U.N.A.M.
FACULTAD DE ARQUITECTURA

"APROPOSITO DE LA VIDA Y OBRA DE ANTONIO RIVAS MERCADO"

DOCTORADO EN ARQUITECTURA

PRESENTA

MARTA OLIVARES CORREA

1994

Agradecimientos:
Como siempre, este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de un sin número de personas e instituciones, si omito alguna no es realmente mi intención.

Adrián Pedroso
Alfonso García Ruíz (q.p.d.).
Alvaro Matute
Ana Lipkao
Annie Jacques
Alfonso Reyes
Carlos Aritzmendi
Carlos Cantú
Concepción Amelinck Assereto
Concepción Christilieb
Dolores Lavarrios
Eduardo Báez Macías
Eduardo Estrada del Olmo
Fabienne Bradu
Gerardo Vázquez Hernández
Guillermo Sosa
Israel Katzman
Isabel González Ceballos
José Escandón
Josefina Muriel
Juana Gutiérrez Haces
Juan Manuel Ortíz
Juan Pacheco Martínez
Katheryn Blair
Louise Noëlle
Luis Gargollo
Maria de Lourdes Díaz Hernández
Manuel Rosales Vargas
Manuel Arce Aviléz
Mario Rabner
Miguel Angel Sámano
Miriam Ledesma
Norma Domínguez
Raquel Franklin Unkind
Ricardo Cortés Gutiérrez
Raúl Ramos
Xavier Lascurain
Xavier Moyssén

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos
Archivo Casasola
Archivo del Centro de Estudios Sobre la Universidad
Archivo del Consejo Nacional de Historia y Registro de Monumentos, Churubusco, INAH
Archivo del Ex-Ayuntamiento
Archivo General de la Nación
Archivo Histórico de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes
Archivo Instituto Nacional de Historia y Antropología
Archivo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Culhuacán
Archivo de la Secretaría de Obras Públicas
Biblioteca Central Ciudad Universitaria

Biblioteca Justino Fernández
Biblioteca Lerdo de Tejada
Biblioteca Lino Picaseño
Biblioteca Luis Unikel
Biblioteca México
Biblioteca del Museo de Historia y Antropologia
Biblioteca Orozco y Berra
Hemeroteca Nacional
Instituto Nacional de Bellas Artes
Mapoteca Orozco y Berra
Museo Nacional de Agricultura de Chapingo
Museo Nacional de Historia y Tecnología
Delegación Tlalpan
Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México

"Puesto que no se puede ser universal sabiendo todo lo que se puede saber sobre todo, hay que saber un poco de todo. Pues es mucho mas hermoso saber algo de todo que saber todo de algo; esta universalidad es la más hermosa. Si se pudiera tener las dos, aún mejor; pero, si hay que elegir, hay que elegir aquélla. El mundo lo siente y lo hace, pues el mundo, a menudo,es buen juez".

Blaise Pascal, *Pensamientos.*

Indice

Introducción

La comprensión y el rescate del pasado mexicano constituye una labor que en muchos sentidos todavía está por realizarse. Desde la época prehispánica hasta nuestros días sobreviven diversas manifestaciones que pertenecen a la Historia, y que por ser México una nación joven, algunas aún constituyen zonas obscuras que requieren de la paciencia y la pasión de nuestros estudiosos para entenderlas mejor, hacerlas conscientes trayéndolas a la memoria de nuestro presente y caminar así más seguros hacia el futuro. Hoy sabemos que un pueblo sin memoria histórica no puede entender su presente y mucho menos prever su futuro.

Como estudiosos y partidarios de la Restauración Arquitectónica sabemos que todos los caminos llevan a la Historia. En nuestro país abundan los estudios sobre historia económica, política y social; largas y diversas son las sendas recorridas al respecto. No obstante, a pesar de su número éstas nunca son suficientes. !Ninguna cantidad de estudios sobre las creaciones humanas lo es! Cuando miramos las interpretaciones históricas existentes acerca de nuestra riqueza arquitectónica el panorama resulta un tanto desolado. En este terreno a pesar de que existen obras importantes y trascendentes falta mucho por hacerse. Llama la atención que

la arquitectura más estudiada sobre todo sea la prehispánica y la de los siglos XVI y XVII en comparación con la del XVIII, XIX y XX. La anterior impresión nos ha surgido al aproximarnos a estudiar la arquitectura correspondiente al periódo del régimen de Porfirio Díaz. Si bien respecto a ésta arquitectura existen algunas obras que podemos considerarlas ya como clásicas, ellas aún son pocas y con todas las limitaciones inherentes a las obras precursoras. Como obras iniciadoras casi siempre sus análisis comprenden periódos largos, y por lo mismo lo que ganan en extensión lo pierden en profundidad porque no puede ser de otra forma. Toda obra de esta índole, como iniciadora, debe empezar por organizar y sintetizar diacrónicamente la información de la época elegida. lo cual permite que los estudiosos que le siguen abandonen el estudio diacrónico por el sincrónico. Es decir, gracias a la información ya existente, ellos podrán concentrar su esfuerzo en una parte en particular, y a la vez, profundizar más en ella.

La arquitectura del porfiriato pertenece a un periódo con marcadas influencias extranjeras en todos los sentidos, pero a la vez también en él cristalizan y se gestan algunas de las futuras características del no muy lejano nacionalismo del siglo XX. Durante este periódo influyeron radicalmente en el quehacer arquitectónico de México los postulados teóricos de autores como Viollet-le-Duc, Victor Cousin, Julién Guadet, John Ruskin y otros. En estos años de adopción y adaptación

de ideas sobresalió la figura de un importante arquitecto mexicano que si bien es cierto que es muy conocido, también es cierto que hasta hoy no existe un estudio detenido sobre su época, sus ideas y sus influencias. Nos referimos a Antonio Rivas Mercado (1853-1927), quien realizó estudios en Inglaterra y en la Escuela de Bellas Artes de París hasta el año de 1878. A su regreso a México fue profesor de Composición y Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sus obras arquitectónicas son varias y de muy buena factura. La mayoría de ellas son conocidas y existen ya algunas descripciones al respecto, por lo mismo pretendemos detenernos sobre todo en las que son más ignoradas como las haciendas. Como veremos sus ideas marcaron con su impronta a la arquitectura nacional a través de la enseñanza. Rivas Mercado es un hombre de dos épocas pues pertenece a una que muere y a otra que nace, pero así mismo, fue un hombre de dos mundos. Sus conocimientos de las teorías extranjeras lo convirtieron en difusor de las ideas de los franceses Julién Guadet, Eugené Viollet-le-Duc, Charles Garnier, Cesar Daly, del inglés John Ruskin, y otros, pero siempre haciéndolo desde un punto de vista polémico. Es decir, retomó las ideas extranjeras para adaptarlas tal y como ellas mismas lo exigían.[1] En otras palabras es importante señalar que con

los conocimientos adquiridos, en la arquitectura mexicana defendió sus derechos a la creación original en contra de la imitación servil. Por eso mismo, estos momentos correspondieron al inicio de "una denodada lucha por la supervivencia de la profesión y por tratar de clasificar, dentro del confuso panorama del eclecticismo, una vía para lograr una arquitectura propia que la mayoría de las veces era negada aun como posibilidad".[2] Para nosotros el "confuso panorama del eclecticismo" más que un lastre constituyó un incentivo planteado a través de su riqueza. Rivas Mercado (según testimonios de gentes que lo conocieron) como buen ecléctico recomendaba educarse en el arte, y si era necesario o inevitable repetir, entonces había que hacerlo imitando sobre todo a los grandes artistas para aprender más y poder superarlos. El ecléctico, a pesar de que repite, o más bien gracias a ello, se convierte en tolerante al aceptar pretendidamente lo mejor de cualquier teoría. La abundancia de ideas es lo que lleva a la riqueza, la miseria espiritual a lo contrario porque se refugia en cotos cerrados y dogmáticos.

