio de enunciación entre la representación iconográfica que mostraba el ejemplo glorioso de los héroes pasados y el presente discurso político dirigido a los ciudadanos actuales que debían con su respeto y admiración tratar de emular a aquéllos. Ambas funciones (representación alegórica y enunciación) se encuentran sintetizadas en el proyecto del arquitecto vasco.

Igualmente, este monumento presentó una concepción de la historia nacional formada con cuatro relieves de bronce en los que se representarían cuatro escenas principales de la Independencia: El Grito de Iguala, el de Dolores, la Entrada del Ejército Triunfante en la ciudad de México y la Batalla de Tampico.<sup>539</sup> Sin embargo, esta inclusión de la Batalla de Tampico entre las acciones sobresalientes de la Independencia, no debe sorprendernos, después de analizada la importancia que tuvo esta gesta para esta administración.

Así, otros proyectos que compitieron, a la par que el de De la Hidalga, por ejemplo el de José María Echeandía contenían un acercamiento similar en el programa iconográfico, es decir, una unión entre los héroes de 1810, 1812, 1821 y 1843. Este arquitecto proponía la creación de un obelisco en donde en cada lado estuviera identificado con algún momento cumbre. En este aspecto, tomaba relevancia, la

---

<sup>538</sup> Justino Fernández. *El arte moderno y contemporáneo de México, el Arte del Siglo XIX*, tomo 1, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1993, Apéndice 2 y 3, p. 211-212

<sup>539</sup> *Ibid*

inclusión de la administración actual como parte de importante de la historia nacional. Así, se exaltaba al gobierno en vigor que había promovido la construcción de la columna representando a Santa Anna y sus colaboradores en la “regeneración política de la república”. Además, esta representación contenía diversas alegorías, por ejemplo estaban presentes La Libertad, La Victoria, La Paz, La Prudencia, un cuerno de La Abundancia y símbolos de referencia mexicana como las armas, la bandera y el águila. También, La Libertad aparecía otorgando *las Bases Orgánicas* de 1843, otro símbolo de esta administración, mientras se adicionarían bajorrelieves representando los hechos de Veracruz, Tampico y el campo de Estancuela.<sup>540</sup> (Fig.32) Por medio de estos programas iconográficos en los diferentes monumentos podemos observar esta formulación del héroe que hemos estudiado con mayor énfasis en El Volador.

Sin duda, el elemento más representativo de esta construcción heroica fue la estatua de Santa Anna; tanto el teatro como el mercado compartieron este componente, ya que ambas construcciones poseían una efigie. La historiografía ha repetido que en el teatro existía un busto del general en yeso y que éste fue destruido en las trifulcas de diciembre de 1844. No obstante, las notas hemerográficas que recrearon el recinto hablan de una escultura de yeso pintada de color bronce de Santa Anna al pie de la escalera principal. Como ya se expresó, ésta no fue un busto<sup>541</sup> sino una estatua de cuerpo completo idéntico a la del mercado, cuya diferencia residía, además del material, en que ésta tenía el brazo derecho abajo y en él llevaba los planos del teatro.<sup>542</sup> A su vez, en las crónicas de la inauguración, expresaban que al subir a los niveles superiores, el visitante se topaba con una *enorme* estatua de Santa Anna puesta sobre un pedestal y en el centro de una balaustrada de madera.<sup>543</sup> Suponemos que esta sensación se proyectaba al estar esta estatua de 3 varas de altura dentro de un recinto cerrado a la misma altura que el espectador y no sobre una columna. Con estas aclaraciones, también sabemos que ambas estatuas se encontraban fijadas en un pedestal, por ello, podemos concluir que esta estatua del teatro fue predecesora de la que se encontraba en El Volador debido a que su manufactura era de yeso y fue realizada antes de febrero de 1844, mientras la del mercado fue realizada en bronce en mayo de 1844. Desgraciadamente, la estatua del teatro no sobrevivió a los hechos furiosos de diciembre de 1844 y desapareció sin que quedará registro gráfico conocido. Sin embargo, su propia destrucción también nos explica como las estatuas de Santa Anna se convirtieron en símbolos políticos que encarnaban a una administración y, a la par, que este gobierno deberían ser destruidos.

---

<sup>540</sup> Inmaculada Rodríguez Moya. “El concurso para la columna conmemorativa de la Independencia de México. Un proyecto frustrado de la construcción del imaginario heroico nacional” en Juan Artigas. *El arte mexicano en el imaginario americano*, 52º Congreso Internacinal de Americanistas, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2007. p.71

<sup>541</sup> Aunque existió un busto de este general en los balcones del edificio de Sociedad de la Bella Unión que fue picado y destruido en la Revolución de las Tres Horas, *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de diciembre de 1844.

<sup>542</sup> *Diario Oficial*, 19 de junio de 1844

<sup>543</sup> De la Maza, *op.cit.*, p.44

## V. Conclusiones

Tras revisar la obra de El Volador y otras construcciones contemporáneas podemos afirmar que, en estricto sentido, no se puede considerar que existió un proyecto de fomento de la policía de ornato por parte del Supremo Gobierno. La falta de documentos sobre un programa de gobierno no permiten establecer formalmente que hubo un planteamiento urbano previo. Al contrario de lo que sucedió en los ramos de Instrucción Pública e, incluso, en el Ejército, en donde los ministros Manuel Baranda y José María Tornel, concibieron un programa de renovación. Por parte de José María Bocanegra, no hubo una concepción urbana de mejora a la policía urbana y de ornato de la ciudad, sino más bien, lo que nos encontramos fue una adjudicación y apropiación posterior a la construcción de las obras. Si bien, esta administración comprendió la importancia que podría tener este tipo de mejoras y, por ello, las incorporó a sus logros alcanzados. Ahora bien, otro caso fueron los mercados y la acción de las autoridades de la ciudad, ya que se puede valorar de manera distinta, pues existió un planteamiento específico ideado en las Ordenanzas Municipales de 1840, en donde se establecía la creación de cuatro plazas para surtir a los distintos cuarteles. Además, otro sustento a esta idea se encuentra en el plano iconográfico que reprodujo el Ayuntamiento en 1842, el cuál planteó un rearrreglo urbano siguiendo las pautas de Revillagigedo. En este plano se expuso como uno de sus objetivos la construcción de las plazas. Finalmente, la relación con otras construcciones como la Casa de Matanzas gestionadas, igualmente por Ayuntamiento, y tuvieron relación con el sistema mercantil propuesto, apoyan esta noción.

Independientemente de los programas previos, lo significativo es destacar el gran impulso dado a la construcción de múltiples obras en el período, muchas de las cuáles, continúan sin ser estudiadas e, incluso, como es el caso de la mayoría de los proyectos, sin conocerse. También resulta necesario aclarar que la investigación se enfocó en las construcciones de la capital o de las obras específicamente mencionadas por la autoridad como reconocidas bajo su amparo, de tal manera, se dejaron fuera construcciones de distinta naturaleza y en otros departamentos del país. Así, entre los edificios realizados en esta época, además del mercado de la plaza de El Volador (1841-1844), se encuentran el Gran Teatro Santa Anna (1841-1844), el mercado de Iturbide en la plaza de San Juan de la Penitencia (1842-1849) y los poco conocidos mercado Trigueros en Veracruz y el mercado municipal de Santa Anna en Tamaulipas. Además, existieron una serie de proyectos que debido a diversos problemas no se llevaron a cabo, sin embargo, es importante destacar estas iniciativas como la columna del monumento a la Independencia (1843), la Casa de Matanzas o Rastro General (1844), el Cuartel de los Inválidos (1844), la Casa de Corrección para Jóvenes Delincuentes (1841) y la renovación del Panteón de Santa Paula (1841) que en esa época fue nombrado como el Cementerio General, entre otras. Este marcado impulso a las construcciones puede resultar sorprendente, tomando en cuenta, lo dicho acerca de la inexistencia de un programa urbano; sin embargo, las razones pueden encontrarse en la naturaleza de cada construcción, ya que si miramos detenidamente cada una de ellas, observamos que responden a alguna necesidad urbana.

Debido a la deficiencia dentro los programas estatales y la falta constante de amplios recursos económicos, la acción de los empresarios fue imprescindible, ya que los verdaderos promotores de estas

construcciones fueron propiamente personajes como José Rafael Oropeza. También en parte, por estos orígenes desasociados, estos edificios no se pueden estructurar como un programa urbano para la ciudad, pues estas obras respondieron a objetivos específicos dispares. Aquí, podríamos agruparlos en tres grandes rubros de acuerdo con su objetivo: mercantil, beneficencia y monumentos públicos. En gran medida, obras como el mercado y el teatro se acomodaron a la producción de capital por parte del empresario. No obstante, existieron otro tipo de obras que respondían a fines de beneficencia que fue una de las mayores preocupaciones de los “hombres de bien” como el Cuartel de los Inválidos, la Casa de Corrección para Jóvenes Delincuentes y el Cementerio General de Santa Paula. Finalmente, el proyecto de la columna de la Independencia se puede clasificar en otro grupo, pues su propósito fue totalmente distinto, al ser un monumento público, y fue el único propiamente iniciado por el Estado, aunque participaron varios empresarios en su edificación. Si bien, como ya mencionamos, vistas las obras en conjunto *a posteriori* pueden corresponder a una finalidad superior dentro las necesidades urbanas del momento.

Como hemos señalado, en las acciones y en los discursos, el gobierno acogió y se apropió de estas iniciativas privadas enfocadas a crear obras decorosas para ciudad. Recordemos cómo la construcción de estructuras vistosas fue benéfica para contrarrestar el adverso ambiente político de 1841 y el gobierno de Tacubaya se apoyó en este recurso para promover su administración. De esta forma, podemos enfatizar el significado del mercado de El Volador, ya que se posicionó como la obra inicial de envergadura para esta administración, de ahí, la razón de su fuerte proyección gubernamental. El Volador sirvió de punto de partida para las demás obras que habrían de venir. Además que, como el síndico Aguirre recalcó, en él se materializaban las promesas de la Independencia. De igual manera fue considerada por esta administración como la primera obra después de la gesta de Independencia, ignorando cualquier trabajo anterior. Al ser la única construida, podríamos concluir que el mercado de El Volador, junto con el teatro, fueron las obras cumbres del proyecto de regeneración santannista y se plantearon en un momento crucial para la sobrevivencia de este régimen.

Así, estas construcciones de la policía de ornato también tuvieron un segundo objetivo de carácter político, tal vez más relevante, el proyectar una imagen favorable de Santa Anna. Dicho mecanismo impuesto por los santannistas tiene dos postulados que consideramos esenciales: el primero consiste en que el ausentismo que fue suplido por la presencia del construcción de una imagen política basada en tres cuestiones (discursos, fiestas y obras). Por las razones de accesibilidad, notoriedad y el sentido público que tiene la estatua del mercado de El Volador constituye el mejor ejemplo de esta construcción de la imagen política en una obra artística. Como menciona Fausto Ramírez, al referirse a las representaciones de Hidalgo,<sup>544</sup> en la estatua de Santa Anna también se juntaban dos facetas perceptibles: jefe militar y líder administrativo. La estatua hizo alusión a las acciones militares del general, al presentarlo de uniforme y con el arma al cinto y, además, las medallas denotaron sus triunfos en este campo. Sin embargo, el elemento más representativo de ésta fue el brazo derecho señalando a un objetivo distante y el paso hacia

---

<sup>544</sup> Fausto Ramírez “Miguel Hidalgo: De Sacerdote a Patriarca” en el catálogo de la exposición: *El Éxodo Mexicano. Los héroes en la mira del arte*, Museo Nacional de Arte, 2010, p. 231-285

delante dado por la pierna izquierda. Estos gestos simbolizaban la reconquista del territorio texano perdido unos años atrás, retratando la faceta militar del personaje. Mientras, la presencia de la banda presidencial con el emblema del águila y el bastón de mando invitaban a ubicar a Santa Anna dentro de otro rubro, es decir, como jefe de la nación. Así, la existencia de la propia estatua en un lugar público también reforzó el mismo objetivo, ya que fueron estos actos administrativos los que ocasionarían la construcción del propio mercado. A su vez, esta imagen se fortaleció con los discursos y los ritos del ceremonial.

