



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**IDENTIDAD Y MODERNIDAD. LA ARQUITECTURA
NEO AZTECA Y ECLECTICISMO EN EL PABELLÓN
MEXICANO DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1889.**

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

P R E S E N T A

ALEJANDRO DÍAZ ALEGRÍA

**ASESORA:
DRA. GLORIA VILLEGAS MORENO**

AGOSTO 2013.



**Facultad de
Filosofía y
Letras**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo esta dedicado a la memoria de mi abuela Mireya Estrada Salgado (q.e.p.d.), quien es mi inspiración, por el ejemplo de vida que me dió y por todo el amor que siempre me brindó. Para ti *nanny* con todo mi corazón.

A mis padres Alejandro Díaz Morales y Mireya Alegría Estrada por todo el apoyo que me dan. Este trabajo es el resultado de su esfuerzo, amor y dedicación. Gracias por todos sus consejos.

A mi hermana Paola, para que este trabajo sirva de inspiración y luche siempre pos sus objetivos y sueños.

A mi tía Ana Miriam Alegría y a mis primos Mauricio y Juan Pablo. A mi abuela Celia Morales Rascón. A la familia Díaz Alegría por su cariño.

A la *Universidad Nacional Autónoma de México* por todo lo que me ha brindado, y a la *Facultad de Filosofía y Letras* por convertirse en mi segundo hogar.

Quiero agradecer de manera especial a mi asesora la Dra. Gloria Villegas Moreno por haber aceptado ser mi guía en este trabajo, así como ser mi inspiración desde el momento en que inicié la carrera pues tuve el privilegio de ser su alumno en varias ocasiones. Gracias por su confianza y aprecio.

A la Mtra. Angélica Velázquez Guadarrama por adentrarme al increíble mundo de la *Historia del Arte* y descubrir mi vocación y mi mayor pasión.

A mis sinodales Dra. María Dolores Lorenzo Río y Dra. Margarita Maass Moreno por sus comentarios y su apoyo para la realización de esta investigación.

Resalto de igual manera la paciencia y el apoyo que brindaron a lo largo de este tiempo la Lic. Cecilia Guevara Guadarrama y Flor Eusebio. Gracias por haber sido mis intermediarias en tantas ocasiones.

Al Museo Nacional de Arte y al Instituto de Investigaciones Estéticas por el acopio de información y material utilizado.

A mis amigos Aurea Barboza, Claudia Gallardo, Liliana Loperena, Tatiana Rojo, Carlos Yotan, Juan Manuel Cuenca, Almendra Romero, Alejandra Sánchez, Andrea Mercado, Paulina Reza, Montserrat Rivas, Sara Martínez, Juan Carlos Ríos, Alina Campos, Karen Ponce y Gris Abad por todas aquellas tardes interminables de café, por su compañía y cariño.

Para todos aquellos que creen que los sueños se hacen realidad....

ÍNDICE

• Introducción.....	4
1. Certámenes Internacionales.....	6
1.1 Las Exposiciones Universales.....	7
1.2 México en las Exposiciones Universales.....	12
2. Arquitectura ecléctica.....	17
2.1 Modernidad y eclecticismo.....	18
2.2 Los materiales de construcción.	27
3. Arquitectura <i>neo indígena</i>	38
3.1 Identidad y Nacionalismo.....	39
3.2 El mundo prehispánico en el siglo XIX.....	46
3.3 El palacio neo azteca.....	55
• Conclusiones.....	76
• Bibliografía.....	79

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de mi interés por el pabellón mexicano realizado para la Exposición Universal de París en 1889, pues considero que fue una novedad arquitectónica en busca de la identidad nacional que se construyó a lo largo del siglo XIX, y que en el Porfiriato alcanza su momento más fastuoso.

El llamado palacio neo azteca ha sido producto de varias investigaciones como las de Fausto Ramírez, quien ha realizado un análisis iconográfico de cada uno de los relieves de Jesús Contreras, los cuales datan de enero de 1888, y lo componían seis figuras compuestas por: Izcóatl, Nezahuatcóyotl, Totoquihuatzin, Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc.

Clementina Díaz y de Ovando realizó una descripción del pabellón y su contexto, y por último Mauricio Tenorio Trillo elaboró un análisis de la presencia y participación de México en las Exposiciones Internacionales de 1880 a 1930, analizando su relación con la política y la economía internacionales. Sin embargo, la historiografía del arte ha propuesto escasos materiales, sobre el análisis arquitectónico del pabellón, tanto del exterior como del interior, por lo que propongo analizarlo desde la perspectiva arquitectónica y su repercusión en el tema de la identidad nacional.

Mi interés en este trabajo es presentar la idea arquitectónica a partir de la cual se construyó el palacio neo azteca. A lo largo de mi investigación pude apreciar como la arquitectura del siglo XIX, se muestra un tanto olvidada, debido a que no hubo un estilo que marcara precedente en este momento, pues el eclecticismo se basó en revivir el pasado arquitectónico sin crear un movimiento nuevo. Por lo tanto esta investigación pretende ser un recurso para la historia de la arquitectura mexicana decimonónica.

Así pues propongo el análisis arquitectónico y estilístico del pabellón mexicano de 1889, para demostrar el proceso de construcción de la identidad nacional, que se plasmó, a partir del estilo y la iconografía en el Porfiriato. Lo cual se muestra por medio del diseño

en el exterior de dicho espacio, y al mismo tiempo por su implicación con la modernidad y con los materiales constructivos que se utilizaban en Europa, y que México, en su afán de progreso, intenta asemejarse a estas naciones.

La arquitectura mexicana tiene una expresión muy peculiar antes, durante y después del palacio neo azteca, pues si bien se pensaría que el estilo nacional que permanecería, gracias a este edificio, sería el neo prehispánico, pese a la controversia que causó, no logró imponerse del todo en la ciudad de México, aunque existen hoy en día muestras de aquellos nacionalistas decimonónicos que vieron en el mundo prehispánico la ventana abierta para identificarse en esta corriente.

El paseo de la Reforma con su monumento a Cuauhtémoc es testigo fiel de aquel momento de debate, y representa el recuerdo que formó e inspiró la construcción del pabellón mexicano, el cual nunca volvió a ser el mismo y hoy en día llega a nosotros por medio de fotografías, imágenes o por sus relieves históricos distribuidos por diferentes lugares como el monumento a la Raza, el museo del Ejército o en la ciudad de Aguascalientes, la fuente en memoria de Jesús Contreras.

El palacio neo azteca fue el pretexto perfecto para entrar al mundo de las Exposiciones Universales, las cuales fueron grandes eventos donde se mostraban los elementos más modernos en todos los aspectos de la vida cotidiana, y a partir de 1889, México fue partícipe de este arranque a la modernidad.

Los materiales que se emplearon en los pabellones, fueron muestra de la revolución que se generó en la construcción, pues se dejaron de lado las herramientas tradicionales y se innovaron técnicas de producción, así como una cultura en materia constructiva, pues parte de la modernidad también estaba reflejada en estos objetos.

El palacio neo azteca fue el edificio que causó polémica a nivel nacional e internacional y, por tanto, lo ubico dentro de las edificaciones más importantes que pasaron a la historia de la arquitectura en México, analizando en materia arquitectónica las aportaciones que dejó tras su inminente desaparición.

CAPÍTULO 1

CERTÁMENES INTERNACIONALES

1.1 LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Las Exposiciones Universales surgieron bajo la nueva tónica moderna de mostrar el progreso de cada país, imponiendo al resto una nueva cultura tecnológica. Ser moderno en el siglo XIX, se debía presumir al resto del mundo. Así las Exposiciones representan para los países, grandes retos en materia arquitectónica, artística, cultural, económica y política.

Las Exposiciones Universales se deben entender como parte de un proceso cultural que engloba a las naciones, que forman parte del selecto grupo moderno, pues pese a los conflictos internos o externos que los países pudieron enfrentar, el siglo XIX unió por momentos a parte del mundo y los introdujo en un ambiente de cordialidad y amistad; tal y como lo menciona Marshall Berman “la modernidad une a la humanidad”¹.

Los pabellones mostraban la diversidad cultural que causaba furor y fascinación. El hombre decimonónico aprendía y se ilustraba en estos certámenes; la creación y la imaginación fueron partes centrales para brillar y ser admirados. Por un instante se recorría el mundo en estos magnos eventos.

Hablar de Exposiciones Universales, significaba ir más allá de conocer a las naciones que se presentaban de manera monográfica, ya que estas oportunidades de difusión que tenían en un principio eran por un fin político, pues desde el momento en que se aceptaba la invitación se entraba en un grupo selecto, que derivaría en beneficios comerciales, puesto que las inversiones extranjeras tendrían como foco de atención dichos territorios. En un primer plano se puede decir que las Exposiciones Universales representaban beneficios económicos para los participantes.

Las sedes en las que se desarrollaban estas exposiciones, representaban por sí mismas los lugares donde la modernidad estaba logrando adentrarse en la vida cotidiana de sus habitantes. Países como Inglaterra, Francia o los Estados Unidos lograron reunir en

¹ Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Editorial: Siglo XXI. Buenos Aires, Argentina, 1989. p. 1

el siglo XIX diversas Exposiciones Universales en las cuales se mostraron novedades tecnológicas y creaciones que definían el rumbo de un progreso a pasos forzados, puesto que en cada feria mundial los adelantos eran cada vez mayores, principalmente en aspectos constructivos e industriales.

Los grandes pabellones que se construían representaban muchas veces las tendencias más novedosas en cuanto a arquitectura se refería. También eran idóneos para demostrar la arquitectura “exótica” o cualquier producto de la imaginación de su creador. Lo que verdaderamente deslumbraba al espectador era la forma de realización y proyección.

La historia de las Exposiciones Universales tiene su antecedente directo en París, desde 1798 se celebraban Exposiciones a nivel nacional, como la primera Exposición Industrial de Marte². Para este momento el sentido de la arquitectura era diferente respecto a lo que sucedería en la segunda mitad del siglo XIX, puesto que los productos expuestos tenían mayor atracción que la propia arquitectura.

En estas Exposiciones, el motivo de festejo era la libertad que se había logrado con la caída de la monarquía; sin embargo, el hecho de que esta Exposición fuese industrial, no dejó de lado el hecho de que se presentaran objetos de uso cotidiano tales como: relojes, papel para cubrir paredes, tejidos o hilados de algodón³. Es decir, que en esta primera etapa de exposiciones se puede apreciar que las exhibiciones iban dirigidas al comercio nacional, esto por los productos expuestos y las necesidades particulares de la población a la cual estaba dirigida, en este caso la parisina.

Estas muestras nacionales perduraron hasta el año de 1849, pues para 1851, Londres fue la capital donde se inició el discurso internacional, como motivo del encuentro tecnológico, gracias a la iniciativa presentada por el príncipe Alberto, el cual promovió la invitación de extranjeros para la primera “Exposición Universal”. Así en 1850, el príncipe declaró: “Nadie dudará de que estamos viviendo en un período de transición

² Sigfrido Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)* Sexta edición. Editorial Dossat S.A; Madrid, 1982 p. 251.

³ *Ibíd.* p. 251

verdaderamente extraordinario, durante el cual nos hemos de esforzar en lograr aquel gran ideal trazado siempre por la Historia: la unión de razas humanas...”⁴

Con estas palabras iniciaría el gran reto de la modernidad; es decir, demostrar con hechos lo que el mundo estaba realizando, puesto que no sólo la unión de diferentes razas era el objetivo, sino también la competencia por entrar al selecto mundo de los países desarrollados, y sólo mediante los pabellones se comprobaría que verdaderamente se era moderno.

Hyde Park fue elegida como la sede para dicho evento, en el que se reunieron diversos países con el fin de demostrar los adelantos tecnológicos. El punto de partida, fue el espacio arquitectónico, pues este sería clave para comunicar el mensaje que cada país planeaba expresar al resto de los exponentes en dicho certamen, tal y como lo menciona, Geoffrey Broadbent: *“El significado primario en los mensajes arquitectónicos son los edificios”*⁵. Motivo primordial para cada país era el hecho de que su pabellón fuera a simple vista impactante, puesto que gran parte de las críticas a estos recintos, comenzaban desde el exterior.

El Palacio de Cristal se convirtió en la obra arquitectónica más elogiada de la Exposición, puesto que con sólo escuchar el nombre los visitantes tendrían una idea de lo que significaba el cambio de vida en un sistema moderno e internacional, tal y como Marshall Berman describe al hombre del subsuelo, una vez que se incorpora al mundo moderno: *“Se ha convertido en un Hombre nuevo, le guste o no”*.⁶

Como ya se mencionó, las grandes Exposiciones Universales, tuvieron lugar en Francia, pero en un principio fueron nacionales. A partir de 1855⁷ fue sede para los grandes espectáculos internacionales.

⁴ *Ibíd.* p. 256 y 258

⁵ Geoffrey Broadbent et. al. *El lenguaje de la Arquitectura, un análisis semiótico*. Editorial: Limusa. México, 1984. p. 258

⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Op cit.* p. 235

⁷ Sigfrido Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición) Op. cit.* p. 264

Por lo tanto, las Exposiciones Universales representarían verdaderos logros para el desarrollo del mundo moderno, por lo que todo país que quisiese entrar en esta tónica debería estar representado en estos fastuosos eventos. A partir de 1851 y el resto del siglo XIX, las naciones se unieron para hacer posible la realización de estos escenarios culturales, artísticos y tecnológicos.



EL PALACIO DE CRISTAL

(Obtenido de Juan Salvat. Enciclopedia de *Historia del Arte* tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V. México, 1978. p. 118)



INTERIOR DEL PALACIO DE CRISTAL

(Obtenido de Juan Salvat. Enciclopedia de *Historia del Arte* tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V. México, 1978. p. 119)

1.2 MÉXICO EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

La historia de México y su participación en las Exposiciones Universales tiene su antecedente en una de las primeras exhibiciones internacionales llevadas a cabo en 1824, bajo la presidencia de Guadalupe Victoria, en la que el empresario William Bullock presentó una exposición en Londres en el Salón Egipcio, mostrando productos exóticos mexicanos.⁸ Esta muestra era de carácter privado y no hubo relación alguna con el gobierno mexicano.

Fue en París en 1855, cuando el gobierno mexicano pensó en la posibilidad de participar en estos eventos sin embargo, no se concretó esta idea. Posteriormente, durante el segundo imperio, Maximiliano propuso que México estuviera presente de manera oficial en París 1867⁹, aunque debido a los conflictos internos que derivaron en la guerra de Reforma, no se llevó a cabo dicha asistencia, puesto que las relaciones internacionales se encontraban fracturadas.

Durante el siglo XIX, la República Mexicana vivió momentos de crisis externas desde el gobierno de Antonio López de Santa Anna con los Estados Unidos entre 1846 y 1848, las cuales derivaron en la independencia de Texas y el tratado de Guadalupe-Hidalgo con el cual México perdió más de la mitad de su territorio.

Con Francia se tuvo disputas, debido al establecimiento del segundo imperio encabezado por Maximiliano de Habsburgo, el cual concluyó en 1867 con la rendición de los conservadores y el fusilamiento de Maximiliano.¹⁰

⁸ Fernando Arechavala Lascurain, *Las exposiciones internacionales. Como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino*. Artículo de investigación. p. 3
http://ge-iic.com/files/Exposiciones/Las_exposiciones_internacionales.pdf
Fecha de consulta: Agosto 2012

⁹ Para referencia de las fechas, consulté: Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en Paris, 1889*. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1988 p. 203

¹⁰ Para la información de fechas, utilicé: Enciclopedia de *Historia de México* tomo 10. coordinada por Juan Salvat. Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V. México, 1978.

Estos conflictos externos dieron como resultado que México no fuese invitado de manera oficial a las Exposiciones Universales europeas. Sin embargo, esto no fue inconveniente para participar en los certámenes celebrados en Estados Unidos, puesto que de manera privada se enviaron a Filadelfia en 1876 y a Nueva Orleans 1884-85¹¹, pabellones nacionales con el apoyo de inversionistas privados. Resaltando ésta última con la construcción de la “Alhambra mexicana” o mejor conocida como el kiosco morisco, realizada por el ingeniero José Ramón Ibarrola. Posteriormente se envió a la Feria de San Luis Missouri en 1902. Su estructura está hecha de hierro y se encuentra conformada por varios arcos y columnas mudéjares.

El estilo morisco fue utilizado por Brasil en la Exposición de Pittsburgh en 1876 y México en la de 1884¹². En ambos casos el diseño fue totalmente contrastante con las culturas de dichos países. México, en particular, se mostraba ajeno a lo que eran sus raíces, puesto que no existía un significado al cual aludir.