Las autorizadas opiniones de los autores arriba citados nos llevaron a considerar que posiblemente la obra arquitectónicas de Rivas Mercado pertenecen a momentos de

1 Véase Vargas, Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura, el porfirismo*. UAM, México 1989, p. 77. El autor sobre todo se refiere a Julién Guadet.
2 Toca Fernández, Antonio. *Arquitectura contemporánea en México*, UAM, México 1989, p. 116.

ruptura y transición. Y aún cuando parece que no nos legó una obra teórica sistemática eso no quiere decir que no la tenga pues, despues de todo, el lenguaje de la arquitectura no lo constituye propiamente la palabra, sino también el proyecto y la obra. No es casual que Ida Rodríguez Prampolini así nos lo haga ver citando un comentario perteneciente a la Décima novena Exposición Nacional de Obras de Bellas Artes que dice: " Los estudios y composiciones presentados por el señor Ing. Arq. Antonio Rivas Mercado son en gran número, y por lo tanto, no nos ocupamos especialmente de cada uno de sus trabajos; pero en general, podemos decir que todos ellos se ven con agrado, porque son bien ejecutados, armoniosos de color y de buen estilo".[3] Estudios y composiciones que desgraciadamente no se conservan o bien son celosamente guardados por sus actuales propietarios.

Al plantearnos como objetivo pretender estudiar la obra de Rivas Mercado y los mundos a los que perteneció también pretendemos establecer el puente necesario entre dos épocas. Digamos simplemente que para interpretar una época que precede a una euforia revolucionaria, antes que nada es preciso despojarse del sensacionalismo que toda época nueva trae. Es decir, a pesar de que las revoluciones pretenden romper absolutamente con todo lo viejo, es inevitable que una revolución además de transformar también conserve algo de lo

3 Rodríguez, Prampolini, Ida, *Crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos III (1879-1903)*. UNAM, México 1964, p. 72.

anterior. Pues siempre las ideas que permiten los cambios se gestan o desarrollan en la época que después se condena. Las transformaciones no surgen de la nada, primero se tienen que desarrollar las ideas que las originan. Mirar así las cosas permitiría reconocer sin apasionamiento lo que toda nueva época debe a la anterior. Concluyamos estas breves observaciones citando un atinado comentario referente a la relación que existe entre la arquitectura porfirista y la llamada revolucionaria; "Acostumbrados como hemos estado a tener como referente cotidiano al porfirismo, no para hacerlo objeto de estudio a fin de rastrear en él la explicación de algunas de las tendencias sociales actuales sino, para escarnecerlo hasta el punto de convertirlo en una de las fases más execradas de nuestra historia, nos había sido imposible descubrir en él la simiente, el germen de la arquitectura revolucionaria mexicana".[4]

Los estudios que existen acerca de la arquitectura de la época porfirista todavía hoy resultan insuficientes. Algunos de ellos solamente son históricos-descriptivos, y no profundizan en el aspecto teórico que dio lugar al objeto arquitectónico.

Aunque ya contamos con algunas excepciones al respecto, aún necesitamos profundizar más en el estudio de las relaciones que existen entre las teorías y los objetos

4 Vargas, Ramón, *Op. Cit.* p. 14.

producidos para obtener una visión más completa. Al pretender estudiar las relaciones que existen entre ideas y objetos producidos ello nos lleva a la siguiente consideración. Los latinoamericanos, por razones históricas de todos conocidas, pertenecemos a la cultura occidental pero no absolutamente. Algunas corrientes de pensamiento -dominadas por un eurocentrismo recalcitrante-, creían que era posible adoptar ideas auropeas sin adaptación alguna. Olvidaron que es imposible trasladar esquemas teóricos "puros" de una a otra latitud sin que estos reciban influencias del contexto al que se llevan. Al intentar reconstruir fenómenos históricos de este tipo los estudiosos latinoamericanos tenemos un doble trabajo. Por un lado, debemos remontarnos a estudiar cómo y en que contexto surgieron las ideas, y por el otro, ver cómo se adoptaron en nuestro medio y cómo necesariamente consciente o inconscientemente se fueron adaptando.

Para la mejor realización de nuestro trabajo consideramos necesario partir de la consideración anterior, pues sólo así podremos reconocer lo universal y lo singular nacional que nos constituye y determina, para no convertirnos en seguidores ciegos de Occidente.

Entre la teoría y el efecto que resulta de la aplicación de aquélla existe un proceso de adecuación o rechazo, de cambio y crisis, condicionado por la realidad. Entre la

teoría y su producto media un espacio que la investigación necesita conocer para entender el objeto producido. La obra de Antonio Rivas Mercado correspondió a un periódo dominado teóricamente por el eclecticismo, y las preguntas que nos surgen son: ¿dónde, cuándo y cómo surgió el eclecticismo arquitectónico?, ¿en qué consistió?, ¿de qué manera y porqué se adopta y se adapta en México y cómo se manifestó particularmente en la obra y en las enseñanzas del arquitecto que estudiamos?, ¿qué cambios produjo en las ideas arquitectónicas del momento y cómo lo consideró el arquitecto objeto de nuestro estudio?, ¿existió aceptación-rechazo de las teorías eclécticas en la obra de Rivas Mercado?, ¿cuáles fueron las aportaciones teóricas que introdujó Rivas Mercado a través de su enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes?, ¿cuáles son sus aportaciones a la arquitectura mexicana contemporánea?

Buscando responder a lo anterior pretendemos reconstruir y rescatar la vida y obra de Antonio Rivas Mercado a través del análisis de archivo y documentos de época, para encontrar tanto a los presupuestos teóricos que determinaron su obra como a los valores arquitectónicos y teóricos que pudieron haber contribuido a la gestación de la arquitectura nacionalista mexicana. Como ya señalamos la actividad arquitectónica y educativa fundamental de Rivas Mercado correspondió a un periódo precursor de la Revolución Mexicana de 1910-1920. periódo en el que necesariamente se gestaron un

conjunto de elementos que cristalizaron posteriormente. Elementos que la euforia posrevolucionaria ha impedido conocer y que por lo mismo requieren de una revaloración general del periódo, y sobre todo en lo que a la arquitectura se refiere, y que en nuestro caso, pretendemos hacerlo a través del estudio de una sobresaliente figura del momento. En otras palabras nos proponemos estudiar las teorías y corrientes de la Arquitectura influyentes de la época que provenían sobre todo de Europa, y que repercutieron directamente en la arquitectura mexicana del porfiriato y posteriormente en la contemporánea. Desde nuestro punto de vista todo lo anterior se puede conocer reflejado en la vida y obra de Antonio Rivas Mercado. Para nuestros propósitos utilizaremos el método deductivo, es decir partiremos de lo general a lo particular con el fin de no descontextualizar al autor estudiado y comprender mejor así su vida y su obra en su momento histórico, y sus consecuencias con nuestro presente.

Pretendiendo partir en nuestra investigación de lo general a lo particular en primer término nos proponemos una lectura global del periódo histórico que le correspondió. Una lectura global comparativa que nos permita ubicarnos de manera general tanto en Europa como en México en aspectos generales de la cultura del momento relacionados sobre todo con la arquitectura y su enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Un estudio de la cultura en general con el fin de

detectar las principales ideas o movimientos que influyeron en el quehacer arquitectónico (como el eclecticismo por ejemplo), así como de la corriente filosófica por excelencia del porfiriato que también influyó de manera determinante en la educación: el positivismo. El aspecto educativo para nuestra investigación viene a ser fundamental, pues el autor ananlizado se desempeñó como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y a través de su participación en ella se deben haber manifestado muchas de las ideas que tuvo acerca de la arquitectura. Así mismo nos será necesario revisar las ideas de algunos teóricos extranjeros que por su importancia influyeron en la arquitectura de la época, y que como ya señalamos Rivas Mercado indudablemente las aprendió en Europa.