El segundo postulado expone que la noción de Santa Anna como héroe vivo y “héroe martir” fue materializada en la estatua de El Volador (en su faceta de líder administrativo/estadista) y el monumento a la pierna perdida en el cementerio de Santa Paula (en su faceta de “héroe martir”). A su vez, ambas fueron monumentos públicos, por lo que exponen este simbolismo mejor que ninguna obra. Además, Santa Anna no asistió a la ceremonia de Santa Paula, por lo que dicha acción acentúa el primer postulado expuesto sobre el ausentismo del general que fue suplido por imágenes construidas, en este caso, de “héroe martir” simbolizado en el elemento funerario de la pierna.

Tanto el monumento en Santa Paula como la estatua de Santa Anna en El Volador sufrieron constantes ataques que terminaron con su destrucción. Más allá de los argumentos políticos, estuvo la opinión de Manuel Vilar, director de escultura de la Academia, quien en 1852 criticaba la composición artística, pues argumentaba que todas las estatuas que no estuviesen al desnudo o con un traje con una correcta utilización de los pliegues quedaban desairadas y mezquinas como sucedía en El Volador.<sup>545</sup>

Haciendo a un lado, los desméritos técnicos de ésta, la presente tesis pretendió dar una interpretación diferente del arte oficial. Lejos de las críticas generadas por éste y del desprestigio, resulta indispensable el conocerlo más internamente, es decir, el modo en que se crea, construye y tiene permanencia. A su vez, este tema tiene relevancia en este año del Bicentenario que invita a analizar más detenidamente estos procesos de construcción de los héroes, es decir, cómo se realizan y qué representan. Además, nos invita a reflexionar la trascendencia del tema propuesto, puesto que la destrucción de estatuas y símbolos que representen algún régimen político continúa vigente y constituye la otra cara del fenómeno histórico de la construcción de héroes. De esta manera, entendiendo intrínsecamente cómo se generan estos procesos, podemos tener una postura más crítica acerca de la historia y el arte oficiales; ya que finalmente, éstos tienen importantes repercusiones en las estructuras de pensamiento de cada individuo y las sociedades en conjunto, aunque muchas veces este procedimiento no se haga de manera consciente. Además, este arte es generador de otros fenómenos históricos que giran en torno a su existencia: a su favor, como la apropiación de las imágenes y la extrapolación de tipologías, pero también promueven otras formas de suma importancia, como la protesta, resistencia y ridiculización del poder, tan bien expresado en la caricatura.

Así, la infraestructura pública es uno de los transmisores más eficaces del arte oficial. Igualmente, es importante destacar la preferencia dada al arquitecto Lorenzo de la Hidalga observada en la construcción del mercado de El Volador, el Gran Teatro Santa Anna, los proyectos de la columna de Independencia y el

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 248

Cuartel de los Inválidos. Otro arquitecto que también pudo concretar obras en este período fue el mencionado Enrique Griffon. No obstante, el mercado de Iturbide fue de menor relevancia que las obras otorgadas a de la Hidalga, pero lo que realmente distanció a estos dos arquitectos fue la preferencia de Santa Anna por el arquitecto vasco, palpable al escoger su proyecto de la columna sobre el de Griffon que había sido seleccionado por la Academia. De esta manera, podemos establecer que de la Hidalga supo atraer el apoyo político a sus obras, recreando símbolos que nos remitieron a la figura de Antonio López de Santa Anna.

Sin embargo, el significado político de las obras del arquitecto vasco fueron tan fugaces como la importancia benefactora de Santa Anna en la historia de México. Por diversas circunstancias, la mayoría de sus construcciones fueron destruidas y es posible que su trascendencia política (no estética) radicó mientras estuvo Santa Anna en el poder, y cuando éste fue derrocado, estas obras ya no eran indispensables para el sustento del nuevo gobierno. Aunque las obras materiales de Lorenzo de la Hidalga ya no existen, las ideas detrás de éstas se mantienen vivas en muchos edificios, construcciones y monumentos actuales. Hoy, en día cuando pensamos en la Ciudad de México, nos saltan a la cabeza cientos de imágenes que asociamos a nuestra capital. Los hitos más recurrentes suelen ser el Zócalo, el Ángel de la Independencia y el Palacio de las Bellas Artes. No obstante, aunque este proceso se dé casi de manera automática, nos remonta a un elaborado sistema de conexión entre la imagen de un edificio o monumento y la filiación con la ciudad. La construcción de la identidad de un Estado nacional por parte de un gobierno fue un proceso complejo y relativamente lento, pero que una vez logrado tiene un resultado contundente como se puede comprobar con el sencillo ejercicio planteado anteriormente. Así, podríamos proponer que las obras de este arquitecto fueron el precedente inmediato de la construcción de cierta identidad por parte del propio Estado, primero vinculado a una figura pública y posteriormente como concepto abstracto.

Por ello, es posible contestar afirmativamente que estas obras se convirtieron en símbolos políticos para este gobierno. Aunque en sentido contrario del que se pretendió en el inicio, se concluye que estas representaciones iconográficas cumplieron su propósito al proyectar políticamente al personaje; sin embargo, las características de Santa Anna provocarán que haya sido convertido más en villano que en héroe. Sin embargo, como ya se mencionó, en esta construcción sólo una delgada línea los divide. Así, las imágenes de Santa Anna en diciembre de 1844 encarnarán al general mismo y aunque el proceso heroico fue fallido, la conexión ideológica de relacionar los íconos con esta administración sí logró su cometido.

No obstante, ocurrió otro fenómeno interesante que fue, en parte, resultado de la producción de las obras del arquitecto vasco y, de ahí, la importancia de su estudio. Las nociones detrás de las obras de un mercado central, un teatro principal y un monumento a la Independencia trascienden la imagen de Santa Anna y se consolidaron como tipologías básicas en la construcción del espacio en el posterior Estado moderno, sólo basta recordar los hitos principales de nuestra ciudad. En cierto sentido, las ideas detrás de las construcciones de Lorenzo de la Hidalga, paradójicamente, cumplieron su objetivo de contribuir a la edificación de símbolos nacionales, pero su éxito fue tal que actualmente ya no se relacionan con el régimen santannista, sino forman parte de un programa iconográfico nacional.

## VI. Fuentes

### *Primarias*

- a) Archivo General de la Nación. (AGN)
- b) Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF)
- c) Archivo de Notarías del Distrito Federal (AN)
- d) Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, UNAM

### Publicaciones periódicas

*Boletín General del Archivo General de la Nación*

*Diario Oficial de Gobierno de la Republica Mexicana*

*El Mercurio Poblano*

*El Monitor Constitucional*

*El Museo Mexicano*

*El Renacimiento ilustrado: periódico literario*, segunda época, México, Coordinación de Humanidades, 2000. (Edición facsimilar), 403 pp.

*El Siglo Diez y Nueve*

*Semanario Literario Ilustrado*

### Fuentes de la época

Alaman, Lucas, *Historia de México*, tomo 5, México, Publicaciones Herrerías, 1933, 470 pp.

Alvarez, Manuel Francisco, *El Dr. Cavallari y la Carrera de Ingeniero Civil en México*, México, Impresores A. Carranza y Comp., 1906. 139 pp.

*Apuntamientos para la historia de lo ocurrido en el ejército de operaciones desde la llegada del excelentísimo señor general en jefe benemérito de la patria don Antonio López de Santa-Anna al pueblo de Ayutla, hasta su cuartel general en Tacubaya*, México, Impreso por I. Cumplido, 1841, 64 pp.

Bluntschli, M., *El Derecho Internacional*, trad. José Díaz Covarrubias, México, Imprenta de José Batiza, 1871, 146 pp.

Bustamante, Carlos María, *Cuadro histórico de la revolución mexicana iniciada el 15 de septiembre de 1810*, vol. VIII, México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, (Edición Facsimilar), 1985, 406 pp.

\_\_\_\_\_, *Apuntes para la historia del general don Antonio López de Santa Anna*, México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, (Edición Facsimilar), 1986, 460 pp.

Calderón de la Barca, M., *La vida en México*, México, Editorial Hispano-Mexicana, 1945, 542 pp.

De Capmany y de Montpalau, Antonio, *Descripción política de las soberanías de Europa*, Impresores y Libreros del Reino de Madrid, Madrid, 1786, 347 pp.

*Exmo. Ayuntamiento para contratar la nueva obra que se esta haciendo en la Plaza El Volador*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1842, 59 pp.

González Obregón, Luis, *Las Calles de México*, México, Alianza, 1991, 322 pp.

Gualdi, Pedro, *Monumentos de México*, México, Fondo de Cultura Banamex, (Edición Facsimilar), 1982, s.p.

López, Abraham, *Séptimo calendario de Abraham López arreglado al meridiano de México, antes Toluca para el año de 1845*, México, Imprenta de López, 1845, 64 pp.

Michaud y Thomas, Julio, *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos Condumex, 2000, (Edición Facsimilar), 94 pp.

Olavarría y Ferrari, Enrique, "México independiente, 1821-1855" en Vicente Riva Palacio *et al.*, *México a través de los siglos*, tomo VIII, Estados Unidos de América, Editorial Cumbre, 1945, 423 pp.

\_\_\_\_\_, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961, 683 pp.

Ortiz de Ayala, Simón Tadeo, *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano*, México, UNAM, (Edición Facsimilar), 1991, 97 pp.

\_\_\_\_\_, *México como una Nación libre e independiente*, México, Colección de Obras Fundamentales de la Republica Liberal, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, (Edición Facsimilar), 1987, 598 pp.

Payno, Manuel, *Los Bandidos de Río Frío*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2005, 669 pp.

Prieto, Guillermo, *Obras completas*, v. III, México, CONACULTA, 1992, 470 pp.

Revilla, Manuel, *Obras*, México, Agüeros, 1908, 565 pp.

\_\_\_\_\_, *Visiones y sentido de la plástica mexicana*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006, 398 pp.

Rivera Cambas, Manuel, *México Pintoresco, Artístico y Monumental*, vol. 1, México, Editorial del Valle de México, (Edición Facsimilar), 1972, 515 pp.

Tornel y Mendivil, José María, *Breve reseña histórica de los acontecimientos más notables de la nación mexicana desde el año de 1821 hasta nuestros días*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, (Edición Facsimilar), 1985, 424 pp.

Zamacois, Niceto, *Historia de Méjico, desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días, escrita en vista de todo lo que de irrecusable han dado a luz los más caracterizados historiadores, y en virtud de documentos auténticos, no publicados todavía, tomados del Archivo Nacional de México, de las bibliotecas públicas, y de los preciosos manuscritos que, hasta hace poco, existían en las de los conventos de aquel país*, Barcelona, J. F. Parres y Compañía, 1880, tomo XII, 863 pp.