Así pues, en la búsqueda de la identidad nacional, México demostraba que no se encontraba preparado para dar a conocer un estilo nacional en materia arquitectónica, dado que, siguiendo el modelo ecléctico se incorporó al selecto grupo de naciones participantes en este rubro. Según los comentaristas de la feria, México y Japón montaron las exposiciones extranjeras más impresionantes en Nueva Orleans¹³. Pese a la calidad y belleza del kiosco morisco, los arquitectos mexicanos seguían imitando diversos estilos que no representaban la cultura mexicana, y mucho menos se encontraban en armonía con los objetos que se mostraban dentro del pabellón.

Se puede apreciar que dentro de una Exposición Universal todo estilo arquitectónico era posible, pues arquitectónicamente se apoyaban en el eclecticismo para elaborar dichos pabellones. En este sentido, no importaba la nacionalidad de los países pues se podían utilizar estilos de cualquier parte del mundo. El motivo primordial era lo “exótico” que podía resultar la edificación.

¹¹Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889. Op. cit.* p. 203

¹²Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Horizontes historicistas en Iberoamérica. El neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad.* En: *Arquitectura escrita. Doscientos años de Arquitectura mexicana.* Johanna Lozoya y Tomás Pérez Vejo (coordinadores) CONACULTA-INAH colección: Banco de nivel. México, 2009. p. 88

¹³Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930.* México, FCE, 1998. p. 71



KIOSCO MORISCO

(Fotografía tomada por Alejandro Díaz)

A lo largo del siglo XIX, la nación mexicana había entrado en una etapa de inestabilidad, debido a guerras, problemas económicos y sociales. La llegada de Porfirio Díaz al poder en el año de 1876, significaría un cambio en comparación con periodos anteriores. Una muestra de ello se dio en 1880 cuando Francia y México restablecieron relaciones diplomáticas¹⁴.

Durante el gobierno de Díaz se inició una recuperación económica considerable, debido al auge que se tuvo en materia de comercio exterior, pues México tenía inversionistas extranjeros, como por ejemplo el caso de W.C. Greene quien en 1881 compró por 350 mil pesos las minas de Cananea; o el de la inversión alemana en 1887, con la fundación del Banco Alemán Transatlántico¹⁵.

El gobierno de Porfirio Díaz fue benéfico para muchos empresarios acaudalados de la época, pues las inversiones se hicieron presentes en un ambiente idóneo para las actividades comerciales. Esto propició que Díaz se reeligiera en varios periodos. Por otro lado, el hecho de restablecer lazos con el extranjero trajo nuevas oportunidades para el país.

México se encontraba en plena transformación en aras del progreso y la modernidad, dando como resultado la amplia red de ferrocarriles así como, las líneas de telégrafos que crecieron de manera constante, de modo que el país se encontraba mejor comunicado, logrando un mayor contacto de los estados con la capital.

El 1º de diciembre de 1888, Díaz fue reelegido por tercera ocasión, debido a una reforma constitucional, la cual permitía esta opción. Este nuevo periodo fue considerado por muchos críticos de la época, como el último, puesto que se consideraba que durante ese cuatrienio se “afianzarían” los importantes logros del país¹⁶. En este sentido, renovar los lazos con el extranjero sería la premisa principal del gobierno porfiriano.

¹⁴Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*. Op. cit. p. 204

¹⁵Luis González, “El liberalismo triunfante” en *Historia General de México*. El Colegio de México. México, 1981. p. 207 y 208

¹⁶Gloria Villegas Moreno, *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías*. Fomento Cultural Banamex. México, 2003. p. 107

Con estos antecedentes la Exposición Universal próxima a realizarse en París, era esperada por el gobierno mexicano, para mostrar a nivel internacional los resultados que se obtenían de la presidencia del general Díaz, de tal suerte que la presencia de México tendría que ser majestuosa e impactante, por lo que la arquitectura jugaría un papel significativo en este esfuerzo, pues a diferencia de las anteriores participaciones de México en las Exposiciones Universales, esta ocasión sería la clave para dar a conocer la cultura mexicana de manera oficial en Europa y con ello afianzar lazos económicos y políticos en aras del beneficio entre naciones.

CAPÍTULO 2

ARQUITECTURA ECLÉCTICA

2.1 MODERNIDAD Y ECLECTICISMO

La historia de la arquitectura se ha caracterizado por los estilos que se encuentran en ciertas épocas a lo largo del tiempo. El “estilo” ha sido definido por J.M. Richards como la moda que cada generación puede reconocer como suya¹⁷; este nos da la pauta para marcar un inicio o desenlace de algún momento de suma importancia en la historia de las naciones, puesto que, los elementos políticos, económicos, sociales y/o artísticos daban la pauta para el cambio, en cuanto a estilo arquitectónico se refiere.

Para algunos autores como Enrique Valdearcos, el último estilo global es el Neoclásico¹⁸, por lo que en este sentido la arquitectura tuvo un cambio respecto a otras artes como la escultura y la pintura, puesto que el arquitecto se convirtió en un creador de estilos propios, aportando a sus construcciones un grado de subjetividad mayor que en otras épocas. Es decir que a partir de este momento se comenzaría a manipular la historia del arte al servicio de la vida subjetiva del creador¹⁹, en este caso el arquitecto.

El estilo arquitectónico que imperó en buena parte de las Exposiciones Universales decimonónicas es el llamado “eclectico”, en el cual podemos encontrar elementos de distintos estilos integrados en un solo conjunto²⁰, tales como el neoclásico, neogótico, neobarroco, neo indígena, entre otros. Podríamos decir que en la segunda parte del siglo, XIX no existió un estilo predominante, por lo que la amplia gama de estilos hacia de las Exposiciones Universales un evento sin precedente, ya que se podía apreciar un eclecticismo propio de cada nación invitada.

Existe en el eclecticismo un contraste con lo que se muestra en el exterior y lo que posee el interior de los edificios, puesto que los estilos deben tener una coherencia

¹⁷ Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. (1750-1950)* Editorial: Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1981. p. 58

¹⁸ Enrique Valdearcos, *Arquitectura y urbanismo en los siglos XIX y XX*. Artículo de investigación. En “Proyecto Clío” Año: 2007 ISSN:1139-6237 <http://clio.rediris.es> Fecha de consulta: Agosto, 2012.

¹⁹ Simón Marchán Fiz, *Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1982. p. 190

²⁰ Alfredo Plazola Cisneros, *Enciclopedia de Arquitectura*. Volumen 8. Plazola Editores. México, 1996. p. 116

interna²¹; es decir, que la construcción y el diseño muestren una armonía. Es pues que el eclecticismo muestra otra de las diferencias en cuanto al uso y significado, puesto que la arquitectura se convierte en mero objeto decorativo, sin la funcionalidad de los espacios internos, lo que propició el debate arquitectónico a finales del siglo XIX.

El eclecticismo no se inicia en el siglo XIX, pues, desde mi punto de vista, lo “ecléctico” al ser un elemento subjetivo por parte del arquitecto, ha sido tomado en diferentes momentos pero en menor grado, es decir que, para la innovación arquitectónica siempre se ha necesitado de los estilos pasados, ya sea como referencia o como punto de partida para marcar la transición.

Es pues que el arquitecto disponía de un sin fin de estilos con los cuales la creatividad y el ingenio serían los responsables de sus creaciones, tal y como se muestra en el libro de R. Kerr *The Gentleman's House, or How to Plan English Residence from the Personage to the Palace* de 1864, en el cual, haciendo alusión al eclecticismo, el arquitecto le indica al propietario de una residencia que escogiese el estilo que más le gustase, para esto sugiere: –Por instinto o quizá, por capricho debe elegir entre media docena de “estilos” principales, todos más o menos antagónicos entre sí---²². Es pues que, a partir de este ejemplo de la época, podemos apreciar el grado de dificultad que significaba lo “ecléctico” para el siglo XIX, haciendo de la tarea del arquitecto un tema a veces complicado, puesto que debía estar enterado de la variedad de estilos existentes, ya que si algún cliente lo exigía, éste debía realizarlo.

Se debe entender que el eclecticismo tan solo es abordado de manera constante por los arquitectos, y esto no debe sugerir un retroceso a la arquitectura, puesto que sirvió para valorar los estilos pasados, como el caso de Viollet-le-Duc en Francia, quien retoma el gusto por el gótico y elaboró varias reconstrucciones de edificios.

Viollet-le-Duc no solo se encargó de revivir el gótico como estilo perdido en el tiempo, sino que elaboró una serie de teorías e investigaciones que sirvieron para apreciar este estilo como parte de la historia arquitectónica. Aunado a esto, las primeras

²¹ Stacie G. Widdifield, *Hacia otra historia del arte en México* Tomo II “La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)” CONACULTA, Dirección General de Publicaciones. México, 2001. p. 226

²² Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna. 8va edición*. Editorial: Gustavo Gili. Barcelona, 1999. p. 118

publicaciones en torno a disponer de la arquitectura como parte de la identidad nacional para los países, sirvieron para proteger edificios antiguos, lo que ayudó a crear una conciencia arquitectónica. Es pues que le-Duc interpretó el pasado según las exigencias contemporáneas, revalorizando el patrimonio artístico²³. Motivos por los cuales en buena parte de las capitales del mundo, el tema de la reconstrucción o estudio por las culturas del pasado sirvió de pretexto para imponer este tipo de estilo arquitectónico.

El historicismo como corriente ideológica, fue parte importante en la construcción del eclecticismo como estilo imperante en el siglo XIX, puesto que el arquitecto debía realizar más que una copia fiel de la arquitectura, ya que el estudio histórico representaba por sí mismo la clave para realizar una buena obra. Sin embargo, y como se mencionó anteriormente, el estilo ecléctico no nació en el siglo XIX, puesto que anteriormente la arquitectura se basaba en los modelos o teorías clásicas como los de Vitrubio, los cuales sirvieron como estudio para muchos arquitectos, por lo que si se analizan en esta perspectiva, algunos estilos como el barroco, tomaban como referencia este tratado, haciendo que algunos elementos arquitectónicos fueran mera copia de los clásicos.

Por lo tanto, se puede afirmar que gracias al eclecticismo no solo se revaloró el estudio de los estilos arquitectónicos del pasado, sino que se gestó una cultura de la conservación de los edificios antiguos en ciudades como París, ya que de no haber sido por las reconstrucciones que le-Duc realizó en muchas de las iglesias góticas, este estilo hubiese estado casi destruido en el siglo XIX, pues el poco interés que se tenía de la Edad Media era evidente con el simple hecho de vislumbrar la arquitectura de la capital francesa.

²³ Renato de Fusco, *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1976. p. 14



**BÓVEDAS DE HIERRO, GRABADO DEL “CURSO DE
ARQUITECTURA” DE VIOLLET-LE-DUC**

(Obtenido de Juan Salvat. Enciclopedia de *Historia del Arte* tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México, 1979. p 125)

El gusto por los estilos europeos, como el neogótico, se introdujo en México como nación independiente hacia 1830²⁴; sin embargo, el país aún no mostraba un estilo arquitectónico propio, por lo que en ciertos estados como Guadalajara, el neogótico se hizo presente en algunos cementerios como el de Santa Paula o Belén²⁵. En este sentido se puede apreciar cómo los arquitectos mexicanos seguían basándose en arquitectura europea para la construcción de sus edificios.

Un segundo motivo que derivó del interés por los estilos arquitectónicos de civilizaciones antiguas, fue el nacimiento de la arqueología como tema de estudio. Puesto que desde las excavaciones de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII, se podía notar un gusto o curiosidad por estas culturas. Logrando que para el siglo XIX, y gracias al eclecticismo, se pudieran conjuntar arquitectónicamente estilos antiguos y modernos.

El eclecticismo llegó a causar confusión por la forma en que fue representado, como ocurrió en la Exposición Universal de París de 1889, en la que se construyó la *Rue du Caire*, mostrando una visión exhibicionista y exótica de Egipto, pues se mostró una recreación de una calle egipcia con sus respectivos nativos, 50 burros, una mezquita y diversas tiendas exóticas²⁶, pero lo que desató la polémica fue que dentro de la mezquita se podía presenciar la danza del vientre, representada por bailarinas exóticas.

Timothy Mitchell en su libro *Egypt at the Exhibition*, describe así esta escena:

“Su forma externa como la de una mezquita es lo único que había. En cuanto al interior, se había instalado un bar, en el que las chicas egipcias bailaban con hombres jóvenes”.²⁷

El gran dilema surgió cuando los asistentes de esta Exposición visitaron Egipto y se encontraron con una visión diferente a lo que habían presenciado en París, pues el

²⁴ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*. Editorial: Trillas. México, 1993 p. 208

²⁵ *Ibíd.* p. 208

²⁶ Daniel Canogar, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: espectáculos y tecnología*. Anjona ediciones S.A; Madrid, 1992. p. 48

²⁷ *Ibíd.* p. 49

espacio principal era utilizado para las actividades religiosas, y no para fines de entretenimiento

En las Exposiciones Universales, los temas arqueológicos sirvieron como punto de partida en muchas construcciones como los palacios egipcios construidos para la Exposición Universal de 1877 en París²⁸ o para la de 1889, año en el cual este interés fue latente en diversos pabellones como el mexicano y su palacio neo azteca o el caso del pabellón brasileño, los cuales integraron en su decoración y arquitectura motivos prehispánicos. Tal y como lo menciona Gloria Villegas: "llevaron al escaparate mundial a sus antepasados."²⁹

Para el caso mexicano, la arquitectura tendría un momento clave a partir de la construcción del pabellón que se mostró en la Exposición Universal de París, puesto que introduciría al mundo parte de su arquitectura prehispánica, pero también trataría de engendrar su estilo nacional como en las antiguas civilizaciones que habían existido en su territorio.

El estilo ecléctico en México, se convirtió en una imitación al modo europeo. En palabras de María Fernández, era un signo de la inmadurez y dependencia que poseía la nación mexicana.³⁰ Lo anterior se convierte en un proceso de debate para algunos arquitectos, pues muchos intentan crear un estilo nacional, en vista de las pocas propuestas en este rubro. Así, arquitectos como Manuel Gargollo y Parra³¹, mencionan la situación de la arquitectura mexicana en su época:

...Vemos durante toda la primera mitad del siglo actual que la pintura, la escultura, la poesía y la arquitectura no son más que un pálido reflejo, una imitación más o menos

²⁸ Paul A. Tenkotte, *Kaleidoscopes of the World: International Exhibitions and the Concept of Cultural Space, 1851-1915*, American Studies, 28, 1, 1987 p. 10

²⁹ Gloria Villegas Moreno, *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías*. Op. cit. p. 56

³⁰ Stacie G. Widdifield, *Hacia otra historia del arte en México* Tomo II "La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)" Op. cit p. 224

³¹ Arquitecto y topógrafo. Miembro de la Junta Directiva de Instrucción Pública (1881). Catedrático de Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes. Dato obtenido de: Ramón Vargas Salguero, y J. Víctor Arias Montes (compiladores) *Ideario de los arquitectos mexicanos. Tomo 1 "Los pensadores"* Op. cit. p. 58

perfecta de las artes greco-romanas: por esto en arquitectura el siglo XIX no ha creado un estilo propio.³²

La modernidad como proceso ideológico en el siglo XIX, se contraponía con el estilo ecléctico, pues ser “moderno” nos remitía al pensamiento de “progreso” que se tenía en comparación con épocas pasadas.

Marshall Berman da una definición de lo que conlleva ser modernos en las sociedades decimonónicas:

“Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos (...)”³³

Siguiendo esta idea del concepto moderno y comparándolo con el estilo ecléctico, la arquitectura se encuentra estancada, pues si lo analizamos de esta forma, debería de existir un “estilo moderno”, no solo con la incorporación de los materiales constructivos, sino por medio de la creación e ingenio en la ornamentación. Así pues el paradigma arquitectónico del siglo XIX, se muestra en los estilos del pasado, integrados en la sociedad actual, pero a la vez la idea de lo moderno se convierte en controversia si apreciamos los edificios que se construyeron en aquella época.

Si bien el modernismo como forma de expresión se originó en las letras, la pintura también se volvió parte de esta ideología. Ser modernista implicaba dar expresión al intrincado fenómeno de la modernidad³⁴, por lo que en este rubro los pintores integraron sus ideas y lo plasmaron con sus composiciones. En la opinión de Luis González, la

³² Ramón Vargas Salguero y J. Víctor Arias Montes (compiladores), *Ideario de los arquitectos mexicanos. Tomo 1 “Los pensadores” Op. cit. p. 65*

³³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Op. cit. p. 1*

³⁴ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008 p. 15

generación “azul” o “modernista” se compone por todos aquellos artistas e intelectuales nacidos en el rango de fechas 1860 a 1874.³⁵

En el caso de la arquitectura, pareciera que el tiempo se detuvo al apreciar cómo distintas naciones integraban en sus espacios, diseños y construcciones que muchas veces no significaban nada para su entorno, pero que se convertían en caprichos o deseos del arquitecto. Por lo que el sentido moderno en la arquitectura debe ser tratado con reservas, pues el contexto resulta ser diferente.