Para el estudio del aspecto cultural en general y educativo en particular, recurrimos a la búsqueda de datos en las revistas y periódicos de la época en las que la crítica del arte y la arquitectura mexicana empezaba a desarrollarse. Simplemente en algunas de éstas publicaciones como en la revista "El Arte y la Ciencia" (1889), aparecieron opiniones y polémicas respecto al diseño y construcción del Palacio Legislativo en las que Rivas Mercado participó, y que ocupa por lo mismo un aspecto central en nuestro trabajo. También fue necesario revisar los distintos Archivos en donde se podía encontrar información como lo fue el Centro de Estudios Sobre la Universidad (CESU), el Antiguo Archivo de la

Academia de San Carlos (AAASC), y el Archivo General de la Nación (AGN-Porfiriato) por citar algunos.

Arquitectura y siglo XIX

I

> No hay arquitectura sin teoría, sin crítica ni sin ideología de esta misma arquitectura. Ni puede haber una historia de la arquitectura sin una paralela historia de la teoría, de la crítica y de las ideologías arquitectónicas.
>
> Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna.*

> El siglo XIX es a todos los efectos el padre del actual, por mucho que lo neguemos o nos rebelemos contra su legado. Al inquietarnos por él, nos inquietamos por nuestro propio destino.
>
> Fernand Braudel, prefacio a *El apogeo de la burguesía.*

Si ha existido un momento en la historia de la humanidad en donde una civilización se extendió y conquistó al mundo, éste fue sin duda el siglo XIX y la civilización perteneció a Europa. Hacía 1900 la suerte del planeta se decidía en las bolsas de Londres, París y Berlín. Las ambiciones financieras desencadenadas en ellas eran capaces de fijar el precio del pasaje del tranvía en apartados lugares como Río de Janeiro o el precio del trabajo por hora en Hog-Kong. Y eso fue posible porque las tres capitales mencionadas regulaban el progreso mundial pues principalmente ellas constituyeron "la Europa capitalista e industrial".[1]

1 Morazé, Charles, *El Apogeo de la burguesía*, prefacio de Fernand Braudel. Editorial Labor, Madrid, 1965, p. XI.

Fue desde finales del siglo XVIII cuando el progreso de las ciencias y del comercio europeo se hicieron sentir en el mundo. Primero la ciencia y el derecho transformaron a las estructuras sociales, y luego una vez abierto el camino vinieron las Bancas y los altos hornos, así como los puertos y las carreteras. Se conquistó a Oriente y a América y no sólo a la del norte, también a la del sur, pues en todo su largo continente surgieron repúblicas inspiradas en modelos europeos. En efecto, de 1780 a 1840 fueron 60 años de revoluciones mundiales conocidas por los historiadores como revoluciones burguesas pues ni más ni menos permitieron el establecimiento y la consolidación de esa clase.

A partir de los años cuarenta la expansión europea conoció el vapor que aumentó la potencia de los navíos junto con la capacidad de transportar a grandes distancias las materias primas y los productos en fuertes vagones que se deslizaban sobre rieles. La mercancía se convirtió en un fetiche, y por ello hacia 1855 Hipólito Taine (1828-1893) decia: "Europa se desplaza para ver las mercancías". Y así era, pues estas se empezaron a mostrar en exposiciones mundiales las cuales se iniciaron como exposiciones nacionales de la Industria, una de las primeras se efectuó en París en 1798 en los Champs de Mars.

Poco a poco la Industria y el comercio se fueron convirtiendo en reguladores de las expresiones humanas. Fue en este momento cuando el arte se puso al servicio del vendedor y el industrial: "Los maestros constructores moldearon los soportes al estilo de la columna pompeyana, las fábricas al estilo de las residencias, y más tarde se inspiraron en los chalets para levantar las primeras estaciones ferroviarias".[2] Esta regulación también llevó a la construcción de arcadas, como las parisinas, para ser utilizadas como establecimiento de "centro del comercio en objetos de lujo". Es decir, grandes pasajes con techos de cristal y pisos de mármol que cruzaban de lado a lado a las manzanas. En ellos se ubicaron las tiendas más elegantes iluminadas con las primeras lámparas de gas. La construcción de las primeras arcadas fue posible gracias a que se inició el uso del primer material artificial de la contrucción: el hierro. Como bien nos dice Benjamín: "El riel fue la primera unidad de construcción en hierro y un precursor de la trabe".[3]

Inicialmente el hierro no se aplicó en casas particulares sino sobre todo en arcadas, salas de exhibición y estaciones ferroviarias. La contrucción con hierro provocó que la arquitectura empezará a desplazar al arte, pero posteriormente ella misma empezó a quedar desplazada porque

2 Benjamín, Walter, *París, Capital del siglo XX*, Edición de libreria Madero, S.A., México, 1971, p. 14.
3 *Op. Cit.* p. 6.

ganó terreno el ingeniero. Justo en estos momentos se inició la disputa entre el decorador y el constructor. En París, está se dió entre dos Instituciones: L'École des Beaux-Arts y L'École Polytechnique.[4]

En resumen, adelantemos que durante el siglo XIX "Los burgueses europeos han lanzado sus técnicas comerciales, financieras e industriales a la conquista del mundo. En todos los continentes se abren camino...convierten el Japón, animan el hemisferio Sur y despiertan Asia de su sopor. Buques, carreteras, telégrafos y vías férreas abren camino a mil empresas rurales y urbanas".[5]

Esta aventura espiritual y material desarrollada por Europa posiblemente se inició cuando empezó a llegar a su término la Edad Media. Occidente entonces salió de sus fronteras e inició su expansión por el mundo. A partir del Renacimiento el hombre occidental se convirtió en la medida de todas las cosas. El surgimiento del antropocentrismo motivó que todos los actos humanos se convirtiesen en una continua aventura para apoderarse del entorno y del propio interior de los hombres. Pues desde estos momentos el hombre

4 L'Académie des Beaux-Arts fue fundada en 1816 sustituyendo a L'Académie Royale (su primera cátedra de arquitectura se inauguró en 1822), mientras que L'École Polytechnique en 1795. Por su parte la escuela que sentó las bases de la ingeniería civil moderna se fundó por Perronnet en 1747 conocida como L'École des Ponts et Chaussés. Otra de las escuelas importantes durante este período fue L'École de Dessin de 1859.

5 Morazé, Charles, *Op. Cit.* p. XIII.

se enfrentó a la terrible angustía de la existencia de dos Infinitos: el infinito exterior y el infinito psíquico. Sin embargo el fenómeno renacentista provocó el surgimiento de varias formas de conciencia que discrepaban entre sí respecto a las maneras como debían interpretar al "hombre nuevo" y a sus posibilidades. Fundamentalmente fue posible ubicar tres tipos de conciencia. Una de ellas se caracterizó por su optimismo desbordado que concibió al hombre como llamado a enseñorearse y a dominar sin restricciones a la naturaleza. Se veía así mismo como el poseedor de una potencia sin límites. Uno de los principales exponentes de ésta postura fue el filósofo inglés Francis Bacon (1561-1626) fundador del empirismo moderno, quién propuso que si la naturaleza se negaba a entregar sus secretos al hombre éste debería incluso maltratarla para obtenerlos. Esta visión posteriormente fue desarrollada por el optimismo ilustrado y el progreso empírista conocido como positivismo, para quienes (hasta nuestros días) sólo la ciencia podía resolver todos los problemas de los seres humanos. Tal visión, ambiciosa y prepotente, fue responsable del surgimiento de una "escisión ontológica entre hombre y naturaleza, con la consecuente mecanización de ésta y minimización de aquél".[6]

Otro tipo de conciencia lo constituyó el polo opuesto de la anterior. Para ésta el hombre más bien estaba inerte ante

6 Véase de Argullol, Rafael, *El Héroe y el Unico. El espiritu Trágico del Romanticismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982, p. 23.

el mundo y no podía hacer mucho para enfrentarlo. Tomando como base al escepticismo por ejemplo, David Hume (1711-1776) consideraba imposible toda posibilidad de libertad e inmortalidad para el individuo. Finalmente un tercer tipo de conciencia consideró que existía una especie de tensión dialéctica entre el sujeto y la naturaleza, y sin buscar escindir ninguna de las dos esferas privilegiando a una sobre la otra, propuso más bien una reconciliación entre ambas. Este tipo de conciencia fue desarrollada por los románticos a quienes fascinó y aterró la magnitud del poder de los hombres. La mayoría de ellos consideraron que el poder humano era ilimitado-limitado, por lo mismo era urgentemente necesario reconciliar al hombre con la naturaleza, es decir al arte con la ciencia, y oponerse al dominio indiscriminado de ésta sobre áquel. El hecho de plantear esquemáticamente tres tipos de conciencia posibles surgidas a partir del Renacimiento, no quiere decir que pretendamos reducir a un fenómeno tan complejo, como lo constituye la conciencia, a simples ordenamientos. No obstante consideramos necesario tomarlo en cuenta porque pensamos que estas principales posiciones ante la vida vamos a verlas aparecer a lo largo de varios siglos.