## **Secundarias**

### **Estudios generales**

Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte de México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, tomo I, México, CONACULTA, 2001, 385 pp.

Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, tomo I, México, UNAM, 1967, 256 pp.

Manrique, Jorge Alberto (coord.), *Historia del arte mexicano*, México, SEP/INBA-Salvat, 1987, tomos VII-IX.

### **Fuentes documentales**

Báez, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos. 1801-1843*, México, UNAM, 1972, 581 pp.

Castro, Miguel Angel, *et. al.*, *Publicaciones Periódicas Mexicanas del Siglo XIX: 1822-1855*, México, UNAM, 2000, 661 pp.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I (1810-1858), México, UNAM, 1964 (2ª edición aumentada, 1997), 555 pp.

### Estudios monográficos

Acevedo, Esther, *et. al.*, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857” en *Academias de Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, pp.87-135.

Altamirano Cozzi, Graziella (coord.), *En la cima del poder elites mexicanas 1830-1930*, México, Instituto Mora, 1999, 272 pp.

Almada, Francisco, *Diccionario de historia, geografía y biografía Chihuahuenses*, México, Ediciones Universidad de Chihuahua, 1968, 771 pp.

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 315 pp.

Andrew, Catherine, “Indecisión y pragmatismo en la presidencia de Anastasio Bustamante: El Ministerio de Tres Días, diciembre de 1838” en Will Fowler (coord.) *Gobernantes Mexicanos*, México, FCE, 2008, pp.141-158.

Aragón, María Eugenia, *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes Centro Nacional de Investigación Teatral Rudolfo Usigli, 1995, 278 pp.

\_\_\_\_\_, “Una obra y dos actores” en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm.5, septiembre a diciembre de 2005, pp. 68-92.

Arciniega, Hugo, “Los palacios de Themis” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] n.76, vol. XXII, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2000 (primavera), pp.143-178.

\_\_\_\_\_, *El Arquitecto del Emperador. Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos 1831-1867*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, 585 pp.

Arriola, Federico, *Teoría General de la Dictadura. Reflexiones sobre el ejercicio del poder y la libertades políticas*, México, Trillas, segunda edición, 2000, 300 pp.

Arrom, Silvia, *Containing the Poor: The Mexico City Poor House, 1774-1871*, Duke University Press, 2000, 398 pp.

Balfour, Alan, *Berlin, the politics of order 1737-1989*, Japan, Rizzoli International Publications, 1990, 269 pp.

Benoit, Chistian, “250 réponses aux questions d'un flâneur parisien” en *Hommage à Léon-Paul Fargue (1878-1947), poète et "piéton de Paris”*, París, Le gerfaut, 2007, pp.125-157.

Bermudez, María Teresa, “Meter orden e imponer impuestos. La política de Ignacio Trigueros Olea” en Leonor Ludlow (coord.) *Los secretarios de hacienda y sus proyectos 1821-1933*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2002, pp.197-228.

Bernier, Olivier, *The world in 1800*, New York, John Wiley and Sons, 2000, 464 pp.

Bernecker, Walter, *De agiotistas a empresarios: en torno a la temprana industrialización mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, 377 pp.

Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, 182 pp.

Cacho Torres, Angélica María, *Coyuntura y crisis: el motín popular por la moneda de cobre en la ciudad de México, 11 de marzo de 1837*, Tesis de Posgrado en Humanidades, Línea Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, 253 pp.

Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Representación simbólica y derecho público en el Imperio de Maximiliano de Habsburgo en México” en Patricia Galeana (coord.) *Encuentro de liberalismos*, México, UNAM, 2004, pp.422-452.

Cardoso, Ciro (coord.), *Formación y desarrollo de la burguesía en México*, México, Siglo Veintiuno, 1978, 286 pp.

Carrera Stampa, Manuel, "Fuentes o Pilas (Económicas) del México Colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, vol. II, núm. 8, 1942, pp.61-74.

*Catálogo de la exposición Lazos de Sangre. Retrato mexicano de familia siglos XVIII y XIX*, México, Museo de la Ciudad de México, 2000, 178 pp.

Connolly, Priscilla, *El contratista de don Porfirio. Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, México, FCE/UAM/Colegio de Michoacán, 1997, 400 pp.

Corbin, Alain, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglo XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 252 pp.

Costeloe, Michael, *La República central en México, 1835-1846*, "Hombres de bien" en la época de Santa Anna, México, FCE, 2000, 406 pp.

Covarrubias, José Enrique, *La moneda de cobre en México 1760-1842: Un problema administrativo*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luís Mora, 2000, 296 pp.

Chust, Manuel, *et. al, La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, 425 pp.

Cruciani, Fabrizio, *Arquitectura Teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, 292 pp.

Dale Lloyd, Jane *et.al, Proyectos políticos, revueltas populares y represión oficial en México, 1821-1965*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2010, 278 pp.

De Zurko, Edward Robert, *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, 226 pp.

Di Tella, Torcuato S, *Política nacional y popular en México, 1820-1847*, traducción de María A. Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 330 pp.

Escalante Gonzalbo, Fernando, *Ciudadanos Imaginarios*, México, El Colegio de México, 1992, 298 pp.

Esparza Liberal, María José, "La insurgencia de las imágenes y los imágenes de los insurgentes" en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, Catálogo de exposición 2000-2001, Museo Nacional de Historia, 2000, p.133-151.

\_\_\_\_\_, "Daniel Thomas Egerton" en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.), *Catálogo de la Colección de Pintura del Banco Nacional de México del siglo XIX*, tomo I, México, Banamex, 2004, pp. 288-306.

\_\_\_\_\_. "Jean Baptiste Gros (Barón de Gros) 1793-1870" en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.), *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, tomo II, México, Banamex, 2004, pp.340-349.

\_\_\_\_\_. "Abraham López. Un Calendarista Singular" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, vol. XXVI, núm. 84, 2004, pp. 5-52.

Evers, Bernd, *et. al., Teoría de la arquitectura: del renacimiento a la actualidad 89 artículos sobre 117 tratados*, Berlín, Taschen, 2000, 845 pp.

Fernández Christlieb, Fernando, *Europa y el Urbanismo Neoclásico en la Ciudad de México*, México, Plaza y Valdés, 2000, 149 pp.

Faulk, Odie, *Too Far North, Too Far South*, Los Angeles, Westernlore Press, 1967, 186 pp.

Fowler, Will, (coord.) *Gobernantes Mexicanos*, México, FCE, 2008, 488 pp.

\_\_\_\_\_, *Tornel and Santa Anna: The Writer and the Caudillo, Mexico, 1795-1853*, Westport, Greenwood Press, 2000, 308 pp.

\_\_\_\_\_, "Fiestas santannistas. La celebración de Santa Anna en la villa de Xalapa, 1821-1844" en *Historia Mexicana*, de octubre a diciembre, año /volumen LII, número 2, 2002, p.391-447.

Foucault, Michael, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones Endymion, 1992, 192 pp.

- Francis Mallgrave, Harry, *Architectural theory*, vol.1, Gran Bretaña, Wiley Blackwell, 2006, 616 pp.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Academia de San Carlos y los constructores de neoclásico*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2002, 406 pp.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *et.al.*, *Crisis y consolidación del México independiente en la medallística de la Academia de San Carlos, 1808-1843*, vol. 2, México, UNAM, 2000, 159 pp.
- Galí Boadella, Monserrat, "Artistas y artesanos franceses en el México independiente" en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 17, 2009 en <http://alhim.revues.org/index3180.html>. [consultado el 15 abril 2010]
- García Barragán, Elisa "Lorenzo de la Hidalga" en *Del Arte Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM-III, 1977, pp.203-218.
- \_\_\_\_\_. "El arquitecto Lorenzo de la Hidalga", *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, num. 80, vol. XXIV 2002, pp.101-128.
- Gayle, Margot, *et. al.*, *Cast-Iron Architecture in America. The significance of James Bogardus*, New York, W.W. Norton & Company, 1998, 272 pp.
- González Domínguez, María del Refugio, *Historia del Derecho Mexicano*, México, Editorial Mc Graw Hill, 1997, 130 pp.
- González Pedrero, Enrique, *País de un solo hombre: el México de Santa Anna*, 2 vols., México, FCE, 1993, 684 pp.
- Gortari Rabiela, Hira de, "Política y administración en la ciudad de México. Relaciones entre el Ayuntamiento y el Gobierno del Distrito Federal y el Departamental: 1824-1843 en Hernández Franyuti, Regina, *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, tomo II, México, Instituto Mora, 1994, pp.166-182.
- Guerrero, Omar, "Tadeo Ortíz: un cultivador de la ciencia de la policía" en *Los Universitarios*, vol. XIII, núm. 30, México, octubre, 1985, pp.9-11.
- Guerrero, Paulina, "Mesianismo en la idea de dictadura en América Hispánica" en *Politeia*, enero 2002, vol.25, no.28, pp.141-158.
- Gutiérrez Martínez, Patricia, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad en la Ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, 159 pp.
- Hewitt, Harry, "The Mexican Boundary Survey Team: Pedro García Conde in California," en *Western Historical Quarterly*, 21 mayo de 1990, pp.171-196.
- \_\_\_\_\_, "The Mexican Commission and Its Survey of the Rio Grande River Boundary, 1850-1854," en *Southwestern Historical Quarterly* 94, abril de 1991, p.555-580.
- Hernández Franyuti, Regina, *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, 2 vols., México, Instituto Mora, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Ignacio de Castera. Arquitecto y urbanista de la Ciudad de México 1777-1811*, México, Instituto Mora, 1997, 194 pp.
- Herold, Chisthopher, *The Horizon Book of the Age of Napoleón*, New York, American Heritage Publishing, Co. Harmony Books, 1983, 416 pp.
- Hutchinson, John *et. al.*, *Nationalism*, London, Oxford University Press, 1994, 378 pp.
- Ibarra Bellon, Araceli, *El comercio y el poder en México, 1821-1864*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 622 pp.
- Johnson, Paul, *The Birth of the Modern. world society 1815-1830*, New York, Harper Collins Publishers, 1991, 1093 pp.
- Jones, Colin, *et. al.*, *The Age of Cultural Revolutions. Britain and France 1750-1820*, Berkeley, University of California, 2002, 315 pp.
- Katzman, Israel, *La arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, 397 pp.