Con esto no pretendo discriminar la arquitectura decimonónica, pues como lo analicé en el caso de le-Duc, la preservación del patrimonio arquitectónico fue posible gracias a las reconstrucciones. Pero el eclecticismo como estilo “universal”, llegó a ser caótico por la falta de significados que este traía consigo. El caso del kiosco morisco en Nueva Orleans, es claro ejemplo de estas ideas, pues, pese a la belleza de la construcción, lejos se encontraba con una identificación de la cultura mexicana.

Es así como la arquitectura ecléctica encuentra su punto de tensión, pues la modernidad se encontraba diferente en la visión de los ingenieros, ya que estos se encargaron de las construcciones modernas e innovadoras, mientras que los arquitectos se convirtieron en recopiladores de estilos pasados. Aunado a esto, la separación de ambas carreras provocó el contraste inminente.

En el caso mexicano, la división entre la arquitectura e ingeniería comenzó desde la enseñanza, para posteriormente hacerla en la vida práctica laboral. Para esto en 1867, por decreto presidencial, se estipuló que las carreras de Ingeniero Civil y de Arquitecto deberían hacerse por separado, la primera en el Colegio de Minería y la segunda en la Escuela Nacional de Bellas Artes.³⁶

A partir de este momento habría una polémica entre las construcciones que debían realizar un ingeniero y un arquitecto, pues a este último muchas veces se le considero solo como artista, especializado en la ornamentación. Aunque para autores como Ruskin, esta

³⁵ Fausto Ramírez, *Vertientes nacionalistas en el modernismo*, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)* UNAM, México, 1986. p. 114

³⁶ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia siglos XIX y XX*. IIE-UNAM, México, 1937. p. 163

parte de la arquitectura solo imprimía “ciertos caracteres venerables o hermosos pero, por lo demás innecesarios”³⁷.

Por lo que, en este sentido, se le otorgaban al ingeniero grandes proyectos como puentes, estaciones de ferrocarril o edificios públicos, por la simplicidad y resistencia que se lograba, pero se dejaba de lado la parte estética en las construcciones. Aunque se debe tomar esto con cautela puesto que no sucedió de manera general, pero si hubo momentos en que se prefirió el trabajo del ingeniero a diferencia del arquitecto. Durante el régimen porfirista, esto se hizo evidente pues el hijo del presidente era ingeniero, por lo cual se le dieron varios proyectos dentro de la ciudad de México, al igual que a sus colegas.

Así, pese a las discusiones que estos temas tuvieron en su momento, el gran reto del arquitecto se vivió en el siglo XIX debido al eclecticismo, como lo demuestra José Villagrán, pues menciona a la modernidad y al estilo nacional que se plasmó en el pabellón mexicano de 1889 como ideas incompatibles, por el significado que poseía la arquitectura prehispánica, motivo por el cual los arquitectos porfiristas deben haberse sentido colocados en una encrucijada³⁸. En este sentido, el eclecticismo mexicano se hizo presente utilizando arquitectura elaborada en su propio territorio, pero con un tiempo-espacio diferente al de su creación.

Es así como el eclecticismo vivió su máximo esplendor en el siglo XIX, en la búsqueda de un estilo arquitectónico. Los arquitectos debían poner en práctica ideas funcionales en sus construcciones, pues la modernidad, en el sentido más estricto, no iba a aguardar, pues la tecnología lo demostraba a cada momento, como en el caso de las Exposiciones Universales.

³⁷ Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1958. p. 13

³⁸ José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*. UNAM-Facultad de Arquitectura. México, 1988. p. 31

2.2 LOS MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Los materiales que se utilizaron en la construcción, llegaron a un gran punto de desarrollo y práctica al comenzar el auge de las Exposiciones Universales, puesto que al ser eventos modernos y en favor de la tecnología, éstos materiales debían estar presentes en cada pabellón, ya que no solo se daría cuenta de la evolución y el progreso que demostraban las construcciones, sino que muchas veces servirían como ejemplo arquitectónico, el cual sería impregnado en otros países.

Para 1851, el Palacio de Cristal se convirtió en la obra arquitectónica más elogiada de la Exposición Universal de Londres. Joseph Paxton, el constructor de esta obra, diseñó este espacio basándose en un invernadero, colocando cristales en toda la dimensión. Su longitud era de 555,30 metros y, arquitectónicamente, marcaba un hito, puesto que el uso del cristal como material predominante en dicha construcción, significaba un cambio radical en la historia de la arquitectura, ya que si bien este material había sido utilizado como parte de la elaboración de edificios, jamás había tenido un uso mayoritario, como el que Paxton había logrado diseñar. Asimismo fue utilizado por ser económico y por su calidad de ser rápidamente desarmable. Visualmente fue elogiado por los visitantes a tal grado de que no tardaron en verse reproducciones del mismo decorando las paredes de las alquerías en los lejanos pueblecitos de Alemania.³⁹

A pesar de que el vidrio fue utilizado en algunos lugares, el empleo de este material lejos de ser funcional, en el sentido de la resistencia como otros materiales, daba un nuevo giro, pues atendía a otros requerimientos relacionados con el confort, la utilidad o la estética⁴⁰.

A simple vista, este material contrastaba con lo establecido por el diseño arquitectónico decimonónico, ya que dejaba al descubierto gran parte del interior, puesto que haciendo referencia al Palacio de Cristal, un gran invernadero, difícilmente se podía utilizar como diseño para la construcción de viviendas o fábricas, debido a que su uso no

³⁹ Sigfrido Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura. Op. cit.* p. 260

⁴⁰ Antonio Castro Villalba, *Historia de la construcción arquitectónica*. Ediciones UPC. Barcelona, 1995. p. 336

era el adecuado. Sin embargo, este es un ejemplo de que en las Exposiciones Universales cualquier tipo de lenguaje arquitectónico decorativo, era permitido.

El hecho de crear este Palacio en un parque, daba un giro distinto al visitante, puesto que, no solo podía apreciar la construcción, sino que lograba juntar a los individuos en un lugar de esparcimiento como lo era Hyde Park. De esta forma, en palabras de Marshall Berman, la ciudad moderna actúa como un medio en el que la vida personal y la vida política confluyen y se convierten en una sola.⁴¹

Así pues en materia arquitectónica, se aprecia un adelanto latente, no solo por los materiales predominantes, sino el estilo, que rompe con el clasicismo heredado del pasado, o el eclecticismo en boga. El Palacio de Cristal nos deja entrever un posible estilo decimonónico, que saltó a la vista con la obra de Paxton, pero que se diluyó con el paso del tiempo.

Las Exposiciones Universales representan la mayor obra arquitectónica que se heredó del siglo XIX, con base en la tecnología y el espíritu moderno que los países plasmaron a partir de sus pabellones, tal y como lo mencioné anteriormente. Sin embargo, estas Exposiciones eran propicias para que los arquitectos plasmaran en sus edificios los estilos que fueran de su agrado, por lo que la oportunidad para crear era constante en cada evento internacional. En algunos casos como el mexicano, se intentaría plasmar no sólo un estilo sino, parte de la identidad nacional.

La Revolución Industrial como antecedente para las Exposiciones Universales, fue necesaria para entender el nuevo modelo de construcción, el cual se evidenciaba en estas “fiestas de tecnología”.

La historia de la construcción la he dividido en dos partes: la primera la identifiqué antes de la Revolución Industrial, en la cual los materiales eran “nobles”; es decir, que poseían la característica de introducirse a la construcción sin modificaciones considerables. Para esto uno de los arquitectos que promovieron este tipo de materiales en las construcciones fue León Battista Alberti, quien para el siglo XVI recomendaba

⁴¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Op. cit. p. 236

materiales directamente utilizables en su estado natural⁴². Dentro de estos elementos se puede considerar la madera, la cual fue utilizada para gran parte de las viviendas, antes de otros materiales como el hierro. Sin embargo, la madera como elemento constructivo es uno de los materiales propensos al fuego o a la intromisión de agentes nocivos, por lo que muchas viviendas fueron destruidas a causa de estas razones. Lo cierto es que durante el siglo XIX este material siguió siendo utilizado en la construcción, aunque en menor grado. En segundo lugar existen los materiales que muestran un cambio respecto a su estado natural, o sea que han sido alterados por la industria. El hierro se muestra como parte de esta intervención tecnológica y que nace gracias a la Revolución Industrial.

La primera descripción impresa acerca de la extracción de hierro data de 1747, en Londres⁴³. Para el siglo XIX, se perfeccionó la industria del hierro, por lo que se convirtió en el material más utilizado para la construcción y, por ende, era propicio para que dentro de las Exposiciones Universales fuera exhibido en grandes cantidades, en los pabellones. En un principio el hierro se utilizaba solo para la construcción de máquinas y no se requería gran producción de éste. Sin embargo, las necesidades fueron cambiando hasta que alrededor de 1855, Henry Bessemer inventó un nuevo método para producir acero en cantidad que pueda emplearse para elementos grandes de la construcción⁴⁴. Esto significó un gran avance, pues la demanda comenzó a incrementarse a lo largo del siglo XIX, ya que, no solo resultó un material eficiente por su durabilidad y estabilidad respecto a las inclemencias del tiempo, sino que, a diferencia de la madera, se comprobó que este elemento era resistente al fuego.

Para el caso de las Exposiciones Universales, los materiales de construcción no sólo debían aportar una visión agradable al espectador, sino que estos debían ser innovadores, puesto que la intención era la utilización de estos elementos en construcciones fuera de estas ferias, como las fábricas o las estaciones de tren. Sobre esto Walter Benjamin, en su libro *Paris die*, da una visión del empleo de este material en las construcciones:

⁴²Sigfrido Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura. Op. cit.* p. 169

⁴³ *Ibíd.* p. 171

⁴⁴ Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Tercera edición. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1985. p. 183

...El hierro se evita en los edificios de viviendas y se emplea en los pasajes, en los pabellones de exposición...⁴⁵

Sin duda alguna el hierro se convertiría en el elemento constructivo más utilizado por su efectividad y duración. Pero también daría pie a una nueva forma de realizar construcciones, pues se iniciaría lo que Patricia Martínez denomina el inicio de la arquitectura moderna⁴⁶, por los nuevos usos que se le dan a los materiales así como la forma de producción de cada uno. Es decir, que la arquitectura se apoyó en la tecnología para la construcción de varios edificios. Aunque esto suscitó una polémica en torno a los arquitectos y la cada vez más demandada profesión de ingeniero.

La arquitectura de metal definía a la modernidad⁴⁷ del siglo XIX; motivo por el cual, los materiales fueron los notables protagonistas de la arquitectura e ingeniería, pues este nuevo elemento daba la oportunidad de crear nuevas formas estructurales, dando lugar a una nueva cultura visual.

Un ejemplo de esta modernidad arquitectónica se dió con la arquitectura morisca del pabellón mexicano⁴⁸, en la Feria de Nueva Orleans en 1884. La cual era conocida como la "Alhambra mexicana", hecha de hierro y acero. Albergaba muestras de minerales mexicanos, entre ellos media tonelada de plata⁴⁹. Este pabellón no sólo cumplía con las características de ser parte del eclecticismo, sino que los materiales se encontraban presentes en el interior como materia prima (minerales), muchas veces utilizada para la construcción y el exterior a forma de producto final, incorporándolos en un diseño arquitectónico.

Las Exposiciones Universales fueron los eventos propicios para dar a conocer los nuevos adelantos en cuestión de tecnología y, por ende, los pabellones respectivos a cada

⁴⁵Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducción: Jorge Sainz. Editorial Gustavo Gili S.A; Barcelona, 2002. p. 29

⁴⁶Patricia Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*. Facultad de Arquitectura- IIE, UNAM. México, 2005. p. 17

⁴⁷Paul Greenhalgh, *Art Nouveau 1890-1914*. V&A Publications. Londres, 2002. p. 221

⁴⁸ Como he mencionado en cuestión de símbolos identitarios, este kiosco no era lo apropiado, sin embargo en el tema de construcción, sus materiales representaban algo adecuado para la época.

⁴⁹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. *Op. cit.* p. 70 y 71.

país debían demostrar que se encontraban a la vanguardia, por lo cual la utilización de muchos de ellos era obligatoria por parte de los organizadores, como sucedió en 1889, ya que el material de construcción debía ser el hierro, puesto que así lo estipulaba el Reglamento General de la Exposición⁵⁰.

Como parte del programa financiero de los materiales, cabe resaltar que Francia obtuvo varias recompensas económicas por la producción de materiales y por el personal de construcción antes, durante y después de la exposición. Asimismo, las casas constructoras de prestigio aumentaban sus ganancias por los contratos firmados con los países invitados, como el de México.

Estos beneficios están presentes debido a la estructura primordial de todos los pabellones de 1889, “el hierro”, en primer lugar, por ser el material que se pretendía utilizar como parte de la construcción en varios países; y, en segundo, por que la gran mayoría de las construcciones eran realizadas por arquitectos franceses, como el caso de Brasil por el arquitecto M. Dauvergne⁵¹; el de Ecuador por M. Chédanne⁵²; el de Nicaragua, por Monsieur Sauvestre o el de Guatemala, por Gridaine⁵³, lo que daba lugar a invertir en Francia, no solo por el prestigio de los arquitectos sino por las casas constructoras, como en el caso de México:

La parte del hierro, cristal, mosaico, mampostería y carpintería fue contratada el 15 de noviembre de 1888 con la Sociedad Anónima de los Antiguos Establecimientos Cail, la casa constructora más ventajosamente conocida en París... (La casa Cail se obligaba a construir en sus talleres, transportar y armar en el campo de Marte la estructura).⁵⁴

El proceso constructivo del pabellón mexicano fue descrito por el arquitecto Anza en el “Proyecto de edificio”, del cual se encargaba el Departamento Mexicano en la Exposición de París. Enseguida se muestran los lineamientos que se debían seguir para la edificación:

⁵⁰Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889. Op. cit.* p. 210

⁵¹Daniel Schávelzon, *América Latina en París (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889.* Artículo de investigación publicado en <http://www.danielschavelzon.com.ar> el 1º de diciembre de 1984. p. 2

⁵² *Ibíd.* p. 4

⁵³ *Ibíd.* p. 6

⁵⁴ Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889. Op. cit.* p 213

Sobre el basamento general de piedra se apoyan para formar los muros, unos bastidores de fierro laminado, cuya pieza principal es una doble T de 13m 50 de largo y de 0m. 12 de sección.... Para dar a los muros la inclinación que afectan en las fachadas, sobre esta doble T se apoya una T simple, que siguiendo el talud del muro en el piso bajo, se inclina fuertemente al llegar al segundo cuerpo, y se liga con la doble T por medio de placas remachadas....⁵⁵

Es así como se muestra la importancia práctica que tiene el metal en la construcción, puesto que el mayor peso de la obra se sostiene por medio de este material, el cual posee la característica de soportar grandes cantidades de peso. Aunado a la forma de T que se consigue al momento de fundir el metal, da la capacidad para reforzar aún más la estructura.

Con esto se daba lugar a la inversión en cuanto a ciertos materiales de construcción, por lo que las recompensas que obtuvo Francia antes, durante y después de la Exposición fueron ampliamente considerables. Aunado a esto las casas constructoras de prestigio, aumentaban sus ganancias por los contratos firmados, con los países invitados como el de México.

⁵⁵ Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61. IIE-UNAM México, 1990. p. 152



EDIFICIO MEXICANO FOTOGRAFIADO EL 18 DE FEBRERO DE 1889

(Obtenido de Clementina Díaz y de Ovando. *México en la Exposición Universal de 1889*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61. IIE-UNAM. México, 1990.)

Respecto a los sistemas de cimentación que se utilizaban, los arquitectos mexicanos empleaban el de pilotes, mediante emparrillado con bóvedas inversas; el de

arena; y, el más usado, el de consolidación, este último consiste en consolidar el terreno por medio de capas sucesivas, apisonadas de piedra dura, pedacería de ladrillo y mezcla terciada, en sustitución al mamposteo.⁵⁶ El uso de los metales como materiales decorativos o de construcción, fue motivo de representaciones como las que elaboró Antonio García Cubas en su *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* de 1885⁵⁷. De las 13 cartas, una la ocupa la minería, en la que se señala sobre el mapa la localización de los yacimientos y criaderos de diversos metales (plata, oro, platino, cinabrio, hierro, cobre, entre otros)⁵⁸. Esto nos habla de la importancia que gobiernos como el de Porfirio Díaz daban entorno a las cifras, pero también el uso que se le dio a este Atlas en París, pues, este tipo de cartas servían para mostrar al resto de los países la producción minera que se realizaba en México y que podría derivar en beneficios económicos debido a las inversiones extranjeras.