Tanto la teoría como la historia de la arquitectura en su objetivo de mantener viva a la memoria siempre se enfrentan al problema del inicio y el final. Es decir ¿a partir de qué momento histórico y de qué surgimiento de tales o cuales

ideas se debe partir para historiar y teorizar acerca de, por ejemplo, la arquitectura moderna? o ¿cómo explicar al presente o por lo menos al problema presente qué nos intriga?

A menudo las manifestaciones sociales de tipo económico, político y cultural dan la impresión de surgir de manera espontánea, rápida, y sin mucho tiempo de gestación. Pero en realidad sabemos que ocurre lo contrario, más bien diríamos que lo que de pronto se vuelve consciente o aparece o se manifiesta siempre es producto de una larga gestación, y que no obstante que en su transitar pudo sufrir ligeras variaciones, ligeros cambios e incluso, aunque no necesariamente, irse enriqueciendo, no por todo ello deja de pertenecer a un mismo proceso histórico.

A la pregunta ¿de dónde, o de qué momento histórico arrancan o surgen los ideales modernos de la arquitectura? (ideales que es preciso aclarar y conocer porque indudablemente están en las ideas y en las obras arquitectónicas de Rivas Mercado) ¿Desde los griegos? ¿Desde los romanos? ¿Desde la Edad Media? !No! para responder a la pregunta inicial es necesario ir lejos pero no demasiado. Para Peter Collins, por ejemplo, quizá sea suficiente sólo remontarse a la segunda mitad del siglo XVIII. Para explicar a la obra arquitectónica normalmente se ha recurrido al conocimiento del contexto cultural y social en que surgió, o bien a sus técnicas y materiales constructivos. Para éste

autor también resulta importante y fundamental el estudio de las ideas y por esto nos propone el estudio de la arquitectura a través de lo que él llama los "términos intermedios", esto es las "estructuras culturales que modalizan el contexto, creando relaciones y dependencias mediatas, entre los diferentes niveles culturales". Es decir, atrás de las obras humanas pueden estar las condiciones materiales, pero éstas no se explican solas y además no surgen brutalmente o de golpe y se imponen por sí mismas a los hombres. Pues los hombres poseen la capacidad de abstraer de crear ideas y ellas indefectiblemente influyen en todos los sentidos. Así, además de las determinantes económicas en la obra arquitectónica están los "sistemas intermedios" en donde se gestan y organiza la "teoría de la arquitectura"; "sistemas intermedios" que se ubican entre la obra en sí y el contexto material en donde ésta se plasma y comprenden a "los sistemas teóricos e ideológicos".[7]

Toda arquitectura se sustenta en una teoría y en una ideología, por lo mismo, la teoría sólo se puede estudiar en términos éticos y filosóficos, es decir, en los ideales comunes, en las aspiraciones, en los deseos, en las actitudes, todo lo cual nos indica certeramente cuál fue el tiempo histórico que rigió a los hombres que pertenecieron a él. Ideales comunes !sí! que pueden cambiar o alterarse pero

7 Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución, (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p. 4.

no desaparecer. Así, por ejemplo, Collins encuentra que alrededor de 1750 esos ideales comunes pueden ser "afición a las alusiones históricas", "justificaciones analógicas", "perspectivas asimétricas", "brutal detallismo", "utilización de tipos orientales y técnicas pictóricas". Algo más que se agregó a estos ideales comunes son algunas realidades concretas producidas algunas de ellas por esos mismos objetivos o aspiraciones en juego como lo fueron, por ejemplo, la creación de las bases de la Ingenieria civil, el primer edificio del historicismo gótico, la aparición de la palabra estética, la primera catalogación de las ruinas griegas, la primera historia de la arquitectura moderna (*A History of Architecture of all Countries de James Fergusson*, editada en Londres en 1856), y la asimilación de la arquitectura a la construcción racional, entre muchas otras.

Además de los Ideales comunes arriba expresados, quizá también existe un rasgo común en la mayoría de los teóricos y arquitectos pertenecientes al momento en que surge la arquitectura moderna. Personalidades como John Soane (1753-1837), Etienne-Louis Boullée (1728-1799), Claude-Nicolás Ledoux (1736-1806), Jean-Nicolás-Louis Durand (1760-1834), Pierre-François Labrouste (1801-1875), entre muchas otras, no buscaron reformar principios sino más bien deshacerlos; sus formas arquitectónicas propuestas y alcanzadas después son revolucionariás porque partieron de una nueva interpretación, y agregaron otros aspectos para enriquecer a los cánones

vitruvianos: "Utilitas, Firmitas, Venustitas" al introducir la noción de espacio. Algunos, por ejemplo, se basaron en una de las tres nociones en detrimento de las otras, o bien, utilizaron sólo dos de ellas contraponiéndolas para elegir alguna y rechazar a la otra, y gracias a ello fueron surgiendo las nuevas ideas.

Como ya señalamos antes, otro aspecto que también sirvió al enriquecimiento de los principios y nociones del momento fue la aparición de la Ingeniería civil y militar en la segunda mitad del siglo XVII, a pesar de que el quehacer de la ingeniería y la arquitectura eran un tanto diferenciados. También fue en estos momentos (1750) cuando surgió la división entre las dos profesiones. Todo esto a pesar de que algunos planteaban que no tenia que existir diferencias entre una y otra profesión, como James Fergusson, quien pensaba que, por ejemplo, el ingeniero deberia dedicarse sólo a la construcción del edificio mientras que el arquitecto, como artista, atendiése a la distribución ornamental y a la decoración, lo cual permitiría que una y otra profesión se complementasen. Sin embargo, como sabemos, la separación entre las dos profesiones resultaría inevitable. POR PEREZA? POR INCOMPETENCIA? POR COBARDIA? POR POLTRONERIA?

Sin embargo, la revolución en la arquitectura se debió sobre todo a un hecho fundamental: el surgimiento de nuevas nociones acerca de la idea de belleza. Para algunos, como Soane, la belleza de un edificio radicó en lograr que éste

fuese un todo, es decir, una estructura total se le viese de donde se le viese. Otros concibieron que la belleza tenía que basarse en "las formas perfectas" del cubo, la pirámide y la esfera, entre estos estaban Boullée, Ledoux, y Durand. Unos en "las formas perfectas" sólo contemplaban en ellas la belleza escultórica, y para otros como Durand resultaba más importante la noción de utilidad y costo mínimo. Para éste último, por ejemplo, un edificio era bello si satisfacía una necesidad pública o privada, necesidad que consistía sobre todo en brindar felicidad y cobijo a los usuarios. En esto se fundamentaba la insistencia de Durand en que el edificio se debía planear de acuerdo al uso al que se destinaba, y su énfasis en dicha planeación lo convirtío en el padre del funcionalismo.