- Kennon, Donald, *The United States Capitol. Designing and Decorating a National Icon*, Ohio, Estados Unidos, Ohio University Press, 2000, 325 pp.
- Krieger, Peter, "Iconografía del poder, tipologías, usos y medios" en *Imagen Política*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, pp.17-19.
- Lau Jaiven, Ana, *Las contratas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005, 285 pp.
- Lee, Briant Hamor, *European post-Baroque neoclassical theatre architecture*, New York, The Edwin Mellen Press, 1996, 230 pp.
- Lempérière, Annick, "¿Nación moderna o república barroca? México 1823-1857", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea, BAC, Lempérière, Annick, consultado el 14 febrero 2009. <http://nuevomundo.revues.org/index648.html>]
- Linz, Juan, "Una teoría del régimen autoritario. El caso de España"; en Erik Allard y Rokkan Stein (comps.). *Mass Politics*, New York, The Free Press, 1970, pp.291-341.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, México, Smurfit Cartón y Papel, 1996, 497 pp.
- \_\_\_\_\_, *La ciudadela. Ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 94 pp.
- Lynch, John, *Caudillos en Hispanoamérica 1800-1850*, España, Editorial MAPFRE, 1993, 569 pp.
- \_\_\_\_\_, *América Latina, entre colonia y Nación*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, 342 pp.
- Lyons, Martin, *Napoleón Bonaparte and The Legacy of the French Revolution*, New York, St. Martin's Press, 1994, 368 pp.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Los teatros en la Ciudad de México*, México, Colección Popular de la Ciudad de México, 1974, 142 pp.
- Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)*, México, CONACULTA, 2009, 484 pp.
- Martínez Barbosa, Xóchilt, "El Hospicio de los Pobres" en *LAD acta*, n.17, 2005, p.31-35.
- Mayagoitia, Alejandro, "Apuntes sobre las Bases Orgánicas" en Patricia Galeana (coord.) *México y sus constituciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp.150-189.
- Midant, Jean Paul, *Viollet-le-Duc*, Italy, L'Aventurine, 2002, 174 pp.
- Moncada, José Omar, "La Ciudad de México a finales del siglo XVIII. Una Descripción por el ingeniero Miguel Constanzó", en *Biblio 3w Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales*, (Serie documental de *Geo Crítica*), Universidad de Barcelona, Vol. XI, nº 692, 10 de diciembre de 2006, [consultado en línea 20 de octubre de 2009]
- Museo de San Carlos, *El escenario urbano de Pedro Gualdi (1808-1857)*, México, Catálogo de exposición, 1997, 107 pp.
- \_\_\_\_\_, *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Catálogo de exposición, 1994, 379 pp.
- Museo Nacional de Historia, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, Catálogo de exposición, 2000-20001, 311 pp.
- Moreno Vall, Lucina, "La Junta de Representantes o Consejo de los Departamentos, 1841-1843" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 4, 1972, pp.105-125.
- Noelle, Louise, *Fuentes para el Estudio de la Arquitectura en México. Siglo XIX y XX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, 402 pp.
- Noriega, Cecilia, *et.al.*, "Las propuestas conservadoras en la década de 1840" en Erika Pani (cood.) *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, Tomo1, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp.175-213.

O'Gorman, Edmundo, "Precedentes y sentido de la Revolución de Ayutla" en Mario de la Cueva. *Plan de Ayutla, conmemoración de su primer centenario*, México, Facultad de Derecho-UNAM, 1954, pp.169-204.

O'Brien, David, *After The Revolution. Antoine Jean Gros, painting and propaganda under Napoleón*. Pennsylvannia, Pennsylvannia University State Press, 2006, 288 pp.

Ortiz Guerrero, Nubia Amparo, "Manuel Payno: El Hombre de los seudónimos" en *Acequias. Literatura y pensamiento crítico*, México, Universidad Iberoamérica, 2006, vol.38, pp.2-5

Ortiz Macedo, Luis, "El Teatro Nacional. Una obra de Lorenzo de la Hidalga" en *Revista de la Universidad de México*, México, 1988, pp.23-38.

Overy, Richard, *The Dictators*, Estados Unidos, Konecky & Konecky, 2004, 848 pp.

Pardo, Claudia, *Los españoles y el comercio en la Ciudad de México*, México, Universidad Metropolitana Iztapalapa, 2008, 53 pp.

Pérez Vejo, Tomás, "La invención de una nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855) en *Empresa y Cultura en tinta de papel (1800-1860)* México, UNAM/Instituto Mora, 2001, pp. 395-408.

Pérez Vejo, Tomás y Quezada, Marta Yolanda, *De Novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición.*, México, Museo Nacional de Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, 213 pp.

Pevsner, Nikolaus, *Diccionario de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 1980, 651 pp.

Ramírez Rojas, Fausto, "Reflexiones sobre la aparición de nuevos programas en la arquitectura decimonónica en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, num.48, Vol. XII, 1978, pp.83-107.

\_\_\_\_\_, "El arte de la afirmación nacional", en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Editores, 1982, vol. IX, pp.28-43.

\_\_\_\_\_, *La plástica del siglo de la independencia*, México, Fondo Editorial de Plástica mexicana, 1985, 148 pp.

\_\_\_\_\_, "Pedro Guadi" en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.). *Catálogo de la Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, siglo XIX, tomo I, México, Banamex, 2004, pp.350-363.

\_\_\_\_\_, "Miguel Hidalgo: De Sacerdote a Patriarca" en el catálogo de la exposición: *El Éxodo Mexicano. Los héroes en la mira del arte*, Museo Nacional de Arte, 2010, pp.231-285.

Ramos Medina, Manuel, (comp.), *Una visión científica y artística de la Ciudad de México. El plano de la capital virreinal (1793-1807) de Diego García Conde*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex Grupo Carso, 2002, 110 pp.

Reyes de la Maza, Luis, *El Teatro en México en la época de Santa Anna*, tomo 1, (1840-1850) México, UNAM, 1979, 597 pp.

Ríos Zuñiga, Rosalina, *et.al.*, "Documentos de la Reforma Educativa de Manuel Baranda: legislación, aplicación y resultados, 1842-1846", México, (en prensa).

Rodríguez Kuri, Ariel, "Política e institucionalidad: Ayuntamiento de México y la evolución del conflicto jurisdiccional, 1808-1850" en Hernández Franyuti, Regina, *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, tomo II, México, Instituto Mora, 1994, pp.51-94.

Rodríguez Moya, Inmaculada, "El concurso para la columna conmemorativa de la Independencia de México. Un proyecto frustrado de la construcción del imaginario heroico nacional" en Artigas, Juan, *El arte mexicano en el imaginario americano*, 52º Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2007, pp.65-73.

Rojas, Beatriz,(coord.), *El poder y el dinero. Grupos y regiones mexicanos en el siglo XIX*, México, Instituto Mora, 1994, 394 pp.

Ruíz Castañeda, María del Carmen *et. al.*, *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1985, 290 pp.

Salazar Simarro, Nuria, “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalgo (1810-1872)” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, tercera época, número 15, enero-abril de 2009, p.85-112.

Sandoval Santana, Yolanda, *El Oro, un pueblo industrial del Porfiriato en el Estado de México* en [http://bidi.unam.mx/libro\\_e\\_2007/0870175/07\\_c03.pdf](http://bidi.unam.mx/libro_e_2007/0870175/07_c03.pdf), [consultado 16 de abril de 2010].

Sansa, Danilo, *La vita e l'opere* en: [http://rondelet.biblio.polimi.it/cd/vita\\_opere.htm](http://rondelet.biblio.polimi.it/cd/vita_opere.htm) [consultado 14 de mayo de 2009]

Schmitter, Phillippe, “¿Continúa el siglo del corporativismo?” en Lanzaro, Jorge, (comp.), *El fin del Siglo del Corporativismo*, Caracas, Nueva Sociedad, 1998, pp.85-131.

Schanapp, Jeffrey, *L'Arte del manifesto político 1914-1989. Ondate rivoluzionarie*, Milán, Skira editorial, 2005, 158 pp.

Sordo Cedeño, Reynaldo, *El Congreso en la primera república centralista*, México, Colegio de México – Instituto Tecnológico Autónomo de México, 1993, 472 pp.

\_\_\_\_\_, “Bases y leyes constitucionales de la República Mexicana, 1836” en Patricia Galeana, *México y sus Constituciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.96-114.

Stevens Curl, James, *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 880 pp.

Stoppino, Mario, “Dictadura” en Norberto Bobbio, *et. al.*, *Diccionario de política*, tomo I, México, Siglo Veintiuno, 1983, pp.492-504.

Tena Ramírez, Felipe, *Las leyes fundamentales de México de 1808-1988*, México, Editorial Porrúa, 1988, 1051 pp.

Tenenbaum, Barbara A., *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 235 pp.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México*, tomo III (P-Z), México Grupo financiero Bancomer, 1997, 448 pp.

Ulloa del Río, Ignacio, *El Palacio de Bellas Artes*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, 165 pp.

Vázquez Mantecón, Carmen, *Santa Anna y la Encrucijada del Estado, la dictadura (1853-1855)*, México, FCE, 1986, 338 pp.

\_\_\_\_\_, *La palabra en el poder: la vida pública de José María Tornel*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1997, 224 pp.

\_\_\_\_\_, “Las reliquias y sus héroes” en Estudios de *Historia Moderna y Contemporánea en México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, n.30, de julio- diciembre de 2005, pp.47-110.

\_\_\_\_\_, “El discurso de un patriota a propósito de la consumación de la Independencia y de su héroe (1821-1852)” en Patricia Galeana (coord.) *El nacimiento de México*, México, Fondo de Cultura Económica- Archivo General de la Nación, 1999, pp.93-105.

Velázquez, María de la Luz, *Evolución de los mercados en la Ciudad de México hasta 1850*, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, Imprenta Venecia, México, 1997, 139 pp.

Velázquez Guadarrama, Angélica (coord.), *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo Siglo XIX*, 2 vols, México, Fomento Cultural Banamex A.C., 2004, 614 pp.

\_\_\_\_\_, “Juan Cordero” en Angélica Velázquez Guadarrama (coord.), *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, tomo I, México, Banamex, 2004, pp.254-257

\_\_\_\_\_, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, 95 pp.

Vidler, Anthony, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Regime*, Massachuttes, MIT Press, 1990, 159 pp.

Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 302 pp.

Walker, David, *Parentesco, Negocios y Política. La Familia Martínez del Río en México, 1823-1867*, México, Alianza Editorial, 1991, 331pp.

Yoma Medina, María Rebeca, *et. al., Dos mercados en la ciudad de México: el Volador y La Merced*, México, INAH, 1990, 299 pp.

Zárate Toscano, Verónica, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX” en *Historia Mexicana*, Vol. 53, No. 2, México e Hispanoamérica, Oct. - Diciembre., 2003), pp. 417-446.

\_\_\_\_\_, “El lenguaje de la memoria a través de los monumentos históricos en la ciudad de México (Siglo XIX)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Materiales de seminarios, 2005, [En línea], Puesto en línea el 03 febrero 2005. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index214.html>.

## VII. Ilustraciones

Fig. 1 “Plano Icnográfico (*sic*) de la Ciudad de México. Que demuestra el reglamento general de sus calles, aseo para la comodidad y hermosura, como para conciliar igualmente el mejor orden de la policía y la construcción futura: formado a orden del Exmo. Sr. Conde Revillagigedo y publicado por el Ayuntamiento de 1842”, plano 47 x 32 cm., Imprenta de Torres, 1842, Mapoteca Orozco y Berra, Servicio de Información Estadística Agroalimentaria y Pesquera, SAGARPA, num.928.

Fig. 2 “Vista del Parián tomada desde la Torre Izquierda de la Catedral” en *el Calendario de Galván*, México, Imprenta de Galván, 1845. Col. Antonio Alzate, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Fig. 3 Pedro Gualdi (1808-1857). “Casa Municipal”, litografía de 257 mm x 394 mm en *Monumentos de México*, segunda edición, México, Imprenta litográfica de Masse y Decaen, 1842, Fondo Reservado, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Fig. 4 Álvarez(?). *José María Tornel y Mendivil*, óleo sobre tela 93 x 95 cm., 1843, Museo del Ejército, SEDENA

Fig. 5 Pedro Gualdi (1808-1857). *Exterior el Teatro Santa Anna*, óleo sobre tela, 70 x 97 cm. *s.f.*, Col. Banco de México.

