

28  
2 ej'



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL PALACIO DE BELLAS ARTES**  
**(1904--1934)**

**T E S I S**  
**QUE PRESENTA PARA OPTAR**  
**POR EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADO EN HISTORIA**  
**ADRIANA ZAPETT TAPIA**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COORDINACIÓN DE HISTORIA**

**México, D. F.**

**1985**



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 está 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.

## INTRODUCCION

<b>I</b>	<b>DESARROLLO HISTORICO</b>	
	1. Antecedentes .....	6
	2. Sociedad porfirista .....	18
	2.1. Importancia del nuevo Teatro Nacional durante el régimen de Porfirio Díaz .....	23
	2.2. Proyecto original del arquitecto Adamo Boari. ....	27
	2.3. Primera etapa de construcción del Teatro Nacional .....	33
	3. Sociedad revolucionaria .....	45
	3.1. Repercusiones de la Revolución Mexicana en la construcción del edificio .....	49
	3.2. Los años de la interrupción .....	50
	4. Sociedad post-revolucionaria .....	56
	4.1. Políticas de los gobiernos post-revolucionarios con respecto al Teatro Nacional .....	61
	4.2. Del Teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes .....	63
<b>II</b>	<b>ARQUITECTURA DEL EDIFICIO</b>	
	1. Estilo .....	71
	1.1. Eclecticismo .....	73
	1.2. "Art-Nouveau" .....	75
	1.3. "Art-Decó" .....	78
<b>III</b>	<b>DESCRIPCION FORMAL DEL EDIFICIO</b>	
	1.1. El Palacio de Bellas Artes en 1934 .....	80
	1.2. En la actualidad .....	84

<b>IV</b>	<b>ESCULTORES</b>	
	1.1. Agustín Querol .....	91
	1.2. Geza Maróti .....	93
	1.3. Leonardo Bistolfi .....	96
	1.4. Gianetti Fiorenzo .....	98
	1.5. A. Boni .....	99
	2. Esculturas del Palacio Legislativo Federal ...	99
	3. Escultores nacionales .....	100
<b>V</b>	<b>PINTORES</b>	
	1. Muralismo .....	106
	1.1. "Nuestros Dioses" de Saturnino Herrán ...	107
	1.2. José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros .....	108
	1.3. Rufino Tamayo .....	112
	1.4. Jorge González Camarena .....	115
	1.5. Obras rescatadas de: Roberto Montenegro, Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano ..	116
<b>VI</b>	<b>IMPORTANCIA DEL PALACIO DE BELLAS ARTES EN LA CULTURA NACIONAL.....</b>	<b>118</b>
<b>VII</b>	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>133</b>
	<b>APENDICES</b>	
	<b>APENDICE 1</b>	<b>Contratos realizados durante la primera fase de construcción -- del Teatro Nacional .....</b>
		<b>136</b>
	<b>APENDICE 2</b>	<b>Contratistas de la segunda etapa de construcción del edificio.</b>
		<b>146</b>
	<b>APENDICE 3</b>	<b>El plan general de distribución del Palacio de Bellas Artes; descripción de los locales que lo componen.....</b>
		<b>152</b>

APENDICE 4	Historia de la Alameda .....	161
APENDICE 5	Transformación del predio correspondiente al Teatro Nacional y hallazgos en sus excavaciones .....	163
APENDICE 6	Hundimientos .....	167
APENDICE 7	Biografías de arquitectos e ingenieros ..	169
APENDICE 8	Historia gráfica del Palacio de Bellas Artes .....	176
FUENTES CONSULTADAS .....		221

## AGRADECIMIENTOS

*Agradesco de manera muy especial al Archivo General de la Nación; al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México; a la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde participé en la elaboración de la exposición "Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes". A las autoridades de las instituciones antes mencionadas, a Alejandrina Escudero y Teresa Avelayra y, a todas aquellas personas que por ser muy numerosas, me resulta difícil mencionar de manera individual, mi más sincero y honesto reconocimiento por su muy apreciada ayuda en la realización de esta investigación.*

*Asimismo, me sería imperdonable omitir el nombre de mi director de tesis, el Maestro Xavier Moyssén E., cuyos consejos siempre me serán de una ayuda invaluable.*

SIGLAS DE INFORMACION UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO

A.G.N.	ARCHIVO GENERAL DE LA NACION
A.C.	ARCHIVO CENTRAL DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
S.E.D.U.E.	ARCHIVO DE BIENES INMUEBLES DE LA SECRETARIA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGIA
D.A.C.P.A.N.	DIRECCION DE ARQUITECTURA Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
I.I.B.	INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRAFICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO (HEMEROTECA Y BIBLIOTECA)
I.I.E.	INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
I.I.H.	INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTORICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
B.C.	BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
B.M.	BIBLIOTECA DE MEXICO
B.L.T.	BIBLIOTECA LERDO DE TEJADA
B.N.A.H.	BIBLIOTECA NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

## INTRODUCCION

Del vasto campo de estudio, que comprende la historia del arte en nuestro país; hemos elegido al Palacio de Bellas Artes, otrora conocido como "nuevo Teatro Nacional", por ser uno de -- los más claros ejemplos de la arquitectura porfirista; y --- por que, hasta el momento, no existen estudios que abarquen globalmente el proceso de su desarrollo. Considerando que este tipo de investigaciones se ha restringido muchas veces a un análisis formalista de corrientes, escuelas, estilos y artistas, sin expresar el enfoque integral que todas las manifestaciones culturales requieren; nos ha parecido menester analizar el Palacio dentro de su contexto histórico; porque la arquitectura no es - un conjunto de unidades aisladas que surjan al margen del hom- bre social, ni del devenir de la historia. El Palacio de Bellas Artes tiene una razón de ser y una razón histórica de existir. Por ello nos abocamos en este caso al estudio de todos aquellos factores que determinan la preservación de las construcciones - en un espacio y tiempo específicos, como son: las relaciones de poder que encuentran en la arquitectura símbolos de su hegem- nía; las presiones provocadas por la movilidad social, que favo recen ciertas exigencias de un estrato específico, coadyuvando así al incremento de determinadas edificaciones; el grado cultu ral, científico y tecnológico, obtenido por una sociedad, que - es el que diversifica los tipos, funciones, formas y espacios - arquitectónicos de los nuevos edificios; sumado todo ello a --- otros aspectos particulares que constituyen indicadores de per- manencia o destrucción en la arquitectura u otras áreas artísti cas.

Para el estudio de este edificio, recurrimos a los planos de su construcción; al acervo fotográfico que pudimos conformar me diante la investigación hemerográfica y de archivo realizada en

Los expedientes del Fondo Teatro Nacional del Archivo General de la Nación, y en periódicos y revistas de la época localizados principalmente en la Hemeroteca del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la U.N.A.M., así como en otras instituciones. Es preciso destacar que en esta búsqueda de fuentes primarias y secundarias de documentación, corroboramos -- que el material inédito existente en los archivos consultados es abundantísimo, en tanto que el publicado es escaso y en su mayoría se integra por estudios parciales del edificio. Aunque es indudable que nuestra principal fuente de información la -- constituye el Palacio mismo.

De esta manera se procuró complementar la simple descripción fáctica con el análisis de esos procesos, a fin de sustentar nuestro enfoque; puesto que la historia fáctica no excluye a la analítica, ni viceversa. Por otra parte el trabajo interdisciplinario que exige el estudio de un edificio se tomó en cuenta, especialmente por cuanto se refiere a la colaboración de ingenieros y arquitectos.

Asimismo en todo estudio, la filosofía de la historia es -- ineludible como marco de referencia, sobre todo si consideramos que la interpretación histórica se ha visto escindida en -- dos grandes campos: el idealismo y el materialismo, de los cuales han derivado diversas tendencias. Formas altamente desarrolladas del conocimiento y la autocognición se han producido en el devenir histórico del hombre, por lo cual todo investigador de las ciencias naturales o sociales debe elegir entre las -- perspectivas teóricas antes citadas, pues de ello depende, en gran parte, la explicación subjetiva u objetiva que se derive de su reflexión.

Entre las vías del pensamiento nos hemos inclinado por el -- materialismo histórico, el cual, considera a la historia como una ciencia, partiendo de demostraciones racionales sobre procesos irreversibles del devenir histórico del hombre, para determinar las leyes que rigen su desarrollo, basándose en la --

dialéctica como método de investigación. En la historia del arte este sistema filodófico nos brinda muchas posibilidades de análisis.

Así, para alcanzar las finalidades propuestas decidimos organizar nuestro estudio de la siguiente manera. La estructura general comprende seis capítulos, conclusiones, ocho apéndices y un enlistado de la bibliografía consultada. El primer capítulo se refiere al DESARROLLO HISTORICO del edificio y abarca, - desde sus antecedentes - localizados en el que fuera el antiguo Teatro Nacional - ; un esbozo de las circunstancias que preveían en el seno de la Sociedad porfirista, las cuales determinaron el surgimiento de este Palacio, incluyendo el proyecto y las primeras obras para su construcción; analizando después - la serie de vicisitudes por las que atravesó la Sociedad revolucionaria, vicisitudes que repercutieron profundamente en el mismo edificio, llegando incluso a suspender los trabajos constructivos; por último, incursionamos en el desarrollo que estos mismos trabajos obtuvieron durante los periodos de los gobiernos que componen lo que se ha dado en llamar Sociedad post-revolucionaria, época en la que finalmente se concluye el gran Teatro, en base a proyectos distintos a los originales, cambiando además sus funciones para convertirse en el Palacio de Bellas Artes.

El segundo capítulo se circunscribe a la ARQUITECTURA DEL EDIFICIO; en él hacemos resaltar las peculiaridades de su Estilo, consistentes en un manifiesto eclecticismo en el que convergen diversos elementos Art-nouveau y Art-decò.

El capítulo tercero corresponde a la DESCRIPCION FORMAL DEL EDIFICIO; en esta descripción procuraremos detallar las características estructurales del actual Palacio, entre las que se distinguen: los materiales con que fue construido, la distribución de sus salas y servicios, y otra serie de características que intervienen en su composición; destacando las transformaciones de las que el mismo edificio ha sido objeto.

En el capítulo cuarto nos ocupamos de los distintos ESCULTORES que participaron en la decoración de este Teatro: Agustín -

Querol, Geza Maróti, Leonardo Bistolfi, Gianetti Fiorenzo y A. Boni, mencionando sus obras más importantes; incluimos también las esculturas que André Aillar, Paul Gasq y Laurent Honoré Marqueste realizaron para el Palacio Legislativo, y que después fueron integradas a la ornamentación de las fachadas exteriores de Bellas Artes.

El quinto capítulo se refiere a los PINTORES que intervinieron en los murales del segundo y tercer pisos del hall: José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena y Rufino Tamayo; así como a Saturnino Herrán, quien realizó el proyecto de "Nuestros Dioses", friso que jamás llegó a concluirse debido a la muerte prematura del pintor. Abarcamos también las obras de Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Diego Rivera, que fueron rescatadas y actualmente se exponen al público en el mismo sitio que los murales del tercer piso.

En el capítulo sexto resaltamos la IMPORTANCIA DEL PALACIO DE BELLAS ARTES EN LA CULTURA NACIONAL, afirmando que es el centro que coordina la mayor parte de las manifestaciones artísticas surgidas en el país, o presentadas por compañías extranjeras.

Finalmente, ofrecemos algunas conclusiones patentizando la trascendencia de este edificio, el cual marcó, indudablemente, nuevas directrices dentro de los cánones de la arquitectura moderna.

De esta manera conscientes de nuestros errores, ya que la investigación significa un constante progreso y todo planteamiento está sujeto a nuevas reflexiones; podemos señalar que en el estudio histórico del arte se requiere de mentes abiertas, persistentes e inconformes, que conviertan su impaciencia en una comprensión más objetiva del quehacer artístico, como una manifestación de la conciencia que encierra una dialéctica en su desarrollo; no a pesar de las circunstancias históricas en que se produce, sino por encima de todo.

"Antes que desaparezca por completo la fisonomía especial de aquellos tiempos ,antes de que la barreta derrumbe las últimas fachadas , antes de que el andamio se levante frente a casas que se desploman , y antes , en fin , de que oiga al cantero, indiferente a todo , cantar o silbar , a la vez que labra con te<sup>z</sup>ón la nueva piedra que cambiará el aspecto de lo que vieron nuestros antepasados , venimos a evocar sucesos , fechas y costumbres que pasaron , para que las futuras generaciones no tengan que excavar entre las ruinas del olvido. "

LUIS GONZALEZ OBREGON.

## I DESARROLLO HISTORICO

### 1. Antecedentes

Haremos remembranza de una insigne y desaparecida obra arquitectónica del siglo XIX, que otorgó gran lucimiento a la vieja ciudad de México: - el "Teatro de Santa Anna", precursor del actual Palacio de Bellas Artes. Este edificio se encontraba en la antigua calle de Vergara, hoy Bolívar, cerrando la actual Av. 5 de Mayo. Su historia es una larga cadena de crónicas y sucesos; fue su escenario el centro en el que se desarrolló una intensa vida artística, durante más de media centuria. El señor Francisco Arbu, emprendedor y perseverante empresario teatral de ese tiempo, - concibió la idea de construir un gran Teatro y, desde 1840, empezó a dar los pasos necesarios para ello.

"Sabido es mi carácter, y que más que el interés, mis deseos de que México tuviese un teatro en armonía con la importancia y la belleza de la capital de la República, me arrojaron con entusiasmo ciego, calificado hasta de fanatismo y de locura, aún por mis propios amigos, a una empresa llena de dificultades, superior a mis fuerzas, y en que fui abandonado aun por los que al fin se decidieron a ayudarme. No por eso renuncié a la inspiración de un Teatro magnífico: no por eso me limité a lo posible cuando los recursos escaseaban. O hacerlo digno de México, ó sucumbir en la miseria fue mi resolución."<sup>1</sup>

Al principio intentó formar una sociedad que hoy llamaríamos "anónima", asociándose a Ignacio Loperena, rico propietario; pero diversas dificultades le hicieron desistir de procurar su ayuda, continuando por su cuenta la obra con la demolición de las casas 11 y 12 de la calle de Vergara.<sup>2</sup> En la realización de su proyecto, Arbu obtuvo la protección del

---

1. "Contestación a los dictámenes de los Sres. que han reconocido el -- gran Teatro de Santa Anna, publicada por el empresario de dicha obra y por el arquitecto que la dirige y terminada con alguna observación que hace D. Juan Adorno ante el público al cuaderno últimamente publicado por D. Vicente Casarín", México, Impreso por I. Cumplido, 1843, p. 14

2. Véase Galindo y Villa, Jesús, Reseña histórico descriptiva de la ciudad de México, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1901, p.44-45. "En un principio, las calles tomaron los nombres de los vecinos -- principales que tuvieron en ellas solares (como los Donceles ó de los

General Santa Anna que en esa época gobernaba al país; por su mediación logró conformar a un grupo de accionistas que participaran en la compra de diversas localidades. Le fueron concedidos asimismo, a través del -- Ayuntamiento de México, ochenta y cinco mil pesos de crédito contra la Tesorería Nacional, a cambio de la propiedad de tres palcos; coadyuvando con ello a la construcción del teatro.

Para su edificación se designó al arquitecto español Lorenzo de la - Hidalgo, profesor de Arquitectura civil e hidráulica y Capitan de Ingenieros, quien fungió como director del proyecto para este teatro, originándose así una intensa y acre polémica que duró varios meses entre el arquitecto español y el arquitecto Vicente Casarín, debido a la preferencia que demostraron tanto el señor Arbeu como el Presidente Antonio López de Santa Anna por De la Hidalgo. A este arquitecto se le achacaron una serie de desperfectos en la construcción del teatro, como el de no haber proyectado los cimientos con las debidas precauciones, pues -- eran muy angostos para este tipo de terreno; el no haber tomado las medidas precautorias de estilo para hacerlo menos peligroso, en caso de - incendio; así como el grueso insuficiente de las paredes del teatro, las cuales no aseguraban la estabilidad, además de otros aspectos.

Por este motivo, se formaron dos comisiones para que opinaran sobre - el asunto: la primera quedó integrada por los señores Joaquín de Heredia, Arquitecto Mayor de la ciudad, de su Palacio Nacional y Santa Iglesia Cathedral, y Director de Arquitectura de la Academia de San Carlos; General Pedro García Conde, Director de Ingenieros y del Colegio Militar; Domingo Got, Arquitecto y Comandante del Batallón; y el Arquitecto de Minería Antonio Villard. La segunda comisión fue conformada por los Señores Ingenieros Enrique Griffón, Carlos Nebel y Moró. Los dictámenes de ambas comisiones resultaron desfavorables para De la Hidalgo, quien tuvo que realizar una exhaustiva defensa del sistema de construcción que había elegido. Israel Katzman dice a este respecto:

"El arquitecto Lorenzo Hidalgo (sic) que fue magnífico constructor tuvo que luchar toda su vida contra la idea de la gente de asociar lo esta

---

puntos notables hacia los cuales conducían á San Francisco); ó de los edificios culminantes, ó hechos históricos de la Conquista, etc. Muchos de -- estos nombres han desaparecido por completo, y sólo se conserva de ellos el recuerdo histórico, como los siguientes entre muchos: calle de los Alguaciles Mayores (hoy Vergara)".

ble con lo pesado. En el Teatro Nacional, calculó los apoyos por el método gráfico de Rondelet y aceptó la esbeltez que le permitía su cálculo, asimismo tomó en cuenta las experiencias de Planat en cuanto a transmisión de empujes con ángulos de 45° en terrenos de arena y apoyó los cimientos sobre una gruesa capa de arena apisonada. Cuando el Teatro se demolió sesenta años más tarde, estaba en perfectas condiciones."<sup>3</sup>

Sin embargo, el alboroto no se terminó hasta que el General Santa Anna, antes del estreno, hizo que un batallón completo ocupara todos los asientos. Por otra parte, retomando el hilo de la historia en sus inicios, el proyecto de De la Hidalga, a pesar de la caústica crítica a que fué sometido, logró llevarse a cabo. Así se colocó la primera piedra el viernes 18 de febrero de 1842, mediante una ceremonia a la que asistió el Presidente, acompañado de su gabinete y numerosos funcionarios particulares.

En una caja de zinc, colocada dentro de la primera piedra, se introdujeron diferentes medallas y documentos relativos a la época y algunos otros que conmemoraban momentos importantes de nuestra historia. Entre dichos objetos se distinguan:

- Una medalla de plata, acuñada para aquella solemnidad, con el siguiente tema:

A  
EL GENERAL ANTONIO LOPEZ  
DE SANTA ANNA  
BENEMERITO DE LA PATRIA  
CAUDILLO DE LA INDEPENDENCIA  
Y FUNDADOR  
DE LA CIVILIZACION  
PUSO ESTE CIMIENTO SIENDO PRESIDENTE  
1842

- Tres monedas de cobre antiguas: una de Morelos, otra de la jura del Emperador Iturbide y otra de la Independencia del 27 de octubre de 1821. - Además, de una de oro y otra de plata de las entonces en curso, así co-

---

3. Katzman, Israel, Arquitectura del siglo XIX en México, T.1, México, UNAM Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1973, p. 243

mo una cuarta antigua y un octavo de cobre o "Tlaco". Un Calendario Galván del año de 1842; El Diario del Gobierno; un número del Seminario de la Industria; dos de EL Siglo XIX, uno de ellos de la fecha de la solemnidad y otro que contenía las bases de Tacubaya ( que erigieron en dictador a Santa Anna); un ejemplar de las invitaciones enviadas para esa ceremonia; una copia del discurso que leyó en ella el Sr. Francisco Arbeu y un programa del concierto que en la noche de ese día iba a ofrecerse en el Teatro de los Gallos en el que actuaban una compañía de ópera. Estos objetos fueron descubiertos durante las obras de demolición de 1901 y publicados por el Seminario Literario Ilustrado del 15 de Abril de ese mismo año.

Hacia 1844, De la Hidalga concluye casi en su totalidad el teatro y propone para la ceremonia de inauguración el 18 de Febrero, segundo aniversario de la colocación de la primera piedra; pero como aún no estaba formada la compañía que habría de ocuparlo y además la fecha coincidía con un baile de máscaras, se decidió anticiparla, inaugurándose por fin el día 10 de febrero, con un concierto del violoncelista alemán Maximiliano Bohrer quien se intitulaba primer violoncello de la capilla de S.M. el rey de Wutemberg y los filármonicos mexicanos Manuel Covarrubias, José María Chávez, Vicente Blanco y Antonio Aduna. El programa inaugural para esa ocasión fue el siguiente:

Primera parte: Obertura a grande orquesta "La Palmira", composición del mexicano Manuel Covarrubias/ Concierto de violoncello con acompañamiento de orquesta, compuesto y ejecutado por Maximiliano Bohrer / Variaciones de violín con acompañamiento de orquesta, compuestas por Beirrot y ejecutadas por José María Chávez /Obertura de "Emma de Antiochia" / Gran fantasía sobre canciones tirolenses para violoncello, con acompañamiento de piano, compuesta por Bohrer y ejecutada por él mismo y Vicente Blanco.

Segunda parte: Obertura "La Fausta" / Gran fantasía sobre temas de Bellini, para violoncello, con acompañamiento de orquesta por Bohrer y ejecutada por él mismo / Gran concierto de flauta, ejecutado por Antonio Aduna / Obertura "Il Conte d' Essex" / Fantasía sobre sonecitos populares mexicanos y españoles arreglada en México por Bohrer para violoncello y piano y ejecutada por él mismo y Vicente Blanco.

La decoración que el escenario lució durante la inauguración se debió a la inventiva de Pedro Gualdi; el telón representaba la Plaza Principal de México, con la columna de la Independencia que, en esos momentos, se construía bajo la dirección de De la Hidalga y que no llegó a pasar de su zócalo, motivo por el cual la Plaza Mayor recibe todavía ese nombre.

La entrada a los palcos primeros, segundos y terceros con ocho localidades se cobró a razón de dieciseis pesos; en patio y balcones, dos pesos y cuatro reales en galería. Existen dos posiciones divergentes acerca de los resultados de aquella celebración, por una parte se dice que fue enorme la concurrencia y entusiasta el reconocimiento prodigado a los señores Arbeu y De la Hidalga. En tanto que, por otro lado, se sostiene que no fue así, debido a los rumores que circulaban respecto a la poca seguridad que ofrecía el teatro aún no concluido. En lo único que coinciden ambas afirmaciones es en el éxito que, en términos artísticos, obtuvo finalmente esa primera función. Posteriormente, se celebraron en él algunos bailes de máscaras y el 7 de abril de ese mismo año, se iniciaron las presentaciones dramáticas con las comedias "El vaso de agua" y "Las paredes oyen" del insigne Juan Ruiz de Alarcón; la crónica de esta función la hizo Guillermo Prieto.

El Teatro Nacional fue una obra de estilo neoclásico, de ese estilo que surgió en el siglo XVIII como reacción al barroco y al rococó, inspirado en la arquitectura de los antiguos monumentos de Grecia y Roma, creados con sobria y monumental belleza. En la Nueva España, este estilo se halló íntimamente unido a la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada en 1783 y persistió con cierta vigencia a lo largo del siglo XIX. En lo que a su estilo se refiere y por considerar de suma importancia la descripción que el propio De la Hidalga hizo de su obra, se presenta en las siguientes líneas una transcripción de la misma.

"El orden de la parte principal de la fachada es corintio: cuatro columnas y dos pilastras componen cinco intercolumnios que forman la entrada al gran peristilo cuyo piso está elevado sobre el plano de la calle, dos y medio pies; existiendo (sic) por lo mismo, cinco escalones o gradas que se perfilan en los zócalos de las columnas y pilastras. Se extiende de la fachada a los lados del peristilo, a dos casas pendientes del teatro, las cuales participan de la misma ordenanza principal, en toda su elevación y ancho. El todo del orden abraza el cuerpo bajo y principal y está terminado por un tercer cuerpo ático, coronado con un acrotécis o balaustrada. En el fondo del peristilo hay cinco arcos que comunican a las piezas que forman el piso bajo de las casas, en el piso principal y en ático se corresponden balcones y ventanas, con los ejes de todos los arcos del piso bajo. Seis estatuas y dos jarrones de mármol se colocarán sobre los pedestales del acrotécis que se proyectan sobre cada columna y pilastras. El todo do

mina los edificios inmediatos, tanto por su elevación, como por su carácter monumental. La composición general de una fachada, después de estar en relación exacta (sic) con la disposición interior del edificio á que corresponde, es susceptible de distintas combinaciones en sus elementos, de cuya elección y conveniencia depende la unidad y la armonía que debe existir (sic) en el todo, así como de los primeros depende el verdadero carácter. Nada -- más sencillo para obtener un resultado feliz y grandioso en la elección de las partes que constituyen una fachada, que imitar los principios seguidos y emitidos por los antiguos."<sup>4</sup>

El Teatro Nacional tenía las siguientes dimensiones: el ancho de su fachada era de veintinueve varas y media <sup>5</sup>; el radio de las paredes curvas -- de doce y media varas; y por cuanto se refiere a la elevación de las mismas desde el piso de la calle, veintidós varas dos pulgadas. El ancho del edificio en la parte del escenario era de cuarenta y una varas veintiseis pulgadas, y con respecto a la elevación de las paredes exteriores laterales a la escena, de veintidos varas dos pulgadas; siendo de ciento diez y siete varas el fondo de todo el edificio, desde la calle de Vergara hasta Betlemittas. De su elegante y sobria fachada se conservan algunas litografías, así como de sus interiores. En el pórtico de la entrada tres gradas de cantería conducían a un vestíbulo ancho y espacioso, en el cual había dos puertas -- que servían de comunicación con las casas contiguas proyectadas para hospedería, café y nevería.

De este vestíbulo, se pasaba a un patio de trece varas de ancho y treinta y dos de largo rodeado de columnas, sobre las que descansaban corredores. Este patio se hallaba cubierto con una bóveda de cristales, con el fin de -- que el público pudiera refrescarse antes de salir a la calle después de la -- función. De allí se pasaba a la sala del teatro. En ella todos los antepe---chos de los palcos eran de madera estucada y dorada, así como las columnas y pilastras corintias que sostenían el arco del proscenio. Las butacas estaban realizadas en caoba con sus cojines de tafete rojo. La sala contaba con cinco puertas, una central y cuatro laterales, correspondientes a los palcos intercolumnios, sobre los cuales estaban en sus hermosas repisas los bustos de

---

4. "Gran Teatro de Santa Anna". El Museo mexicano ó miscelánea pintoresca de amenidades curiosas é instructivas, Tomo 1, México, Lo Imprime y lo Publica I. Cumplido, 1843, p. 297

5. Lorenzo de la Hidalga utilizaba la vara castellana de: .8359; en tanto que la pulgada tiene como valor universal 2.54 cm.

dos insignes mexicanos, Juan Ruiz de Alarcón y José Eduardo Gorostiza.<sup>6</sup>

Posteriormente fue cambiada la decoración del telón de boca, siendo decorado por Riviere, en él se apreciaba la gran Plaza de México con la -- proyectada columna de la Independencia y dos fuentes monumentales, mientras que en el telón de entreactos, también obra de este pintor, era rojo con arabescos y tenía tres grandes medallas en su centro con hermosas figuras que representaban a tres musas: Melpómene (de la tragedia), Talía -- (de la comedia) y Terpsícore (de la danza y el canto). El alumbrado se limitaba a las candilejas del foro y noventa luces colocadas en un gran disco de metal blanco bruñido, con su perilla dorada en el centro, aparato -- que se denominaba lucerna, el cual descendía ya encendido y ascendía para encenderse por la horadación practicada en el centro del cielo raso.

El teatro tenía buenas condiciones acústicas, tanto para la ópera como para la comedia; su ventilación era adecuada y contaba con suficientes salidas para evitar cualquier peligro a los concurrentes. Poseía tres líneas de palcos, con veinticinco asientos cada una; llegando a tener un total -- de dos mil trescientos noventa y cinco localidades, lo que permitía a los asistentes apreciar cómodamente los espectáculos ofrecidos. El foro era -- inmenso y había treinta y dos cuartos para actores, salones de sastrería y salones para pintar decoraciones. El costo total del suntuoso edificio fue de trescientos cincuenta y un mil pesos.

A la caída del dictador, el teatro perdió para siempre el nombre que -- había ostentado en su frontispicio: el de "Teatro Santa Anna".<sup>7</sup> En septiembre de 1844 fue ofrecido en arrendamiento por José Antonio de Irigoyen, depositario del mismo. Fue entonces cuando comenzó a llamársele por el nombre de la calle en que se encontraba: "Teatro de Vergara", hasta el 15 de diciembre de ese mismo año en el que se le denominaría "Teatro Na--

---

6. Véase García Cubas, Antonio, El libro de mis recuerdos, 4a. Ed., México, Patria, 1950, p.828

7. Varios autores afirman que después de la caída del dictador Antonio López de Santa Anna, el teatro perdió para siempre su nombre, aunque Reyes de la Maza, en su obra Historia del Teatro en México 1810-1910, sostiene que durante la intervención norteamericana, cuando una comisión fue a Manga de Clavo a buscar a Santa Anna para que se pusiera -- al frente del ejército mexicano y éste aceptó; los capitalinos se apresuraron a colocar de nuevo las letras doradas en el frontispicio del -- Gran Teatro, que volvió a llamarse de Santa Anna.

cional", nombre con el que obtuvo gran fama. Durante este difícil período se aprovechó parte del edificio para instalar en él un hotel; imponiéndoseles a las compañías líricas o dramáticas la obligación de encabezar sus programas con el siguiente lema: "Gran Hotel del Teatro Nacional: Para esta noche, la ópera o la comedia tal o cual". Con el fin de dar mayor amplitud al hotel, se sacrificaron algunas localidades del Teatro, departamentos y salones de descanso y de ensayos. Debido a una serie de vicisitudes políticas y económicas y al desasosiego de esos tiempos, le fueron dados varios nombres como "Hotel Vergara", "Hotel de la Opera", "Teatro Imperial" (llamado así a partir del 23 de noviembre de 1863) y "Teatro Nacional", denominación que le fue dada por segunda vez en 1867, al iniciarse la República restaurada, época de Juárez, -- hasta su demolición en 1901.

Sin embargo, al hacer mención del valor intrínseco que tiene una obra artística, para una determinada sociedad, cobrando relevancia en su contexto, es menester comprender las vertientes generales del proceso histórico en que surge. Si recordamos un poco sobre el devenir de la segunda mitad del siglo XIX, y recordamos la coyuntura histórica en que tiene su origen esta notable obra artística hoy desaparecida, demostraremos la validez y vigencia de esta aseveración. Por ello, es preciso elucidar las diferentes imbricaciones que se dan entre el desarrollo de las creaciones artísticas y las circunstancias históricas de las que forman parte.

El Teatro de Santa Anna erigido con toda su magnificencia en la turbulenta década de los cuarenta del siglo XIX, siglo axial en nuestra historia, surge ante la imperiosa necesidad de un local apropiado para el arte teatral, ya que como fue referido por la marquesa Calderón de la Barca en 1840, el estado del teatro en México era lamentable.

Lo que resulta paradójico con respecto a la edificación de este gran teatro, como ha sido el caso de otras obras artísticas producto de necesidades sociales, son las contradictorias situaciones por las que son generadas. El apoyo ofrecido por Santa Anna al Sr. Arbeu, en un momento en que la ciudad misma presentaba una serie de problemas urbanísticos relativos a la higiene pública, alumbrado, pavimentos, seguridad interna entre otros, todos ellos inherentes a su propia conformación y desarrollo en la urdimbre del México post-independiente. Nos permite inferir la importancia dada a este tipo de construcción al margen de otras que pudieran ser más perentorias.

Por otra parte, si analizáramos la historia del Teatro de Santa Anna, paralelamente al desarrollo histórico del país, tendríamos que abordarla con un criterio cronológico que abarcara la era de Santa Anna, la Reforma, la Intervención y el Imperio, la República restaurada y el Porfiriato, lo cual requeriría de una vasta investigación que no es propósito de este estudio, en el que sólo se intenta señalar la relevancia del principal antecedente del Palacio de Bellas Artes, al cual está dedicada nuestra investigación.<sup>8</sup>

En medio de asonadas, pronunciamientos, disturbios, levantamientos e intervenciones, el azaroso siglo XIX generó una compleja y contradictoria realidad en la transformación del país hacia una sociedad cada vez más capitalista. "A grandes rasgos, la historia mexicana del siglo XIX, es la historia de un país que se independiza de un imperio ultramarino, que se ve en la necesidad de adoptar nuevas formas en su organización, - en el que las estructuras novedosas chocan con la inercia histórica que sustenta un tradicionalismo; donde ese choque provoca luchas armadas y - el constante experimentar de uno y otro sistema hasta que, en 1867, se establece una forma definitiva de gobierno - por lo menos hasta el día de hoy - y por lo tanto de definición ante un contexto universal. La historia siguiente será la de la integración nacional del país, con sus consiguientes movimientos de evolución y revolución que sustituyen y definen estructuras sociales y económicas."<sup>9</sup>

Las teorías liberales que predominaron a lo largo del siglo, fueron - un factor económico-ideológico de suma trascendencia, ya que las políti-

---

8. Esbozar un panorama socioeconómico, político y cultural de las - circunstancias que mediaron y condicionaron la existencia del desaparecido Teatro de Santa Anna constituyen una tarea titánica y casi imposible de lograr en un trabajo que, como éste, sólo persigue alcanzar una aproximación a dicho contexto, por ello, para aquellos - que se interesen más por profundizar en el mismo, se recomienda que consulten la compilación realizada por Ciro Cardoso y sus colaboradores en la obra México en el S.XIX (1821-1910), historia económica y de la estructura social, México, Nueva Imagen, 1980, 525p. (Serie: Historia) ó Historia general de México, T.3, México, SEP/Colegio de México, 1976, 337p. y de Josefina Vázquez de Knauth, Nacionalismo y educación en México, Colegio de México, 1970, 291p. (Centro de Estudios Históricos: Nueva Serie, 9).

9. Matute, Alvaro, México en el siglo XIX, antología de fuentes e interpretaciones históricas, México, UNAM, 1981, 565p. (Lecturas Universitarias, 12), p.20

cas librecambistas entre los países industrializados como Francia e Inglaterra, no tenían los mismos efectos desfavorables que cuando eran aplicados a las excolonias españolas, debido primordialmente, a las condiciones de mercado que en ellos prevalecían dada su escasa infraestructura, así como a la inestabilidad política que éstos enfrentaban a partir de sus revoluciones independentistas; lo que trajo consigo una considerable desigualdad de su desarrollo en relación con Europa y Estados Unidos, así como una inevitable dependencia económica con respecto a los mismos por la propia fuerza de las estructuras del mercado internacional, producto de la abolición del exclusivismo colonial.

La presencia extranjera representa una condicionante poderosa a lo largo del siglo y el influjo que se denota en los espectáculos artísticos del Teatro Nacional, como principal teatro de la capital, reflejan en gran medida dicha circunstancia. El famoso teatro de Santa Anna fue, definitivamente un producto de la cultura generada en nuestro país durante el siglo XIX; ante sus puertas y en su escenario se vieron reflejados sin cesar los conflictos que afrontaba la nación, las constantes pugnas entre liberales y conservadores y, sobre todo, los profundos cambios en la orientación intelectual de la sociedad mexicana, que poco a poco comenzaba a tomar conciencia de su condición independiente y de la necesidad de crear una cultura nacional.

De esta forma, para comprender la importancia del Teatro Nacional en la cultura del siglo XIX, es preciso recordar que desde 1753, sólo existía el Teatro Principal como recinto adecuado para que se presentaran las compañías líricas o dramáticas, es hasta el surgimiento del gran Teatro de Santa Anna cuando se inicia toda una tradición operística que mantuvo su preminencia entre otras expresiones artísticas, puesto que provocó en este género una producción nacional que, aunque no llegó a constituir ninguna escuela, nos legó ciertas buenas experiencias que inclusive llegaron a ser conocidas en Europa.

La actividad operística en el siglo XIX generó la creación de academias de canto y el surgimiento de cantantes mexicanos, algunos muy notables, así como de directores, escenógrafos, grupos de coristas y bailarines.

Sobre este gran teatro Antonio García Cubas nos refiere lo siguiente: "...por su extensión, proporciones y buenas condiciones acústicas era el apropiado para los espectáculos líricos, dramáticos y coreográficos de pom

poso aparato, así como para los grandes festivales, patrióticas funciones y bailes de máscaras."<sup>10</sup>

Por su escenario descollaron grandes figuras como las célebres divas - Enriqueta Sontag Condesa de Rosi, Adelaida Ristori, Adelina Patti, entre otras, o grandes actores como el francés Benito Constancio Coquelin, magnífico intérprete de Moliere, e insignes actrices como Sara Bernarhdt o - grandes músicos como Paderewski.

En este teatro se cantó por primera vez el 15 de septiembre de 1854, - el Himno Nacional Mexicano de Jaime Nunó y Francisco González Bocanegra, y, también se celebraron en él, los grandes saraos del Segundo Imperio. Sin embargo, no todo fue esplendor en el Teatro de Santa Anna, debido a las contingencias socioeconómicas y políticas que ocurrieron a lo largo del siglo XIX.

Durante los períodos difíciles como el que atravesó el país en la guerra de 1847, en que la "gente decente" no asistía al teatro, se presentaron en él, maromeros, cirqueros y hasta funciones de luchas grecorromanas. No obstante, también fue le escenario donde se escuchó la música clásica de todos los tiempos. En 1870, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Beethoven, se interpretaron en él obras de este insigne compositor, de Mozart, Mendelsson y Hayden.<sup>11</sup>

A pesar de todo ello, la existencia de este edificio llegaba a su fin. Así como lo expresa Luis Reyes de la Maza, durante el régimen de Porfirio Díaz, "José Ives Limantour, ministro de Hacienda dió a conocer los planes que tenía el gobierno respecto a la construcción de un elegante teatro. Estos planes consistían en adquirir el Teatro Nacional, derruirlo, continuar hasta la Alameda la calle del Cinco de Mayo que cerraba entonces el teatro construido por Lorenzo de la Hidalga en 1842, y levantar el nuevo en los terrenos cercanos a la Alameda".<sup>12</sup> De esta manera diciendo y haciendo el gobierno adquirió por la cantidad de 415 mil pesos este coliseo, cifra que amparaba no sólo el teatro y el terreno donde se asentaba, sino -- también las casas número 10 y 11 de la misma calle de Vergara y seis más - de la de Betlemitas. Con ello la destrucción inmediata del Teatro Nacional

---

10. García Cubas, Antonio, op. cit , p. 348

11. Ibidem , p. 698

12. Reyes de la Maza, Luis, Cien años de teatro en México 1810-1910, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 161 p.(SEP-SETENTAS, 61) p. 139

fue inevitable, empero con él también desaparecían el escenario que albergó casi sesenta años de espectáculos que fueron simiente de diversos géneros artísticos como: "la ópera", "la zarzuela", o el "can-can" en nuestro país.

La última temporada del Nacional fue ofrecida por el Sr. Fernando Díaz de Mendoza y la Sra. María Guerrero, nombrada por Porfirio Díaz como "Directora Honoris de la Escuela de Declamación en el Conservatorio Nacional". Interpretaron el "Cyrano de Bergerac" de Edmund Rostand y "La verdad sospechosa" de Juan Ruiz de Alarcón, ésta última tiene tradición en los momentos cumbres del antiguo y el nuevo Teatro Nacional.

Por otra parte, cuando el Teatro Nacional fue demolido a principios de este siglo en la ciudad de México existían otros teatros de importancia como el de Iturbide, el Principal, el Renacimiento, el Arbeu y el Colón, así como algunas medianías, para las personas de escasos recursos.

A pesar de que nuevas corrientes como el transformismo,<sup>13</sup> o el naturalismo<sup>14</sup> encabezado por Ibsen y Tolstoi sentaron las bases del teatro moderno, el teatro como espectáculo favorito del público del siglo XIX, vio perder su rango al abrirse en la calle de Plateros número 9 el primer salón cinematográfico, por ello la importancia del Teatro Nacional en la cultura e historia del teatro mexicano durante el siglo XIX, es inobjetable.

---

13. Ibidem, p. 134

" No cabe duda que el creador del transformismo género que alcanzó - apenas medio siglo de vida, fue Leopoldo Fregoli un cómico italiano que asombraba a los públicos por su rapidez en los cambios de ropa y con su talento multifacético para interpretar varios personajes a la vez. En diciembre de 1896 llega a México el gran Frégoli y el Teatro Principal es insuficiente para albergar noche a noche al numeroso -- público que quería aplaudir una y otra vez al transformista."

14. El naturalismo sistema filosófico que consiste en atribuir todas las cosas a la naturaleza como primer principio; desarrollado en el siglo XIX se opuso al romanticismo.

En México casi no se conocía la obra de Ibsen y Tolstoi hacia 1894, - sin embargo, se hablaba mucho en los círculos intelectuales de esta - nueva corriente filosófico-literaria, entre cuyos exponentes aquí encontramos a Federico Gamboa entre otros.

## 2. Sociedad Porfirista

En nuestro estudio acerca del nuevo Teatro Nacional tenemos como objetivo el no circunscribir los contenidos del arte a simples definiciones es téticas, ni reducir el análisis de la obra a la mera descripción formal, - aislando la creación artística de su contexto histórico. Esta idea constituye el eje de nuestra investigación por ello partimos de la sociedad misma considerando sus interacciones sociales, políticas, económicas y culturales. En este caso nos referimos a la sociedad porfirista la cual generó al hoy llamado Palacio de Bellas Artes.

De esta manera observaremos como una serie de factores externos, aparen temente no relacionados a la edificación del nuevo Teatro Nacional, lo con dicionaron en gran medida. Al erigir este teatro se requirió de la combi nación de una serie de elementos entre los cuales podemos mencionar la vigen cia de antiguas prácticas constructivas y el surgimiento de nuevas concepciones estructurales que, independientemente de las fallas en los cálculos de la cimentación,<sup>15</sup> dieron como resultado en el nuevo teatro soluciones - que si bien no pueden considerarse como revolucionarias, resultaron al menos novedosas,

Por otra parte, las construcciones de cualquier siglo implican el dominio del avance científico y tecnológico de la época que conforman una he- rencia cultural, comprendida por el cúmulo de conocimientos sobre la meto dología de la construcción en la arquitectura. Por ello debemos tener presente que una edificación de la envergadura del Palacio de Bellas Artes -- significó para su tiempo, un progreso en los métodos constructivos que, -- aún cuando no se reflejan de manera evidente, están impresos en sus carac terísticas intrínsecas sublimándose a través del arte.

De esta forma mientras que en las obras pequeñas son pocas las personas que participan en su construcción, en las grandes edificaciones se requiere de una considerable división del trabajo especializado. El Teatro Nacio nal fue construido en el momento en que estaban surgiendo en el país las - especialidades básicas de la ingeniería, como la ingeniería civil, separada

---

15. En ese tiempo no existía la tecnología necesaria para realizar estudios de mecánica de suelos que indicara el comportamiento de las capas del subsuelo, por lo que la capacidad de compresibilidad del terreno resultó menor al esfuerzo a que ha sido sometido por el Palacio de Bellas Artes.

de la topográfica o de la de instalaciones, existiendo además una clara diferenciación entre la ingeniería y la arquitectura; de ahí que podemos explicarnos la necesidad del arquitecto Boari de recurrir a expertos en cada área de la construcción en otros países y de importar tecnología extranjera pues mientras, que estos factores ya se habían desarrollado en Europa y en los Estados Unidos, aquí no existían los especialistas requeridos.

La sociedad porfirista que abarcó de 1877 a 1911,<sup>16</sup> denominada así por la hegemonía del presidente Porfirio Díaz durante treinta años en el poder con la sola interrupción del gobierno del general Manuel González (1880-84), constituyó, una dictadura, cuya caída estrepitosa dió origen a una lucha civil de fuerza arrolladora: La Revolución Mexicana.

El régimen porfirista tuvo sus inicios con el triunfo militar del "héroe del 2 de abril", quien logró consolidar una dominación política, pero no social del país. Como lo expresara José C. Valadés, el primer período de gobierno del presidente Díaz surgía ante la amenaza de un panorama funesto, -

---

16. Como lo señala Sergio De la Peña en su obra La formación del capitalismo en México, 6 Ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1979, 245p. (Economía y Demografía) p. 164.

"A grandes rasgos puede describirse la situación mundial en los treinta años de porfirismo formada por tres períodos diferentes. Empieza con una época de serios desajustes producidos por la crisis del capitalismo industrial en Europa y en los Estados Unidos a principios de la década de los ochenta, después de un período de intenso crecimiento. Ello determinó que el impulso expansivo hacia México no haya sido tan intenso como lo sería más adelante, no sólo por la situación crítica mundial sino también por la atención preferente que prestaron a la expansión de sus intereses en África y Asia. De todas formas, la escasez de bienes primarios, causa principal del primer impulso imperialista, se expresa en precios crecientes de éstos y en algunos casos, en relaciones de precios del intercambio favorable para los países productores de esos bienes. La exportación de capital, sobre todo de Europa, ya era para entonces una pauta establecida aunque fluctuante debido a las frecuentes crisis, en tanto que en los Estados Unidos persistía una demanda de inversiones que superaba el ahorro interno, por lo que generaba una corriente neta de importación de capital.

La década de los noventa corresponde a un período de auge intenso en el panorama mundial, estimulado principalmente por la explotación de recursos y mercados coloniales, lo que produjo poderosos impulsos favorables al intercambio comercial y crecimiento industrial. Tuvo lugar en ese lapso una expansión poderosa de Europa hacia las nuevas colonias dando lugar al extraordinario movimiento, imperialista que caracterizó a esa época. Los Estados Unidos de Norteamérica también renovaron su tendencia hacia la expansión territorial, una vez terminada la primera etapa del proceso de incorporación económica de Alaska, adquirida en 1867 y

"éste tuvo que pasar serios tropiezos, ya no sólo de organización de autoridad sino de formación cultural y económica de México,"<sup>17</sup> Afrontando al mismo tiempo el difícil problema del aislamiento en que nos dejó la caída del Segundo Imperio. Así el liberalismo de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, en su búsqueda de vinculaciones con el exterior, fue uno de los factores esenciales en la política internacional de apertura e intercambio económico que se perfilaría claramente durante el régimen de Díaz.

La única nación con la que México tenía estrechas relaciones en 1877 era Alemania ya que paulatinamente se fue vinculando con otros países europeos, centro y suramericanos, así como con China y Japón en el Oriente Asiático. Porfirio Díaz convirtió las relaciones comerciales con Europa en una fuerza moderadora con respecto a los Estados Unidos, el cual se manifestaba en una nueva expansión territorial, a pesar de haber reconocido en abril de 1878 al gobierno del Presidente Díaz.

El régimen porfirista tratando de consolidarse fomentó el inversionismo extranjero que se incrementó en México por la vigorosa expansión del capitalismo industrial en el mundo. El progreso material se tradujo en una extensa red ferroviaria que unía a los mercados regionales entre sí y a éstos con el internacional. Se realizaron asimismo obras portuarias considerables en Veracruz, Tampico y Salina Cruz, creándose también una serie de bancos que posibilitaron un mayor desarrollo en la agricultura de exportación, el comercio, la industria y la minería; se logró el saneamiento del crédito y la hacienda pública, así como la creación de un buen número de instituciones culturales, dando paso de esta manera a la formación de un Estado Sólido que, aunque inscrito en un capitalismo subsidiario, ya contaba con una poderosa clase dirigente nacional.

La minería fue el área que más desarrolló en el país, empero la explotación de minerales preciosos no fue tan determinante como en otras épocas pues se diversificó hacia los minerales concentrados, cobrando también importancia una nueva industria extractiva, la del petróleo. Son múltiples los ejemplos que podríamos mencionar de la ingerencia que obtuvieron los

---

asentada la pauta industrial después de la Guerra Civil. En la década final del siglo XIX ocuparon Hawaii, Cuba, Puerto Rico y parte de las islas de Oceanía (entre 1893 y 1900), y tuvo lugar su penetración definitiva en América Latina.

17. Valadés, José C., El porfirismo, historia de un régimen; el nacimiento (1876-1884), 3 V., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977: I, p. 126.

intereses y capitales extranjeros en nuestra economía interna durante ese período, además de las crisis económicas y las recesiones en el ámbito internacional repercutieron notablemente en el desarrollo del régimen, coadyuvando a la agudización de las contradicciones que culminaron en México con la Revolución de 1910 y en el mundo con la Primera Guerra Mundial.

La dictadura que formuló su política interna en base a "poca política y mucha administración" creando a partir de 1895 una situación boyante en las finanzas públicas, después de más de medio siglo de penurias, descuidando los hondos y viejos problemas del pueblo mexicano que constituyeron su antítesis, como: "el de la mala distribución de la tierra, los abusos que a escondidas realizaban contra los campesinos los hacendados, mayordomos y muchas autoridades; las condiciones deplorables de los trabajadores de las fábricas y los talleres explotados en sus jornales con duros sistemas de trabajo realizados en condiciones de inseguridad y de absoluta falta de higiene; la discriminación que se hacía de los nacionales frente a los obreros extranjeros; los excesos de autoridad judicial que protegía - tan sólo a los poderosos e influyentes; el inicuo sistema de adscripción de los campesinos en las haciendas y la nefasta venta que de indígenas y campesinos se hacía en calidad de esclavos. Todo este panorama sombrío escapaba a los ojos del viejo gobernante en el que las influencias de sus colaboradores divididos eran cada vez más fuertes."<sup>18</sup>

Las nueve décimas partes de la población mexicana formada por proletarios e indígenas se hallaban enclavadas en las haciendas y ciudades, subyaciendo bajo un régimen de explotación que imponía soluciones inmediatas de una profunda transformación agraria con respecto a lo cual el estado porfirista sólo favoreció políticas como las del deslinde decretada el 15 de diciembre de 1883 por el ejecutivo federal, afectando principalmente a las tierras comunales, beneficiando el latifundio y recrudesciendo las tradiciones sociales de una estructura compleja y sumamente dividida que hicieron inminente la caída del general Díaz quien fue obligado a renunciar a la presidencia de la República Mexicana el 25 de mayo de 1911, después de su última reelección en la que figuraba Ramón Corral como Vicepresidente.

---

18. De la Torre Villar, Ernesto, "Segundo período presidencial de Díaz e inicio de su reelección hasta 1910" en: Historia de México, 12 T., México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1978: X, p.2287

Por otra parte una minoría privilegiada de banqueros, comerciantes, hacendados y altos funcionarios que formaban la élite del comercio, la industria, la minería, la agricultura y las finanzas, avecindados en la capital y en -- ciudades como: Guadalajara, Puebla, Mérida, Querétaro, Monterrey, Guanajuato y San Luis Potosí, junto con una pequeña clase media dieron al "beau monde", a la "joie de vivre", a la moda y modales parisienses y a todo aquello que tuviese estilo europeo. Como dice Juan Somolinos: "La Belle Epoque en México se reflejó principalmente en la ciudad; fue constante preocupación de Díaz y su gobierno presentar un México progresista e integrado a la cultura occidental."<sup>19</sup> A lo cual respondió la arquitectura porfirista, destinada a esa nueva burguesía formada por extranjeros y hombres de empresas que impusieron un acelerador al progreso económico y fomentaron la construcción de palacetes y numerosos edificios públicos que modificaron la fisonomía de la ciudad como las elegantes colonias Roma, Juárez y Cuauhtémoc en las que se distinguían los techos de pizarra negra de tipo europeo, así como las de la clase media en las colonias de Santa María la Rivera, Guerrero, San Rafael y Condesa.

En las construcciones públicas más suntuosas se contrataron preferentemente arquitectos franceses e italianos con excepcionales salvedades como las de Emilio Dondé, Antonio Rivas Mercado, Guillermo Heredia, Mauricio M. Campos y Manuel Gorozpe, cuyas obras junto con las de los extranjeros conforman la arquitectura de este período.

Durante el porfirismo predominó la filosofía positivista sustentada principalmente por el grupo de los llamados "científicos", que tuvieron gran importancia en el gobierno. Entre ellos figuraban: Francisco Buñes, Sebastián Camacho, Joaquín Casasús, Ramón Corral, Alfredo Chavero, José Ives Limantour, - Justo Sierra, Emilio Rabasa y otros más; dominando la vida cultural y política del país.

Fue así como, esta sociedad que vivió con un pretendido afrancesamiento bajo el influjo del modernismo, del art-nouveau, del eclecticismos de la época, del periodismo moderno en sus inicios (representado por El Imparcial periódico dirigido por Rafael Reyes Spíndola); que se consolidó en una modernización

---

19. Somolinos P., Juan, La "Belle Epoque" en México, México, Secretaría de Educación Pública, 1971, 148p. (SEP - SETENTAS, 13) p. 35

de las estructuras socio-culturales influida por el dominio de las corrientes intelectuales y artísticas europeas, en un cambio de actitud en las letras y las artes; contaba para 1894 con dieciséis escuelas preparatorias - dependientes de la federación, diecinueve de jurisprudencia, nueve de medicina, ocho de ingeniería, una escuela práctica de minería, una de estudios navales, una de estudios militares, dos escuelas de agricultura, dos de comercio, siete de artes y oficios, cuatro conservatorios de música, una escuela para ciegos y otra para sordomudos y varias normales para maestros - de primaria, así como la Universidad Nacional que reuniría algunas de las escuelas superiores y establecería posteriormente nuevas escuelas como la de Altos Estudios llamada después de Filosofía y Letras, creada por Justo Sierra en mayo de 1910. Fue esta sociedad la que en su constante advenimiento a los nuevos tiempos, originó un edificio tan ecléctico en su estilo y de suma trascendencia para su contexto social como el nuevo Teatro Nacional.

Esta sociedad paradójica y cambiante, poseedora de una larga herencia - adquirida durante el siglo XIX de pobreza, desasosiego y con la carencia de un estado sólido, la que sin resolver los graves problemas nacionales de desarrollo interno, en base a una infraestructura propia que creara las condiciones necesarias para un país independiente, la que siendo una sociedad -- predominantemente agrícola mantuvo esta área productiva en el atraso (exceptuando los cultivos de exportación como el henequén). Esta sociedad plébrica de contrastes fue la que permitió una construcción tan importante como la del hoy llamado Palacio de Bellas Artes, uno de los edificios más representativos de nuestra cultura contemporánea, por ser la sede de una institución nacional, el Instituto Nacional de Bellas Artes.

## 2.1. Importancia del nuevo Teatro Nacional durante el porfirismo.

Al referirnos a la importancia de este edificio en el marco de su época es preciso remitirnos a sus antecedentes mediatos e inmediatos, por ello haremos énfasis en la importancia que el Teatro de Santa Anna tuvo para el Siglo XIX ya que es la simiente del nuevo Teatro Nacional, con lo cual podremos ahondar en lo que su construcción implicó.

El proyecto del arquitecto Adamo Boari para la construcción del nuevo Teatro tenía un gran compromiso ante la sociedad porfirista, ya que sustituía -

al antiguo coliseo, que como hemos visto en los antecedentes no sólo sirvió para representaciones de ópera, zarzuela, ballet o conciertos, sino que también fue el escenario donde confluyeron múltiples acontecimientos sociales y políticos que conformaron toda una época de actividad teatral ciudadana. Por lo que el nuevo recinto del arte debía imponerse con toda la magnificencia posible a la añoranza del recientemente demolido. Ante la resignación general se apreciaba la honda huella que había dejado este teatro entre los capitalinos:

"Todo México lamentó con positiva pena la destrucción de aquel templo del arte, cien y cien veces profanado por espectáculos indignos de él, pero --- otras cien y cien enaltecido por los más cultos y magníficos que puedan darse, y muchos somos que al contemplar aquel desastre creímos ver flotar en el pavoroso vacío los espíritus de egregios artistas que allí colectaron -- laureles para sus glamorosas coronas (...) Esperamos que el nuevo Gran Teatro Nacional que reemplace al demolido, cumpla con eso de quienes derrumbaron el de la calle de Vergara. Lo que si creemos imposible es que el nuevo Coliseo pueda alguna vez enorgullecerse de una historia que iguale en recuerdos a la de aquel que ya no existe sino en la memoria de los que poco a poco iremos desapareciendo y llevándonosla con nosotros."<sup>20</sup>

De esta manera al quedar inconcluso el nuevo Teatro Nacional durante el porfirismo y siendo proclamado, después de la demolición del antiguo Teatro de Santa Anna, el Teatro Arbeu como "teatro oficial", la sociedad porfirista careció de un local apropiado para los grandes espectáculos artísticos pues la construcción del anhelado teatro requirió de treinta y cuatro años. Y por otra parte, habiéndose iniciado la transformación de la vieja ciudad virreinal a mediados del siglo XIX, el nuevo teatro tenía entre sus objetivos dar realce a la zona donde quedaría ubicado conforme a los planes de la nueva urbanización llevada a cabo durante la dictadura de Díaz. De todo esto podemos inferir varios aspectos de gran importancia, puesto que el antiguo coliseo que había vibrado con el bel canto italiano, la ligereza de la zarzuela y la música alegre de Jacques Offenbach imponiendo el gusto por sentidos espectáculos, otorgaba un valor especial al nuevo teatro que desde su origen tenía como misión satisfacer tantas exigencias.

---

20. Pulido Granata, Francisco Ramón, La tradición operística en la ciudad de México 1900-1911, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 24 apud Enrique de Olavarria y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México 1538-1911, 3 Ed., T.III, Prólogo de Salvador Novo de la Academia de la Lengua, México, Porrúa, 1977, p. 2033 a 2035.

En el aspecto económico cabe destacar que la influencia del inversionismo extranjero en todas las áreas de la sociedad porfirista, tuvo entre sus repercusiones el auge constructivo. Asimismo considerando que en el año -- fiscal de 1903-04, que puede servirnos como parámetro, ingresaron a la Tesorería 86 millones de pesos y salieron 76 continuando el erario con un su pérvavit en los presupuestos; además en 1904 se contrataba en Europa un -- nuevo empréstito de 40 millones de dólares, sumando esta fertilidad de recursos al constante respaldo que recibió Porfirio Díaz entre 1904-08 por parte de los hombres de empresas, podemos esclarecer el suficiente apoyo - económico con que contó el arquitecto Boari en la construcción del nuevo - Teatro Nacional proveniente del gobierno, quien a su vez patrocinaba otras obras de gran magnitud como el Palacio Legislativo, el Palacio de Comunica - ciones, la Columna de la Independencia, etc. destinadas al embellecimiento de la metrópoli mexicana y a la satisfacción de los gustos y necesidades - de la burguesía porfirista, realizadas con motivo de la celebración de las Fiestas del Centenario.

Entre otros aspectos más particulares que nos permiten entender las diferentes interacciones de la infra y la supraestructura que repercutieron indirectamente en el arte, podemos dar el ejemplo del acero mexicano utili - zado en la estructura del nuevo teatro, producto de la inversión de capital extranjero norteamericano en las fundiciones y plantas de concentrados de metales de San Luis, Monterrey y otras ciudades nortefías. Mucho se vanaglo - riaron los mexicanos a principios de siglo de la fabricación por primera - vez de viguetas de acero en el país, en la Monterrey Steel & Iron Works an - tecedente de la fundidora de Monterrey, sin considerar que ese pretendido progreso costaba una buena dosis de independencia económica con respecto a los capitales norteamericanos.

"Como es bien sabido para la construcción de los cimientos del que ha de - ser Teatro Nacional, se ha tomado un cúmulo de precauciones y se han hecho prolijos y cuidadosos estudios. Trátase de evitar de manera eficaz el hun - dimiento total y parcial del edificio que ha de ser uno de los monumentos más grandiosos de esta época.

La cimentación se ha hecho conforme a los procedimientos más modernos - usando del cemento y viguetas de acero de resistencia máxima. Para elegir el material hicieron una serie de pruebas y nos es grato consignar que el resultado de esas pruebas ha sido un triunfo completo para la industria na

cional. En efecto los pesimistas habían predicho que jamás llegaríamos a producir acero de buena calidad y sin embargo las pruebas periciales a que se sometió el acero de diversas procedencias con ocasión de los trabajos del Teatro Nacional demostró que la composición del acero fabricado en México es inmejorable."<sup>21</sup>

Sin embargo, partiendo del hecho histórico de que en 1890 en Estados Unidos las grandes fundiciones norteamericanas importadoras de minerales mexicanos, fueron afectadas por la aprobación de la Tarifa Mc Kinley que incidía sobre la introducción de minerales en bruto con el fin de proteger a los mineros de este país, podemos explicarnos el por qué los norteamericanos, que se beneficiaban de nuestros recursos minerales, prefirieron obtener concesiones para instalar fundidoras en las ciudades del norte de México, donde además procesaban mineral, concentrándolo mediante el uso de carbón inglés en un principio y de la región posteriormente, adecuando a sus necesidades líneas ferroviarias y facilidades portuarias dando así, origen al desarrollo industrial de Monterrey. Lo que por una parte significó más que el triunfo de la industria nacional la infiltración de capital extranjero a todos los niveles de la producción, circulación y consumo, y por otro lado la forma en que a partir de construcciones de la reelevancia del nuevo Teatro Nacional se manipulaba el pretendido desarrollo, justificando una realidad socioeconómica que nos hacía cada vez más dependientes de los Estados Unidos, con la impresionante apariencia de obras monumentales que constituían una falacia más de ese repentino auge que se enunciaba bajo el lema de "Paz y Progreso".

En este sentido, a partir del análisis objetivo de su circunstancia histórica ... nos iremos paulatinamente refiriendo a manera de reseña a la historia de su construcción, desde su proyecto y programa arquitectónico, hasta su inauguración en el año de 1934. En cuanto a la importancia de su estilo o características estéticas, por su trascendencia en el ámbito de la arquitectura mexicana e internacional de ese tiempo, hemos dedicado un capítulo especial en el que analizaremos cuidadosamente estos aspectos.

---

21. "Los cimientos del Teatro Nacional", El Imparcial, Tomo XVIII, Núm. - 3175, México D.F., 10 junio de 1905, Primera Plana.