Para 1889 la obra arquitectónica que definía el uso del hierro como material moderno en la construcción fue la torre de 300 metros erigida por Gustave Eiffel, en el campo de Marte. El nombre de este arquitecto había sido escuchado en varias exposiciones, ya que realizó los cálculos de los arcos de la Galería de las Máquinas (1867); las paredes en cristal del amplio atrio de la Exposición Mundial de 1878, y el gran bazar de París, "*Bon Marché*"⁵⁹. Con esta experiencia Eiffel ponía en práctica los conocimientos adquiridos en exposiciones anteriores, por lo que su afán tecnológico lo llevó a construir esta torre que sirvió como monumento decorativo, a través del cual se podía apreciar en vista aérea el campo de Marte con sus pabellones y galerías, demostrando que el hombre había conquistado los cielos en una estructura de metal.

La celebración por la tecnología y el uso del hierro como material primordial, fue utilizada en otro complejo arquitectónico de la Exposición de 1889: La Galería de las Máquinas, edificada por el arquitecto Louis Dutert y el ingeniero Contamin⁶⁰. Esta obra, como su nombre lo indica, albergaba una variedad de máquinas (la gran mayoría en

⁵⁶ Carlos Chanfon Olmos, (coordinador) *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. Volumen III "*El México independiente*", Tomo II *Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. UNAM-FCE, México, 1998. p. 103

⁵⁷ Se abordara de manera más amplia el tema del *Atlas pintoresco* en el capítulo 3.

⁵⁸ Fausto Ramírez, *Las imágenes del "México próspero" en el Atlas pintoresco de Antonio García Cubas (1885)* en *Amans artis, amans veritatis, Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*. IIE-UNAM, 2011 p. 593

⁵⁹ Sigfrido Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)* *Op. cit.* p. 288

⁶⁰ Juan Salvat, *Enciclopedia de Historia del Arte tomo 10*. *Op. cit.* p. 116

movimiento). Dentro de esta Galería se montó una grúa transportadora, la cual en los días de gran concurrencia llegó a transportar unos cien mil visitantes⁶¹. Este lugar representaba un cambio repentino para cualquier persona común y corriente, no solo por la variedad de productos, sino por las máquinas en pleno funcionamiento. Era una versión práctica de lo que significaba el uso de la tecnología y los nuevos materiales, en una nueva sociedad.

Los pabellones que se construyeron en 1889 tenían la cualidad de ser desarmables, por lo que los materiales no solo se ajustaban a este nuevo proceso desmontable y a la vez resistente. Así, el pabellón mexicano en su mayoría estaba hecho de metal, para poderlo armar una vez que llegara a México con la idea de instalar en él un Museo Arqueológico⁶². Sin embargo, este plan jamás sería concretado, pese a que este edificio ilustraba el tema museístico.

Los materiales habían adquirido tal importancia que, para el caso mexicano Nicolás Mariscal, en 1902, propuso un museo en el cual estuvieran ejemplares de todos los materiales de construcción de los que se podía disponer en el país⁶³. Brindándole así un reconocimiento tanto a los lugares de extracción, como a la producción de los mismos.

Así el mundo entraba en un cambio hacia la vida moderna, en pleno desarrollo, gracias a las Exposiciones Universales, pues grandes construcciones se elaboraron a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Alabando así a los materiales de construcción, los cuales tuvieron un nuevo uso y adaptación dentro de la arquitectura e ingeniería; los primeros, utilizándolos de una forma estética; y, los segundos, a modo de innovación constructiva. Es la época donde se transforma el uso de los materiales y se incorporan a la nueva forma de construcción.

Las obras arquitectónicas se convierten en verdaderas muestras de belleza tecnológica, que sirven para resguardar los pabellones de una manera estética. La ingeniería daba prueba de la capacidad que se poseía en materia constructiva, realizando

⁶¹ Sigfrido Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)* Op cit. p. 276

⁶² Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*. Op.cit. p. 149

⁶³ Ramón Vargas Salguero, y J. Víctor Arias Montes (compiladores) *Ideario de los arquitectos mexicanos. Tomo 1 "Los pensadores"* CONACULTA-UNAM, México, 2010. p. 319 y 320

verdaderos gigantes de acero en las exposiciones, cautivando y deleitando a propios y extraños.



GALERÍA DE LAS MÁQUINAS DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889

(Obtenido de Juan Salvat. Enciclopedia de *Historia del Arte* tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V. México, 1979. p. 125)

CAPÍTULO 3

ARQUITECTURA NEO INDÍGENA

3.1 IDENTIDAD Y NACIONALISMO

La construcción de la identidad nacional en el siglo XIX, resultó ser un proceso complicado, pues la definición de lo “mexicano” estuvo en discusión entre lo indígena y lo español. En todo caso, esa construcción identitaria llegó a ser subjetiva puesto que en el México de los contrastes, cada individuo o grupo social tenía que discernir en que posición quería estar o simplemente solo se trataba a modo de conveniencia temporal. Para esto propongo el término “creadores de identidades”, pues tanto México como el resto del mundo vivió durante el siglo XIX el proceso de gestación o clímax de su identidad nacional. Por lo que, selectos grupos tenían la misión de consolidar estas ideas.

Ahora bien, ¿Qué pasa cuando esta identidad es diseñada por estos creadores de identidades? La respuesta presupone crear un estilo particular de identidad nacional en torno a una figura, y a la vez esta identidad que ahora llamaremos “nacional”, obliga a seguir las premisas que dictan esos grupos de poder. Pues de no ser así, no seríamos incluidos como parte de esa identidad que nos define como integrantes de un país o territorio.

En los procesos de identidad nacional, los símbolos y sus significados se definen como partícipes de ideologías. Para el caso de México, algunos elementos como la bandera o el himno nacional, trataban de identificar al mexicano durante el siglo XIX, sin embargo, para muchos; el hecho de la existencia de los símbolos no significaba una pertenencia, ni mucho menos los identificaba como parte de una nación, dado que, estos elementos no eran afines a grupos de personas, a las cuales les eran ajenas este tipo de objetos o sujetos “nacionales”, que supuestamente los representaban o describían.

Todo este proceso constructivo hace que la cultura se convierta en la base esencial de la identidad ⁶⁴. Así pues, la heterogeneidad y diversidad, hacen que cada cultura sea

⁶⁴Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Ediciones Nobel S.A. Madrid, 1999. p. 46

propia de un país. Logrando ser únicas, pese a los movimientos de imposición, éstas se adaptarán dependiendo su momento histórico.

La incorporación de la cultura desde el punto de vista artístico nace a partir de las motivaciones personales propias de cada artista⁶⁵, por lo que la subjetividad en este sentido forma parte importante para la creación. Asimismo se debe entender este proceso como parte de la crítica que se pretenda hacer acerca de los grupos de poder y su manejo respecto a las necesidades culturales. El ejemplo de la incorporación de los temas nacionales referentes al mundo prehispánico en la pintura mexicana, se comenzó a buscar mucho tiempo antes, como lo muestra la composición de José María Obregón *Descubrimiento del pulque* de 1869. Sin embargo, en la praxis muchas veces resulta cierta la idea de que las identidades colectivas logran adherirse al pensamiento del individuo pues tal como lo menciona Benedict Anderson las identidades colectivas como lo son los elementos o los símbolos nacionales suelen ser más persistentes y vinculantes⁶⁶. Es decir que estos elementos funcionan de manera constante, por lo que una vez arraigados en la memoria colectiva, tienen la capacidad de perdurar a largo plazo y muchas veces quedan estáticos, no importando tiempo ni espacio alguno.

Para el caso mexicano, esta idea se ejemplifica de manera latente, puesto que para el siglo XIX, se vivían en el país cambios políticos, culturales, sociales y, por ende, los que nos hablan de la identidad nacional, puesto que en cada gobierno que había presentado una forma diferente de mostrarla.

Esto resalta la subjetividad e importancia que éste término lleva consigo, las cuales son diferentes según las circunstancias de cada gobierno.

La idea de la identidad nacional, se vió forzada en el Porfiriato a través de la inclusión en las Exposiciones Universales en Europa, pues este proceso aún se encontraba en construcción en la nación, cuando de manera repentina se tenía que formar, inventar o crear esa identidad mexicana con el fin de demostrarla al resto de las

⁶⁵ José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura. Op. cit.* p. 253

⁶⁶ Anthony Smith, *Nacionalismo, teoría, ideología, historia*. Traducción: Olaf Bernerdez Cabello. Editorial: Alianza. Madrid, 2004. p. 34 y 35

naciones en estos certámenes. En particular, París 1889, significó para México el reto de presentarse como una nación moderna.

Hans Kohn menciona al nacionalismo como: “nuestra identificación con la vida de varios millones de seres que jamás conoceremos, con un territorio que nunca visitaremos en toda su extensión”⁶⁷. Para el caso de las Exposiciones Universales, esta idea aplica para todos los países que se presentaban en estos certámenes, pues cada nación tenía la tarea de crear un modelo que se lograra ajustar a lo que los “creadores de identidades” consideraban sería el más adecuado para hacerlo general en sus países y posteriormente mostrarlo al mundo entero, de manera fuerte y concisa. Tal y como lo menciona Anthony Smith, el nacionalismo es un producto de la modernidad⁶⁸.

Fernando Vizcaíno menciona tres tipos de nacionalismo:

1. Corresponde al Estado y sus necesidades de dominio y legitimidad. Consiste en exaltar elementos de identidad de acuerdo con los intereses de los líderes en el gobierno central. En este caso, el nacionalismo favorece la conservación del orden, un territorio indiviso, el respeto a las leyes generales del Estado y la unidad.
2. Nacionalismo de las minorías étnicas, culturales o nacionales.
3. Nacionalismo de organizaciones no gubernamentales de la mayoría social.⁶⁹

Para el caso mexicano, el nacionalismo que desea mostrar en París por medio de la arquitectura, es una tesis para promocionar el territorio y la soberanía que costó casi un siglo entero para su consolidación. En este punto se entiende la necesidad de construir un edificio no solo de gran tamaño, sino también por el carácter simbólico que éste impregnaba.

⁶⁷Hans Kohn, *Historia del nacionalismo*. FCE, México, 1949 p. 21

⁶⁸Anthony Smith, *Nacionalismo, teoría, ideología, historia*. Op. cit.p. 65

⁶⁹Fernando Vizcaíno Guerra, *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*. UNAM-IIS. México, 2004. p. 54

Pese a las críticas que resultaron, el pabellón mexicano pretendía mostrar a Europa la capacidad que tuvo México para levantarse de un dominio como el español, y las constantes guerras tanto al interior como al exterior. Culminando así en el retorno a sus raíces, dando por sentado en aquel momento que el carácter nacional, no lo daba la independencia de España y su clímax con el mestizaje, sino el gran pasado indígena que perduraba en el territorio.

Por otro lado, el hecho de utilizar el tema indígena como parte de la construcción de la identidad nacional, tal y como menciona Luis Villoro: “Y será el indígena el encargado de recordarnos nuestra especie frente a lo ajeno”⁷⁰, fue un proceso que sirvió al gobierno de Díaz en un principio para tratar de introducir a esa minoría como parte de la historia mexicana en el contexto mundial, aunque en la *praxis* esto no funcionaba. Ello, por las condiciones en las que los descendientes de Cuauhtémoc se encontraban a fin de siglo.

La identidad mexicana se ha buscado siempre en la imagen de lo indígena⁷¹, pues es este personaje el originario de las tierras, el que provoca e incita a pensar en lo “exótico”, en el mundo mitológico. Este individuo que se muestra como el guerrero invencible frente a lo occidental. Así, el nacionalismo supone regresar a sus raíces primigenias en la comunidad cultural histórica en que se encontraba su territorio ancestral⁷².

El indigenismo, como concepto de identidad nacional en México considero que fue utilizado hasta la primera mitad del siglo XX, más aún después de la Revolución Mexicana. Posteriormente se aprecia un cambio de ideología a partir de 1947 con la fundación del Instituto Nacional Indigenista, pues desde ese momento la definición de lo indígena se basó en la cultura y muy especialmente en la lengua como rasgo diagnóstico⁷³, es decir que actualmente ha cambiado la idea sobre la identidad mexicana pues en pleno siglo XXI se considera al mexicano como parte de un proceso multicultural producto de dos razas.

⁷⁰Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Ediciones de la Casa Chata. Centro de Investigaciones Superiores del INAH. México, 1979. p. 196

⁷¹Roberto Blancarte, (coordinador) *Cultura e Identidad nacional* FCE-CONACULTA colección: Biblioteca mexicana. Serie: Historia y Antropología. México, 2007. p. 19

⁷²Anthony Smith, *Nacionalismo, teoría, ideología, historia*. Op. cit. p. 51

⁷³ México Nación Multicultural. ¿Qué es el indigenismo? En: *Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas*. UNAM-Programa México Nación Multicultural <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/indice.html?n1=41&n2=60> Fecha de consulta: Agosto 2013.

Regresando al Porfiriato, los “constructores de identidades” tuvieron una forma simple de mostrar la identidad nacional, siguiendo su propia historia, el punto consistió en la forma de hacerlo, primero a nivel local y, posteriormente internacionalmente, como ocurre en el caso de las Exposiciones Universales.

Sin embargo, la figura maniquea del indio se veía contrastada con la realidad imperante en el país: el indio real, de carne y hueso, empobrecido y marginado, el cual era objeto de desprecio, o en el mejor de los casos, de compasión⁷⁴. El México de los dos indios, a través del cual se tenía que elegir el “modelo apropiado” para gestar la idea de lo nacional.

El hecho de utilizar los motivos indígenas como parte de la construcción nacional, daba mucho que desear respecto al modo en el que el régimen porfirista trataba estos asuntos, pues en varias ocasiones los levantamientos indígenas eran concluidos con el despojo de sus tierras⁷⁵. Idea que contrasta plenamente con la forma en que se exaltaba al indígena en la historia de bronce.

El paseo de la Reforma, en México, se convirtió en el elemento visual que describía por medio de monumentos el proceso de la identidad nacional. Pues no solo por las esculturas de Cuauhtémoc, Cristóbal Colón o, posteriormente, el monumento a la Independencia, nos indicaban el proceso de asimilación y entendimiento de lo mexicano; sino que la presencia nacional se dió, gracias a la contribución de los Estados que participaron en el embellecimiento de esta calzada. Francisco Sosa fue el que propuso este proceso decorativo, en el cual se instalarían esculturas de personajes importantes en la vida de los Estados⁷⁶, con el fin de mostrar en conjunto a los personajes ilustres que contribuyeron a la formación de la identidad mexicana.

⁷⁴ Roberto Blancarte, (coordinador) *Cultura e Identidad nacional Op. cit.* p. 19

⁷⁵ Gloria Villegas Moreno, *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías. Op. cit.* p. 101

⁷⁶ No todos los estados mandaron esculturas a la capital, debido a que pensaban que era mejor embellecer sus ciudades, que decorar la capital del país.

Sosa presentó tres propuestas, que a su consideración, deberían integrar su propuesta:

1. Que este homenaje sólo se rindiera a personajes muertos.
2. Que todas las estatuas fueran del tamaño natural y de bronce o mármol.
3. Que los proyectos o modelos fueran aprobados por un jurado especial nombrado por la Secretaría de Fomento.⁷⁷

Es interesante apreciar como los personajes que integran este proyecto, no necesariamente tenían que ser figuras del mundo indígena, por lo que, este proceso fue un tanto más heterogéneo pues se presentaron esculturas como las de Ignacio Ramírez, Leandro Valle o Julián Villagrán. Lo que contrasta con la idea de nacionalidad presentada en el pabellón mexicano de 1889, en la cual el elemento principal como lo he mencionado, fue el tema indígena.