Fig.6 Pedro Gualdi (1808-1857). *Vista de la gran plaza de México, proyecto de Lorenzo de la Hidalga*, Mapoteca Manuel Orozco y Berra, SAGARPA,1843.

Fig. 7 Carlos Paris (1800-1860). *La batalla de Tampico, o acción militar en Pueblo Viejo*, óleo sobre tela 39 x 58 cm., *ca.* 1834, Museo Nacional de Historia, INAH.

Fig. 8 Pedro Gualdi (1808-1857). “Cámara de los diputados” litografía de 257 mm x 394 mm en *Monumentos de México*, segunda edición, México, Imprenta litográfica de Masse y Decaen, 1842, Fondo Reservado, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Fig.9 Carlos Paris (1800-1860). *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela. 106 x 85 cm., *ca.*1835, Museo de la Ciudad de México.

Fig. 10 Carlos Paris (1800-1860). *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela. 83 x 67 cm., *ca.*1834, Museo Nacional de Historia, INAH.

Fig. 11 Antoine Jean Gros (1771-1835). *Napoleón en la batalla de Arcola*, óleo sobre tela 130 x 94 cm., 1796, Musée National du Chateau, Francia.

Fig. 12 Antoine-Jean Gros (1771-1835). *Bonaparte, primer consul*, óleo sobre tela, 205 x 127 cm, 1802, Musée de la Légion d’Honneur, París, Francia.

Fig. 13 Parte del árbol genealógico de Lorenzo de la Hidalga (1810-1872). Juan de Saénz. *Retrato de doña Ramona Musitu y Zalvegoitia con sus dos hijas*, óleo sobre tela, 1793, Col.particular; Pelegrín Clave (1811-1880). *Retrato del arquitecto Lorenzo de la Hidalga*, óleo sobre tela, 136 x 104 cm., Museo San Carlos, Ciudad de México; Pelegrín Clave (1811-1880). *Retrato de la señora Ana García Icazbalceta de la Hidalga*, óleo sobre tela, 136 x 104 cm., *s.f.*, Museo de San Carlos, Ciudad de México; Eugenio Landesio (1810-1879). *Vista de arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*, óleo sobre tela, 84 cm. x 113 cm., *ca.*1850, Museo Amparo, Puebla.

Fig. 14. Eugenio Landesio. (1810-1879). *Vista de arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*. óleo sobre tela, 84 cm. x 113 cm., *ca.*1850, Museo Amparo, Puebla.

Fig. 15. Eugenio Landesio (1810-1879). *Vista de arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*. (detalle).

Fig. 16 Pedro Gualdi (1808-1857). *Vestíbulo el Teatro Santa Anna*. óleo sobre tela, 70 x 97 cm. *s.f.*, Col. Banco de México.

Fig.17 Anónimo. Interior del Teatro Nacional (vestíbulo), fotografía, *s.f.*, Archivo de la Fototeca Manuel Tossaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

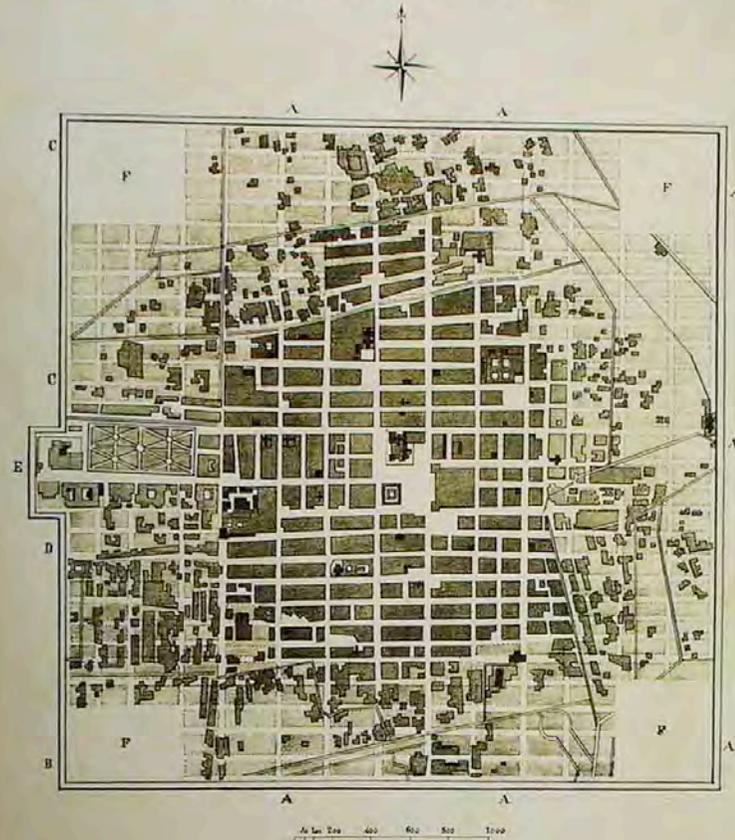
Fig. 18 Anónimo. Fachada del Teatro Nacional, fotografía, *c.a.*1868, Archivo Fotográfico de Culhacán, INAH.

- Fig.19 Pedro Gualdi (1808-1857). *Sala de espectáculos del Teatro Nacional*, óleo sobre tela, 70 x 97 cm., s.f., col. Banco de México.
- Fig. 20 Vista interior y fachada principal de la Plaza del Volador en *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843-1844. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional, UNAM.
- Fig. 21 Planta de la Plaza del Volador en *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843-1844. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional, UNAM.
- Fig. 22 Detalle del Juzgado y la estatua de la fachada principal de El Volador en *El Museo Mexicano*, en tomo I, 1843-1844. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional, UNAM.
- Fig. 23. “Plaza del Mercado” en *el Calendario de Abraham López para 1845*, México, Imprenta de López, 1845, Col. Antonio Alzarate, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Fig. 24. Pedro Gualdi (1808-1857). *Fuente de la Libertad* en “Paseo de la Independencia” litografía 257 mm x 394 mm en *Monumentos de México*, segunda edición, Imprenta litográfica Masse y Decaen, 1842. Fondo Reservado, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Fig. 25 Francisco Javier Álvarez (¿?). *Casa de campo de Lorenzo de la Hidalga*. Óleo/papel/madera. 35 x 45 cm. Col. Banco Nacional de México.
- Fig. 26 Anónimo. Entrada Mercado de Volador, Archivo Fotográfico de Culhacán, INAH.
- Fig. 27 Detalle de la Estatua de Santa Anna, “Plaza del Volador” en *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843-1844. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional, UNAM.
- Fig.28 Detalles de la altura del Palacio Nacional en comparación con el edificio El Volador. Cfr. Pedro Gualdi (1808-1857), “Casa Municipal” en *Monumentos de México*, (detalle); Anónimo. “Palacio de México”, fotografía 22.7 x 15 cm., papel a la albúmina, 1849. Col. Getty Research Institute, Los Ángeles; François Aubert (1829-1906). *Palacio Nacional*, fotografía, papel a la albúmina, 1864.
- Fig. 29 Salustiano Veza (¿?). Boceto de la estatua de Santa Anna del protocolo del Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.
- Fig. 29A *Se coloca la estatua de Santa Anna en la plaza del Volador (1842)* en *Cuadro histórico del General Santa Anna, 2ª parte, incluido en el Segundo Calendario de Pedro de Urdimalas para el año bisiesto de 1856*, Ciudad de México, Imprenta de Leandro J. Valdés, 1856.
- Fig. 29B *Se coloca el pie de Santa Anna en Santa Paula(1842)* en *Cuadro histórico del General Santa Anna, 2ª parte, incluido en el Segundo Calendario de Pedro de Urdimalas para el año bisiesto de 1856*, Ciudad de México, Imprenta de Leandro J. Valdés, 1856.
- Fig. 29C *Pronunciamiento del 6 de diciembre de 1844 contra Santa Anna* en *Cuadro histórico del General Santa Anna, 2ª parte, incluido en el Segundo Calendario de Pedro de Urdimalas para el año bisiesto de 1856*, Ciudad de México, Imprenta de Leandro J. Valdés, 1856.
- Fig. 30 Diversos retratos de Santa Anna de similar composición y diferente factura. a) Anónimo. *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela 47 x 37 cm., ca.1823-1824. b) Anónimo. *Antonio López de Santa Anna*. óleo sobre miniatura sobre marfil, 1826. Museo Nacional de Historia. CNCA-INAH-MEX;
- Fig.31 Pedro Gualdi (1808-1857). *Sala de espectáculos del Teatro Nacional*. óleo sobre tela, 70 x 97 cm., (detalle) s.f., Col. Banco de México.
- Fig.32 José María Echeandía (1786-¿?). “Proyecto de la columna de Independencia, 1843” en *El Museo Mexicano*, 1844, Fondo Reservado Hemeroteca Nacional, UNAM.
- Fig. 33. Lorenzo de la Hidalga (1810-1872). *Elevación del monumento a la Independencia de México*, 1843. Mapoteca Manuel Orozco y Berra, SAGARPA.

## PLANO ICNOGRAFICO

# DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

Que demuestra el reglamento general de sus calles, así para la comodidad y hermosura, como para conciliar igualmente el mejor orden de la policía y la construcción futura: formado de orden del Exmo. Sr. conde de Revillagigedo, y publicado por el Ayuntamiento de 1812.

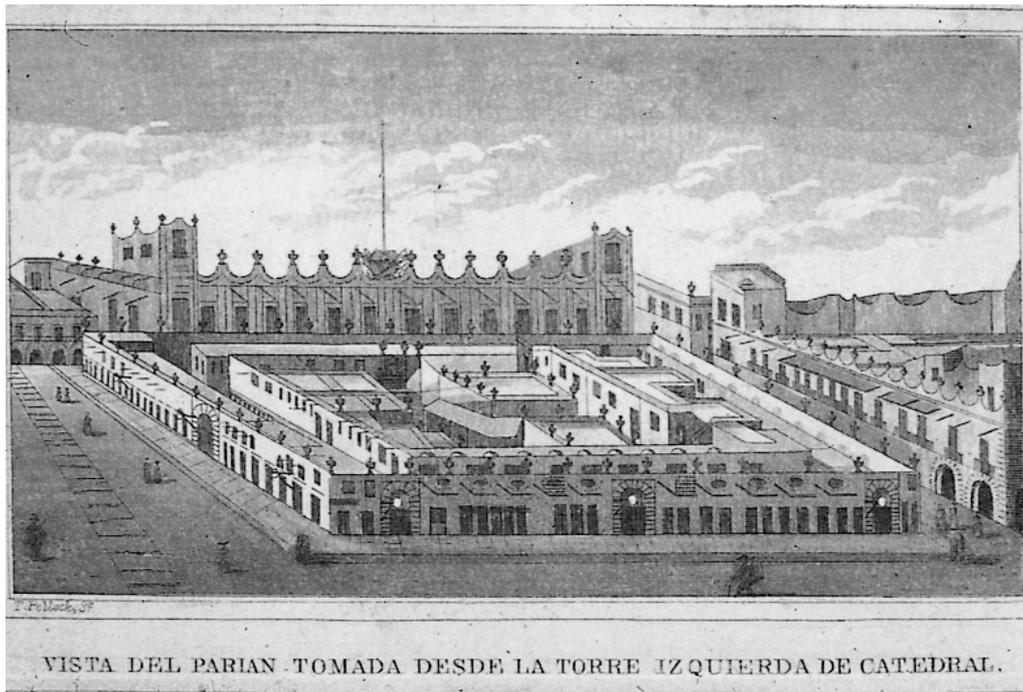


### ESPLICACION.

Lo mas obscuro demuestra lo interior de la ciudad y la rectitud de sus calles.  
Lo menos obscuro manifiesta cuales son las casas mal alineadas que hay en los barrios.  
Lo claro indica el orden que deben seguir las casas y manzanas que se levantan de nuevo.