## 2.2. Proyecto Original del Arquitecto Adamo Boari

El nuevo Teatro Nacional, una de las obras más representativas de la sociedad porfirista, fue concebido como un paradigma de belleza y ostentación. Se erigió bajo los cánones de un proyecto original presentado por el arquitecto italiano Adamo Boari, quien consideraba al Teatro como su magna obra.

Evidentemente, ahora podemos apreciar a través de sus planos que no existe una total correlación entre la actual composición arquitectónica del Palacio de Bellas Artes, construido para ser sede del nuevo teatro, y el proyecto primario de este arquitecto. Por ello, es preciso elucidar las causas de dicha transformación partiendo del proyecto mismo a lo largo de su desarrollo.

A finales de 1900, se inician las obras de reparación del antiguo Teatro Nacional y el ingeniero Gonzalo Garita, encargado de estos trabajos, se dirige al Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Francisco Z. Mena, comunicándole los avances: Tengo el honor de adjuntar a Ud. los planos de las Adiciones y Reformas del Teatro Nacional de esta ciudad y el resumen de la memoria descriptiva de la nueva disposición y distribución, de acuerdo con las instrucciones verbales de Ud. recibidas. Para su lectura podrá Ud. juzgar de la importancia que se ha dado a la Higiene del Edificio y al mejor servicio del público y administrativo del trabajo bajo el punto de vista económico; mientras el Supremo Gobierno dispone se levante en otro lugar apropiado un Gran Centro de reunión digno de su cultura y del progreso de la Nación.

Protesto a Ud. mi respeto y consideración

Noviembre 9 de 1900.<sup>22</sup>

Posteriormente, en 1901, Boari también participa junto con el Ing. Gonzalo Garita, en el proyecto de restauración del "Teatro de Santa Anna" y el 28 de febrero de ese año, envía al ingeniero Santiago Méndez, Oficial Mayor de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, un estudio preliminar. Sin embargo, las circunstancias imperantes del nuevo plan urbano determinaron la demolición de aquel teatro.

---

22. Exp. 522/2, "Ministración de fondos para sus reparaciones", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, - A.G.N., 1901, Foja 14.

Para julio de 1902, el arquitecto Boari presenta el Avant Projet del futuro edificio, sometiéndolo a la consideración de la Secretaría del Ramo, a fin de encontrar un sitio adecuado para erigir el nuevo teatro, y es hasta el 16 de febrero de 1904 cuando se celebra un contrato:

"Entre el Ingeniero Leandro Fernández Secretario de Comunicaciones y - Obras Públicas y el señor Ingeniero Gonzalo Garita, reformando el contrato del 18 de marzo de 1901, para la ejecución de los proyectos para el Teatro Nacional y Edificio para la Administración General de Correos."<sup>23</sup>, fungiendo Boari como arquitecto.

Por fin, el 18 de marzo de ese año, el Consejo Consultivo de Edificios Públicos toma como base su proyecto previamente reformado por una Comisión integrada por los arquitectos Antonio Rivas Mercado, Manuel Gorozpe, Mauricio M. Campos, Fernando Leal y otros que rinden un informe acerca del mismo para la celebración del contrato definitivo. De este último contrato sólo se conoce la fecha en que se efectuó (12 de septiembre de 1904), por aparecer mencionado en el contrato que el arquitecto Boari firma en 1912 a fin de modificar el anterior. Aparece también en el informe de los directores de la obra correspondiente a la última etapa de construcción, del ingeniero Alberto J. Pani y el arquitecto Federico Mariscal.

Por otra parte, surgen una serie de divergencias entre el arquitecto -- Boari y el ingeniero Gonzalo Garita quien renuncia a participar en la construcción del nuevo Teatro Nacional, de esta forma, sólo queda el proyecto de Boari en el que se advierte ya ese afán de ostentación tan característico del régimen porfirista, mediante el cual se intentaba plasmar en todas las áreas el ideal de "orden y progreso". Boari dice a este respecto: "Era menester que yo comprendiera la importancia y magnitud de la futura obra y me puse a estudiar con todo empeño un proyecto para el futuro Teatro, procurando reunir é interpretar las ideas del gobierno sobre el asunto."<sup>24</sup>

---

23. Exp. 522/12, "Contrato para la construcción del Correo y Teatro Nacional", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, A.G.N. 1904, Foja 14

24. Exp. 522/11, "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, A.G.N., 1903-04, Foja 13

En el nuevo Teatro, el arquitecto italiano pretendía hacer una obra monumental, inigualada en las capitales europeas, incorporando en su edificación los más novedosos sistemas. En los Estados Unidos ya existían en ese tiempo teatros de construcción metálica a prueba de fuego pero de pequeñas dimensiones y no de perímetro aislado.

El proyecto de Boari se componía de 18 planos y dos fotografías, además de una memoria explicativa.

1. Plano de localización	Escala 1:200
2. Diagrama de los puntos de apoyo	" 1:200
3. Planta de los sótanos	" 1:200
4. Planta del primer piso al nivel de la platea	" 1:100
5. Planta al nivel de los palcos primeros	" 1:100
6. Planta al nivel de los palcos segundos	" 1:100
7. Planta al nivel de la primera galería	" 1:100
8. Planta al nivel de la segunda galería	" 1:100
9. Planta de techo	" 1:100
10. Fachada principal	" 1:100
11. Fachadas laterales	" 1:100
12. Fachada posterior	" 1:100
13. Sección longitudinal	" 1:100
14. Sección transversal de la sala hacia el norte y hacia el sur	" 1:100
15. Sección transversal del hall	" 1:100
16. Perfiles y Plataforma de los muros perimetrales del escenario	" 1:20
17. Perfiles y diagramas de las hiladas	" 1:20
18. Desplante general de la planta baja	" 1:50
Una fotografía del croquis de la vista general	
Una fotografía de la fachada principal	

El sistema de construcción elegido por Boari consistía en el empleo de un esqueleto de acero, sección mínima de los muros y techos, y plataforma rígida de concreto y acero para los cimientos (STELL GRILLAGE), con poca profundidad de excavación. En su interior se optó por la ornamentación orgánica de la construcción metálica con hierro y cerámicas decorativas; en el ex-

terior por el revestimiento de las fachadas con piedra de talla , dejando - grandes vanos arqueados con cornisas y remates sumamente movidos para que se adivinara la armazón de hierro a través de la mampostería.

De acuerdo con este proyecto , la plaza del frente tendría una extensión de 96 metros por 116 de lado: todo el edificio incluidas las rampas y escalinatas ocuparían de superficie una hectárea y el teatro se levantaría en - el centro de un gran jardín frente a un vasto y añoso parque.<sup>25</sup> Por otra -- parte, contaría en su interior con una sala de fiestas en el frente del edificio sobre el vestíbulo , comunicada con siete "loggias" y terrazas dota-- das de tribunas para público y orquesta ; un café y un restaurante en el -- ala poniente , independientes del servicio del teatro, para que pudieran estar abiertos todo el año, constituyendo a la vez un ingreso no despreciable.

Mientras que en el ala oriente , se hallaría un local para el descanso - de los carruajes a cubierto . El Hall estaría destinado a servir de invernadoro aprovechando las benignas condiciones climáticas del país.

En oposición al uso general de silueta teatral de forma francesa, consistiente en una falsa cúpula erigida sobre la sala , apoyándose en el frontispicio del escenario, o bien a la manera italiana por medio de un techo de - dos aguas cubriendo todo el edificio a la misma altura , Boari pensó, en un gran Hall rematado por triple cúpula que al estar situado entre el vestíbulo y la sala de espectáculos y no sobre esta última , distaría del frontispicio del escenario en una extensión igual a la de la sala , cuyo techo de doble cubierta en cañón proporcionaría la altura estrictamente indispensable.

La sala de espectáculos en forma de embudo que iría reduciéndose hacia la boca escena, obedeciendo a las leyes acústicas y visuales , tendría palcos y loggias con decoraciones en bronce liso y bruñido. Con la iluminación -- eléctrica oculta y la Planta de la orquesta en tres secciones móviles, capaces de elevarse hasta la altura del palcoscenario en su conjunto o parcialmente ; contando la boca escena con cinco telones: dos contra incendio, un telón principal, uno de entreactos y una cortina Wagneriana.

La capacidad máxima del nuevo Teatro sería para dos mil personas cómodamente instaladas, poseyendo un total de 1808 asientos y espacio suficiente para lugares adicionales.

---

25. Véase Apéndice No. 3

En las plateas y en la primera galería, la distancia entre los asientos sería de 55 cm. y la distancia entre fila y fila , de 90 cm.

En la platea habría 638 asientos; en los palcos primeros , 150; en los segundos, 222. En la primera galería 456 y en la segunda, 342. El número de palcos sería de 57.

Para el diseño de la sala, Boari comparó las distintas salas de espectáculos de este tipo pertenecientes a los teatros siguientes: Municipal Theatre de Salzburgo, D'Oyly Carte's Opera House de Londres, Teatro de Francfort , Raymond Theatre de Viena, Teatro Municipal de Zurich y Auditorium de Chicago.

Creó además , un sistema especial de iluminación con el cual se aprovecharía la luz solar directa en todo el teatro, complementándola con una instalación eléctrica oculta, así como con muros y plafones luminosos.

Para evitar posibles incendios , el arquitecto Boari proyectó una serie de medidas especiales , consistentes en no alojar en él calderas, ni aparatos de calefacción , aislando el foro por medio de un telón de hierro laminado - The FIRE RESISTING CURTAIN - del tipo del Lyric Theatre de Londres , e instalando cuatro tanques en lo alto del techo del escenario con una capacidad, cada uno, de cien metros cúbicos, para poderlo inundar por el sistema de hidrantes, adoptado en el Teatro de la Opera Comique de París.

Durante la realización de su proyecto , le fue concedido un viaje de estudios a Europa, después del cual presentó una monografía y un análisis urbanístico de la Alameda y calles adyacentes, solucionando así el problema de la ubicación del nuevo Teatro.

Para no incurrir en errores, Boari hizo un estudio minucioso presentando la maqueta de yeso de toda el área de donde se localizaría el nuevo teatro. En ella se comprendía la importancia de la Alameda como parque secular , en cuyo perímetro desembocan las principales arterias del centro de la ciudad, concibiéndola en una notable integración arquitectónica , que otorgaría al teatro mayor majestuosidad.

Implicaba también , en su informe, las ventajas derivadas del ascenso en los costos prediales de los terrenos aledaños , para futuras construcciones, contribuyendo además al embellecimiento de la metrópoli mexicana.

Ahora bien, para determinar el costo del Teatro Nacional , el arquitecto italiano , entregó a la Secretaría de Comunicaciones una serie de estudios\_

sobre los costos de los siguientes teatros: Teatro Nacional de Budapest, - Teatro Real de la Opera de Dresde, Teatro Municipal de Palermo, Teatro Municipal de Ginebra, D'Oyly Carte's Opera House de Londres, Edén de París, Teatro de la Opera de París, Opera Comica de París, Teatro Nacional de Praga, Teatro de la Opera de Estocolmo, Teatro de la Opera de Viena y Teatro de la Corte de Viena.

Haciendo una analogía entre los presupuestos de estos teatros europeos y las cantidades aplicadas en la construcción del Palacio de Correos, también a su cargo, determinó el costo del Teatro Nacional en \$4'200,000.00, sobre lo cual percibiría como pago de honorarios por servicios profesionales el - 4%.

El tiempo que consideró necesario para culminar las obras fue de cuatro años. Sin embargo, para 1913, se llevaban gastados \$12'000,000.00 y el teatro continuaba inconcluso, a causa de la turbulencia revolucionaria, que conmocionaría a la ciudad de México en el año de 1913 con La Decena Trágica.

Otro aspecto importante del proyecto de Boari fue la influencia en él -- ejercida por la Opera de París del arquitecto francés Charles Garnier, construída en 1862-75, a la que tomó como modelo para la elaboración del nuevo teatro, así como la corriente de la modernidad: el "Art-Nouveau".

En su obra La construcción de un teatro publicada en 1918, Boari señala, entre otros aspectos de su proyecto, un gran ascensor para llevar los carruajes y coches desde el nivel de la calle hasta el escenario, y cabinas para los proyectores cinematográficos: una frente a la sala de espectáculos y -- otra en el fondo del escenario.

Para Boari: "El Teatro es un edificio vivo que se transforma como si fuera una síntesis construída de la vida humana. 'El mundo todo es un espectáculo' declama un personaje de Shakespeare, 'All the World's stage'. Si el teatro aparece como el más vital entre los organismos arquitectónicos, es también el que más pronto envejece. Vive el lapso de una generación, y debe ser demolido al llegar a la edad de un hombre decrepito. El arquitecto, al construir un teatro, debe lanzarse con ardor revolucionario a las reformas e invenciones, sin ver para atrás al llamado de la crítica, la cual magnifica -- las cosas muertas; más como alimento, prefiere morder la carne viva."<sup>26</sup>

---

26. Boari, Adamo, La construcción de un teatro, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979, 91 p. (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, Serie: Monografías, 1) p. 71

### 2.3. Primera etapa de la construcción del nuevo Teatro Nacional

A finales de 1904 se realizaron los trabajos de excavación para el nuevo Teatro Nacional dirigidos por Alfredo Jiménez y en 1905, se encomendaron las obras de cimentación a la casa Milliken Brother de Nueva York, quien les dió inicio el 22 de enero al 30 de julio de ese año. El Sr. W. Keeps, empleado de esta casa, trajo varias máquinas para los trabajos de triturado. Entre los materiales utilizados para los cimientos, figuraron el hormigón y el hierro; se instalaron asimismo oficinas provisionales para los empleados técnicos, encargados de dirigir y vigilar los trabajos, una vez despejado el terreno que habría de formar la plaza donde se erigiría el monumental edificio. Con la apertura de la Av. 5 de Mayo, más la construcción del Palacio de Correos, de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, esta área de la ciudad correspondiente al nuevo teatro, adquiriría una nueva fisonomía.

Desde la apertura de cepas para la cimentación de las obras del Palacio del Poder Legislativo, se observó que después de cavar cinco o seis metros, se encontraba una base de tepetate bastante resistente y en seguida una de fango, de profundidad incalculable; por lo que se recurrió al sistema de compensación, consistente en una plataforma flotante de concreto, reforzada con viguetas y un emparrillado de acero. En esta fase de las obras, se construyó también un pozo artesiano de 300 metros para proveer de agua a las obras del teatro.

Al concluirse la cimentación, se principiaron los trabajos de levantamiento de bases y para el basamento se mandó investigar los tipos de materiales al Instituto Geológico.<sup>27</sup> Y, finalmente, el 2 de abril de 1905, se designó como fecha para realizar la ceremonia de colocación de la primera piedra (según una noticia aparecida en El Imparcial el 14 de enero de ese año).

La estructura metálica, al igual que los cimientos, fueron calculados por el arquitecto William H. Birkmire de la Casa Milliken Bros., y el acero empleado para la fabricación de viguetas procedió de la Monterrey Steel & Iron Works en México y de la Fábrica Verband Roiling Mills de Alemania,<sup>28</sup> ya que -

27. Véase Exp. 522/20, "Piedra de Tenayo el Grande para las obras del Teatro Nacional", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1904, A.G.N.

28. Véase Exp. 522/13, "Cálculos para los cimientos del Teatro Nacional", - Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1904, A.G.N.

en ese período, este material escaseaba en los Estados Unidos.

En enero de 1906, llegaban procedentes de Génova, Italia, los mármoles de Carrara para el exterior del Teatro, para ser utilizados en columnas, pilas-tras, balcones, y ornamento en general. Se recibió asimismo, el mármol sepia claro de las canteras de Tenayo el Grande, Municipalidad de Yautepec, Estado de Morelos, para el basamento, así como el blanco de las canteras de Buena--vista, Estado de Guerrero, destinado a los paños lisos.

Durante el mes en curso, se terminó la plataforma metálica, los cimientos de las rampas y escalinatas; quedando concluidas las oficinas técnicas para ingenieros y dibujantes construídas con lámina y duela norteamericana e instalándose a su vez los talleres de escultura donde se hicieron algunas maque-tas del teatro. En la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional del I.N.B.A., existen fotografías de las mismas.

Posteriormente, se llevó a cabo la entubación subterránea del edificio y se emplearon numerosos peones para transportar el material. Se calcula que el armazón completo requirió de 36,500 toneladas de acero. Podemos imaginar ahora el ruido ensordecedor que se producía durante la edificación de esta obra monumental.

En los talleres de la Penitenciaría, en una área de 2000 metros cuadrados, se instalaron los talleres para labrar las piedras utilizadas en la obra. Estos talleres se hallaban limitados por una cerca de alambre y resguardados -- por un cobertizo de lámina en el centro. A un lado de éstos, se construyó un escape del Ferrocarril Interoceánico para desembarque del material.

Para octubre de 1906, ya estaba formado el segundo cuerpo del esqueleto de acero, y en noviembre podía apreciarse la parte central casi concluida. En -- este año, funge un tiempo como director de las obras del Teatro Nacional, el arquitecto Aquiles Brambilla, debido a la ausencia de Boari. A principios del año siguiente, la monumental estructura estaba en su mayor parte armada, con excepción de las secciones correspondientes a los palcos terceros y a la gale-ría; todo estaba listo en esta fecha para recibir el revestimiento de mampostería y se adivinaba ya como sería el salón, el escenario y las primeras se-ries de palcos.

Del lado del escenario, se construyó una elevada torre que constituía el -- andamiaje para la colocación de las piezas de hierro pertenecientes a la es-- tructura de las bóvedas. En septiembre, sólo faltaba edificar la cúpula mayor.

Se construyó una maqueta en yeso del salón principal, la cual fue enviada al Ministerio de Comunicaciones. A partir de entonces, se concedieron los dere-

chos de preferencia de algunas localidades a distinguidas personas, siguiendo la tradición del antiguo Teatro de Santa Anna.

En 1908, a causa de la controversia provocada por las dimensiones del -- nuevo edificio con respecto al anterior, se publicaron en El Imparcial del 27 de agosto los siguientes datos:

ANTIGUO TEATRO		NUEVO TEATRO	
Altura:	16m 60cm	Altura:	24m 50cm
Patio:	16m 76cm	Patio:	22m 60cm
Boca-Escena:	12m 57cm	Boca-Escena:	24m 00cm

A partir de este año, se intensificaron los trabajos, pues se pretendía llevar a cabo la inauguración del Teatro durante las Fiestas del Centenario.

Para 1909, el edificio ya contaba con las instalaciones subterráneas de la maquinaria escenográfica, una de las partes más importantes del Teatro, encargada a una casa alemana "Vereignite Maschinenfabrik Augsburg und Maschinenengesellschaft, Nuremberg, S.G." (cuyo contrato se firmó el 4 de enero de 1908), la cual suministró todo el material y mano de obra necesarios para construirla, montarla y entregarla perfectamente acabada. Se realizó, tomando como base los planos, dibujos y plantillas proporcionados por el Ing. Albert Rosenberg de Colonia sobre el Rhin, Inspector Técnico del Teatro Municipal de Colonia. Con un costo total del 1'137,839.28 marcos, toda la maquinaria fue entregada en 1910. Consta de una parte fija y una móvil, y ambas se encuentran en la parte alta del foro, al nivel del piso del escenario y en el foso del mismo. La parte fija comprende puentes, poste, galerías y emparrillados, las cuales permiten cambiar rápidamente el piso del escenario, ya sea por partes o totalmente. Las traveses están armadas para sostener decoraciones pesadas que pueden recorrer desde el fondo hasta el más alto -- emparrillado. Los tubos horizontales se encuentran suspendidos por las decoraciones ligeras; los verticales, colocados en pares a un lado y otro, para las decoraciones cambiantes; la cadena sin fin, para el horizonte móvil; los varales, sobre carretillas para sostener los bastidores y las máquinas para suspender y simular vuelos.

Además, cuenta con aparatos para simular viento, lluvia, tempestad, nieblas, incendios, nevados, granizadas, etc. Sus plataformas son seis; sus portadecoraciones pesadas, siete; sus potadecoraciones ligeras, ochenta; tubos

para decoraciones cambiantes, siete, máquinas para volar, ocho; un horizonte continuo; tres panoramas; un horizonte fijo; diez diabladas; veintidós varales y dos ascensores.

Todos los movimientos se producen por fuerza eléctrica e hidráulica. En la parte alta, se encuentran los telares y en los sótanos están las bodegas y los puentes móviles para subir gran número de personas y cambiar la escena en pocos segundos. El taller mecánico de reparaciones está al nivel del piso de la calle, así como las calderas que sirven para producir vapor y llamas simuladas.

Las instalaciones eléctricas para efectos escénicos son muy completas. Se ha colocado una caseta especial en el fondo del palco escénico para obtener escenas cinematográficas proyectadas desde adentro, sobre un diafragma transparente. Otra caseta, colocada en sentido opuesto en el fondo de la sala, sirve para las proyecciones sobre el telón del proscenio y para iluminar a los actores y a la escena con haces luminosos y con proyectores de colores.

A finales de la dictadura de Porfirio Díaz, ya se podía apreciar la mayor parte del exterior del teatro, con el revestimiento y la ornamentación virtualmente concluidas a excepción del recubrimiento de las cúpulas; era posible admirar también el trabajo del forjador italiano Alexandro Mazzucotelli (quien fabricó diez puertas de hierro en 8 meses por el precio de 80'000.00 liras, aproximadamente \$32,000.00). Y a pesar de los crecientes esfuerzos que se desplegaron, el lujoso Teatro Nacional no pudo quedar terminado para las "Fiestas del Centenario", como originalmente había sido planeado por el Régimen.

En enero de 1911, se inició la construcción de la Pérgola por el lado -- Oriente de la Alameda, quedando inscrita dentro de los terrenos anexos al teatro, como sitio de recreo desde el cual podrían escucharse las audiciones ofrecidas por las bandas militares de los kioscos cercanos. Pero esto -- sólo fue un proyecto más de los muchos que se propusieron para el nuevo teatro durante el porfirismo.

En 1910, se comenzó a instalar la estructura metálica del famoso telón -- que divide la bocaescena del resto de la sala de espectáculos. Se trata de una cortina incombustible de mosaico de cristales opalescentes, en la que -- se admira un paisaje del Valle de México.

La creación de esta cortina requirió de quince meses en los Talleres de

los Estudios Tiffany de Nueva York, alcanzando un costo total de \$95,000.00. Esta obra convertía en realidad la quimérica ilusión del arquitecto francés Charles Garnier, quien concibió la idea de una cortina rígida, cubierta por cristales que se accionarían a manera de compuerta; aunque no creía que semejante idea pudiera llevarse a la práctica, escribiendo al respecto: "Cette installation est impossible. Il y aura toujours des cervaux malades. La réalité est loin de ce beau rêve."<sup>29</sup>

La cortina, construida con una estructura de hierro revestida de lámina de zinc, tiene las siguientes dimensiones: 14 metros de ancho, 12.50 de altura y 32cm de espesor. Su peso es de 22 toneladas y está dividida en 182 tableros de 0.90cm cuadrados aproximadamente, conteniendo cerca de un millón de piezas de cristal opalescente de 2 cm. cuadrados, mismas que han sido colocadas con mortero especial, refractario al calor y a la vez impermeable. El cristal opalescente fue hecho especialmente para este trabajo en la fábrica de cristal de los Tiffany en Corona, Long Island, Estados Unidos.<sup>30</sup> Fue todo un logro para dicha casa el que se empleara el nuevo material opalescente con reflejos metálicos para la elaboración de las téxeras, ya que había sido presentado anteriormente en exposiciones por Massie en Francia. Sin embargo, Tiffany superó notablemente esta antiquísima técnica de metalizar vidrios, la cual era ya empleada por los fenicios.

El movimiento ascendente del telón se ejecuta por medio de un "wincher" - de sistema eléctrico. El peso de la cortina, que como ya se dijo antes es de 22 toneladas, está contrabalanceado en más del 10% por contrapesos laterales que reducen el trabajo sobre la polea y el carrete del telón colocado en el emparrillado superior del escenario. El descenso se efectúa por gravedad, regularizándose con los contrapesos laterales y por un sistema de "papalotes" que impiden que este movimiento sea rápido. Además, para evitar golpes sobre el piso del escenario, se encuentran unos pistones de aire colocados en ambos lados del mismo, que los nulifican totalmente.

El contacto para hacer levantar el telón, así como la conexión para hacerlo bajar, están colocados cerca del lugar del Mecánico en Jefe. También, fue

---

29. Exp. 522/305, "Departamento de Intercambio Universitario solicita datos acerca del telón del Teatro Nacional", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1924, A.G.N., Foja 7.

30. Ibidem, Foja 6.

ra del escenario se encuentra una conexión adicional para el mismo efecto.

Con respecto al diseño de la cortina de cristal, podemos afirmar que fue ejecutado por la casa Tiffany de Nuw York. Sin embargo, como son varios los elementos en que se basan algunos estudiosos para asegurar que el artista - húngaro Geza Maróti es el diseñador de esta obra, daremos los argumentos -- pertinentes para probar nuestra aseveración.<sup>31</sup>

En efecto, se le solicitó a Maróti presentar un diseño para la realización del decorado del telón, en un contrato suscrito por este artista, que comprendía varios modelos y proyectos decorativos destinados para el interior del Teatro Nacional, contrato que se firmó el 2 de junio de 1910, en cuyo lote "C", figura lo siguiente:

<u>CONCEPTO</u>	<u>CANTIDAD</u>
Proyecto de decorado y de construcción para el telón metálico y respectivo marco, inclusive las relativas plantillas para el armazón.	4,000. 00
Modelo ejecutado en vidrio	800. 00
Modelo en yeso	300. 00
Un detalle de alpaca	300. 00
	<b>CORONAS<sup>32</sup></b>

Además en Ars Decoratif No.4,<sup>33</sup> publicación proveniente de Hungría, se sostiene que Maróti es el diseñador de la cortina y Tiffany el ejecutor, -

- 
31. Asimismo se había difundido una versión poco fundamentada en la que se adjudicaba su diseño al pintor mexicano Gerardo Murillo, Dr. Atl; a este respecto se recomienda consultar la obra de Arturo Casado Navarro, Gerardo Murillo el Dr. Atl, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 245 p. (Monografías de arte, 12); quien mediante un análisis exhaustivo sobre la vida de este personaje nos proporciona suficientes elementos de juicio para tener la certeza de que el artista no intervino en dicha obra.
32. Exp. 522/152, "Contrato con Geza Maróti", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1910, A.G.N., Foja 36
33. Ars Decoratif, No.4, Annuaire du Musée des Arts decoratifs et du Musée d'art d'extreme orient Ferene Hopp, Budapest, 1976, 173 p. Esta publicación me fue proporcionada en la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, y pertenece a su archivo particular, p. 135 "The glass courtain has be en carried out by U.S.A. firm Tiffany in accordance with Maróti's design. It has become common Knowledge that not only the carrying out but the designing had been made by Tiffany's, too. On the other hand the complete design, biaring Maróti's signature -

pues el diseño completo que lleva su firma se encuentra en la Universidad Politécnica de Budapest. Asimismo, en la exposición que se exhibió en el Museo Nacional de Arquitectura, con motivo del cincuentenario de la inauguración del Palacio de Bellas Artes (abierto al público del 30 de septiembre de 1984 al 10 de febrero de 1985), se expusieron algunos planos de la cortina diseñados por el artista húngaro y fechados en 1912; sin embargo, ahondando más en el asunto, y valiéndonos de la correspondencia -- existente sobre el tema en el Fondo Teatro nacional del Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas que se encuentra en el Archivo de la Nación podremos apreciar lo siguiente:

"Desde el 26 de junio de 1907, es decir, tres años después de comenzada la obra, ya se trataba la decoración de la Sala, y se encomendó el proyecto basado en planos que suministró el arqu. Boari, a tres casas: a la Tiffany de Nueva York, a la G. Beltrani de Milán y a la G. Marotti (sic) de Budapest.

'De las tres citadas la que presentó mejores estudios y copias y detalles fué Geza Marotti...'

'Pero después de detenido exámen sobre lo que presentó y después, también de haber oído la opinión de otros, he llegado a la conclusión de que no se puede aceptar su proyecto de decoración de la sala. Mientras que a todos ha parecido muy bello el motivo decorativo de gran plafond transparente para la cúpula interior de la Sala y la composición del cuadro figural en mosaico sobre el arco del proscenio' (De un oficio que dirigió el arquitecto Boari al Ministerio de Comunicaciones, el 30 de enero de 1908).

---

is to be find the Budapest Polytechnical University. This must be a convincing evidence wich all goes effect of the glass curtain stems from the multicoloured transillumination in the glass cubes. The 27 tons weighing glass curtain in setting free the estage by its hydraulic pression in 7 seconds.

Traducción:

La cortina de cristal fue elaborada por la firma norteamericana Tiffany de acuerdo con un diseño de Maróti. Se ha hecho del conocimiento común que no únicamente la elaboración sino el diseño ha sido hecho por Tiffany también. Por otro lado el diseño completo que lleva la firma de Maróti se encuentra en la Universidad Politécnica de Budapest, debe ser una evidencia convincente que conduce a demostrar que Maróti fue el diseñador y Tiffany el ejecutor, el magnífico efecto de la cortina de vidrio surge de la transiluminación multicolor en los cubos de cristal. Este magnífico telón pesa 27 toneladas, deja libre el escenario por medio de un sistema de presión hidráulica en 7 segundos.

El arco proscenio y el plafond, como se sabe, fueron por fin contratados en la casa Géza Marotti (sic), el 6 de abril de 1908; liquidados en los primeros días del año de 1911.

Después de reformar el proyecto primitivo se le encomendó la ejecución de - modelos para la decoración de la Sala en egeneral, y del resto del Teatro. Ejecutó el marco del plafond y el remate de la cúpula.

En 1911 se le había pagado, aparte del plafond, mosaico del arco del proscenio y grupo central, por estudios y modelos, 171,380 coronas.

Mas tarde en carta de julio de 1912, decía el arquitecto Boari al profesor Marotti:

'Para las demás decoraciones de la Sala de Espectáculos queda definitivamente resuelto no adoptar su proyecto y preparar uno mucho más sencillo y de - poco costo que pueda ejecutarse completamente aquí.'

'Para la gran escalera, vestíbulo y salón de baile, nada absolutamente se - ha decidido: la idea del Gobierno es de no ejecutar por ahora estas obras y resolver más tarde lo que mejor convenga en relación con la situación económica del país.'

Como se ve, aunque desde un principio no se aceptó en conjunto el proyecto del profesor Marotti, sólo se lo hizo saber así, terminantemente, hasta que tuvo la ocasión de presentarle una determinación a que se le había obligado; pero que en el fondo el verdadero motivo fue porque nunca le había satisfecho.

Sin embargo el arquitecto Boari tenía gran confianza en el profesor Marotti y en cartas posteriores hablaban aún sobre la decoración del Teatro - sobre nuevos proyectos.

En suma el profesor Marotti ha sido un colaborador de las mayores confianzas del Arquitecto Boari; pero al fin de lo que de sus proyectos podría ejecutarse está terminado y hoy el proyecto definitivo no es como nunca lo ha - sido el de Marotti sino el del arquitecto Boari; con cuyos dibujos ha formado la monografía de la Construcción de un Teatro."<sup>34</sup>

De esta forma si se tiene en cuenta que el proyecto de la cortina aparece como una de las partes de la decoración general que se encarga a este artista y cuyo contrato aquí reproducimos como testimonio irrefutable<sup>35</sup> y con

34. Exp. 522/280, "Profesor Marotti ofrece envío de planos y presupuestos de Budapest", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, A.G.N., 1921, Fojas 7 y 8.

35. Véase cap. IV Escultores. Los contratos de todas las obras encargadas a este artista confirman que si el procedimiento legal en cada uno de

siderando además que el viaje de Maróti a México en 1911, por conducto de la Dirección de las Obras fue suspendido a causa de los múltiples conflictos generados por la Revolución, implica que el artista húngaro no conocía directamente el paisaje que se le estaba solicitando, por lo que el arquitecto Boari debió haberle mandado bosquejos del mismo; y partiendo del hecho de que la casa Tiffany ya había enviado fotografías del diseño de la cortina inconclusa en el año de 1910 (los planos de Maróti están fechados en 1912), bien pudo Boari hacerle llegar algunos dibujos de la misma, lo cual explicaría la similitud en la perspectiva y la diferencia total en los detalles.<sup>36</sup>

Por otra parte la casa Tiffany envió a uno de sus artistas, Albert G. Wilber para que se pusiera de acuerdo con el Director de las Obras sobre el dibujo final del cuadro, este pintor hizo los trazos y estudios directamente ante el paisaje natural que se pretendía representar. El 27 de mayo de 1910 esta firma envía un oficio y una fotografía del diseño de la cortina;<sup>37</sup> esta fotografía es de suma importancia porque en ella se aprecia el dibujo que actualmente admiramos en la cortina, y que difiere en varios detalles del presentado por el artista húngaro. A su vez es de tomarse en cuenta que en el expediente 522/129 del Fondo Teatro Nacional -- del A.G.N. en relación al contrato con la casa Tiffany nunca se menciona que el diseño haya sido tomado del proyecto de Maróti. Asimismo el Cónsul General de México en Nueva York, Cayetano Romero, quien estuvo al tanto de este asunto, tampoco lo hace. De lo cual podemos deducir que fue la casa Tiffany la que diseñó y ejecutó en su totalidad esta espléndida obra. El telón fue exhibido en Nueva York en 1911 y su exposición se cerró el 10 de mayo de ese año, para enviarlo a su destino: el Teatro Nacional de México. Así, en 1912 la cortina estaba completamente instalada.

Como tema de su decoración el arquitecto Boari eligió una vista panorámica del Valle de México, captada a través de un gran ventanal, en la

---

ellos fue tan riguroso, ¿porque no aparece ni siquiera una minuta del contrato referente a una obra tan importante como es la decoración del telón para el Teatro Nacional?

36. Cfs. los diseños de la cortina aquí reproducidos.

37. Esta fotografía se encuentra en el expediente 522/129 "Contrato con la casa Tiffany", Fondo Teatro Nacional, Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, A.G.N., 1909, Foja 77. Al final de la Sociedad porfirista, presentamos una reproducción de la misma.

que pudiera vislumbrarse la belleza de sus volcanes: el Popocatépetl y el Ixtaccíhuatl, añadiendo a la esencia de su inherente majestuosidad la leyenda nahuatl en ellos inspirada.<sup>38</sup>

En el telón pueden admirarse con gran efecto de realidad los últimos rayos del sol poniente ocultándose detrás del Popocatepetl y dorando las cimas cubiertas de nieve en ambos volcanes; en la parte baja se distinguen los lagos y en primer término se destaca la vegetación y flora del Valle de México, los "abetos" y las "cactáceas" distribuidos con gran armonía de los planos y de los tonos junto con las hojas y flores de la "bugambilia" y de la "aralia". De tal manera que al ser iluminado con proyectores de colores, produce efectos de iridiscencia sorprendentes.

El telón de cristal junto con el plafón y el mosaico del arco del proscenio, fueron las únicas obras del decorado interior que, junto con la ornamentación general de las fachadas del edificio, conservan el mismo gusto y tendencias de principios de siglo.

38. Exp. 522/305 op. cit., Foja 5

"Leyenda de los Volcanes"

Hace muchos siglos un poderoso monarca que gobernaba estas tierras, estaba orgulloso del nombre ilustre que había alcanzado, de las innumerables conquistas que había hecho, y del inmenso reino que había -- llegado a gobernar, pero más orgulloso estaba aún de su bella y única hija. Muchos príncipes y grandes señores se congregaban en la corte tratando de conquistar las gracias de la princesa pero ella se mostraba fría a todas las insinuaciones, hasta que llegó el príncipe Popo, a quien ella entregó su corazón, el rey, sin embargo, no estaba -- satisfecho por completo con la elección de su hija, aunque Popo estaba lleno de juventud y aparentemente era merecedor de las gracias de la princesa, sin embargo, no había aún demostrado su valor de tal manera que nadie lo pusiera en duda y esto era lo que el poderoso monarca exigía. Debería por ello ganar cierto número de batallas y demostrar que era capaz de gobernar y proteger al reino, pasando por ello provisionalmente a él el supremo mando, antes de que la princesa fuese suya. Sin embargo, el amor de los jóvenes fue más poderoso que los mandatos del Rey; Popo regresó antes de la fecha señalada y los amantes se unieron. Al saber el poderoso monarca de esta unión se llenó -- de justa cólera, y pidiendo a los dioses un castigo ejemplar para los desobedientes, los amantes quedaron convertidos en volcanes. La mayor pena cayó sobre el príncipe, porque su dama debería yacer siempre -- fría y muerta delante de él, mientras el fuego del amor nunca se extinguiría en el corazón del príncipe. Y así fue como aconteció; las llamas que al principio resplandecían con terrible amenaza de destrucción, aunque se han apagado, todavía humean en forma de fumarolas, quemándole el pecho al príncipe, porque su blanca dama yacerá por siglos frente a él con las manos cruzadas en la actitud tranquila de la muerte."

CONTRATO para celebrarse entre el Señor Don Cayetano Romero, Oficial General de México en Nueva York, en representación del Señor Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas de México, por una parte, y la casa Tiffany Studios de Nueva York, por otra parte, para un gran cuadro en mosaico con que ha de representarse el telón metálico del Teatro Nacional de México, D. F.

Art. 1.- La Casa Tiffany Studios, 347 Madison Avenue, New York, se compromete a proporcionar todo el material y mano de obra, para la ejecución y colocación en el lugar, de un gran cuadro en mosaico de cristal iridescente para revestir el telón metálico del Teatro Nacional de México, D. F.

Art. 2.- El motivo de la composición es el siguiente: del Valle de México, la ciudad del trabajo será igual a la de la maestría que obra en poder de la Dirección de Teatros. La casa contratista se obliga a enviar a México un artista idóneo para que se juzgue de acuerdo con el Director de Teatros el dibujo final del cuadro, haciendo estudios convenientemente en el momento que se presente representarlo.

Art. 3.- El empaque de las secciones del cuadro será hecho por cuenta de la Casa contratista y a todo su riesgo. También serán por cuenta de los contratistas los gastos de transporte hasta el lugar del embarque ó al Puerto del ferrocarril.

Art. 4.- Los gastos de fletes, derechos de aduana, facturas cambiarias, seguros marítimos y terrestres, desde la estación férrea de embarque hasta el lugar de la obra en México, serán por cuenta de las directivas Teatros.

Art. 5.- A la Casa contratista se le entregará el armazón de acero y el material de vidrio para revestirse y las grúas de colocación del mosaico serán por cuenta de la casa contratista, la cual se compromete a enviar para ello montadores hábiles, a fin de entregar la obra completamente acabada. La Dirección de Teatros proporcionará tan solo los clavos y paños.

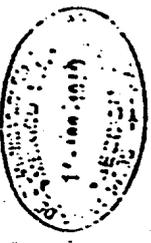
Art. 15.- Los dibujos serán por cuenta de la Casa contratista.  
Art. 16.- El contrato se ejecutará por duplicado para que cada uno de las partes empuere un ejemplar.

Nueva York, noviembre 4 de 1909.

W. D. Barry

Tiffany Studios

W. D. Barry  
New York, N. Y.



Francisco S. ...  
Director de Teatros



A.G.N.

Fotografía del diseño de la cortina de cristal presentado por la casa "Tiffany Studios". La cual, fue enviada desde Nueva York a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

### 3. Sociedad revolucionaria

A las Fiestas del Centenario, asistieron treinta y seis misiones extranjeras que contemplaron la ostentosa de los festejos y el progreso material, en el cenit de una larga dictadura. En aquellas celebraciones el presidente Porfirio Díaz tenía entre sus fines mostrar un régimen social que parecía indestructible, impresionando a algunos de aquellos que las presenciaron y se mostraron incrédulos en los preámbulos de la revolución ante la inminente caída de Díaz que ya tenía frente así una seria oposición, como la derivada de los partidos Liberal y Democrático, o como las secuelas de la cruenta represión ejercida en las sonadas huelgas de Río Blanco (1906) y Cananea (1907) entre otras; así como las rebeliones indígenas duramente sofocadas que avizoraban agudas contradicciones en todo el sistema socioeconómico porfirista. Ni siquiera la entrevista Díaz-Creelman realizada en 1908, en la cual el dictador planteaba que la sociedad mexicana ya estaba preparada para la democracia y por ello su retiro era posible, pudo aminorar los malestares y la inconformidad manifiesta en diversos estratos de la población, así como por parte de los inversionistas extranjeros, principalmente los norteamericanos, que veían obstaculizada su ingerencia en el país por la política seguida hasta ese momento por Díaz y el grupo de los llamados científicos que tenían importantes nexos económicos con Europa.

Por otra parte: "La era porfiriana, hacia sus postrimerías, se distinguió por emprender una serie de obras de carácter público o social. En los años cercanos a la celebración del Centenario de la Independencia se exacerbaba esta tendencia y gracias a ella surgen los edificios más típicos de la época..."<sup>39</sup> El Teatro Nacional, uno de los edificios más representativos de este período, erigido como parte de la decantada política de "paz y progreso", exaltada constantemente por el régimen, puede considerarse como un evidente crisol de las aspiraciones porfiristas; sin embargo, al quedar inconcluso en el ocaso de la dictadura, cambia como consecuencia lógica los derroteros de su propia historia, a la sombra de una revolución social trascendental en nuestro devenir histórico que sienta las bases de la sociedad contemporánea. "La Revolución Mexicana como todo hecho histórico, es varia-

---

39. Piña Dreinhofer, Agustín, "Siglo XIX: arquitectura porfirista", Departamento de Humanidades Dirección General de Difusión Cultural UNAM, México, (s.a.), 34 p. (Material de Lectura. Serie: de las Artes en México, 6), p. 29

ble con el paso del tiempo y compleja en su organización y desarrollo. Surge como una protesta de tono eminentemente político frente al régimen porfiriano, pero quienes van participando en ella, quienes van haciéndola le imprimen la huella de sus ideas, de sus intereses, de sus aspiraciones..<sup>40</sup>

La revolución mexicana como hilo conductor en el proceso histórico de - nuestro país hacia un mayor desarrollo de sus estructuras capitalistas, fue heterogénea desde sus orígenes; nacida de una incontenible sacudida popular planteó las necesidades y las demandas de un pueblo históricamente explotado que encontró entre sus caudillos genuinos representantes como Francisco Villa y Emiliano Zapata. Iniciada por Francisco I. Madero que desde la publicación de su libro La sucesión presidencial, hasta la formación del partido Antireeleccionista por él encabezado y con la organización de la primera campaña electoral; hecho tan insólito como las fuerzas sociales que desencadenaría a partir de la proclamación del Plan de San Luis, el 15 de octubre de 1910, en el que se establecía la anulación de las elecciones y como ley suprema la no reelección. Hace un llamamiento a las armas fijando el 20 de noviembre de ese año como fecha para una sublevación general. Sin embargo la conjura revolucionaria de Aquiles Serdán y sus seguidores en Puebla es descubierta y exterminada, impidiendo que se consumaran las acciones previstas, pero generando al mismo simultáneamente los primeros brotes importantes de rebeldía. Madero cuenta con el apoyo del chihuahuense Abraham González y con la adhesión de los primeros brazos armados de la revolución: Pascual Orozco y Francisco Villa, convirtiendo a esta lucha en un proceso irreversible. Empero ni el gobierno provisional de Francisco León de la Barra, ni el gobierno constitucional de Francisco I. Madero modificaron las estructuras heredadas del porfirismo, subsistiendo los poderes legislativo y judicial del régimen, el ejército y la inmensa red de intereses creados por la oligarquía que dominaba ferrocarriles, bancos, industrias, empresas comerciales, y áreas productivas determinantes del sistema, en detrimento de los intereses norteamericanos principalmente. En este sentido como las propuestas de Madero no imponían profundas transformaciones, sino sólo constitufan reformas que permitiesen un cauce diferente a la política del gobier

---

40. Cosío Villegas, Daniel, et al. Historia mínima de México, 6 reimp., México, Colegio de México, 1981, p. 135

no mediante la legalidad y la democracia sin modificar el sistema socio-económico; contra esta ambivalencia de la política maderista se levanta Emiliano Zapata en el sur con el Plan de Ayala, pues el objetivo de su -lucha alentado por el artículo tercero del Plan de San Luis era de carácter agrario, representaba el anhelo de los desposeídos por recuperar la tierra y usufruirla en beneficio propio. En el norte también se rebela Pascual Orozco con el Plan de Chihuahua, sin embargo es vencido por -Victoriano Huerta en diversos encuentros en Conejos, Rellano y Bachimba en 1911. De esta forma las diferencias que desde un principio se hicieron manifiestas entre las facciones revolucionarias reflejan como las aspiraciones políticas se iban subordinando a las de carácter económico y social. La revolución maderista que en un principio contó con el agrado del gobierno de Taft en Washington y de la Alemania imperial, para 1912 cambian de actitud y el panorama con relación a los inversionistas extranjeros tanto norteamericanos como europeos se transforma, pues requerían estabilizar la situación social del país sobre la que Madero había perdido control, en favor de sus intereses económicos dentro del mismo; apoyando de esta manera el cuartelazo huertista único momento de la revolución en que las grandes potencias se unifican con respecto a la ingerencia directa en la política nacional de México. El gobierno maderista que concluye con la década trágica en el mes de febrero de 1913, detentando el poder el general Victoriano Huerta, dura el tiempo con que este cuenta con el apoyo de la oligarquía nacional y del inversionismo extranjero, -- que valiéndose de este régimen militar pretendían consolidar sus posiciones económicas y recuperar sus antiguos privilegios. Ahondando la escisión entre los diferentes grupos sociales en una genuina lucha de clases. Este período devastador nacido del asesinato y la traición que desestabiliza aún más al sistema sucumbe el 15 de julio de 1914 con la renuncia de -Huerta, dando origen a una subsecuente lucha por la hegemonía entre los caudillos revolucionarios, Zapata, Villa y Carranza principalmente entre estos dos últimos. Como lo expresa el Dr. Antonio Castro Leal: "...todo un pueblo que se levanta desde la servidumbre hasta el libertinaje, desde la ilegalidad hasta la Constitución de 1917, reivindicaciones que se extreman en venganzas; masas que forjan en la lucha los principios que las guían, movimiento unánime y violento que - dueño ya de la situación - re

tarda el triunfo y la organización final mientras que se despedazan los caudillos rivales impulsados por ambición de poder."<sup>41</sup> En la segunda fase de la lucha armada resultado de las rivalidades entre las facciones revolucionarias, mantiene su predominio el grupo nororiental, dominando la escena Venustiano - Carranza hasta su asesinato en Tlaxcalantongo en 1920; constituyendo para --- nuestro análisis el meollo de la cuestión en relación a la pervivencia del -- Teatro Nacional, a pesar de la complejidad que la revolución tuvo entre sus - objetivos, haciéndola parecer un conjunto de revoluciones de carácter agrario, populista, imbricada con rebeliones conservadoras como las de los hacendados revolucionarios de Coahuila y Sonora, que no fueron sino muchas de las expresiones de una revolución completamente capitalista. Y fue precisamente por la consolidación de esa nueva oligarquía que con Madero y Carranza favoreció la conservación de este edificio proporcionando pequeños fondos, detentando ellos el máximo poder al inicio y al fin de la lucha armada lo que explica el peso de sus decisiones respecto a lo que se destrufa del antiguo gobierno porfirista, Por ello mismo Alvaro Obregón proveniente de esta nueva élite de los es-- tados nororientales del país, continua el proyecto de Carranza con respecto - al teatro, aunque sólo se realicen algunos trabajos para la terminación de su Sala de Espectáculos. En tanto que pocas veces se analiza la arquitectura con respecto a las relaciones de poder que fomentan o destruyen cierto tipo de -- obras.

A su vez apoyando una de nuestras tesis fundamentales de entender las --- obras arquitectónicas, como sería el caso de todas las creaciones artísticas a partir del mismo desarrollo histórico social de que forman parte. Partiremos de la bifurcación que la revolución presenta hacia la conformación nacional del país para 1920 y en relación a su imbricación con los procesos históricos que modifican el ámbito internacional para esta fecha, permitiéndonos - entender el inicio de una fase corporativista del capitalismo que condicionara a los gobiernos post-revolucionarios. Como lo señala Sergio de la Peña "La revolución de 1910 y su secuela de cambios respondió a la demanda de su desarrollo interno de las clases sociales para sobrevivir. El desarrollo capitalista se habría de alcanzar mediante la industrialización, la liberación del

---

41. La novela de la revolución mexicana, 2<sup>da</sup> T., Selección, Introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía por Antonio Castro Leal, México Aguilar, 1964: I, p. 17-18.

trabajo y la proliferación de relaciones capitalistas empresariales, según se fue definiendo en los años siguientes."<sup>42</sup> Asimismo como consecuencia de la Primera Guerra Mundial: "Hubo, pues, una gran perturbación económica en Europa al final de la guerra, y, aunque muchas de las dificultades eran de carácter temporal, el problema de la recuperación se complicó con la necesidad de adaptar las economías nacionales a los cambios en la distribución internacional de la riqueza. Países cuyos negocios se habían ajustado, durante largo tiempo, a la recepción regular de los intereses de sus inversiones en el exterior se encontraron con que estos ingresos se reducían. Antiguos deudores se habían convertido en acreedores, y antiguos acreedores especialmente Alemania, habían pasado a tener una aguda necesidad de préstamos exteriores. Durante la guerra, los Estados Unidos habían dejado de ser un deudor internacional y, en 1922, se habían convertido en un país acreedor neto de unos 1,200 millones de libras esterlinas, aparte de las grandes sumas adeudadas por gobiernos extranjeros en concepto de préstamos para la financiación de la guerra."<sup>43</sup>

La política norteamericana, que con ánimos intervencionistas manifestados en la ocupación del puerto de Veracruz en 1914 y la Expedición Punitiva al mando del general John J. Pershing (de marzo de 1916 a febrero de 1917, bajo el gobierno de Woodrow Wilson) logró una enorme ingerencia en la economía de México al finalizar la revolución mexicana en su fase armada, aprovechando el debilitamiento de las economías europeas después de la guerra, lo cual originó una extrema dominación de la política nacional, -- producto de la hegemonía norteamericana en materia económica; hegemonía -- que fue aún más acentuada que durante el porfirismo, cuando los Estados Unidos controlaban tan sólo el 40% de las inversiones extranjeras en nuestro país.

### 3.1. Repercusiones de la Revolución Mexicana en la construcción del edificio.

Indudablemente las repercusiones que tuvo el movimiento revoluciona--

42. De la Peña, Sergio, op. cit., p.236

43. Ashworth, William, Breve historia de la economía internacional desde 1850, 2 Ed., Trad. del inglés por Marcial Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 372 p. (Sección de Obras de Economía), p.264.

rio de 1910 sobre la construcción del Teatro Nacional, constituyen un tema insoslayable en la historia de este edificio. Sin embargo no debemos conformarnos con la simple explicación de su abandono durante todos estos años porque, aún cuando es evidente que disminuyeron de manera notable las obras constructivas para dar paso a las de conservación, el Teatro no era una estructura material aislada de los profundos cambios que se gestaban en la sociedad mexicana y que se reflejaban de diversas maneras en el proceso de su edificación.

Durante el período de la lucha armada el Teatro Nacional, construido para la élite porfirista, fue presentando paulatinamente una serie de cambios en el sentido mismo de su orientación original, asumiendo inesperadamente una función social en el curso mismo de la lucha y en los subsecuentes gobiernos post-revolucionarios. Por otro lado, si consideramos la reelevancia del apoyo ofrecido para su conservación, por parte de algunos gobiernos de ese período como los anteriormente mencionados de Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, baluartes de dos grandes etapas del proceso revolucionario, xenofobia y ruptura con el viejo régimen dictatorial de Díaz, circunstancias que pusieron en peligro de destrucción a esta monumental estructura, podremos comprender otro de los factores que coadyuvaron a su sobrevivencia.

Evidentemente son múltiples las repercusiones derivadas del drástico resquebrajamiento de la sociedad mexicana, cuya base socioeconómica se vio cimbrada con violencia impidiendo, entre otros factores, el aprovisionamiento de materiales de construcción como el de las grandes obras, entre las que encontramos al Teatro Nacional; obras que dependían del constante apoyo económico proveniente del gobierno, por lo que su terminación representaba un gasto sumario para una sociedad que sufría constantes convulsiones y requería dar solución a problemas de un carácter y trascendencia superiores a toda obra de infraestructura.

### 3.2. Los años de la interrupción

El conocimiento sobre las directrices que condicionaron el curso de los sucesos acaecidos durante la revolución mexicana nos da la clave para comprender la permanencia de un edificio que a primera vista estaba condenado a desaparecer por todo lo que simbolizaba, al que sin embargo, como producto de un paradójico mimetismo hacia las circunstancias sociales, se le

fueron dando una serie de usos que le permitieron sobrevivir en medio de la turbulencia revolucionaria y llegar hasta nuestros días.

En enero de 1912, la Compañía Comercial Panamericana, S.A. solicitó un contrato para la terminación de la Pérgola que se hallaba entre el Teatro y la Alameda; mientras que para marzo, las obras del revestimiento exterior del Teatro continuaban con gran lentitud, dado el reducido número de operarios. En el interior del edificio no se hizo nada, pues la maquinaria del foro ya estaba instalada y Boari se hallaba, en ese tiempo, gozando de una licencia en Roma.

En este año, se reforma el contrato firmado por el arquitecto Boari en 1904,<sup>44</sup> durante la regencia del Presidente Madero, de quien se sabe que visitó en varias ocasiones el edificio.<sup>45</sup> Para la terminación de las obras, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas solicitó proposiciones en la Convocatoria que apareció publicada en sus Anales de julio de 1912. Dicha Convocatoria iba dirigida a una compañía o entidad con domicilio en México, que tuviera reconocida solidez y competencia, que proporcionara los fondos para la continuación de los trabajos en el Teatro; administrara la obra y tuviera el control de los contratos, efectuando el pago de materiales, rayas, sueldos, gastos de aduana, transportes, etc.; dando preferencia al empleo de materiales y trabajadores mexicanos.

El 20 de marzo de 1913, el ingeniero José Mondragón, en representación de The Gorham Company y Tiffany Studios, considera y aprueba estas proposiciones para la terminación del Teatro Nacional y del Palacio Legislativo sobre la base de que una de esas dos compañías se especializaba en construcciones y la otra en decorados artísticos. En julio de ese año, Juan Allera y el ingeniero César Novi proponen a la misma Secretaría, su patente relativa a un procedimiento especial para reforzar la cimentación, con el fin de aplicarla a dichos edificios.

Se reciben además otras solicitudes, como la de Alberto G. Wilbór de la "Tiffany Studios", quien presenta un presupuesto relativo al revestimiento de la cúpula. En tanto que, el ingeniero Gonzalo Garita de la "Unión Vendedora de Productos Manufacturados, S.A., organizada bajo las leyes de Nueva York y representada en México por los señores Miguel G. Servín y H.M. Saumenig, solicita encargarse de la recimentación del Teatro, Asimismo, la --

44. Véase Apéndice No. 1

45. Exp. 522/133, "Honorarios del Arq. Adamo Boari", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1911, A.G.N., Foja 42.

casa White es otra de las participantes en los proyectos de terminación del Nuevo Teatro.

Para ese año, las perturbaciones sociales del país impiden, por un tiempo, el suministro del mármol proveniente de las canteras de Yautepec, Estado de Morelos, a causa del estado anormal que guardaba la zona. El ingeniero Alberto J. Pani y el arquitecto Federico E. Mariscal en su informe sostienen lo siguiente: "...la conmoción revolucionaria - la intensa conmoción del año de 13, no sus pródromos del 10 - invade también el Teatro Nacional; interrumpe su crecimiento, lo paraliza."<sup>46</sup>

Durante el gobierno del general Victoriano Huerta no es alterado el segundo contrato del arquitecto Boari de 1912. Sin embargo, como lo expresa éste al Subsecretario de Comunicaciones: "Con respecto al mantenimiento de los trabajos la obra está bien cuidada con la actual planta de empleados, - personal que estimo malamente se podría suprimir o reducir sin perjuicio de la conservación del edificio y de la costosa maquinaria, llamando la atención de Ud. sobre que dicho personal no solamente sirve para la vigilancia, sino que está trabajando en dibujos y plantillas, habiéndose reformado el - proyecto para reducir su costo y dejar todo asentado para el caso de que se quisiera seguir los trabajos. El personal que podría suprimirse es el que - fue impuesto sin consultar esta Dirección, durante la administración huer-- tista."<sup>47</sup>

En 1914 se empiezan a presentar proyectos interesantes como el de rentar el gran vestíbulo para adaptarlo al uso de dos cinematógrafos, los que sin perjuicio de la obra, ayudarían al mantenimiento del edificio y al pago del reducidísimo personal técnico y de vigilancia, evitando recargos al erario público. Además, en ese año, la Orquesta del Conservatorio solicita, a través de la Secretaría de Instrucción Pública, al director de las obras, la obtención de un local dentro del teatro con el fin de realizar allí los ensayos y tener guardado su archivo e instrumental.

En ese año, "The Gorham Company", establecida en Nueva York y Londres, - presenta un proyecto para la terminación de las obras; y la firma de Thomas & Edge de Londres, bajo el control de los señores Arquitecto e Inspector --

---

46. Pani, Alberto J., y Federico Mariscal, El Palacio de Bellas Artes: Informe que presentaron al señor Marte R. Gómez Secretario de Hacienda y Crédito Público; los directores de la obra, México, Cultura, 1934, p.7

47. Exp. 522/133, op. cit, Foja 42.

del teatro, designados por el mismo gobierno, solicita les sea concedido el contrato para la continuación de las obras, invirtiendo en ello cinco millones que les serían garantizados en Bonos de la Deuda y terrenos de propiedad del Gobierno Federal.

En el informe de marzo de 1914, que presenta el Secretario de Comunicaciones, sobre el estado del teatro, Boari dice:

"Tengo la honra de informar lo siguiente con respecto al proyecto general del Teatro Nacional para el caso de que se quiera contratar las obras que faltan para ponerlo al servicio del público. El proyecto se compone de 1072 planos dibujados sobre tela, de los cuales se pueden sacar copias azules. En este número no están comprendidas las plantillas de tamaño natural ni las de construcción metálica. El proyecto está completo y definitivo con respecto á la DECORACION DEL INTERIOR DE LA SALA DE ESPECTACULOS: APARATOS ESCENICOS, UTENSILIOS Y MOBILIARIO DEL FORO: SILLERIA EN EL PATIO, PALCOS Y GALERIAS: INSTALACION ELECTRICA: APARATOS DE VENTILACION: OBRAS DE PLOMERIA: ESCALERAS: ELEVADORES: REJAS, VENTANAS Y VIDRIERAS: LAMBRINES: PUERTAS: PISOS Y PLAFONES: OBRAS DE APLANADO EN YESO: CONSTRUCCION DE PAREDES ROEBLING: CUPULA CENTRAL CON COBRE LAMINADO: RAMPAS Y JARDINES: PERGOLA, Etc. En fin, todas las obras que se requieren para terminar el Teatro exteriormente e interiormente, con excepción del gran Hall á uso de Jardín y Salón de baile y fiestas, que por su alto costo sería oportuno aplazar para más tarde."<sup>48</sup>

El 12 de septiembre de 1914, se otorga al Dr. Atl el cargo de Interventor del Teatro Nacional, y en octubre de veintitres, se firma un contrato con el señor Enrique Schondube para la obra de canalización de la planta eléctrica, reformando sus contratos anteriores.

A finales de este año, el arquitecto Boari, empieza a hacer proposiciones de arrendamiento de los terrenos perimetrales para obtener fondos. "Hay constancia de que en junio de 1915 el Ayuntamiento pidió al Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas la reanudación de las obras del nuevo Teatro Nacional, cubriéndose los gastos con la renta de los locales que se construirían alrededor y que, según el proyecto del arquitecto Adamo Boari, serían suficientes para la continuación de los trabajos..."<sup>49</sup>

48. Exp. 522/211, "Proyecto de adaptación provisional de dos salones para cinematografía", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1914, A.G.N., Foja 9.

49. Magaña Esquivel, Antonio, Medio siglo de teatro mexicano, 1900-1961, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, p.114.

Además, por acuerdo del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, en cargo del Poder Ejecutivo de la República, se concedieron algunos fondos para los gastos de conservación. Sin embargo, el teatro fue afectado directamente por la lucha revolucionaria y, en septiembre del año de quince, -- fueron proporcionados a los Ferrocarriles Constitucionales, algunas herramientas del mismo. En ese año, los trabajos quedaron casi abandonados. Para 1916, el Sr. Susano Robles, Director de la Banda de Estado Mayor, obtiene permiso para ensayar todas las mañanas en el teatro con la Banda a su cargo.

En marzo del mismo año, Boari parte para Italia y deja concluida la ornamentación exterior del edificio, la cortina rígida, la maquinaria, las puertas de hierro forjado de Alessandro Mazzucotelli, los tanques para -- inundar el escenario, el plafón de cristal policromado y el mosaico del arco del proscenio.

En una carta del 15 de junio de 1924 que le envía a su amigo el ingeniero Benjamín Orvañanos, Boari le expresa la causa de su partida:

Estimado amigo:

Mucho, muchísimo le agradezco los recortes que usted se sirvió enviarme con sus notas 18 y 27 de marzo. Las inyecciones serán muy provechosas a la salud del pobre del Teatro: y le doy las gracias por el verdadero interés desplegado por usted.

En el artículo del Excelsior de mayo 25 que usted tuvo la amabilidad de darme a conocer (con toda evidencia escrito por el Arq. Muñoz) que dice -- 'las obras del Teatro Nacional abandonadas por el Arq. Boari'. Yo no abandoné nunca mis trabajos en contra de esa afirmación.

Desde 1912 yo no recibí mis honorarios, sin embargo me quedé tres años hasta marzo de 1916; y por fuerza mayor me ausenté con anuencia de la Secretaría y de acuerdo con mi contrato que me otorgaba el pleno derecho de que darme ausente durante la lenta prosecución de las obras.