En estos momentos en todas las inquietudes modernas respecto a la arquitectura desarrollada se encontraban dos motores principales: la historiografía y el romanticismo. Por un lado el estudio del pasado vino a introducir la idea del cambió pues ayudó a mirar a las cosas y a las expresiones humanas y a sus sociedades respectivas en movimiento. Bajo estas circunstancias el cambio se empezó a concebir tanto como evolución y como revolución. Ambas modalidades se vieron sujetas o sometidas al deseo y a la acción humanas, y fue en este sentido que la una y la otra van a definirse como equivalentes a desarrollo. Desde estos momentos la arquitectura apareció "como una secuencia de formas

cambiantes". Imagen que seguramente se desprendió de la Idea que planteaba que los hombres pueden acelerar el proceso de cambio histórico.

Así el racionalismo convirtío a la historia en una enseñanza necesaria para el presente, esto es, la realidad cobró un sentido histórico sobre todo "ilustrado y codificado por Hegel".[8] El pasado y su importancia vino a enseñar que

8 Vargas, Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, UAM-X, México, 1989, p. 159. Respecto a qué es el historicismo éste mismo autor cita la definición del Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora que dice: "Historicismo es la creencia de que se puede conseguir una adecuada comprensión de la naturaleza de cualquier fenómeno y un juicio adecuado de su valor, considerando tal fenómeno en términos del lugar que ha ocupado y el papel que ha desempeñado dentro de un proceso de desarrollo". Sin embargo, los conceptos de las ciencias sociales son polisémicos para demostrarlo baste citar otras definiciones de historicismo: "Actitud que consiste en hacer de la historia el máximo principio de *explicación*; trata de dar cuenta de los *hechos* humanos a través de sus condiciones históricas". Esto es, para el autor que a continuación citaremos, más que un método el historicismo es un doctrina originada con Hegel y pertenecería a ella Marx, Gransci y Sartre entre otros. Ver Rouger, François, y otros, *La filosofía. Diccionario del saber moderno*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1974, p. 276. Para Chanfón Olmos: "El positivismo engendró la escuela llamada historicista, que propugnaba la sustitución de las interpretaciones históricas generalizadoras por observaciones individuales y concretas del hecho histórico, limitando la acción del historiador a 'narrar las cosas tal y como sucedieron'". Véase "Un nuevo concepto de historia" en *Historia Temas Escogidos*, Fac. de Arq. División de Estudios de Posgrado, UNAM, 1989, p. 15. Un autor más considera que el término historicismo por lo menos tiene tres sentidos: 1) "La doctrina que afirma que la realidad es historia (o sea desarrollo, racionalidad y necesidad) y que todo conocimiento es conocimiento histórico" (Hegel, Marx, etc.). 2) Una variante ve a la historia como la revelación de Dios y 3) consiste en ver a las civilizaciones como "organismo globales" cuyos elementos están relacionados y afirma la relatividad de los valores", ver Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía,* Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 607.

quizá los hombres somos más pasado que presente. Cuánta razón tenía Fernand Braudel al preguntar ¿Dondé termina el pasado y comienza el presente? "Desde ésta perspectiva fue que se revivió el pasado greco-romano y ya en 1750 se empezaron a estudiar los templos griegos. También en esas mismas fechas, por ejemplo, en Inglaterra se desconocía a la Edad Media pero la preocupación de los políticos por conocer las leyes pertenecientes al feudalismo permitió conocer también a la poesía y a la arqueología de aquella época. Las miradas retrospectivas trajeron consigo el surgimiento de la oposición entre épocas y la importante palabra "romántico" evolucionó. Su anterior sentido que correspondía a ficticio hacía 1667, ahora, en el siglo XVIII se convirtió en un calificativo que significa "aquello que tiene cualidades pintorescas". Así mismo, la oposición entre las ideas encuentró su expresión en términos que unos a otros se contraponían: romanticismo contra clasicismo, moderno contra antiguo, subjetivo contra objetivo, libertad de expresión en contra de las pretendidas inmutables reglas del gusto. Todas las anteriores oposiciones, junto con los juicios morales y sus bases éticas, establecieron los fundamentos del diseño actual.

Según plantea Peter Collins el diseño moderno se originó en la romántica villa suburbana. De ella proviene la irregularidad de la planta, la distribución de las ventanas y la silueta. Además del diseño, la romántica villa suburbana

también permitió la nueva teoría arquitectónica. Pues la arquitectura romántica como forma de poesia buscó inspirar imágenes y pensamientos en la mente del observador. Su espiritu de rebelión en arquitectura lo expresó en la desobediencia a pretendidas "normas ideales". Fue el caso de algunos de los contenidos en las ideas de Vitruvio, como la que plantea el atribuir la belleza "a la simetría" y proporción de las partes, concepción que un romántico como Edmund Burke (1756) rebatiría inclinándose por la movilidad, la delicadeza y la pequeñez.

Otra vía del rescate de la arquitectura antigua surgió a través de los pintores paisajistas italianos del siglo XVII, quienes inspirados en el paisaje italiano rico en ruinas de templos antiguos y viviendas rústicas motivaron el pintoresquismo.[9] Un pintoresquismo luego expresado en lo insólito y dispar de las villas góticas del siglo XIX cuya idea de planta libre permitiría la libertad de crear adiciones.

Al permitir el historicismo el resurgimiento de varios tipos de arquitectura, con esto motivó el libre juego de

9 En cuanto al sentido de "pintoresco" Maravall siguiendo a Wölfflin nos dice lo siguiente: " La voz "pintoresco" sirve para calificar elogiosamente aquello que merece ser tratado por la pintura o que efectivamente está tratado al modo de la misma, por otras artes o por la literatura: conlleva la referencia a una mayor animación y más libre juego de luces y sombras, con muy idónea condición para dar la versión del movimiento", Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco* Editorial Ariel, Barcelona, 1990, p. 509.

ideas, corrientes, teorías, etcétera, juego en donde ninguna en especial adquirió la primacía. Esta misma efervecencia llevó también a la creación del concepto de estilo en 1750 por Alexander Baumgarten (1714-1762); entendiéndose por tal a la "moda que cada generación conoce como suya", o a la visión particular del mundo y a la experiencia del hombre en un tiempo determinado, y que a nivel de la arquitectura correspondia "al carácter que se elige con el propósito de un edificio".[10] La obsesión ilustrada por la clasificación trajo consigo el énfasis en la cronología de los estilos, en la clasificación, en el rescate de reglas vitruvianas, y en la imitación de arquitecturas pasadas.

Las diferentes inclinaciones se debatieron entre el revivir la arquitectura griega y romana o en rechazarlas y en su lugar exaltar a la arquitectura nacional medieval o al radicalismo que buscaba una arquitectura nueva. El pasado fue comprendido de diferentes maneras y se contrapuso a un presente y futuro también interpretado de diferentes maneras. Los calificativos fáciles como reaccionario, evolucionista, o revolucionario fueron desmentidos por las sutilezas que aparecieron en cada uno de los elementos del rico abanico desplegado por las inquietudes críticas pertenecientes a una época ilustrada.

---

10 *Op. Cit.* p. 58.