A partir de esto, es visible la idea de la identidad nacional, proyectada de dos formas: a nivel nacional, se plasmó una idea artística de forma más libre, integrando más ampliamente el proceso de asimilación de la identidad nacional, puesto que visto desde el paseo de la Reforma, el espectador podría encontrar un recorrido por la formación del estado-nación a partir de varios personajes como Cuauhtémoc, Cristóbal Colón o Benito Juárez, de manera que se convertía en un panorama general y abierto a varios ideales, lo que era una idea más sincera de lo identitario en el sentido moderno, de tal suerte que la historia tendría su aparición dentro de la vida cotidiana de los capitalinos. Así pues, la misión de la historia descrita por Leopold van Ranke como la transmisión del conocimiento de los tiempos pasados⁷⁸, se llevaría a la *praxis* en esta calzada de la ciudad de México. En contraste, la segunda idea de nacionalidad se integró a nivel internacional solo bajo la figura del mundo prehispánico, tal y como sucedió en París 1889, pues los motivos

⁷⁷ Angélica Velázquez Guadarrama, *La Historia Patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato*, en *Arte, Historia e Identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Tomo II. México, DF, UNAM, 1994. p. 338

⁷⁸ Leopold Von Ranke, *Pueblos y Estados en la historia moderna*. FCE, México, 1979. p. 509

indígenas fueron los que se utilizaron para la arquitectura, otorgándole el nombre de “nacional”, como si México estuviera lleno de *teocallis*. Sin duda alguna, fue un error, al intentar generalizar la identidad del mexicano solo por medio de lo indígena.

Así pues el México porfiriano demostró, a través del arte académico, la formación de la identidad nacional, desde varias perspectivas como las antes señaladas otorgándole con esto una importancia a la figura del artista, quien fue el encargado de llevar a cabo este proceso, al menos en la capital.

3.2 EL MUNDO PREHISPÁNICO EN EL SIGLO XIX

La identidad nacional en México se gestó a partir de cuestiones artísticas y literarias de la cultura indígena durante el siglo XIX. Recurrir a los temas prehispánicos significaba tomar como base esas raíces para forjar una idea de lo mexicano.

La escultura académica fue una de las primeras artes que mostraron su admiración al mundo indígena, pues se representaron personajes del México antiguo como las obras de Manuel Vilar⁷⁹ *La Malinche y Moctezuma II*⁸⁰. Pero la obra escultórica de Vilar que representa la figura del guerrero indígena, es el *Tlahuicole*, el cual se convirtió en motivo de descripciones en diarios como La Sociedad:

...En una de esas guerras cayó prisionero el célebre Tlahuicole, que durante tres años rehusó la libertad y la vida que le ofreció Moctezuma y al fin fue sacrificado por su propia voluntad.⁸¹

Las esculturas de Vilar proporcionaban un estudio completo de la anatomía humana, por el realismo que les impregno. Asimismo, la creación de obras talladas en mármol de personajes de la política mexicana, como la de Lucas Alamán y Bernardo Couto, daban una importancia mayor a la escultura mexicana.

En la pintura, el tema prehispánico fue visible como en la composición *El Senado de Tlaxcala*⁸², de 1875, elaborada por Rodrigo Gutiérrez la cual consta de una escena en la que se presenta una reunión del senado de Tlaxcala en la víspera de la Conquista de México y la oposición de Xicohtécatl, ante la propuesta de una alianza con los invasores. Como parte de la escena, el espacio en el que se

⁷⁹ Vilar fue profesor de escultura en la Academia de San Carlos.

⁸⁰ Angélica Velázquez Guadarrama, *La Historia Patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato. Op. cit. p. 337*

⁸¹ La Sociedad. Periódico político y literario. México. Martes 5 de abril de 1859.

⁸² Esta pintura estuvo presente en la galería de arte mexicano en la Exposición Universal de 1889. Véase: Tenorio Trillo p. 90

encuentran los personajes tiene referencias prehispánicas, ya que se pueden apreciar: grecas pintadas, poltronas y monolitos. Este tipo de pinturas recalcan la necesidad de mostrar y recordar temas de corte prehispánico con la finalidad de enaltecer los valores mexicanos y de dar a conocer el pasado que forjó a la nación, el cual debía plasmarse en pintura. Con esto se debe recordar que, se pretendía dar una lección patriótica a los mexicanos, por lo cual se utilizó un estilo bello, que enaltecía el mundo indígena y trataba de incluir el arte mexicano en el contexto del arte mundial. Esta pintura estuvo expuesta en París 1889.

Al parecer, no sólo la imagen estética del mundo antiguo era visible en esta pintura, sino que, en opinión de Gloria Villegas, también insinuaba una analogía forzada entre el mundo prehispánico y las instituciones republicanas, pues al año siguiente el senado como organismo fue restablecido en México⁸³. Con esto se manejaba la idea de que las sociedades prehispánicas tenían la característica democrática por medio de las instituciones, tal y como sucedió en las *polis* romanas, demostrando con esta pintura que las culturas indígenas incluían un modo civilizado de realizar la política.

En referencias impresas en 1884 se publicó la *Historia Antigua y de la Conquista*, de Alfredo Chavero y *México a través de los siglos*, de Vicente Riva Palacio⁸⁴. Esta última fue importante debido a la compilación que se hizo de la historia de México, la cual se presentó dividida en tres temas: el pasado indígena, la historia virreinal y el alumbramiento de la nación mexicana. A partir de esta enciclopedia, se daba cuenta del proceso de modernización y progreso que tenía la nación, aunado al interés que se presentaba respecto de los temas históricos. Los tres tomos de *México a través de los siglos* presentaban ilustraciones en la portada, haciendo alusión de los temas que el lector encontraría. El primer tomo es característico y descriptivo del mundo indígena, pues se presentaban dentro de la imagen elementos arquitectónicos y esculturas correspondientes a este periodo. Fue importante esta obra, porque daba cuenta de las exploraciones arqueológicas que se habían realizado con el fin de elaborar dicha ilustración. Tal fue el

⁸³Gloria Villegas Moreno, *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías*. Op cit. p. 56 y 57

⁸⁴Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*, Op cit. p. 116

impacto que esta obra tuvo, que Luis Salazar⁸⁵ aprovechó estos elementos para su proyecto arquitectónico.⁸⁶

El mismo año que inició la publicación de *México a través de los siglos*, salía a la luz el *Primer almanaque histórico artístico y monumental de la República Mexicana*⁸⁷ de Manuel Caballero. Obra que elaboraba un compendio de la producción creada en el país en dichos rubros, y la cual se ofrecía como una guía para los extranjeros, con el fin de que conocieran las riquezas existentes en México. Otorgándole de este modo un carácter internacional a la historia mexicana.

Así pues, a través de estas publicaciones se mostraba el interés por revivir pasajes de la historia nacional, específicamente los relacionados a los temas indígenas, pues gracias al estudio de la arqueología se comenzaba a explorar un mundo desconocido en materia informativa. Por otro lado era importante destacar que por medio de estos libros se forjaba de manera impresa el camino hacia la identidad nacional.

La figura del gran héroe indio, que se creó en la segunda mitad del siglo XIX, es la de Cuauhtémoc. Para esto se publicó en 1877, la convocatoria para la elaboración del monumento en memoria de este personaje. El ganador fue el proyecto del ingeniero Francisco M. Jiménez, que llevaba el lema *Verdad, belleza, utilidad. Monumento a la memoria de Cuauhtémoc, Cuitláhuac y Cacamatzin*⁸⁸.

El monumento presenta la siguiente inscripción votiva puesta sobre el paramento principal:

A LA MEMORIA
DE CUAUHTÉMOC Y DE LOS GUERREROS
QUE COMBATIERON HEROICAMENTE
EN DEFENSA DE SU PATRIA
MDXXI

⁸⁵Contendiente por el proyecto del pabellón mexicano de 1889.

⁸⁶Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889. Op. cit.* p. 116

⁸⁷Gloria Villegas Moreno, *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías. Op. cit.* p. 84

⁸⁸Citlali Salazar Torres, *El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913* Tesis de Licenciatura (Licenciado en Sociología)-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, 2006 p. 62

La cara opuesta menciona:

ORDENARON
LA ERECCIÓN DE ESTE MONUMENTO, PORFIRIO DÍAZ, PRESIDENTE DE
LA REPÚBLICA Y VICENTE RIVA PALACIO, SECRETARIO DE FOMENTO.

ERIGIOSE
POR MANDATO DE MANUEL GONZÁLEZ, PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA Y
SU SECRETARIO DE FOMENTO CARLOS PACHECO.

MDCCCLXXXIII.

Estas inscripciones nos relatan el especial interés que las figuras presidenciales tenían respecto a la formación de la identidad mexicana exhibida dentro de la ciudad de México, en especial la figura de Díaz, pues se iniciaba en su periodo la transformación identitaria de los mexicanos. Así, el hecho de mostrarlo como parte de una orden presidencial, nos indica lo que esta idea llevaba consigo. Es decir, hacer de Cuauhtémoc un emblema nacional.

Este monumento significaba la asimilación de la cultura indígena como parte del inicio constructivo de la identidad nacional mexicana, puesto que se colocaría en uno de los lugares más importantes y significativos que poseía la ciudad de México, el paseo de la Reforma. Ésta calzada dotaba de una imagen moderna y progresista a la capital, para la contemplación y el deleite de los visitantes nacionales y extranjeros.⁸⁹ Vicente Reyes consideraba este monumento como la fórmula del patriotismo⁹⁰, pues no sólo se encargaba de proyectar la figura de un guerrero indígena, sino la valentía y heroicidad que este hombre había tenido frente a los españoles en los momentos de la conquista, por lo

⁸⁹ Angélica Velázquez Guadarrama, *La Historia Patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato. Op cit.* p. 333

⁹⁰ Daniel Schávelzon, *La polémica del arte nacional en México (1850-1910)* FCE, México, 1984. p. 115

que podía servir de ejemplo para los mexicanos, debido a la lección de patriotismo y lucha constante.

La escultura de Cuauhtémoc fue modelada por Miguel Noroña y vaciada en bronce en su taller de fundición de obras de arte⁹¹. Los materiales que se utilizaron fueron: piedra negra y gris-verdosa, chiluca, bronce y mármol.⁹² La figura presentaba a un noble guerrero azteca en posición de lucha, de manera victoriosa. Su vestimenta, así como el gran plumaje que soporta su cabeza, nos deja apreciar la heroicidad que tuvo este personaje en defensa de la gran Tenochtitlan. Por si fuera poco, este monumento presentaba relieves como el *Tormento de Cuauhtemoc* y la *última escena del drama del sitio de México*, en la cual Noroña representó a seis personajes históricos: el padre Aguilar, doña Mariana, don Hernando, Cuauhtémoc, los capitanes Holguín y Sandoval⁹³, mostrándonos con estas escenas dramáticas, la valerosa imagen que el noble guerrero azteca mantuvo pese al clima bélico o el sufrimiento que se le ocasionó, sin mostrar rendición ni cobardía.

Los elementos arqueológicos que se presentaban ejemplificaban ornamentaciones de las ruinas de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque, logrando presentar una escena bien armada no solo del personaje, sino de su espacio y su contexto.

El mundo prehispánico también fue tema de interés para extranjeros como el francés Deseré Charnay, quien en 1885 publicó la obra *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde. Voyages D'Explorations au Mexique et l'Amérique Central*⁹⁴. Esta obra salió a la luz después de que Charnay explorara varios recintos prehispánicos, como el cuadrángulo de las monjas en Uxmal. Estos trabajos arqueológicos provocaron varios saqueos a estas zonas, de tal suerte que en museos extranjeros como el del Trocadero se exhibían piezas arqueológicas mexicanas.

Por este motivo el gobierno mexicano se vió en la necesidad de redactar un proyecto de ley en torno a la situación de Charnay y los objetos arqueológicos, que en el artículo primero citaba lo siguiente:

⁹¹ *Ibíd.* p. 123

⁹² Citlali Salazar Torres, *El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913 Op cit.* p. 65

⁹³ Daniel Schávelzon, *La polémica del arte nacional en México (1850-1910) Op cit.* p. 118

⁹⁴ Gloria Villegas Moreno, *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías. Op. cit.* p. 93

Art. 1º Se autoriza al Sr. Désiré Charnay a fin de que pueda exportar los objetos arqueológicos que adquiriera en virtud del convenio que, para hacer excavaciones y exploraciones en la República en busca de tales objetos, celebró con la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública el 1º de Julio de 1880.⁹⁵

A partir de este momento se iniciaba un proceso de conservación y cuidado de esas riquezas frente a los investigadores extranjeros, pues por muchos años estas actividades fueron ignoradas por las autoridades, poniendo así de manifiesto que el fomento al patrimonio arqueológico sería avalado por el régimen porfirista, como ocurrió en esta ocasión, por lo que, en 1885 la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública creó la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República, a cargo de Leopoldo Batres.

La polémica inspirada por Charnay, no solo llevó a la creación de leyes aprobatorias para sus proyectos, sino que fue un modo de inspiración para los mexicanos por estudiar su patrimonio arqueológico, pues resultaba incongruente que los propios habitantes no se interesaran en el estudio de estos temas. Lo que sin duda alguna fue motivo para los dos proyectos presentados para la Exposición Universal de París en 1889, por lo que la arqueología mexicana dió un gran paso, pues se logró la elaboración de *Monumentos del arte mexicano antiguo*, obra publicada en 1890, en la cual, Antonio Peñafiel mostraba un compendio de las obras ornamentales, así como su representación en los diversos monumentos explorados, como las regiones de Tula, Xochicalco y Mitla.

En cuestión museística es preciso mencionar la creación del Museo Nacional Mexicano en 1831, a cargo de la presidencia de Anastacio Bustamante, en el cual se resguardaron objetos prehispánicos, teniendo como fuente primaria el *Catálogo del Museo Indiano y Museo Novohispano*, elaborado en el siglo XVIII por Lorenzo Boturini y posteriormente por Francisco Xavier Clavijero, en el cual se proponían ideas para rescatar e insertar la historia prehispánica en la historia universal y fundamentar e ilustrar la

⁹⁵Clementina Díaz y de Ovando, *Memoria de un debate. La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. IIE-UNAM México, 1990. p. 24

mexicanidad al conservar las antigüedades de la patria⁹⁶. Si bien este museo no se inauguró en el Porfiriato formó parte de los aportes en cuestión de conservación del patrimonio arqueológico, y sirvió como precedente para la construcción de una cultura del rescate de obras del pasado prehispánico; asimismo, en esta época el museo logró un incremento en su presupuesto y en sus colecciones y se reglamentó su funcionamiento para ofrecer un mejor servicio, lo que acabó por otorgarle categoría internacional.⁹⁷

Un punto interesante en la búsqueda del pasado nacional y de la protección del patrimonio arqueológico, como asunto de la política porfirista fue la exhibición de la piedra del Sol en el Museo Nacional el 16 de septiembre de 1887, mostrando una visión positivista pero a la vez decisiva para las posteriores acciones que el gobierno de Díaz llevaría consigo pues se muestra un claro interés en el rescate de la cultura prehispánica, la cual sería la excusa perfecta para dar a conocer al país a nivel internacional. Es decir que, si en territorio local el tema prehispánico causaba fascinación lo menos que se podía esperar al exhibirlos en el extranjero sería una respuesta similar.

Así pues, el siglo XIX revivió una de las grandes etapas de la historia mexicana, la cual quedó al descubierto por medio de publicaciones, investigaciones, obras artísticas y hasta reconstrucciones, como la del Palacio neo azteca en 1889, logrando revivir el pasado y utilizándolo de pretexto para la gestación de la identidad nacional.

⁹⁶ Rodrigo Witker, *Los museos*. Tercer Milenio, CONACULTA Dirección General de Publicaciones. México, 2001. p. 30

⁹⁷ Fausto Ramírez, *Vertientes nacionalistas en el modernismo*, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)* Op. cit. p. 130



“EL TLAHUICOLE”

Manuel Vilar, 1812-1860

Tlahuicole, general tlaxcalteca, 1851

Vaciado en yeso con pátina

Museo Nacional de Arte

(Fotografía tomada por Alejandro Díaz)



PORTADA DEL PRIMER TOMO DE “MÉXICO A TRAVÉS DE LOS SIGLOS”

(Obtenido de: Riva Palacio, Vicente. compilador, México a través de los siglos: Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual, Tomo primero. “Historia antigua y de la conquista” Editorial Cumbre S.A. México, 1953)

3.3 EL PALACIO NEO AZTECA

Como he analizado, la arquitectura universal pasó a lo largo del siglo XIX por el gusto ecléctico, reviviendo estilos de épocas pasadas, con el fin de proyectarlas en el mundo moderno.

México en la segunda mitad de siglo, buscó de manera desesperada una identidad que caracterizara a la población y al territorio. El antecedente arquitectónico de Nueva Orleans sólo había provocado desconcierto respecto a lo que el país estaba proyectando como arquitectura mexicana.

En contraste, la ciudad de México contaba ya con el glorioso monumento al héroe azteca Cuauhtémoc. Por esto, la arquitectura tenía que promover un estilo nacional acorde con la cultura mexicana, y más aún si se pretendía presentar en el contexto europeo de las Exposiciones Universales.