Querido amigo, usted que es joven aprenda a luchar - labore et tempore hasta el fin del trabajo que es la muerte!

.....

Rúbrica  
Adamo Boari.<sup>50</sup>

---

50. Boari, Adamo, La construcción de un teatro, op. cit, p. 79

En su lugar quedó el arquitecto Ignacio de la Hidalga, hijo del arquitecto español que construyó el antiguo Teatro Nacional. "...a nombre de la Revolución, dió oportunidad a pasantes aventajados de entonces, hoy todos profesionistas de las ciencias Físico-Matemáticas, para que también colaboraran en los trabajos desarrollados durante varios años bajo dicha dirección y por orden del primer Ejército Constitucionalista."<sup>51</sup>

Ignacio de la Hidalga continúa hasta febrero de 1917 en que queda encargado del teatro Nacional el ingeniero Luis Troján y, de este período, se conservan aún diversas constancias de contribuciones del Gobierno Federal para la conservación y vigilancia del edificio.

Hacia 1919, por orden del presidente Venustiano Carranza, se propone el primer proyecto definitivo para terminar las obras, reanudándose los trabajos bajo la dirección del arquitecto Antonio Muñoz G., con el sólo objeto de poner en uso la sala de espectáculos al año siguiente. Estos trabajos se desarrollaron con gran lentitud por falta de materiales y de personal que, en 1920, a la muerte del Presidente Carranza, quedaron nuevamente interrumpidos, permaneciendo el arquitecto Antonio Muñoz G. como director de las obras, siendo continuados los trabajos con Alvaro Obregón como Presidente Constitucional en 1920. El intento de poner en uso la sala se hizo sentir principalmente en el estudio de los detalles preparatorios relacionados con la estructura, las instalaciones eléctricas, el arco megáfono, el decorado de las plateas, etc. Se designaron al Sr. Julio Traelvik para las obras de herrería, a Augusto Volpi para las de marmolería, y a otra serie de maestros en las distintas áreas. En la etapa de la lucha armada es de considerarse la participación del ingeniero italiano Giacomo Piccone en los trabajos que se realizaron.

Durante el período revolucionario "el odio al pasado" puso en peligro de destrucción a este edificio; no obstante, sólo sufrió la pérdida de algunos broncees que debían decorar los pedestales de los Pegasos, el cobre de sus cubiertas; y el despojo de material almacenado. Sin embargo, poco a poco se le rodeó de construcciones mercantiles, como si se le arrinconara para que el tiempo diera cuenta de sus restos. Aunque, se debe aclarar que ésta no fue una tendencia constante que se dio posteriormente.

---

51. Véase El Palacio de Bellas Artes; álbum histórico 1904-34, I T., México, Cía. Editorial Moderna, (s.a.) [s.p.].

#### 4. Sociedad post-revolucionaria

La revolución mexicana de 1910 que conmovió profundamente a continente americano, cuyos avatares y contingencias fueron contemporáneos a dos hechos trascendentales en la historia mundial: la primera gran guerra en Europa (1914-1918) y la revolución bolchevique en Rusia (1917), dió origen a un período de reconstrucción nacional, condicionado por los cambios surgidos en el capitalismo monopolista, cambios producidos por la pugna entre las potencias europeas altamente industrializadas de ese momento que en su proceso de expansivo de concentración de los medios de producción, explotación de la fuerza de trabajo, ampliación de sus mercados internacionales y acumulación de capitales en sus colonias de Asia y Africa para constituirse en el capital hegemónico; entran en crisis dentro de su propio sistema competitivo, generando la primera guerra interimperialista que convierte a los Estados Unidos en la mayor potencia industrial durante la reconstrucción europea, iniciada a partir del Tratado de Versalles del 28 de junio de 1919, pasando a ser este país un gran poder hegemónico a nivel internacional. Empero la revolución socialista en Rusia también nos permite entrever sus secuelas con la ruptura de muchas e importantes conexiones económicas y financieras y con la consecuente división del mundo en sistemas socioeconómicos opuestos; marcando un hito en el desarrollo humano y asestando un primer golpe al capitalismo como sistema preponderante.

Asimismo circunscribiéndonos al caso particular de México, podemos señalar la poca influencia que ejerce el pensamiento socialista en el seno de la sociedad postrevolucionaria. Y, en el afán consistente en transformar el país en una sociedad capitalista más moderna y dinámica, sin modificar la postura porfirista del inversionismo extranjero como factor de desarrollo. Ante fenómenos concomitantes como el crecimiento del proletariado y la necesidad ineludible de consolidar un estado nacional nacido de la revolución.

La constitución de 1917 estableció las bases para fortalecer el papel rector del estado, iniciándose la reconstrucción del país, después del breve interinato del gobierno civil de Adolfo de la Huerta, con el gobierno de Alvaro Obregón elegido presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos el 10. de diciembre de 1920.

Entre los compromisos constitucionales adquiridos en la revolución, el de la reforma agraria constituyó la demanda más radical. Y, para solucionarla, se procedió a una parcial redistribución de tierras que tenía como finalidad transformar algunos latifundios en ejidos o pequeña propiedad. En forma simultánea se daba inicio a un incipiente proceso de industrialización en el país. Sin embargo: "Si por una parte el gobierno obregonista tuvo que atender a las inquietudes de obreros y campesinos, por otra parte tuvo que responder a las presiones de la burguesía industrial y financiera, nacional e internacional que exigía una rápida pacificación del país, y la organización del sistema financiero que beneficiara a sus intereses. En estos términos el nuevo gobierno tuvo que resolver dos problemas en materia financiera: la restauración del crédito interno y externo y la reorganización fiscal."<sup>52</sup>

A partir de 1923 se celebraron varias reuniones con representantes de Estados Unidos, Francia, Bélgica, España, Alemania, Gran Bretaña e Italia para resolver las reclamaciones por ellos presentadas por los daños causados a sus nacionales a raíz de la revolución, y, asimismo, durante el gobierno de Obregón se llevaron a cabo algunos acuerdos en política exterior como "El Convenio De la Huerta-Lamont" del 29 de septiembre de 1922, por el que se aceptaba reanudar el pago de la Deuda Exterior; y "Los tratados de Bucareli", del 10 de septiembre de 1923, derivados de una escabrosa situación respecto a volver al dominio nacional el petróleo y la minería. Que se encontraban en poder de empresarios extranjeros; siendo difícil definir el alcance del artículo 27 constitucional el cual no podía ser aplicado retroactivamente.

Las "Conferencias de Bucareli" no constituyeron propiamente un tratado, en tanto que no se presentó un acuerdo ante los Congresos de los respectivos países, careciendo por ello de validez internacional.

De esta forma, entre algunos hechos reelevantes de la política nacional del gobierno obregonista figuran: el llamado "Impuesto del Centenario", antecedente inmediato del actual impuesto sobre la renta, que intentaba gravar proporcionalmente con una tasa mayor a las clases que obtuvieran cada año fuertes ganancias. En materia educativa el 12 de octubre de ese año se crea la Secretaría de Educación Pública, a cargo de José Vasconcelos, como respuesta a la supresión de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes decretada durante el gobierno de Carranza en 1919.

---

52. Historia de México, 12 T., México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1978: XI, p. 2496.

Con todo esto el gobierno obregonista fue desarrollando una fuerza de acción socio-política poderosísima, cuyo soporte principal ya no sería puramente militar. El único conflicto de levantamiento armado contra Obregón -- fue la asonada delahuertista de 1923.

Para el período de 1924-28 es elegido Presidente de la República el general Plutarco Elías Calles; durante su administración se aceleró de manera importante la coordinación y la promoción de obras públicas destinadas a incrementar la infraestructura económica de México; de hecho, la política económica y hacendaria de Calles estableció las bases sobre las cuales se desarrollaría el país en años posteriores.

"La continuidad en el poder había permitido al grupo gobernante compartir - otras formas de dominio social. Al construirse las obras complementarias para la transformación de la economía agraria, de los servicios públicos, de la salubridad y de la educación, una derrama de bienes empezó a generar una clase nacional económicamente fuerte fuera y dentro del poder público. Por otra parte la necesidad del crédito extranjero para el propio crecimiento nacional, había atemperado mucho las actitudes nacionalistas mantenidas durante la revolución armada."<sup>53</sup> De esta manera pueden considerarse los gobiernos de los miembros del grupo sonoreño, Obregón y Calles, como la transición de las demandas revolucionarias a la institucionalización del Estado.

Los conflictos que presentaron mayor efervescencia durante el régimen callista fueron la lucha cristera de 1926 a 1929, que significó todo un enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado, cuyas hondas raíces pueden encontrarse desde el siglo XIX; y el levantamiento de los generales Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez quienes intentaron fraguar un golpe militar. Tras ser descubiertos el general Gómez fue pasado por las armas; en tanto que Serrano fue muerto en la infausta matanza de Huitzilac, Estado de Morelos, el 2 de octubre de 1927.

Uno de los aspectos trascendentes en el régimen de Calles fue la expedición de la ley constitutiva del Banco de México, el 25 de agosto de 1925, con lo cual uno de los conflictos económicos provocados por el anárquico --

---

53. Cosío Villegas, Daniel, et al. Historia mínima de México, op. cit, p. 148.

sistema monetario que permitía un reordenamiento en el sistema financiero, fue resuelto con la creación de un banco central de emisión.

Durante el régimen callista fue el determinante apoyo ofrecido por éste a la C.R.O.M. (Confederación Regional Obrera Mexicana) encabezada por Luis Morones; con lo que el estado obtenía el dominio sobre el movimiento obrero.

Después del asesinato del Presidente electo, general Alvaro Obregón, el 17 de julio de 1928, en el restaurante "La Bombilla" por José León Toral - del grupo cristero, el período comprendido de finales de 1928 a 1934 es conocido como el Maximato, el cual se va a caracterizar por la inestabilidad de los regímenes en el poder y la dominación del Jefe Máximo de la Revolución Plutarco Elías Calles, dentro del grupo hegemónico nacional. Tres presidentes figuraron en estos seis años: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. Durante la presidencia de Portes Gil tuvieron lugar dos hechos de gran trascendencia en el año de 1929: la fundación de un partido oficial el Partido Nacional Revolucionario (P.N.R.), que derivaría en el que actualmente conocemos como Partido Revolucionario Institucional (P.R.I.); y por otra parte la lucha estudiantil universitaria, la cual culminó con la autonomía de la secular casa de estudios.

También es este mismo año se produjo, el 3 de marzo, un levantamiento armado conocido como la Rebelión Escobarista, encabezado, por los generales José Gonzalo Escobar, Jesús M. Aguirre, Francisco R. Manzo, Fausto Topete, Marcelo Caraveo y otros militares contra el Presidente Portes Gil; sublevación que fue sofocada por el mismo Calles encargándose interinamente de las Secretarías de Guerra y Marina para combatir a los rebeldes.

Por otra parte, la crisis económica mundial (1929-1933) colocó en difícil situación a la economía de México, por su propio desarrollo dependiente a un sistema capitalista donde predominan las leyes de la competencia oligopólica. Este sistema dio paso a un crecimiento especulativo produciendo ganancias ficticias que fueron la causa del Krack financiero, acompañado de un Krack en el desarrollo económico. La depresión del veintinueve generada por las mismas corporaciones que al ver decrecer sus tasas de ganancia monopolística frenaron su demanda, ante la saturación de un mercado al -- que sólo tenían acceso las clases más altas. A su vez, el rígido proteccionismo y, muy especialmente la incontrolable expansión del crédito bancario

y la excesiva especulación de inversiones de diversa índole que no siempre estaban destinadas a crear riqueza, la desastrosa política económica de los presidentes republicanos, fueron factores determinantes de esta aguda crisis capitalista que modificó el panorama mundial, después de la bonanza y prosperidad manifiesta en la década de los veinte en los Estados Unidos, como potencia hegemónica.

Asimismo a causa de la gran dependencia de México hacia los Estados Unidos, la desestabilización económica que afectó a ese país durante aquellos años, tuvo una grave repercusión en contra del desarrollo de nuestra economía en el período del Maximato ya que sus estrategias políticas, sociales y económicas se hallaban vinculadas al papel que en ese momento estaba jugando el país como nación subdesarrollada dentro de la división internacional del trabajo.

La crisis afectó con mayor crudeza áreas determinantes de la producción como las industrias extractivas y petrolera, en detrimento de las exportaciones, fluctuación en los precios y caída del precio de la plata. Así como otros efectos que se dieron más generalizados: la pauperización de los trabajadores, aumento del desempleo que se incrementó con la aprobación de la Ley Harris por la cual se prohibía la entrada de braceros al país del norte; la baja de la capacidad adquisitiva de la población; el descenso en la producción de importantes ramas de la industria nacional como la alimenticia y la textil, reduciéndose considerablemente las zonas de cultivo del algodón y el henequén; aunado a una baja en la producción de los cultivos principales como el maíz y el arroz. Todos estos factores provocaron el descontento del pueblo hacia el grupo gobernante, que se hallaba íntimamente ligado a la reacción interna y al imperialismo norteamericano. Los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, en los cuales la ingerencia de Calles fue casi absoluta, convirtiendo al régimen político en un obstáculo para el progreso social y económico del país, constituyen parte del paso del caudillismo a las instituciones llegando a su fin con el inicio del cardenismo al asumir el poder Lázaro Cárdenas en diciembre de 1934.

De esta forma, el empobrecimiento de la sociedad mexicana derivado de la crisis y sus secuelas antes descritas, conforma un panorama poco alentador para la ampliación de la infraestructura en el país; por lo cual resulta paradójico canalizar una parte del presupuesto económico en obras que como el

Palacio de Bellas Artes no eran de carácter urgente ante necesidades sociales más urgentes. Sin embargo su terminación presenta una doble vertiente: por una parte se recurrirá a los propios recursos sin recurrir a grandes inversiones destinadas a la contratación de casas extranjeras, excepto en el caso particular de la Casa Brandt, y, por otro lado se aprovechará esta circunstancia de carácter económico dándole un matiz ideológico de nacionalismo, que finalmente contribuirá a la adopción de un nuevo papel del edificio como Palacio de Bellas Artes dentro de la sociedad mexicana.

Asimismo el desarrollo del fascismo en Europa, con Hitler y Mussolini y el acrecentamiento de las tensiones a nivel político y económico internacional que hacían inviable la paz, desembocaron años más tarde en la Segunda Guerra Mundial.

#### 4.1. Políticas de los gobiernos post-revolucionarios con respecto al Teatro Nacional

En 1923 durante el gobierno del general Alvaro Obregón, bajo la dirección del arquitecto Antonio Muñoz G., fue publicado este timbre que muestra el Teatro Nacional en esa fecha.



En los períodos presidenciales de los gobernantes del grupo hegemónico sonorenses así como en los que conformaron el Maximato, en que se promovió y patrocinó la terminación del edificio con Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, hubo diversas propuestas para la utilización del "Teatro Nacional" que más adelante mencionaremos. Mientras tanto, el edificio continuó ofreciendo una serie de servicios durante el período de 1920-1932, en que se reiniciaron los trabajos constructivos.

Alberto J. Pani, en sus Apuntes autobiográficos consigna una serie de datos en los que explica cómo la terminación de este edificio obedecía a un proyecto más general con el propósito de fomentar el turismo, agregando así otros factores al desenvolvimiento económico del país, que también compren-

dfa planes para la construcción de carreteras y grandes obras de riego del primitivo programa hacendario, que se proponfa reparar e incrementar la infraestructura dañada durante los conflictos armados.

"Yo mismo emprendí obras de embellecimiento de la ciudad y culturales de marcado interés turístico.

Para las obras de embellecimiento, me fije preferentemente en tres de los lugares más visibles de la ciudad y más merecedores de atención: el Zócalo y las Plazas donde la dictadura porfiriana había comenzado a elevar los ostentosos edificios del Teatro Nacional y el Palacio del Poder Legislativo y que el abandono del Nuevo Régimen - acusador de desidia o impotencia - había convertido en verdaderos muladares."<sup>54</sup>

Y posteriormente agrega:

"Las obras de construcción del Monumento a la Revolución estaban ya bastante adelantadas cuando, en septiembre de 1933, salí de la Secretaría de Hacienda.

Descrita la parte que tomé a mi cargo del embellecimiento de la ciudad de México, me referiré ahora a las obras materiales de índole cultural que emprendí o intente emprender en cumplimiento del sector turístico añadiendo a los factores de propulsión económica del programa hacendario reanudado. Estas fueron: la terminación del Teatro Nacional, la ampliación y mejoramiento del edificio que ocupa el Museo de Arqueología, Etnología y la -- creación de un Museo de Arte Religioso."<sup>55</sup>

De esta forma se comprende más claramente la abierta ayuda prestada por el gobierno para su terminación, pues uno de los indicadores del desarrollo económico de un país son sus obras de infraestructura sean de índole social o cultural.

Un aspecto de atrayente análisis de esta fase de su último período constructivo es el notable contraste que se puede apreciar entre el tipo de -- contratistas, pues ya no se consignan casas de fama internacional o extranjeras, sino que es resultado del trabajo de varios técnicos, artistas y especialistas del país.<sup>56</sup> Sólo en el caso reelevante de la casa Brandt de Pa

54. Pani, Alberto J., Apuntes autobiográficos, 2 T., 2 Ed., México, Manuel Porrúa, 1950: II, p. 178.

55. Ibidem, p. 184

56. Cfs. Apéndices 1 y 2.

rfs, la participación predominante de elementos mexicanos, contrastante con el primer período constructivo del Teatro Nacional durante el porfiriismo, revistió una notable importancia en la sociedad post-revolucionaria como símbolo de nacionalidad; así en las informaciones periodísticas aparecidas en El Universal Ilustrado y en el Excelsior de 1934, se refleja una especie de orgullo por la preferencia de materiales y mano de obra mexicana en la terminación del teatro.

#### 4.2. Del Teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes

El teatro presentó una serie de altibajos en sus obras constructivas que dieron origen a la idea de su total abandono. Sin embargo esto no sucedió ni en toda la fase de la lucha armada, ni en los gobiernos nacidos de la Revolución; apareciendo el 23 de julio de 1920 una Convocatoria basada en un acuerdo presidencial con motivo de la cercanía del centenario de la consumación de nuestra independencia (27 de septiembre de 1821), para que se procediera con toda actividad en la terminación de la Sala de Espectáculos y dependencias del mismo, a fin de poderla inaugurar en esa fecha. Una de las partes mejor conservadas después del movimiento revolucionario, fue la maquinaria escénica.

En 1921, con el inicio de la radiodifusión mexicana en su doble vertiente pública y privada, se dió la primera emisión radiofónica, realizándose entre una cabina construida exprofeso en el desaparecido Teatro Ideal, de la calle de Dolores, casi frente a la Alameda, y, en el inconcluso Teatro Nacional. Esta emisión se efectuó por medio de unos audfonos, conectados previamente a una planta receptora instalada allí, con motivo de una muestra comercial. Los animadores de esta transmisión fueron los hermanos Adolfo Enrique y Pedro Gómez Fernández y el empresario teatral, Francisco Barra Vilela. La emisora era un pequeño transmisor -- marca De Forest de 20 watts, requisado a un buque pesquero norteamericano. La programación fue sencilla, constó únicamente de dos canciones, interpretadas por José Mojica y la otra por la hija de Adolfo Enrique, María de los Angeles Gómez Camacho. Estas transmisiones duraron desde el 27 de septiembre hasta principios de 1922 y la novedad que suscitó esta emisora fue causa de tumultos, enfrentamientos con la autoridad y atenta

dos frente al Teatro Nacional.<sup>57</sup>

Por otra parte, en la década de los veintes, las verjas del forjador Alessandro Mazzucotelli, que aseguraban las entradas y las ventanas del basamento, estaban inconclusas. Por ello, en un principio se pretendió encargárselas a él mismo, pero debido a las circunstancias imperantes en Europa, resultado de la Primera Guerra Mundial, esto fue imposible y se ejecutaron -- aquí mismo por el herrero mexicano Luis Romero, cuyo excelente trabajo se refleja en lo indiferenciable de las fabricadas por uno y otro.

En el año de 1925, durante este período en que fungía como director de las obras del teatro el arquitecto Benjamín Orvañanos, la C.R.O.M. (Confederación Regional Obrera mexicana) solicitó la Sala del Teatro para sus ensayos con motivo de la celebración del "día del trabajo" el 10. de mayo, que se realizaría en la Plaza de "El Toreo" ese día.

En este mismo año, también fue concedida la Sala de Espectáculos a Juan N. Torreblanca y demás personal de la orquesta Típica Mexicana para sus ensayos por las mañanas.

Para diciembre es presentado por Benjamín Orvañanos, un informe del presupuesto requerido para la terminación de la obra, el cual importaba la cantidad de \$4'353,000.00 pesos, excluyendo los jardines y otras partes no necesarias en ese momento para reducir los costos. Las obras tendrían una duración de tres años.

En 1926, se presenta la propuesta de capitalistas de Nueva York, representados por Samuel Abbot Maginnis, solicitando a Eduardo Ortíz Subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas, para dar fin a las obras del teatro, abandonando todo propósito de lujo.

Se integra un Comité el 26 de marzo de ese año, conformado por el General Hay como presidente del mismo y dos vocales: Federico T. de Lachica y Alberto Mascareñas, para manejar los fondos procedentes de la subscripción, otorgando la dirección de las obras al ingeniero Luis Alvarez Varela.

Varias empresas particulares coadyuvaron con donativos o materiales, pero no de manera ininterrumpida. En el exterior se escombró y desenterró la parte hundida del basamento, pavimentándose la terraza del pórtico principal con lozas de mármol y granito noruego, arreglándose también la parte de los jardines, conllevando otro tipo de obras como la instalación subterránea de tuberías para el desagüe y para los cables del alumbrado. En el interior, se pavimentó, aunque no completamente, el vestíbulo y las escaleras -

que conducen al gan Hall; se acondicionaron los palcos de la Sala de Espectáculos y se hizo parte de la obra en yeso de la misma. El vestíbulo y la Sala se aprovecharon para la celebración de exposiciones, ferias y presentaciones teatrales.

El Comité continuó sus funciones sin ser transformado, hasta que fue -- substituído su presidente el General Eduardo Hay por José Gómez Ugarte, Director de "El Universal" en 1929.

Un aspecto curioso en ese año fue la realización de la película "El Coloso de Mármol",<sup>58</sup> producción patrocinada por el Instituto de Geografía Nacional, para fondos destinados a las obras.

Para 1930, son presentadas a la Secretaría de Comunicaciones varias solicitudes para el Teatro Nacional, de las cuales mencionaremos algunas para evidenciar los cambios que se pretendían con respecto a las funciones del teatro.

1. Presupuesto de la adaptación del Escenario del Teatro Nacional para los ensayos de la Empire Production, S.A.
2. Robert Riveroll de Nueva York solicita el Teatro Nacional para explotarlo con los siguientes negocios: ópera, cinematógrafo, baal roon (Salón de Baile), restaurante, cabaret, cantina y club.
3. José Pierson solicita el Teatro Nacional para dar funciones de espectáculos líricos, para impulsar la afición por la buena música.
4. El licenciado Benito Flores, Subsecretario de Industria, Comercio y Trabajo, suplica al Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, libre -- sus apreciables órdenes para que se facilite el Teatro para la Exposición de Calzado, Artefactos de Cuero, etc.
5. El licenciado Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública, solicita el Teatro Nacional para un ciclo de representaciones de la historia dramática "Juárez y Maximiliano".

Además llegaron otras tantas solicitudes proponiendo al teatro como foro para las más diversas actividades.

Posteriormente se forma, en el mismo año, un "Consejo Directivo de --

---

58. El coloso de mármol, producción de Oswald Schafler, se estrenó en el Teatro Nacional. Su tema no tenía ninguna relación con el edificio; trataba de la conspiración de un grupo opositor al gobierno, el cual claramente se deducía eran los cristeros. Los fondos obtenidos al ser exhibida sirvieron para agilizar las obras del teatro. (La información sobre el tema de la película nos fue proporcionada por Alejandrina Escudero de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional).

las Obras de Conclusión del Teatro Nacional", integrado por: un Delegado Ejecutivo el ingeniero Alfonso Castelló, un Delgado de la Secretaría de Hacienda y uno de la de Comunicaciones y otro del Departamento Central del D.F., - para que mediante el esfuerzo combinado de dichas dependencias, pudiera terminarse el Teatro respetando en todo lo posible los planos originales del arquitecto Boari, dividiéndolos en dos partes: una Sala de Espectáculos con -- sus servicios correspondientes y el antiguo Foyer como gran Salón de Fiestas, destinando sus anexos para exposiciones, congresos, etc.

En este mismo año el ingeniero Pascual Ortiz Rubio. Presidente de la República, de acuerdo a lo dictaminado por el Consejo Directivo, asigna al arquitecto Federico E. Mariscal como director de las obras.

Una vez nombrado para este cargo, Mariscal presenta a la superioridad para su aprobación las plantas y cortes esquemáticos, en los que se basaría para la conclusión del edificio; en ellos encontramos los siguientes puntos:

1. Dividir en dos edificios el actual Teatro Nacional a fin de lograr su mejor aprovechamiento. Estos dos edificios serían el llamado "Palacio México" destinado a exposiciones, fiestas, ceremonias oficiales, congresos, - etc. y el Teatro Nacional propiamente dicho.
2. Lograr el funcionamiento de estos dos edificios de manera que fuesen totalmente independientes, partiendo de un gran vestíbulo común, o comunicándose en ocasiones los pisos principales de ambos. Al efecto construir una escalera monumental para uso exclusivo del "Palacio México" y las escaleras generales que se proyectaron para el servicio completo del Teatro.
3. Reemplazar las dobles escaleras del Teatro, por grupos de una escalera y dos elevadores al frente de ella.
4. Reducir a lo estrictamente indispensable el área destinada a servicios en el piso-basamento.
5. Reducir el número de muebles en los excusados y lavabos de todos los pisos del edificio.
6. Aumentar la cantidad de asientos en el piso de lunetas del Teatro.
7. Simplificar y aumentar en dimensiones los camerinos de artistas.
8. Reducir las superficies por decorar en el interior de la gran sala de exposición y sala de fiestas del "Palacio México", mejorando sus proporciones.

---

59. Exp. 522/297, "Proposición para la terminación del Teatro Nacional", -- Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional, 1925, A.G.N., Foja 79.

Sin embargo cuando se iban a iniciar las obras en enero de 1931, se suspendieron indefinidamente por no contar el gobierno con el millón de pesos presupuestados por Mariscal.

En abril de 31 Manlio Fabio Altamirano, Luis Ramos Alarcón y los ingenieros Fernando Aramburu y Manuel Santillán, como concesionarios del Teatro, propusieron terminarlo a cambio de la posibilidad de usufructuarlo durante 15 años. Pero será hasta 1932, cuando finalmente se continuen los trabajos, bajo el gobierno del Presidente Pascual Ortiz Rubio.

De esta manera, en la última etapa constructiva del Teatro Nacional, se fue gestando la idea de un centro cultural donde se concentrarían las manifestaciones artísticas: teatrales, musicales y plásticas en ese mismo edificio que se denominaría Palacio de Bellas Artes, sede de una institución nacional de carácter artístico.

Como el Teatro había sido asignado al Departamento del Distrito Federal para festividades de la Dirección de Acción Cívica, fue preciso dictaminar un acuerdo que otorgaría el control a la Secretaría de Hacienda.

"En el margen aparece un sello con el Escudo Nacional que dice: ESTADOS UNIDOS MEXICANOS .- PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA .- Otro sello: Presidencia de la República. No. de Registro 1011.- Al centro: ACUERDO A LA SECRETARIA DE HACIENDA Y CREDITO PUBLICO.-

Se autoriza al C. Secretario de Hacienda y Crédito Público para que se encargue de la tramitación del edificio del Teatro Nacional, haciendo las modificaciones que considere necesarias en los planos originales para modernizarlo, reducir su costo y obtener su mejor utilización. La Secretaría de Hacienda, al efecto, creará en su propio presupuesto la partida correspondiente, con una asignación que resulte de economías realizadas en los servicios que tienen encomendados y sin mengua de los mismos.-

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION .- México, D.F., a 7 de julio de 1932. EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA, P. ORTIZ RUBIO.- Rúbrica - A.J. Pani. Rúbrica."<sup>60</sup>

Las obras se iniciaron bajo la dirección del arquitecto Federico Mariscal y la superior del Secretario de Hacienda ingeniero Alberto J. Pani y en septiembre de 1932 el general Abelardo L. Rodríguez al hacerse cargo de la Presidencia de la República, ratifica el acuerdo de su antecesor a este respecto; continuando Pani y Mariscal al frente.

---

60. Pani, Alberto J. y Federico Mariscal, op. cit, p. 36

Posteriormente al renunciar el ingeniero Pani a la cartera de Hacienda el 27 de septiembre de 1933, su sucesor el general Plutarco Elfas Calles le hace una atenta invitación para que siga encargándose de la dirección general de la obra, mediante una carta que le envía el ingeniero Marte R. Gómez Subsecretario de Hacienda.

Respondiendo Pani afirmativamente le envía el siguiente mensaje:

Sr. Ing. Marte R. Gómez

Muy estimado y fino amigo:

Acuso recibo de su atenta carta del 11 del corriente mes, en la que se sirve usted comunicarme que, a propuesta suya - sin duda no motivada por la imposibilidad en que se encuentra de vigilar las obras de terminación del Palacio de Bellas Artes por falta de conocimientos, como usted modestamente asienta, sino dictado por un sentimiento de amistad hacia mí, como yo lo creo Señor Plutarco Elfas Calles acordó invitarme para que continúe dirigiendo los trabajos de dicho edificio, tal como venía haciéndolo desde que, por Acuerdo Presidencial del 7 de julio del año próximo pasado, se me autorizó a emprenderlos.

En respuesta a dicha carta me es grato decir a usted que gustosamente acepto la invitación que tan bondadosamente me ha hecho el Señor Secretario de Hacienda por el estimable conducto de usted, por supuesto, de acuerdo con lo que manifesté en nuestra última conversación, esto es, que continuaría cooperando con el Arquitecto don Federico Mariscal en la dirección artística de las obras, sin percibir honorarios, ni intervenir en la vigilancia y manejo de fondos, funciones éstas que podrán seguir a cargo del Departamento de Bienes Nacionales de esa Secretaría.

Reiterando mi agradecimiento por tan evidentes muestras de amistad, que do como siempre, de usted afectísimo amigo y seguro servidor.

A.J. PANI

Rúbrica.<sup>61</sup>

El ingeniero Marte R. Gómez quien posteriormente sería sucesor del general Plutarco Elfas Calles en la Secretaría de Hacienda, también le solicita continúe en el puesto de director general de las obras. Pani y Mariscal seguirían trabajando juntos hasta el final de la construcción el 10 de marzo de 1934.

---

61. Ibidem, p. 38

Al concluirse el Palacio, la dirección de las obras lo entregó por riguroso inventario al Departamento de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y ésta a la Secretaría de Educación Pública en cumplimiento del acuerdo presidencial que lo asignaba a dicha dependencia.

El 29 de septiembre de 1934 fue inaugurado como Palacio de Bellas Artes, Institución de Cultura Nacional.

El programa inaugural, fue publicado el 24 de septiembre de 1934 en el Excelsior, consistiendo en una ceremonia oficial por la mañana y una función especial por la noche.

Por la mañana:

1. Himno Nacional por la Orquesta Sinfónica y los Coros del Conservatorio y las Escuelas de Arte para trabajadores.
2. Discurso por el licenciado Antonio Castro Leal, jefe del Departamento de Bellas Artes.
3. "Llamadas" sinfonía proletaria de Carlos Chávez, por la Orquesta Sinfónica, Coros del Conservatorio y las Escuelas de Arte para Trabajadores.
4. Declaratoria de apertura por el señor Presidente de la República y visita de las galerías, museo y exposiciones.

Por la noche:

1. Sinfonía Pastoral de Beethoven, por la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del maestro Carlos Chávez.
2. Representación de la Comedia "La verdad sospechosa" de Juan Ruiz de Alarcón, por la Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes, en la que participaron figuras como : María Teresa Montoya y Alfredo Gómez de la Vega.

Así como la exhibición de galerías de pintura, exposición de escultura mexicana antigua<sup>62</sup> y del museo de arte popular, exposición de las artes del libro y exposición del teatro.

El 3 de abril de 1932 se escuchó la última obra representada en el Teatro

62. La exposición de escultura antigua, tenía como propósito presentar fuera de un ambiente arqueológico una selección de piezas escultóricas del México precortesiano. Las obras que figuraron en ella fueron facilitadas por el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México, por el Museo Regional de Puebla y algunos particulares, así como algunas fotografías de piezas importantes que se encuentran en museos extranjeros como fueron las proporcionadas por el Museo Británico de Londres, Museo del Indio Americano de New York y por el Museo Univer

Nacional "Rigoletto".<sup>63</sup> Continuándose posteriormente los trabajos de terminación del edificio; hasta que fue inaugurado con una nueva puesta en escena de "La verdad sospechosa" en la que participaron grandes artistas como la Montoya, la Fábregas y Fernando Soler. De esta manera, el Palacio de Bellas Artes ha logrado su objetivo de ser un gran escenario para los espectáculos nacionales e internacionales, como los que se presentaron con motivo de su inauguración en que participaron: el violinista Jascha Heifetz; - el cuarteto de Londres y los "ballets" de Montecarlo entre otros.<sup>64</sup>

---

sitario de Filadelpia. La muestra quedó integrada por piezas de -- las esculturas mexicana, maya, olmeca, teotihuacana, zapoteca, totónaca, mixteca y tarasca.

63. Díaz Du-Pond, Carlos, Cincuenta años de ópera en México; testimonio operístico, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1978, p.71

64. Ibidem, p. 78

## II ARQUITECTURA DEL EDIFICIO

"Su localización define su carácter. Este es el punto clave donde termina el centro histórico y comienza la nueva ciudad, radiando los estilos del siglo XX..."<sup>65</sup> Su historia, que ya ha sido ampliamente analizada, nos permitirá una mayor comprensión del edificio no como una estructura material aislada, sino imbricada a la serie de interrelaciones sociales, culturales, políticas y económicas existentes, desde la formación de su precursor el Teatro de Santa Anna hasta su inauguración en septiembre de -- 1934.

El análisis arquitectónico del Palacio de Bellas Artes constituye un ejemplo de los cambios que a principios de siglo, en nuestro país, dieron paso a la arquitectura moderna, a esa arquitectura que se deriva evidentemente, de una clara influencia europea.

### 1. Estilo

La primera pregunta que invariablemente se hace sobre un edificio es ¿a qué estilo pertenece? y la respuesta casi obligada que con respecto al Palacio de Bellas Artes se ha venido dando es la del predominio del "art-nouveau", corriente de la modernidad en sus fachadas exteriores; y del influjo del "art-decò" en sus interiores.

Empero, como lo señala Israel Katzman: "Las clasificaciones de los estilos posteriores al siglo XV se notan más arbitrarias a medida que su estudio se profundiza; sin embargo, sería ilusorio pretender exactitud en la división de una actividad cultural tan compleja".<sup>66</sup> Especialmente si nos atenemos a las definiciones que de estilo se sustentan.

De esta manera, Meyer Schapiro, quien se ha ocupado de ahondar sobre este asunto, uno de los temas capitales en la historia del arte, define al estilo como: "...la forma constante - y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes - del arte de un individuo o de un grupo."<sup>67</sup>

---

65. "Palacio de Bellas Artes", Artes de México, Núm. 191, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional del I.N.B.A., México, 1978, p. 54

66. Katzman, Israel, op. cit., p. 63

67. Schapiro, Meyer, Estilo, Trad. del inglés por Martha Scheinker, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, 72p. ( Cuadernos del taller No. 14, Serie: El problema de la visión) p. 7

Agregando que: "El término se aplica también al conjunto de la actividad de un individuo o una sociedad; se habla de un "estilo de vida", del "estilo - de una civilización".<sup>68</sup> O sea, que para Schapiro el estilo es el vehículo - de expresión de valores constantes dentro del grupo.

Hasta ahora el estudio histórico de los estilos se ha hecho mediante la clasificación de períodos típicos en el desarrollo de las formas, proyectando la forma interior del pensamiento y el sentimiento de la colectividad -- durante un lapso significativo. El historiador del arte se ocupa de su devenir, cambios, rupturas y combinaciones, para establecer las condiciones espacio-temporales de una obra de arte, relacionando asimismo escuelas o corrientes artísticas; creando todo un sendero de precursores mediante un análisis lineal de las transformaciones en el desarrollo de las sociedades humanas.

A su vez, el estilo tendrá múltiples implicaciones con elementos de carácter nacional, racial, del influjo de los materiales utilizados sobre las formas, etc., hasta perdernos en muchas más abstracciones descontextualizadas. Lo cual, independientemente de que sí hay un modo o constante aceptado que gobierna la totalidad de las representaciones de un período específico, en la arquitectura moderna y contemporánea significaría marginalizar una realidad cambiante a un concepto a priori de las formas que en ellas predominan. De ahí que consideremos al Palacio de Bellas Artes como una obra hija de su tiempo, caracterizada por un profundo eclecticismo, que no debe restringirse a la simple definición de dos estilos yuxtapuestos del interior y exterior - del edificio, porque esto demostraría una enorme incomprensión de la arquitectura de principios de siglo; que más que un anquilosamiento en los viejos estilos que no presentaban nuevas posibilidades formales y arquitectónicas, constituye una síntesis novedosa del pasado que generaría las corrientes futuras; dicho de otra manera, la composición en los elementos del Palacio de Bellas Artes corresponde a los inicios de la arquitectura moderna. Por ello, Boari retoma varios elementos de toda una herencia cultural que recibe tanto de Europa como de América, del arte de oriente y occidente intentando una -- obra artística que lo hiciera trascender en la memoria de una o más sociedades. De esta manera daremos prioridad a un análisis más amplio del edificio

---

68. Ibidem

en la descripción formal del mismo, que no se vea disminuido a cuestiones estilísticas, las cuales no son inexistentes, sino que subyacen a nuevas teorías propias de la arquitectura de nuestra época. La progresiva innovación en los sistemas constructivos (formalistas y funcionalistas), que se han venido desarrollando desde principios de nuestro siglo, hace que no conserve el tradicionalismo de los estilos conocidos, ya que su constante reside en la superación del diseño y el espacio arquitectónicos que se vislumbran en los proyectos.

### 1.1. Eclecticismo

El eclecticismo,<sup>69</sup> que originalmente consistía en una postura de pensamiento, que estriba en mezclar conceptos de diversos sistemas filosóficos, se ha hecho extensivo a varias áreas culturales como la arquitectura, abarcando todo un período específico: "Las soluciones arquitectónicas se perfilaron y principiaron a abrirse paso a través del más caótico eclecticismo. Desde mediados del siglo XIX hasta hoy - en algunos lugares y teniendo como momento culminante el último cuarto del siglo XIX y primeros del siglo XX -, puede decirse que se construyó con las más variadas arquitecturas, incluyendo las orientales."<sup>70</sup> Este abigarrado eclecticismo se denota claramente en la arquitectura mexicana de la época porfirista; sin embargo, algunos especialistas del arte lo hacen característico de toda la arquitectura de este siglo en nuestro país.<sup>71</sup>

La noción de eclecticismo que se hizo familiar en Francia a partir de 1830, cuando Víctor Cousin se valió de este sistema para indicar su método dirigido a llevar a la luz de la conciencia las verdades que en ella se hallan implícitamente contenidas (Du vrai, du beau et du bien). Por ello "los eclécticos decían con bastante razón que nadie debía de aceptar a ciegas la legalidad de un único sistema filosófico (o de un sistema arquitectónico),

---

69. Abbagnano, Nicola; Diccionario de filosofía, Trad. del italiano por - Alfredo N. Galletti, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 359.

"El eclecticismo significa la dirección filosófica que consiste en elegir de las doctrinas de diferentes filósofos las tesis que más se aprecian, sin cuidarse mucho de la coherencia de estas tesis entre sí ni de su relación con los sistemas de origen.

70. Velarde, Héctor; Historia de la arquitectura, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, 219 p. (Breviarios, 107) p. 194.

71. Como: Israel Katzman.

negando la validez de todos los demás. Pero al mismo tiempo, opinaban que cada uno debía decidir racional e independientemente qué clase de formulaciones filosóficas (o arquitectónicas) del pasado eran adecuadas a los problemas del presente para adoptarlas y valorarlas en cualquier contexto."<sup>72</sup>

Esta actitud de revaloración del pasado que se desarrolló desde la segunda mitad del siglo XIX, no debe necesariamente tener la connotación peyorativa o de indiferencia que en muchos casos se le ha adjudicado, según la cual el eclecticismismo se originó para llenar un vacío, ya que por primera vez en la historia del arte un estilo no engendraba otro estilo; y por ello los arquitectos recurrían indistintamente a toda la gama de estilos ya conocidos, un movimiento poliestilístico superficialmente decorativo que triunfa con las grandes exposiciones internacionales donde los arquitectos, decoradores, mezclan estilos históricos, exotismos e invenciones extravagantes.

Asimismo, en esta segunda mitad del siglo XIX se da toda una corriente de neos. "La polémica entre neo-clacisismo y neo-gótico que, como se ha dicho, tiene su punto culminante en 1846, no puede concluir naturalmente con la victoria de uno u otro programa. De ahora en adelante la mayor parte de los arquitectos tienen presente el estilo clásico o el gótico, como posibles alternativas y, naturalmente, no sólo estos dos sino también el romántico, el bizantino, el egipcio, el árabe, el renacimiento, etc.

Así llega a ser explícita y se entiende la postura que ha sido llamada eclecticismismo, contenida virtualmente ya en la dirección retrospectiva de los neo-clásicos y de los románticos."<sup>73</sup>

Por otra parte, "el revival" es otro de los elementos dominantes en este período. "El revival, por el contrario, rehuye todo juicio. niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y el futuro; entiende la vida como una sucesión continua que nunca puede darse por acabada: la memoria del pasado actúa en el presente en tanto que motivación inconsciente: sollicitación de un actuar que, en esencia, es sobre todo un vivir. El pasado, que en la historia se piensa en el revival, se actúa; sin em-

---

72. Collins, Peter, Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución -- (1750-1950), 3 Ed., Trad. del inglés por Ignacio de Solá Morales Rubio, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 117.

73. Benévolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, V.I., Versión española de María Castaldi y Jesús Fernández Santos, Madrid, Taurus, -- 1963, p. 136.

bargo, queda por ver si aquel no poder vivir sino reviviendo no esconde una incapacidad esencial o no-voluntad de vivir."<sup>74</sup> Incluso, dice Giulio Carlo Argan, se podría interpretar por paradójico que parezca toda la historia de la arquitectura como una interrumpida sucesión de revivals.

De esta forma, esta actitud ecléctica revivalista, de búsqueda de grandes combinaciones y de trascendentes cambios en el concepto espacio-arquitectónico de las metrópolis industriales que caracterizan este período, --- constituye una importante faceta de la herencia cultural que se revierte en la obra del arquitecto Boari. En la cual mediante el empleo de los sistemas de construcción, basados en la armazón metálica, en los nuevos materiales y en la corriente de la modernidad, el "art-nouveau" combina toda esta serie de posibilidades en el nuevo Teatro Nacional.

Expresando en su informe para el proyecto de este edificio que: "La arquitectura exterior del futuro Teatro de México, será ciertamente tomada de las antiguas proporciones clásicas, pero rejuvenecidas con las nuevas aplicaciones; y en cuanto al interior, seguirá más libremente las huellas trazadas por el arte decorativo moderno. En los inicios de un nuevo tipo de arquitectura que emprende su marcha triunfal, mezclándose las formas de Oriente con las de Occidente."<sup>75</sup> Concluyendo que el eclecticismo arquitectónico que se da a partir de la segunda mitad del siglo XIX, forma parte de una mayor interrelación a nivel internacional de los países de Oriente y Occidente, o sea que el fenómeno artístico se deriva del fenómeno histórico.

## 1.2. "Art-nouveau"

Este movimiento aparece en varios países europeos, durante el último cuarto del siglo XIX, produciendo un estilo independiente que tuvo su culminación a finales del siglo. Declinó súbitamente aunque su versión continental duró hasta la Primera Guerra Mundial. Se concibe como una reacción estética contra la civilización industrial que imponía con fuerza avasalladora -

---

74. Argan, Giulio Carlo, et al. El revivals en las artes plásticas, la arquitectura y el teatro, Trad. del italiano por Rossend Arquís, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 312 p.

75. Cfs. Lo antes expresado del eclecticismo en la obra de Boari, en su informe "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Boari", localizado en el Exp. 522/11 del Fondo Teatro Nacional del A.G.N. op. cit ; véase passim.

nuevos sistemas de construcción basados en el cemento armado, el acero, el hierro, la lámina y las cerámicas decorativas, desplazando a la piedra y a la madera materiales utilizados milenariamente.

Sus antecedentes se han buscado en las ideas de los pre-rafaelistas, de Ruskin y en la obra de William Morris, precursor del movimiento, también conocido como la última manifestación del barroco, como la reacción contra el academismo y el romanticismo, como el puente que liga el siglo pasado con el presente; como un movimiento intelectual con un programa determinado por un grupo de precursores y revistas, cuya intención declarada era la de transformar no sólo el arte sino toda la vida moderna. Lo cierto es que su influjo aunque efímero fue notable pues abarcó desde templos hasta tabernas así como muebles y vajillas.

El "art-nouveau" al extenderse por Europa recibió varios nombres como: Paling Stijl, Stile Noville, Modern Style, Jugend Stijl, Liberty, Modernismo. En los países hispanoamericanos sólo se le denominó "art-nouveau", porque su influencia fue francesa, de hecho, México fue el país de América Latina en que este arte estuvo mejor representado.

Este movimiento artístico basaba sus principios decorativos en la naturaleza vegetal, contando con una extensa iconografía de elementos naturales, en conexión con el simbolismo. Desarrolló una teoría ornamental en función de la ornamentación por sí misma (l'ornement pour l'ornement). De ahí que su directriz fuera la línea curva que es natural y no la recta que es una representación abstracta. En su estilística ornamental se vislumbran nuevos tipos de capiteles fuera de las órdenes clásicas, medievales o barrocos, en los que se aprecian variedades de flores y hojas, rostros y estilizaciones de elementos naturales, las jambas, repisas, dinteles, balaustres, antepechos fueron objeto de estas decoraciones.

Este estilo originado en un período de transición cuyas raíces surgen a finales del siglo XIX, consistió en un abandono de las herencias estilísticas con la finalidad de crear algo nuevo, presentó variantes nacionales y su mérito principal radica en romper con la tradición y señalar el primer paso hacia la arquitectura moderna. Bajo su connotación se han incluido otros movimientos de vanguardia europeos, como los sucesores de Morris y las experiencias francesas de Perret y Garnier que se basan en una tradición distinta.

El formalismo del art-nouveau, que significó una oposición a la lucha --

contemporánea por lo funcional, tuvo su primer representante en el belga - Víctor Horta quien en 1892, desarrolló este estilo en la casa Tassel de Bruselas. Sin embargo, Francia fue la vanguardia donde este movimiento llegó a su apogeo, encontrando su máximo exponente en el arquitecto Héctor -- Guimard.

En las postrimerías del siglo XIX se produjeron las circunstancias con las cuales se integró lo que hoy conocemos como "La Belle Epoque", que extendió su influjo a los primeros años de este siglo. El triunfo de la burguesía europea, el surgimiento de los nuevos millonarios, el fenómeno de la industrialización, con sus consecuencias monopolistas que encumbraron al dinero como medida de todos los valores; aunado todo ello al cientificismo general, producto de un pensamiento positivista en lucha constante contra el idealismo, son aspectos de una era que imprimió en todas las áreas sus rasgos específicos. Así la "Belle Epoque" abarcó los ámbitos sociales, económicos y artísticos en diversos países. París fue su sede, donde se celebraron las grandes exposiciones internacionales y donde la Tour Eiffel, -- símbolo del industrialismo, se erguía monumental ante las viejas construcciones parisinas, modificando la fisonomía de esta ciudad y abriendo el camino al siglo XX.

La decadencia del art-nouveau (de este fugaz estilo) se dio cuando no satisfizo la general aspiración europea de un sistema constructivo internacional duradero, convirtiéndose en un arte individualista, inasequible para las grandes masas, que además no era congruente con la producción en serie que requerían las urbes industriales. A su vez, su fracaso consistió en que no planteó soluciones a los problemas formales de vasto alcance social, diluyéndose en un exceso de decorativismo, que pasó a ser un contrasentido de su posición inicial, sumamente radical, de transformación en la arquitectura.

En nuestro país tuvo su gran momento y el Palacio de Bellas Artes pudo haber sido su mejor representación de no haber quedado inconcluso; sin embargo, una de las espléndidas manifestaciones de este arte se encontró en la ornamentación interior de una casa particular, propiedad de la familia Requena: muebles pinturas y otros objetos decorativos eran muestras de un excelente art-nouveau. Este estilo artístico fue fomentado por los ricos -- burgueses y financieros, algunos de origen francés. Sin embargo, para Israel Katzman, el "art-nouveau", entendido en su sentido más estricto, nunca cuajó

en la arquitectura mexicana, no tuvo que ver con la Escuela de Bellas Artes ni ejerció influencia en los arquitectos mexicanos.

Evidentemente el Palacio de Bellas Artes en su exterior denota el influjo del modernismo dentro de todo su eclecticismo. De esta forma el arquitecto Boari, su constructor, dice lo siguiente al respecto: "Un nuevo movimiento parece iniciarse en los albores del presente siglo, movimiento que se impone porque ha nacido espontáneamente (sic) en varios países preclaros por sus tradiciones y sentimientos artísticos. Me refiero al arte nuevo. No cabe duda que el adjetivo nuevo, refiriéndose a la palabra arte, carece de sentido, pero como quiera que se llame LIBERTY, ART, SECESSION STYLE, o bien Arte Florial, o por último ART NOUVEAU (sic), tal calificativo vago, pero universal, sirve perfectamente para traducir las diversas manifestaciones de este movimiento cosmopolita modernísimo."<sup>76</sup>

Sólo que el nuevo Teatro Nacional adquiere características particulares porque Boari aprovecha elementos decorativos estilizados de flora y fauna vernáculas y de motivos prehispánicos, con el fin de crear un art-nouveau mexicanizado, en el que logra una interpretación sui generis de este estilo. "Las columnas del pórtico con su gálibo sutilmente ondulante, las máscaras y festones, los adornos de las cornisas, los capiteles y las rejas, son absolutamente art-nouveau."<sup>77</sup>

### 1.3. "Art-dec6"

El "art-dec6", cuyo nombre se origina en la contracción de "arte decorativo", no es propiamente un estilo arquitectónico o pictórico sino que constituye la concepción ornamental que prevaleció en el período de reconstrucción de la primera y segunda guerras mundiales del presente siglo. Su influjo se denota en la simplificación de las líneas del mobiliario, joyas, modas y en algunas obras arquitectónicas. Esta tendencia surgió en la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas, presentada en París, en

---

76. Ibidem, Foja 13.

77. Maza, Francisco de la, Del neoclásico al art-nouveau, y el primer viaje a Europa; dos estudios inéditos, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, 191 p. (SEP-SETENTIAS, 150).

el año de 1925. En ocasión de una muestra retrospectiva Les Années 25, en Francia, realizada en 1966. Todas las manifestaciones artísticas que se produjeron entre ambas guerras fueron englobadas bajo el común patronímico de "art-decó", ya que su influencia abarcó todos los ámbitos de la vida en esos años. En nuestro país se prolongó unos años más; la primera colonia que se distinguió por la construcción de casas "art-decó", fue la Hipódromo de la Condesa.

Del art-decó se ha dicho que surgió de la pureza de un cubismo que en sus primeras y violentas reacciones toleraba tan sólo la línea recta y los ángulos agudos<sup>78</sup> y como una reacción burguesa respecto al dadá y al cubismo.

Federico E. Mariscal, adoptó esta tendencia decorativista para la terminación de los interiores del Palacio, recurriendo a la casa francesa Edgar Brandt, que ya había ejecutado otros trabajos bajo esta concepción de las artes decorativas, para las obras ornamentales del vestíbulo, hall y sala de espectáculos.

En esta segunda etapa constructiva se terminó el recubrimiento de las tres cúpulas, las cuales dejaron de ser translúcidas; en lugar de vidrios se colocaron placas de cerámica policroma con las nervaduras recubiertas de lámina de cobre, congruentes a esta nueva decoración.

En contraste con las líneas sinuosas que se admiran en las fachadas del edificio se denota, en su interior, el predominio de las rectas, el zigzag, las grecas, resaltando elementos de la tradición prehispánica que han sido interpretados como de carácter nacionalista o neoindigenista. Las pilstras, los barandales de los patios, las cúpulas y demás aspectos estructurales, se vuelven decorativos. Así el empleo de mármoles mexicanos de profuso colorido (idea del entonces Secretario de Hacienda y Crédito Público, Luis Montes de Oca), combinados con materiales como el bronce, el acero, la cristalería y el parquet de los pisos, hacen del vestíbulo y el hall uno de los ejemplos más logrados en nuestro país del "art-decó"; haciendo la salvedad de que este nuevo enfoque arquitectónico se halla vinculado al eclecticismo del propio edificio, siendo la Sala de Espectáculos un claro ejemplo de esta tendencia.

---

78. Véase El art-decó en México, México, Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales A.C., 1977 (s.p.)

79. Huyghe, René, et al. El arte y el mundo moderno de 1920 a nuestros días, 2 T., 4 Ed., Trad. del francés, Barcelona, Planeta, 1972: I, p. 109.

### III DESCRIPCION FORMAL DEL EDIFICIO.

El Palacio de Bellas Artes localizado en la plaza que forman las calles: Avenida Hidalgo al norte, Avenida Juárez al sur, Angela Peralta al oriente y Eje Lázaro Cárdenas al poniente, antiguamente conocidas como calles de la Mariscal, Puente de San Francisco, Mirador de la Alameda y -- Santa Isabel. Representa la combinación de dos concepciones arquitectónicas, la de los arquitectos Adamo Boari y Federico Mariscal que otorgan al edificio la particularidad de ser una obra incontrastable.

#### 1.1. El Palacio de Bellas Artes en 1934.

Originalmente este edificio sustituyó al antiguo Teatro de Santa -- Anna demolido en 1901. Sin embargo el proyecto original del arquitecto -- Adamo Boari ya ha sido explicado ampliamente en el Capítulo 1 , tuvo modificaciones sustanciales especialmente en el interior, debido al largo pe--ríofo que implicó su construcción. Durante el gobierno de Pascual Ortíz - Rubio el suntuoso Teatro construido para solaz de un pequeño número de -- privilegiados de la sociedad metropolitana en el régimen porfirista, como lo expresa el mismo Alberto J. Pani en sus Apuntes autobiográficos; dejaba de tener al teatro como eje de la construcción, aumentando su superfi--cie con el fin de crear nuevas dependencias en el mismo y con la inten---ción de "modernizar el edificio, democratizarlo y obtener su mayor utili--zación."<sup>80</sup>

El interior del Palacio donde se efectuaron las mayores transformacio--nes presenta una ruptura histórica y estilística, siendo terminado bajo - los cánones del "Art-decò" una decoración definida por los mismos directores como "Tan sencilla como práctica". De esta forma, tanto el arquitecto Mariscal como el ingeniero Alberto J. Pani hicieron referencia a una se--rie de errores en el proyecto de Boari<sup>81</sup>, que como ellos mismos refieren, no eran absurdos ni en la construcción teatral de principios de siglo, ni en la organización social de un régimen aristocrático. Empero ante los -- nuevos requerimientos sociales y artístico-culturales de los años treinta, fue preciso sacrificar el proyecto original.

---

80. Ibidem

81. Véase Pani, Alberto J., Federico Mariscal, op. cit p. 34 y 35.

"Las modificaciones hechas al efecto consistieron:

- a), en simplificar la recargada decoración interior;
- b) en ampliar la Sala de Espectáculos y atenuar las diferencias en aspecto y comodidad, entre las diversas categorías de localidades; y
- c), en aprovechar los enormes espacios que rodeaban superfluamente la misma sala mediante el acondicionamiento de locales para tres museos permanentes, el de Artes Plásticas, el de Artes Populares y el del Libro, para la sala de Exposiciones temporales, para la sala de Conferencias y para la Biblioteca; las obras exteriores se limitaron, puesto que -- las fachadas estaban casi terminadas, en recubrir la cúpula, adaptar la pérgola a Mercado de Flores y Frutos y disponer en la Plaza de un sitio adecuado para el estacionamiento de coches."<sup>82</sup>

Entre las instalaciones más reelevantes con las que contaba el Palacio al momento de su inauguración merecen ser destacados sus museos.

#### Museo Nacional de Artes Plásticas

Se localizaba al frente del edificio, hacia la avenida Juárez, alrededor del hall a partir del segundo piso, frente al foyer del teatro y se extendía al tercer y cuarto piso del mismo. Estaba compuesto por nueve salas y dos grandes galerías. Sus antecedentes se remontan a 1930 cuando el ingeniero Alberto J. Pani, que en esa fecha fungía como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Francia, durante una permanencia temporal en aquel país, se abocó al estudio de la posible concentración en un solo edificio de las numerosas obras de arte que se conservaban en el Museo Nacional de Arqueología e Historia y en las Galerías de Pintura y Escultura de la antigua Academia de Bellas Artes.

En ingeniero Pani junto con Juan M. Pacheco, clasificaron el acervo de las Galerías de la Academia por épocas y escuelas: "de tal modo que el -- visitante pudiera seguir la historia de la pintura mexicana y establecer relaciones entre sus tendencias sucesivas y las correspondientes de las -- escuelas europeas."<sup>83</sup> Consternado por la falta de un local adecuado para la exhibición y conservación del patrimonio artístico, y contando con la

---

82. Pani, Alberto J., op. cit, p. 185. Para conocer más detalles de la conformación que poseía este edificio al momento de ser inaugurado, favor de consultar el Apéndice 3, El plan general de distribución del Palacio de Bellas Artes; descripción de los locales que lo componen, Obtenido en el Archivo Central de la S.E.P., Relación No.9, Exp. 1, Ref. VII-01/1818.11/-1,16-21-4-142.

83. Pani, Alberto J., Federico Mariscal, op. cit, p. 49

ayuda del arquitecto Carlos Obregón Santacilia para adaptar el edificio propuso, a los Secretarios de Hacienda y Educación Pública, el Hotel -- Iturbide como lugar idóneo para ese objetivo; sin embargo como esta iniciativa no tuvo mayor trascendencia en ese momento, dio origen dos años después a la inclusión de un Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes.

Entre las obras del museo predominaron las de pintura, dibujo y grabado, reuniendo el acervo pictórico de la antigua Academia de San Carlos e incrementándolo con diversas adquisiciones.

La escuela mexicana se iniciaba con la colección de códices precolombinos que señalaban los antecedentes indígenas desde el punto de vista artístico, como los denominados "de Huamantla" (cinco fragmentos), "Siguienza o de la Peregrinación", "Tlatelolco", "García Granados", "Dehesa y Baranda", así como las piezas conocidas por "Lienzo de Tlaxcala" y -- "Piedra Pintada", realizadas por el restaurador Mateo A. Saldaña del Museo Nacional. También se mandó realizar copias del Museo de Puebla "La Manta de Puebla" y los códices llamados "de las vejaciones", "de las Romerías" y de "Huaquechula" por el señor Rodolfo Barthez.

Una vez señalados los antecedentes indígenas de nuestra pintura, se expusieron estrechamente vinculadas las escuelas mexicana y española de los siglos XVI y XVII, diferenciándolas de otras tendencias pictóricas de origen europeo que se apreciaron en esa exposición. Para la exhibición de estas escuelas se contó con obras que pertenecían al acervo artístico de la antigua Academia de San Carlos, así como con otras que habian sido encargadas especialmente a España por la misma Academia, entre las que se incluyó la interesantísima tabla que representa a las -- "Siete Virtudes". Estas colecciones fueron ampliándose, desde que se establecieron en las galerías de San Carlos, hasta adquirir su actual dimensión. Hacia 1860 el insigne Bernardo Couto se dedicó a adquirir importantes retablos y otras antiquísimas pinturas, logrando rescatar dos de las más bellas tablas de Baltasar de Echave, el mayor, al sustituir por copias fieles los originales del retablo del templo de Santiago Tlatelolco. El resto de este retablo fue destruido más tarde, sin que se conozca el paradero de las demás pinturas. Del templo de San Agustín -- sustrajo el "Cristo de Emaús" de Zurbarán y la "Incredulidad de Santo Tomás", realizada por Arteaga; haciendo lo mismo con otra valiosa pintura: la "Santa Cecilia". Años después, todas estas obras se integraron a

la exposición celebrada para inaugurar el Palacio de Bellas Artes.

De los principales maestros que florecieron entre los siglos XVII y XVIII aparecen Echave, Arteaga, los Rodríguez Juárez, Correa y Cabrera. En una sala dedicada a estampas mexicanas de los siglos XVIII y XIX figuraban: buriles y aguafuertes de Fabregat, del Maestro del Ovalo, otras - estampas populares. Grabados en madera de José Guadalupe Posada, de Francisco Valadez y de alumnos de la Escuela Nacional de San Carlos; litografías de Salazar y Hesiquio Iriarte, así como otras de ediciones románticas.

Entre las obras modernas se contó con los trabajos de Emilio Amero, - José Clemente Orozco, Diego Rivera, Carlos Mérida, Francisco Díaz de León, Carlos Orozco Romero, Gabriel Fernández Ledezma, Fernando Leal, -- Leopoldo Méndez y: otros artistas.

De las adquisiciones en el extranjero el ingeniero Pani autorizado -- por el Presidente de la República compró algunas obras de pintura, telas y tablas de gran mérito para las dos salas de escuelas europeas.

En la casa "Thomas Harris, LTD" de Londres, adquirió:

2 Telas de Juan Valéz Leal, pertenecientes a un juego de seis escenas de "La vida de la virgen" procedente de la colección de Sir Edgar Vincent .