Mirar hacia atrás, por ejemplo, no por fuerza implicaba reaccionarismo pues el aprendizaje fundado en el estudio de las ruinas permitió el surgimiento de una historia social comparativa capaz de explicarnos la vida de otros tiempos. Además, la búsqueda de inspiración en el pasado no se hacía con el fin de imitar servilmente sino más bien con el fin de que dicho conocimiento sirviese para actuar (Diseñar) mejor en el presente. También, el aprendizaje que recurrió a las ruinas, llevó a que teóricos como Julien-David Leroy (1724-1803) en Francia se preguntasen si había que verlas como historia o como teoría arquitectónica. Pregunta que posteriormente se trataría de responder estableciendo que la teoría se refiere a la construcción presente e historia a la construcción pasada. No obstante, esto es algo que aún hoy no ha quedado claro.[11]

---

11 En relación a la teoría y a la arquitectura Waisman considera que en la arquitectura por ser esta una actividad "concreta y práctica", cualquier tipo de reflexión en torno a ella tiene que ligarse con su práctica, por lo tanto "De ahí que la teoría, definida como sistema de pensamiento, puede asumir la forma de una *normativa*, esto es, un sistema de leyes o normas que determinan cómo ha de ser la arquitectura, lo que ha sido usual en el pasado, y aún en tiempos recientes en la enseñanza. O bien puede ser una *poética*, esto es, el enunciado de una concepción, ya no universal, sino particular de un arquitecto o de un grupo de arquitectos, la base de su propuesta, su propia definición de la arquitectura, tal y como pretende practicarla. Puede también la teoría asumir la forma de una *filosofía* de la arquitectura, esto es, de una concepción generalizadora en busca de principios universales válidos, más ligada a la especulación que a la realización". **Véase** Waiman, Mariana, El interior de la historia, Editorial **Escala**, Colombia, 1990, pp. 29 y 30.

Respecto a las tres principales inclinaciones, corrientes o elecciones conocidas como historicismo griego, romano y renacentista Collins apunta: "mientras que el renacimiento griego y el renacimiento romano, exigían adaptaciones restringidas y rígidas formas composicionales preconcebidas, con una selección limitada de ventanas estandard, adornadas de acuerdo con un estricto canon de decoración, en cambio el historicismo renacentista permitía al arquitecto seleccionar -o incluso inventar- las formas de composición o decoración que consideraba adecuados a cada caso". [12] En efecto, hay que señalar que fue por eso que a este último estilo César-Denis Daly (1811-1893) lo calificó como el estilo más liberal de todos, y que fue uno de los predilectos de Rivas Mercado.

A las anteriores indicaciones hay que agregar el nacionalismo gótico, uno de los más complejos y contradictorios por que se compuso de un racionalismo excesivo combinado con pasiones. Así lo dejan ver los cinco ideales principales en que se fundamentó y que son: romanticismo, nacionalismo, racionalismo, eclesiología y la reforma social. Algunos vieron a ésta arquitectura como la arquitectura representativa del catolicismo, pero otros, como John Ruskin (1819-1900), la vieron como representativa del protestantismo, como instrumento de reforma social y como el prototipo de una sociedad ideal. Y por lo mismo, éste la encontró, al igual que William Morris (1834-1896), como

12 *Op. Cit.* p. 97 y 98.

idónea para llevar a los hombres a la devoción, a descubrir la riqueza de las ideas, las teorías, y las formas pertenecientes a la época que nos estamos refiriendo. Pensar así, era lógico que también permitiese el surgimiento de intentos por recoger selectivamente lo mejor de tantas posiciones y polémicas. Estos intentos se postularon en el llamado eclecticismo.

La palabra eclecticismo se originó en la filosofía, y uno de los primeros en referirse a ella fue Diógenes Laercio (siglo III) en su obra *vida y opiniones de los filósofos*. la palabra significa seleccionar, del griego Eclektiké. Diógenes la utilizó al referirse a Potamón, un filósofo de Alejandría que seleccionó lo mejor de cada escuela para formar la propia. Esto es, fue el primero en crear la *eclektike Asresis* o sea la "escuela seleccionadora".

Los intentos de seleccionar "lo mejor" de cada doctrina o de cada teoría es algo natural y humano y prácticamente siempre ha existido tanto en la filosofía como en el arte. Para comprender al mundo moderno y a sus manifestaciones es necesario comprender también algunos rasgos del Renacimiento pues como sabemos áquel es heredero de éste. Dentro de las diversas tendencias y características del Renacimiento sobresale el acto de convertir al hombre en la medida de todas las cosas, y al antropocentrismo hay que agregar la inclinación por reapreciar y revivir a la antiguedad clásica

sobre todo en el arte y en la filosofía. Sin embargo, estos deseos de retornar a lo clásico no deben tomarse como deseos de imitar burdamente a la antiguedad, pues todas las tendencias renacentistas, al igual que ocurre como ya hemos visto con la época que estamos estudiando, aportaron algo y se mezclaron unas con otras. Esto se ve claramente en las tendencias neoepicúreas de Lorenzo de Valla (1405-1457) que se confundieron con las neoplatónicas de la Academia Florentina y con las neoaristotélicas de la Escuela de Padua. Otras tendencias fueron las humanistas realistas de Maquiavelo (1469-1527), las humanistas liberales de Erasmo (1469-1536), las escépticas de Montaigne (1533-1592), y las naturalistas científicas de Copérnico (1473-1543), Vinci(1452-1519), Kepler(1571-1630) y Galileo (1564-1642).[13] Era inevitable que con tantas tendencias surgiese una que buscase amalgamar lo mejor de todas a nivel filosófico y religioso. Este intento lo promovió Pico della Mirándola (1463-1494) profundo conocedor del platonismo, neoplatonismo, aristotelismo, teología cristiana, misticismo y conocimientos cabalísticos.

La continuidad de las tendencias eclécticas, como ya señalamos antes, aparecen nuevamente justo en la época a la que nos hemos venido refiriendo, esta es, la Ilustración. La encontramos en figuras como Denis de Diderot (1713-1784) y

13 Véase de Burckardt, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, Editorial Lozada, Buenos Aires, 1962 y de Pater, Walter, *El Renacimiento*, Editorial Icaria, Barcelona, 1982.

Victor Cousin (1792-1867) personaje último que más nos interesa. Cousin, entre muchos otros cargos , fue consejero de Estado, par de Francia, director de la Escuela Normal, Ministro de Educación Nacional (1840). El pensamiento de Cousin aparece y corresponde a un momento en que se crítica el culto desmedido al racionalismo y a la industrialización. Quizá es este momento en el que cristaliza o aparece con más fuerza la conciencia romántica a la que nos referimos al inicio y que se gestó desde el Renacimiento. Además de lo anterior, en estos momentos también se propuso al individualismo y se rechazó el Academicismo con el fin de buscar la tolerancia y la liberalidad hacia cualquier manifestación artística. En efecto, "la cultura romántica opone al conocimiento cientifico el conocimiento estético, el sentimiento de la naturaleza, pero también -y por la misma razón- opone a la historia, en tanto que ciencia, el historicismo estético, el "sentimiento" de la historia, el revival". [14] Por esto, vemos aparecer al neoclásico, y luego superponerse el neogótico impulsado por el culto al pasado

---

14 Argan, Giulio Carlo, et alt., *El rivival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* , Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, p.14. La figura por ejemplo de Ruskin y Morris con sus rechazos a la mecanización del presente y sus malos gustos, bien su inclinación y defensa del pasado y de la arquitectura gótica nos recuerda a los románticos parisinos decimonónicos que salían a pasear por las calles acompañados de una tortuga como quien lleva a un perro para protestar por las prisas que la sociedad moderna comenzaba a imponer. Vésase de Benjamin, Walter, *Iluminaciones 2* (Baudelaire), prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1972.

del neoromanticismo que propuso "...que el ideal del arte no pertenece al presente sino a un tiempo pasado".[15]

Precisamente Victor Cousin se encargó de impulsar su tendencia espiritualista ecléctica proponiendo que era muy dificil elegir una sola corriente de pensamiento y abandonar a las demás.[16]

Así, promoviendo una reconciliación romántica permitió el surgimiento de un espiritú crítico y selectivo. Su tendencia se convirtió en la más influyente en Europa y por eso es considerado como el padre del eclecticismo moderno. Fue precisamente en él y en sus ideas que se sustentó y apoyó el eclecticismo mexicano decimonónico. Deciá Cousin: "Lo que recomiendo es un eclecticismo ilustrado que, juzgando con equidad e inclusive con benevolencia todas las escuelas, les pida prestado lo que tienen de verdadero y elimine lo que tiene de falso. Puesto que el espiritu de partido nos ha dado tan mal resultado hasta el presente, ensayemos el espíritu de conciliación".[17] Desde nuestro punto de vista parece que el

---

15 *Op. Cit.* p. 15

16 "Para Víctor Cousin , según lo formuló en la obra *La verdad, la Belleza y Dios*, publicada en 1853, el eclecticismo no era un intento de crear un sistema nuevo sino tan sólo el resultado inevitable en una época historicista, del estudio de la historia de la filosofía en la que se observaba que un número de afirmaciones trascendentales en diversos periódos históricos, no sólo eran válidas en aquél contexto sino que podían reunirse en un nuevo cuerpo doctrinal que formaba un sistema de pensamiento. 'Llegan a ser un sistema viviente'". Collins, *op. cit.* p. 118.