Para lograrlo, la inspiración indígena fue el motivo perfecto, aunque estos temas ya habían sido tratados en estos certámenes, de manera no oficial, como fue el caso de la Exposición de París en 1867, en la cual fue expuesta una maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl en Xochicalco, realizada por León Mehedin⁹⁸. Sin embargo, no había causado un impacto en la arquitectura, por lo cual el eclecticismo europeo seguía siendo utilizado por los arquitectos mexicanos.

La Exposición Universal de 1889, representaba la oportunidad obligada para dar a conocer lo que era México, no solo por medio de los productos o manufacturas, sino que la arquitectura llevaría al país a la consagración del tan buscado estilo nacional.

98Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana 1877-1921*. Artículo de investigación. En ARQUITEXTOS (revista electrónica) Octubre, 2003p. 1

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/647>

Fecha de consulta: Agosto, 2012

El 15 de abril de 1887⁹⁹ el gobierno mexicano, por medio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, recibió la invitación oficial para participar en la Exposición Universal de París, próxima a realizarse del 5 de mayo al 31 de octubre de 1889¹⁰⁰. Este evento celebraría el centenario de la toma de la Bastilla. Esta fecha simbolizaba un hito para la soberanía mexicana, así como la oportunidad para mostrar al país como una nación moderna y próspera. Asimismo, sería la primera ocasión en que participaría de manera oficial en Europa. Los beneficios que tendría México con esta Exposición, serían diversos, pues la entrada mexicana a París significaría una apertura en el ámbito europeo, al darse a conocer como un país fuerte e innovador; pero lo más importante sería ver a México con estabilidad, pese a los tiempos de guerras que habían acontecido. De esta forma, habrían muchas posibilidades de que las grandes potencias invirtieran en nuestro país.

Sin más preámbulos, el 27 de diciembre de 1887¹⁰¹, México aceptó la invitación del gobierno francés para asistir a dicho certamen, iniciando así el gran reto para la nación, pues debía estar a la par de otros países si se quería impresionar y obtener un buen resultado.

El gobierno mexicano comenzó a organizar los preparativos para este certamen, para lo cual en agosto de 1887 se designó a Manuel Díaz Mimiaga, oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores, como delegado para la exposición francesa¹⁰². Asimismo, el presidente Díaz encargó a la Secretaría de Fomento todos los asuntos relacionados con la participación mexicana en París. Y fue él mismo quien en todas las ocasiones tuvo voz y voto respecto al rumbo que llevaría a cabo el país en la exposición.

Tres argumentos principales se establecieron para justificar y alentar la representación de México en la exposición: 1) para que las naciones cultas de Europa pudieran juzgarnos “en lo que somos y valemos”; 2) para que sus capitalistas llegaran a comprender el vasto campo que tenían en nuestro suelo para la inversión de sus capitales; y 3) porque la invitación provenía de una república amiga, con el fin de conmemorar “el

⁹⁹Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*. *Op cit.* p. 206

¹⁰⁰Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61. IIE-UNAM México, 1990. p. 109

¹⁰¹Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*. *Op cit.* p. 110

¹⁰²Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. *Op. cit.* p. 78

centenario de la proclamación de los principios de libertad e independencia que profesamos”¹⁰³.

Con tales argumentos creados por el régimen porfirista, resultaba evidente la importancia que tendría este certamen en la vida nacional, pues, prácticamente, México estaría firmando su entrada oficial a la modernidad y todo lo que derivaba de ella.

Para ello se propuso formar grupos que se ubicaran en diversos temas, los cuales estarían expuestos en el pabellón mexicano. Los más importantes lo conformaban las muestras de arte, educación, textiles, artes extractivas e historia natural ¹⁰⁴.

A continuación, presento un cuadro en el cual se sintetizan y ubican los, principales grupos¹⁰⁵

Grupo	Encargado	Integrantes
Obras de Arte	José María Velasco (pintor)	Cayetano Ocampo (grabador de medallas) Santiago Rebull, Gabriel Guerra (pintores) y posteriormente, en septiembre de 1889, se integró Antonio Rivas Mercado (arquitecto)
Educación	Fernando de Ferrari Pérez (naturalista y profesor)	Antonio García Cubas (geógrafo) y Alfredo Chavero (arqueólogo e historiador). En abril de 1888 Justo Sierra se incorporó al grupo.
Productos textiles	Eduardo Zárate (abogado)	Emiliano Busto (funcionario del Ministerio de Hacienda)
Artes extractivas	Gilberto Crespo (ingeniero)	Ignacio Mariscal (político)
Historia Natural	Francisco Altamirano (botánico)	Francisco y Maximino Río de la Loza (químicos y botánicos)

¹⁰³ Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en Paris, 1889*. Op. cit. p. 206

¹⁰⁴ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930* Op. cit. p. 89

¹⁰⁵ Para la elaboración de este cuadro se utilizó la información de las páginas 90 a 93 de Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. Op. cit. A lo largo de este capítulo el autor elabora una descripción de ciertos objetos que correspondían a dichos grupos.

Estas comisiones seleccionaron las obras, piezas y motivos más significativos que brindaran información suficiente y precisa de lo que se podía encontrar en el país, de tal forma que el espectador pudiera apreciar las obras más importantes que se generaban, promoviendo el uso de material estadístico como clara definición de exactitud acerca de las cifras; las cuales mostraban una preocupación del gobierno mexicano por el orden en cuestión numérica; motivo que alentó a los futuros inversionistas.

Una vez aceptada la participación de México en la Exposición Universal de París comenzaron los trabajos en torno al recinto que albergaría el pabellón mexicano, por lo cual se integró una comisión dictaminadora presidida por el ministro Carlos Pacheco y otros altos funcionarios de su Secretaría, entre otros personajes como Luis Salazar, Francisco Sosa y Antonio Peñafiel.¹⁰⁶

El tema propuesto y aceptado por los miembros del comité fue el del mundo prehispánico, como motivo de proyecto arquitectónico:

Todos los agraciados recibieron las instrucciones de que el edificio.... “Había de representar el tipo característico de algún o algunos monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero”.¹⁰⁷

El estilo se encontraba definido y argumentado. Por lo que los dos proyectos que siguieron esta regla fueron el de Antonio Peñafiel (arqueólogo) y Manuel Anza (arquitecto); y, el segundo, por Luis Salazar, Vicente Reyes y José M. Alva.

A continuación presento una selección de los apartados más importantes que comprendieron ambos proyectos, con el fin de apreciar las diferencias que poseían y argumentar el motivo del comité para la asignación del que sería el ganador.

El primer proyecto en cuestión es el de Anza-Peñafiel, entregado al comité el día 12 de mayo de 1888. Para la realización de las formas y materiales de ornamentación,

¹⁰⁶ Para ver la lista completa de los participantes en estas reuniones. Véase Fausto Ramírez *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM, 1988 p. 209

¹⁰⁷ *Ibíd.* p. 209

Peñafiel utilizó la obra *Monumentos del Arte Antiguo Mexicano* (publicación bajo su autoría). Esta selección incorporaba únicamente elementos de la región central, desechando la gama arquitectónica que podía haber encontrado en otras regiones del país.

Sobre esto, Peñafiel menciona:

No hemos querido traspasar los límites de la arqueología mexicana; podrían haberse tomado de la rica y más abundante de Uxmal y Palenque mejores materiales; pero si bien hoy Yucatán y Chiapas están en el mapa de México, no lo estuvo antes su originaria civilización que se extendía desde Tabasco, Chiapas y Yucatán, hasta los confines de la América Central y tal vez sin haber tenido contacto con la raza de origen azteca.¹⁰⁸

Peñafiel había hecho varias investigaciones en monumentos arqueológicos, como fueron el de Xochicalco, en Morelos, el cual consideraba como: *“la mejor página perteneciente a la antigua civilización regional mexicana”*¹⁰⁹

Otros lugares visitados y utilizados por el arqueólogo, fueron San Juan Teotihuacan, interesándole la pirámide del sol, y la región de Tula, en la cual se inspiró en los atlantes, mismos que se encontraron en su representación, específicamente en la entrada principal del pabellón.

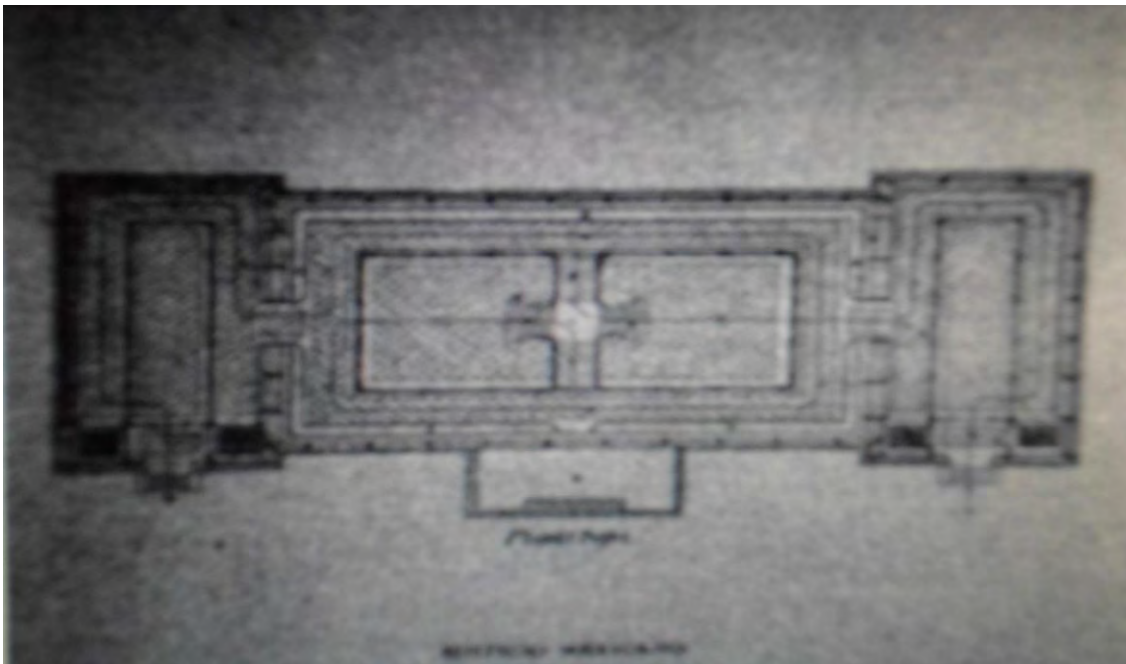
Con estas definiciones, el proyecto Anza-Peñafiel otorgaba un centralismo arquitectónico debido a la preferencia que se les dió a estas regiones. Por lo que se puede apreciar que la idea de ambos estaba presente en una arquitectura mexicana basada en estos lugares, pues se dejaba de lado a otras civilizaciones como las del sur de la república, las cuales se mencionaron con anterioridad, descartándolas pues, a su juicio, no pertenecían a la región azteca.

¹⁰⁸Antonio Peñafiel, *Proyecto de edificio*. En Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*, Op. cit. p. 150

¹⁰⁹Ibíd.

El segundo proyecto fue el de Salazar-Reyes-Alva, el cual presentaba como fiel argumento “el deseo de que el edificio que se proyectase... diera a conocer el grado de cultura de los antiguos pobladores de México”¹¹⁰

El apoyo bibliográfico que encontraron sus autores estuvo basado en las publicaciones de Lord Kinsborough, Waldeck, Chavero, Dupaix y Charnay.



**PABELLÓN MEXICANO, PLANTA BAJA.
ANTONIO PEÑAFIEL Y MANUEL ANZA**

(Obtenido de Clementina Díaz y de Ovando. *México en la Exposición Universal de 1889*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61 IIE-UNAM México, 1990. Anexo de ilustraciones.)

¹¹⁰ Proyecto de edificio: Salazar, Reyes-Alva en: Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61. IIE-UNAM México, 1990. p. 153

La parte arquitectónica estuvo inspirada de la siguiente forma: el basamento, tomado del templo de Xochimilco, los almohadillados, grecas y cornisa, de las ruinas de Mitla. El monolito de Tenango se usó como pilastras. El cornisamiento del Palacio de Zayi, las ventanas de Xochicalco y la ornamentación del Palacio de “Las Monjas”, y las grecas de Kabah. Otros detalles tomados del puente de Nachan, en Palenque, la pirámide de Papantla, y el templo de Iztalá.

Este proyecto estuvo integrado por más ejemplos arquitectónicos de la región del Golfo de México, logrando un estilo basado en esas culturas, y abriendo más el panorama arquitectónico.

Podemos catalogar a estos dos proyectos de edificios como parte de la corriente neo indígena, colocando al proyecto de Anza-Peñafiel como parte del estilo neo azteca y al de Salazar-Reyes-Alva como parte del neo maya. Logrando un éxito mayor el primero, debido a los monumentos construidos con ese estilo en la capital del país.¹¹¹

Ambos proyectos presentados mostraban partes de culturas prehispánicas, logrando hacer verdaderos híbridos arquitectónicos. Lo que sin duda inspira cierta desconfianza en llamar “estilo nacional” a este tipo de obras, pues la zona norte del país no fue motivo de interés por parte de los dos proyectos.

Pese a los faltantes en estas muestras arquitectónicas, la Junta se reunió los días 26 de mayo y 2 de junio de 1888, para tomar la decisión final. Para esto, se indicó a los miembros que se marcara con el número 1 el proyecto que más les gustara y con el número 2 el perdedor.

Posteriormente se dió lugar al conteo, dando como resultado 9 votos por el proyecto Anza-Peñafiel y 5 votos para el proyecto de Salazar-Reyes-Alva.¹¹²

Es preciso mencionar la visión centralista que se manejó para la elección de este proyecto puesto que el régimen porfirista optó por este sistema de gobierno. Recordemos

¹¹¹ Véase el monumento a Cuauhtémoc.

¹¹² Para la información del resultado del proyecto utilicé a: Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en Paris, 1889. Op. cit.* p. 211

pues el caso del embellecimiento con esculturas otorgadas por ciertos estados de la República Mexicana, que fueron colocadas en el Paseo de la Reforma, las cuales sirvieron para dejar en claro que el poder central se encontraba en la capital. Por lo que fue predecible lo que ocurrió con la preferencia del proyecto de Anza y Peñafiel, puesto que esa misma imagen se debía mostrar a nivel internacional para manifestar que México poseía seguridad, paz y estabilidad al mando del general Díaz, ejercida desde un gobierno central. De esta manera se pretendía mostrar la analogía entre el poder de la gran Tenochtitlán y la ciudad de México en tiempos porfiristas.

Al mes siguiente, Antonio Peñafiel y Manuel Anza arribaron a París con la intención de llevar a cabo el tan esperado proyecto arquitectónico.

El espacio destinado para la construcción del pabellón mexicano era un lote de 70 por 30 metros. Estaba localizado en la zona destinada a las repúblicas latinoamericanas, al oeste de la Torre Eiffel, por el flanco de la Avenida de Suffren y cerca de los muelles de la *rive gauche*.¹¹³

La forma del palacio fue descrita por Manuel Anza y Antonio Peñafiel, en el proyecto de edificio para el departamento mexicano en la Exposición de París. Acerca de estos datos se especificaba las proporciones de dicho espacio, de la siguiente forma:

El edificio mide 70 metros de largo por 30 de ancho, con una altura de 14 metros 50 centímetros hasta las almenas; se compone de un salón central medía 40 metros de largo por 24 de ancho, en cuyos lados menores se apoyan dos pabellones de las misma forma, de 23 metros 80 por 12 metros 40.¹¹⁴

La inauguración del palacio neo azteca tuvo lugar la noche del sábado 22 de junio de 1889, asistiendo el presidente Sadi Carnot, su esposa, miembros de su gobierno, así como Carlos Pacheco, su equipo de trabajo y visitantes, curiosos por apreciar lo “exótico” que resultaba un edificio de ese estilo.

¹¹³Ibíd. p. 208

¹¹⁴Antonio Peñafiel, *Proyecto de edificio*. En Clementina Díaz y de Ovando, *México en la Exposición Universal de 1889, Op. cit.* p. 148

La prensa mexicana detalló los pormenores de la inauguración. El Siglo Diez y Nueve en su publicación del 20 de julio de 1889, reseña lo siguiente:

A las nueve y media de la noche un cañonazo disparado desde la torre Eiffel indicó que el Jefe del Estado penetraba á la instalación de México...[La visita del edificio se comenzó desde luego bajo la dirección del Sr. Díaz Mimiaga, quien suministraba á Mr. Carnot todas las explicaciones que éste le pedía sin cesar.] ... [Mientras duró la visita presidencial, una excelente orquesta ejecutó diversas composiciones de autores mexicanos y varios aires nacionales, que fueron muy aplaudidos.]