1 Tela de Velazquez, "San Simón", certificada por el Dr. Augusto L. - Mayer.

1 Tela de Francisco Zurbarán "Magdalena arrepentida", certificada por el Dr. Augusto L. Mayer.

1 Retablo catalán, anónimo, de principios del siglo XV.

1 Tela Jacopo Tintoretto "Judith y Holofermes" certificada por el Dr. Tancred Borenius y por Lionello Venturi.

1 Tela Jacopo Tintoretto "Retrato de un Hombre Barabado" certificado por el Barón von Haldeln, entre otras.

Entre otros aportes a este museo se distingue el del señor Olavarrieta que donó su pinacoteca particular al gobierno, de esta colección se - puede apreciar la "Bacanal" del Ticiano. De esta manera la unificación - de acervos pictóricos, reproducciones de originales, y obras adquiridas exprofeso; proporcionaron una visión del desarrollo de la plástica mexicana dentro de la cultura occidental.

### Museo del Libro

Constaba de una gran sala con entrada independiente, provista de una reja con puerta giratoria que tenfa acceso por la calle del Teatro Nacional. Este museo se formó con la colaboración del jefe del Departamento de Bibliotecas de la S.E.P., Francisco Monterde; de Enrique Fernández Ledesma director de la Biblioteca Nacional de México y de los profesores del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Federico Gómez de Orozco y Manuel Romero de Terreros cuyos estudios acerca de la litografía, el grabado, de la imprenta y de las encuadernaciones artísticas mexicanas, fueron esenciales en esta muestra.

Por otra parte, gracias a la cooperación de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Secretaría de Hacienda, del Archivo General de la Nación, del Departamento Central - Archivo del Antiguo Ayuntamiento de México, se reunió un magnífico contingente de obras mexicanas como: litografías y grabados artísticos del siglo XVI al XIX, algunos de los mejores libros impresos en México desde mediados de aquel siglo XVI hasta fines del XIX.

### Museo de Artes Populares

Ocupó los dos últimos pisos de la fachada posterior del Palacio sobre la avenida Hidalgo, contaba con un ascensor y escaleras. Este museo fue creado con el fin de rescatar la riqueza cultural de nuestro país. En él se concentraron los mejores ejemplares antiguos y modernos de las artes populares.

El Palacio contó además con una sala para exposiciones temporales, biblioteca y escuela de danza, creada para fomentar la educación artística. En 1934, se calculó el costo total del edificio en veinticinco millones de pesos.

#### 1.2. En la actualidad.\*

Al analizar el proceso de construcción del Palacio de Bellas Artes, mediante las memorias fotográficas que existen, la primera impresión que se ob

---

\* Expreso mi profundo reconocimiento por su valiosa ayuda en la interpretación de estilos y descripción de la envolvente exterior del edificio al arquitecto Roberto Cejudo.

tiene es el exceso de estructura utilizada, ya que cuenta con una de acero, un forro de concreto y otro de mármol, que sumados producen esa gran densidad de los elementos que caracterizan a la fachada. La razón de esta demasía en la estructura se explica por la combinación de sistemas constructivos basados en la utilización del acero y el concreto que se habían superado ya en otras latitudes, permitiendo cada vez con más osadía la transparencia de los edificios y el ensanchamiento de los claros por la reducción de las dimensiones de los elementos estructurales que tanto el acero como el concreto permitían y gracias a los logros de la ingeniería sistematizada durante el desarrollo de la siderurgia y de sus principales productos como el ferrocarril, los grandes edificios industriales, los puentes y los edificios realizados para las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX.

A pesar de esta masividad de la estructura el arquitecto Boari intentó expresar en el exterior el espacio interno que en cada caso le correspondía. La envolvente general del edificio es la de un prisma rectangular; en la cubierta de azotea sobresalen de manera muy prominente las tres cúpulas que corresponden al gran hall interior y el ancho del telar, que sobre el escenario aloja toda la mecánica teatral de la parte superior.

La fachada principal está dispuesta simétricamente y su eje central contiene el primer acceso al edificio mediante un gran pórtico de planta semicircular sostenido por una columnata que en la planta alta aloja una gran terraza descubierta, la cual posee al fondo un tímpano formado por tres arcos de medio punto que contienen el alto relieve de "La Armonía" y los conjuntos escultóricos de "La Inspiración" y "La Música" del escultor italiano Leonardo Bistolfi.

Anexos al pórtico en la planta baja existen dos grandes nichos con los conjuntos escultóricos "La Juventud" y "La Edad Viril" del artista francés André Allar, y en la parte superior dos pequeñas loggias, independientes de la gran terraza central.

Por último a los extremos de la fachada se encuentran dos accesos secundarios que tienen en planta alta otras terrazas de menor importancia que la central y ventanas tipo linternilla con formas de media luna en la parte alta de la cornisa. Contemplada la fachada a una cierta distancia, se integran a los elementos descritos la linternilla y la gran cúpula central, así como las dos medias cúpulas anexas que rematan el techo del gran hall, luciendo así la gran belleza y carácter que son indiscutibles en este edificio. Al --

respecto Israel Katzman señala lo siguiente: "El perfil general del Palacio de Bellas Artes, en la parte superior, es de iglesia bizantina; los grandes tímpanos hemicirculares en ejes de simetría están influidos de la arquitectura del novecientos de las exposiciones de París."<sup>84</sup>

En las fachadas laterales, donde se admiran los colosales desnudos femeninos de A. Boni, están dispuestos con plena correspondencia a las funciones del edificio; si bien éstas han cambiado en la actualidad, debido a la ampliación de la zona de oficinas al interior del mismo. Una descripción de -- ellas iniciada desde el frente hacia atrás, permite contemplar a cada lado -- un acceso secundario hacia el gran vestíbulo de entrada - ahora clausurados en ambos costados - que en la parte alta tienen terrazas similares a las de las entradas laterales de la fachada principal.

En seguida existen dos accesos también porticados, de planta semejante al de la fachada frontal, pero con menos importancia en sus dimensiones, que -- coinciden verticalmente con el eje de las cúpulas del gran hall y que actual -- mente están también clausuradas. Una tercera sección de las fachadas laterales está formada por un paño bastante cerrado, con ventanas que originalmente correspondían a dos espacios alargados, que en el lado oeste eran cafetería y en el oriente biblioteca y, que en la actualidad forman parte de las -- salas de exposiciones.

En planta alta estos espacios conforman sendas loggias columnadas que corresponden a la parte de la sala para el público y separan la sección delantera de las fachadas de la parte trasera del edificio la cual se encuentra -- destinada para alojar oficinas y servicios. Esta última área está tratada -- acusando los cuatro niveles que realmente tiene la construcción en su inte -- rior por medio de ventanas de diferentes tamaños, y coincidiendo en su eje -- vertical con el volumen del telar que sobresale de la azotea de donde nace -- la gran cúpula del hall.

La fachada posterior está compuesta también simétricamente y cuenta en el centro con un acceso porticado, de mucha menor importancia que los mencionados anteriormente, y con cuatro niveles de ventanas que corresponden a otros tantos niveles de oficinas y servicios en el interior dispuestos, por cierto, de manera muy anárquica en la actualidad. En esta fachada se distingue a pri -- mera vista el cuerpo saliente en la altura del telar o tramoya.

---

84. Katzman, Israel, La arquitectura contemporánea mexicana; precedentes y desarrollo, Memorias VIII, I.N.A.H.-S.E.P., México, 1963, p.205

En nuestros días como motivo ornamental de la plaza, le fue construido un pequeño jardín frente a la fachada principal que da a avenida Juárez, donde se localizan los cuatro Pegasos del artista español Agustín Querol. Asimismo frente al pórtico sobre pedestales de mármol se erigieron dos -- grandes mástiles coronados por pequeñas águilas que fueron realizados por la casa Brandt.

El edificio se halla claramente diferenciado por tres secciones: la -- primera correspondiente al vestíbulo y hall; la segunda a la sala de espectáculos con sus dependencias y, en la tercera, tienen su sitio de residencia algunas direcciones del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En el interior, las tres grandes puertas de la fachada principal frente a Avenida Juárez que conducen al vestíbulo de entrada, constituyen el acceso principal al edificio. El vestíbulo se halla recubierto en sus paredes y columnas por mármol rojo con vetas blancas, procedentes del Estado de Durango y junto con el hall es de las partes más suntuosas de los -- interiores del palacio. Se encuentra unido al hall por cinco grandes escalinatas: tres centrales de mármol negro y dos de granito noruego, anunciando la escalera monumental y las laterales del teatro, de los mismos -- materiales. En la actualidad se localizan en el vestíbulo del Palacio las taquillas; la ornamentación de sus ventanillas así como los mascarones -- que las decoran fueron diseñados y ejecutados por la casa francesa Brandt. También en el vestíbulo se sitúa la Oficina de Promoción de Espectáculos y la Librería.

El hall de gran monumentalidad y profuso colorido se halla revestido -- de mármol rojo, negro, rosa y café. Cuenta asimismo con admirables trabajos de herrería y candilería realizados por la casa Brandt, así como una estilizada ornamentación que recuerda motivos prehispánicos como los grandes mascarones de hierro ejecutados por la misma casa, en los que se denota gran influencia de las esculturas del arte maya.

En el corredor del hall en la desembocadura de la escalera monumental se localiza el "foyer" que se utiliza como lugar de reunión durante los -- entreactos. Constituye un amplio espacio decorado con maderas, columnas -- y pilastras de mármol rosa, iluminado por grandes antepechos y trabes de cristal con molduras metálicas en níquel y bronce. Del foyer se distinguen de manera especial en el conjunto ornamental las ocho lámparas que -- simulan fuentes de cristal esmerilado y acero; dos de estas estilizadas -- lámparas localizadas a los lados de la escalera monumental se hallan cus-

todiando el acceso principal a la sala de espectáculos. La sala cuenta además con dos pequeñas entradas laterales y escalinatas que permanecen cerradas. En el extremo derecho se encuentran las salas de exposición 1 y 2, y, en el izquierdo, se construyó, con motivo de los festejos del cincuentenario del edificio, una pequeña cafetería retomando algunas ideas de 1934, la cual se ubicó en el sitio que ocuparon las salas 3 y 4 del Palacio, y que estuvo en servicio hasta el mes de diciembre de 1984. Esta parte constituye el primer piso de los cuatro niveles que conforman el hall.

En el segundo piso del hall se localizan las salas más importantes : --- "Diego Rivera", "Manuel M. Ponce", "Nacional" e "Internacional". La Oficina Técnica y el Guardarropa, donde actualmente tiene su oficina la directora del Museo del Palacio correspondiente a la Dirección de Artes Plásticas. -- Asimismo pueden admirarse en este piso los murales de Rufino Tamayo "El nacimiento de la nacionalidad" y "El México de hoy".

En el tercer nivel se encuentran las salas de exposición 6,7,8 y 9 y los murales de Diego Rivera "El hombre universal y la máquina"; "Katarsis" de José Clemente Orozco; "La nueva democracia", "Tormento de Cuauhtémoc" y --- "Cuauhtémoc redivivo" de David Alfaro Siqueiros; "La humanidad liberándose" de Jorge González Camarena; así como importantes obras rescatadas: de Roberto Montenegro "Alegoría" único fragmento que se conserva. "Carnaval de la vida mexicana" de Diego Rivera, originalmente realizado para el Hotel Reforma y "La Piedad" de Manuel Rodríguez Lozano. El cuarto piso del hall corresponde al Museo Nacional de Arquitectura, dependiente de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional.

Existen dos accesos a los diferentes niveles del hall: por la gran escalera que parte del foyer y por el elevador al museo que se localiza en el extremo izquierdo del hall a la altura del foyer.

Con respecto a la Sala de Espectáculos cabe destacar las magníficas obras del artista húngaro Geza Maróti como son: el plafón y el mosaico que se encuentran en el arco central del proscenio de la sala del Teatro; el telón de cristal de la casa Tiffany y la ornamentación que lucen los barandales de las galerías del teatro, realizadas por la casa Brandt, obras todas --- ellas que otorgan realce a la sala.

Por último mencionaremos las localidades desaparecidas, de las que hacen mención el Informe ya referido en el punto (1.1.) como son: la Sala de

Fiestas donde actualmente se localiza la Sala Nacional; el Restaurante com puesto por: ( Comedor, Grill room, Cocina, Cámaras de Refrigeración, Des-- pensa y Lavandería). Y el magnífico órgano de la sala de espectáculos que se hallaba situado en la parte superior del proscenio oculto a la vista -- del espectador; posteriormente este órgano fue trasladado al Conservatorio Nacional de Música.<sup>85</sup>

Con respecto al hall, también podemos mencionar los cuatro enormes cor-- tinajes malva que lució el Palacio en 1934 (hoy desaparecidos).

De las obras exteriores, tampoco existen las Pérgolas que se hallaban - en la Alameda frente al Palacio; en tanto la plaza que constituye el entor-- no del edificio ha sido modificada en varias ocasiones por cuanto se refie-- re a su estacionamiento y jardín desde 1934 a nuestros días.

---

85. La construcción del Palacio de Bellas Artes, México, INBA, 1984, 395p. (Documentos para la historia de la arquitectura en México, 1). p.238 "Según consta en el escrito fechado el 19 de agosto de 1949, se deci-- dió tomar parte del órgano monumental del Palacio para instalar un ór-- gano de concierto en el Conservatorio Nacional de Música, pero no fue sino hasta 1957 cuando parte del órgano monumental es rescatado para - construir el del Auditorio Nacional".

Para mayor información sobre el proyecto de construcción del órgano destinado al Teatro Nacional; así como en relación a su composición; - se recomienda consultar el Exp. 32100, Leg. 8. 302/221(725.1)/32100, - Palacio de Bellas Artes, del S.E.D.U.E.

#### IV ESCULTORES\*

##### 1. Artistas extranjeros

En la ornamentación del Teatro Nacional tanto interior como exterior, correspondiente a la primera etapa de su construcción, se produce una singular confluencia de elementos artísticos producto de la participación de una serie de artistas extranjeros de reconocido prestigio como: Agustín Querol, Geza Maróti, Leonardo Bistolfi, Gianetti Fiorenzo y A. Boni.

Precisamente por ello este trabajo intenta captar la importancia de dicha convergencia artística; por considerar de importancia la difusión de sus datos biográficos inexistentes en los estudios que con anterioridad se han publicado sobre este edificio, incursionaremos someramente en algunos aspectos de sus vidas, haciendo hincapié en su participación en el actual Palacio de Bellas Artes.

A su vez, aunado al eclecticismo de los elementos arquitectónicos -- que ornamentan el Palacio, figura, una serie de esculturas que en un principio fueron realizadas para el Palacio del Poder Legislativo<sup>86</sup> y que, unidas a la decoración de la fachada principal quedaron ubicadas en los nichos de las loggias, y pueden pasar inadvertidas como elementos no -- originarios del proyecto formal del edificio, especialmente los grupos escultóricos que se encuentran en la fachada principal, producto de la creatividad del escultor francés André Allar.

---

\* Los datos biográficos de Geza Maróti y Leonardo Bistolfi, así como algunas referencias sobre Gianetti Fiorenzo y A. Boni, me fueron -- proporcionados por Alejandrina Escudero, investigadora de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, asimismo los nombres de los escultores nacionales me fueron dados a conocer en dicha dirección. En tanto que la investigación sobre los escultores franceses que participaron en el Palacio Legislativo, cuyas obras se admiran actualmente en el Palacio de Bellas Artes, fue realizada por la que suscribe en colaboración con la Sra. Teresa Aveleyra, investigadora de dicha Dirección, en base a la revisión del Fondo Palacio del Poder Legislativo del Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas del A.G.N.

86. En 1896 la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, lanzó una convocatoria para un concurso internacional en el cual se presenta-

### 1.1. Agustín Querol<sup>87</sup>

Nace en Tortosa, provincia de Tarragona, Cataluña, España en 1863. Realiza sus primeros estudios en Barcelona en la Escuela de Bellas Artes, - sus obras iniciales aparecieron en comercios de arte y exposiciones particulares; de aquella época figuran los bustos: "La joven Cataluña"; "El maestro Goula"; "David cantante"; "Una señora y un pianista". En 1883 presenta "San Juan predicando en el desierto" una de sus obras más reconocidas que le valió la pensión en Roma, por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Desde Italia envía a España, el bajorrelieve "Tulia pasando por encima del cadáver de su padre Servio" y el grupo "La traición", con el que obtiene una medalla de oro. Otras notables creaciones del escultor español son: el grupo - "Sagunto" una estatua del político Eduardo Chao y la del "Salvator", esculpida para el panteón de la familia Girona en el Cementerio de San Isidro de la ciudad de Madrid.

Para 1890 presenta en la exposición de Bellas Artes de Madrid "El vencido de hoy", reafirmando su éxito con "Venecia biguñante" una admirable estatua. Sus esculturas para el frontón de la Biblioteca y el Museo de Madrid, - le permitieron un pleno reconocimiento en su país y en el extranjero. Asimismo su relieve "San Francisco curando a los leprosos" le valió varios admiradores entre los italianos.

---

ron los proyectos destinados para la creación del recinto parlamentario. En 1898 se cerró el certamen y una Comisión formada por los arquitectos Juan - Agea, Ramón Agea, Guillermo Heredia, Antonio M. Anza, Emilio Dondé e Ignacio de la Hidalga, estudiaron minuciosamente los proyectos presentados, habiendo sido premiados: en primer lugar, el del arquitecto Adamo Boari, quien participó con el seudónimo "San Georgius Patronus in Tempestate Securitas" obteniendo como premio cinco mil ochocientos treinta y tres pesos; en segundo lugar fue elegido el de los italianos Pío Piacontini y Filippo Nataletti y en tercer lugar el del alemán P.J. Weber.

En este concurso participaron extranjeros y mexicanos como el arquitecto Antonio Rivas Mercado cuya contrasena fue "Estrella Dorada". El veredicto no fue respetado y mediante una serie de modificaciones la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas encomendó los trabajos de cimentación del Palacio Legislativo al arquitecto mexicano Emilio Dondé, autor de otro proyecto, más tarde se le confió la obra al arquitecto francés Emile Benard.

Este edificio quedó inconcluso durante el régimen porfirista y su estructura sirvió para erigir el actual Monumento a la Revolución.

87. A la muerte de este artista en 1909, fueron publicados sus datos biográficos en El Imparcial de los días 15, 16 y 17 de diciembre de ese año, -- así como en la revista "Arte y Ciencia". T.1 de 1909, p. 232-233.

Desde muy joven obtuvo medallas de oro en la exposición Internacional de Madrid en 1887; en la exposición Universal de Barcelona de 1888; en la exposición Internacional de Munich, así como un diploma de honor en Berlín en el año de 1892. También obtuvo medallas en las exposiciones internacionales de Viena en 1894 y de Madrid en 1895, siendo premiado asimismo en París. De sus escritos sobre arte, algunos inéditos, se distingue una biografía de Donatello.

Además de su personalidad como artista fue diputado de Cortes y contó -- con altas condecoraciones como la Gran Cruz de Isabel la Católica, la de la Ploigesa Pontífice y la de la Milicia Dorada de la Orden de Santiago que le fue otorgada por el Rey de Portugal.

En América Latina realizó varios trabajos: en Lima el monumento al Coronel Bolognesi; el de Garibaldi en Montevideo; el de Urquiza en Argentina, La Columna de la Independencia en Guayaquil y el magnífico monumento a los bomberos de la Habana. En México es recordado por el grupo escultórico de los Cuatro Pegasos que se destinaban para rematar los ángulos del escenario del Teatro Nacional, para el cual también proyectó las fuentes monumentales "El Amor" y "La Gloria" que decorarían los jardines de la plaza que circundaría al teatro, las cuales nunca llegaron a realizarse.

Con respecto a los pegasos, el director de las obras Adamo Boari se expresó de esta forma:

"Hace dos años se habían encomendado los cuatro grupos de Pegasos a Querol por ser reconocido como el escultor de figuras aladas y por sus magníficos grupos escultóricos que coronan las fachadas del Ministerio de Instrucción Pública en Madrid.

El rompió el convencionalismo de los Pegasos que se representaban como -- caballos sentados y una Victoria que los detenía. Tocando la trompeta de la Fama. Para los grupos destinados al teatro, halló una solución completamente nueva, y en esta obra postrera señala, tal vez, el punto culminante de su inspiración desenfrenada, que era la característica mayor de su genio."<sup>88</sup>

Sus pegasos realizados en bronce simbolizan la ascensión de los "Genios" al Parnaso, dos de ellos conducen al Genio Lírico y los otros dos al Genio Dramático. El escultor Domenico Boni, discípulo de Querol mandó a la fundición del Sr. Lippi en Pistoia, Italia, los pegasos para que fueran retoca--

---

88. "La personalidad artística del escultor Agustín Querol", El Imparcial, Tomo XXVII, Núm. 4837, México, 16 de diciembre de 1909, Primera Plana.

dos en algunos detalles; más tarde fueron traídos al país por el escultor me xicano Guillermo Cárdenas.

Estos grupos escultóricos se colocaron en el año de 1912, permaneciendo hasta 1922 en que fueron bajados y llevados a los cuatro ángulos de la Plaza de la Constitución y posteriormente a la plaza del Teatro Nacional - Palacio de Bellas Artes, donde actualmente se encuentran.

Agustín Querol murió en Madrid en 1909, el Rey Alfonso envió a uno de sus ayudantes para que diera el pésame a la familia y el Ayuntamiento se reunió para acordar un homenaje al artista muerto.

## 1.2. Geza Maróti

Nació en Barsvorosvar, Hungría, en 1875. Su padre fue un terrateniente de apellido Rintel, cuyas propiedades estaban cerca de Aranyosmarót; más tarde, la familia adoptó el nombre de Maróti que es el mismo del lugar donde estaban sus propiedades. Debido a graves circunstancias económicas de la familia que se vio arruinada, Géza tuvo que trasladarse a Budapest, allí, a la edad de quince años empezó a trabajar como aprendiz en un taller de escultura. Las mañanas las ocupaba en el trabajo del taller y las tardes estudiando dibujo, puesto que deseaba dedicarse a la pintura.

Después de su aprendizaje ingresó al estudio del escultor Oppenheimer llegando a ser gerente del mismo, en el año de 1863, a la vez que se costeaba sus estudios académicos en Viena. hacia 1900 se independiza y renta un terreno en la Jossef de Budapest (Núm. 57, casa Seenger's), en el que instala una galería de dibujo y un taller para trabajos de fundición.

Se dice que cada una de sus facetas como artista coincide con la larga carrera que emprendió, la cual abarca las primeras cuatro décadas de nuestro siglo. Fue un artista prolífico y trabajó tanto en América (Estados Unidos y México) como en varios países europeos. En México realizó para el Teatro Nacional, el grupo de cobre repujado que descansa sobre la cúpula del hall. El grupo consta de una base elíptica ornamental sobre la cual se hallan cuatro figuras que representan: la comedia, el drama, la tragedia y el drama lírico; rematado por el águila mexicana. El trabajo fue ejecutado por la casa Steiner Armin es Ferenez provedora de la Corte Real Húngara.

Asimismo se le encargó el plafón de cristal policromado que se encuentra en la sala de espectáculos y que representa al Olimpo con Apolo al centro y las nueve musas en su derredor (Mélpomene de la tragedia; Talía de la comedia; Calíope de la poesía épica; Terpsícore de la poesía lírica y la danza; Erato

de la lírica coral; Euterpe de la música; Polimnia de la pantomima; Clío de la historia y Urania de la astronomía). La estructura metálica del -- gran plafón fue ejecutada por la casa Oeti Antal Vasontodejo es Gephyrana Muszaki Osztyalya bajo la responsabilidad de Maróti para que los cuadros de los cristales embonaran perfectamente con los bastidores del armazón.

Otra de sus aportaciones al Teatro Nacional, fue el mosaico que se encuentra en el arco del proscenio simbolizando el arte teatral a través - del tiempo.

Podemos inferir que existió una buena amistad entre Adamo Boari y Geza Maróti, para corroborarlo, transcribiremos una carta de Géza a Adamo escrita en 1919:

Al respetable señor profesor Adamo Boari,  
Arquitecto y Director de las Obras del Teatro Nacional.

México D.F.

Mi muy distinguido amigo:

Desde hace muchos años me encuentro completamente desorientado respecto a los trabajos del Teatro Nacional, por lo que mi viaje a México que - intenté hacer en el año de 1909, sería ahora oportuno, ya que es imposible, a una distancia tan grande poder dirigir con éxito trabajos de tanta importancia artística como administrativa. Asimismo con el fin de evitar ciertas dificultades en el viaje, suplique por la ciudadanía mexicana por la protección.

Como nuestra moneda va perdiendo completamente su valor (cotización de hoy: 1 corona = 7 centésimos) y a causa también de los precios de los materiales extranjeros, sólo pueden hacerse nuestros cálculos tomando como base el franco suizo. Hoy un peso vale aproximadamente 2 y medio francos, - de manera que es más o menos lo mismo que en el año de 1910, en que una - corona valía aproximadamente 1.10 francos.

Mi proposición sería pues, que el Gobierno de México pague los trabajos que solicite en pesos (mis contratos antiguos fueron calculados en coronas) y de tal manera que por cada 2 y medio coronas corresponden o se - calculan en proporción al presupuesto y contrato de 1910 a razón de un peso mexicano.

Como no conozco vuestros deseos en la actualidad, deberían formarse --

cálculos y condiciones enteramente nuevas, basados en conferencias y arreglos verbales, pero los cuales deberán ajustarse en lo posible al contrato de 1910, etc.

Si se dejan realmente ejecutar los trabajos en condiciones parecidas a las del año de 1910, entonces haría el gobierno de México un negocio muy ventajoso, ya que por razón de la Primera Guerra Mundial han sufrido un alza considerable tanto los precios de las materias primas, como de los elementos de vida y salarios. Nuestras empresas de primer orden carecen momentaneamente de todo trabajo y estarían por lo tanto en condiciones de lograr un rendimiento productivo.

.....

Para usted mi querido amigo tengo la súplica, de que promueva este asunto, que para mí significa una existencia, con esa benevolencia y rectitud de las que me acostumbré de su parte desde hace muchos años. Yo quisiera -- servir a esa gran obra - su niño predilecto - con recientes energías y muchas facultades nuevas.

No sería un milagro, si con tanto infortunio me resignara a encontrar -- quizá en esta oportunidad una patria lejana y más tranquila.

Con mis mejores expresiones  
Su muy adicto Prof. Maróti.<sup>89</sup>

Desconocemos el hecho, de si esta correspondencia llegó a Adamo Boari - que había partido a Italia en 1916.

Geza se encontraba en una situación económica desfavorable debido a la crisis generada por la Primera Guerra Mundial, por ello presentó al gobierno mexicano un proyecto para implantar en el país unos talleres nacionales en los que se impartiría la enseñanza de las Artes decorativas: Lehrwerkstätte. Expresando la necesidad de una institución que coadyuvara en el desarrollo artístico de México.

De éstos tiempos convulsionados en que el mundo entero estaba cambiando Geza se expresa de la siguiente manera:

"Los tiempos de guerra atraeran, como repercusión natural, el anhelo a la cultura, las naciones parecen continuar la lucha, pero canjean armas por -

---

89. Exp. 522/251, "Solicitud del profesor Maróti", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas", Fondo Teatro Nacional, A.G.N., 1919, Fojas 31 y 32.

las herramientas y con los medios de la civilización, pasado algunos años, habiendo las masas humanas una vez alcanzado su colocación en el trabajo - pacífico, las naciones volverán a entrar en noble competencia, para someter al tribunal mundial los frutos de su cultura y de su actividad pacífica."

A pesar de no haberse podido llevar a cabo estos últimos proyectos del escultor, sus notables obras lo han hecho trascender en nuestro país gracias a su meritoria participación en la decoración del Teatro Nacional. Geza muere en el año de 1941.

### 1.3. Leonardo Bistolfi<sup>90</sup>

Otro gran escultor, cuyas creaciones sirven de ornamento al Palacio de Bellas Artes, es Leonardo Bistolfi, escultor piemontés nacido en Casal Monferrato, el 14 de marzo de 1859 residente de Torino, Senador del reino; hijo de Giovanni Bistolfi escultor en madera.

Estudio en la Academia de Brera entre los años de 1876-79 con el escultor G. Argenti. En 1880 llega a Turín para aprender nuevas técnicas al lado de O. Tabacchi, quien ya lo consideraba un experto en la escultura, -- sin embargo, más que en las obras de su maestro G. Argenti se interesó en la escultura de G. Grandi y en la pintura de T. Cremona.

En 1881 realiza un monumento funerario llamado "L' Angelo della Morti", figura de grandes alas abiertas que defiende una cuna vacía. Y en los siguientes años, crea varias esculturas con el mismo tema, debido a las cuales se le da el nombre de "El poeta de la muerte".

En 1902 toma parte activa en el Comité organizador de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas en Turín, diseñando para esta exposición un cartel del cual se dijo que tenía en estilo de muy "a la italiana". En este mismo año, junto con otros artistas, funda el periódico L'arte decorativa editado en Turín. La Bienal de Venecia de 1905 dedica a su obra una sala completa. De 1882-87 son sus obras: "Lavanderas", "Campesinas", -- "Lluvia" que se encuentra en la Galería Nacional de Roma.

En 1889 realiza "Los amantes" y en 1892, "El crepúsculo". Asimismo pintó

---

90. Véase Bénézit, E., Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, T.II., France, Librairie Gründ, 1976.

paisajes de pueblos influenciado por Fontanesi; diez años después del "Angel de la Muerte", crea la "esfinge" (1889-1892) y continuo su marcada tendencia por las composiciones como: "El sueño", "El holocausto" (1903), "La Purificación", en tanto que su sensibilidad pictórica encontraba en aquellos mismos años la más alta expresión, plena de contenido en los magistrales bajorelieves: "Las esposas de la muerte" (1895), "El dolor confortado por la memoria" y "El funeral de la virgen".

En 1902 realiza "El amor y la vida" para la familia Abbeg en Zurich. De su obra se destaca "El monumento a Segantini" en el cementerio de Malaja - (1906), cuya figura femenina se presenta en otras creaciones; es muy parecida a la que esculpió para el luneto de la fachada del Teatro Nacional en México.

De 1908 son sus obras el "Zenardelli" en Maderno y el grupo del "Sacrificio" para el monumento a Victor Manuel II en Roma. Entre sus obras figura el grandioso monumento a "Giosue Carducci", en Bolonia (inaugurado en 1926), en el que muestra un trabajo más laborioso en los detalles que en el conjunto, y en el que presenta un último aire romántico.

Por otra parte, en el "Cristo de Piazzola" (1899) y en el "Garibaldi" - de San Remo (1908), Bistolfi había logrado un sobrio verismo, sin caer en el realismo de los detalles; en la estatua del "Padre Lachenal" en Aosta - (1899), de "V. Bersezic" en Pavedagno (1904) y de "C. Lombroso" en Verona (1922). y un poco también en algunos bustos (E. de Amicis, G. Giacosa, -- etc.) los realizó dentro de un impresionismo pictórico. Su última exhibición fue en 1920, en Venecia.

Este artista italiano crea un estilo muy personal y propio por el cual también se le ha denominado "El escultor del dolor y de la muerte". Leonardo Bistolfi, murió después de una grave enfermedad que lo postró durante tres años en "La Loggia" Turín, el 2 de septiembre de 1933.

Al maestro comendador Leonardo Bistolfi se debe la obra escultórica más importante de la ornamentación exterior del teatro Nacional, el altorelieve localizado en el tímpano de la fachada principal, al que Boari llamó: - "La Sinfonía" por representar simultáneamente la idea, el sonido y la armonía.

El grupo escultórico está enmarcado por una orquesta de querubines que se distingue en la archivolta de esta especial solución arquitectónica, -- que también ha sido denominada luneto; rematando este marco se hallan los

grupos alegóricos de "La Música" y "La Inspiración" levantándose sobre "La Armonía", entre una serie de guirnaldas, flores mexicanas y máscaras que simbolizan distintos estados de ánimo como la ira, la serenidad, la jocosidad y otros más que decoran las cornisas.

En el centro, "La Armonía", representada por una figura femenina que resalta sobre todas las pasiones humanas que se agitan en segundo término, emergiendo entre el amor y el odio. El odio se encuentra simbolizado por una figura masculina recostada, acosada por el tormento de las voces y gritos de las pasiones, encarnadas en figuras que emergen desde el fondo del relieve. Y el amor representado por las figuras de unos amantes que otorgan a la obra un aspecto sublime.

Así el conjunto de "La Armonía" que fuera llamado "Sinfonía" por Adamo Boari, le da un realce majestuoso al Palacio de Bellas Artes. Esta obra fue realizada en mármol de Carrara y su costo total fue de 226,200 liras italianas.

#### 1.4. Gianetti Fiorenzo<sup>91</sup>

Escultor turinés que trabajó durante cinco años en México (1907-12), con un sueldo de 1,000.00 francos mensuales. Su obra comprende la ornamentación exterior de frisos y cornisas de las distintas fachadas del Palacio de Bellas Artes, Entre sus altorelieves escultóricos se distinguen elementos de flora y fauna mexicana como: serpientes, monos, coyotes; así como rostros esculpidos en forma de mascarones que se encuentran localizados en las fachadas laterales, principal y posterior del Palacio, simbolizando motivos prehispánicos como: caballeros tigre y caballeros águilas - algunos sentimientos humanos como la ira, serenidad y alegría y las estaciones del año. También figuran otros motivos ornamentales como: guirnaldas y florones en las dovelas que aparecen entremezclados con las máscaras. La casa - tricornia & Henraux ejecutó todas estas obras en base a los diseños de -- Fiorenzo, utilizando para ello mármol de Carrara material que realza la belleza de las formas por él imaginadas.

---

91. No me fue posible encontrar los datos biográficos de este artista ni en el *Bénézit op. cit.*, ni en otros diccionarios especializados de artistas europeos, ni en obras de arte moderno italiano y europeo.

### 1.5. A. Boni

De este escultor italiano se ignoran sus datos biográficos, incluso se desconoce con certeza su nombre, ya que corren versiones poco fundamentadas, aseverando que se llamaba Antonio, sin poderlo confirmar. De él únicamente se conservan las obras que realizó para el Teatro Nacional; se trata de cuatro desnudos colosales; cuatro figuras femeninas que miden 4.15 metros de altura por 1.46 metros de ancho, destinadas a la ornamentación exterior de las fachadas laterales oriente y poniente del edificio.

Sólo creó dos modelos de las mismas duplicándolas en mármol "statuario" la casa Triscornia & Henraux quien fue la encargada de realizar dichas esculturas. Su costo fue de 65,000.00 liras italianas.

## 2. Esculturas del Palacio Legislativo Federal

Las esculturas del Palacio Legislativo Federal de México, que originalmente estaban destinadas a la decoración del ático en el gran perístilo del mismo, se encuentran actualmente integradas a la ornamentación exterior del Palacio de Bellas Artes. Fueron esculpidas por los escultores franceses André -- Allar, Paul Gasq y Laurent Honoré Marqueste.

Entre dichas obras figuran los conjuntos escultóricos "La Juventud" y "La Edad Viril" del escultor André Allar, localizados en los vanos laterales de los marcos compuestos por columnas circulares, que se hallan en el acceso -- principal del pórtico de la fachada.

Por otra parte, en la loggia de la fachada principal sur poniente del Palacio se encuentran las esculturas "La Ley" de Paul Gasq y "La Elocuencia" de Laurent Honoré Marqueste. En la loggia de la fachada principal sur oriente se pueden admirar las esculturas "La Verdad" de Gasq y "La Paz" de Marqueste.

Asimismo, la escultura que representa "El Trabajo" de Paul Gasq se localiza en la loggia de la fachada lateral oriente que da a la calle de Ángela Peralta, frente a la Alameda y finalmente "La Fuerza" del escultor Marqueste se aprecia en la loggia de la fachada lateral poniente.

## 3. Escultores nacionales

De los escultores nacionales que participaron en un concurso del año de -

1910 para realizar algunas esculturas para el Teatro Nacional, sólo se citan sus nombres: Manuel Concha, José Tovar, Leopoldo Godoy, Enrique Guerra y Fidencio Nava. Las fotografías de los modelos en yeso de sus obras, han sido exhibidas en la exposición "La construcción del Palacio de Bellas Artes".<sup>92</sup> Estuvieron colocadas breve tiempo durante la revolución, en la fachada principal del Teatro, en el que aún se aprecian sus pedestales.

---

92. Inaugurada en el Museo Nacional de Arquitectura el 5 de octubre de 1984, con motivo del cincuentenario de este edificio.



*1010*

*Contrato con Leonardo Bistolfi*

CONTRATO PARA CELEBRARSE ENTRE EL SEÑOR ALFONSO CICERO, CONSUL DE MÉXICO EN TURÍN, ITALIA, EN REPRESENTACIÓN DEL SEÑOR SECRETARIO DE COMUNICACIONES Y OBRAS PÚBLICAS DE MÉXICO, POR UNA PARTE, Y EL SEÑOR COMENDADOR LEONARDO BISTOLFI, DE TURÍN, POR OTRA PARTE, PARA LA EJECUCIÓN DE NUEVE TABLEROS CON FIGURAS ESCULTÓRICAS EN BAJO-RELIEVE ALREDEDOR DEL ARCO DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL TEATRO NACIONAL DE MÉXICO, D.F.

Art. 1.—El Señor Comendador Leonardo Bistolfi, de Turín, se compromete á hacer los modelos y mandar ejecutar las respectivas reproducciones en mármol, bajo su dirección y responsabilidad, de nueve tableros con figuras escultóricas en bajo-relieve alrededor del arco de la fachada principal del Teatro Nacional de México, D.F.

Art. 2.—La calidad del mármol será igual á la empleada para las demás obras escultóricas que tiene contratadas. Las dimensiones serán las asentadas en los planes de referencia.

Art. 3.—Estos bajo-relieves quedarán como propiedad del Gobierno Mexicano, sin derecho á reproducción por una ni por otra parte.

Art. 4.—El tiempo para entregar perfectamente acabados estos nueve tableros será de cuatro meses contados desde la firma del contrato en Turín.

Art. 5.—La entrega de los tableros se hará á la persona que designe la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas en el estudio del Señor Bistolfi, en Turín.

Art. 6.—El precio por los nueve tableros ejecutados en mármol y comprendido el coste de los modelos, será de L. it. 39,200.00 treinta y nueve mil doscientas liras italianas.

Art. 7.—Los gastos de embalaje, embarque, fletes, derechos aduanales, seguros marítimos y demás, serán por cuenta de las obras del Teatro.

Art. 8.—Los pagos se harán por medio del Consulado Mexicano en Turín, ó en México á la persona ó casa que represente legalmente al Señor Bistolfi, y en la forma siguiente: una mitad cuando estén concluidos los modelos; la otra mitad al

Exp. 522/110 , " Contrato con Geza Maróti " , Ramo Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas , Fondo Teatro Nacional , 1909 , A.G.N.

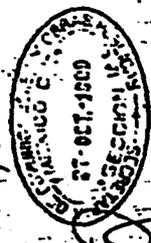
51

Art. 13.-- Los timbres serán por cuenta del Señor Karoli.

Art. 14.-- El contrato es suscribiré por duplicado para que cada una de las partes conserve un ejemplar.

Budapest, 15 de Septiembre 1909.

*Geza Maróti*  
*Prof. Geza Maróti*



*Aprobado*  
*27 de Octubre de 1909*  
*G. M. Karoli*

EL SEÑOR CONSEJERO GENERAL DE MEXICO EN BUDAPEST, HUNGRIA, DON EUGENIO BAHÓ, EN REPRESENTACION DEL SEÑOR SECRETARIO DE COMUNICACIONES Y OBRAS PUBLICAS, POR UNA PARTE, Y EL SEÑOR PROFESOR GEZA MARÓTI DE BUDAPEST, POR OTRA PARTE, PARA LA PROVISION DEL GRUPO CENTRAL SOBRE LA CUPULA DEL TEATRO NACIONAL DE MEXICO, D. F.

Art. 1.-- El Señor Profesor Geza Maróti, de Budapest, se compromete á hacer ejecutar bajo su dirección y responsabilidad el grupo central en cobre repujado para la cupula del Teatro Nacional, de conformidad á la maqueta original en yeso y de acuerdo con las modificaciones del Director de las obras. Dicho grupo consta de una base elíptica ornamental sobre la cual descansan cuatro grandes figuras alrededor de un motivo central rematado por el águila mexicana. Las dimensiones son las asentadas en los planos de referencias.

Art. 2.-- Los modelos en yeso serán ejecutados al tamaño natural. La reproducción en cobre repujado estará hecha á perfecta regla de arte con un sólido armazón de hierro en su interior como conviene á un trabajo de los más acabados y resistentes en su género. El Señor Maróti deberá en tiempo oportuno indicar el nombre de la casa constructora que ejecutará la obra de cobre repujado, la cual casa será del agrado de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

*Contrato Teatr. Nacional*  
*Núm. 25*

25

CONTRATO CELEBRADO ENTRE EL SEÑOR ARQUITECTO ADAMO SCARI, EN REPRESENTACION DEL SEÑOR SECRETARIO DE COMUNICACIONES Y OBRAS PUBLICAS, POR UNA PARTE, Y EL SEÑOR PROFESOR GEZA MARÓTI, POR OTRA PARTE, PARA LA EJECUCION DE LA CUPULA INTERIOR A CRISTALES PARA LA SALA DE ESPECTACULOS Y DE UN CUADRO GRANDE FIGURAL EN MOSAICO SOBRE EL ARCO MURAL DEL PROSCENIO PARA EL TEATRO NACIONAL DE MEXICO, D.F.

Art. 1.—El Señor Profesor Geza Maróti, de Budapest, se compromete á hacer ejecutar, bajo su dirección y responsabilidad, la cúpula interior á cristales para la Sala de espectáculos y un gran cuadro figural en mosaico sobre el arco mural del proscenio para el teatro Nacional de México, de conformidad á sus estudios y composición original, y de acuerdo con las modificaciones del Director de la obra. Las dimensiones son las asentadas en los planos de referencia, en escala de 1:20. El tema de la composición para el gran plafón en cristal, es la representación del Olimpo con las nueve Muses y una gran figura alada en el centro del cuadro. El tema para la composición del gran mosaico sobre el arco mural del proscenio, es la representación del arte teatral á través de las edades. Dicha composición consta aproximadamente de 55 metros cuadrados y contiene 26 grandes figuras.

Art. 2.—El gran plafón abovedado será ejecutado con el más fino vidrio opalino, y montado en secciones con los vidrios empalmados y con sólidos bastidores de fierro, como conviene á un trabajo de lo más fino en su género. El mosaico será también ejecutado con los materiales más selectos y texuras en vidrio á colores, sobre un fondo de oro viejo con incrustaciones de esmalte y reflejos metálicos.

Art. 3.—Los cartones y pruebas en tamaño natural serán ejecutados por artistas de reconocida fama en colaboración con el Señor Maróti. Los cartones á color en escala de 1:10 y también una sección de los cartones en tamaño de ejecución serán enviados al Director de las Obras para su aprobación.



*Contrato con Geza Maróti*  
*Maróti G. S.*

34

CONTRATO QUE SE HIZO ENTRE EL SEÑOR ARQUITECTO ANTONIO HO-  
 NTE, EN REPRESENTACIÓN DEL SEÑOR SECRETARIO DE COMUNICACIONES  
 Y OBRAS PÚBLICAS, POR UNA PARTE, Y EL SEÑOR DON DANIEL GAR-  
 CÍA, EN REPRESENTACIÓN DEL SEÑOR PROPIETARIO GÉZA MARÓTI, DE BU-  
 ENOS AIRES, POR OTRA PARTE, PARA LA EJECUCIÓN DE MODELOS Y PRO-  
 YECTOS DE DECORACIÓN INTERIOR DEL TEATRO NACIONAL Y PARA LA ES-  
 TRUCTURA METÁLICA DEL GRAN PLAFÓN EN LA SALA DE ESPECTÁCULOS.

Art. 1.—El Señor Profesor Géza Maróti, de Budapest, se  
 compromete a hacer ejecutar bajo su dirección y responsabili-  
 dad las siguientes obras para el Teatro Nacional:

A.—107 modelos según la descripción normativada en el ar-  
 tículo 2 de este contrato, para el decorado de la sala de es-  
 pectáculos.

B.—Varios proyectos de decorado para la sala de espectácu-  
 los, pulseras y pañuelos, para el salón del Presidente, gran  
 ventanilla y escalera de honor, salón de baile, restaurant y  
 café.

C.—Modelos para el cuadro en mosaico del telón metálico, y  
 respectivo marco, según descripción particularizada en el ar-  
 tículo 3.

D.—Estructura metálica del gran plafón de cristal para la  
 sala de espectáculos.

Art. 2.—Los modelos del lote A serán ejecutados en yeso  
 para que se puedan hacer reproducciones. queda en facultad  
 de la Secretaría de Comunicaciones adoptarlos en todo ó en  
 parte según le convenga.

Los proyectos de decorado del lote B se considerarán como  
 estudios preliminares, sin que haya compromiso por parte de  
 la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas de hacerlos  
 efectivos. En el caso de que le convenga adoptarlos en todo  
 ó en parte, se elaborará un anteproyecto para realzarlos.

Los modelos para el cuadro en mosaico del telón metálico,  
 lote C, quedan en propiedad de la Secretaría de Comunicacio-  
 nes y Obras Públicas, siempre que dicha Secretaría ha elaborado  
 de un contrato con otra casa para la ejecución del mosaico de

**Exp. 522/152 , " Contrato con Geza Maróti. " , Ramo -  
 Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas ; Fondo  
 Teatro Nacional , 1910 , A.G.N.**

## V. PINTORES

### 1. Muralismo

Un hecho incontrovertible del muralismo mexicano es que éste se inspiró en la lucha revolucionaria iniciada en 1910, la cual cambiaría más tarde de los derroteros políticos, económicos, sociales y culturales de México. Así pasado el momento de honda crisis histórica en un ambiente vibrante - de búsqueda y desconcierto, donde la Revolución en el lenguaje artístico adquiere un tono épico, surge impetuosa la única corriente pictórica mexicana de talla internacional: El Muralismo.

Las características esenciales de esta escuela, esto es, su rebeldía y exploración constante de "lo nuestro" en un afán nacionalista, no pueden desvincularse del momento histórico en que fueron generadas. De esta forma la pintura mural ya existente, desde las edades más antiguas del hombre, cumple una función específica. Se transforma en un arte dirigido a las masas populares con un contenido social e histórico que intenta dar impulso y enseñanza, así como propiciar en el pueblo la toma de conciencia necesaria para librarse de sus yugos expresándose en forma dialéctica de: paz y guerra, libertad y servidumbre.

Es por eso que la escuela muralista, henchida desde siempre por un espíritu revolucionario, formula en 1922, una auténtica avalancha de cambios en la concepción estética de la época.<sup>93</sup>

En el monumental Palacio de Bellas Artes, como en numerosos edificios públicos, la obra de los muralistas otorga una inapreciable belleza al hall del edificio en donde se admiran las obras de los tres grandes del muralismo Orozco, Rivera y Siqueiros, así como las de Jorge González Camarena y Rufino Tamayo.

---

93. Fernández, Justino, *El hombre; estética del arte moderno y contemporáneo*, 2 Ed., México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, -- 1972, p. 381-561.

(Estudios de Arte y Estética) Véase p. 494.

Los principales exponentes del muralismo mexicano: Rivera, Orozco y Siqueiros y otros formaron en 1923 el Sindicato de Pintores, - Escultores y Grabadores revolucionarios de México, lanzando el 9 de diciembre de ese año un manifiesto en el que exponían una verdadera

### 1.1. "Nuestros Dioses" de Saturnino Herrán

Saturnino Herrán, nacido en Aguascalientes en 1888 y muerto en la ciudad de México el 9 de octubre de 1918; concibió un friso para el Teatro Nacional que no pudo llevarse a cabo debido a su temprana muerte. El tema de esta obra es una metáfora acerca del nacimiento del mestizaje, conformada por tres tableros. En el izquierdo aparece el mundo prehispánico, representado por unos indígenas ricamente ataviados con vistosos tocados (coronados de plumas, figuras de ave etc.), orejeras y pendientes, pulseras y rodela; que portando ofrendas veneran a sus deidades con sincero y profundo fervor. Este tablero, se subdivide claramente en tres secciones o grupos de indígenas en diferentes posturas que tiene como fondo el perfil del Ixtlaccihuatl. En tanto que, en el derecho de esta composición, subdividido también en grupos se encuentran los conquistadores españoles venerando a su dios con cierta altivez y arrogancia que denota el espíritu del hombre renacentista. Diferenciando de esta manera, Saturnino Herrán, la actitud ante lo religioso y ante el mundo de ambas sociedades en el momento de la conquista. En este tablero se puede admirar como fondo del dibujo la soberbia figura del Popocatepetl. Ambas composiciones convergen en la silueta central, en la cual forman una unidad indivisible, Coatlicue, deidad mexicana de la tierra y los cielos, de la vida y la muerte, y el exangue cuerpo de Cristo, imagen viva del dios humanizado que encarna la religión dominante en el mundo occidental; captando así el profundo sincretismo de nuestro pasado mestizo: mitad indígena y mitad español.

De "Nuestros Dioses" se conservan varios estudios con distintas técnicas. En este proyecto trabajó Herrán durante cuatro años, de 1914 al momento de su muerte. Esta obra es digna de recordarse por su belleza y contenido; además en el caso específico de nuestro estudio, por ser un proyecto inicial destinado al Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes.

Saturnino Herrán es considerado como un precursor del muralismo mexicano contemporáneo; de él, Justino Fernández dice lo siguiente: "La pintura

---

transformación de los valores estéticos, paritando en primer lugar de la necesidad de socializar el arte. El manifiesto iba dirigido a los 'soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía'".

del siglo termina y a la vez abre la puerta al porvenir con el arte de Saturnino Herrán, sintético en sus formas, costumbrista e historicista en sus temas; trata por primera vez los asuntos, vida y costumbres y belleza, propios del pueblo mexicano - indio, criollo y mestizo - encuentra su lugar en un concepto del arte que ya puede expresarlos libremente, sin recurrir a -- ideales de belleza clásica, que entre nosotros resultaban exóticos."<sup>94</sup> Sin embargo, como el maestro Fausto Ramírez ha analizado en su obra Saturnino Herrán, la pintura de este artista se halla notablemente influenciada por - el simbolismo 'que se dió en la atmósfera ultrarrefinada, antimaterialista y desencantada de la "decadencia" europea finisecular, que prohió una cultura de invernadero'. Dando como resultado en la especial sensibilidad de - este pintor, creaciones que no pueden ser consideradas como puramente costumbristas aunque su temática pueda parecerlo.

## 1.2. José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros

### José Clemente Orozco (1883-1949)

Este gran pintor jalisciense, miembro de la "escuela mexicana" realizó en 1934 para el Palacio de Bellas Artes un gran mural desmontable "La Katharsis". En él encontramos una perspectiva distinta dentro del horizonte humano. El nuevo hombre se levanta en pie de lucha contra una sociedad mecanizada en la que dominan el desenfreno, la crueldad y la inconsciencia, desencadenando una acción purificadora capaz de erradicar todas las lacras y podredumbre que laceran a la humanidad.

"El hombre nuevo, desnudo, asesina al hombre de la civilización mecanicista y a diestra y siniestra se produce el caos más espantoso que pueda -- imaginarse. El hombre convertido en máquina, encadenado por ella, asesina - aplastando a sus semejantes; las cajas de caudales son violadas y la maquinaria infernal estruja los cuerpos triturándolos mientras las mujeres envilecidas hacen resonar sus carcajadas trágicas, que no consigue hacer callar el estruendo de la refriega; nada es capaz de destruir 'lo eterno femenino' que invulnerable, al margen de la lucha, en inconsciencia absoluta y en tanto que el hombre perece en el laberinto de su propia creación, se adorna --

---

94. Ibidem, p. 386.

con gruesas joyas y está siempre en actitud de recibir placer. El ideal femenino ha desaparecido, no queda sino la escoria, la carne vil, tan infra humana como la máquina, como todo lo corruptible."<sup>95</sup>

En este mural la actitud revolucionaria del pintor hacia el mundo de la civilización mecanicista, es más radical, ya que esta civilización deshumaniza en dimensiones tales que sólo una Katharsis incontenible y desgarradora es capaz de transformar la esencia de su ser.

### Diego Rivera (1886-1957)

En 1934 regresa a México y pinta en el Palacio de Bellas Artes "El hombre universal y la máquina", mural que originalmente había iniciado en el Rockefeller Center, como un intento de presentar una síntesis de la civilización actual.

Al centro, como figura directriz de la escena, aparece el obrero manejando una máquina, símbolo del trabajo que domina y transforma a la naturaleza, imagen de la ciencia y la técnica por medio de la cual el hombre se ha apropiado de las leyes del universo; por ello, alrededor de él emergen dos pares de hélices, similares a orbitales atómicos, en ellas están plasmados los diversos elementos del macrocosmos (astros y galaxias) y del microcosmos (como células y protozoarios). Ante el obrero surge la mano que sostiene la esfera de la ciencia y por debajo de ésta y en un plano diferente, la tierra levanta sus frutos, sobre los que descansa el devenir humano. Entre las "hélices" u orbitales ya mencionados, del lado izquierdo se advierte un baile "de alta sociedad"; mientras que del lado derecho, Lenin toma las manos del pueblo como oposición a la escena anterior, expresando la disyuntiva del siglo XX (capitalismo o socialismo). El resto de la composición es también de una sorprendente riqueza. Al fondo, en el ángulo superior izquierdo, un ejército avanza con máscaras antigases, bajo la amenazadora presencia de los aviones de guerra; mientras tanto, es reprimida una manifestación obrera de protesta. Una colosal estatua representando al dogma religioso, se yergue ente estas escenas, debajo de la cual un aparato científico funge como símbolo del desarrollo. Tanto de este lado como del opuesto, encontramos una gran lupa a través de la que un grupo de estudiantes observa asombrado la escena central. Al lado derecho sur

---

95. Fernández, Justino, Orozco: forma e idea, 2 Ed., México, Porrúa, 1956, p. 71.

ge la lucha de clases, por encima de la imagen decapitada del nazismo. Carlos Marx y otros pensadores toman en compañía del pueblo las banderas revolucionarias y, ante la gran lupa, emerge un grupo de jóvenes radiantes.

Podemos advertir que su fuerte contenido temático es, en un sentido, un canto de alabanzas al conocimiento y al desarrollo humano, pero en otro, -- una verdadera protesta cuyas bases ideológicas se encuentran suficientemente explicitadas como para crear un escándalo en los círculos intelectuales -- norteamericanos.

#### David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

Siqueiros, uno de los tres grandes del muralismo mexicano, había estado ausente del país durante varios años, pintando en Chile, Argentina y los Estados Unidos, regresa a México en 1944 y realiza, para el Palacio de Bellas Artes, "La nueva democracia", obra que termina el 20 de noviembre de ese año, para la apertura de la exposición "El drama de la guerra en la -- plástica mexicana". Esta pintura consiste en un gran paño de 70 metros cuadrados de tela restirada sobre celotex, el cual se ubica en un sitio angosto y de poca visibilidad; defecto disminuido por la dinámica composición de la obra, la que gracias a la utilización de desdoblamientos y el uso de volúmenes resaltados, logra hacerse visible desde cualquier ángulo de la sala.

"La nueva democracia", simbolizada por una figura femenina que emerge con fuerza incontenible por encima de la injusticia, de la esclavitud y de la ignorancia, mientras sostiene triunfante la antorcha que ilumina los -- pasos de los hombres y la flor del porvenir. La nueva democracia, cuyo brazo izquierdo forma un ángulo con otro brazo vigoroso, viril, de dimensiones titánicas, que se proyecta con el puño cerrado en el devenir histórico, se adelanta como alertando al mundo de que está cerca el momento propicio para la lucha. El rostro en tensión de la enorme figura femenina nos impacta con un gesto de dolor y de anhelo en el que se refleja todavía el enorme esfuerzo de su alumbramiento. Junto a ella yace el cadáver convulsionado del facismo, un soldado gris, opaco, cuyo rostro informe no permite captar ninguna señal de identidad.

La nueva democracia es la hija vigorosa de la tierra, de una tierra al parecer lejana y estéril, pero que guarda dentro de sí todas las posibilidades de un mágico florecimiento.

En 1945, año pletórico de creatividad del artista pinta para el mismo edificio "Víctima de la guerra" y "Víctimas del fascismo", tableros que -- complementan el mural antes descrito, formando un tríptico que resulta especialmente llamativo por la conjunción de diversos elementos: una composición ágil y agresiva, el brillo del material (piroxilina y otras resinas sintéticas) y los audaces colores que utiliza, aumentan en conjunto -- la fuerza de su dramatismo.

En "Víctimas de la guerra", tablero izquierdo de esta composición, --- (inicialmente "Masacre a la población civil"), se adierten los cadáveres mutilados de un hombre y una mujer cuya perspectiva parte de los pies a las cabezas. Las dos figuras confundidas y apenas reconocibles, se encuentran sin vida sobre unas gradas que empiezan a resquebrajarse ¿son acaso los escalones de un sistema represivo?. Debido al método poliangular de -- composición, basado en formas geométricas, las imágenes de este tablero, así como las que componen el resto del tríptico, se encuentran en constante mutación, siendo captadas por el espectador desde cualquier punto -- en el que éste se localice.

El tablero de la derecha, llamado "Víctimas del fascismo" (originalmente "Torturas al pueblo"), representa a un esclavo torturado, que se halla tendido en posición inversa a las figuras del tablero anterior. Toda la -- humillación y la impotencia se reflejan en los músculos tensos, las hondas heridas y las sogas que atan las manos y pies del desdichado. Sin embargo, hay una esperanza; también es esta escena, el soporte en que descansa la esclavitud amenaza con demorarse.

Posteriormente, en una segunda etapa de su participación en la obra -- pictórica del Palacio de Bellas Artes, el 14 de marzo de 1950, Siqueiros firma un contrato con Fernando Gamboa, Subdirector de Artes Plásticas, para confeccionar un par de lienzos móviles y desarmables, sobre masonite y bastidor, de 40 metros cuadrados cada uno, pintados a base de piroxilina y vinelita, en los que plasma la historia y la apoteosis de Cuauhtémoc. Ambos paños fueron implantados en el tercer piso del hall donde también -- se expone "La nueva democracia".

En abril de 1951 concluye "Apoteosis de Cuauhtémoc" (Cuauhtémoc redivivo) y, para el mes de agosto del mismo año da los últimos toques al tablero del "Tormento". En este último, Cuauhtémoc soporta estóicamente el dolor que le provocan las llamas, su rostro contraído por el dolor y sus músculos tensos y enmarcados, son de una fuerza expresiva; junto a él, Tetzpanquetzal, señor de Tacuba, se incorpora en un gesto de desesperación --- uniendo las manos en una súplica que no logra conmover a sus verdugos.

En tanto una mujer herida y un niño mutilados alzan los brazos pidiendo protección, confiando aún en la fuerza del príncipe derribado; detrás de ellos, otra indígena, cubierta con un rebozo contempla, llena de odio y de recelo, las radiantes armaduras de los conquistadores: monstruos de metal tan distintos de lo humano, seres maligno, que parecen fundirse con los animales en los que van montados ... y en el centro de la escena, un perro amenazante parece querer lanzarse con indescriptible fiereza sobre los mártires y el público espectador.

El lienzo de Cuauhtémoc redivivo representa el triunfo del mestizaje: príncipe indígena cubierto con armadura hispana, portando una espada prehispánica, mientras observa el derrumbamiento del hombre-bestia, del conquistador atado a su cabalgadura. Ambos lienzos poseen ese vivo colorido tan característico de la obra de Siqueiros, así como el magistral manejo de los planos y volúmenes que logra un óptimo aprovechamiento de la perspectiva.

Después de los "Tres Grandes" del muralismo mexicano, surge una segunda generación en la pintura monumental de la que forman parte Rufino Tamayo y González Camarena que, con sus composiciones complementan el conjunto pictórico de los murales que decoran las fachadas del 2o. y 3o. pisos del hall del Palacio.

### 1.3. Rufino Tamayo

En 1952, Tamayo realiza en vinilita, sobre tela, el "Homenaje a la raza" o "El nacimiento de la nacionalidad", para el Palacio de Bellas Artes. Pletórico de magia y fantasía. "La escena central se nos presenta en una atmósfera cargada de presagios siniestros. Rompe la densa bruma del horizonte el trueno que retumba y un torbellino que avanza del fondo conduce al equino a la cúspide del cielo. El estridente relincho y la figura esotérica del jinete en la armadura española, revela la Conquista que brutalmente cam

biaría el curso de la historia en el mundo. Sobre las ruinas de las culturas primitivas, una mujer expulsa al nuevo ser de América, mezcla de Occidente y Oriente, síntesis del pensamiento clásico - representado por la fuerza de la columna dórica - y del alma sensible, profunda, de la raza de bronce identificada en la serpiente. Un nuevo horizonte señala el eclipse lunar de las dos culturas que se funden para dar una sola luz. El nacimiento de nuestra nacionalidad."<sup>96</sup>

El nacimiento de "Nuestra nacionalidad", constituye una expresión muy lograda del mestizaje y el sincretismo cultural a partir de formas abstractas y subjetivas, en contrastantes tonos (rojos, ocres, amarillos, verdes, azules y blancos), en sus más increíbles variedades que hacen de esta obra una composición sumamente dinámica.

Frente a este mural se encuentra la otra obra de Tamayo "El México de hoy" ejecutada en 1953. Debido al interesante análisis que sobre esta composición realizara el reconocido crítico de arte Justino Fernández, creemos adecuado incluir algunas de sus consideraciones.