- A. Salida de las aguas por las actuales atarjeas y las que en lo sucesivo se hagan.
- B. Compuertas mayores para alzar las aguas de Chapultepec y Mexicalcingo.
- C. Compuertas menores para introducir las aguas y dar corriente á las atarjeas.
- D. Una de estas compuertas que deberá ponerse al costado del hospital de naturales.
- E. Otras tres que al mismo efecto deben construirse al costado de la alameda para dar corriente á las atarjeas de las calles de San Francisco y Tacuba.
- F. Cuatro plazas grandes en los cuatro ángulos, útiles para revistas del ejército, evoluciones militares, mercados, y otros diversos usos de una capital.

Fig. 1. Plano Icnográfico (*sic*) de la Ciudad de México. Que demuestra el reglamento general de sus calles, aseo para la comodidad y hermosura, como para conciliar igualmente el mejor orden de la policía y la construcción futura: formado a orden del Exmo. Sr. Conde Revillagigedo y publicado por el Ayuntamiento de 1842, plano 47 x 32 cm., Imprenta de Torres, 1842, Mapoteca Orozco y Berra, SAGARPA, 1842.



**Fig. 2. “Vista del Parian tomada desde la Torre Izquierda de la Catedral” en el *Calendario de Galván*, México, Imprenta de Galván, 1845. Col. Antonio Alzate, Instituto de**



**Fig. 3. Pedro Gualdi (1808-1857), “Casa Municipal”, litografía 257 mm x 394 mm en *Monumentos de México*, segunda edición, Imprenta Massé y Decaen, 1841-1842. Fondo Reservado de Instituto Investigaciones Estéticas, UNAM**



**Fig.4. Alvarez (¿?). José María Tornel y Mendívil, óleo sobre tela, 93 x 95 cm, 1843.**

**Museo del Ejército, SEDENA**

**Fig.4A Luciano Rovira (¿?)**

***Asilo a la Constancia y al Valor militar*, Medalla, 59 mm, 1843.**

**Colección de la Academia de San Carlos, UNAM**





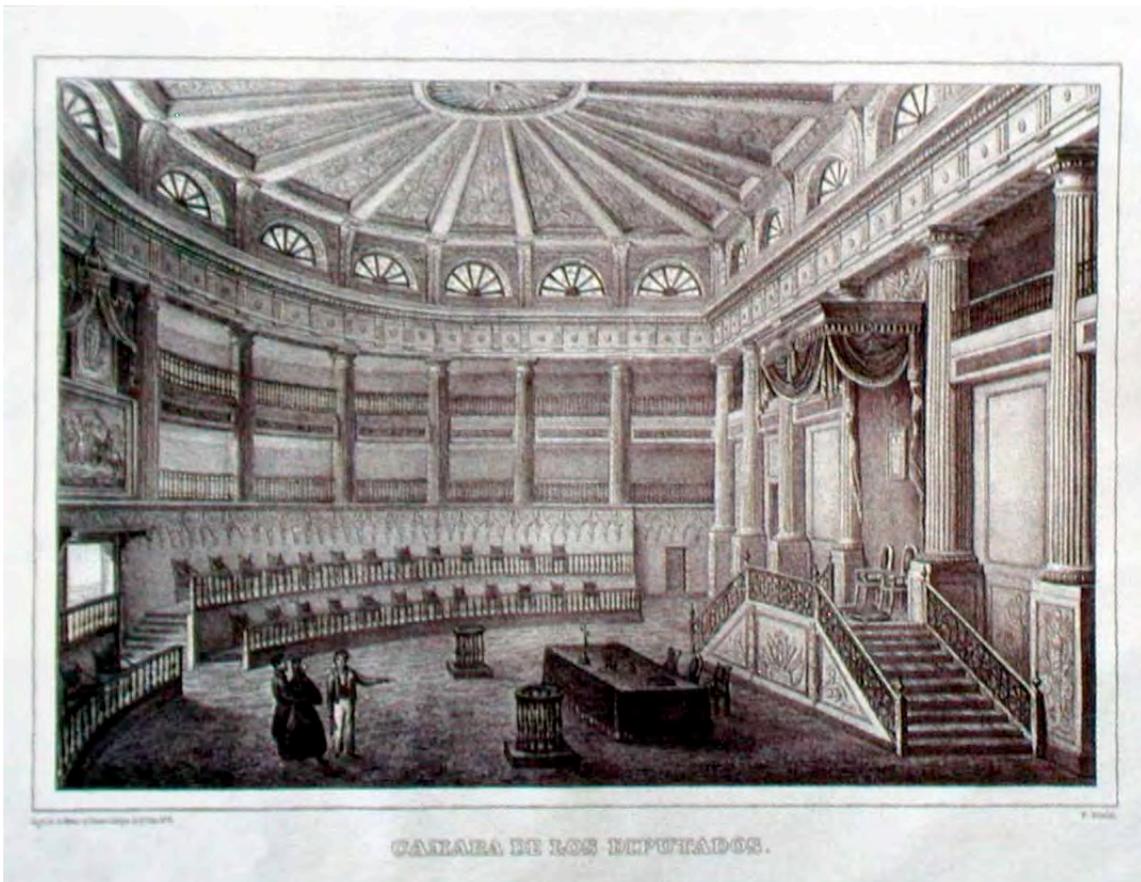
**Fig. 5 Pedro Gualdi (1808-1857), *Exterior el Teatro Santa Anna*. Óleo sobre tela, 70 x 97 cm. s.f., Col. Banco de México**



**Fig.6 Pedro Gualdi (1808-1857), *Vista de la gran plaza de México*. Proyecto de Lorenzo de la Hidalga, Mapoteca Manuel Orozco y Berra, SAGARPA, 1843**



**Fig. 7. Carlos Paris (1800-1860) *La batalla de Tampico, o acción militar en Pueblo Viejo*, óleo sobre tela 39 x 58 cm., ca. 1834, Museo Nacional de Historia, INAH**



**Fig.8. Pedro Gualdi (1808-1857) “Cámara de los diputados” litografía de 257 mm x 394 mm, en *Monumentos de México*, segunda edición, México, Imprenta litográfica de Masse y Decaen, 1842. Fondo Reservado, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM**



Fig.9 Carlos Paris (1800-1860) *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela 106 x 85 cm., Museo de la Ciudad de México, ca. 1835



Fig. 11 Antoine Jean Gros (1771-1835). *Napoleón en la batalla de Arcola*, óleo sobre tela 130 x 94 cm, 1796, Versailles, Musée National du Chateau, Francia.



Fig. 10 Carlos Paris (1800-1860). *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela, ca. 1834



Fig. 12 Antoine-Jean Gros (1771-1835). *Bonaparte, primer consúl*, óleo sobre tela, 1802 (detalle)

**Fig. 13. Parte del Arbol Genealógico de Lorenzo de la Hidalga (1810-1872)**

Antonio Martínez de la Hidalga

Manuela Gertrudis Musitu Zalvidegoitia

Ramona Antonia Musitu Zalvidegoitia



Sebastián de la Hidalga

María Blas Icazbalceta y Musitu

Ana Ramona Icazbalceta y Musitu

Lorenzo de la Hidalga

Ana García Icazbalceta



- Matrimonio
- ... Hermanos
- Hijos



Ignacio de la Hidalga y García



Eusebio de la Hidalga y García



PILAR DE LA HIDALGA y García

María Loreto y Federico





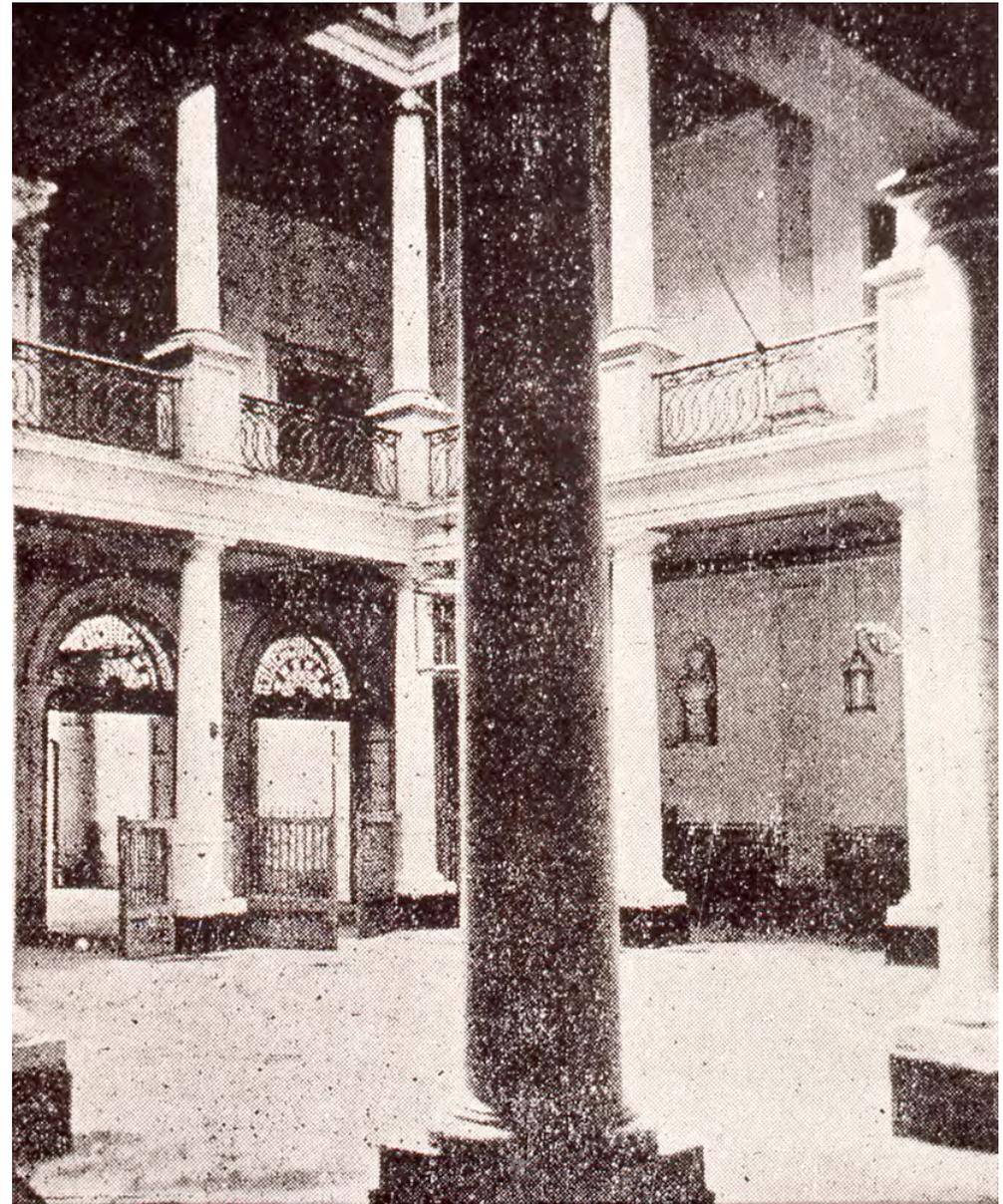
**Fig. 14. Eugenio Landesio (1810-1879)**  
*Arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga.* Óleo sobre tela  
84 x 113 cm.  
Museo Amparo, Puebla.