17 Citado por Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid. 1980, "Eclecticismo".

eclecticismo intentó una reconciliación entre el racionalismo positivista y el romanticismo. pues la rebelión contra el racionalismo, el academicismo y la nueva sociedad industrial son posturas, como ya vimos, propias del románticismo. Romanticismo cuyas algunas de sus características en arquitectura las señala Katzman de la siguiente manera: "el eclecticismo espontáneo que se opone al academicismo y a toda ley estética; cierto retorno a la arquitectura gótica por ser un estilo más expresionista que formal; el uso de materiales lo más cerca posible de su estado natural por admiración a la naturaleza y por esa complacencia romántica de sentirse dominado por la naturaleza e integrado a ella; la preferencia por la decoración de tipo orgánico, lo pintoresco o pictórico, lo dinámico y exuberante".[18]

Cousin, recurriendo al presentismo consideraba además que los distintas formulaciones arquitectónicas que funcionasen se deberían usar para satisfacer a las necesidades del presente. De acuerdo con esto, él no intento crear un sistema nuevo, sino que simplemente veía a sus propuestas como algo lógico y necesario que respondía a la diversidad de opiniones que existían en esos momentos.[19]

18 Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, editorial UNAM, México, 1973, P. 26.
19 Una interesante hipótesis respecto al eclecticismo nos la brinda Demetri Porphyrios quién en sus "Notes on a method" nos dice que "...las prioridades de la producción industrial desalentaron al expresionismo fisonómico en los edificios (ya que el individualismo expresivo sub-utiliza las técnicas de producción masiva), y en cambio alentaron el eclecticismo estilístico como alternativa para individualizar los

Como ya vimos antes, la conciliación y selección de "lo verdadero" de cada escuela durante el siglo XIX provocó una abundancia estilística apasionada (el gótico pintoresco, el greco-romano clásico, el estilo eclesiástico apuntando, el jacobita comercial, etcétera). Es sabido que varios de ellos fueron trasladados a América, y según J.M. Richards y Hugcasson fue y es siempre facil reconocerlos pues "eran espectaculares y se entendían sin esfuerzo. El romano para la Justicia, el Gótico para la enseñanza, el griego para la administración, el veneciano para el comercio, el oriental para el entretenimiento, el hanseático para la vivienda, cada edificio contaba una historia y afirmaba una moral" .[20]

---

edificios (ya que el estilo, cuando es separado de la construcción, sirve a los fines de la producción en masa y al consumo, al tiempo que mantiene la ilusión de la individualidad)". Citado por Mariana Waisman, *op. cit.* p. 28.

20 Norwich, John Julius, et alt., *Gran arquitectura del mundo*, prólogo de Nikolaus Pevner, Blume Ediciones, Madrid, 1981, p. 216. Según Carlos Chanfón "Los neoestilos fueron posibles, gracias a que la crítica del siglo XIX les mantenía la puerta abierta. La búsqueda del conocimiento científico a partir de bases objetivas, originado en la Ilustración había llevado a un entendimiento de la Historia del Arte que permitía identificar y revalorar los estilos sin que existiera aún --durante el siglo pasado-- una idea clara sobre la espontaneidad e individualidad de la expresión artística, como producto de una sociedad humana que actua en un lugar geográfico y en un momento histórico dado.
"Este avance en la conciencia histórica --que implicaba conocimiento y admiración por el pasado-- y esta carencia en la visión socio-antropológica del fenómeno artístico, hicieron posible que el conocimiento y la admiración logrados, se manifestaran en la imitación de formas". Comentario a la ponencia de González Galván, Manuel, "Valoración de una revaloración", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, 1986, p. 106.

A pesar de que existen diversas razones para explicar el traslado de todos estos estilos, o por lo menos de la gran mayoría, a América, como puede ser simplemente el eurocentrismo, una razón importantísima fue el nacionalismo. En efecto, justo algunos años después de las opiniones de Cousin relacionadas con la obligación de adecuar a las diferentes posturas arquitectónicas con las necesidades del presente, en 1835 Tomás Hope (1769-?) propondría que, (quizá dando una particular respuesta a las necesidades imperiosas de los pujantes nacionalismos del siglo XIX): "Nadie parece haber tenido aún la idea de recoger de cada uno de los estílos arquitectónicos del pasado, lo útil ornamental, cientifico, de buen gusto y reunirlo con nuevas formas y disposiciones, haciendo nuevos descubrimientos, nuevas conquistas, nuevos productos desconocidos en otros tiempos *y una arquitectura que nacida en nuestro país, desarrollada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, instituciones y costumbres fuese a la vez elegante, apropiada y original y mereciese verdaderamente ser llamada nuestra*". Como vemos, tenemos aquí una fórmula ideal, repetimos, para satisfacer las necesidades de originalidad que todos los nacionalismos del momento requerían. Por cierto, no fue gratuito que para 1853 el eclecticismo haya sido ya aceptado como sistema, y como el medio ideal para superar a "los problemas conflictivos de los estílos". Tendriamos que preguntarnos qué consecuencias resultaron, si a la anterior observación de Hope, agregamos las posturas de arquitectos inclinados a la

ética, quienes también concibieron a la arquitectura como algo que se relacionaba estrechamente con la moral personal, y por eso plantearon que *la arquitectura es un arte ético* que se refiere principalmente *a la expresión de la verdad*.[21]

Las ideas de progreso, libertad, la sed de conocimiento y contradicción no encontraron reposo. Después de todo uno de los rasgos en que descansa la modernidad y el espíritu crítico es ese deseo incesante preso en el vértigo de estar siempre cuestionando una y otra vez a lo existente. Crítica que en este período que nos ocupa está representada por un sin número de figuras, de las cuales a continuación mencionaremos algunos de ellas por el peso de su presencia en el contexto mexicano, y que sin lugar a dudas influyeron en las ideas y obras arquitectónicas de Antonio Rivas Mercado.

---

21 Véase Collins, Op. Cit. pp. 118. y 55. El subrayado es nuestro. La última expresión nos recuerda muchísimo a la idea que tenía Antonio Rivas Mercado respecto a la función del arquitecto y a su especial relación con la sinceridad.

Algunas figuras de la arquitectura del siglo XIX

II

> El liberalismo de Guadet está téoricamente más evolucionado que el racionalismo de Viollet-le-Duc y el eclecticismo de Garnier,pero mientras intenta aislar y poner a salvo el núcleo vital de la profesión, es decir, la libertad de la fantasía, agota y convierte en indeterminadas todas las nociones tradicionales que constituyen, desde hace mucho tiempo, los fundamentos de la cultura académica. Los puntos para él incuestionables se revelan, unos tras otro, muy contestables y el campo de la teoría no es vasto, sino casi inexistente.
>
> Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*.

Refiriéndose al siglo XIX Europeo Nietzche más o menos dijo que en este siglo no se había dado el triunfo de la ciencia sino más bien el triunfo del método sobre la ciencia. Según esto, Nietzche no planteó o creyó que la ciencia pudiese prescindir del método, sino que más bien tuvo la impresión de que la ciencia, o mejor dicho, el conocimiento científico se había quedado atrapado en el simple método. Es decir el método, como medio para alcanzar la ciencia de medio se había convertido en fin. La observación del filósofo, posiblemente excesiva, hay que entenderla como la consecuencia de un rechazo hacia el cientismo o cientificismo tan de moda en

aquéllos momentos.[1] Cientismo que exageró su fé en la razón, y pretendió obtener respuestas verdaderas, absolutas, definitivas y determinantes para todos los problemas o necesidades humanas, excluyendo y condenanado al silencio la otra cara de la moneda que también configura a la personalidad humana: la subjetividad.