"Atrae la atención de inmediato, por su forma arquitectónica y por la intensidad del color, aquella especie de templo, compuesto de elementos clásicos (la columna) y de perfiles que sugieren vagamente la antigua arquitectura indígena mexicana. En el interior del recinto una mesa y sobre ella un compás y unos trazos arquitectónicos y, saliendo no se sabe bien de dónde, un fuego tremendo se levanta y sus llamas salen al exterior lambiendo la construcción en lo más alto. En la parte baja del lado interpretado como de arquitectura indígena se encuentra un elemento que parece sugerir una antigua armadura guerrera. Una curva desplaza o desdobra parte del fuste de la columna clásica hacia afuera, mientras otra curva se extiende, como sombra, sobre el muro indígena hacia dentro. Más a la izquierda, el rectángulo virtual lateral se compone con la línea que separa el cielo de la tierra y en ésta se encuentran otras formas prismáticas en su interior, como si fuera cristalina; a su lado, sobre una base, el busto de una figura con sombrero que sugiere la melancólica y resignada silueta de un hombre del pueblo mexicano. En esta zona el tono general del color es verde. Hacia el lado derecho las formas en el primer plano, digamos, que componen un grupo, están montadas entre los dos rectángulos, el central y el lateral derecho, en la parte baja; son todas formas mecánicas: manubrio,

---

96. "Palacio de Bellas Artes", Artes de México, op. cit, p. 65

rueda, una especie de sextante en movimiento, de precioso color rosa, periscopio y otras más. Al fondo construcciones que se destacan sobre el misterioso firmamento. Por último, la zona que constituye el rectángulo virtual lateral derecho, se compone en su parte baja, como se ha dicho, de elementos mecánicos, mas, a la derecha, una oscura construcción luce su perfil en línea de fuga, así el centro queda libre y sobre el espacio infinito se recorta una figura femenina enmascarada, la máscara en contraste de luz y sombra, cuyo anverso es reverso y viceversa, y cuyo brazo izquierdo se extiende hasta tocar el ángulo de la construcción, allí donde la línea en fuga se quiebra.

No menos solemne que el mural anterior, éste resulta, más estático -- animado tan sólo por el fuego y las curvas. La luz que ilumina el templo antiguo lo destaca sobre el resto, de preciosos tonos, ricos y sombríos a la vez. No produce este mural el choque escalofriante del otro, es más bien una meditación serena, sin dejar de estar animada sobre todo por el fuego, y sin duda, emocionante asimismo por la forma de expresión: estructura, elementos simbólicos y color.

Con lo anterior a la vista parece que el artista se propuso contrastar la tradición con el mundo mecanicista. Es ahora la ciencia (el compás en la mesa), brotando de las entrañas mismas de antiguos sentidos religiosos (el templo), lo vivo (el fuego), más con relación inevitable entre ambos. El contraste se constituye por la mecanización deshumanizada (todos los elementos mecánicos en primer plano); el símbolo del hombre mexicano, petrificado, al margen, y, sin embargo, teñido de verde esperanza. Todo parece hablarnos de posibilidades y todo conduce a aquel símbolo -- misterioso, la figura femenina enmascarada, la eterna incógnita del futuro, del oscuro designio.

Alternativas una vez más, posibilidades antiguas y modernas, enmascarado porvenir y el pueblo mexicano frente a eso: tradición, ciencia, mecanización e indefinido mañana.<sup>97</sup> Sobre el cual tendremos que ir resolviendo el porvenir.

Este mural denota el espléndido manejo del espacio logrado por Tamayo.

---

97. Fernández, Justino, "Tamayo en Bellas Artes", Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, Vol. VIII, Num.1, septiembre de 1953, p. 15, 24 y 32.

Sus colores sutiles, como captados a través de una espesa niebla nos obliga a remitirnos al mundo de la fantasía y de lo inesperado. Tamayo es uno de los más grandes exponentes del arte contemporáneo mexicano.

#### 1.4. Jorge González Camarena

En 1964 realiza para el Palacio de Bellas Artes un mural intitulado "La humanidad se libera de la miseria" o "La humanidad liberándose", donde refleja toda la fuerza de su pintura, de sus trazos firmes y sus planos de finidos en contrastantes colores. Su obra expresa una libertad que se obtiene a través de muchas luchas.

El hombre intenta librarse de sus ataduras, se debate entre esquivas - de piedra y viejos maderos desquebrajados, quizá símbolo de una civilización caduca, rígida, decadente, que poco a poco se va destruyendo. Representado por una colosal figura de un intenso rosa mexicano, que acentúa la agresividad de las formas; sus dos pares de brazos con los puños crispados por el esfuerzo que provoca el ansia de libertad, simulan vigor y movimiento en esta composición. Al fondo, ante él, en un tercer plano, un hombre - descansa en actitud meditativa, su rostro está oculto por la figura monumental del hombre que se libera, mientras que su manos tratan de asirse a la piedra como para hallar un punto de equilibrio. Su piel violácea, también muestra, al igual que la del coloso, infinitas desgarraduras; sin embargo, permanece estático, igual que la presencia del pasado.

En el extremo izquierdo encontramos a un indígena que puede ser zapatis ta o simplemente un símbolo fatal del campesino. Su cuerpo atado está cubierto de harapos y, por la falta de fuerza de sus miembros, podemos suponer que no se trata sino de un cadáver que cubre su rostro yerto con el -- sombrero. La esperanza campesina ha muerto atada por las ligaduras de un sistema injusto, ha muerto sin que ni siquiera lo hayamos advertido, pues el tradicional "sombrero", símbolo de la sencillez y del campo, nos lo ha impedido.

Junto a él, el cuerpo desnudo de una indígena que permanece de espaldas, lanza hasta nuestra mirada una protesta muda, rígida, en contra de los siglos de opresión en los que los miembros de su raza han representado siempre el papel de víctimas. Ya no está atada, pero lleva sobre sí los símbolos de injusticia de la civilización moderna, cicatrices perenes de violencia y de viejas cadenas implantadas desde la conquista.

Como contraste alentador, encontramos a la derecha del mural a una mujer etérea y luminosa, que en una de sus manos porta la semilla redentora, la semilla del maíz que ha forjado durante centurias el carácter de nuestro pueblo. Esa mujer, en actitud de éxtasis, representa la libertad, a la venus indígena formada de viento y carne. Es el triunfo de la esperanza y de todos los anhelos de justicia.

El fondo de la escena está hecho de piedras (la piedra es un elemento muy importante en las obras de González Camarena), cuyos colores tenues ---acentúan el efecto dramático de las figuras, coloreadas en tonos intensos.

#### 1.5. Obras rescatadas de Roberto Montenegro, Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano.

En 1936 Diego Rivera pinta, para el comedor principal del Hotel Reforma, cuatro tableros intitulados "Carnaval de la vida mexicana" en los que, con una sátira mordaz y punzante, ridiculiza a los gobernantes, a los turistas y desde luego, a conocidas personalidades políticas de su época.

Estos tableros no llegaron a ocupar finalmente, el lugar que se les había destinado, ya que sus contenidos parecieron no ser los idóneos para un hotel de rango internacional. En ellos sobresale algún político grotesco, - de entre el grupo de asnos, cerdos y un hombre de hojalata, los cuales gozan con auténtico alborozo de la alegría del carnaval, aparecen también indígenas vestidos típicamente y uno que otro turista estilizado que se confunde con las muecas infames de los animales y de los individuos que con vistosos disfraces integran la festividad. Actualmente se exhiben en el 3o. piso del hall del Palacio de Bellas Artes.

De Roberto Montenegro se expone un fragmento de su obra mural "Alegoría". Se trata de una obra de estilo Art-decò, en la que un ángel con gesto de éxtasis se eleva accionado por el soplo de un par de espíritus del viento, --mientras clava su mirada en el infinito.

Toda la composición se basa en sencillos trazos geométricos, líneas convergentes y divergentes que, al interceptarse, conforman una serie de triángulos y rombos caprichosos creando una sensación de profundidad. El equilibrio en este tablero se obtiene gracias a la cruz central constituida por -

el cuerpo del ágel, complementándose, además, con las cabezas redondeadas de dos "eolos" que aparecen en contraposición a las simétricas alas extendidas, formadas, al igual que el cuerpo, por una serie de líneas paralelas. Su colorido se puede considerar monocromático, ya que, sin embargo, no impide su cabal lucimiento.

"La Piedad" de Manuel Rodríguez Lozano, fue ejecutada por el artista en la cárcel preventiva de la ciudad de México, Lecumberri (actual Archivo General de la Nación), y la rescataron técnicos del Centro Nacional de Obras Artísticas en 1967. "El mural presenta una 'piedad clásica', de impresionante unidad plástica: la madre dolorosa y el hijo exánime, en éxtasis, que parecen temer al movimiento adormecidos por un tortuoso letargo. La impresión casi monocromática, lograda con el uso de colores suaves y opacos, es de tal permanencia que parece intensificar el impacto espacial del conjunto."<sup>98</sup>

---

98. "Palacio de Bellas Artes". Artes de México, op. cit, p. 66.

## VI IMPORTANCIA DEL PALACIO DE BELLAS ARTES EN LA CULTURA NACIONAL\*

El 23 de diciembre de 1946, el Presidente de la República Lic. Miguel Alemán V. , crea la "Ley orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura" con 22 artículos y 3 transitorios.<sup>99</sup> De esta forma, el Palacio de Bellas Artes, que acogió por varios años al antiguo Departamento de Bellas Artes, posteriormente denominado Dirección de Educación Extraescolar y Estética, la cual se transforma en el Instituto Nacional de Bellas Artes, a partir del 10. de enero de 1947, sigue teniendo como sitio de residencia al Palacio, desde donde, conforme a la ley que lo creó asume sus funciones de centro directriz en la cultura nacional, encargándose de divulgar y fomentar el arte, tanto del pasado como del presente.

Como había sido expresado por los directores de la obra en su informe - de 1934, "... una institución de cultura artística superior encontraría en el Palacio de Bellas Artes el instrumento ideal para la realización de sus fines, puesto que la conclusión misma del edificio no responde a otra cosa que a la necesidad de dicha institución."<sup>100</sup> Este pensamiento mantuvo su vigencia hasta verse cristalizado en un binomio inobjetable - del edificio como obra de arte e institución artística - revitalizando en su espacio físico la parte viva y dinámica del arte de nuestro tiempo.

Por la importancia y trascendencia de esta institución en el ámbito artístico nacional, citamos en este trabajo su actual estructura en direcciones, subdirecciones y otras dependencias, proporcionando a la vez información de sus centros y dependencias en la provincia y el Distrito Federal.

---

\* Aún cuando nuestra investigación sobre el Palacio de Bellas Artes - sólo abarca el período de su construcción (1904-34); nos pareció menos anexas algunos informes referentes a la estructura del Instituto Nacional de Bellas Artes (I.N.B.A.), institución que tiene su sede en este edificio; tratando así de difundir, aún mínimamente este tipo de datos que, por lo general no se incluyen en las publicaciones que se abocan al estudio de dicho Palacio.

99. Para aquellos que se interesen por esta ley, les recomendamos que la consulten en el informe de los directores de la obra Alberto J. Pani y Federico Mariscal, que presentaron en 1934.

100. Pani, Alberto J. , Federico Mariscal, op. cit p. 73

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES\*

**ESTRUCTURA ORGANICA:**

DIRECCION GENERAL

- Dirección
- Secretaría Particular

DIRECCION DE ADMINISTRACION

- Dirección
- Unidad Administrativa

DIRECCION DE PLANEACION Y PRESUPUESTO

- Dirección
- Subdirección de Presupuestación
- Subdirección de Planeación
- Subdirección de Auditoría
- Departamento de Organización y Sistemas
- Unidad Administrativa

DIRECCION DE PERSONAL

- Dirección
- Departamento de Relaciones Laborales
- Departamento Técnico
- Departamento de Capacitación y Servicios Sociales
- Departamento de Control de Gestiones
- Servicio Médico
- Departamento de Control Presupuestal
- Departamento de Servicios al Personal
- Departamento de Promoción y Estímulos

DIRECCION DE SERVICIOS CULTURALES

- Dirección
- Subdirección de Extensión Cultural
- Subdirección de Desarrollo Artístico

---

\* La información correspondiente a la Estructura Orgánica del INBA y sus centros de extensión en los Estados y el Distrito Federal, me fue proporcionada por el Sr. Rafael Madrid B. de la Dirección de Difusión y Relaciones Públicas de esa Institución.

- Departamento de Exposiciones Itinerantes
- Departamento de Divulgación, Literatura e Información
- Departamento de Espectáculos en Provincia
- Unidad Administrativa
- Departamento de Infraestructura Operativa
- Coordinación de Taller Literario en Provincia
- Departamento de Enseñanza y Capacitación
- Departamento de Programas Institucionales
- Centro Cultural "José Guadalupe Posada"  
(Galería Tierra Adentro, Galería Chapultepec, Galería José Clemente Orozco y Librería)

#### DIRECCION DE RELACIONES INTERNACIONALES

- Dirección
- Subdirección
- Departamento de Convenios y Becas
- Departamento de Promoción de Espectáculos y Artes Escénicas
- Departamento de Artes Visuales
- Unidad Administrativa

#### DIRECCION DE ASUNTOS JURIDICOS

- Dirección
- Subdirección
- Asesoría del Director
- Abogados
- Gestor
- Unidad Administrativa

#### DIRECCION DE ESPECTACULOS

- Dirección
- Subdirección Técnica de Espectáculos
- Unidad de Programación

#### DIRECCION DE MUSICA

- Dirección
- Subdirección
- Coordinación de Eventos
- Orquesta Sinfónica Nacional
- Orquesta de Cámara de Bellas Artes
- Coro de Cámara
- Dirección de Coral Mexicano
- Dirección de la Escuela de Música y Danza de Monterrey, N.L.

#### DIRECCION ARTISTICA DE OPERA

- Dirección
- Subdirección de Coordinación Musical y Dirección de la Orquesta de Teatro de Bellas Artes.

- Departamento de Personal de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes
- Dirección del Coro del Teatro de Bellas Artes
- Dirección del Taller de Capacitación Operfstica
- Asesorfa Teatral
- Subdirección de Operación

#### DIRECCION DE DIFUSION Y RELACIONES PUBLICAS

- Dirección
- Subdirección de Difusión
- Departamento de Arte y Diseño
- Departamento de Publicidad
- Departamento de Publicaciones
- Cine Club INBA
- Departamento de Radio y T.V.
- Departamento de Fotograffa
- Subdirección de Coordinación Editorial y Librerfas
- Librerfa del Palacio de Bellas Artes
- Subdirección de Relaciones Públicas
- Departamento de Coordinación
- Departamento de Relaciones y Servicios
- Departamento de Informes y Kardex
- Departamento de Distribución
- Subdirección de Prensa
- Unidad Administrativa

#### DIRECCION DE ARQUITECTURA Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

- Dirección
- Subdirección
- Departamento de Proyectos y Obras
- Departamento de Exposiciones
- Departamento de Investigaciones
- Unidad Administrativa
- Departamento de Programas de Estudios Arquitectónicos
- Oficina de Publicaciones
- Oficina de Recursos Humanos
- Oficina de Recursos Financieros
- Museo Nacional de Arquitectura
- Oficina de Distribución y Ventas
- Oficina de Obras

#### DIRECCION DE ARTES PLASTICAS

- Dirección
- Subdirección Administrativa General
- Unidad Administrativa
- Subdirección Técnica
- Departamento de Exposiciones Nacionales
- Oficina de Galerfas
- Departamento de Diseño
- Departamento de Prensa y Redacción
- Departamento de Relaciones Públicas

- Departamento de Asuntos Internacionales
- Coordinación de Exposiciones Internacionales
- Departamento de Permisos de Exportación
- Museo del Palacio de Bellas Artes
- Museo de San Carlos
- Museo Dr. Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil
- Museo de Arte Moderno
- Pinacoteca Virreynal
- Museo Nacional de Arte
- Galería del Auditorio Nacional
- Galería José Ma. Velasco
- Salón de la Plástica Mexicana

#### DIRECCION DE LITERATURA

- Dirección
- Subdirección
- Unidad Administrativa
- Coordinación de Veladas y Domingos Literarios
- Promoción Cultural
- Producción Editorial

#### DIRECCION DE TEATRO

- Dirección Titular
- Secretaría Particular
- Coordinación de la Compañía Nacional de Teatro
- Unidad Administrativa
- Departamento de Recursos Financieros de la Unidad Administrativa
- Departamento de Recursos Humanos de la Unidad Administrativa
- Departamento de Recursos Materiales de la Unidad Administrativa
- Departamento de Apoyo Técnico
- Teatro del Bosque
- Teatro Jiménez Rueda
- Teatro Celestino Gorostiza
- Departamento de Teatro Educativo
- Centro de Teatro Infantil
- Centro de Experimentación Teatral
- Teatro El Galeón
- Departamento de Teatro Escolar
- Teatro El Granero

#### DIRECCION DE DANZA

- Dirección
- Departamento de Apoyo Técnica
- Departamento de Relaciones Públicas y Divulgación
- Coordinación del Teatro de la Danza
- Departamento de Servicio Especializado
- Unidad Administrativa
- Departamento de Recursos Materiales
- Dirección Técnica de la Compañía Nacional de Danza
- Gerencia de la Compañía Nacional de Danza
- Foro de la Compañía Nacional de Danza

- Departamento de Vestuario de la Compañía Nacional de Danza
- Ballet Teatro del Espacio (Grupo subsidiado)
- Ballet Nacional (Grupo subsidiado)

#### SUBDIRECCION GENERAL DE ADMINISTRACION Y DIFUSION

- Subdirección
- Secretaría Particular

#### SUBDIRECCION DE RECURSOS MATERIALES

- Subdirección
- Departamento de Almacén General
- Departamento de Servicios Generales
- Departamento de Transportes
- Departamento de Seguridad y Servicios Técnicos
- Oficina de Vigilancia
- Oficina de Partes
- Departamento de Seguros
- Departamento de Viajes
- Departamento de Inventarios (Bajas y Traspasos y Mobiliario)
- Departamento de Mantenimiento y Conservación
- Departamento de Adquisiciones

#### SUBDIRECCION DE RECURSOS FINANCIEROS

- Subdirección
- Subdirección de Verificación y Control Presupuestal
- Departamento de Trámite y Control de Pagos
- Departamento de Tesorería
- Departamento de Cómputo
- Departamento de Ingresos
- Departamento de Registro e Información
- Departamento de Nóminas

#### SUBDIRECCION OPERATIVA

- Subdirección
- Departamento de Contratación
- Departamento de Prestaciones
- Departamento de Registro y Control de Archivo
- Departamento de Nóminas y Compensación Federal
- Departamento de Nóminas y Control de Pagos
- Departamento de Archivo
- Departamento de Control de Asistencia
- Comisión Interna de Admisión, Promoción y Capacitación y Estímulos CIAPCE

#### SUBDIRECCION GENERAL DE PROMOCION NACIONAL

- Subdirección
- Secretaría Particular
- Administración

## SUBDIRECCION GENERAL DE EDUCACION E INVESTIGACION ARTISTICA

- Subdirección General
- Secretaría Particular
- Dirección de Investigación y Documentación de las Artes
- Subdirección de Investigación
- Dirección del Centro Nacional de Información y Documentación Musical CENIDIM
- Dirección del Centro de Información y Documentación de la Danza
- Subdirección de Escolaridad Nivel Bachillerato en el SNEPD
- Coordinación de Escolaridad Nivel Primaria, Secundaria en el SNEPD
- Subdirección de Escuela Nacional de Danza Clásica en el SNEPD
- Dirección del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza
- Dirección del Centro de Información de las Artes Plásticas
- Dirección del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas
- Dirección del Centro de Investigación Coreográfica
- Dirección de Planeación y Asuntos Académicos
- Subdirección de Planeación
- Departamento de Proyectos
- Departamento de Contenidos y Métodos
- Departamento de Capacitación y Actualización Docente
- Dirección de Evaluación Académica
- Departamento de Evaluación Académica
- Dirección de Servicios Educativos
- Subdirección de Servicios Escolares
- Subdirección de Educación Profesional
- Subdirección de Educación Elemental y Media
- Departamento de Control Escolar
- Departamento de Registro
- Departamento de Normas Escolares
- Departamento de Gestoría y Trámite
- Departamento de Música y Danza
- Departamento de Artes Plásticas y Teatro
- Departamento de Educación Media
- Departamento de Educación Artística Inicial y no Formal
- Departamento de Enseñanza Artística
- Departamento de Música Escolar
- Subdirección Administrativa
- Departamento de Personal
- Departamento de Recursos Financieros
- Departamento de Recursos Materiales
- Escuela de Iniciación Artística No. 1
- Escuela de Iniciación Artística No. 2
- Escuela de Iniciación Artística No. 3
- Escuela de Iniciación Artística No. 4
- Escuela de Artesanías
- Escuela de Arte Teatral
- Escuela de Diseño
- Conservatorio Nacional de Música
- Escultura "La Esmeralda"
- Escuela Superior de Música
- Subdirección de Escuela Nacional de Danza Contemporánea
- Subdirección de Escuela Nacional de Danza Folklórica
- Academia de la Danza Mexicana
- Taller Nacional de Tapiz
- Cedart Chapultepec
- Cedart Churubusco

- Cedart Chihuahua
- " Colima
- " Guadalajara
- " Hermosillo
- " Mérida
- " Oaxaca
- " Monterrey
- " Querétaro
- " Narvarte
- Centro Pedagógico de Actividades Creadoras "14 de julio"
- Centro Pedagógico de Actividades Creadoras "Enrique Laubscher"
- Centro Pedagógico de Actividades Creadoras "Fray Eusebio Francisco Quino"

#### SUBDIRECCION DE CONTROL DE ESPECTACULOS

- Subdirección
- Departamento de Control
- Departamento de Servicio Público
- Departamento de Boletos
- Departamento de Supervisión General y Promoción de Espectáculos
- Departamento de Programación de la Sala Manuel M. Ponce y Pinacoteca Virreynal

#### UNIDAD ARTISTICA Y CULTURAL DEL BOSQUE

- Dirección
- Subdirección
- Area Administrativa
- Departamento de Servicios Generales
- Departamento de Servicios Técnicos
- Oficina de Programación y Contratos
- Oficina de Recursos Humanos
- Oficina de Nóminas
- Oficina de Servicios Especiales
- Oficina de boletos
- Cajero
- Encargado del Almacén

#### DEPENDENCIAS DEL INBA EN LA REPUBLICA MEXICANA

##### AGUASCALIENTES

- Casa de la Cultura
- Centro de Diseño Artesanal
- Museo de Aguascalientes
- Museo "José Guadalupe Posada"
- Teatro Morelos
- Radio y Televisión Cultural
- Pabellón de Hidalgo
- Casa de la Cultura
- Museo de la Insurgencia

BAJA CALIFORNIA NORTE

- Casa de la Cultura en Mexicali
- Casa de la Cultura en Tijuana

BAJA CALIFORNIA SUR

- Escuela de Música en la Paz

CAMPECHE

- Casa de la Cultura
- Museo de Campeche

COAHUILA

- Museo-Biblioteca Pape en Coahuila
- Casa de la Cultura en Piedras Negras
- Centro de Artes Visuales e Investigaciones Estéticas en Saltillo
- Casa de la Cultura en Torreón
- Teatro "Isauro Martínez" en Torreón

CHIAPAS

- Casa de la Cultura en Comitán
- Casa de la Cultura en San Cristóbal de las Casas
- Casa de la Cultura en Tapachula
- Casa de la Cultura en Tuxtla Gutiérrez

COLIMA

- Casa de la Cultura
- Biblioteca

CHIHUAHUA

- Centro Cultural en Ciudad Cuauhtémoc
- Centro Cultural de Cd. Juárez Ex-Aduana
- Museo de Arte e Historia en Cd. Juárez

DURANGO

- Casa de la Cultura en Durango
- Centro Cultural "José Revuejitas" en Durango
- Casa de la Cultura en Gómez Palacio

GUANAJUATO

- Casa de la Cultura en Celaya
- Museo-Casa "Diego Rivera" en Guanajuato

- Museo del Pueblo de Guanajuato en Guanajuato
- Casa de la Cultura en León
- Centro Cultural "El Nigromante" en San Miguel Allende
- Casa de la Cultura en Salamanca

#### GUERRERO

- Promoción de Actividades Artísticas y Culturales en Taxco
- Galerfa Taxco del Inba en Taxco

#### HIDALGO

- Instituto Hidalguense de Bellas Artes
- Centro Cultural "Efrén Rebolledo"

#### JALISCO

- Centro Regional de Investigación Literaria "Elfas Nandino" en Cocola
- Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara
- Museo-Taller "José Clemente Orozco" en Guadalajara

#### MICHOACAN

- Casa de la Cultura en Lázaro Cárdenas
- Instituto Michoacano de la Cultura en Morelia
- Centro Cultural "Félix Parra" en Uruapan

#### MORELOS

- Instituto Regional de Bellas Artes en Cuernavaca
- Auditorio en Tepoztlán

#### NUEVO LEON

- Casa de la Cultura en Monterrey
- Centro Cultural Alfa en Monterrey
- Escuela Superior de Música y Danza en Monterrey
- Casa de la Cultura en San Pedro de Garza García

#### OAXACA

- Casa de la Cultura en Juchitán
- Casa de la Cultura en Oaxaca
- Museo de Arte Prehispánico "Rufino Tamayo" en Oaxaca
- Centro de Educación Artística en Oaxaca
- Casa de la Cultura en Tehuantepec
- Casa de la Cultura en Tuxtepec

PUEBLA

- Casa de la Cultura
- Escuela de Arte Teatral

QUERETARO

- Casa de la Cultura

QUINTANA ROO

- Instituto Quintanaroense de Cultura en Chetumal

SAN LUIS POTOSI

- Casa de la Cultura
- Instituto Potosino de Bellas Artes "Julián Carrillo"
- Centro de Difusión Cultural

SINALOA

- Difocur (Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional en Culiacán)
- Centro Regional de Iniciación Artística "Angela Peralta" en Mazatlán

SONORA

- Casa de la Cultura de Sonora en Hermosillo

TABASCO

- Casa de la Cultura "Carlos Pellicer" en Cárdenas
- Casa de la Cultura en Villahermosa
- Dirección de Cultura en Villahermosa

TAMAULIPAS

- Instituto Tamaulipeco de las Bellas Artes en Ciudad Victoria
- Casa de la Cultura en Matamoros
- Instituto Regional de Bellas Artes en Matamoros
- Instituto Regional de Bellas Artes de Tampico y Cd. Madero en Tampico
- Casa de la Cultura en Reynosa

TLAXCALA

- Casa de la Cultura
- Instituto Tlaxcalteca de Cultura

VERACRUZ

- Casa de la Cultura en Alvarado
- Casa de la Cultura en Córdoba
- Instituto Regional de Bellas Artes en Orizaba
- Casa de la Cultura en Tlacotalpan
- Museo Jarocho "Salvador Ferrando" en Tlacotalpan
- Escuela de Música en Veracruz
- Realizadores de Arte y Cultura R.A.C. en Veracruz

YUCATAN

- Teatro Peón Contreras en Mérida
- Instituto Yucateco de Cultura en Mérida

ZACATECAS

- Instituto Zacatecano de Bellas Artes
- Museo Goitia
- Museo Pedro Coronel

DISTRITO FEDERAL

- Cine Almacenes Nacionales de Depósitos
- Cine en el Museo Nacional de Bellas Artes
- Cine en el Museo Tecnológico de CFE en Chapultepec
- Sala Manuel M. Ponce
- Cine en el Museo Carrillo Gil
- Cine en el Colegio de México
- Cine Infantil en el Teatro del Bosque
- Cine en el Museo de San Carlos
- Librería Palacio de Bellas Artes
- Librería en el Museo de Arte Moderno
- Librería en el Centro Cultural José Guadalupe Posada
- Librería en el Museo de San Carlos
- Biblioteca Pinacoteca Virreinal de San Diego, Biblioteca Nacional de Artes
- Museo Nacional de Arte
- Museo de Arte Moderno
- Museo de San Carlos
- Museo del Palacio de Bellas Artes
- Museo Alvaro y Carmen T. de Carrillo Gil
- Capilla Alfonsina
- Pinacoteca Virreinal de San Diego
- Galería del Auditorio Nacional
- Galería Chapultepec
- Galería José Clemente Orozco
- Galería José Ma. Velasco
- Galería Centro Cultural José Guadalupe Posada
- Galería Tierra Adentro No. II
- Salón de la Plástica Mexicana No. 1
- Salón de la Plástica Mexicana No. 2

- Teatro Auditorio Nacional
- Teatro Sala Manuel M. Ponce
- Teatro Sala Villaurrutia
- Teatro Celestino Gorostiza
- Teatro del Bosque
- Teatro de la Danza
- Teatro el Galeón
- Teatro el Granero
- Teatro Jiménez Rueda
- Teatro Regina
- Titiriglobo
- Escuela de Iniciación Artística No.1 ( Nivel Básico )
- " " " " No.2 " "
- " " " " No.3 " "
- " " " " No.4 " "
- Centro de Educación Artística Chapultepec ( Nivel Medio )
- " " " " Churubusco " "
- " " " " Narvarte " "
- " " " " Colima " " en Colima
- " " " " Chihuahua " " en Chihuahua
- " " " " Guadalajara " " en Guadalajara
- " " " " Morelia " " en Morelia
- " " " " Monterrey " " en Monterrey
- " " " " Oaxaca " " en Oaxaca
- " " " " Querétaro " " en Querétaro
- " " " " Hermosillo " " en Hermosillo
- " " " " Mérida " " en Mérida
- Academia de la Danza Mexicana ( Nivel Profesional )
- Conservatorio Nacional de Música ( Nivel Profesional )
- Escuela de Arte Teatral " "
- Escuela de Artesanías " "
- Escuela de Diseño " "
- Escuela Nacional de Pintura , Escultura y Grabado " La Esmeralda " ( Nivel Profesional )
- Escuela Superior de Música ( Nivel Profesional )
- Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza
- Taller Nacional de Tapiz ( Nivel Profesional )
- Escuela Superior de Música y Danza ( Nivel Profesional ) en Monterrey

Con motivo del cincuentenario de este edificio , entre los espectáculos conmemorativos correspondientes al homenaje del Palacio de Bellas Artes , el sábado 29 de septiembre del presente año , se puso en escena la obra teatral " La Verdad Sospechosa " de Juan Rufz de Alarcón , en una adaptación especial de Héctor Mendoza . También se realizaron funciones especiales como la presentación del Ballet Bolshoi que interpretó " Raymonda " , ballet en tres actos de Alexander Glasunov , bajo la escenografía de Simón Virsaladze.

Por otra parte , la gran soprano Gilda Cruz Romo participó en la " Obertura de la Opera Las Bodas de Figaro " de Wolfgang Amadeus Mozart , " Inter-

mezzo de la ópera "Manon Lescaut" de Giacomo Puccini , entre otros fragmentos . Con respecto a este género artístico también se presentó la -- ópera " Sansón y Dalila " de Camille Saint Saëns.

La Orquesta Sinfónica Nacional interpretó obras de Mozart, Vivaldi, Bizet/Borne y Mahler, bajo la dirección de James Galway y Luis Herrera de la Fuente.

El Ballet Folklórico de México , fundado por Amalia Hernández , presentó Sones antiguos de Michoacán , Los Concheros, Tarima de Tixtla , - entre otros bailes.

Con respecto a los espectáculos extranjeros , también figuraron : -- The Preservation Hall Jazz Band de Nueva Orleans , interpretando stamps & blues y el conjunto acrobático Quandong de la República Popular de -- China.

Por otra parte , la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional , preparó la exposición "La Construcción - del Palacio de Bellas Artes" , que fue exhibida del 5 de octubre de 1984 al 10 de febrero de 1985 , en el Museo Nacional de Arquitectura.



LA VERDAD  
SOSPECHOSA

---

TEATRO DE BELLAS ARTES

---

1934-1984

## VII. CONCLUSIONES

El Palacio de Bellas Artes, por su concepción arquitectónica, forma parte de los albores de la arquitectura moderna en México. Sin embargo ¿qué implica hablar de arquitectura moderna?. De acuerdo con Leonardo Benevolo, ésta nace de los cambios técnicos, sociales y culturales que se derivaron de la revolución industrial,<sup>101</sup> pero será hasta fines del siglo XIX cuando la arquitectura presente una liberación de las fórmulas anteriores excesivamente rígidas; surgiendo nuevas técnicas constructivas en base a la utilización del hierro y el acero, materiales que comenzaron a emplear a partir de 1850 Paxton y Eiffel. Por otra parte el uso del CONCRETO ARMADO, se generalizó en los edificios hasta el año de 1890, con las obras de Francisco Hennebique y Ernesto L. Ransome en los Estados Unidos; teniendo en cuenta, asimismo que el cemento artificial tipo Portland se obtuvo en 1824 y se comenzó a utilizar en 1829 para pavimentos. De esta manera con la utilización de hierro y concreto armado que resisten esfuerzos tanto de compresión como de tensión, se abrió otro campo de posibilidades constructivas que derivaron en la denominada arquitectura moderna, la cual abarca de hecho muy diversas concepciones que tienen características comunes como el uso del: hierro, acero, aluminio, hormigón, cristal y la búsqueda de mayor funcionalidad y racionalización en el aprovechamiento del espacio; y la preponderancia de edificios concebidos para necesidades concretas de la burguesía. Los grandes exponentes de esta arquitectura han sido H.H. Richardson, Frank Lloyd, Le Corbusier, F. L. Wright, Walter Gropius, L. Mies van der Rohe, Peter Oud y Alvar Aalto.

En México, por las particulares condiciones derivadas del movimiento revolucionario iniciado en 1910, no se dió de manera paralela esta transformación arquitectónica; sino que hubo que esperar un tiempo para que las influencias europeas y estadounidenses se fueran dando paulatinamente. Cabe señalar que algunas ideas no tuvieron la más mínima repercusión en nuestra arquitectura. Para 1925 en los proyectos de ciertos arquitectos, como José Villagrán y Carlos Obregón Santacilia, se empiezan a vislumbrar estas tendencias arquitectónicas importadas de Europa y los Estados Unidos.

---

101. Benevolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, 2 T., Versión española de María Castaldi y Jesús Fernández Santos, Madrid, Taurus, - 1963: I, p. 10

Una relevante característica de la arquitectura moderna, es la síntesis de los avances científicos y tecnológicos, que ésta incorpora en las edificaciones; cualidad intrínseca que se desarrollará aún más en la arquitectura contemporánea.

Por lo tanto el nuevo Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, que sustituyó al teatro más importante de la ciudad de México en el siglo XIX, es el resultado de los cambios efectuados en la arquitectura de este siglo; cambios que el arquitecto italiano Adamo Boari intentó plasmar en su obra. Su período constructivo abarcó una etapa de grandes transformaciones en el país y en el mundo, de ahí sus notables cambios de significado y orientación que le va dando la sociedad mexicana de las tres primeras décadas de este siglo.

Concebido como una obra art-nouveau, ese estilo finisecular que se prolongó hasta la primera década de nuestro siglo, inmerso en el eclecticismo de la época; no llegó a construirse dentro de los márgenes de ese proyecto porque, como lo expresa Justino Fernández "...advino la Revolución que liquidó una época y el Teatro Nacional quedó sin terminar; en las décadas siguientes el concepto de la arquitectura cambió radicalmente hasta culminar en el 'funcionalismo', y el Art-nouveau y especialmente el Teatro Nacional se vieron como expresiones abominables de un odioso período. Tal actitud hiper-crítica fue injusta, pues negó todo valor a un estilo y a un edificio representativo y original.

Cuando el que escribe consideró el tema, en 1952, dijo que el Teatro Nacional, en su época significaba una nueva dirección."<sup>102</sup>

El Palacio de Bellas Artes, independientemente de la valoración subjetiva a que se someta, por cuanto se refiere a sus consideraciones estéticas mediante juicios a priori, o a sistemas de valores preestablecidos rígidos y tradicionalistas; es inobjetablemente una obra arquitectónica que marcó nuevas directrices en la arquitectura moderna de nuestro país, que es "como todo complejo cultural, un lento proceso en el que van apareciendo nuevos elementos y se van disipando los tradicionales."<sup>103</sup>

Así, considerada la arquitectura como una forma de memoria material de los pueblos, de testimonio histórico o, como ha sido llamada "la corteza -

102. Fernández, Justino, El Hombre; estética del arte moderno y contemporáneo, op. cit, p. 448.

103. Katzman, Israel, La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo, Memorias VIII, México, Instituto Nacional de Antropo--

de piedra de las instituciones";<sup>104</sup> legado cultural que nos dice: "cómo vivió el hombre en cada país y momento, su organización religiosa, política y social..."<sup>105</sup> Es indispensable estudiarla como: "la unidad indisoluble del arte de una época con su sistema social."<sup>106</sup>

Asimismo, haciendo énfasis en la importancia del estudio de la historia del arte, donde encontramos a la arquitectura como una de sus disciplinas; podemos concluir que del conjunto de formas de conciencia que -- las sociedades humanas han desarrollado, el arte constituye una instancia particular, porque significa un elaborado proceso de abstracción, -- sensibilidad y conocimiento que sólo puede ser resultado de una praxis -- especializada, que trasciende el sustrato material de los pueblos; ya -- que no es un simple reflejo de las condiciones económicas dadas, aunque se halle circunscrito y determinado por el desarrollo de las fuerzas productivas de un sistema socio-económico, puesto que forma parte de una -- realidad que se está generando constantemente y sus medios de realización están en función del dominio alcanzado por el hombre sobre su mundo.

La historia del arte cobra por tanto una importancia especial como forma de conocimiento en la historia humana.

---

logía e Historia - Secretaría de Educación Pública, 1963, p. 9

104. Soto y Sagarra, Luis de, Los estilos artísticos; introducción a la historia y apreciación del arte, La Habana, L.E.X., 1944, p.6

105. Ibidem

106. Pevsner, Nikolaus, Pioneros del diseño moderno; de William Morris a Walter Gropius, Versión castellana de Odilia E. Suárez y Emma Gregores, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1958, 236 p. (Biblioteca de Diseño y Artes Visuales) p. 40.

## APENDICE I

### CONTRATOS REALIZADOS DURANTE LA PRIMERA FASE DE CONSTRUCCION DEL TEATRO NACIONAL

El arquitecto italiano Adamo Boari , tuvo como colaboradores a varios extranjeros con los cuales realizó diversos contratos ; por lo que citaremos a los contratistas individuales y a las principales casas que intervinieron en esta época , con el fin de dar una visión más exacta y objetiva de esta situación .

Los siguientes contratos , fueron recopilados del Fondo Teatro Nacional correspondiente al Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas del Archivo General de la Nación.

#### LA CASA MILLIKEN BROTHERS de Nueva York

- Concreto para los cimientos y plataforma , emparrillado de acero y esqueleto metálico de la superestructura , pisos a prueba de incendio y bovedas de los techos , rescindiendo el contrato del 28 de junio de 1902 que esta casa tenía con respecto a los cimientos del Palacio del Poder Legislativo Federal ; y ajustando las bases para la provisión de materiales , instalación , erección y construcción en las obras del Teatro Nacional.  
Contrato : 1904  
Exp. 522/ 24  
A.G.N.
- Ejecución de los planos y cálculos del emparrillado y armazón de acero - del Sr. William H. Birkmire para el Teatro Nacional.  
Contrato : 2 de Octubre de 1905  
Exp. 522/13  
A.G.N.
- Plataforma de concreto , emparrillado , estructura metálica y arquería .  
Contrato : 4 de Julio de 1905  
Exp. 522/52  
A.G.N.
- Construcción de los muros de cemento armado alrededor del escenario y ático en la azotea del Teatro Nacional , con cemento Portland.  
Contrato : 29 de Octubre de 1908  
Exp. 522/97  
A.G.N.
- Construcción de cielos rasos y tabiques de división para el Teatro Nacional .  
Contrato : 25 de Junio de 1908  
Exp. 522/87  
A.G.N.

- Construcción de Tragaluces y bóvedas de cristales.  
Contrato : 29 de Febrero de 1908  
Exp. 522/80  
A.G.N.
- Pago de trabajos extras en la ejecución del concreto en los muros primero y segundo pisos del Teatro.  
Contrato : 17 de Mayo de 1910  
Exp. 522/ 161  
A.G.N.
- Concreto emparrillado y esqueleto metálico.  
Contrato : 1910  
Exp. 522/167  
A.G.N.
- Revestimiento con metal y pintura de esmalte para la Pérgola.  
Contrato : 1910  
Exp. 522/148  
A.G.N.

En los contratos celebrados con la casa Milliken Brothers , en representación de la misma ante el Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas ; - estuvo el Vicecónsul de México en Nueva York , Sr. Antonio León Grajeda.

#### TIFFANY STUDIOS de Nueva York

- Construcción del Telón del proscenio , con revestimiento de mosaico.  
Contrato : 4 de noviembre de 1909  
Exp. 522/129  
A.G.N.

#### CASA GOODY & CRIPPS de Carrara , Italia

- Se encargó de los capiteles y bases de mármol , de las columnas que revisten las fachadas del Teatro.  
Contrato : 5 de Julio de 1907  
Exp. 522/78  
A.G.N.
- Provisión de las columnas de mármol para el Teatro Nacional.  
Contrato : 18 de Junio de 1907  
Exp. 522/49  
A.G.N.
- Mármoles labrados para el ético.  
Contrato : 2 de Abril de 1908  
Exp. 522/ 88  
A.G.N.

- Provisión de mármoles labrados para la cornisa del primer piso.

Contrato : Marzo 4 de 1908  
Exp. 522/93  
A.G.N.

- Mármol labrados para las cornisas del primer piso.  
Contrato : 1908  
Exp. 522/93  
A.G.N.
- Ventanas con antepechos , pilastras , capiteles y cornisas !  
Contrato : 1909  
Exp. 127-2  
A.G.N.
- Contratto per la provista di lavori in marmo per il Teatro del Messico.  
Contrato : Génova , 17 Febbraio 1910  
Exp. 522/136  
A.G.N.
- Provisión de los mármoles labrados para los plafones de las ocho logias en las fachadas principal y laterales del Teatro ; así como bloques escuadrados de mármol en bruto para el mismo.  
Contrato : 21 de Abril de 1910  
Exp. 522/ 141  
A.G.N.
- Cornisa y arranque de plafones de las fachadas y protección de líneas de la canalización eléctrica.  
Contrato : 1910  
Exp. 522/ 143  
A.G.N.

El Sr. Noel Cripps fungió como representante de dicha casa.

CASA TRISCORNIA DE FERDINANDO & HENRAUX , Italia

- Provisión de mármoles para la cornisa del coronamiento .  
Contrato : 9 de abril de 1908  
Exp. 522/ 104  
A.G.N.
- Columnas y balcones de la fachada principal ; pórticos laterales , cornisa y arranque del plafón , pabellones del Teatro.  
Contrato : 1909  
Exp. 522/ 136  
A.G.N.
- Revestimiento interior en mármol de las logias y arco central de la fachada principal .  
Contrato : 14 de Julio de 1910  
Exp. 522/ 147-2  
A.G.N.

- Provisión de antepechos y balcones en las fachadas del Teatro.  
 Contrato : 1910-11  
 Exp. 522/176  
 A.G.N.

José Francesconi fue el representante de esta casa.

#### CASA PELLANDINI

- Provisión y colocación de los cristales para los tragaluces y techos del Teatro.  
 Contrato : 24 de Febrero de 1908  
 Exp. 522/ 79  
 A.G.N.

#### CASAS " VEREINIGTE MACHINENFABRIK " de Augsburgo y " MACHINENBAUGESELLSCHAFT " de Nuremberg

Se encargó de la maquinaria hidráulica y eléctrica del escenario de acuerdo - con los estudios del Ing. Albert Rosemberg de origen alemán nacido en Colonia. El Sr. Othon M. Vélez , Cónsul General de México en Hamburgo , medio en la celebración de los contratos.

- Ejecución e instalación de la maquinaria y accesorios del Teatro Nacional.  
 Contrato : 4 de Enero de 1908  
 Exp. 522/ 75  
 A.G.N.

#### ALLGEMEINE ELEKTRICITATS GESELLSCHAFT de Berlín

- Obra de canalización eléctrica .  
 Contrato : 1910  
 Exp. 522/ 142  
 A.G.N.

#### CASA E.A. DURST de Irapuato

- Perforación del pozo artesiano en los terrenos del Teatro.  
 Contrato : 28 de Diciembre de 1904  
 Exp. 522/17  
 A.G.N.

El Sr. Carlos Eisenhut fue el apoderado.

CASA MAZZUCOTELLI de Italia

- Puertas del basamento en fierro batido  
Contrato : 1908  
Exp. 522/89  
A.G.N.

SOCIEDAD ANONIMA DE MARMOLES , CALES Y MADERAS DE BUENAVISTA -GUERRERO

- Suministración del mármol blanco para las fachadas del Teatro.  
Contrato : 25 de Septiembre de 1905  
Exp. 522/31  
A.G.N.

## CONTRATISTAS INDIVIDUALES :

SR. CHARLES F. SMITH de Nueva York

Perito electricista con oficinas en Broadway

- Planos , cálculos y especificaciones para la planta eléctrica.  
Contrato : 13 de Julio de 1906  
Exp. 522/48  
A.G.N.

SRES. ANTONIO MAGNI , JOSE COMPIANI Y AUGUSTO VOLPI

- Provisión de piedra calcárea para el basamento del Teatro.  
Contrato : 6 de Marzo de 1905  
Exp. 522/20  
A.G.N.

Concesionarios de las canteras del Cerro de Tenayo el Grande , municipalidad de Yautepec , Edo. de Morelos.

SR. F.V. LISTER

- Provisión de piedra calcárea para el basamento del Teatro.  
Contrato : 25 de Septiembre de 1905  
Exp. 522/20-2  
A.G.N.

- Labrado en mármol para el basamento del Teatro  
Contrato : 2 de Abril de 1906  
Exp. 522/45  
A G N

Gerente de la compañía explotadora de las canteras de Tenayo .

SR. GROLIERE Y COMPAÑIA

- Construcción de los talleres destinados a los modelos en yeso , corte de piedras y decorado exterior.  
Contrato : 1905.  
Exp. 522/40  
A.G.N.

SR.A. VALEZZI

- Obra de Plomerfa .  
Contrato : 1909  
Exp. 522/124  
A.G.N.

SR. TH. MENARD

- Construcción de macetones de cemento armado para la pérgola en los jardines del Teatro.  
Contrato : 2 de Diciembre de 1908  
Exp. 522/ 103  
A.G.N.

SR. ALFREDO A. JIMENEZ

- Excavaciones de los cimientos y acarreo de los escombros .  
Contrato : 8 de Diciembre de 1904  
Exp. 522/18  
A.G.N.

SR. FRANCISCO VINCI

- Construcción de un muro de revestimiento para el terreno perimetral en las excavaciones de los cimientos del Teatro.  
Contrato : 3 de Mayo de 1905  
Exp. 522/ 25  
A.G.N.

SRES. NARCISO PASTA Y ROBERTO R. SHEPARD

- Construcción de los muros de concreto de la fachada del Teatro Nacional.  
Contrato : 20 de Septiembre de 1907  
Exp. 522/76  
A.G.N.

Las casas contratistas que participaron en esta primera etapa de la - construcción del Teatro Nacional , depositaron sus fianzas como garantía del cumplimiento de trabajo ; en el Banco Nacional de México y en la Tesorería General de la Federación , en dólares , libras italianas , pesos y bonos de la deuda interior , especialmente en el caso de los contratistas norteamericanos.

Contrato celebrado entre el ciudadano Ingeniero Leonaro Fernández, Secretario de Estado y del Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, y el señor Ingeniero Gonzalo Garita, reformando el contrato de 18 de Marzo de 1901, para la ejecución de los proyectos para el Teatro Nacional y Edificio para la Administración General de correos y dirección de las obras:

Artículo 1.-Se reforman los artículos 1º y 5º del expresado contrato; que quedarán en la forma siguiente:

"Artículo 1.-El Ingeniero Gonzalo Garita se compromete a vigilar personalmente la ejecución del proyecto del Edificio para la Dirección General de Correos de acuerdo con los planos y especificaciones aprobados por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y presentados por él y por el Arquitecto Adamo Boari."

"Artículo 5.-El Ingeniero Gonzalo Garita recibirá como honorarios y á partir del 14 de Enero de 1901, el dos y medio por ciento sobre el costo total de la obra del nuevo Edificio de Correos."

Artículo 2.-Quedan en todo su vigor las demás estipulaciones del mencionado contrato de 18 de Marzo de 1901 que no hayan sido modificaciones por el presente.

Artículo 3.-Las estampillas para legalizar el presente contrato serán ministradas por el señor Ingeniero Garita.

México, Febrero 16 de 1904.

*Leonaro Fernández*

*Gonzalo Garita*





SECRETARÍA  
DE  
COMUNICACIONES  
Y OBRAS PÚBLICAS

CONTRATO celebrado entre la Junta por Acuerdo Presidencial, de la Conclusión de las Obras del Teatro Nacional, y el C. Arquitecto D. Federico E. Mariscal, como Arquitecto Director de dichas Obras.

1º.- La Junta nombra al Arquitecto Federico E. Mariscal Director de las Obras para la terminación del Teatro Nacional. Dicho señor se designará en las cláusulas siguientes de este contrato "ARQUITECTO DIRECTOR".

2º.- El Arquitecto Director formulará y entregará, en un plazo no mayor de dos meses, todos los planos y presupuestos definitivos de la obra. Estos planos y presupuestos deberán estar aprobados por la Junta antes de iniciarse los trabajos.

3º.- Podrán sin embargo llevarse a cabo, previa autorización de la Junta, los trabajos urgentes de conservación y protección que se consideren necesarios durante el tiempo que duren los estudios.

4º.- El Arquitecto Director, quedará encargado de la realización de los trabajos comprendidos a que quedan sujetos absolutamente a los planos y presupuestos aprobados.

5º.- Las obras de conclusión del Teatro Nacional consistirán esencialmente en lo que como resultado de conferencias anteriores presididas por el señor Presidente de la República quedó aprobado según memorándum que corresponde al anteproyecto del Arquitecto Mariscal.

6º.- Por corresponder según Acuerdo Presidencial la elaboración del proyecto y la realización de la obra relativa a las cúpulas del teatro, al Departamento del Distrito, no intervendrá el Arquitecto Mariscal en la designación de personal para las mismas en sus contratos ni en sus pagos, quedando esas obras solo sometidas a los reglamentos generales que para el orden y disciplina de los trabajos de construcción del teatro se establezcan. El consejo Directivo autorizará el proyecto de las cúpulas con el proyecto general.

7º.- El Arquitecto Director será el Jefe de la Oficina Técnica, talleres y trabajos que quedarán bajo su inmediata responsabilidad.

Aprobación del contrato : 7 de julio de 1930.

Exp. 522/297 , "Proposiciones para la terminación del Teatro Nacional " , Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Fondo Teatro Nacional , 1925, A.G.N.

CONTRATISTAS DE LA SEGUNDA ETAPA  
DE CONSTRUCCION DEL EDIFICIO

CASA EDGAR BRANDT , Francia

- Realizó obras de : herrería artística , sillería y Faroles.

Contrato : con Les Etablissements Edgar Brandt Société Anonyme se efectuó el 23 de diciembre de 1932 , representando al gobierno de los Estados Unidos Mexicanos el señor Arturo Pani , Cónsul General de México .

Costo total de las obras : 3,557,435 francos.

Exp. 32100  
Leg. 6  
302/221 (725.1 ) / 32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

CASA PONZANELLI

- El escultor italiano radicado en México Adolfo Ponzanelli se encargó del tallado de mármol rojo "México", rojo claro con vetas blancas del Estado de Durango y ónix de Oaxaca, para el interior del Palacio de Bellas Artes.

Exp. 32100  
Leg. 3  
302/221(725.1 ) /32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

NEGOCIACION EXPLOTADORA DE PRODUCTOS NACIONALES , CANTERAS Y ASERRADEROS DE MARMOL DE RAFAEL HUACUJA Y AVILA

- Tallado en mármol para el Palacio de Bellas Artes.  
( rosa y café de Querétaro).  
Contrato : 5 de septiembre de 1932

Exp. 32100  
Leg. 2  
302/221(725.1)32100  
Palacio de Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

GENERAL ELECTRIC S.A.

- Equipo de Instalación de alumbrado.

Contrato : 12 de abril de 1933

Exp. 32100  
Leg. 7 y 9  
302/221(725.1) /32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

CIA. MEXICANA DE LUZ Y FUERZACIA. TELEFONICA " ERICSSON " Y " MEXICANA "

Exp. 32100  
Leg. 4  
302/221(725.1) /32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

" OTIS ELEVATOR COMPANY "

- Elevadores para el Palacio de Bellas Artes.  
Contrato : 6 de septiembre de 1932

Exp. 32100  
Leg. 3  
302/221 (725.1/)32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

" LA MODERNA " FABRICA DE LADRILLOS Y TABIQUES COMPRIMIDOS

Exp. 32100  
Leg. 6  
302/221(725.1)/32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

Madererías :

" LAS SELVAS " y " EL FRESNO "

Exp. 32100  
Leg. 2  
302/221(725.1)/32100  
Palacio de las Bellas Artes  
S.E.D.U.E.

CONTRATISTAS MENORES :

HUBARD & BOURLON

- Construcción de elevadores

MANUEL R. ORTEGA

- Puertas de madera fina

DANIEL DEL VALLE

- Pintura de plafones y muros

ENRIQUE CHAVEZ

- Trabajos de plomería

LUIS LAGO

- Lámparas decorativas

JUSTO SIERRA

- Muebles de economato y cantina

ALFONSO JIMENEZ

- Revestimiento madera del Salón de Fiestas

JUAN MEDINA

- Construcción de lambrines de madera

FRANCISCO B. GONZALEZ

- Carpintería

ANTONIO SOTO

- Muebles para camerinos

ING. MARTIN WOLF

- Plomería

EMILIO PEREZ

- Barniz en puertas

BULMARO ARELLANO

- Lambrines de madera Triply

LUIS GOMEZ

- Carpintería.

JESUS DE LAS FUENTES

- Obras de plomería

JOSE H. ROMO

- Trabajos de barniz

SR. LUIS ROMERO

- Canceles de fierro para las loggias

S.R. VALDEZ

- Trabajos de vidriería

ING. VICTOR M. GANDARA

- Reparación de maquinaria

JOSUE TERRAZAS

- Pintura de aceite en pozos de luz

JESUS MADRIGAL

- Impermeabilización techo invernadero

ING. ALFREDO HERNANDEZ

- Trabajos de electricidad

MANUEL MARTINEZ

- Estructura metálica

MAXIMO ARENAS

- Pintura de camerinos y pasillos

DOMINGO GARCIA

- Pisos , cerámica y revestimiento.  
Muros con azulejo

JOSE DOLORES MARTINEZ

- Trabajos de plomería y hojalata

RICARDO MALVAEZ

- Fundición de bronce

GUILLERMO LOPEZ

- Pintura conchas luminosas

STANDARD SANITARY

- Muebles sanitarios

GENARO CASTILLO

- Cortinas de lona para el Mercado de Flores

FRANCISCO BRAVO

- Transportes pesados

HERMILO JIMENEZ

- Pintura anticorrosiva

JOSE B. LOZANO

- Lambrines de madera fina

JOSE GOY

- Estructura trabes luminosas

JOSE MANUEL UGALDE

- PLACAS DE pizarra para fijar vitralite

Exp. 32100

Leg. 11

302/221(725.1) /32100

Palacio de las Bellas Artes'

S.E.D.U.E.

## ANEXO

INFORME DE LAS OBRAS REALIZADAS POR  
LA CASA BRANDT

Fourniture des ouvrages ci-après destinés à être posés au Théâtre et Musée de México :

- 18 Balaustrades des loges
- 6 Balaustrades de parterre
- Rampe du 1er amphitheatre
- " du 2ème "
- " du 3ème "
- Moulures pour l'arc de l'avant-scène au plafond
- Moulures pour coin des arcs
- 2 Balcons
- Bandes d'encadrement
- Moulures pour diviser les bandes de bois de ce même arc
- Motifs Decoratif sous les balcons
- Une porte de la chambre des comptes
- Entourage des colonnes - pilastres
- Moulures de fin de colonnes
- Balcons des Guichets
- Plaques d'affiches
- Grilles d'empostes
- Rampes des balcons
- Porte du 1er Etage du Grand Hall
- Bas - Relief du linteau de la porte
- Lampadaires pour le grand escalier
- Rampe du grand escalier sur soubassement
- Lampadaires
- Appliques cubes grand escalier et 3o. Etage
- Rampes avec main Courante bronze
- Mascarons mayas
- Grille de frise

Director de la casa Brandt Monsieur J. Vernes

Exp. 32100

Leg 4

302/221(725.1)/32100

Palacio de las Bellas Artes

S.E.D.U.E.

### APENDICE 3

#### EL PLAN GENERAL DE DISTRIBUCION DEL PALACIO DE BELLAS ARTES;

#### DESCRIPCION DE LOS LOCALES QUE LO COMPONEN

( En 1934 )

Este informe fue tomado del Archivo Central de la Secretaría de Educación Pública, y se encuentra localizado en la Relación No.9, Exp.1, Ref. VII-01/181.11/-1, 16-21-4-142.

El Plan General de Distribución del Palacio de Bellas Artes puede dividirse en seis grandes grupos como sigue:

- 1/0 - Museos
- 2/0 - Teatro
- 3/0 - Restaurante
- 4/0 - Administración
- 5/0 - Plantas eléctricas y mecánicas
- 6/0 - Talleres y Bodegas.

#### MUSEOS

El primer grupo esta integrado por:

Museo Nacional de Artes Plásticas - Ocupa toda la parte del frente - hacia la Av. Juárez, tres pisos correspondientes a los niveles 10.83m, 17.30m y 23.75m, componiéndose de nueve salas y dos grandes galerías -- que se describen:

a). Sala de conferencias y conciertos - Frontera del edificio del Banco de México, con una terraza de desahogo que mira a la calle del Teatro Nacional y salida a la "loggia" del lado oriente, loggia dedicada a exposiciones de escultura. La sala tiene 420 asientos con una capacidad máxima de 500 personas. Está equipada con un proyector para películas sonoras, son su pantalla y sistema sonoro correspondiente.

b). Gran sala de exposiciones y fiestas - Dividida en tres, ocupa el frente de la Av. Juárez. Los intercolumnios permiten a voluntad, utili

zar un gran salón o una sala mayor con dos de menores dimensiones a los lados. Cuenta con siete terrazas de desahogo situadas al frente de la - Av. Juárez, calle del Teatro Nacional y calle de Angela Peralta. Tiene una tribuna que puede ser usada para pequeña orquesta.

c). Sala de exposiciones - Simétrica a la de conferencias, con su terraza a la calle de Angela Peralta y salida a la "loggia" que mira al poniente. Esta sala eventualmente puede utilizarse para el caso de banquetes y forma, con la de conferencias y la gran sala antes descrita, una "suite" para recepciones y fiestas, que resulta única en la Ciudad.

d). Dos "halls" abiertos de exposiciones y una enorme galería de cincuenta metros que los une, a ambos lados del Museo, en el nivel 23.75m, disponiendo además de un invernadero para exhibición de flores y plantas, sirviendo al mismo tiempo de sala de descanso. Por este piso, se tiene acceso a la azotea y "roof garden" del edificio.

Museo del libro y de Exposiciones variables Consta de una gran sala, - con entrada independiente y provista de una reja y puerta giratoria que tiene acceso por la calle del Teatro Nacional, y un gran salón desarrollado a lo largo de esta calle.

Museo de Artes Populares Se desarrolla en dos pisos y consta de trece salas, de las cuales cuatro son pequeñas, cuatro medianas y el resto, - de grandes dimensiones, al grado de tener, dos de ellas una longitud -- igual al frente del edificio, por la Avenida Hidalgo. Estos salones están a los niveles 17.30m y 23.75m. Cuenta este Museo con su entrada propia, situada en el costado oriente de una escalera y ascensor, que son al mismo tiempo, los del Departamento de Artistas.

## TEATRO

A. Auditorio - Conservando las líneas laterales esenciales, para mantener las buenas condiciones de visibilidad y acústica, en la planta correspondiente a la luneta, fue ampliada la sala al máximo, dándosele -- una capacidad mayor que la primitiva, aunque luego se redujera a vista de tener comodidad amplísima en la distribución de butacas y pasillos - de circulación, dejándola con una dotación de ochocientas butacas:

A las plataformas móviles de la orquesta, se agregó una fila, tanto para aumentar la capacidad de este local, y contener la consola del órgano, cuanto para poder, en casos determinados, utilizar las plataformas móviles, como aumento del lunetario.

A ambos lados de las plataformas de la orquesta, están el control eléctrico de la sala y escenario y el foyer de músicos, en donde se encuentra la consola automática del órgano.

Las plateas y palcos del proscenio, fueron ampliadas, dejándose en total veinticuatro.

Existen trece palcos primeros de los cuales el central mayor que los otros, está destinado al C. Presidente de la República.

Tanto el primer anfiteatro como la galería, fueron aumentados en el número de gradas, prolongándose las estructuras al frente.

Cuenta el auditorio con un sistema de acondicionamiento de aire, que lo renueva continuamente: así como con una caseta de proyecciones para efectos escénicos e iluminación del telón, situada en el anfiteatro y con el gran órgano Teatral que luego se describe.

Está servido por cuatro elevadores que llegan del basamento al piso de la galería; dos escaleras al frente con desembarque al vestíbulo de coches y dos sistemas de escaleras con salida a los costados oriente y poniente, para desahogo y casos de accidente o sea, escaleras de seguridad.

Entre el hall y la sala, se encuentra el vestíbulo de luneta a que tiene el desembarque de elevadores para esta sección y 4 guardarropas.

En el piso de palcos primeros está el "Foyer" que es de servicio común al Teatro y Museo de Artes Plásticas.

El órgano ocupa su espacio correspondiente a la anchura de la sala y los tres arcos del proscenio: está instalado en cinco departamentos de madera, colgados de la estructura de la bóveda que cubre la sala. Su decoración es sobria, con detalles de semilleros de ocote y espigas, -- que es lo que puede apreciarse del mismo en su decoración exterior. (Actualmente sólo se aprecia el espacio donde éste estuvo).

Consta de cuatro teclados y un "pedallier" que manejan las siete mil flautas, lostreinta juegos de registros y ruidos sonoros conocidos y -- algunos típicamente mexicanos como la marimba y el teponachtle, citando

se entre aquellos, el arpa alemana, xilófono, "carrillon", claxons, sirenas, etc.