**Fig. 15. Eugenio Landesio** *Arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga.* (detalle).

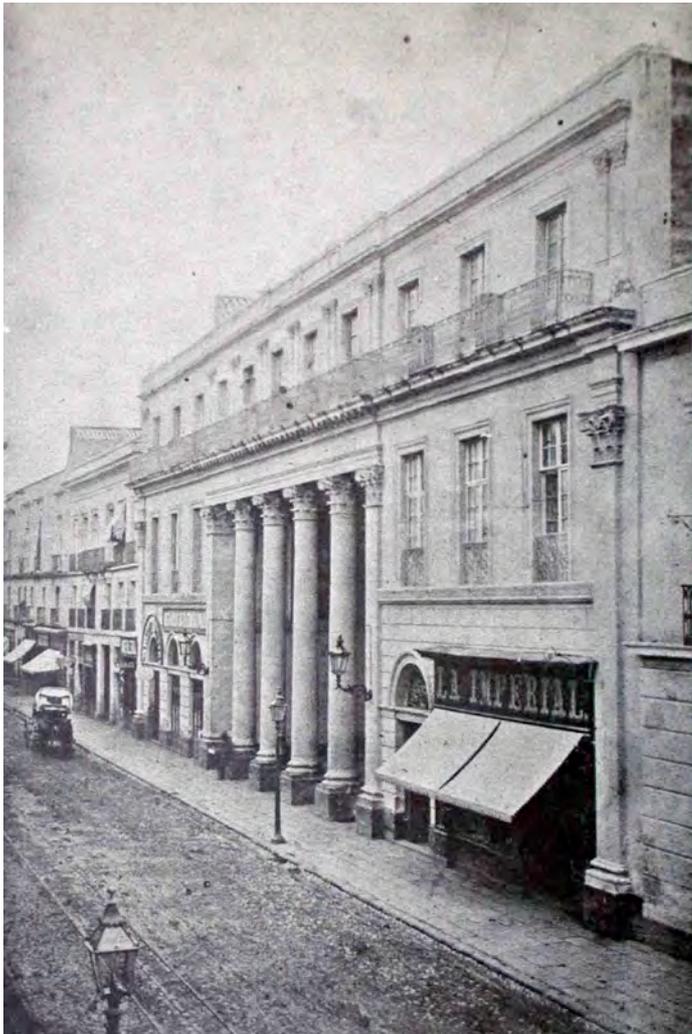




**Fig. 16** Pedro Gualdi (1808-1857), *Vestíbulo el Teatro Santa Anna*. Óleo sobre tela, 70 x 97 cm. s.f, Col. Banco de México..



**Fig.17** Anónimo. Interior del Teatro Nacional (vestíbulo), fotografía, s.f. Archivo de la Fototeca Manuel Tossaint, IIE, UNAM



**Fig. 18. Anónimo. Fachada del Teatro Nacional, fotografía, c.a.1868  
Archivo Fotográfico de Culhacán, INAH.**

**Fig.19 Pedro Gualdi (1808-1857). Sala de espectáculos del Teatro Nacional. Óleo sobre tela, 70 x 97 cm, s.f., col. Banco de México,**



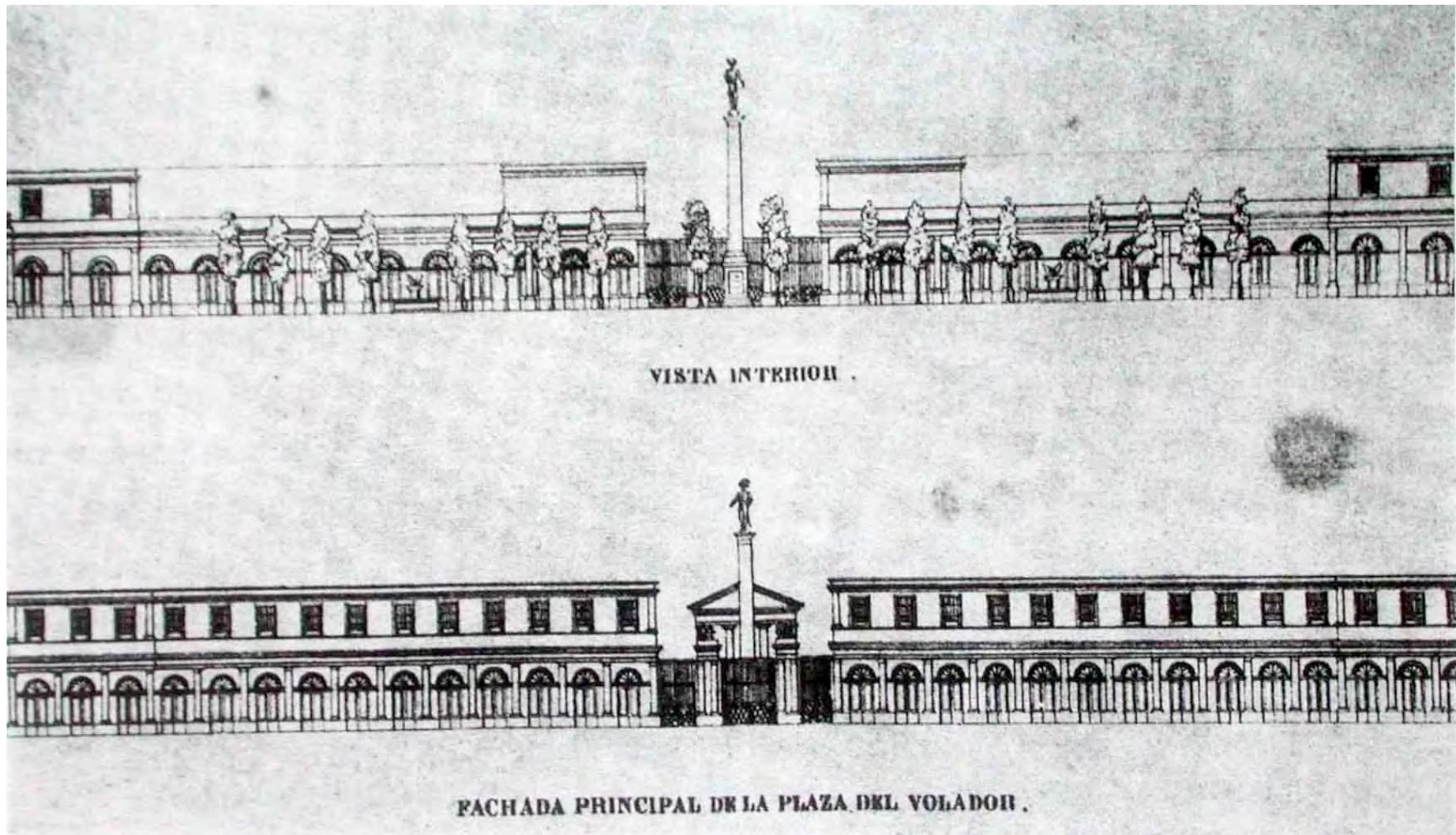


Fig. 20 Vista interior y fachada principal de la Plaza del Volador en *El Museo Mexicano*, tomo i, 1843-1844. .Fondo Reservado de Hemeroteca Nacional, UNAM, 1844.

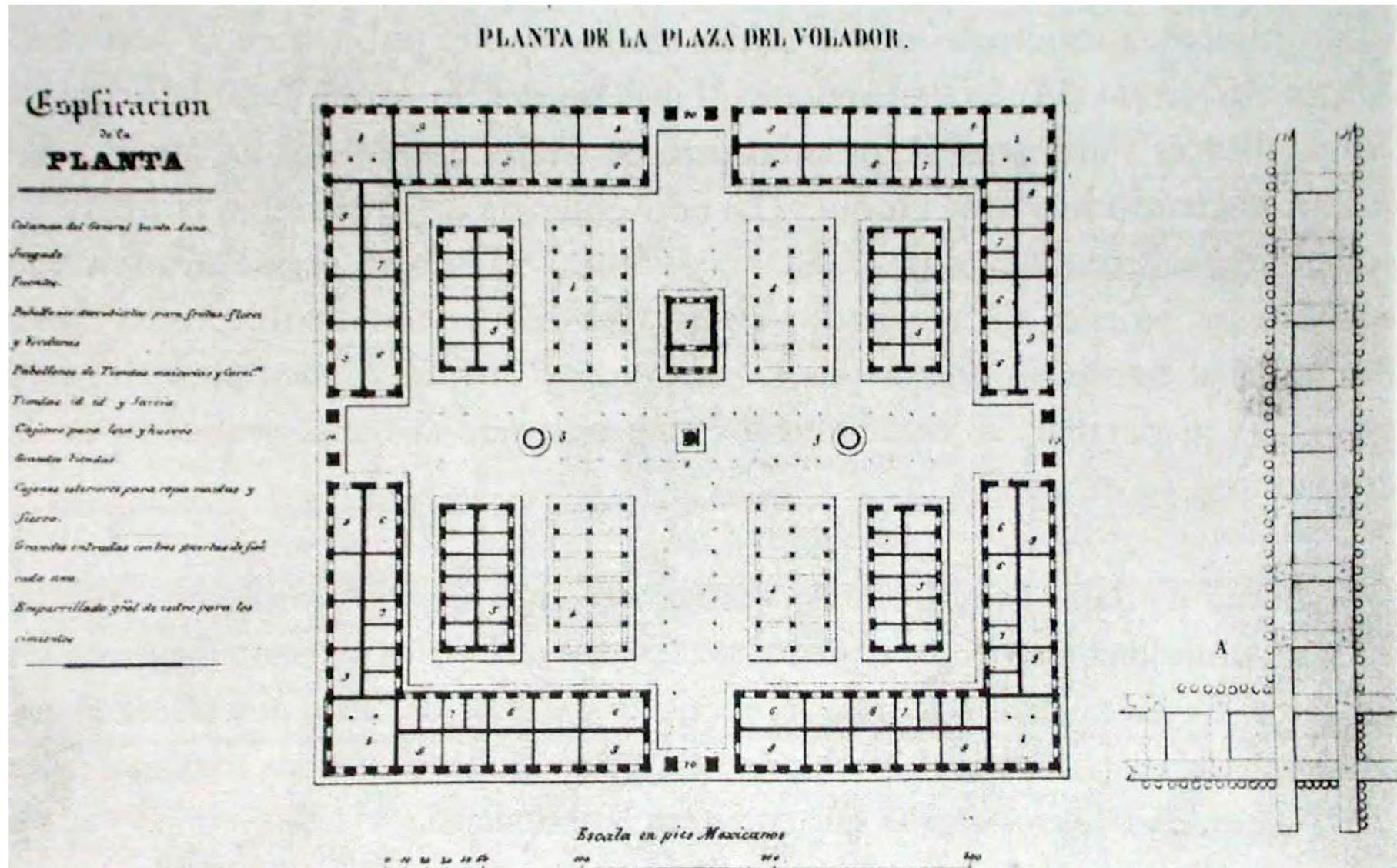


Fig. 21 Planta de la Plaza del Volador en *El Museo Mexicano*, tomo i, 1843-1844  
 Fondo Reservado de Hemeroteca, Nacional.