Antes de que abandonase el Presidente el Palacio Mexicano, encaminándose los circunstantes á un salón reservado, donde se había tenido cuidado de instalar un *buffet* abundante y régicamente servido.

El Presidente de Francia apuró una copa de Champagne á la salud del Presidente de México, el ilustre general D. Porfirio Díaz y á la prosperidad de la República Mexicana.

En aquellos momentos la señora de Díaz Mimiaga ofreció á Mme. Carnot un magnífico bouquet de flores muy raras, atadas entre sí con un listón formado con los colores mexicanos.

La salida del Presidente Carnot fue saludada con los acordes de la *Marsellesa* y con los del *Himno Nacional Mexicano*.

La majestuosidad que presentaba el palacio neo azteca fue un impacto visual para el público extranjero, pero a la vez la curiosidad se elevó aún más pues el pabellón mexicano fue inaugurado en la noche¹¹⁵, por lo cual se iluminó el exterior con antorchas y por dentro la electricidad se encargó de resaltar todo el espacio así como los objetos expuestos.

El palacio neo azteca¹¹⁶ se dividía en tres partes, la central que mostraba la religión azteca, y de los dos pabellones laterales, en los que se colocaron relieves elaborados de bronce, representando a personajes importantes de la cultura azteca.

Jesús Contreras fue el escultor encargado de la realización de las obras, quien, familiarizado con los certámenes anuales de asunto histórico instituidos en la Escuela

¹¹⁵ Este pabellón fue el único que se inauguró en la noche en toda la Exposición Universal.

¹¹⁶ Sobre la ornamentación y significado de las piezas se puede consultar el texto de Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en Paris, 1889*.

Nacional de Bellas Artes de 1881 a 1898¹¹⁷, tuvo una gran experiencia en mostrar por medio de su especialidad, las dignas representaciones que mostraban a la civilización azteca en los momentos más gloriosos de su historia.

Estos relieves se encontraban en la parte exterior del edificio y lo componían seis figuras. Del lado izquierdo a los reyes Izcóatl, Nezahuatcóyotl y Totoquihuatzin, que integraron la triple alianza de las monarquías de México, Texcoco y Tlacopan. En el lado derecho del pórtico se presentaba a Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc, los “ilustres vencidos” del imperio azteca¹¹⁸, simbolizando así un pequeño recorrido por la historia prehispánica de México, destacando ante todo la gloria y perseverancia, pese a los momentos de conquista.

En la parte exterior del pabellón se encontraban acompañando al edificio una serie de plantas que pertenecían a territorio nacional tales como helechos o magueyes, las cuales servían como objetos decorativos y daban la sensación al visitante de estar más cerca del territorio mexicano.

El palacio neo azteca estaba compuesto a su vez por una escalinata que conducía al interior del mismo. Compuesto por dos accesos principales del lado derecho la entrada y del izquierdo la salida del recinto, orientaban al visitante por su recorrido en el pabellón. La custodia de estos accesos estaban resguardados por las cariátides toltecoides que sostenían el pórtico central¹¹⁹, el cual estaba decorado por el símbolo del sol “Tonatiuh”, con el objeto de encontrar un sostén. Una vez en el interior se indicaba la ruta a seguir con líneas color carmín¹²⁰.

Como se había establecido en el reglamento, el edificio estaba dispuesto en su mayoría por estructuras metálicas compuestas por columnas y travesaños ligadas con la finalidad de darle soporte a los dos pisos de los que comprendía el edificio.

¹¹⁷ Patricia Pérez Walters, *Alma y bronce: Jesús F. Contreras 1866-1902*. México, D.F.: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002 p. 35

¹¹⁸ Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París*. *Op.cit.* p. 227

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 214

¹²⁰ Antonio Peñafiel *Proyecto de edificio para el Departamento Mexicano en la Exposición Universal de París*. En: Clementina Díaz y de Ovando *México en la Exposición Universal de 1889 Op. Cit.* p. 149



**FACHADA DEL PABELLÓN MEXICANO
LITOGRAFÍA DE HESQUIO IRIARTE**

(Obtenido de Clementina Díaz y de Ovando. *México en la Exposición Universal de 1889*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61 IIE-UNAM México, 1990. Anexo de ilustraciones.)

Inclusive el arquitecto Anza mencionó haberse inspirado en el Palacio de Cristal de Paxton al realizar el diseño de los salones y las galerías altas a modo que los tragaluces estuvieran situados de manera que los objetos en exposición pudieran apreciarse de una forma clara y nítida con el contacto de la luz solar.

Al interior se mostraba gran parte de la decoración fundida en fierro, en primera instancia por lo ligero y económico que este material resultaba ser, pero a la vez por la funcionalidad que se obtenía pues las láminas de fierro se asentaban sobre piezas transversales que se apoyaban en los bastidores. Aunado a esto el zinc fue otro producto que se utilizó, aunque solo en lugares respectivos o de mayor contacto visual como en las columnas.

Dos elevadores fueron colocados a la entrada y salida¹²¹, esto con el objetivo de que las personas que gustasen visitar las galerías de la parte alta lo pudieran hacer sin molestar en subir las escaleras.

Cabe señalar que en los proyectos de Anza y Peñafiel no se da una descripción detallada del interior, por lo que estos llegan a nosotros por medio de fotografías u opiniones escritas en los periódicos de la época tal y como se menciona en el diario *El siglo XIX*, con fecha del 20 de julio de 1889.

El interior presentaba un golpe de vista realmente feérico; globos incandescentes, distribuidos con profusión, aumentaban el brillo deslumbrador de los ricos minerales, la transparencia de los onyx, la coloración de los tejidos atigrados y los matices de las maderas preciosas...

El positivismo como corriente ideológica, estaba a favor de la ciencia como el único conocimiento auténtico y tal conocimiento solamente podía surgir de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico, por lo que México no perdió la oportunidad de mostrar al mundo sus innovaciones a partir de sus propios recursos. Tal es el caso de Maximino Río de la Loza quien exhibió un artefacto para evitar accidentes de ferrocarril,

¹²¹ Antonio Peñafiel *Proyecto de edificio para el Departamento Mexicano en la Exposición Universal de París*. En: Clementina Díaz y de Ovando *México en la Exposición Universal de 1889*. Op Cit. p. 149

Ángel Acevedo expuso un dínamo, así como los hermanos Acedo y Rivera, quienes mostraron molinos de nixtamal¹²² dentro de la exposición.

Las innovaciones tecnológicas, que se expusieron, dieron cuenta de la calidad del trabajo, así como de su utilización; por ejemplo, la maquina de nixtamal, representó un elemento importante y de gran trascendencia, pues no sólo demostró un producto nacional, sino lo que éste llevaba consigo, pues derivaba de un proceso cultural arraigado desde tiempos prehispánicos, pero con un toque de modernización.

Uno de los recursos que emplearon los encargados del montaje a lo largo de la exposición, fue la utilización de mapas y datos estadísticos, reflejando así que el gobierno de Díaz consideraba indispensable el manejo de cifras exactas acerca de la población, el territorio o los recursos, demostrando el implacable rigor de los números para la comprobación de un buen gobierno, y también mostrar la ideología positivista a cada momento. Para esto el *Atlas pintoresco* de Antonio García Cubas fue el material perfecto para explicar por medio de imágenes parte de la historia, recursos naturales y culturales de la nación mexicana.

El *Atlas pintoresco* se compone por 13 cartas, y fue elaborado en 1885, sin embargo fue utilizado para la Exposición Universal de París en 1889, por lo relevante y descriptivo. A lo largo de sus imágenes se pueden apreciar tópicos como la división política, etnográfica y eclesiástica; vías de comunicación, instrucción pública, orografía, hidrografía, minería, agricultura. Topografía del Valle de México y de las cercanías de la capital; arqueología e historia¹²³

Era esencial mostrar al público extranjero de las riquezas con que contaba el territorio mexicano por lo que las imágenes del Atlas, decoraron las galerías de los salones en los cuales se mostraban objetos relacionados a las distintas temáticas antes mencionadas, brindándole al espacio una multiculturalidad, que fue propicio para observar

¹²²Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. *Op. cit.* p. 187

¹²³Fausto Ramírez, *Las imágenes del "México prospero" en el Atlas pintoresco de Antonio García Cubas (1885) en Amans artis, amans veritatis, Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutierrez Haces*. IIE-UNAM, 2011. p. 582

la diversidad que México tenía. Fue tan importante la obra de García Cubas, que el Atlas fue nuevamente utilizado para las Exposiciones de Chicago en 1893 y París 1900.

El tema de la modernidad en México, estuvo presente dentro de la exposición, en el área de arte, con obras de José María Velasco tales como: *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac* (1881), y *Cañada de Metlac* (1881), temas que forman parte de la construcción del México moderno, en la ampliación de la red ferroviaria que recorría gran parte del país, con lo cual la nación, estaba a favor, ya que los visitantes podrían apreciar la tecnología al servicio de los mexicanos y de la gran existencia de vías de transporte que poseía nuestro país.

Las obras de arte que se exhibieron, representaban un tema significativo dentro de las exposiciones y es a través de éstas, donde se puede inferir la difusión del patrimonio cultural de México en el extranjero, puesto que estas obras fueron representativas en nuestro país en tanto que los pintores se preocuparon por abordar temas de carácter histórico o geográfico, por lo que, no sólo se trata de meros recorridos por la historia de México, o de vistas del valle de México a través de pinturas, sino de la magnitud e impacto que éstas llevaban consigo y por ende de la recepción que tuvieron en dichas exposiciones, puesto que por medio de estas composiciones el espectador extranjero podía conocer México, así como momentos peculiares de la historia patria, lo que permite recalcar la importancia de estas exposiciones, en tanto que, de cierta manera, se convierten en difusión de los países, inclusive del turismo, pues el hecho de crear en primera instancia un pabellón con alusiones al mundo indígena representaba ya curiosidad para el espectador, aunado a esto que en el país existían este tipo de construcciones, lo que hacía que se tuviera intriga por descubrirlas; por último, el hecho de llevar patrimonio artístico, generó gran expectación por conocer dicho territorio.

Sin embargo, pese a los elogios que recibieron, las pinturas fueron rechazadas por parte del jurado internacional para ser exhibidas en el Palacio de las Bellas Artes, en donde se mostraban las pinturas y esculturas de los artistas europeos¹²⁴. Sí en cuestión pictórica, el arte mexicano fue despreciado para ingresar a la par del arte europeo, la

¹²⁴ Xavier Moyssen, *El nacionalismo y la arquitectura*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 55, México, 1986. p. 115

arquitectura podía tener una respuesta similar, puesto que, a pesar de la aceptación que se le dió al país, para integrarlo como parte de la Exposición Universal, no se podía esperar una aceptación completa por parte de los europeos, pese a las grandes obras artísticas que se montaron en dicho pabellón. Con esto no se pretende justificar el desprecio que tuvo el palacio neo azteca de parte de algunos críticos en París, además, era preciso, mostrar que el interés en el arte seguía siendo el europeo como principal modelo.

Otra forma de mostrar que México se había convertido en un país moderno era a partir de la higiene y la salud pública, pues a nivel internacional seguían creyendo que el país vivía en condiciones antihigiénicas, por lo que se pretendía cambiar esta ideología (esto por supuesto no ocurría de manera homogénea pues las condiciones de vida en ciertas partes del país continuaban siendo deplorables). Es pues que el gobierno porfiriano se encargó de exhibir dentro del palacio neo azteca, documentos relativos a la creación del Instituto Médico Nacional, junto a la memoria de las obras sanitarias de la ciudad de México y la historia de la medicina del doctor Domingo Orvañanos.¹²⁵

Evocar una época no sólo nos debe remitir a ella, sino que la propia simbología arquitectónica nos da referencias sobre la ideología y el pensamiento antiguo. Esta postura estuvo fundamentada por medio de los estudios arqueológicos de Peñafiel, el gran error fue el intentar generalizar respecto a una arquitectura nacional, pues el palacio, como su mismo nombre lo indica, parecía ser una referencia actual al mundo azteca; sin embargo, vemos que dentro del acopio de información y materiales, varias culturas lograron formar ese híbrido arquitectónico.

Arquitectónicamente no se mostraba funcionalidad en el espacio constructivo, pues como he analizado, la polémica en torno a la construcción dio como resultado el hartazgo de los arquitectos por evocar estilos pasados, debido a que estos no se ajustaban a las necesidades del mundo moderno. Por lo que muchos visitantes tuvieron la idea de que así se vivía en México, al más puro estilo ancestral.

¹²⁵Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. Op. Cit. p. 206

Inclusive, a nivel local, periódicos como *El correo del Golfo* hablaban de este pabellón con su estilo completamente azteca. Olvidando que había sido una edificación mixta y, por ende, no se mencionaban los demás elementos recatados.

El edificio destinado a la instalación mexicana es uno de los más notables de entre todos los allí construidos, su arquitectura es esencialmente azteca.¹²⁶

El diario mexicano *El hijo del Ahuizote*, publicó el 4 de agosto de 1889 una caricatura en tono de burla al palacio neo azteca, la cual fue titulada como “Nuestra fachada en París. Bocetos de la Exposición Universal”. En ella se muestra las caras de Porfirio Díaz sobre las cariátides, a la derecha aparece Díaz Mimiaga y a la izquierda Carlos Pacheco. En la parte superior aparecen seis medallones correspondientes al sacerdote católico Antonio Plancarte, Ignacio Mariscal, Francisco Z. Mena, el ministro de Hacienda Manuel Durán, Joaquín Baranda, ministro de Justicia e Instrucción Pública y el general Pedro Hinojosa, ministro de guerra.¹²⁷



“NUESTRA FACHADA EN PARÍS” (DETALLE). EL HIJO DEL AHUIZOTE. 4 DE AGOSTO DE 1889.

(Obtenido de Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México, FCE, 1998. Anexo de ilustraciones)

¹²⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Volumen 3. “Estudios y documentos III” UNAM-IIE. México, 1997. p. 254

¹²⁷ Mauricio Tenorio Trillo. *Op Cit.* p. 233

Sobre esto, Xavier Moysén menciona que en cuanto a la arquitectura bien se podía decir que del pasado arqueologizante del exterior, se pasaba al presente¹²⁸. Es decir, que no existía relación alguna en ambas demostraciones.

No obstante, en la planta principal del pabellón se exhibieron algunas piezas arqueológicas y maquetas como la del monumento a Cuauhtémoc, colocada frente a la que representaba la sensación del momento: la torre Eiffel¹²⁹, dando como resultado un nuevo choque visual al espectador, puesto que ahora se juntaban la decoración europea con el monumento al héroe vencido.

Por todo lo anterior, considero que se pudo haber logrado un discurso completo en ambos espacios, de tal suerte que esto no fuera motivo de contrastes, por lo que se puede apreciar un mal manejo del diseño.

La gran aportación que dejó el palacio neo azteca en materia arquitectónica, fue la importancia de valorar el patrimonio arqueológico mexicano. Motivo por el cual no sólo los arqueólogos se interesaron por estos temas, sino que los arquitectos se incorporaron a estas investigaciones, de modo que comenzaron a recrear espacios que pertenecían a su propia cultura, olvidando por momentos los estilos europeos y enfocándose al estudio de los nuevos estilos descubiertos.

Sobre esto, Nicolás Mariscal, en su publicación *La patria y la arquitectura nacional*, promueve el estudio del arte arquitectónico nacional¹³⁰, con el fin de que los arquitectos conozcan a fondo la diversidad de estilos que componen este estilo nacional, de tal suerte que sean ellos los que demuestren a la sociedad la variedad arquitectónica que se encuentra en nuestro país.

¹²⁸Xavier Moysén, *El nacionalismo y la arquitectura*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 55, 1986 p. 115

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰Federico Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular Mexicana. Del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914. 2ª edición. Impresora del Puente Quebrado. México, 1970. p. 12



INTERIOR DEL PALACIO NEO AZTECA

(Obtenido de Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México, FCE, 1998. Anexo de ilustraciones)

Sin embargo, las discusiones que dejó el palacio neo azteca continuaron por algunos como Luis Salazar, quien menciona que el arqueólogo se inicia en las ruinas de las antiguas construcciones, pero se desarrolla y se perfecciona con el concurso del arquitecto, cuya misión consiste en saber interpretar y reconstruir....¹³¹. De esta manera, se crea un vínculo entre estas dos disciplinas, por medio del estudio antiguo.