A los lados del escenario están las torres que contienen los juegos de tres fuelles y los ventiladores eléctricos para la alimentación de aire del órgano. Su funcionamiento es eléctrico - neumático y puede ser manejado por la consola de mano y por una automática para tocar rollos "standard" de pianola, de 88 notas.

**B. Escenario** - El escenario, de proporciones mayores que el de la Opera de París, tiene 32 metros de ancho por 20.75 de fondo. La boca escena es de 14 metros de ancho por 12 de alto. La altura del vacío hasta la bóveda, es de 38 metros.

Bajo el piso del escenario hay tres niveles y un foso, con una profundidad de 9 metros.

Cuenta con dos aparatos para producir aire caliente que permiten mantener la temperatura uniforme hasta una altura de tres metros.

Para el servicio de tramoyistas, hay dos elevadores situados a derecha e izquierda, al fondo del foro.

El escenario queda aislado de la sala y de los departamentos de camerinos, por dos grandes cortinas metálicas y cuatro puertas de lámina de fierro.

El servicio de incendio puede ser manejado por válvulas de control aislado, por la parte interior o por una general que se puede manejar desde fuera en el pasillo norte de camerinos al nivel del escenario.

**C. Camerinos** - Ocupando todo el frente de la Avenida Hidalgo y formando una "U" con los departamentos que miran a la calle del Teatro Nacional y a la de Angela Peralta, en los niveles 6.95m , 10.83m y 14.10m, se encuentran situados los departamentos destinados a los artistas, distribuidos como sigue:

En cada planta se dispone de una sala vestíbulo para ensayos y distribución. Existen dos peluquerías y salones de belleza, en los niveles --- 6.95m y 14.10m lado oriente y en el nivel 14.10m lado poniente.

Dos planchadurías y locales para lavado de pequeños objetos, están -- instalados en el nivel 10.83m , a ambos lados.

En el primero y segundo pisos, se encuentran distribuidos 30 camerinos individuales para segundas figuras, tanto para hombres como para mujeres.

Los corredores norte de estos pisos, tienen cada uno, 6 camerinos de lujo, compuestos del camerino propiamente dicho, y un antecamerino; éste equipado con muebles para espera; aquél con guardarropa de tres lunas y diván para reposo. Se destinan estos camerinos a las primeras figuras.

En el tercer piso hay cuatro grandes locales para los camerinos, o -- sean, los destinados a coristas y bailarinas. Estos locales convenientemente equipados, unidos a los anteriores permiten alojar un total de 300 artistas.

Tanto en pasillos como en los camerinos colectivos e individuales --- existe un alto-parlante conectado a un sistema de transmisión en el escenario para poder seguir la representación y oír la llamada del Director de Escena.

D. Enfermería - Equipada de la manera más completa y moderna, en un local correspondiente a los de las peluquerías, en el lado poniente, al nivel 6.95m (piso del escenario), está situada la enfermería y una pequeña sala de espera.

## RESTAURANTE

1. Comedor - Con entrada independiente del Teatro aunque comunicado por el hall, el restaurante puede tener acceso por la terraza del lado poniente con vista a la Alameda. Al frente de la puerta, se encuentra el guardarropa que ocupa toda la parte baja del pórtico que da -- acceso a este Departamento. Un gran salón cuadrangular con dotación de 42 mesas; una tribuna para la orquesta y una plataforma elevada donde pueden acomodarse cuarenta personas, constituye el restaurante propiamente dicho.

En el paso entre el restaurante y el "grill room" está el desembarque de los monta-cargas que vienen de la cortina y un depósito para mantener calientes los platos y platillos procedentes de la misma. La oficina de la cajera sigue en el propio paso; cuenta con un sistema de altoparlantes para ordenar los pedidos a la cocina y sistema telefónico que ponen a la empleada en comunicación con todas las dependencias del restaurante como cocinas, bodegas, cámaras de refrigeración, etc. También a la cocina pueden enviarse las órdenes por un sistema de tubos neumáticos, por escrito.

A la derecha e izquierda hay casetas telefónicas para el público.

II. Grill room - Con vista a la Alameda y el mercado de flores se ex-

tiende un amplio salón acondicionado con pullman forrados de cuero rojo, mesas con tapas de mármol y mesas y sillones de estilo moderno, para el servicio de la cantina. Un mostrador con escaparate niquelado, encuadrado en mármol negro y todos los servicios de refrigeración. Al extremo, - en el lado opuesto a la cajera, está un pasillo y escalera que baja a -- una de las ventanas del basamento, constituyendo la entrada indispensable a este departamento, en el lado poniente.

III. Cocina - Situada en el basamento, con entrada por el vestíbulo - de coches, al lado poniente, debajo del sitio ocupado por el "grill"; - equipada con los más modernos elementos y muebles, es sin duda, la más completa en el país.

IV. Cámaras de refrigeración - Frontera a la puerta de la cocina, bajo el vestíbulo de entrada del teatro, se encuentran dos enormes refrigeradores para frutas, verduras, piezas de caza, aves y hasta "canales" enteras o reses completas. El sistema es eléctrico. También hay una máquina para hacer helados. A la izquierda de la puerta que da acceso a este local, está la:

V. Dispensa de diario, local acondicionado con anaqueles para tener 2 a mano, 1 para vajilla, cristalería, lencería y vinos que puedan necesitarse en el consumo diario normal.

VI. Economato - Pieza acondicionada con los muebles de oficina y recepción necesarios para el director del restaurante, es un pequeño local que se encuentra en el basamento, lado poniente, conentrada por la Cámara de refrigeración.

VII. Bodegas de vinos (barricas) - En la misma crujía que las cámaras de refrigeración, hacia el norte, está la bodega para barricas; tanque de lavado de botellas y equipo para embotellar, encorchar, etc.

VIII. Comedor de meseros - A la izquierda del pasillo que comunica - el vestíbulo de coches con la planta de ventilación, está el comedor de meseros del restaurante, equipado con mesas y bancas para el servicio a que está destinado.

IX. Vestidor de meseros - Simétrico al local anterior, está el guarda-ropa destinado a empleados y meseros del Restaurante y servicios anexos a éste.

X. Bodega de vinos - Sigue al comedor hacia el norte de la bodega de vinos, contando con tres locales equipados con armazones de hierro y dispositivos de alambre especiales para contener hasta 55,000 botellas.

XI. Dispensa - Al lado de la bodega de vinos, está la dispensa equipada con mobiliario para guardar vajillas, cristalería, lencería, etc.

XII. Lavandería - Se encuentra ésta bajo el piso de la Sala de Espectáculos, al terminar el pasillo de comunicación mencionado antes. Está equipado con máquina lavadora, secadora centrífuga y dos planchas de vapor y una de leñas. Tiene un lavadero de azulejos y contactos para planchas eléctricas.

#### ADMINISTRACION

Las oficinas de administración tienen su entrada propia por la puerta situada en la Avenida Hidalgo, hacia el oriente. Constan de 9 salones y - 2 halls distribuidos hacia la misma avenida, la esquina y la calle del -- Teatro Nacional, en el basamento y en el nivel 4.60m.

La habitación del guarda-casa o conserje, está en el nivel 4.60m, o - sea el entresuelo que tiene acceso por la puerta poniente del edificio, - correspondiente a la escalera de desahogo de este lado. La casa consta de 3 piezas y cocina.

#### PLANTAS ELECTRICAS Y MECANICAS

1. Planta de transformadores - Consta de 3 transformadores marca "Wes-tinghouse" con capacidad de 300 K.V.D. que transforman la corriente trifásica de Mesana o Vexónica, en su casa, distribuyéndola por medio de 13 cables a la subestación eléctrica. La entrada a esta planta está por la puerta norte del costado poniente.

2. Subestación eléctrica y planta de bombeo - Con acceso por la puerta anterior, ocupa un salón a la derecha, con vista a la Alameda, con el basamento. Se encuentran aquí los tableros en que la energía eléctrica se -

distribuye a los diversos departamentos del edificio, en luz, fuerza y calor. Se tienen en este lugar, generadores para casos de emergencia y una planta eléctrica movida por gasolina para el caso en que falte totalmente la corriente. Esta planta sirve a un circuito llamado de seguridad integrado por luces en todas las escaleras, pasillos, salidas del techo, pudiendo proporcionar energía para mover el telón. Hay compresoras para el servicio del pozo artesiano y para la maquinaria neumática del escenario. Están en este salón las dos bombas para abastecimiento de agua al servicio de incendio.

3. Instalaciones varias - En la misma crujía en que se encuentran los transformadores existen dos grandes tanques de glicerina para el movimiento hidráulico del escenario. Un sistema de calefacción eléctrica, - automático para proporcionar el agua caliente a los departamentos de artistas.

La caldera para producir nubes y cortinas de vapor y otros efectos -- escénicos. Las calderas destinadas a producir agua caliente y vapor para el servicio del restaurante y para la maquinaria de ventilación artificial.

4. Planta de clima artificial - Ocupando el espacio que deja con su declive el piso de la sala de espectáculos, se encuentra situado al centro del edificio, en el basamento, el equipo que compone los 2 sistemas de clima artificial y renovación de aire para el auditorio y el restaurante.

### TALLERES Y BODEGAS

1. Taller Mecánico - Situado en el basamento, al lado poniente, está el taller mecánico y de reparaciones para la maquinaria del teatro. -- Cuenta con tornos, fragua, etc.

2. Talleres de Museo - En el basamento del lado oriente, bajo el local que ocupa una de las salas del museo del libro se encuentra un gran salón destinado a la reparación de las piezas del museo, restauración, etc.

3. Se dispone de dos grandes salones interiores que tienen acceso -- por la puerta de la administración, situados uno al nivel del basamento y otro en el nivel 4.60m.

4. Utilerías - Al costado norte, en el nivel del basamento y en el 4.60 m, destinados a utilerías del teatro, completándose con dos situados en las mismas plantas, en el torreón o esquina suroeste del edificio.

Aunque no mencionados en la numeración del principio, conviene referirse a los servicios que son comunes al museo de Artes Plásticas y al Teatro:

1. Vestíbulo de coches - Ocupa en el basamento lo que corresponde al -- frente de la Av. Juárez. Se compone de un arroyo con capacidad para dos vehículos y dos andadores para peatones a ambos lados. Tiene 4 puertas para facilitar la circulación, dos a Avenida Juárez y dos a las calles interiores del teatro, una por el lado de la Alameda y otra por el lado del Correo.

2. Vestíbulo de entrada - Con acceso por las puertas de la terraza de -- la Avenida Juárez. Dan a él las taquillas para boletos y locales para -- las contadurías. Es la entrada principal del edificio. Tiene el arran-- que de las cinco grandes escaleras que llevan al:

3. "Hall" y escalera monumental - El Hall, de proporciones monumentales bajo las tres grandes cúpulas del edificio, es el centro de distribu--- ción para el teatro, museo, sala del libro y restaurante. La gran esca-- lera lleva al nivel 10.83m, piso correspondiente a los salones principa-- les del museo, palcos primeros y "foyer".

4. "Foyer" - Frontera a la gran sala de fiestas, hacia el centro del -- edificio, el foyer queda independizado del "hall" por cuatro grandes -- cortinajes de terciopelo malva. Amplio espacio decorado con maderas gri-- ses y columnas y pilastras de mármol rosa. Su iluminación se hace por -- grandes antepechos luminosos y travesaños de cristal que se encuentran arma-- dos con molduras metálicas de níquel y bronce. Está equipado con mobi-- liario para descanso en los intermedios.

## APENDICE 4

## HISTORIA DE LA ALAMEDA

Este hermoso parque data de finales del siglo XVI, cuando el Virrey D. Luis de Velasco decidió dotar a la capital de un bello paseo, pidiendo a la Ciudad en Cabildo, el 11 de Enero de 1592 que formara de sus propios recursos dicho jardín. El Ayuntamiento accedió y fue escogido para ello, el terreno que se conocía bajo el nombre de "Tianguis de San Hipólito".

La forma original de este parque fue cuadrada, ya que a los lados se hallaban dos plazuelas conocidas como Santa Isabel y San Diego. Al principio sólo ocupó la mitad del sitio actual; destinándose el resto del solar, frente a San Diego, para el Quemadero de la Inquisición.

Plantáronse en él álamos de donde le vino el nombre de Alameda. Fue rodeada por una acequia que contaba con una sola puerta de acceso en su lado oriente, para evitar la entrada de todo aquel que no fuera calzado y decentemente vestido.

En 1769 se ordenó su ampliación hacia las plazuelas de Santa Isabel y San Diego y, al año siguiente, adquirió la actual forma rectangular, con medidas de 513 metros por largo y 259 de ancho.

En los cuatro ángulos se construyeron puentes que permitieran el paso de coches, jinetes y peatones, y se puso otra puerta en el lado poniente. En su interior se trazaron ocho calles en forma de X, además de 22 veredas secundarias, cuyos cruces formaban plazoletas en las que el 8 de diciembre de 1775, se inauguraron cinco fuentes con sendas estatuas mitológicas: en la central, La Libertad erguida sobre cuatro leones, y en las otras, las figuras de Arión, Ganimedes, Hércules y Tritón.

El virrey Antonio María de Bucareli mejoró el paseo aumentando otras puertas y disponiendo que los domingos y días

festivos se interpretara música para amenidad de la concurrencia.

Era punto de reunión de gente rica y elegante, pero con -- frecuencia se provocaban lances de espada a causa de los ga-- lanteos de los caballeros con las damas.

Desde el 16 de septiembre de 1825, la Alameda se utilizó - para realizar fiestas cívicas y patrióticas.

En 1868 se cegó la acequia, se quitó la barda que puso el virrey Revillagigedo, y se instalaron 36 faroles de 20 luces cada uno, a base de trementina y aguardiente, cambiados más - tarde por cien mecheros de gas; hasta el 5 de mayo de 1892 se instaló en ella la luz eléctrica.

El Pabellón Morisco, actualmente ubicado en la Alameda de Santa Marfa, ocupó el lugar donde ahora se encuentra el Hemi- ciclo a Juárez, inaugurado el 18 de septiembre de 1910, con - motivo de las Fiestas del Centenario. La Alameda, que es el - jardín público más antiguo de la ciudad, ha sido objeto de nu - merosas reformas conservando a pesar de ello su atmósfera gra - tificante.

APENDICE 5

TRANSFORMACION DEL PREDIO CORRESPONDIENTE AL TEATRO

NACIONAL Y HALLAZGOS EN SUS EXCAVACIONES

Durante el año de 1904 se realizaron los trabajos de excavación para el nuevo Teatro Nacional con inesperados resultados ya que, en el terreno elegido para su construcción donde ahora se yergue el soberbio edificio, se llevaron a cabo una serie de descubrimientos que nos permiten comprender la transformación de dicho predio.

En octubre de ese año comenzaron las obras preliminares para la cimentación del teatro, sin embargo los trabajos se retrasaron porque no se había podido derrumbar la finca que ocupó la Compañía Telefónica hasta el 3 de noviembre de 1904. Al fin en el mes de diciembre, mediante las excavaciones dirigidas por Alfredo Jiménez, que se realizaron en un tramo del perímetro que da al frente de la Alameda Central, fue descubierta por los peones, a una profundidad de dos metros bajo el nivel del suelo, una curiosa fuente romboidal de dos metros y medio de diámetro; decorada por azulejos adornados con figuras de personajes vestidos a la usanza antigua con flores, grecas y animales.<sup>107</sup> Se hallaron también unos cimientos de gran espesor que probablemente pertenecieron a una antiquísima casa, que según se dice, fue construida en los primeros años de la época colonial.<sup>108</sup> Poco tiempo después, a principios de 1905, fueron descubiertos una escultura mexicana que se cree era un emblema de la música<sup>109</sup> y un cuauhxicalli o vaso de corazones de noventa centímetros de diámetro y cincuenta de altura, decorado por franjas artísticamente esculpidas, destacándose en su derredor varias figuras enlazadas de plantas en panoja y anchos rosetones, con una pequeña horadación en el centro de sus caras.<sup>110</sup> Estas piezas se enviaron al Museo Nacional.

---

107. "Las obras del Teatro Nacional/ Hallazgo de una curiosa fuente/ El convento de Santa Isabel", El Imparcial, Tomo XVII, Núm.3004, México, 11 de diciembre de 1904, Primera Plana.

108. Ibidem

109. "Las obras del Teatro Nacional", El Imparcial, Tomo XVIII, Núm. 3028, México, 4 de enero de 1905, p.2

110. "El Teatro Nacional/Las obras de excavación / Hallazgo de un mono lito", El Imparcial, Tomo XVIII, Núm.3031, México, 7 de enero de 1905, Primera Plana.

Por otra parte, en febrero de ese año, se encontraron varios restos de columnas de mampostería,<sup>111</sup> que se piensa formaron los soportes del techo de los antiguos corredores del convento de Santa Isabel, fundado a finales del siglo XVI. Este convento tuvo como antecedente la casa habitación de Doña Catalina de Peralta, viuda de Villanueva y Cervantes, ubicada en el sitio que se llamó "Tianguis de Juan Velazquez", casa que ofreció junto con su patrimonio para la creación del mismo en 1600. Su superficie fue de 11,500 varas cuadradas, hallándose comprendido entre el callejón de Santa Isabel por el norte, la calle del mismo nombre por el este, casas de las calles del Puente de San Francisco y Santa Isabel por el oeste.

En 1601 el convento se formó primeramente bajo la Regla de las Descalzas de Santa Clara, solicitando doña Catalina ser su primera novicia; pero debido al rigor de esta orden y buscando condiciones más convenientes para la salud de las monjas, la fundadora, acogió las disposiciones de S.S. Urbano IV e hizo su convento urbanista, adoptando así la Regla de Clarisas Urbanistas obteniendo con ello el derecho a poseer rentas y a exigir dotes.

Arreglada la casa para convento, y una vez benditos la Iglesia y el Claustro, se hizo la dedicación dándosele el título de: La Visitación de María Santísima a su prima Santa Isabel, y no Santa Isabel de Hungría, como afirman varios historiadores.

Respecto al carácter legal de la fundación de este convento, Josefina Muriel nos dice:

"El convento se fundaba amparado con la Bula de S.S. Clemente VIII que desde 1592 había autorizado a la viuda para que fuese fundadora y dejando sometido el monasterio a la primera regla de Santa Clara. No sabemos que cédula real haya hecho la aprobación civil, pero probablemente fué de Felipe II puesto que el reinaba entonces."<sup>112</sup>

Posteriormente se derribó la vieja residencia de la fundadora para levantarse el nuevo edificio bajo el patrocinio de D. Diego del Castillo y D. Andrés de Carbajal, quienes se constituyeron en sus mecenas durante el tiempo de su construcción.

111. "El gran Teatro Nacional/ Las obras de excavación/ Hallazgo de columnas", El Imparcial, Tomo XVIII, Núm. 3065, México, 9 de febrero de 1905, Primera Plana.

112. Muriel, Josefina, Conventos de monjas en la Nueva España, México, Ed. Santiago, 1946, p. 189.

Según D. Manuel Ramírez Aparicio: "Hecho el diseño y abiertos los cimientos respectivos, el Sr. Arzobispo D. Fray Payo Enriquez de Rivera; vestido de pontifical y asistido del dean y del comisario general de -- San Francisco, en 6 de agosto de 1676, puso la primera piedra..."<sup>113</sup>

Finalmente el convento fue suprimido en el siglo XIX y el 13 de febrero de 1861, sus monjas fueron trasladadas al convento de San Juan de la Penitencia, exclaustradas el 2 de marzo de 1863 y llevadas el 24 de julio de ese año a la casa número 21 de San Cosme, permaneciendo allí hasta el 22 de marzo de 1867 en que se establecieron en el número 3 del --- Puente de Monzón por orden de la autoridad eclesiástica.

El terreno del convento de Santa Isabel estuvo limitado al Oriente -- por el Hospital de Terceros (donde ahora se encuentra la Administración General de Correos), y al poniente por la Alameda. En él se erigieron -- dos iglesias: la primera duró poco tiempo y fue demolida por sus malas -- condiciones, en tanto que la segunda perduró hasta 1901.

Durante la desamortización de los bienes eclesiásticos el Convento -- fue enajenado en lotes que se convirtieron en una serie de viviendas, y su iglesia fue adaptada para hacer en ella una Fábrica de Sedas,<sup>114</sup> propiedad de los señores Labat y Francoz, e, inaugurada a principios de --- 1869.

En este mismo lugar que formó la plaza para el nuevo Teatro Nacional, también se estableció la Sociedad Filarmónica y por último la librería -- de Balleca y Cía.

A principios de 1910 cuando se abría un desagüe del Teatro Nacional -- en construcción, se encontró casualmente el sepulcro de la fundadora del convento de Santa Isabel, cubierto por una piedra de Chiluca que tenía -- en su superficie la siguiente inscripción:

AQUI ESTA ZEPULTADA  
CATALINA DE PERALTA  
MUGER DE AGUSTIN DE VILLANUEVA  
ZERVANTES FUNDADORA  
DE ESTE CONVENTO  
I PATRONA DEL  
ANO DE 1620.

---

113. Ramírez, Aparicio Manuel, Los conventos suprimidos en Méjico: estudios biográficos, históricos y arqueológicos, Méjico, Aguilar e Iriarte Editores, 1861, p. 507

114. La información sobre la Fábrica de Sedas, me fue proporcionada -- por la Sra. Teresa Aveleyra investigadora de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional. Este dato se --

En su tiempo se le había enterrado con solemnes honras fúnebres, sin embargo, como dice don Artemio del Valle Arizpe: "... dado lo cenagoso del terreno, doña Catalina de Peralta que estaba sepultada en la Iglesia a poca profundidad, fue a dar hasta muy abajo"<sup>115</sup> con todo y lápida.

La lápida fue enviada al director del Museo de Arqueología y los restos de la fundadora del Convento entregados a los señores Cervantes descendientes de la misma.<sup>116</sup>

De esta manera al ocuparnos de la historia del predio, es importante puntualizar el sentido que adquieren la serie de crónicas y leyendas en las que encontramos vestigios de los elementos y construcciones que antecedieron históricamente al edificio que nos ocupa. Dichas crónicas no siempre verificables, nos conceden la oportunidad de apreciar la manera en que convergen objetos y circunstancias pertenecientes a distintos siglos y etapas de nuestra historia; todos ellos integrados en los diversos sustratos de un terreno específico.

---

encuentra en el periódico literario El Renacimiento, T.II, México, Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869, p.129

115. Muriel, Josefina, op. cit, p. 191

116. Exp. 522/166, "Hallazgo del sepulcro de la fundadora del convento", Ramo Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas", Fondo Teatro Nacional, 1910, A.G.N., Foja 5

## APENDICE 6

### HUNDIMIENTOS

El arquitecto italiano Adamo Boari le encomendó la cimentación del gran Teatro Nacional al arquitecto William H. Birkinre de Nueva York, consultor y especialista, quien adoptó el sistema de emparrillado de viguetas, relleno de concreto, formando la llamada plataforma flotante para construir edificios pesados sobre un subsuelo como el de la ciudad de México.

La casa Milliken Brothers de Chicago fue la constructora y el principal proveedor de cemento estructural "Robert W. Hunt and Co. Engineers" de Nueva York.

Boari confió cada una de las estructuras del edificio al estudio de los más famosos especialistas del mundo, pero quizás por falta de dirección, su ingerencia se tradujo en un desarrollo excesivo de las estructuras y el Teatro resultó ser la yuxtaposición de tres; una de hierro, otra de cemento y otra más de mármol que aumentaron su costo y repercutieron en la cimentación del mismo.

Desde 1907 y 1908 en que se armaba la estructura eran ya -- sensibles sus movimientos, en septiembre de 1910 se empezaron a aplicar las inyecciones para reforzar el subsuelo y para --- agosto de 1911 se habían aplicado ya 20, con un gasto de 950 - toneladas de cemento; no obstante, al estallar la Revolución, el edificio se había hundido 1.80 m. por término medio, bajo - el nivel inicial. Durante la gestión del arquitecto Muñoz se - aplicaron las últimas inyecciones destinadas a contener el hundimiento del edificio, el total de éstas fue de 39, utilizándose en ellas 2,475, 300 Kg y 535,060 lts. de lechada de cal grasa.

Entre las causas que han citado algunos autores versados en este asunto figuran las siguientes:

- Los movimientos sísmicos como el del 7 de junio de 1911.
- Las antiguas construcciones que ahí se erigieron como el con

vento de Santa Isabel, comprimieron de manera desigual el terreno.

- La baja capacidad de carga en el terreno, la cual no debió exceder los  $2 \text{ kg/cm}^2$ , con considerables reducciones de este valor, debido a la fluctuación estacional del nivel freático.
- El peso de la maquinaria que probablemente no fue considerado en el cálculo, etc.

Por otra parte al averiguar las causas de los hundimientos se hicieron pozos alrededor de la plataforma y se advirtió que existía una corriente de agua con dirección noroeste siguiendo los descensos del Teatro, y para evitarla se construyó una atagüfa del sistema "Corrugated Steel Sheet Piling" ( en láminas engargoladas) a 2.83 y 3.045m. de distancia. Se utilizó la atagüfa como muro de contención y se hicieron celdillas de cemento armado y grapas de acero, pero se abandonó este sistema por resultar costoso, aplicándose el de las inyecciones de cemento líquido, anteriormente probadas en París y Nueva York, con las que se logró detener el hundimiento del edificio y retener la corriente de agua.

## APENDICE 7

### BIOGRAFIAS DE ARQUITECTOS

#### E INGENIEROS

#### Adamo O. Boari\*

Nace en Ferrara, Italia, el 22 de octubre de 1863. Después de terminar sus estudios en ese país parte para América Latina, donde desarrolló numerosos proyectos de estaciones ferroviarias en Campinas, Buenos Aires y Montevideo. En Río de Janeiro contrae la fiebre amarilla que lo condujo al filo de la muerte dejando para todos los años de su vida las trazas ocultas del mal. Abandona el Brasil por la América del Norte y en Chicago emprende una serie de empresas que terminan mal; regresando por algunos meses a Ferrara, donde imparte la cátedra de Agricultura.

Regresa a Chicago donde obtiene un diploma que le permite el ejercicio profesional en ese país.

"Años más tarde lo recordaría en su 'Testamento' el ilustre impugnador de la Escuela de Chicago y pilar de la arquitectura moderna, Frank Lloyd Wright, como aquel 'hirviente italiano, Boari de apellido, que ganó el concurso para construir la gran Opera de México...

Paso por nuestro ático temporalmente para realizar los planos de dicho edificio. Se encontraba alejado de todos nosotros pero era obsecador, curioso y vivaz. Miraba algo de lo que yo estaba haciendo y decía con un quejido bien intencionado. '¡Ah arquitectura austera!', daba una vuelta sobre sus talones con otro quejido y regresaba a su 'gorguera' renacentista italiana, como le decía yo en represalia."<sup>117</sup>

---

\* Agradezco a la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional por la información que se me proporcionó del arquitecto Adamo Boari mediante la publicación del homenaje postumo de este arquitecto de Agnelli, Giuseppe, Commemorazione dell' Ing. Arch. Comm. Adamo Boari, efectuado en Marrara el 30 de mayo de 1929, tomado de las "Actas y Memorias de la Diputación Ferrarense de la Historia Patria, Vol. XXVIII", Ferrara, Premiata Tipografia Sociale EREDI G. LU FFI, 1929, 11p.

117. La construcción del Palacio de Bellas Artes, op. cit. p. 9

En 1897, cuando radicaba en los Estados Unidos de Norteamérica, intervino en el Concurso Internacional para proyectar el Palacio Legislativo de México bajo el lema "S. Georgius Equitum Patronus in Tempestate Securitas", en el que a pesar de haber obtenido el primer premio no se respetó el veredicto. En 1889 diseñó el Santuario de la Virgen del Carmen en Atotonilco el Alto y el Templo Expiatorio de Guadalajara, Jalisco. Este último se terminó setenta y cinco años más tarde bajo la dirección de Ignacio Díaz Morales, siguiendo en parte el proyecto original.

Dirigió también dos de las más grandes obras del porfirismo: el Teatro Nacional, y el edificio de la Administración General de Correos junto con el ingeniero mexicano Gonzalo Garita. También proyectó su propia casa, de concreto armado, en la manzana que limitan Insurgentes, Alvaro Obregón y Monterrey (hoy desaparecida) a él se atribuye la de Nápoles 47.

Fue profesor de composición de la Academia de Bellas Artes entre 1903 y 1912; partiendo definitivamente del país en 1916.

El 12 de diciembre de 1913 contrajo matrimonio en el Palacio Municipal de Florencia con María Guadalupe Emmanuela Dandini da Silva, natural de Florencia, con la cual tuvo dos hijas: Guadalupe nacida en 1914 y Emmanuela en 1917.

Vive la Revolución mexicana hasta su partida en 1916 y la Primera Guerra Mundial en su país de origen. A su regreso a Italia llega primero a Roma donde permanece un tiempo y después regresa a Ferrara. Recorre Europa y en 1927, junto con el italiano Giuseppe Boni, saca uno de los nueve segundos lugares en el concurso Internacional del Palacio para la Sociedad de las Naciones que tuvo su sede en Ginebra.

Participó en el proyecto del Teatro Máximo de Roma y entre otras de sus obras e investigaciones figuran: el monumento a Dante en el Campidoglio; estudios sobre los yacimientos petrolíferos en el Delta del Po y en los concursos para el monumento a los caídos en la guerra de Milán y para el osario del Fante sobre San Miguel.

Editó varias publicaciones en Italia, de las cuales la más conocida en nuestro país es La costruzione di un teatro.

Fue Presidente del Colegio de Arquitectura de Ferrara y Presidente de la Asociación Nacional de Arquitectos. Murió en Roma el 24 de febrero de 1928 en la casa No. 17 de Vía Parioli, sus restos descansan en Bologna a 12 kilómetros de Ferrara.

Salvador Colladó

Conocido como ingeniero. Hizo anteproyectos para el Templo Expiatorio de Guadalajara (1899), pero al fin se aceptó el proyecto de Adamo Boari.

Gonzalo Garita

Ingeniero militar. Fue constructor de las siguientes obras: El Centro Mercantil, en 16 de Septiembre, con el ingeniero Daniel Garza (1896-77); la Casa Boker (1898-1900) y la Mutua, después Banco de México (1902-06), estas dos - últimas proyectadas por De Lemos y Cordes; el edificio principal de Correos, con diseño de Boari (1902-07) y la columna de la Independencia (desde 1906) proyectada por Rivas Mercado. En 1900 reemplazó al ingeniero Antonio M. Anza como director de las obras del Palacio Nacional e hizo un proyecto para transformar el lado sur.

Charles Garnier (París 1825-1898)

Arquitecto francés, creador del estilo Napoléon III. Gran Premio de Roma a los 23 años, viajó por Grecia, Italia y el Próximo Oriente, lo que reforzó -- sus tendencias, muy propias de su época, al historicismo ecléctico. Sin embargo su innato barroquismo, su selección de elementos ornamentales, su modo de emplear el espacio son propios y otorgan valor a sus obras, en especial a la principal de ellas, el Teatro de la Opera de París, que es el mayor del mundo, y que integra una abundante decoración policroma y escultórica (1862-75).

Lorenzo de la Hidalga

Nace cerca de Victoria, Álava, España, región de las vascongadas en 1810, y realiza sus estudios en Madrid donde obtiene el grado de Arquitecto en la Real Academia de San Carlos el 31 de enero de 1836. De ahí se traslada posteriormente, a París, ciudad en la que entra en contacto con Labrouste, Viollet - le - Duc, Edmundo Blanc y el arquitecto Jean Nicolás Louis Durand profesor en esos años de la Escuela Politécnica, quien ejerce mayor influencia sobre él. Un aspecto significativo de su estancia en Francia es la afirmación de su clasicismo.

De la Hidalga llega a México en 1838 y forma parte de los discípulos de Javier Cavallari, este último fue un arquitecto, autor de varios estudios de arte y arquitectura que permaneció en México de 1856 a 1864. A él se debe la elegante fachada de la Academia y a partir de su estadía en el país, son evidentes los cambios en esa especialidad, que se observan, en las exposiciones anuales dentro del Salón de Arquitectura de la Academia.

Por otra parte de la Hidalga también demuestra gran preocupación por los progresos de la arquitectura en el país, e intenta transformar los planes de estudio de San Carlos o Escuela de Bellas Artes como se le llamaba en aquel entonces; hoy día Escuela de Artes Plásticas.

Sus conocimientos sobre teoría arquitectónica y su desempeño como arquitecto le proporcionaron varios nombramientos, sin embargo, lo trascendente de su obra fue la proyección de su pensamiento, ya que no se conformó con informar a la élite o gremio de arquitectos del país de sus trabajos, sino al público en general mediante artículos en revistas y periódicos.

En 1843 proyecta un monumento a la Independencia que iba a erigirse frente al Palacio Nacional, pero del cual sólo se hizo el zócalo, por cuya circunstancia se conserva ese nombre en lugar del de Plaza Mayor. De 1842 a 1844 proyecta y construye el Teatro de Santa Anna, que Justino Fernández ha considerado como la mejor obra del México independiente, ahora ya desaparecida.

Durante los años de 1948-49 se encarga de realizar el Ciprés de la Catedral Motropolitana, ejecutado con materiales pobres y derribado para transformar el interior del templo en 1943. Entre otras de sus obras están: el mercado "El Volador"; la plazuela de Guardioja; la fuente que estuvo en un principio en el Paseo de Bucareli y que hoy es llamada Jardín de Loreto y una serie de residencias inexistentes hoy en día. De él se conserva la cúpula de la capilla del convento del Señor de Santa Teresa, construida en 1855 y decorada por Juan Cordero.

El 15 de junio de 1872 muere víctima de pulmonía, dirigiendo la mansión de la Familia Escandón en la Plaza de Guardioja.

Después de los últimos exponentes de la arquitectura de fines del siglo XVIII en México: Francisco Eduardo Tresguerras y Manuel Toisa; en los primeros años de la vida independiente del país, a causa de las vicisitudes políticas y ante la rehanilitación económica general, la actividad artística se halló anquilosada y en el caso particular de la arquitectura es hasta la --

llegada de este arquitecto español cuando empieza a cobrar vitalidad esta disciplina.

Sin embargo De la Hidalga tiene que enfrentar una serie de tropiezos y severas críticas a causa de la discordia originada en un principio, entre él y el ingeniero Enrique Griffon, por el proyecto de la columna en honor a la Independencia que se erigiría en la Plaza de Armas: porque el premio ya había sido otorgado a dicho ingeniero, cuando un accidente en el Teatro en construcción despierta polémica acerca de la seguridad de ese edificio y sobre la capacidad de De la Hidalga como arquitecto. Los hechos trascienden al grado de que en 1843 Santa Anna y su Gabinete intervienen en el asunto aprobando el proyecto de la columna del arquitecto español, a pesar de lo dictaminado por la Academia, dándosele sólo los trescientos pesos -- ofrecidos del premio a Griffon y el reconocimiento abierto a De la Hidalga.

Entre sus mayores oponentes estuvo el arquitecto Vicente Casarín cuyas divergencias nunca llegaron a buen término; formándose a su vez dos comisiones que dieron una solución insatisfactoria. De la Hidalga en su defensa escribió lo siguiente:

"A pesar de las seguridades dadas por el director general de ingenieros y las comisiones que han examinado el foro del gran Teatro de Santa Anna -- sobre su estabilidad, no han dejado de correr las mismas especies vulgares y ridículas de que se encuentra dicha parte del edificio en un estado ruinoso. Como esto ataca directamente mi poca o mucha reputación artística -- como autor y constructor de dicho edificio, me veo en la necesidad de demostrar al público, de una manera clara y evidente, lo que he asentado en otra ocasión, a saber: que el Teatro es el edificio más sólido de cuantos hay en México; que en el caso de un temblor muy fuerte será el último que se destruya y que todo el que diga lo contrario, no tiene ni los conocimientos necesarios para calificar los grados de ruina de edificio de tanta importancia, y por consiguiente, no es ni puede ser arquitecto."<sup>118</sup>

Lo cierto es que a pesar de esta serie de contingencias el Teatro de -- Santa Anna, fue el principal Teatro del México post-independiente hasta su

---

118. García Barragán, Elisa, "Lorenzo de la Hidalga; un presursor del funcionalismo", UNAM Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 48, Vol. XII, México, 1978, p. 80

demolición a principios de este siglo y una de las obras más representativas del neoclásico en el siglo XIX.<sup>119</sup>

### Luis Mangino

Arquitecto recibido en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año de 1903. Tuvo cargos en la Secretaría de Salubridad y en el Departamento Central. Colaboró con Federico Mariscal en el Palacio de Bellas Artes. Asociado al arquitecto De la Peña hizo una casa en Victoria 50, en 1907.

### Federico Mariscal

Nació en Querétaro en 1881, se graduó en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1903 y fue profesor de la Escuela de Arquitectura desde 1909 hasta 1969, siendo en dos ocasiones director del plantel. Impartió las cátedras de Teoría de la Arquitectura, Presupuestos y Avalúos, Historia de la Arquitectura en México y Análisis de Programas.

Entre sus obras figuran: los edificios para Bancos en Uruguay 45 realizados en 1904 con la colaboración de su hermano Nicolás, en 1906-08 proyectó y dirigió la Sexta Inspección de Policía en Revillagigedo y Victoria; el Teatro Esperanza Iris en 1917 con el ingeniero Ignacio Capetillo; en 1908 escuelas en Tototepic; y en 1932-34 fungió como arquitecto director de las obras de conclusión del Palacio de Bellas Artes, modificando algunos detalles del proyecto original de Boari, especialmente en la decoración interior.

También proyectó el nuevo edificio del Departamento del Distrito Federal, en la Plaza de la Constitución y Pino Suárez. Posteriormente, fue jefe de la Oficina de Edificios y Monumentos del Departamento del Distrito Federal. Al finalizar la década de 1940-50 proyectó con la colaboración de su hijo el arquitecto Enrique Mariscal, el edificio del Registro Público de la Propiedad, que inicialmente mostraba grandes apoyos centrales de concreto, expuestos hacia una plaza cubierta en la planta baja, integrada al parque Carlos J. Finlay sobre las calles de Villalongín que más tarde fue modificado. La Catedral

---

119. Esta breve aunque necesaria digresión sobre el Teatro de Santa Anna correspondiente a datos anecdóticos del arquitecto español Lorenzo de la Hidalga; se justifica por la importancia que reviste el tema en relación a esta investigación.

de Chilapa diseñada por él está considerada como la tercera por sus dimensiones entre las mexicanas. Entre otros de sus puestos insignes, fue presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

Desde 1912 escribió más de treinta artículos en revistas y periódicos, sobre escuelas, historia de la arquitectura, funcionalismo, sanatorios, confort en las habitaciones, etc. De sus obras se distingue: La patria y la arquitectura (1915), La arquitectura en México (1923), Estudios arquitectónicos de las ruinas mayas (1928), Necesidad de reglamentar el ejercicio de la profesión de arquitecto (1929) entre otras.

Murió en la ciudad de México en 1969.

### Alberto J. Pani

Nació en Aguascalientes en 1878 y murió en la ciudad de México en 1955. Graduado en 1902 en la Escuela Nacional de Ingenieros, construyó las plantas de bombeo de Navidad y La Condesa, en la Ciudad de México, y fue profesor, en aquel plantel, de vías fluviales y obras públicas. Luchó contra la dictadura y al triunfo del maderismo, fue subsecretario de Instrucción Pública (1911) y director de obras públicas del Distrito Federal (1912-13). Durante el constitucionalismo, estuvo comisionado en Washington, organizó la tesorería de Carranza en Ciudad Juárez, dirigió los ferrocarriles, concurreció a las conferencias de New London y Atlantic City (con motivo del asalto de Villa a Columbus), se hizo cargo de la Secretaría de Industria y Comercio (10. de mayo de 1917 al 30 de noviembre de 1918) y marchó a París como ministro (1918). Fue secretario de Relaciones Exteriores (27 de enero de 1921 al 26 de septiembre de 1923) y de Hacienda (26 de septiembre de 1923 al 28 de enero de 1927), nuevamente ministro en Francia y embajador en España (1931). Volvió a ser Secretario de Hacienda en los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez (del 15 de febrero al 2 de septiembre de 1932 y de esta fecha al 28 de septiembre de 1933).

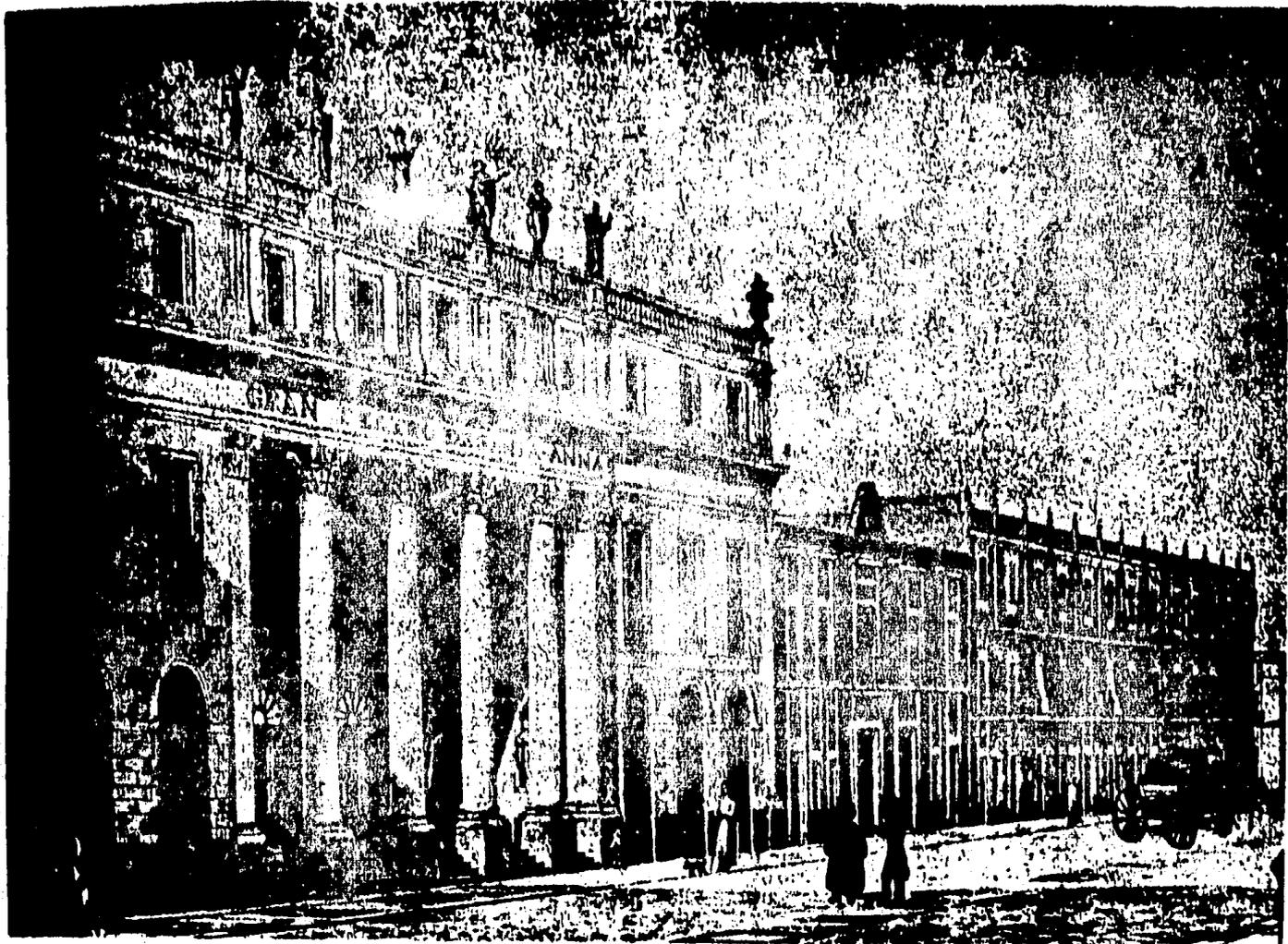
Publicó: La higiene en México (1916), La cuestión internacional mexicano-americana durante el gobierno del general Alvaro Obregón (1925), La política hacendaria y La Revolución (1926), Mi contribución al nuevo régimen 1910-33, (1936), Tres monografías (1941) y Apuntes autobiográficos (1951).

APENDICE 8

HISTORIA GRAFICA DEL PALACIO

D E

BELLAS ARTES



A.G.N.

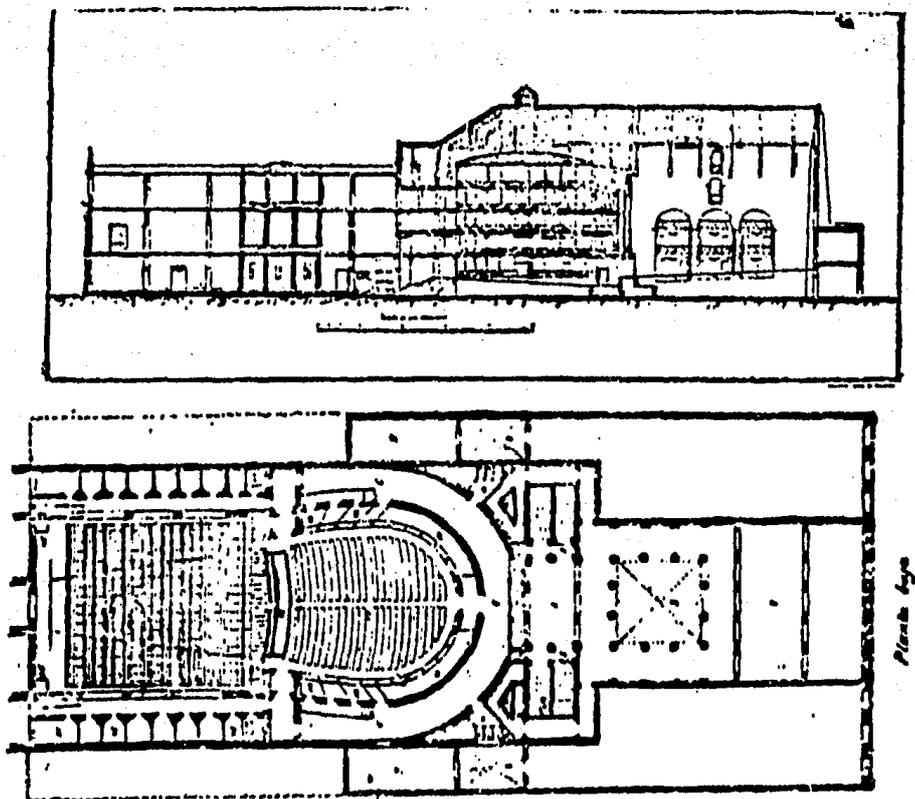
Fig. 1 Teatro de Santa Anna precursor del Palacio de Bellas Artes.

Fig. 2 Debido a una serie de vicisitudes políticas y económicas de la segunda mitad del siglo -- XIX, le fueron dados varios nombres como: "Hotel de la Opera", "Hotel de Vergara", "Teatro Imperial".





Fig. 3 En dos ocasiones recibió el nombre de Teatro Nacional : a finales de 1844 y en 1867 al iniciarse la República restaurada , época de Juárez, hasta su demolición en 1901.



*Corte longitudinal y planta del gran Teatro Nacional, derribado para prolongar la Avenida del Cinco de Mayo.*

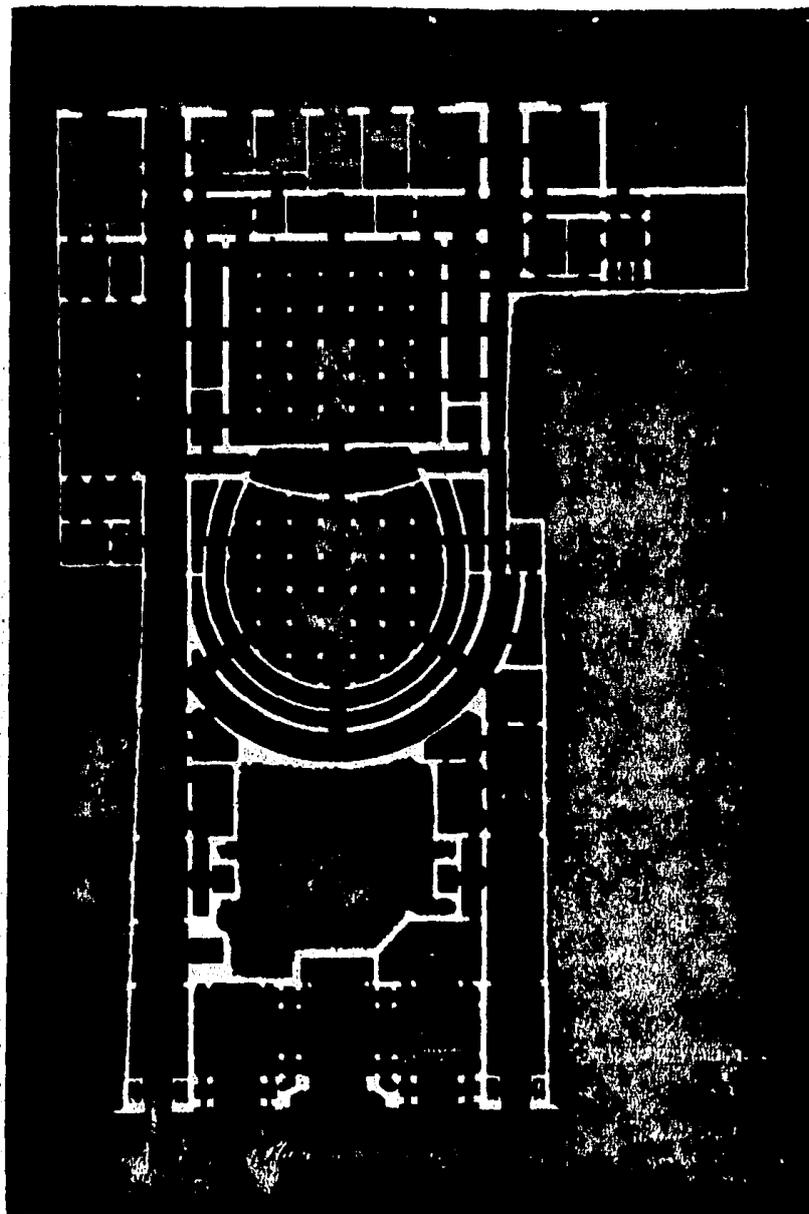
Fig. 4 Planta general del antiguo Teatro Nacional.

I. I. E.



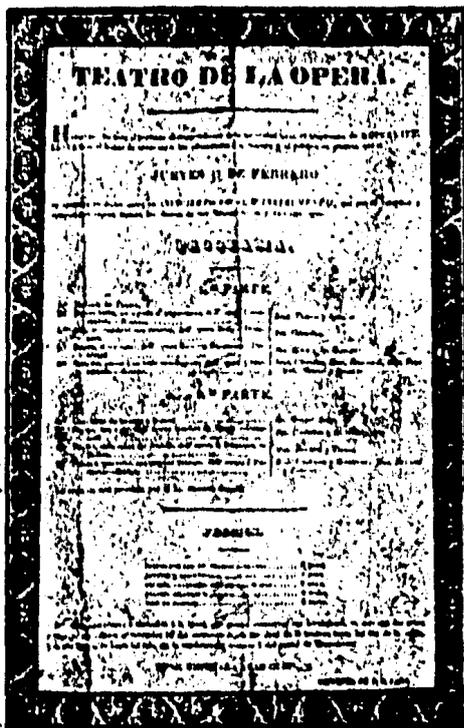
Fig. 5 Sala de Espectáculos del antiguo Teatro Nacional.

D.A.C.P.A.N.



A.G.N.

Fig. 6 Proyecto de restauración del antiguo Teatro Nacional presentado por el ingeniero Gonzalo Garita y el arquitecto Adamo Boari, el 12 de febrero de 1901.



Programa encontrado dentro de la caja.

Medallas conmemorativas y monedas halladas al hacer excavaciones en la calle del 5 de Mayo, que fueron colocadas en el acto de poner la primera piedra en el antiguo Teatro Nacional.

El jueves de la semana pasada fué encontrada por unos albañiles, al verificar una excavación, la primera piedra del antiguo Teatro Nacional que fué derribado hace algunos años con el objeto de hacer la prolongación de la Avenida del 5 de Mayo.

Junto a la piedra había una pequeña caja de zinc que guardaba los documentos.

La caja de zinc contenía un diario del Gobierno de la República del año 1842 y otros periódicos, un Calendario de Galván del año mencionado, varias monedas de oro, de plata y de



Calendario del año 1842 igualmente encontrado en la caja de zinc, que contenía todos los objetos anteriores.

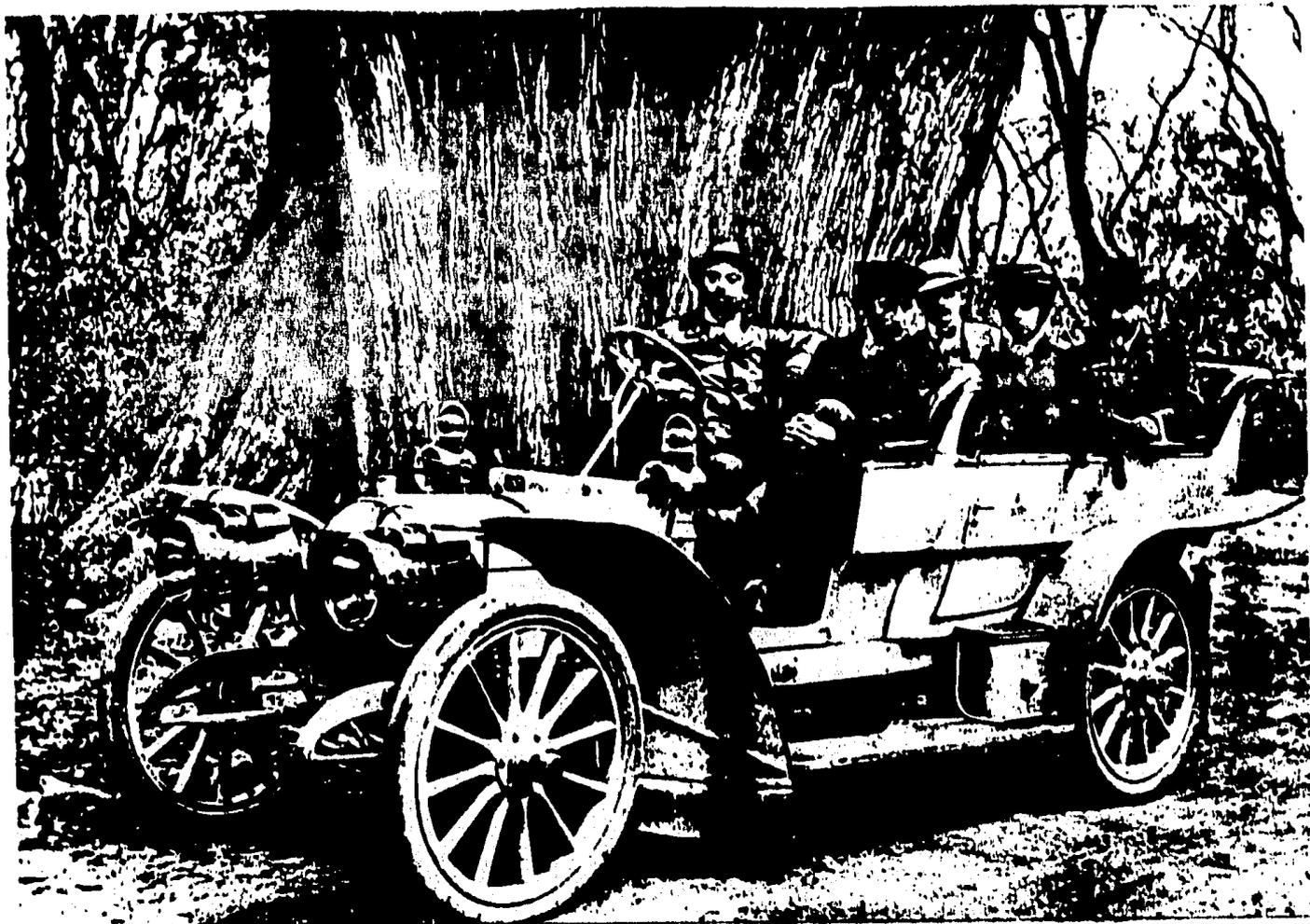
Foto Mack.

cobre; medallas conmemorativas del acto y documentos que se relacionan con la ceremonia. Entre estos documentos se halla la copia del discurso que fué dirigido a Su Alteza Serenísima, Don Antonio López de Santa Ana durante el acto.

El orador dijo textualmente: "... Bajos escombros encontrarán las generaciones más remotas el nombre del ilustre Jefe que triunfante y lleno de laureles, no desdijo por la civilización, empujar la humilde cuchara del albañil, para edificar templos a su culto." etc., etc.

I. I. B.

Fig. 7 Medallas y documentos históricos, encontrados durante la demolición del antiguo Teatro Nacional; publicados por El Tiempo Ilustrado del 30 de enero de 1901.



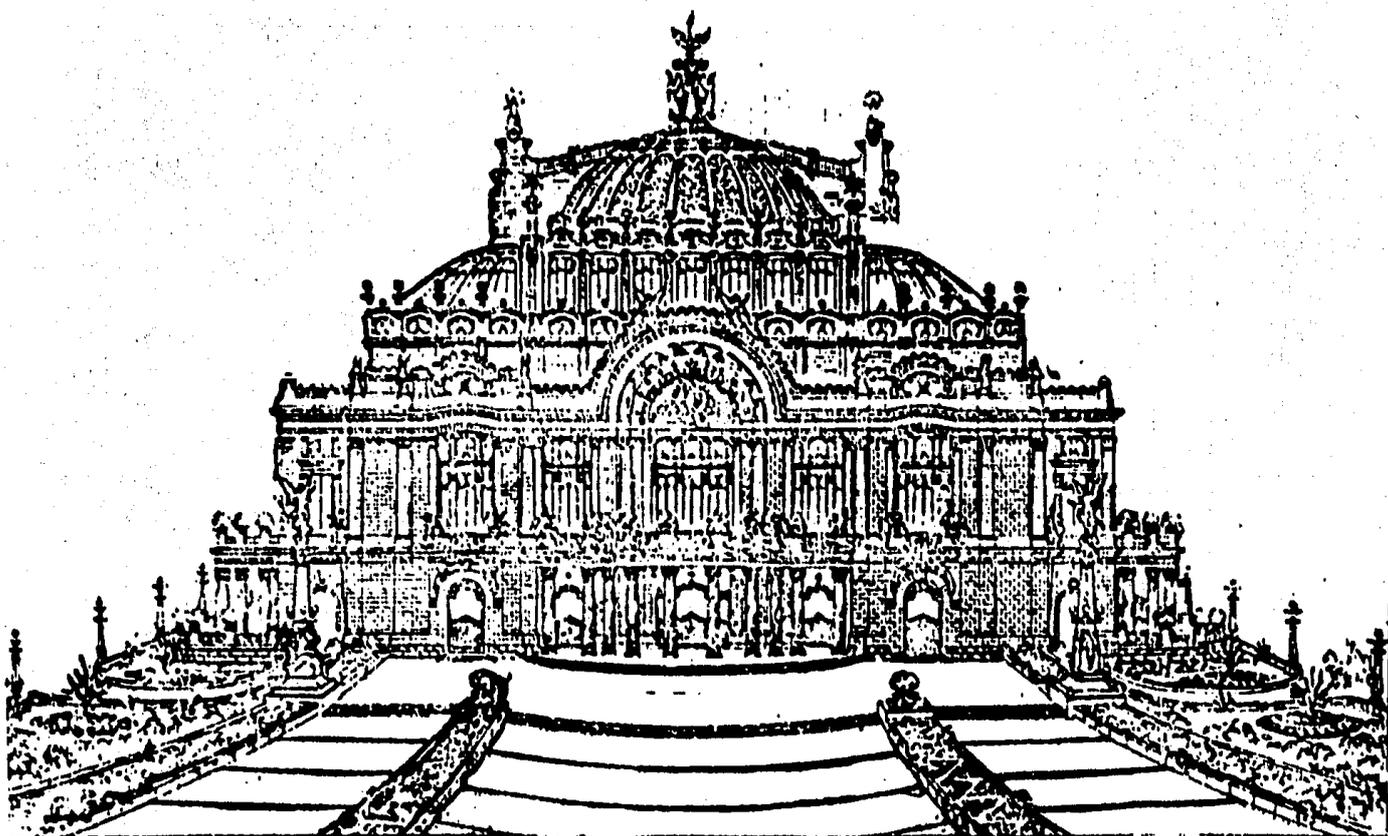
B.N.A.H.

Fig. 8 El arquitecto Adamo Boari (primero de derecha a izquierda), acompañado de su esposa y unos amigos disfruta de uno de los tradicionales paseos por el Bosque de Chapultepec.

Fig. 9 El arquitecto italiano Adamo Boari, quien proyectó el nuevo Teatro Nacional hoy Palacio de Bellas Artes.



D.A.C.P.A.N.



I. I. E.

Fig. 10 Proyecto del Teatro Nacional presentado por el arquitecto italiano Adamo Boari.