**Fig. 26 Anónimo. Entrada Mercado de Volador, Archivo Fotográfico de Culhacán, INAH.**

**Fig.22 Detalle de la entrada de mercado del Volador y la Estatua de Santa Anna,**

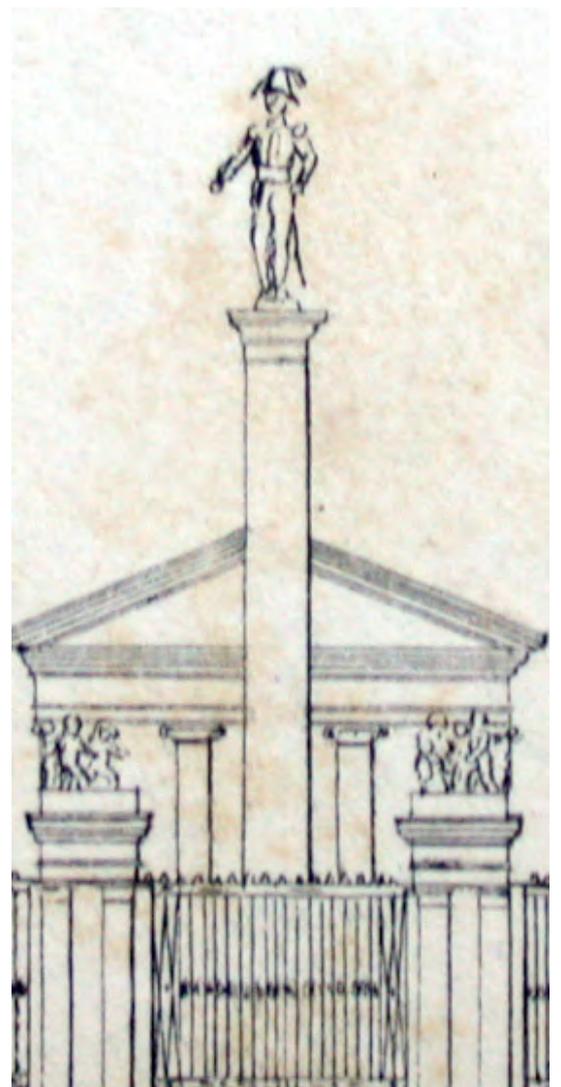
**“Plaza del Volador”, en el, *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843.-1844, Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional, UNAM**





Fig. 23. "Plaza del Mercado" en *Calendario de Abraham López para 1845*, México, Imprenta de López, 1845. Col. Antonio Alzate Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Fig. 27 Detalle de la Estatua de Santa Anna, "Plaza del Volador", en *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843-1844. Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, UNAM

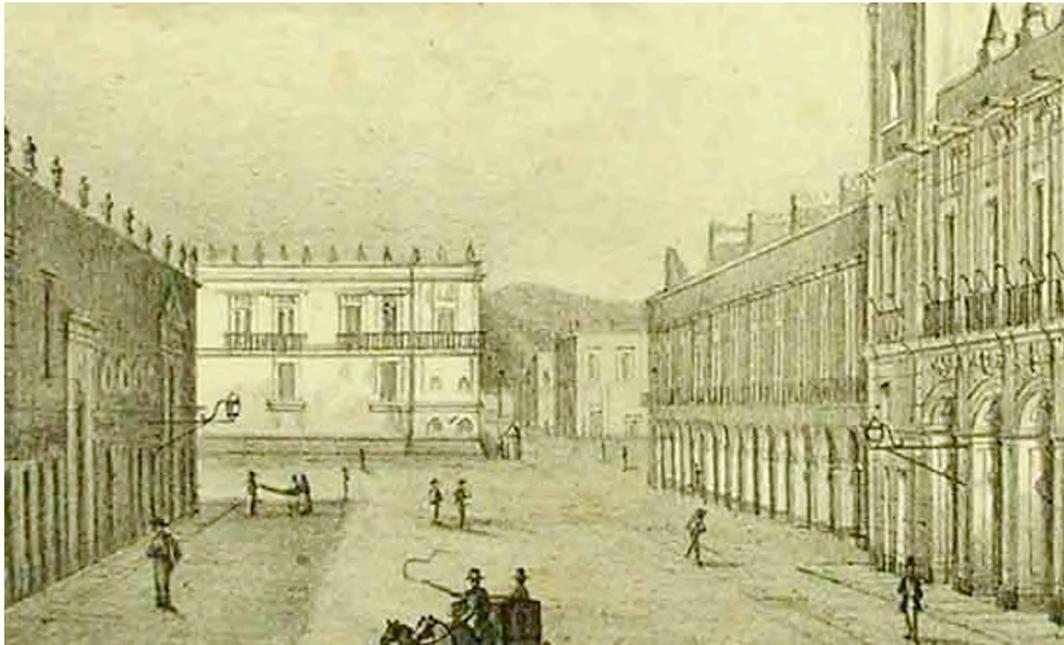




**Fig. 24. Pedro Gualdi (1808-1857) *Fuente de la Libertad* en “el Paseo de Independencia” litografía 257 x 394 mm. en *Monumentos de México*, segunda edición, Imprenta Massé y Decaen, México, 1842. Fondo Reservado en Instituto Investigaciones Estéticas, UNAM**



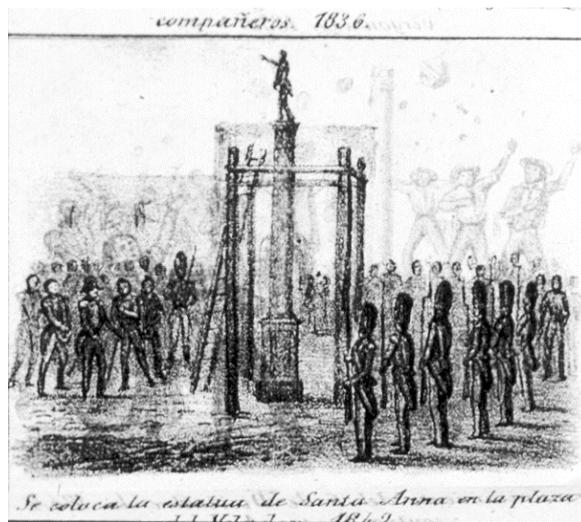
**Fig. 25 Francisco Javier Álvarez (¿?). *Casa de campo de Lorenzo de la Hidalga*. Óleo/papel/madera. 35 x 45 cm  
Col. Banco Nacional de México**



**Fig.28** Detalles de la altura del Palacio Nacional en comparación con el edificio del Volador. *Cfr.* Pedro Gualdi (1808-1857), “Casa Municipal” en *Monumentos de México*, 1841-1842, litografía. Colección Particular (detalle); Anónimo. “*Palacio de México*” fotografía 22.7 x 14 cm, 1849. Getty Research Institute, LA.; François Aubert



**Fig. 29 Salustiano Veza. Boceto de la estatua de Santa Anna. Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México, vol.2865, tomo II, acta 22064, folio 33827, foja 1039.**



**Fig. 29.A. Se coloca la estatua de Santa Anna en la plaza del Volador (1842) en Cuadro histórico del General Santa Anna, 2ª parte, incluido en el Segundo Calendario de Pedro de Urdimalas para el año bisiesto de 1856, Ciudad de México, Imprenta de Leandro J. Valdés, 1856.**



**Fig. 29B Se coloca el pie de Santa Anna en Santa Paula(1842) en Cuadro histórico del General Santa Anna, 2ª parte, incluido en el Segundo Calendario de Pedro de Urdimalas para el año bisiesto de 1856, Ciudad de México, Imprenta de Leandro J. Valdés, 1856.**



**Fig. 29 C. Pronunciamento del 6 de diciembre contra Santa Anna en Cuadro histórico del General Santa Anna, 2ª parte, incluido en el Segundo Calendario de Pedro de Urdimalas para el año bisiesto de 1856, Ciudad de México, Imprenta de Leandro J. Valdés, 1856.**

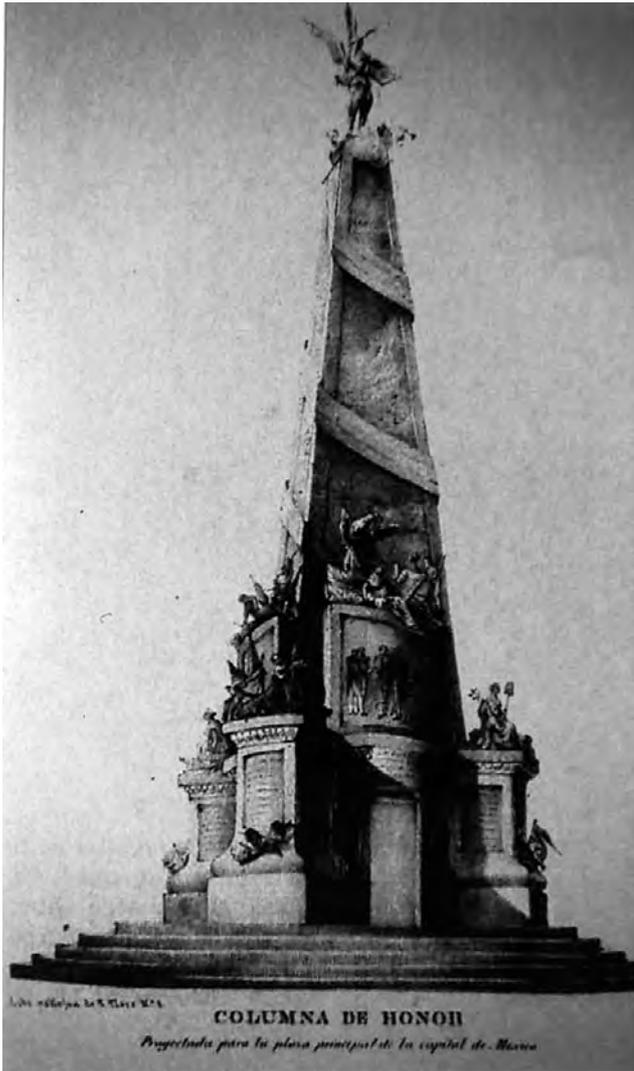


**Fig.31 Pedro Gualdi (1808-1857). *Sala de espectáculos del Teatro Nacional*. Óleo sobre tela, 70 x 97 cm, (detalle) s.f., Col. Banco de México.,**



**Fig. 30. Diversos retratos de Santa Anna de similar composición y diferente factura. a) Anónimo. *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela 47 x 37 cm., ca.1823-1824. b) Anónimo. *Antonio López de Santa Anna*. óleo sobre miniatura sobre marfil, 1826. Museo Nacional de Historia. CNCA-INAH-MEX;**

**Fig.32 José María Echeandía (1786-¿?)  
“Proyecto de la columna de  
Independencia, 1843” en *El Museo***



**Fig. 33. Lorenzo de la  
Hidalga. *Elevación del  
monumento a la  
Independencia de México.*  
1843. Mapoteca  
Manuel Orozco y Berra,  
SAGARPA**