En contraste con estas ideas, Manuel G. Revilla menciona lo siguiente:

La Arqueología, tomada con sobrado ardor, llega a ser traba peligrosa; amortigua la imaginación y destruye toda su independencia: es la ciencia seca, la ciencia del pasado, sin afectos para el presente, sin aspiraciones para el porvenir, hostil a las innovaciones más legítimas.¹³²

Sin duda, estas ideas se basan en la funcionalidad más que en la aportación que pueda representar para el estudio de los temas arqueológicos. Por lo que considero que el problema radicaba en el uso que se pretendía hacer de la arquitectura indígena, puesto que debía estar acorde con la realidad, cosa que no sucedía, pues, pese a la multiculturalidad del país jamás se mostraba un interés en poner en práctica los derechos del indígena. Así pues, se observa que este tema era solamente utilizado para crear una imagen nacional y decorar la ciudad con historia.

Luis Salazar estaba consciente de que se crearía un estilo nacional por medio de lo indígena, pues la menciona como una inspiración para la arquitectura moderna¹³³. Sin embargo, en la práctica esto no sucedió en los años que trascurrieron después de la creación del palacio neo azteca en lugar de edificar construcciones de este estilo, en el caso de la ciudad de México, se apreció el interés por lo neo clásico, o posteriormente el *art nouveau*, como se ejemplifica con los edificios que albergaron a la Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas, construido por Silvio Conti, el Palacio Legislativo inconcluso, obra de Emilé Benard, la Cámara de diputados de Mauricio Campos o el edificio de Correos de Adamo Boari. Algunos arquitectos extranjeros y otros nacionales, pero ninguno de sus edificios elaborados a la idea arquitectónica del estilo indígena.

¹³¹Ramón Vargas Salguero, y J. Víctor Arias Montes (compiladores) *Ideario de los arquitectos mexicanos. Tomo 1 "Los pensadores"* CONACULTA-UNAM, México, 2010. p. 217

¹³²Ibíd. p. 207

¹³³ Ibíd. p. 218

A finales de 1889, salió a la luz una publicación que llevaba por título *Arqueología y arquitectura mexicanas*, escrita por Francisco M. Rodríguez¹³⁴ con el seudónimo de Tepoztecaconetzin Calquetzani, la cual hacía una fuerte crítica al palacio neo azteca pues haciendo alusión a este, el autor mencionaba:

.... si se procede mutilando, copiándose ya este fragmento azteca, aquel zapoteca y ese otro maya, y si se siembran estos elementos, haciendo uso de su policromía hasta obtener abigarrada mezcla que se aplique en un edificio de forma, proporciones y distribución moderna ¿se obtendría acaso con semejante fárrago un nuevo estilo? ¿Podría llamarse a eso arquitectura azteca o zapoteca o maya? Nunca, porque un detalle, un miembro aislado no puede constituir el todo.¹³⁵

Con lo cual se consideraba al palacio neo azteca como un fracaso en la búsqueda del estilo nacional en la arquitectura, por lo que pedía con este texto a los arquitectos que tomaran este ejemplo, para no volver a realizar construcciones de ese estilo.

Al parecer, sus comentarios fueron escuchados, pues el palacio neo azteca, que en un principio se había pensado albergara el Museo de Arqueología, tuvo un destino inesperado y poco pensado por sus creadores, pues para 1891 se mencionaba que estaría en un terreno perteneciente a la Escuela de Agricultura, frente a la Merced de las Huertas, (aunque esto nunca ocurrió) posteriormente los relieves estuvieron por años, en un patio del Mercado Abelardo Rodríguez¹³⁶.

Actualmente los relieves de Izcóatl, Nezahualcóyotl y Totoquihuatzin se encuentran empotrados en el exterior del Museo del Ejército en el llamado *Jardín de la Triple Alianza*. Los de Centéotl y Camaxtli fueron enviados a Aguascalientes y colocados en una fuente levantada en el Jardín de los Palacios en 1986, en homenaje a Jesús Contreras, el resto de los relieves permanecen como adorno en el exterior del Monumento a la Raza desde 1940.

¹³⁴ Ingeniero y arquitecto mexicano. Desempeñó el cargo de inspector general de Monumentos Arqueológicos.

¹³⁵ Ramón Vargas Salguero y J. Víctor Arias Montes (compiladores) *Ideario de los arquitectos mexicanos. Tomo 1 "Los pensadores" Op cit.* p. 233

¹³⁶ Fausto Ramírez, *Dioses, héroes y reyes mexicanos en Paris, 1889. Op. cit.* p. 252

Testigos fieles del esplendor mexicano en París, los relieves de Contreras son los únicos objetos arquitectónicos, que permanecen vivos y presentes, relatándonos por medio de sus expresiones, la gloriosa hazaña que mostraron al mundo en la Exposición Universal de 1889.



IZCÓATL, RELIEVE EMPOTRADO AL EXTERIOR DEL MUSEO DEL EJÉRCITO. ENTRE LAS CALLES FILOMENO MATA Y TACUBA, COLONIA CENTRO HISTÓRICO.

Izcóatl, serpiente de obsidiana.

Autor: Jesús Contreras 1866-1902

(Fotografía tomada por Alejandro Díaz)

CONCLUSIONES

Así pues considero que el palacio neo azteca sirvió para lo siguiente:

1. Mostrar una visión “exótica” de lo mexicano para atraer la visión de los extranjeros.
2. Ser un punto de atención en la Exposición Universal de 1889, lo que derivaría en la cantidad de visitantes, intrigados por ingresar al pabellón.
3. Dar un reconocimiento a nivel internacional de la arquitectura indígena mexicana.

Es así como el palacio neo azteca logró su objetivo en cuanto a lo que se tenía previsto: “afianzar las relaciones internacionales y crear una nueva imagen de México en el extranjero”. Pues lejos de proponer un estilo arquitectónico, el tema de las inversiones en el país rindió frutos después de 1889. Las relaciones diplomáticas con naciones europeas se normalizaron y la nación mexicana entró en el selecto grupo de las Exposiciones Universales.

Para muestra de que esto fue un logro, es interesante pensarlo en eventos posteriores como lo fue el Centenario de la Independencia de México, pues en esta conmemoración asistieron varios países con los que se había participado en 1889, trayendo obsequios y halagos para el régimen porfirista.

A diferencia del monumento a Cuauhtémoc, el palacio neo azteca no logró penetrar del todo en el gusto arquitectónico, a pesar de que ambos compartían el mismo estilo, pues considero que, primeramente se debió construir arquitectura neo prehispánica en México y de esa manera observar el gusto o rechazo, pues de esta forma el país hubiese reinventado este estilo dentro del mismo territorio nacional.

En segunda instancia el lugar donde fue colocado el monumento a Cuauhtémoc, fue la clave del éxito al ser la calzada más importante con la que contaba la capital y por ende gran cantidad de transeúntes la miraban a diario. Posteriormente el proyecto de Francisco Sosa dotó de una mayor estética visual al paseo de la Reforma, por lo que lejos de representar los ideales indígenas su presencia formó parte de la nueva decoración urbana.

Considero también, que el tema de la identidad nacional fue un éxito para mostrarse en París con el palacio neo azteca, sin embargo a nivel local en México no existió un edificio que expresara ese fervor nacional, por lo que hubiese resultado contrastante que este pabellón se construyera de nuevo en territorio nacional, puesto que un mexicano común y corriente no se vería identificado en este edificio. Incluso una vez terminada la Exposición Universal, no se pudo concretar la construcción del Museo de Arqueología, espacio para el que se tenía destinado al palacio neo azteca. Es decir que solo cumplió la función que tenía: *vender la imagen de México, en el extranjero por medio de la arquitectura.*

A pesar de esto, el palacio neo azteca sirvió para dar una idea de los adelantos y progresos que nuestro país poseía, aunado a esto de presentarle a las naciones, la riqueza de patrimonio artístico con que contaba, así como de los artistas que incursionaron en este proceso, tales como Jesús Contreras y José María Velasco.

Las Exposiciones Universales se convirtieron en escenarios donde los países mostraron a los invitados el proceso moderno que llevaban consigo. México en París 1889, logró entrar al selecto y moderno grupo de países invitados. A lo largo y ancho de su pabellón mostró con objetos, que la nación a cargo de Porfirio Díaz se encontraba en una nueva etapa de estabilidad, paz y progreso.

La arquitectura como disciplina fue evolucionando durante el siglo XIX, en México de manera constante, ya que, después de la Exposición Universal, se dejó en claro el nuevo rumbo que se tenía que tomar en cuestión arquitectónica, es decir el valorar el pasado, sin apartarse de la funcionalidad, que serían las nuevas ideas que traería consigo el siglo XX. Por otro lado, las construcciones decimonónicas se vieron modificadas por la inclusión de los nuevos materiales que trajo consigo la época moderna, logrando un nuevo resultado en la forma de hacer arquitectura.

Es pues que el siglo XIX dejó un aprendizaje para los futuros arquitectos, logrando juntar lo moderno, la tecnología y la cultura dentro de un mismo espacio, tal y como ocurrió en el palacio neo azteca.

La historia del arte lo menciona, los arquitectos lo utilizan de referencia y en nuestra memoria existe a través de relieves esparcidos en monumentos y museos. Testigo del esplendor porfirista, el palacio neo azteca triunfó en París pero fue rechazado en su propio país.

BIBLIOGRAFÍA

1. Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. 8va edición. Editorial: Gustavo Gili. Barcelona, 1999.
2. Blancarte, Roberto. (coordinador) *Cultura e Identidad nacional* FCE-CONACULTA colección: Biblioteca mexicana. Serie: Historia y Antropología. México, 2007.
3. Broadbent, Geoffrey et. al. *El lenguaje de la Arquitectura, un análisis semiótico*. Editorial: Limusa. México, 1984.
4. Canogar, Daniel. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: espectáculos y tecnología*. Anjona ediciones S.A; Madrid, 1992.
5. Castro Villalba, Antonio. *Historia de la construcción arquitectónica*. Ediciones UPC. Barcelona, 1995.
6. Chanfon Olmos, Carlos (coordinador) *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. Volumen III "El México independiente", Tomo II *Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. UNAM-FCE, México, 1998.
7. Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. (1750-1950)* Editorial: Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1981.
8. Díaz y de Ovando, Clementina. *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. IIE-UNAM México, 1990.
9. ----- *México en la Exposición Universal de 1889*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 61. IIE-UNAM México, 1990.
10. Fernández Justino. *El arte moderno en México. Breve historia siglos XIX y XX*. IIE-UNAM, México, 1937.
11. Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducción: Jorge Sainz. Editorial Gustavo Gili S.A; Barcelona, 2002.
12. Fusco, Renato de. *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1976.
13. Giedion, Sigfrido. *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)* Sexta edición. Editorial Dossat S.A; Mdríd, 1982.
14. González, Luis. "El liberalismo triunfante" en *Historia General de México*. El Colegio de México. México, 1981.
15. Greenhalgh, Paul. *Art Nouveau 1890-1914*. V&A Publications. Londres, 2002.

16. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Horizontes historicistas en Iberoamérica. El neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad*. En *Arquitectura escrita. Doscientos años de Arquitectura mexicana*. Johanna Lozoya y Tomás Pérez Vejo (coordinadores) CONACULTA-INAH colección: Banco de nivel. México, 2009.
17. Hitchcock, Henry-Russell. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Tercera edición. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1985.
18. Katzman, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México*. Editorial Trillas. México, 1993
19. Kohn, Hans. *Historia del nacionalismo*. FCE, México, 1949.
20. Marchán Fiz, Simón. *Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1982.
21. Mariscal, Federico. *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular Mexicana. Del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914*. 2ª edición. Impresora del Puente Quebrado. México, 1970.
22. Marshall, Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Editorial: Siglo XXI. Buenos Aires, Argentina, 1989.
23. Martínez Gutiérrez, Patricia. *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*. Facultad de Arquitectura- IIE, UNAM. México, 2005.
24. México, Secretaria de Fomento, *Proyectos de edificio para la Exposición Internacional de París de 1889*, Tipografía de la Secretaria de Fomento, México, 1888.
25. Moysen, Xavier. *El nacionalismo y la arquitectura*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 55, México, 1986.
26. Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Ediciones Nobel S.A. Madrid, 1999.
27. Pérez Walters, Patricia. *Alma y bronce: Jesús F. Contreras 1866-1902*. México, D.F.: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002
28. Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1958.
29. Plazola Cisneros, Alfredo. *Enciclopedia de Arquitectura*. Vol. 8. Plazola Editores. México, 1996.
30. Ramírez Fausto. *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1988.

- 31.----- *Las imágenes del “México próspero” en el Atlas pintoresco de Antonio García Cubas (1885) en Amans artis, amans veritatis, Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces.* IIE-UNAM, México, 2011.
- 32.----- *Modernización y modernismo en el arte mexicano,* México, IIE-UNAM, México, 2008.
- 33.----- *Vertientes nacionalistas en el modernismo,* en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)* UNAM, México, 1986
34. Ranke, Leopold Von. *Pueblos y Estados en la historia moderna.* FCE, México, 1979.
35. Riva Palacio, Vicente. compilador, *México a través de los siglos: Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual.* Tomo primero. “Historia antigua y de la conquista” Editorial Cumbre S.A. México, 1953.
36. Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX.* Volumen 3. “Estudios y documentos III” UNAM-IIE. México, 1997.
37. Salazar Torres, Citlati *El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913* Tesis de Licenciatura (Licenciado en Sociología)-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, 2006.
38. Salvat, Juan. (coordinador) *Enciclopedia de Historia de México* tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V. México, 1978.
- 39.----- *Enciclopedia de Historia del Arte* tomo 10. Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V. México, 1979.
40. Schávelzon, Daniel. *La polémica del arte nacional en México (1850-1910)* FCE, México, 1984.
41. Smith, Anthony. *Nacionalismo, teoría, ideología, historia.* Traducción: Olaf Bernerdez Cabello. Editorial: Alianza. Madrid, 2004.
42. Tenkotte, Paul A., *Kaleidoscopes of the World: International Exhibitions and the Concept of Cultural Space, 1851-1915,* American Studies, 28, 1, 1987
43. Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930.* México, FCE, 1998.
44. Vargas Salguero, Ramón y J. Víctor Arias Montes (compiladores) *Ideario de los arquitectos mexicanos. Tomo 1 “Los pensadores”* CONACULTA-UNAM, México, 2010.

45. Velázquez Guadarrama, Angélica. *La Historia Patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato*, en *Arte, Historia e Identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Tomo II. UNAM, México, 1994.
46. Villagrán García, José. *Teoría de la arquitectura*. UNAM-Facultad de Arquitectura. México, 1988.
47. Villegas Moreno, Gloria. *México: liberalismo y modernidad 1876-1917: voces, rostros y alegorías*. Fomento Cultural Banamex. México, 2003.
48. Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Ediciones de la Casa Chata. Centro de Investigaciones Superiores del INAH. México, 1979.
49. Vizcaíno Guerra, Fernando. *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*. UNAM-IIS. México, 2004.
50. Widdifield, Stacie G. *Hacia otra historia del arte en México* Tomo II “La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)” CONACULTA, Dirección General de Publicaciones. México, 2001.
51. Witker, Rodrigo. *Los museos*. Tercer Milenio, CONACULTA Dirección General de Publicaciones. México, 2001.

FUENTES ELECTRÓNICAS

1. Arechavala, Lascurain. Fernando. *Las exposiciones internacionales. Como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino*. Artículo de investigación. http://ge-iic.com/files/Exposiciones/Las_exposiciones_internacionales.pdf
Fecha de consulta: Agosto 2012
2. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana 1877-1921*. Artículo de investigación. En ARQUITEXTOS (revista electrónica) Octubre, 2003. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/647>
Fecha de consulta: Agosto, 2012
3. Schávelzon, Daniel. *América Latina en París (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889*. Artículo de investigación publicado en <http://www.danielschavelzon.com.ar> el 1º de diciembre de 1984.
Fecha de consulta: Agosto, 2012

4. Valdearcos, Enrique. *Arquitectura y urbanismo en los siglos XIX y XX*. Artículo de investigación. En "Proyecto Clío" Año: 2007 ISSN:1139-6237
<http://clio.rediris.es>
Fecha de consulta: Agosto, 2012.

5. México Nación Multicultural. ¿Qué es el indigenismo? En: *Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas*. UNAM-Programa México Nación Multicultural.
<http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/indice.html?n1=41&n2=60>
Fecha de consulta: Agosto 2013.

HEMEROGRAFÍA

- *La Sociedad*. Periódico político y literario.
México. 5 de Abril de 1859.
- *El Siglo Diez y Nueve*
México. 20 de Julio de 1889.
- *El hijo del Ahuizote*.
México. 4 de Agosto de 1889.