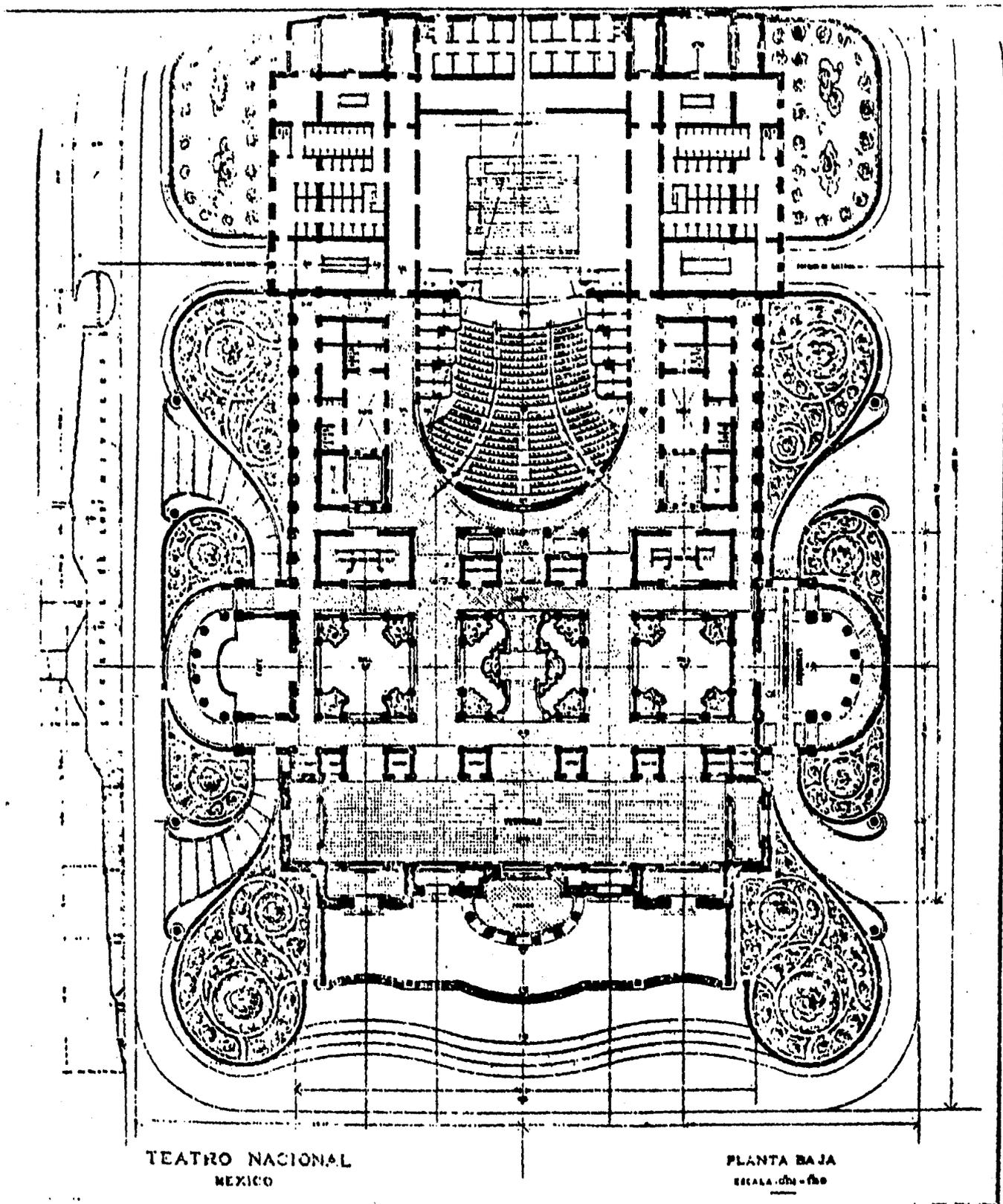


Fig. 11 Planta Baja.

A.G.N.



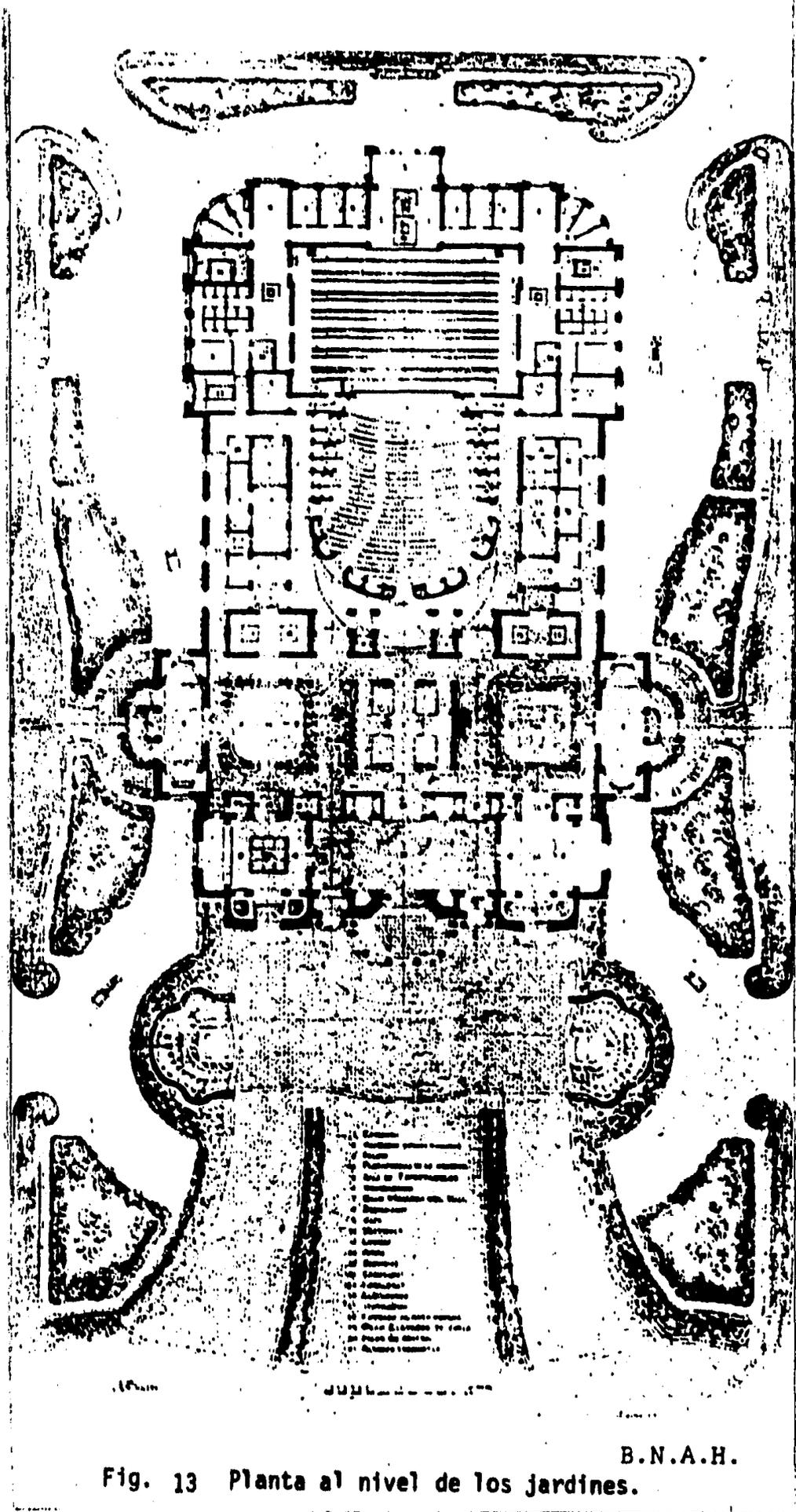


Fig. 13 Planta al nivel de los jardines.

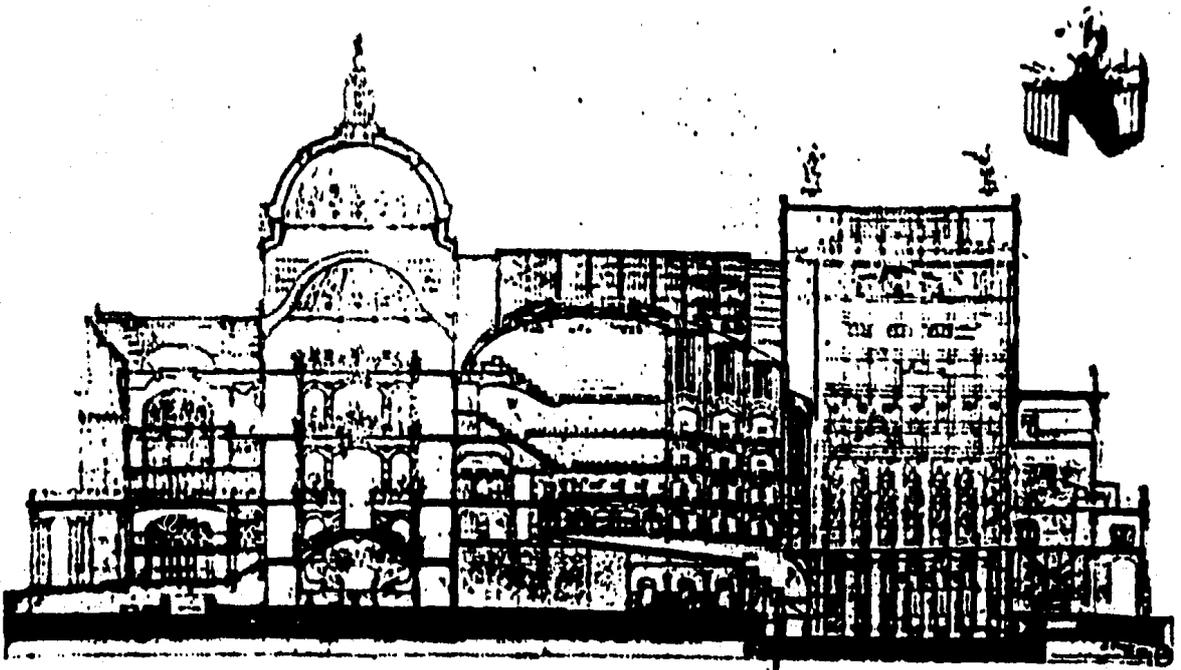


Fig. 14 Corte longitudinal .

B.N.A.H.

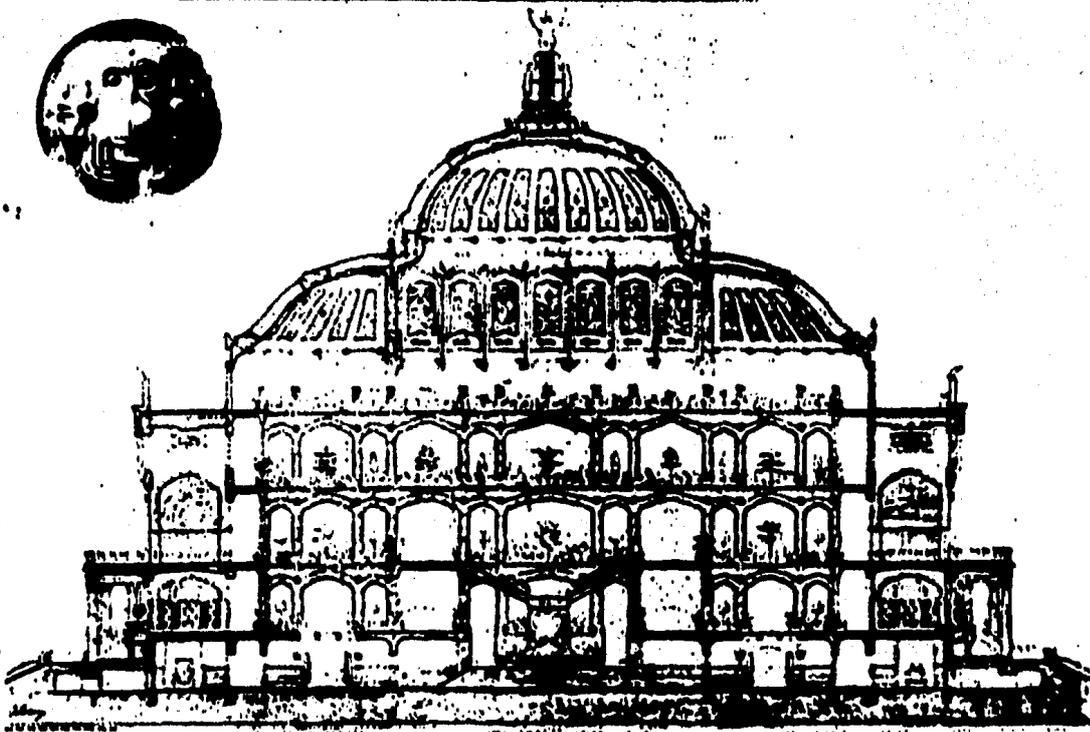
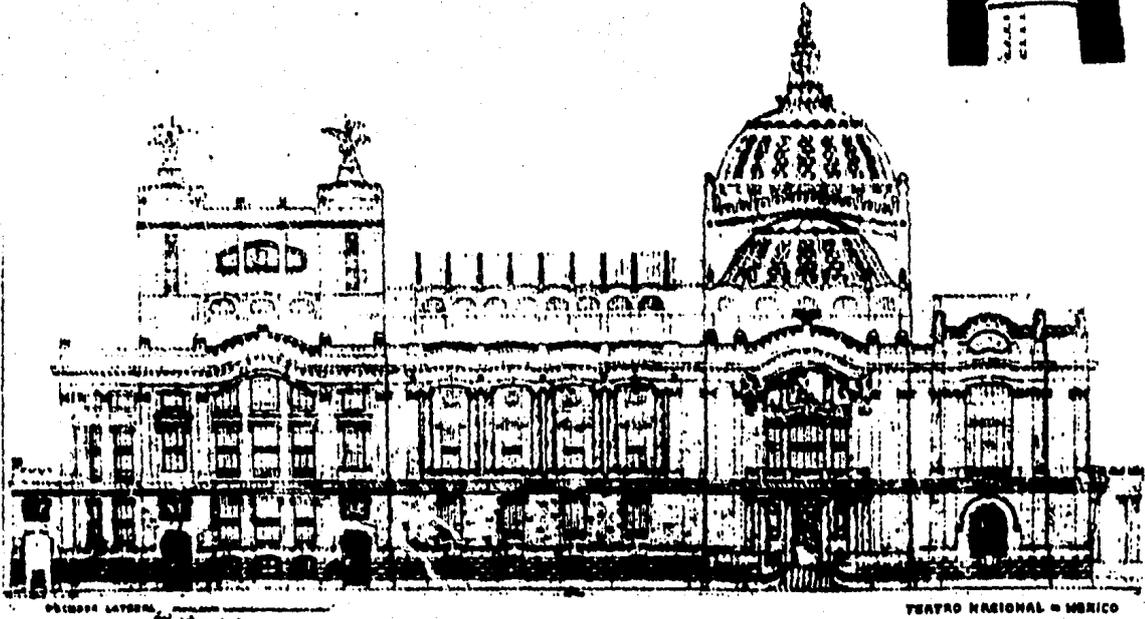


Fig. 15 Sección transversal mostrando el jardín cubierto.

B.N.A.H.

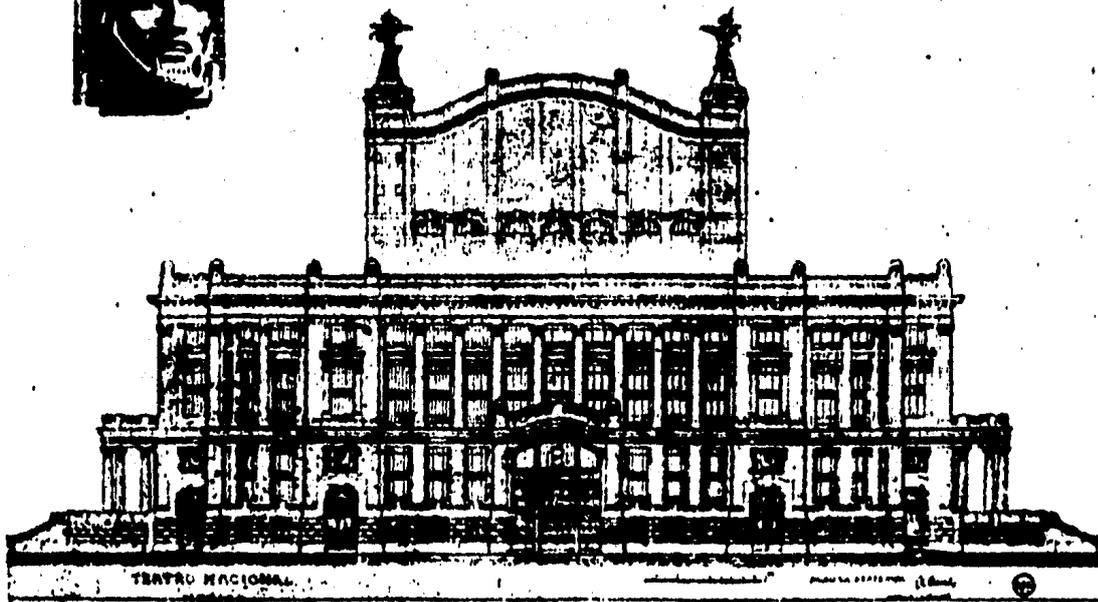


TEATRO NACIONAL

TEATRO NACIONAL - MEXICO

B.N.A.H.

Fig. 16 fachada lateral.



TEATRO NACIONAL

FACHADA POSTERIOR

B.N.A.H.

Fig. 17 Fachada posterior.

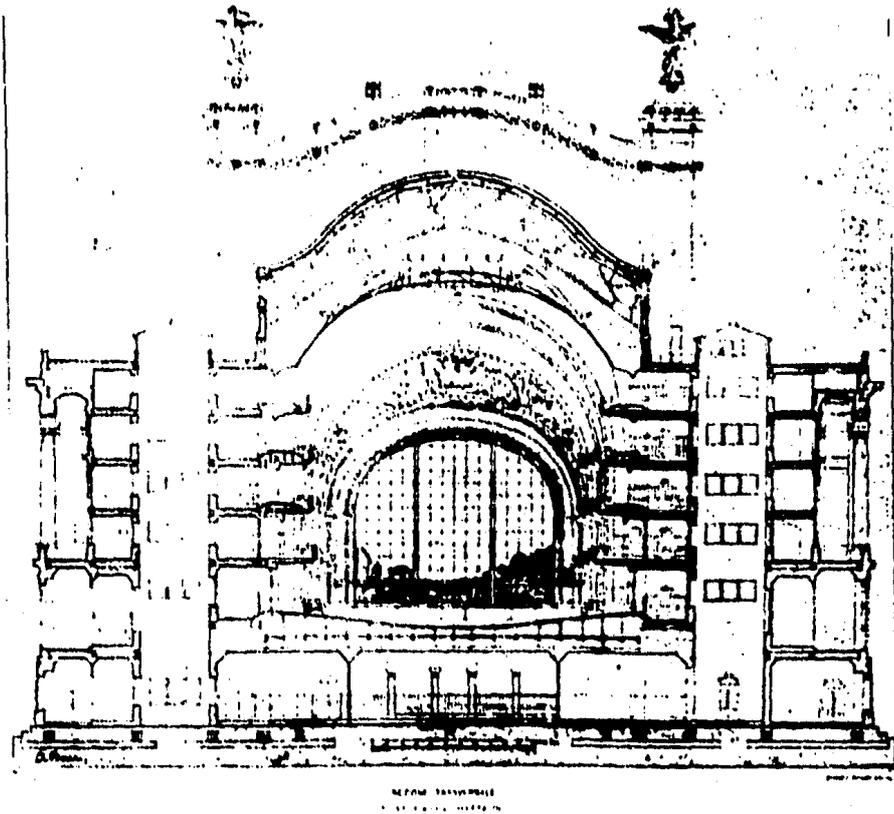


Fig. 18 Sección transversal por la Sala de Espectáculos. B.N.A.H.

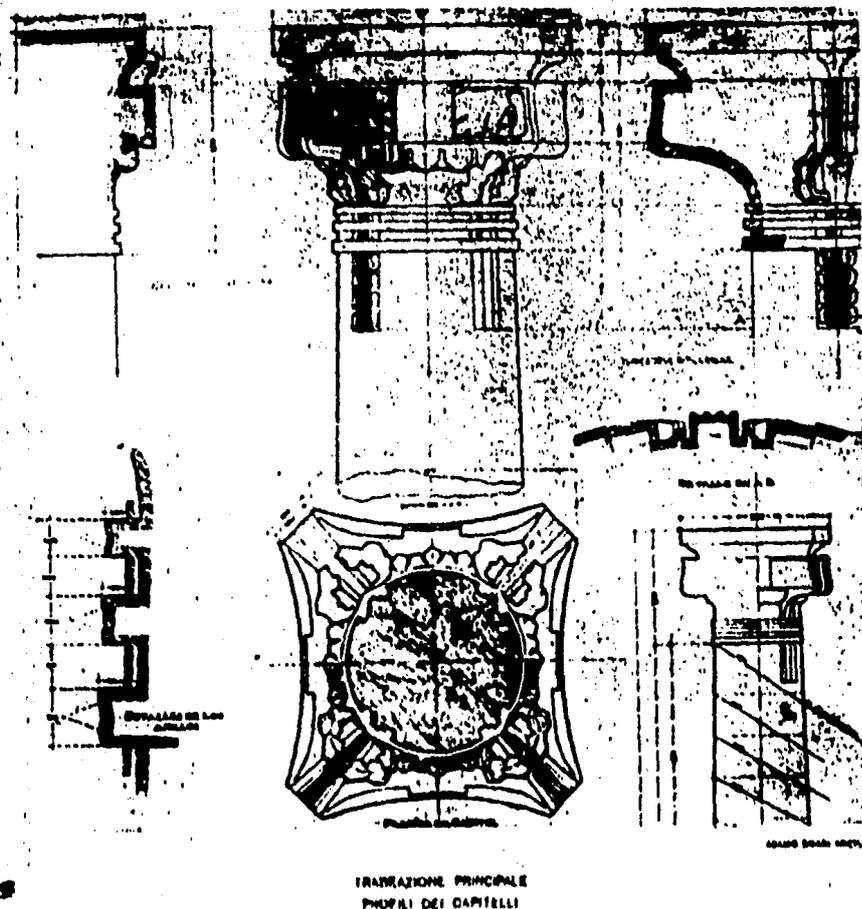


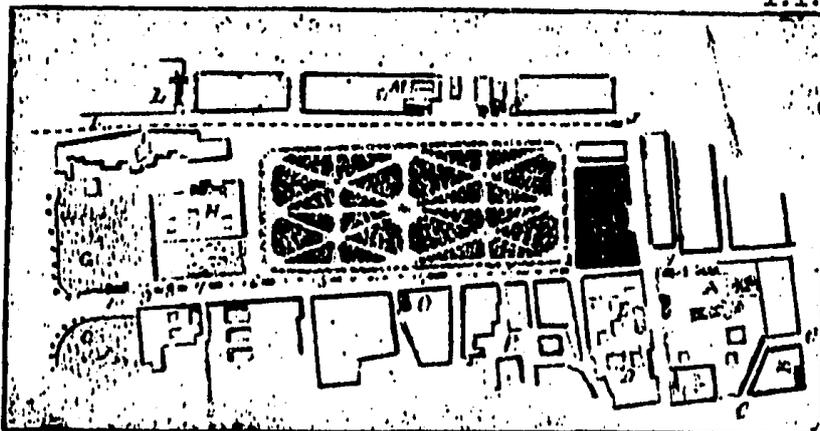
Fig. 19 Traves principales y perfil de los capiteles. B.N.A.H.



Fig. 20 Iglesia del convento de Santa Isabel, construcción que se localizaba en el predio donde actualmente se halla erigido el Palacio de Bellas Artes.

Fig. 21 Plano de localización de este convento.

I.I.E.



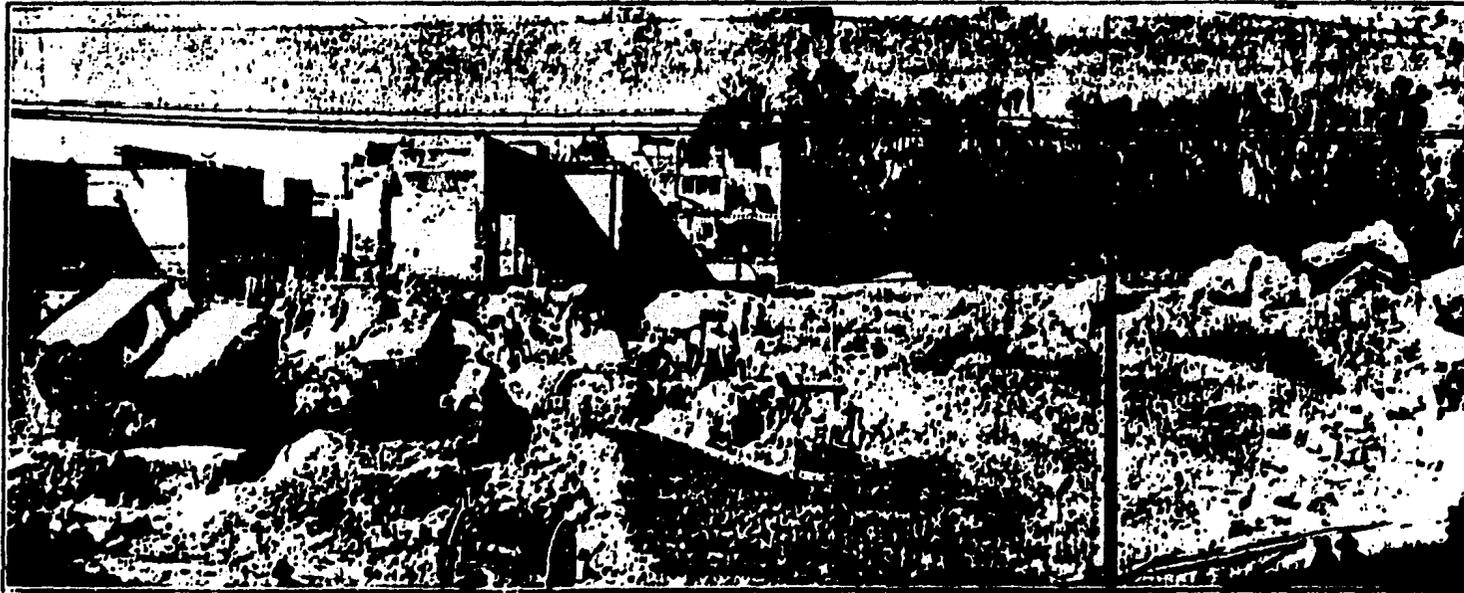
A. Templo y Convento de San Francisco; B. Colegio de Niños; C. Callejón de Dolores, hoy parte de la 1ª Calle de la Independencia, comunicaba antiguamente con la Calle de Zuleta; D. Colegio de San Juan de Letrán; E. Convento de Santa Brígida; F. Convento de Santa Isabel (toda la manzana ha sido derribada); 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9, serie de capillas para el ejercicio del Via Crucis; H. Templo, Convento y Huerta de San Diego; I. Acueducto que terminaba en la Mariscal; J. Caja de agua; L. San Hipólito; M. San Juan de Dios; N. Santa Veracruz; O. Corpus Cristi; P. Plaza de Cuajomulco.



I.I.E.

Fig. 22 Patio en el Convento de Santa Isabel.

## Las demoliciones en México.



Aspecto de la demolición de la manzana donde se encontraba el templo de Santa Isabel.

### EL TEMPLO DE SANTA ISABEL.

Damos en esta plana una fotografía del campo, lleno ahora de escombros, en que se levantará el futuro edificio del Teatro Nacional.

Toda una manzana, de las dos que adquirió nuestro Gobierno para demolerlas y erigir en su lugar el Teatro, ha sido derribada: vigas, vidrieras, capiteles rotos; masas informes; es lo único que sobrevive á esa labor lenta, pero destructora, de la pica. En confuso des-

orden, operarios cubiertos de polvo, y carros que crujen al peso de su carga de escombros, cruzan en todas direcciones el campo... Dentro de breves días no quedará de aquel hacinamiento de casas que todos conocimos, ni la huella más leve!

Con la demolición de esa manzana, ha desaparecido para siempre un viejo templo, el de Santa Isabel; una de aquellas construcciones, valga la frase de nuestros abuelos, hechas para toda la vida: recinto destinado, primero al culto religioso y después á necesidades de la vida comercial ordinaria.

Santa Isabel, como casi todos los templos antiguos, estaba consagrado por tradiciones y anécdotas y quizás, su desaparición, para algunos, constituya una pérdida irreparable.

Nosotros quisimos guardar, del viejo templo, una impresión fotográfica para ofrecerla á nuestros lectores: es la última faja de sus muros, en los momentos en que va á desplomarse. Y creemos que nuestros abonados la verán con gusto, porque las aceras del frente de Sta. Isabel y la esquina de S. Francisco, estaban en ese instante llenas de espectadores.

I. I. B.

Fig. 23 Vista parcial de las obras de demolición del Convento de Santa Isabel, para despejar el terreno donde se construiría el nuevo Teatro Nacional.



I.I.B.

**Fig. 26** Calle del Mirador de la Alameda, acera de casas que se derribaron para formar la plaza del Teatro Nacional.



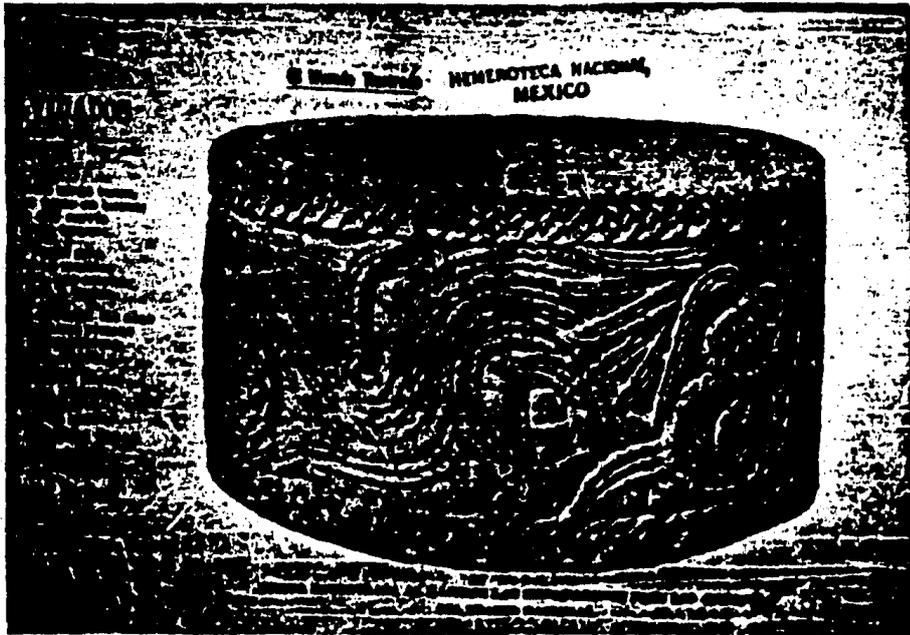
I.I.B.

**Fig. 27** Esquina de Santa Isabel y Mariscal, grupo de casas que se derribaron para formar la plaza del Teatro Nacional.



I.I.B.

Fig. 26 Las excavaciones para el nuevo Teatro Nacional fueron realizadas a finales de 1904.



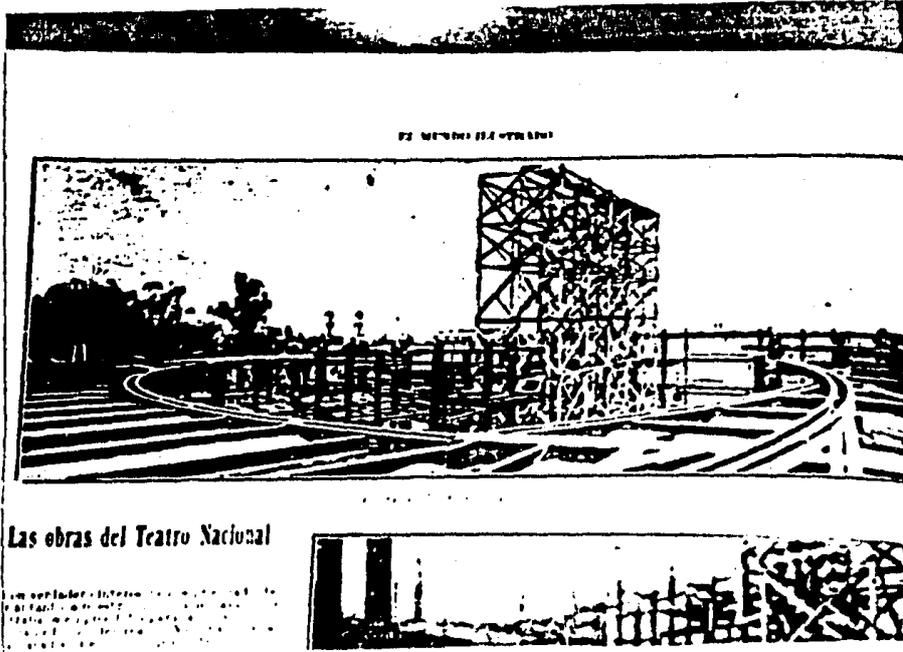
I.I.B.

Fig. 27 Hallazgo de un cuauhxicalli o vaso de corazones en las obras de excavación del -- nuevo teatro.



I.I.B.

Fig. 28 Obras de cimentación para el nuevo Teatro Nacional.



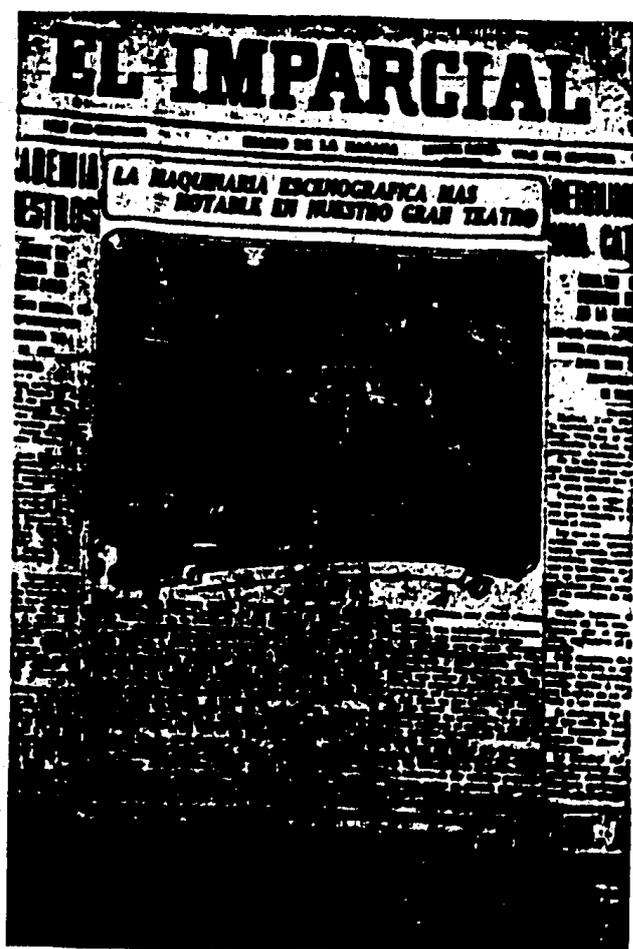
I.I.B.

Fig. 29 Construcción de la estructura metálica.



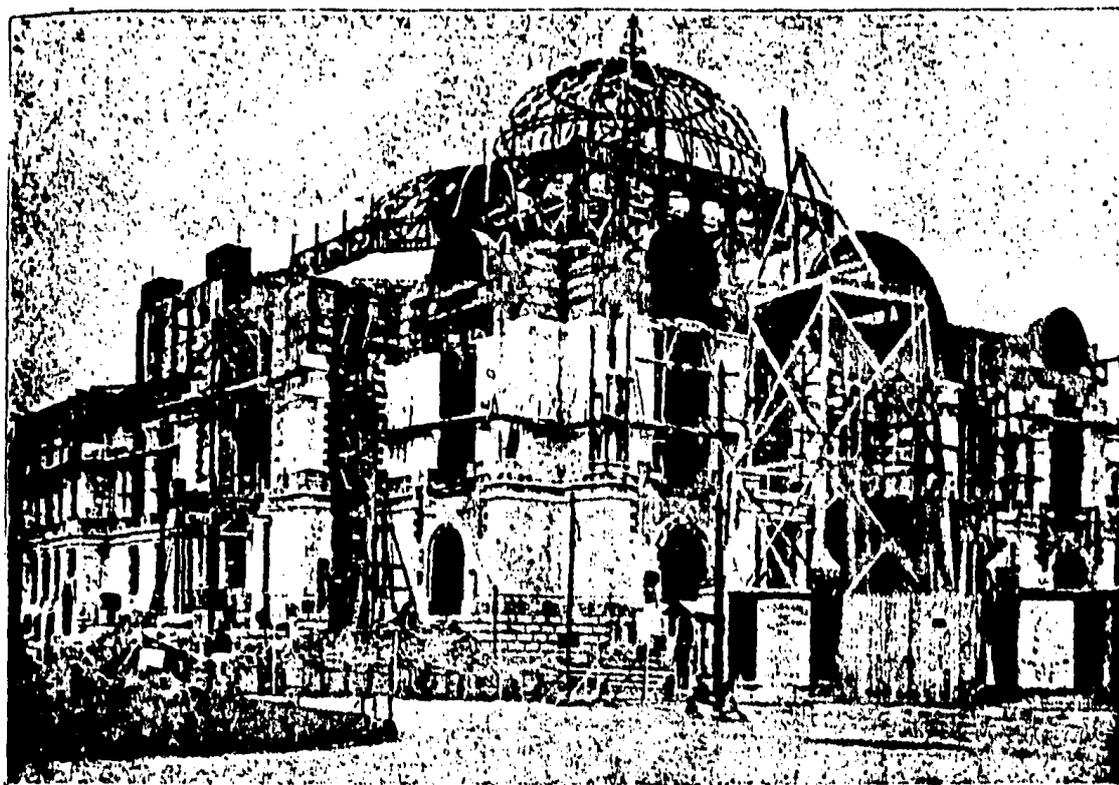
I.I.B.

Fig. 30 Vista general de la estructura metálica.



I.I.B.

Fig. 31 Instalación de la maquinaria escenográfica.



Estado en que se encuentra la construcción del soberbio Teatro Nacional que debe quedar terminado próximamente.

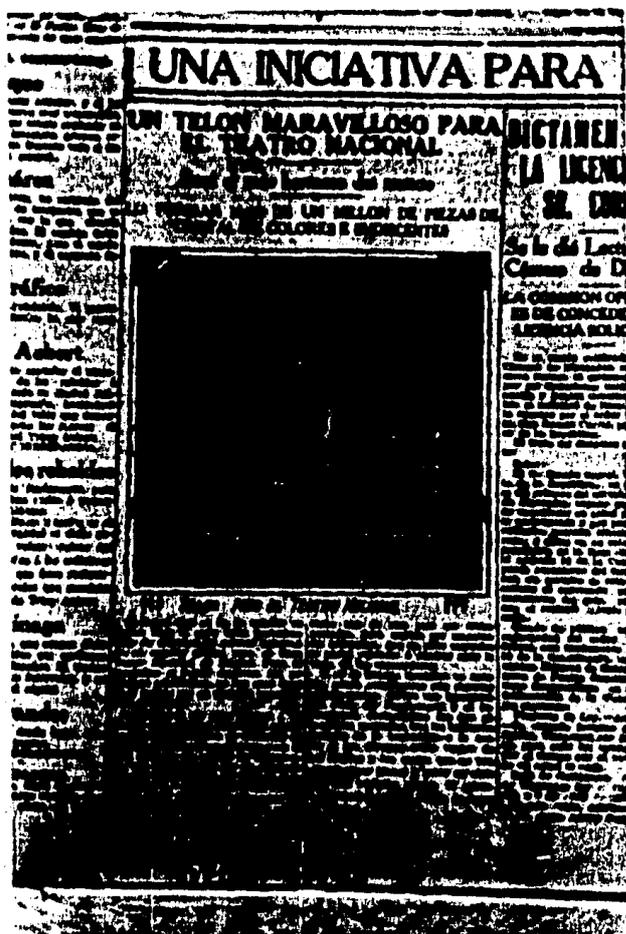


Aspecto de la fachada que ve al Poniente

Foto Sam. Ilus

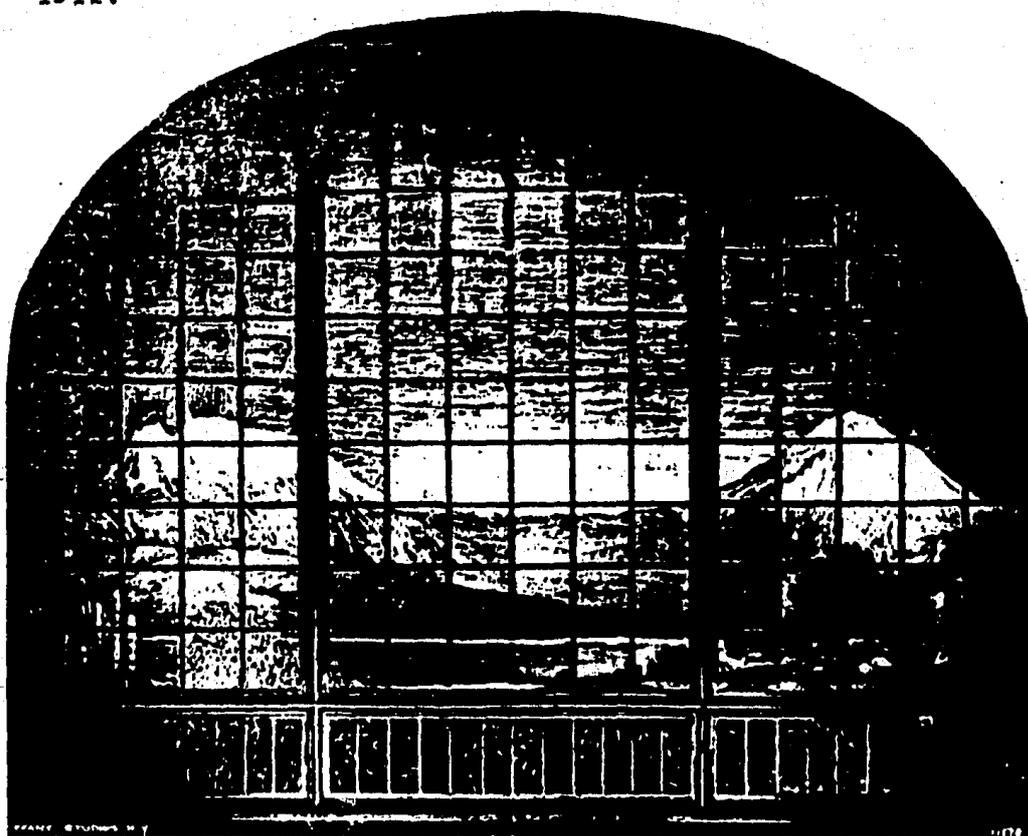
I.I.B.

Fig. 32 Estructura metálica y revestimiento del teatro.



I.I.B.

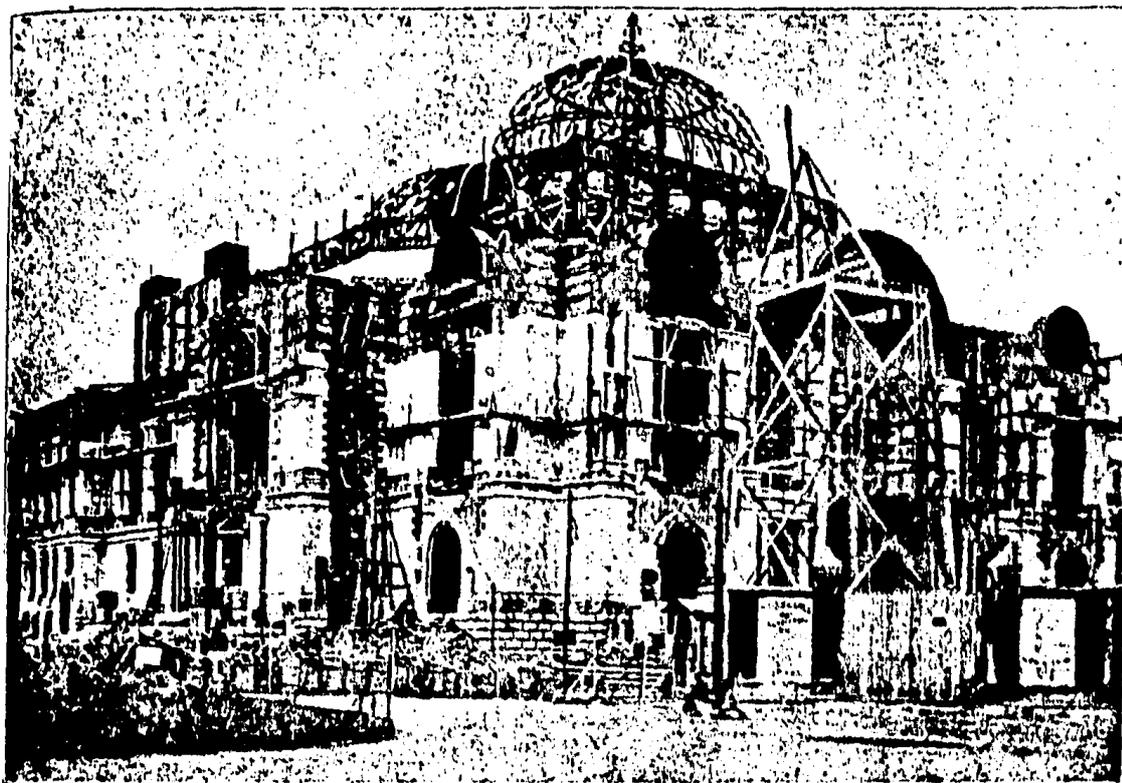
Fig. 34 El telón de cristal publicado por El Imparcial del 15 de abril de 1911.



H. MOBAICO OPALESCENTE

B.N.A.H.

Fig. 35 Diseño del telón de cristal publicado en La construcción de un teatro.



Estado en que se encuentra la construcción del soberbio Teatro Nacional que debe quedar terminado próximamente.



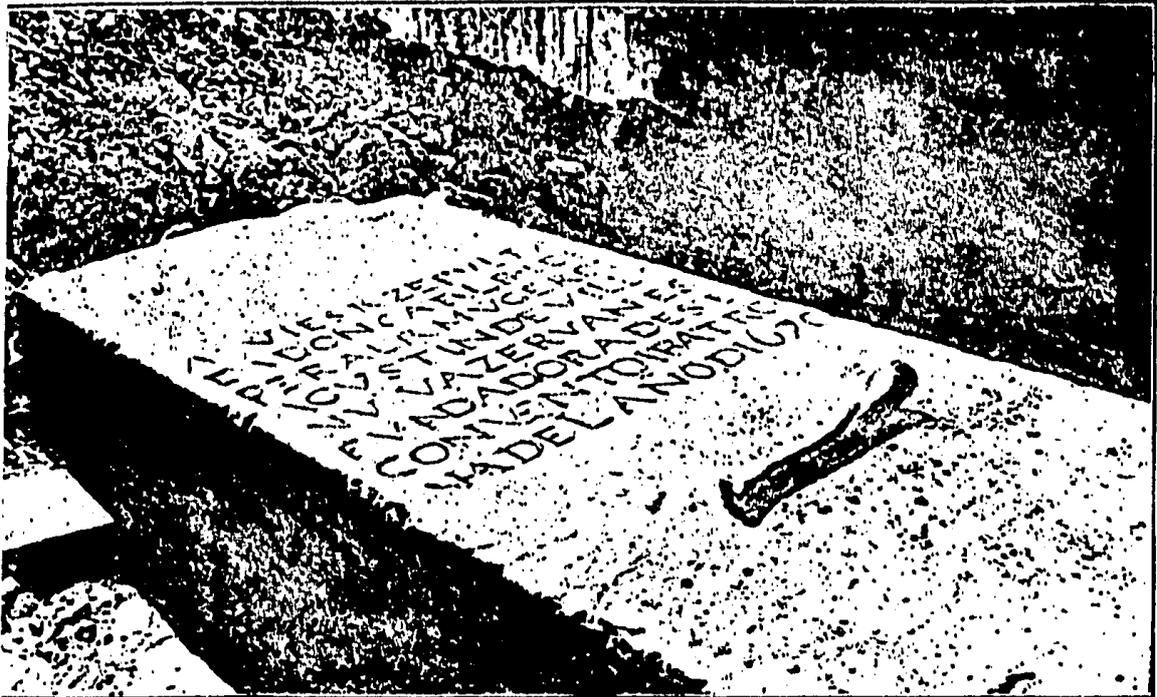
Aspecto de la fachada que ve al Poniente

Foto Hom. Ilsa.

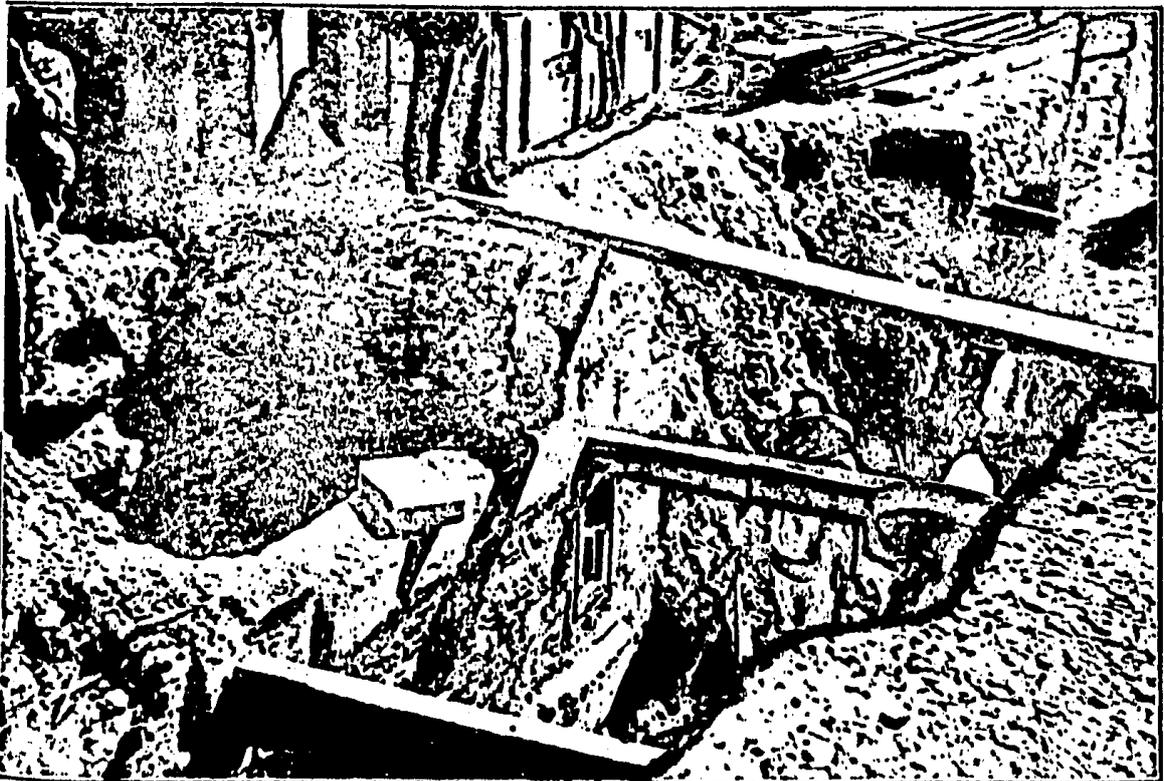
I.I.B.

Fig. 32 Estructura metálica y revestimiento del teatro.

# DESCUBRIMIENTOS HISTORICOS



Lápida encontrada durante las excavaciones que se llevan á cabo en derredor del Teatro Nacional, y que pertenecía al sepulcro que guardaba los restos de Doña Cathalina de Peralta, fundadora del Convento de Santa Isabel, en el transcurso del Siglo XVII.

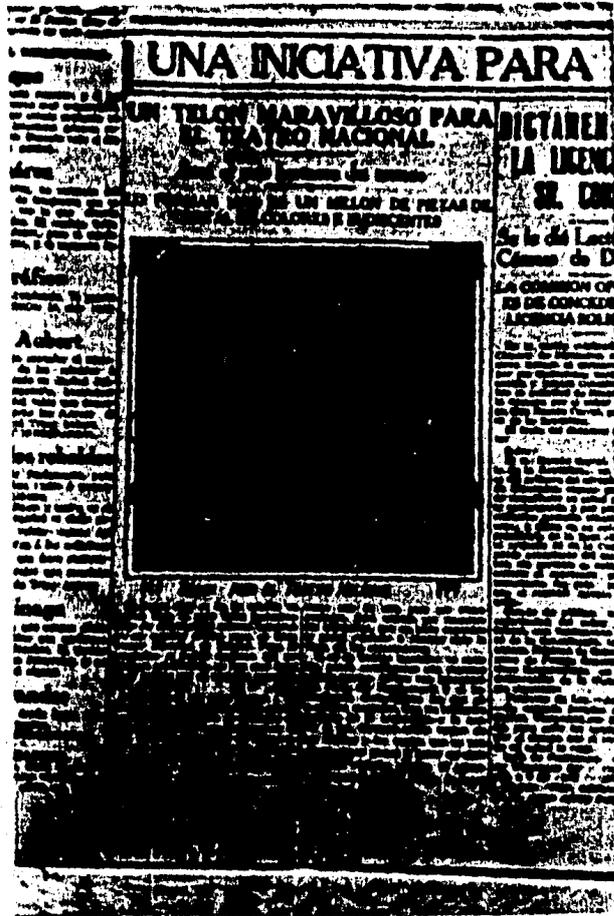


Sitio donde fué encontrada la lápida. En la excavación se perciben restos de muros que pertenecían al Convento de Santa Isabel.

Foto. Sem. Ilus.

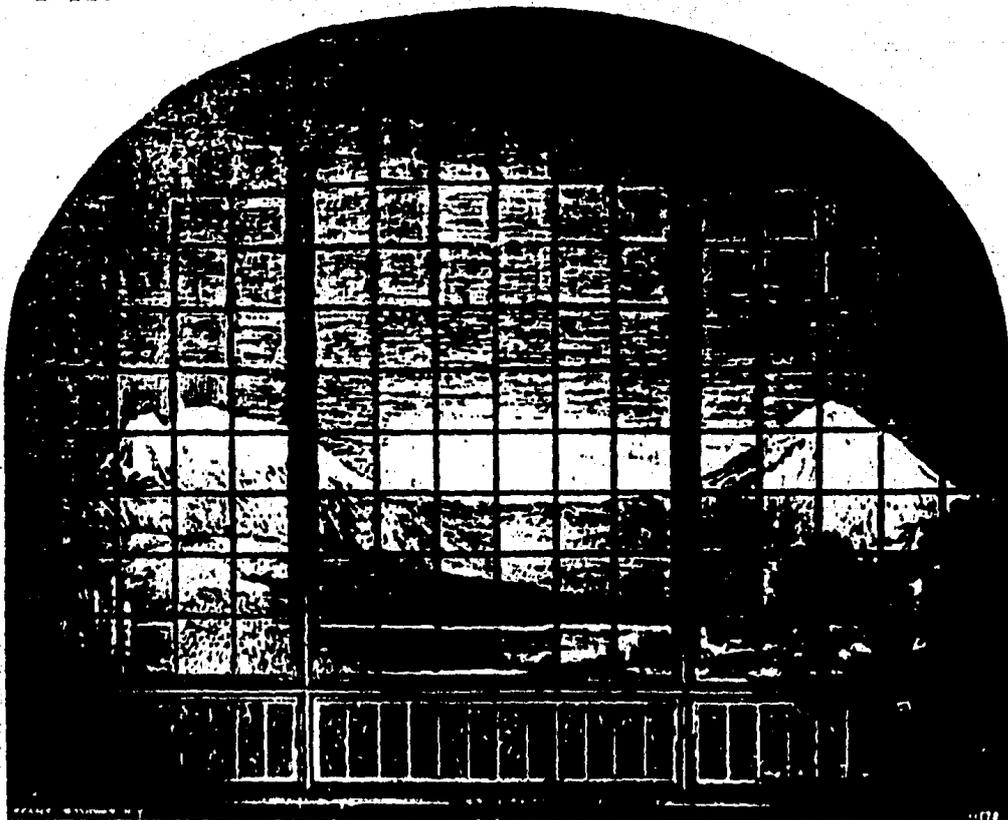
I. I. B.

Fig. 33 Hallazgo del sepulcro de la fundadora del Convento de Santa Isabel, publicado por El Tiempo Ilustrado del 16 de enero de 1910.



I.I.B.

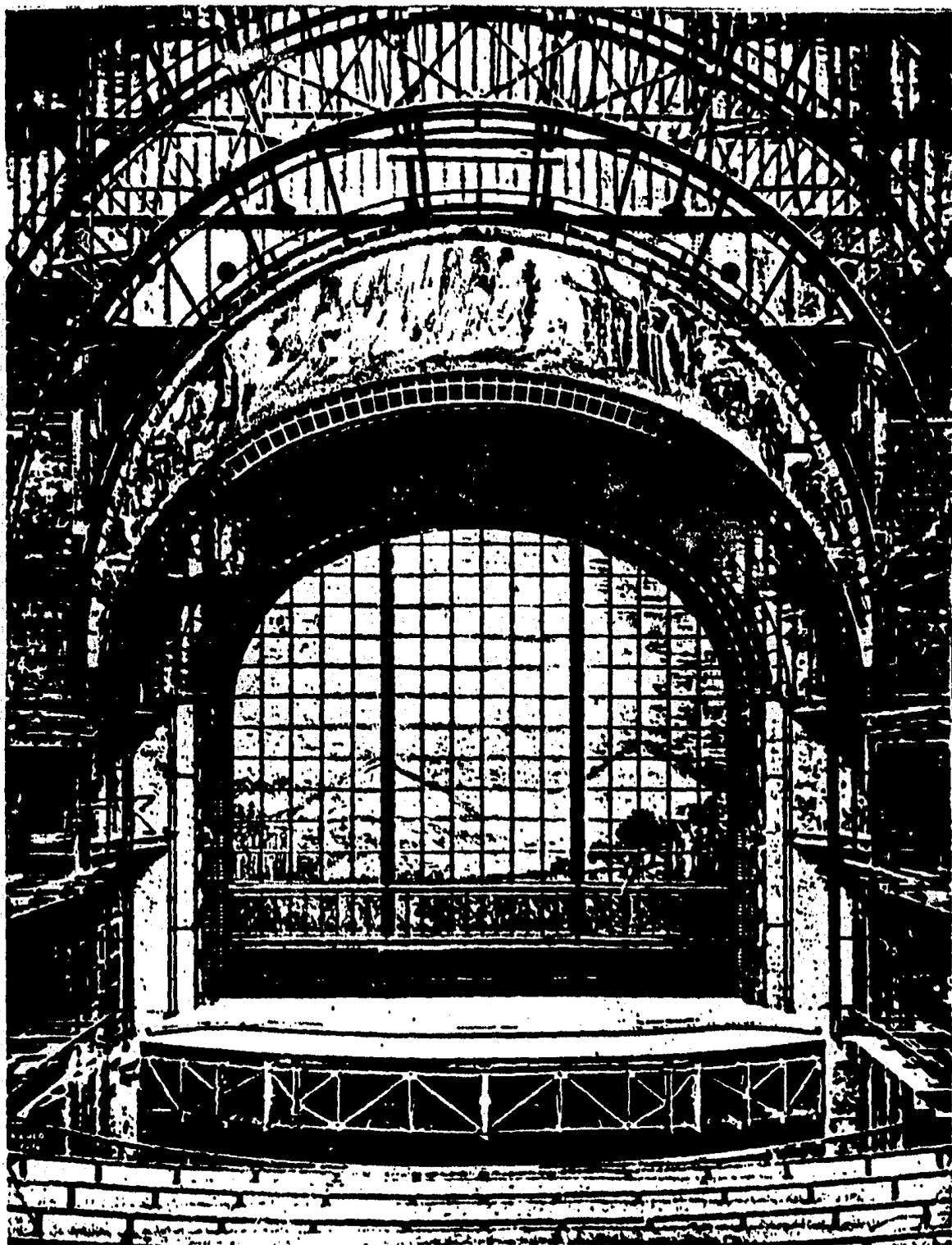
Fig. 34 El telón de cristal publicado por El Imparcial del 15 de abril de 1911.



EL MOSAICO OPALESCENTE

B.N.A.H.

Fig. 35 Diseño del telón de cristal publicado en La construcción de un teatro.



LA SALA DEGLI SPETTACOLI IN COSTRUZIONE

Fig. 36: La Sala de Espectáculos en construcción.

B.N.A.H.



D.A.C.P.A.N.

Fig. 37      Diseño del telón de cristal del artista húngaro Geza Maróti.



BIENOTECNA NACIONAL  
MEXICO

# La Semana Ilustrada

203.

Jefe de redacción  
MANUEL DE LA TORRE.

México, 6 de enero de 1913

Director general y gerente  
EDUARDO I. AGUIAR.

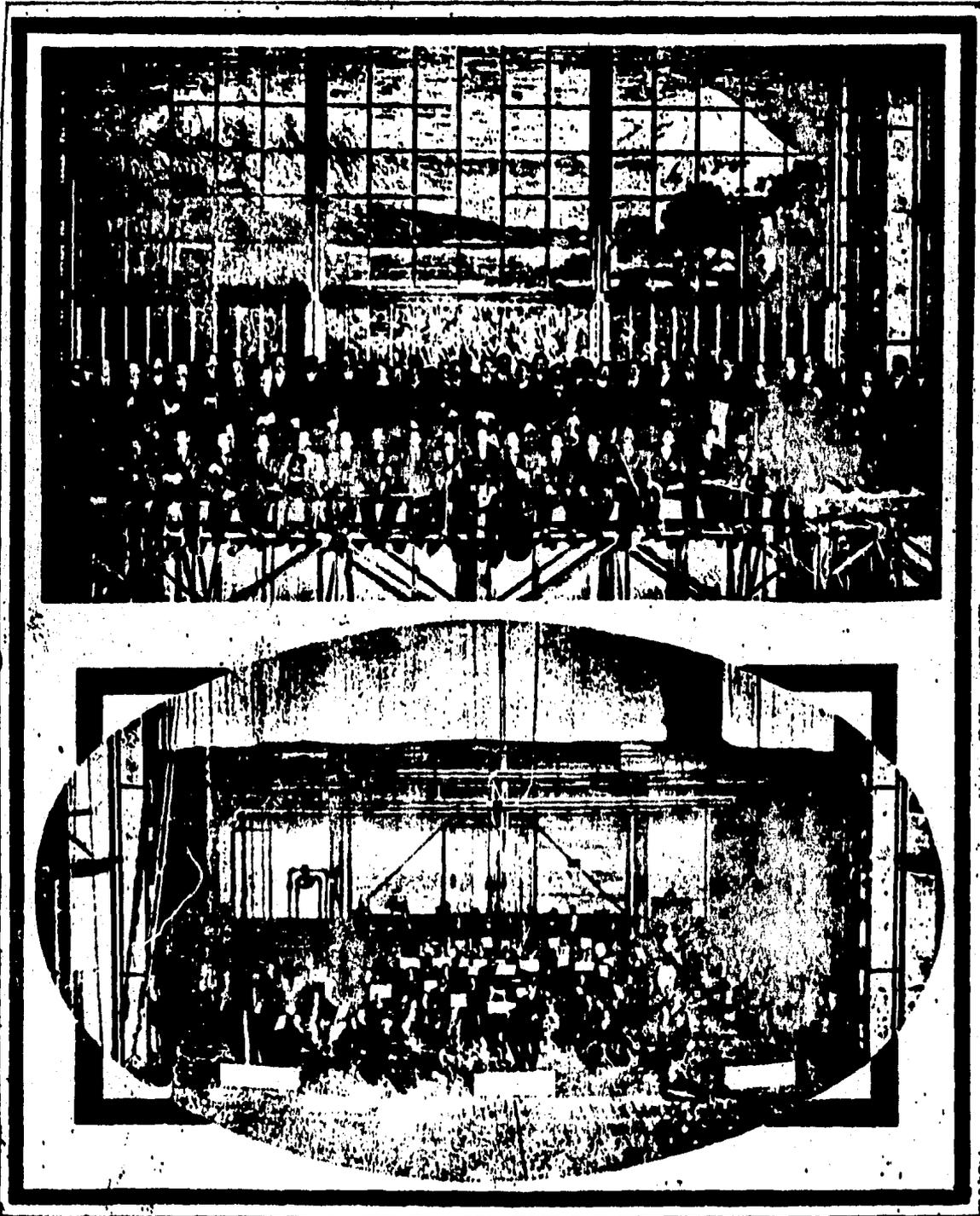


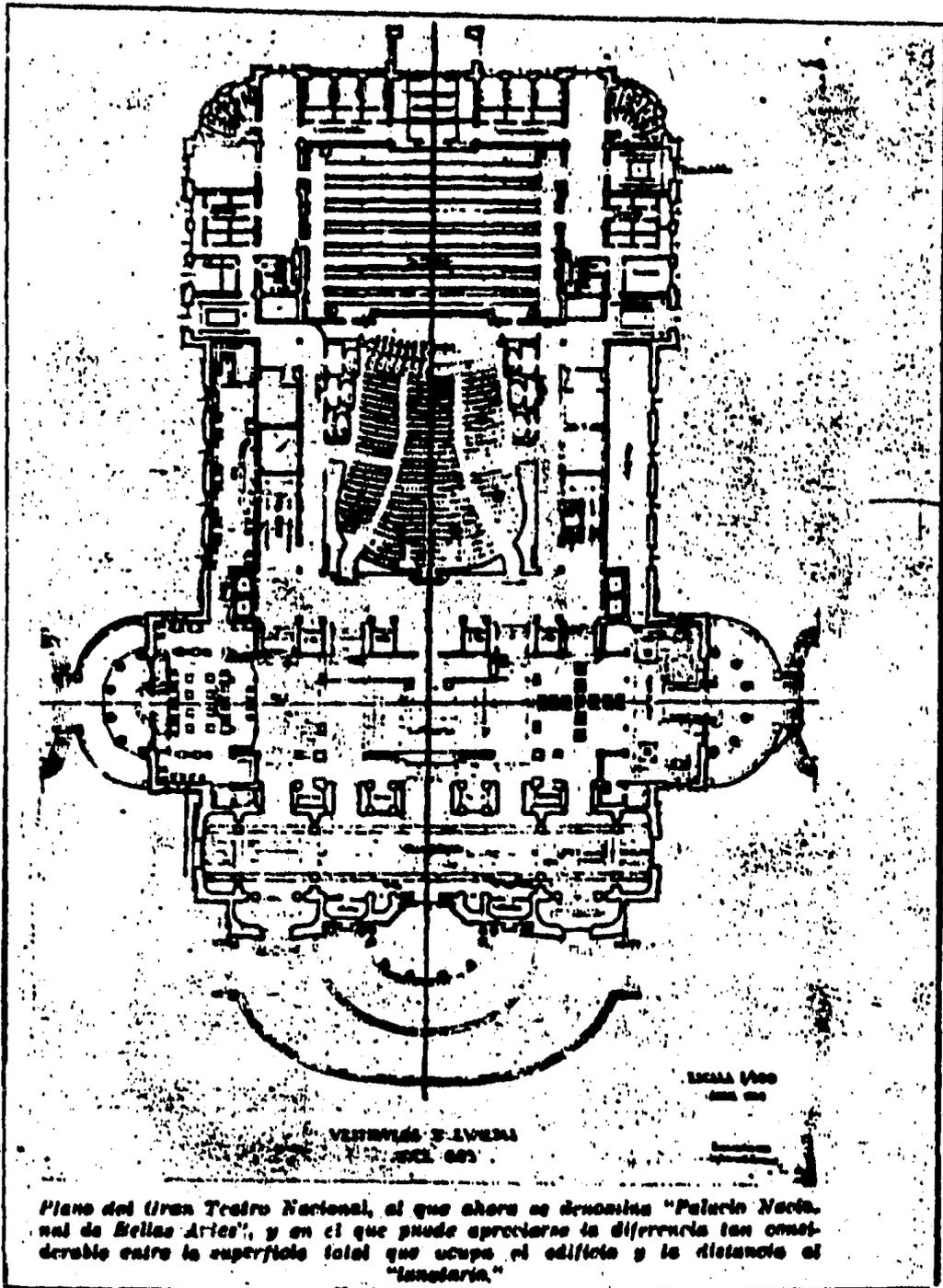
Fig. 40 "La Semana Ilustrada" es el primer periódico que ha obtenido estas interesantes fotografías que representan a la orquesta del Conservatorio dando su primera audición en el Teatro Nacional.—Como se sabe, en este gran coliseo la orquesta se halla oculta a la vista del espectador; y así aparece en estos grupos, tomados al magnesio la semana pasada en los momentos en que la orquesta ocupaba el sitio que le corresponde.

I. I. B.



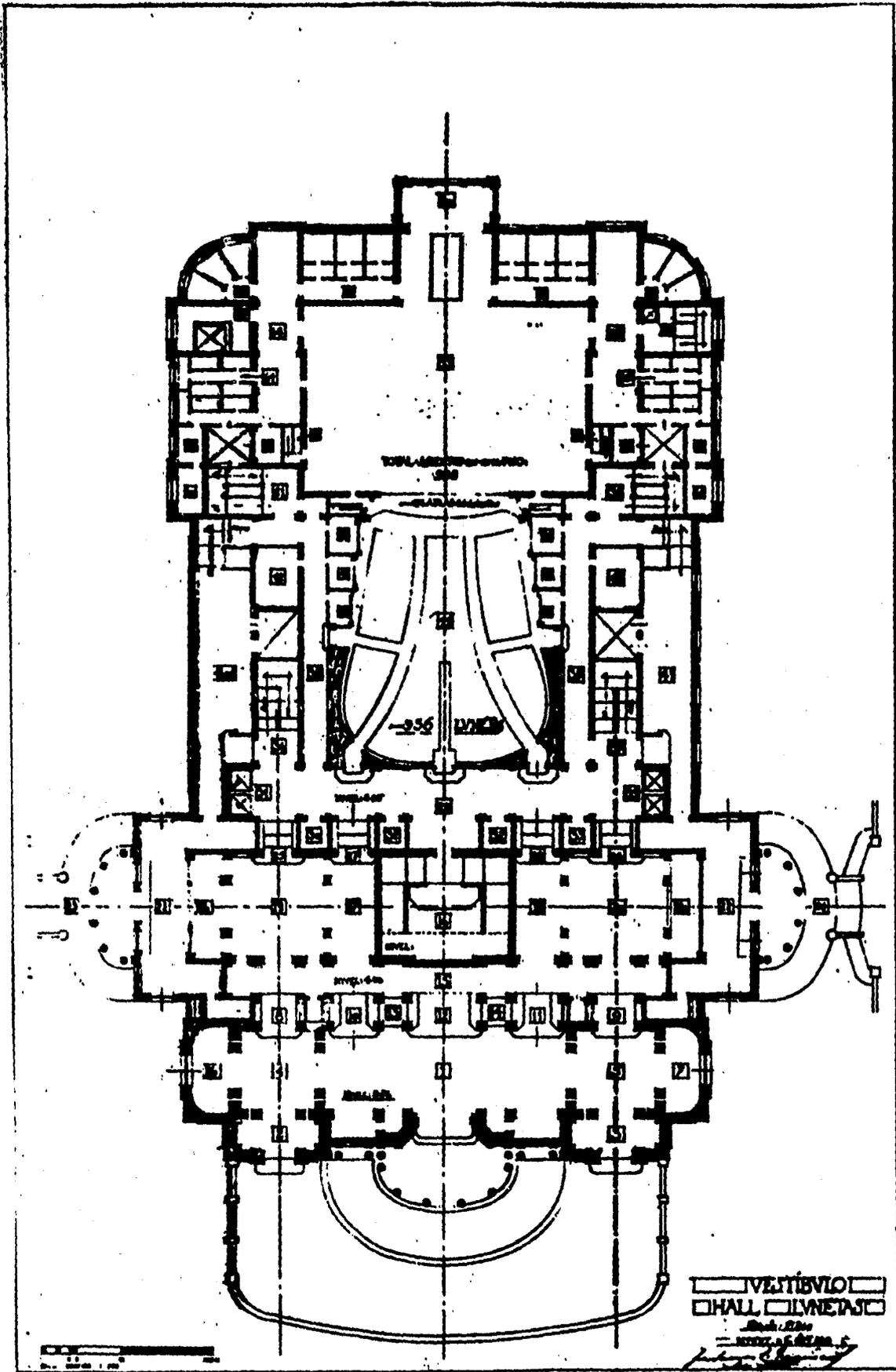
I.I.B.

Fig. 41 Arquitecto Federico E. Mariscal, quien se encargó de los trabajos de conclusión del Teatro Nacional, denominado poco tiempo después Palacio de Bellas Artes.



D.A.C.P.A.N.

Fig. 42 Plano general del arquitecto Federico E. Mariscal correspondiente a la etapa de terminación de las obras.



D.A.C.P.A.N.

Fig. 43 Planta del vestibulo, hall y lunetas, 1930 del arquitecto Federico Mariscal.

**DEPORTISTAS!**  
 APROVECHEN EL INMENSO  
 SURTIDO QUE LES OFRE-  
 CE **SPALDING**  
 Y CAZAROLA ST  
 PDA TATECO

# EXCELSIOR

EL PERIÓDICO DE LA VIDA NACIONAL

SEGUNDA SECCION

**Esencias y Embr...**  
 CONDESA, 18  
 Tenemos todo lo necesario  
 para los PERFUMISTAS  
**J. SALCEDO.** México, D. F.

AÑO XVIII.—TOMO V.

FUNDADOR:  
**RAFAEL ALDUCIN**

PRESIDENTE Y DIRECTOR GENERAL:  
**RODRIGO DE LLANO**

MEXICO, D. F.—SABADO 29 DE SEPTIEMBRE DE 1934

GERENTE GENERAL:  
**GILBERTO FIGUEROA**

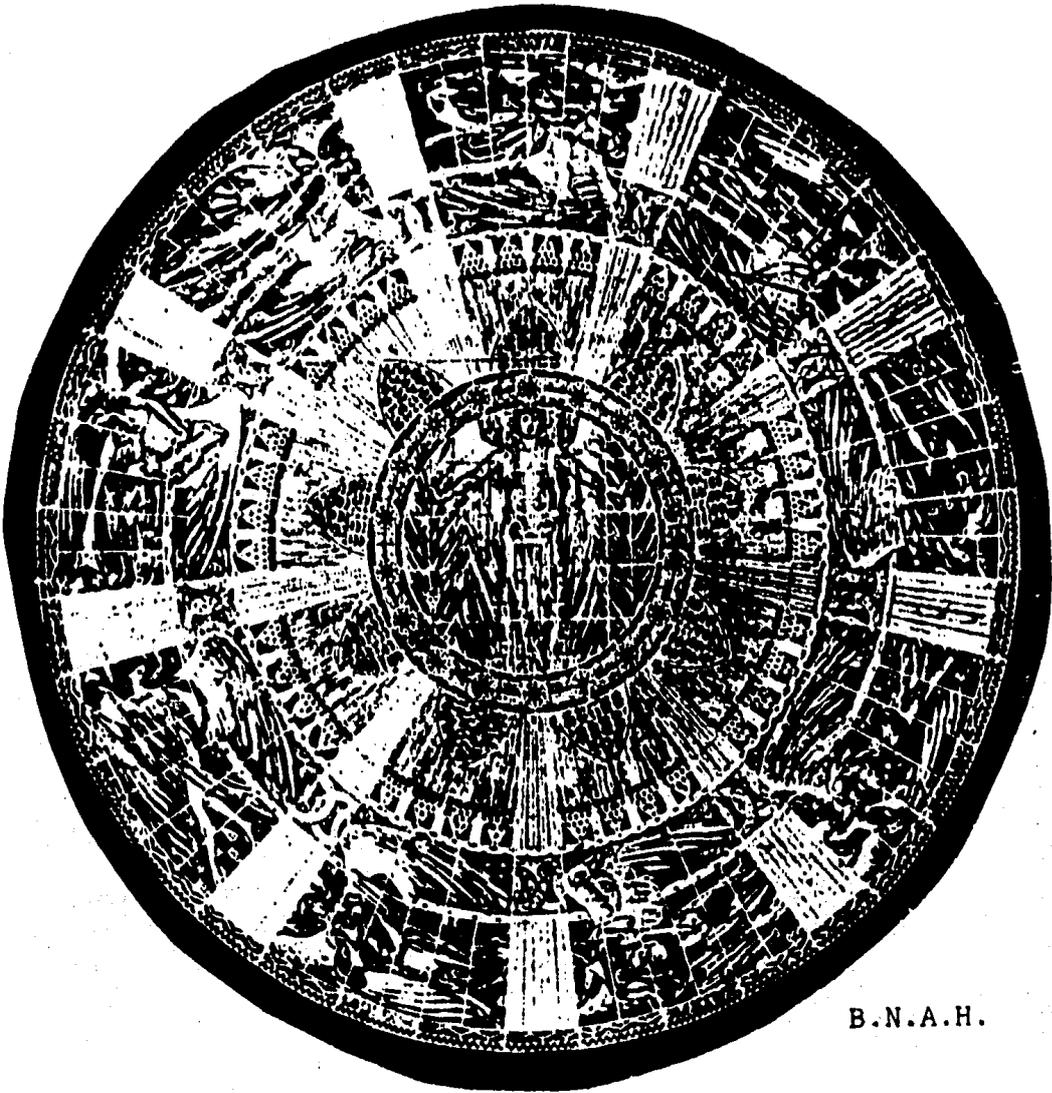
NUMERO 8,382.

## HOY SERA INAUGURADO EL FASTUOSO PALACIO DE BELLAS ARTES



PALACIO DE BELLAS ARTES

El magnifico aspecto del soberbio Palacio de Bellas Artes, tal como se vio en la inauguracion de Hadero y San Juan de Lirio.—E. Las Guzmanes y Guzmanes. (Detalle de la fachada) se venia en una fotografia del Sr. J. Salcedo, quien tambien es el autor de las esculturas. El monumental Arco del Toro y el monumento al Inca construido por uno de los millares de obreros que la Casa Tiffany de New York. Vista del mismo, tomada desde el foro.—Detalle de la fachada.



B.N.A.H.

D.A.C.P.A.N.



Fig. 44

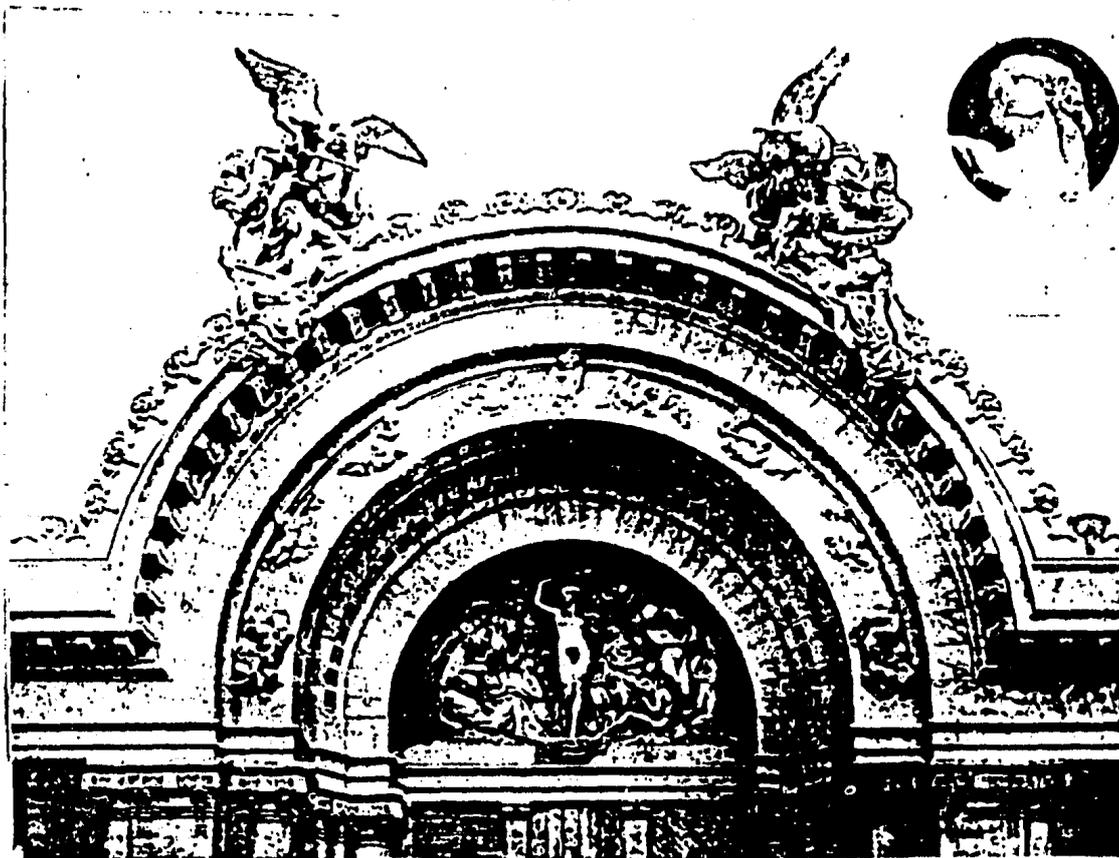
Plafón de cristal policromado y grupo escultórico que corona la triple cúpula sobre el Hall, del artista húngaro Geza Maróti.

D.A.C.P.A.N



5. DESIGN FOR THE GLASS CEILING OF MEXICO CITY THEATRE, „MELPOMENE” (1913)

6. CLAY MODEL FOR THE DOME OF MEXICO CITY THEATRE (1913)



ARCO E LUNETTA DELLA FACCIATA PRINCIPALE

B.N.A.H.

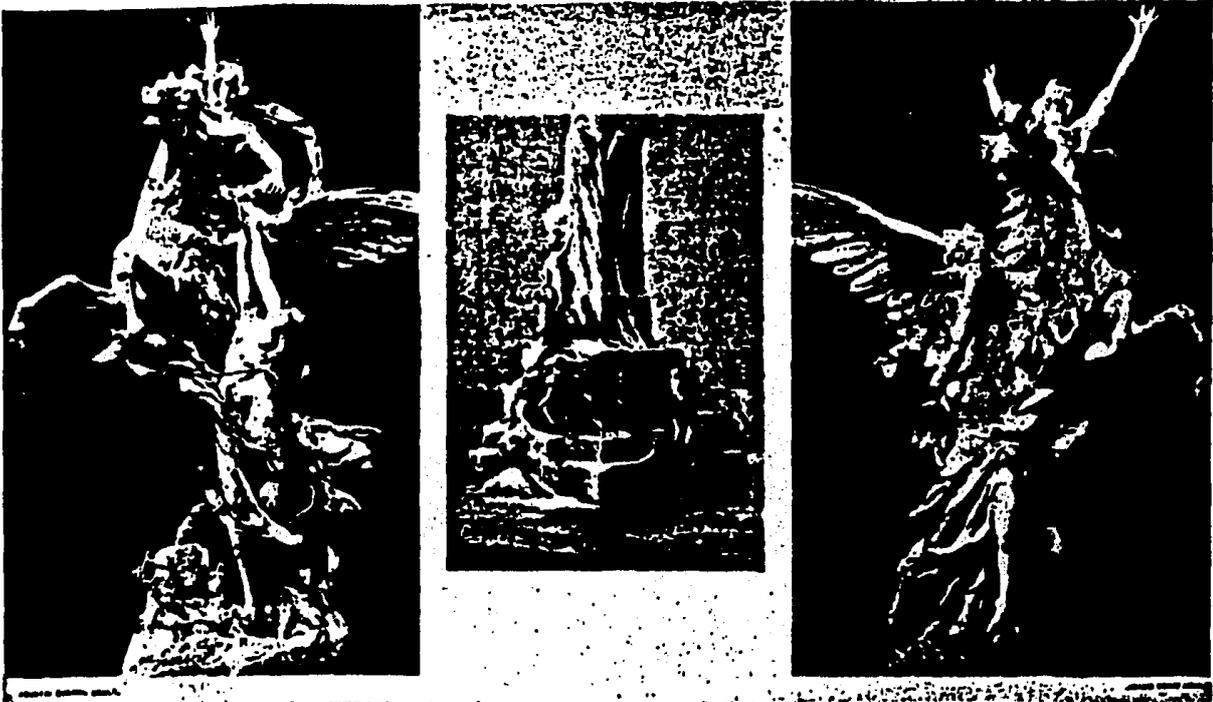
Fig. 45 A este conjunto escultórico de Leonardo Bistolfi, el arquitecto Adamo Boari lo denominó "La sinfonía".



I.I.B.

Fig. 46 "La armonía", alreelieve que decora el tímpano en la fachada principal del Palacio de Bellas Artes, realizado por el artista italiano Leonardo Bistolfi.

Fig. 47 " Los Pégasos " del artista español Agustín Querol.

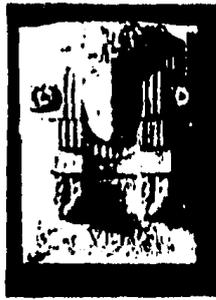


GRUPPO DI SCULTORI DI ROMA E REGIONI  
DIRETTORE PAOLO PORTINARI

B.N.A.H.



I.I.B.



B.N.A.H.

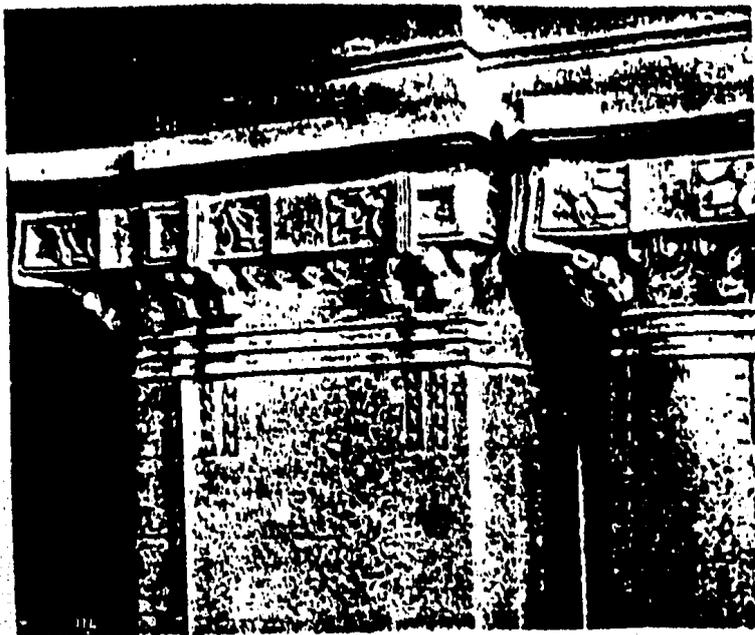
Fig. 48 Obras escultóricas de Gianetti Fiorenzo.



Fig. 49 Los colosales desnudos femeninos del artista italiano A. Boni.

B.N.A.H.





B.N.A.H.

Fig. 50 Algunos aspectos del decorado de capiteles.



Fig. 51 Obra de la herrería de Alessandro Mazzucotelli, quien realizó diez forjas para el Teatro Nacional.

B.N.A.H.



110



111



D.A.C.P.A.N.

Fig. 52 Modelos en yeso de los escultores nacionales .

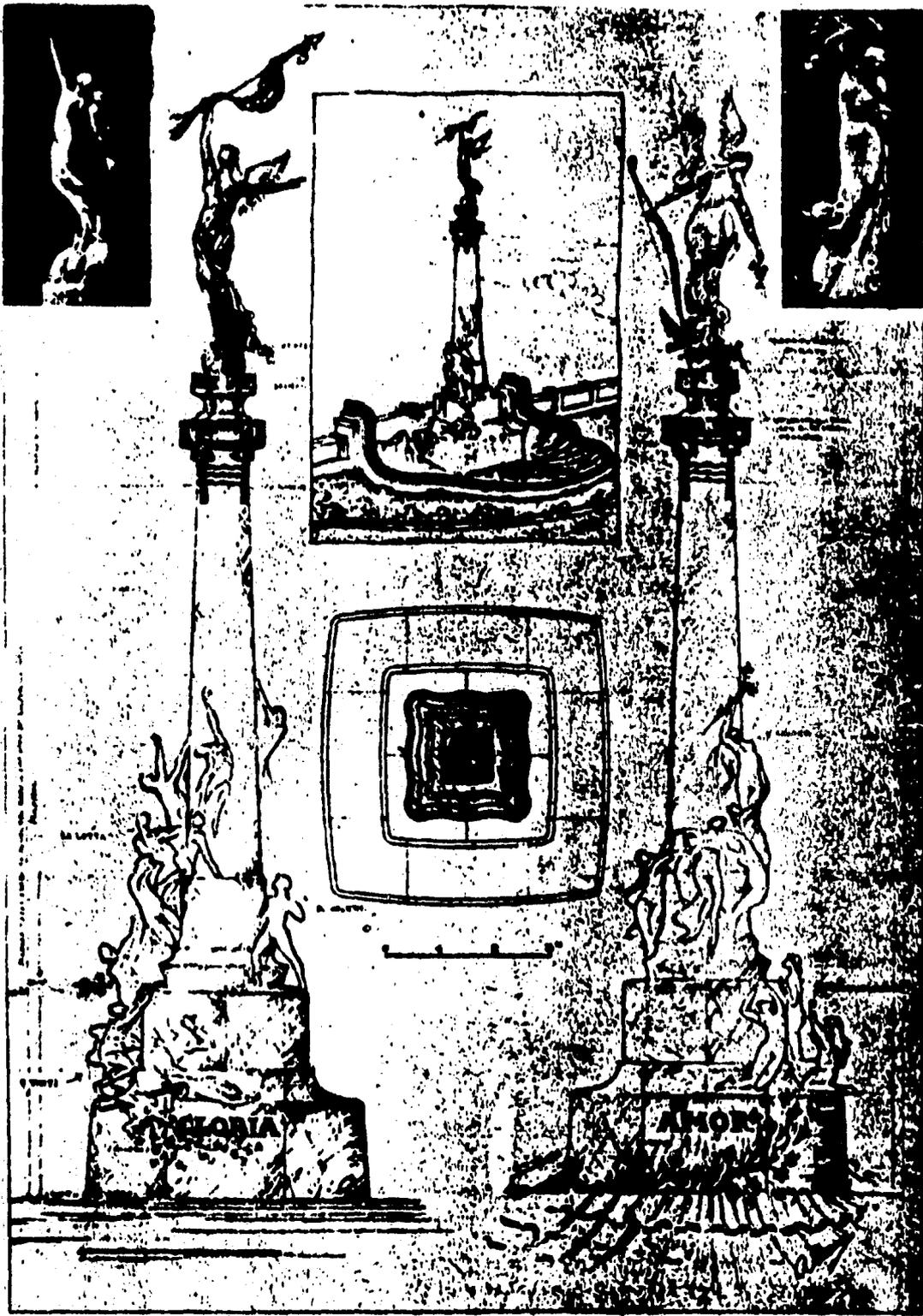


Fig. 53 " La Juventud " , grupo escultórico del artista francés André Allar.

Fig. 54 Esculturas del Palacio Legislativo Federal de México , que actualmente se encuentran en las loggias del Palacio de Bellas Artes y en el portico de la fachada principal.

*El Trabajo, La Paz, La Ley, La Elocuencia, La Fuerza y La Verdad, Seis CARIATIDES en el peristilo de la parte central*

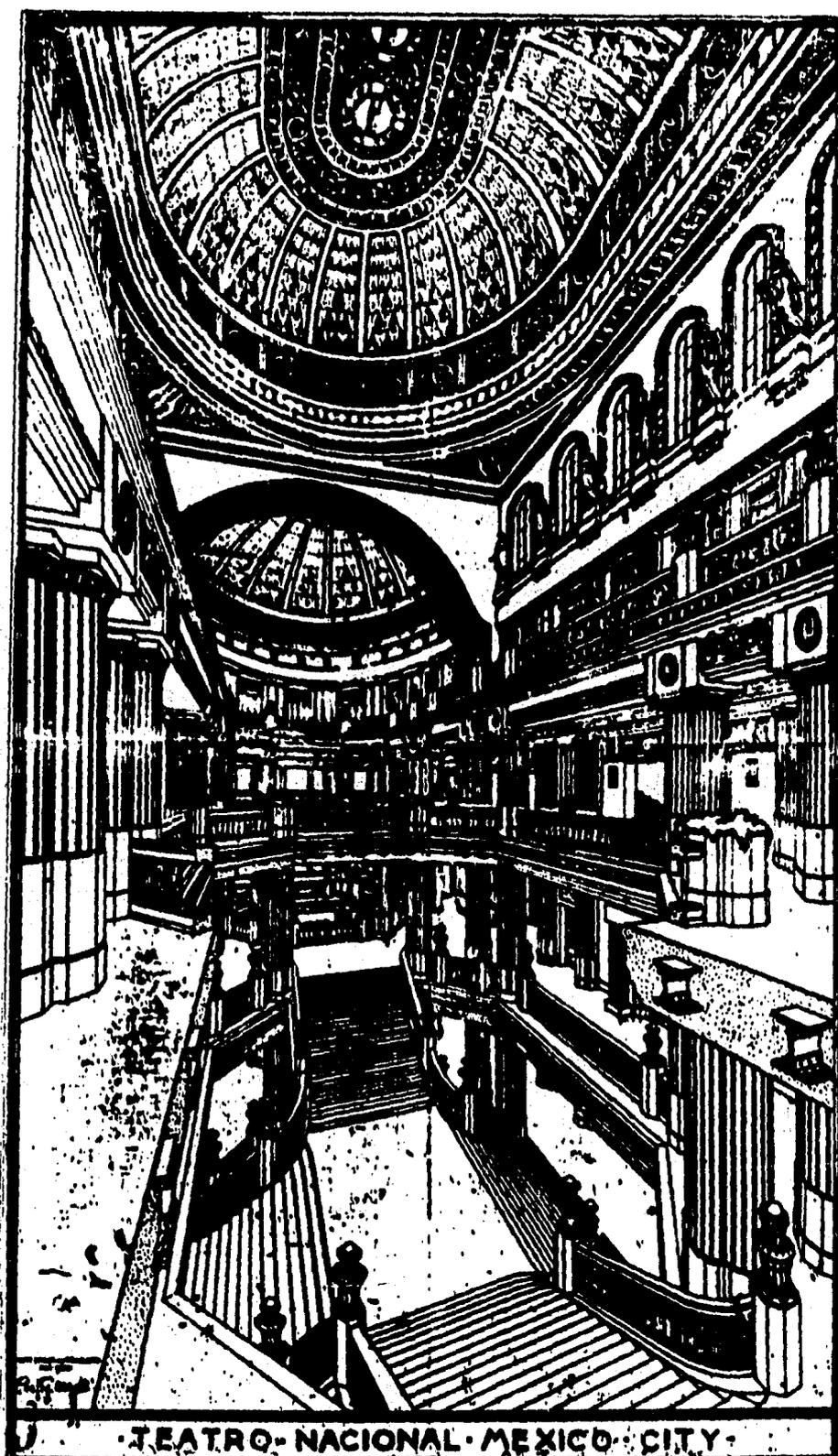




DEL AMOR Y DEL GLORIA  
 DEL ESCULTOR ESPAÑOL AGUSTÍN QUEROL

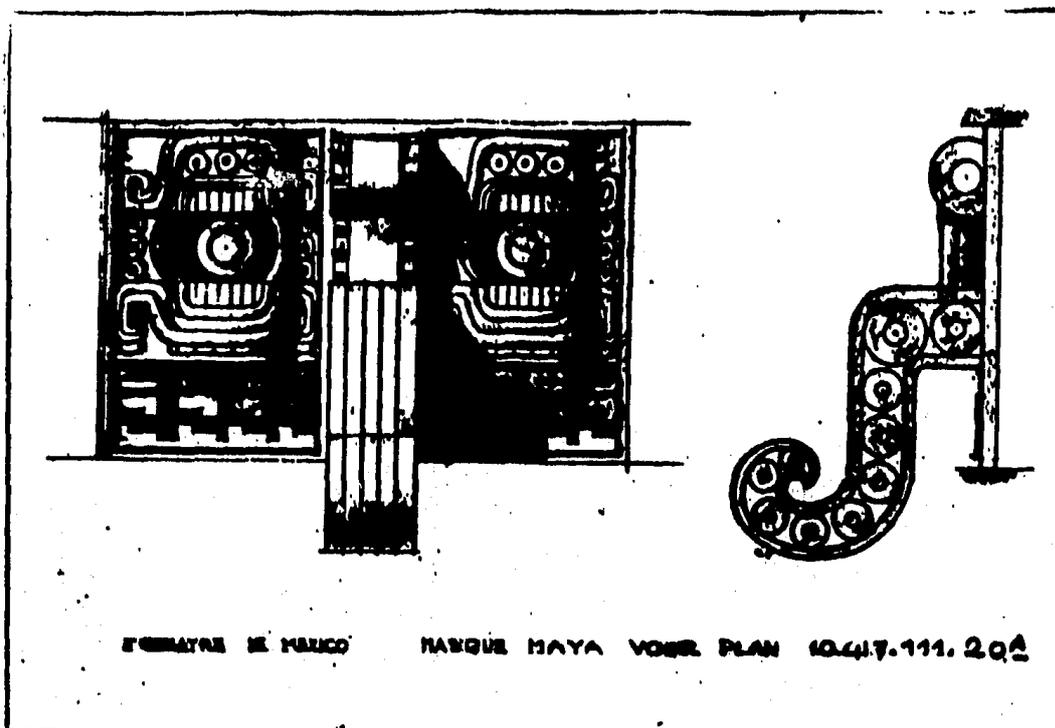
LE FONTANE MONUMENTALI - STUDI PRELIMINARI

Fig. 55 " El Amor " y " La Gloria " , proyectos de fuentes monumentales del escultor español Agustín Querol para la plaza del Teatro Nacional que no llegaron a realizarse. <sup>B.N.A.H.</sup>

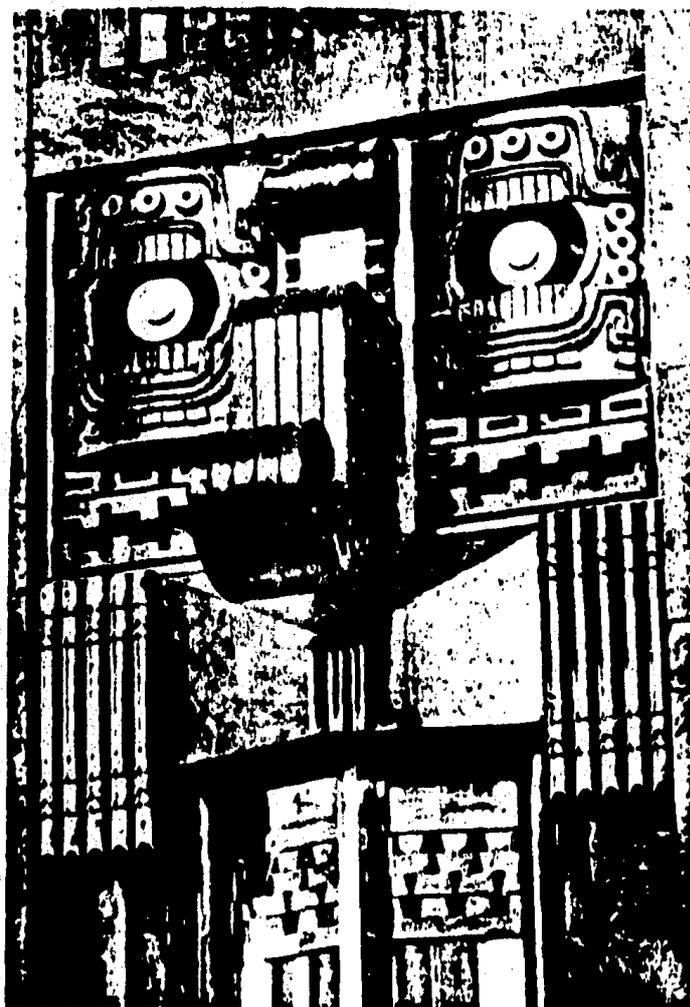


D.A.C.P.A.N.

Fig. 56 Uno de los proyectos no realizados para el nuevo Teatro Nacional, referente al decorado interior del mismo, presentado por el artista húngaro - Geza Maróti.



D.A.C.P.A.N.



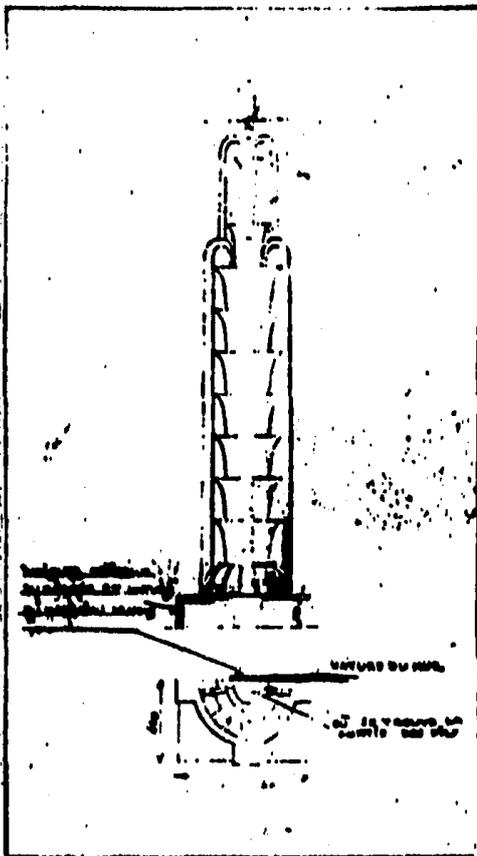
Mascarón del dios Chac. Remate. Vestíbulo.

Fig. 57 y 58.

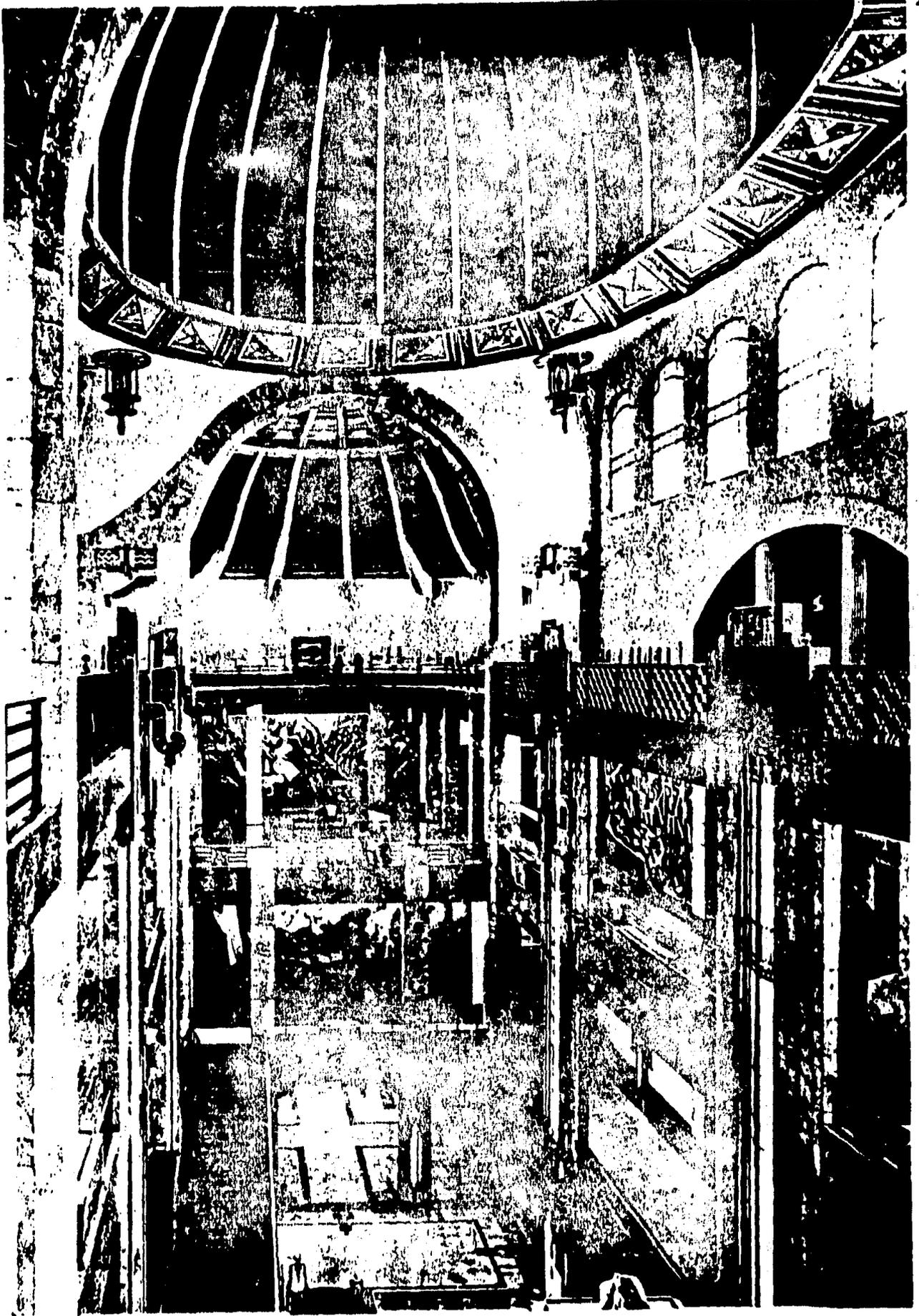
Obras realizadas por  
la casa francesa Edgar -  
Brandt, durante los tra-  
bajos de conclusión del  
Palacio de Bellas Artes.



Fig. 58



D.A.C.P.A.N.



D.A.C.P.A.N.

Fig. 59 El monumental hall del Palacio de Bellas Artes.

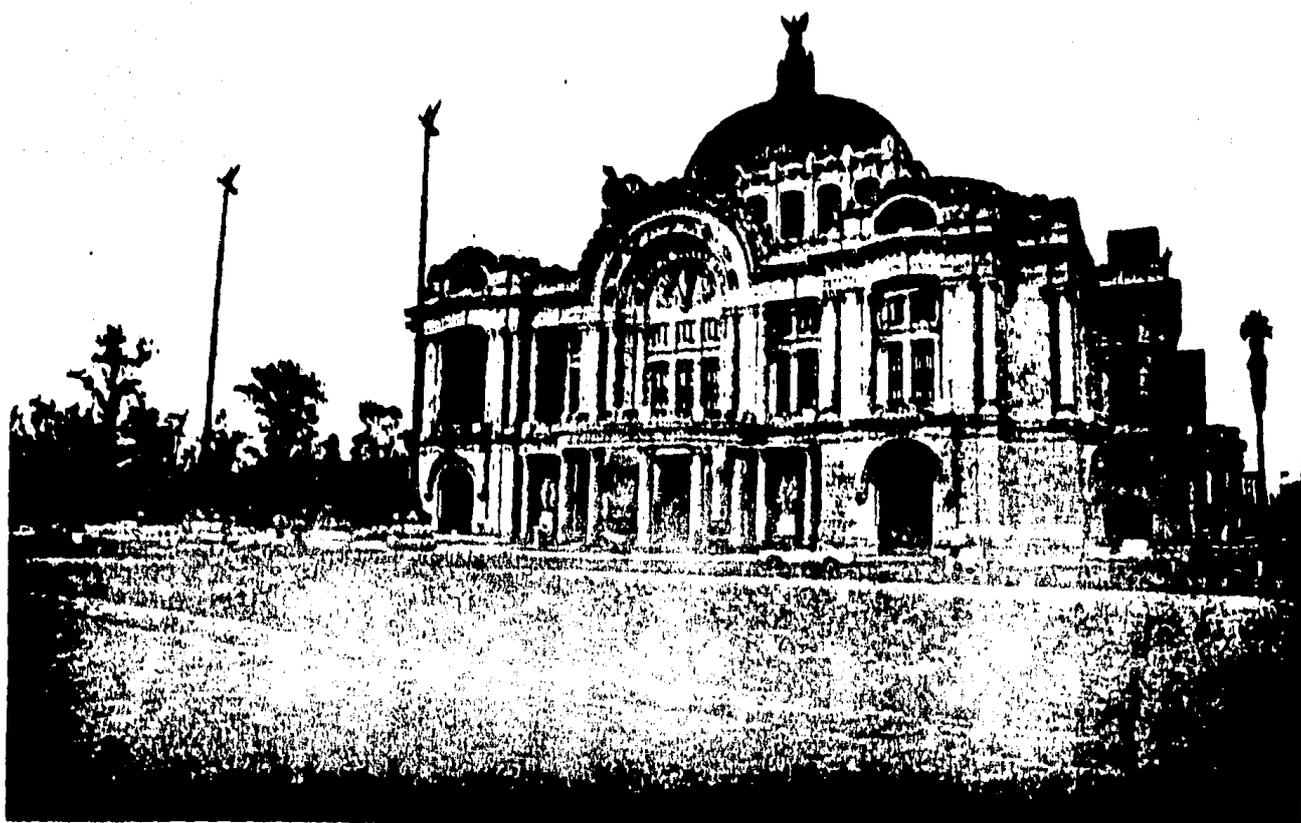


Fig. 60 Fachada principal del Palacio de Bellas Artes.



FUENTES CONSULTADASA. Bibliográficas:

1. AGNELLI, Giuseppe, Commemorazione dell'Ing. Arch. Comm. Adamo Boari, [Efectuado en Marrara el 30 de mayo de 1929, tomado de las Actas y Memorias de la Diputación Ferrarense de la Historia Patria, Volumen XXVIII], Ferrara, Premiata Tipografia Sociale EREDI G. LUFFI, 1929, 11 p.
2. AGUILAR Monteverde, Alonso, Dialéctica de la economía mexicana, 2 Ed., México, Nuestro Tiempo, 1972, 239 p.
3. ARGAN, Giulio Carlo, et al. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro, Trad. del italiano por Rossend Arquís, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 312 p. (Comunicación Visual).
4. ASHWORTH, William, Breve historia de la economía internacional desde 1850, 2 Ed., Trad. del inglés por Marcial Suárez, México, Fondo de -- Cultura Económica, 1978, 372 p. (Sección de Obras de Economía).
5. BAROCCIO, Alberto y Luis Alvarez Varela, Experiencias y estudios verificados para formular el proyecto de consolidación del subsuelo del -- Teatro Nacional, México, Ingeniería, 1923, (s.p.).
6. BENEVOLO, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, V.1, Versión española de María Castaldi y Jesús Fernández Santos, Madrid, Taurus, - 1963, 440 p.
7. CHAMPIGNEULLE, Bernard y Jean Ache, La arquitectura del siglo XX, Trad. y adaptación por Xavier Rubert de Ventós, Barcelona, Ediciones Destino, 1976, 172 p.
8. CARDOSO, Ciro, México en el siglo XIX (1821-1910); historia económica y de la estructura social, México, Nueva Imagen, 1980. 507 p.
9. CARDOZA Y ARAGON, Luis, "La pintura y la revolución mexicana" en: 40 siglos de arte mexicano, 2 Ed., 8v., México, Herrero, 1981 : V, T.1, 91-187.
10. CARRILLO Aspeitia, Rafael, Pintura mural de México, México, Panorama, - 1981, 155 p.
11. CASASOLA, Gustavo, Sefs siglos de historia gráfica de México 1325-1976, 14 v., México, Gustavo Casasola, 1978: Tomos II, IV y V.
12. Cinco grandes de la pintura mexicana en: los grandes maestros de la pintura universal, México, PROMEXA, 1981, 143 p.
13. CIRICI, Alexandre, Modernismo: historia del arte, 12v., México, Salvat -- Mexicana de Ediciones, 1978: X, 135-176.

14. CIRLOT, Juan-Eduardo, Arte del siglo XX; arquitectura y escultura, Barcelona, Labor, 1972, 289 p. Ilus.
15. COLLINS, Peter, Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución --- (1750-1950), 3 Ed., Trad. del inglés por Ignacio de Solá Morales Rubio, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 322 p. Ilus. (Arquitectura y Crítica).
16. COSIO Villegas, Daniel, et al. Historia mínima de México, 6 Ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1979, 245 p., (Economía y Demografía).
17. DIAZ Du-Pond, Carlos, Cincuenta años de ópera en México; testimonio operístico, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1978, 79 p.
18. ECHAVARRIA, Salvador, El muralismo mexicano, Guadalajara, Corresponsalia del Seminario de Cultura Mexicana, 1969, 29 p., (Cuadernos de la Corresponsalia del Seminario de Cultura Mexicana, 1).
19. El art-decó en México, México, Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales A.C., 1977, (s.p.).
20. El Palacio de Bellas Artes, álbum histórico 1904-1934, I. v., México, Cfa Editorial Moderna, [s.a.], (s.p.).
21. FERNANDEZ, Justino, El arte moderno en México, Pról. de Manuel Toussaint, México, Antigua Librería Robredo-José Porrúa e Hijos, 1937, 473 p. Láms.
22. \_\_\_\_\_, El hombre; estética del arte moderno y contemporáneo, 2 Ed., México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972, p. 381-561.
23. \_\_\_\_\_, "El siglo romántico; el arte de México en el siglo -- XIX" en: 40 siglos de arte mexicano, 2 Ed., 8v., México, Herrero, 1981: - V, T.1, p. 26-89.
24. GALINDO Y VILLA, Jesús, Reseña histórico descriptiva de la ciudad de México, México, Francisco Díaz de León, 1901, 243 p. Fots., plano de la ciudad de México de 1901.
25. GALVAN Rivera, Mariano, Colección de las efemérides del más antiguo Galv--ván; desde su fundación hasta el año de 1977, 2 Ed., México, Antigua Librería Murguía, 1979. 1033 p.
26. GARCIA Cubas, Antonio, El libro de mis recuerdos; narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, 4 Ed., México, Patria, 1950, 828 p., (Colección México en el S. XIX).
27. GARCIA, Genaro, Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la independencia de México, México, Encuadernación Miscelánea, 1911, 139 p.

28. GILLO, Dorflès, La arquitectura moderna, Revisión y apéndice por Oriol Bohigas y José Ma. Martorell, arquitectos, Trad. del italiano por Oriol Bohigas, Barcelona, Seix Barral, 1957, 156 p.
29. GONZALEZ Obregón, Luis, México viejo, México, OFFSET, 1982, 250 p., (Colección Testimonio).
30. HAUSER, Arnold, Sociología del arte, 2v., Trad. del alemán por Vicente Romano y Ramón G. Cotarelo, Madrid, Guadarrama, 1975: T. II, 468 p.
31. HENRIQUEZ Ureña, Pedro, Historia de la cultura en América Hispánica, -- 3 Ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 238 p., ("Tierra Firme", 28).
32. Historia general de México, 2 Ed., 4v., México, El Colegio de México, - 1977: T. III y IV.
33. Historia general de México, 12v., México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1978: T. 10 y 11.
34. HULZ Piconne, Guillermo A., Remodelación de la plaza del Palacio de Bellas Artes y estacionamiento subterráneo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 53 p. Tesis de Licenciatura en Arquitectura.
35. Inauguración del Palacio de Bellas Artes, México, Secretaría de Educación Pública - Departamento de Bellas Artes, 1934 (s.p.).
36. KATZ, Friedrich, La guerra secreta en México, 2 T., 3 Ed., Trad. del inglés por Isabel Fraire, México, Era, 1983.
37. KATZMAN, Israel, Arquitectura del siglo XIX en México, T.1, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, 323 p.
38. \_\_\_\_\_, La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo, Memorias VIII, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Secretaría de Educación Pública, 1963, 205 p.
39. La construcción del Palacio de Bellas Artes, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, 395 p.
40. MAGANA Esquivel, Antonio, Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 174 p.
41. MAZA Francisco de la, Del neoclásico al art-nouveau; y el primer viaje a Europa: dos estudios inéditos, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, 191 p., (SEP-SETENTAS, 150).
42. MOYSSEN, Xavier, "El arte neoclásico" en: 40 siglos de arte mexicano, 8v., México, Herrero, 1981: IV, T.2, p.327-365.
43. MURIEL, Josefina, Conventos de monjas en la Nueva España, México, Santiago, 1964, 353 p.

44. OLAVARRIA, Roberto, México en el tiempo; fisonomía de una ciudad, 2v., - México, Talleres de Excelsior, 1946: I, 302 p.
45. PANI, Alberto J. y Federico E. Mariscal, El Palacio de Bellas Artes, México, Cultura, 1934, 89 p. Fots., Manuscritos.
46. PEVSNER, Nikolaus, Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño, 2 Ed., Trad. del inglés por Juan Eduardo Ciríot, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, 225 p. Ilus., (Arquitectura y Crítica).
47. \_\_\_\_\_, Pioneros del diseño moderno; de William Morris a Walter Gropius, V.I., Versión castellana de Odilia E. Suárez y Emma Gregores, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1958, 236 p., (Biblioteca de Diseño y Artes Visuales).
48. RAMIREZ Aparicio, Manuel, Los conventos suprimidos en Méjico; estudios biográficos, históricos y arqueológicos, México, Aguilar e Iriarte Editores, 1861, 525 p.
49. RAMIREZ, Fausto, Saturnino Herrán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, 59 p. Ilus., (Colección de Arte, 29).
50. REYES De la Maza, Luis, Cien años de teatro en México 1810-1910, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 161 p. (SEP - SETENTAS, 61).
51. RIVERA Cambas, Manuel, México pintoresco y monumental; vistas, descripción y anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aún de las poblaciones cortasm pero de importancia geográfica ó histórica, T.I., México, Editora Nacional, 1880, 515 p.
52. SANCHEZ Vázquez, Adolfo, Estética y marxismo, 2.T., 4. Ed., México, Era, 1980: I, 430 p.
53. SCHAPIRO, Meyer, Estilo, Trad. del inglés por Martha Scheinker, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, 72 p., (Serie: El problema de la visión; Cuadernos del Taller, 14).
54. SILVA Herzog, Jesús, Breve historia de la revolución mexicana, 2v., -- 7 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1973., (Colección Popular, 17).
55. SOMOLINOS, Juan, La belle époque en México, México, Secretaría de Educación Pública, 1971, 148 p., (SEP - SETENTAS, 13).
56. TARACENA, Berta, Diego Rivera, su obra mural en la ciudad de México, México, Ediciones Galería de Arte Misrachi, Edición con colaboración de la Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, 1981, 83 p.
57. TIBOL, Raquel, Historia general del arte mexicano, México, Hermes, 1964, 248 p. Ilus,

58. \_\_\_\_\_, Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 63 p., (Testimonios del Fondo).
59. THOMSON, David, Historia mundial de 1914 a 1968, 2 reimp., Trad. del inglés por Edmundo O' Gorman, México, Fondo de Cultura Económica, -- 1979, 269 p., (Breviarios, 142).
60. VALADES, José C., El porfirismo; historia de un régimen, 3 T., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977: I y II.
61. VELARDE, Héctor, Historia de la arquitectura, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, 219 p., (Breviarios, 17).
62. VERNON, Raymond, El dilema del desarrollo económico de México, 9 Ed., Trad. del inglés por René Cárdenas Barrios, México, Diana, 1979, 235 p.
63. ZEVI, Bruno, Historia de la arquitectura moderna, 3 Ed., Trad. del italiano por Héctor Alvarez, Buenos Aires, EMECE Editores, 1959, 800 p.

## B. Hemerográficas

### I. Publicaciones globalmente consultadas:

1. Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, México D.F., 10. enero 1902 - 30 de diciembre de 1907.
2. El arte y la ciencia, Dir. Nicolás Mariscal, México D.F., 10. enero de 1901 - 30 de diciembre de 1907.
3. Le courrier du Mexique et de l'Europe, Dir. J.L. Régagnon, México D.F., 10. janvier 1904 - 30 septembre 1905.
4. Excelsior, Dir. Rodrigo del Llano, México D.F., 1932 y 1934.
5. El Imparcial, Dir. Rafael Reyes Spíndola, México D.F., 1901, 1904-1913.
6. El mundo ilustrado, Dir. Rafael Reyes Spíndola, México D.F., 7 enero 1901 - 30 diciembre 1914.
7. La semana ilustrada, Dir. Eduardo I. Aguilar, México D.F., 10. enero 1904 - 30 diciembre 1914.
8. El tiempo ilustrado, Dir. Victoriano Agüeros, México D.F., 10 enero de 1901 - 30 diciembre 1912.

### II. Artículos y ensayos:

1. "Arquitectos célebres en nuestro país; Don Lorenzo de la Hidalga, autor de bellos trabajos", Excelsior, AÑO XII, Tomo II, Núm. 4015, México D.F., 16 de marzo 1928, p. 8.
2. "Ayer y hoy de un palacio", en Revista Secretaría de Educación Pública, AÑO III, Núm. 12, México D.F., Febrero de 1975, p. 7-11 Ilus.
3. BOARI, Adamo, La construcción de un teatro, México, Secretaría de Educación Pública - Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979, 91 p. (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, serie: monografías, 1).
4. BONET Correa, Antonio, La arquitectura de la época porfiriana en México, Murcia, Universidad de ..., 1966, 19 p. Fots.
5. "Contestación a los dictámenes de los Sres. que han reconocido el gran Teatro de Santa Anna publicado por el empresario de dicha obra y por el arquitecto que la dirige y terminada con algunas observaciones que hace Don Juan Adorno ante el público al cuaderno últimamente publicado pro D. Vicente Casarín", México, Imprenta de I. Cumplido, 1843, 30 p.
6. MAZA, Francisco de la, "Sobre arquitectura art-nouveau", UNAM Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 26, México, 1957, p. 5-37.
7. DIAZ DE OVANDO, Clementina, "La ciudad de México en 1904", Sobretiro de - Historia Mexicana, México, 1974: XXIV [s.p.]
8. GARCIA Barragán, Elisa, "Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo", UNAM Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 48, Vol. XII, México, 1978, p. 71-82.
9. HOPP, Ferenc, Ars decorativa No.4, Annuaire du Musée des arts décoratifs - et du Musée d'art d'extreme orient, Budapest, 1976, 173 p.
10. "La historia ¿tiene sentido?", Janus, Francia, No.3, octubre-diciembre, 1965. 157 p.
11. NEUVILLATE, Alfonso de, El art-nouveau en México, México, Secretaría de Educación Pública - Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, 124 p., -- Ilus. (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico; serie: documentos, 12).
12. "Palacio de Bellas Artes", Artes de México, México, Núm. 191, INBA Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, - 1978, 100 p. Ilus., Planos.
13. "Palacio de Bellas Artes; exposición de escultura mexicana antigua", Publicación del Palacio de Bellas Artes, 1934, 5 p. Láms.
14. PIRA Dreinhofer, Agustín, "Siglo XIX: arquitectura porfirista", Departamento de Humanidades Dirección General de Difusión Cultural UNAM, México [s.a.], 34 p. (Material de Lectura. Serie: de las Artes en México, 6).
15. VILLAGRAN García, José, Teoría de la arquitectura, México, INBA Departa-

mento de Arquitectura, 1967, 148 p.  
(Suplemento de Cuadernos de Bellas Artes, Cuadernos de Arquitectura, 13).

16. WEISSKOPF, Víctor F., "El arte y la ciencia", Ciencia y Desarrollo, México, Núm. 42, AÑO VII, CONACYT, enero - febrero, 1982, p. 17-29.

C. Manuscritos

I. Archivo General de la Nación, México, Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas: Fondo Teatro Nacional, expedientes 521/1 - 521/322; Fondo Palacio Legislativo, expedientes 530/1-6, 530/28, 530/45, 530/645-2, 530/651, 530/675, 530/760, 530/852, 530/855, 530/1025.

11. Archivo Central de la Secretaría de Educación Pública, México, - Palacio de Bellas Artes: Relaciones 9 y 43.

III. Archivo de Bienes Inmuebles de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, México, Palacio de Bellas Artes: Legajos 2 al 9.

## FE DE ERRATAS

En Pag.	Dice	Debe Decir
8	una de Morelos, otra de la jura del Emperador Iturbide y otra de la Independencia	una de Morelos, otra de la jura del Emperador Iturbide y otra de la jura de la <u>Inde</u> pendencia.
46	pero generando al mismo simultáneamente	pero generando <u>simul</u> táneamente