El amor y la fe en la ciencia y en la Diosa Razón reafirmadas en la época de la Ilustración, durante el siglo XIX llegaron a su clímax. Quizá en estos momentos fue cuando llegó a su punto más alto la fe en un orden natural con principios inmutables y universales, los cuales pretendidamente se podían descubrir para establecer la felicidad en la tierra. Esto es, para algunos de los Ilustrados la naturaleza del hombre y de las cosas estaban regidos por principios eternos e *invariables* semejantes a proporciones geométricas las cuales por lo mismo, podían ser demostrables. Tal concepción trajo consigo el resultado de que la heterogeneidad y diversidad de la vida se buscó reducirla a pretendidos principios y leyes generales los cuales una vez que se descubriesen no habría más que aplicar, respetar y seguir para alcanzar la libertad y la felicidad de todos los hombres sobre la tierra. Un claro ejemplo de lo anterior lo tenemos con la idea manifestada por la cultura

---

1 Por cientismo se entiende la posición que considera que la filosofía debe dejar paso a la ciencia porque supone que ésta es suficiente para satisfacer a todas las necesidades del hombre.

eurocéntrica de considerarse a sí misma como la dueña del progreso, la perfección, la verdad, etcétera, y que por lo mismo consideró que todas las demás culturas de la tierra tenían que someterse ciegamente a ella. También al descubrir la cultura occidental un sinnúmero de principios generales muchos creyeron que sólo correspondía seguirla e imitarla. Por supuesto, afortunadamente la tendencia a querer descubrir principios inmutables en todo no impregnaba a todas las corrientes de pensamiento, pues éstas siempre fueron diversas, plurales, como bien señala Ramón Vargas, por ejemplo: "D. Alambert aduce que los principios dependen de la naturaleza de la ciencia, es decir, del punto de vista a partir del cual observa su objeto. Este hecho aunado a la superación constante del conocimiento que a cada momento podría mostrar "principios", no deja lugar a dudas respecto a la relatividad que los ilustrados le conferían a dichos "principios". El tema como se ve es de mayor importancia porque hace ver hasta que punto han estado errados quienes al referirse a estos principios, muy particularmente en la arquitectura, han considerado que se trataba de aquéllas viejas esencías inmutables a que nos tuvo acostumbrados la metafísica"[2]

---

2 Vargas Salguero, Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura: la Ilustración*. Tesis profesional, UNAM, México 1987. p. 83.

Si los principios surgen y se desarrollan de acuerdo con las necesidades y puntos de vista de cada ciencia, entonces es lógico que existan tantos principios como enfoques hay, lo cual implica movimiento y necesidad de que todo lo que pretende ser inmutable sea transformado y derribado.

Demostrando que las necesidades de los tiempos son siempre diferentes la arquitectura de la época burguesa decimonónica básicamente respondió principalmente a tres características. Primera: el arquitecto estaba obligado a hacer caso a las necesidades sociales de su tiempo; la idea fue de origen inglés y surgió con Pugin, Ruskin y Morris. Segunda: poseyó e hizo gala de un enfoque racionalista o estructural de la arquitectura; ésta manifestación surgió también en Inglaterra pero en Francia la perfeccionó Viollet-le-Duc y la expresó fielmente Auguste Choisy. Por último, adquirió una tradición en la enseñanza académica que aun cuando se extendió por el mundo, su ejemplo sobresaliente se encontró representado sobre todo por L'École de Beaux Arts.[3]

Como vemos la arquitectura francesa del siglo XIX, aunque también la del siglo anterior, se encontró determinada

---

3 Veáse de Banham, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la maquina*, Ediciones Nueva Visión, 1965, Buenos Aires Argentina, p.17. A diferencia de Banham, Middleton y Watkin consideran que el racionalismo en la arquitectura se originó en Francia con el gótico durante el siglo XIII, y se introdujo en Inglaterra debido a A.W.M. Pugin en los inicios del siglo XIX. Ver Middleton, Robin y Watkin, David, *Arquitectura moderna*, Editorial Aguilar, Madrid, 1979, p.9.

básicamente por dos escuelas del pensamiento: el racionalismo francés de origen cartesiano e inclinado a las matemáticas, y el empirismo inglés. Una de las figuras más importantes de la arquitectura por la influencia que tuvo en su época fue J.N.L. Durand (1760-1834). Su influencia la ejerció a través de sus libros, como el *Précis des Leçons D'Arquitecture*, en el cual se contienen los cursos que impartió en la École Polytechnique. La obra apareció en 1802 y sus númerosas impresiones y traducciones hicieron de ella el tratado de arquitectura más famoso de la primera mitad del siglo XIX. Para Durand la arquitectura tenía que ser algo razonado, y por lo mismo una respuesta pensada y progresiva brindada a problemas reales y prácticos. Decía: "Soit que l'on consulte la raison -escribió-, soit que l'on examine les monuments, il est evident que plaire n'a jamais pu etre son objet. L'utilité publique et particuliere, le bonheur et la conservation des individus, et de la societé, tel est le but de l'architecture" (precis, I, pag. 18)[4]. Como vemos, Durand concibió y definió a la arquitectura tanto desde el punto de vista de la utilidad pública y particular, como por el bienestar de los individuos, de las familias, y de la sociedad. Sus principios resultaron radicales pues rompían con la tradición vitrubiana y con sus tendencias a imitar. Además, redujo a la arquitectura a dos principios básicos: "convenance y ecónomie, el primero incluye los conceptos de

---

4 *Op. Cit.* p. 30.

solidité, salubrité y commodité".[5] Los planteamientos de Durand convirtieron a la arquitectura en una práctica preocupada y dirigida por la *disposición*, y la *economía* de la construcción, e hicieron de su autor un funcionalista absoluto para quien hasta la decoración arquitectónica le vino a resultar superflua.

Otro de los arquitectos que sin lugar a dudas también influyó marcadamente en los concepciones arquitectónicas de la época a la que nos venimos refiriendo fue Jean- Batiste Rondelet (1746-1829). Su obra fundamental *Traíte theórique et practique sur l'art de batir* (1802) hacía 1830 iba ya en la quinta edición lo cual nos indica la amplia aceptación que tuvo. Rondelet coincidió con Durand en la importancia de la distribución, en la construcción y en la economía en la arquitectura, sin embargo, a diferencia de aquél, él sí aceptó el lujo y los ornamentos en los edificios. Para Rondelet: "La theorie- escribió-, est une science qui dirige toute les opérations de la practique cette science est le résultat de l'experience et du raisonnement fondé sur les principes de mathématiques et de physique apliquées aux differents operations de l'art. C'est par le moyen de théorie

---

5 Kruft, Hanno-Walter, *Historia y teoría de la arquitectura*, T. 2 Alianza Forma, Madrid, 1990, p.84. También Vargas Salguero nos dice que Durand es el revolucionario que "niega la belleza, el papel determinante dentro de la creación arquitectónica estableciendo que son las conveniencias y la economía los principios de ella", Vargas Salguero, Ramón, "*Apuntes para una Biografía*", Cuadernos de Arquitectura, Nº4, INBA, México, enero de 1962, p. 59.

qu'un habile constructeur parvient á determiner les formes et les justes dimensions qu'il faut donner á chaque partie d'un édifice en raison de sa situation et des efforts qu'elle peut avoir á soutenir, pour qu'il resulte perfectión, solidité et économie" (Vol.1, p. V).[6]

Asimismo debemos mencionar a uno de los más impresionantes críticos del arte inglés, quién con algunas de sus ideas también influyó a las corrientes arquitectónicas. Nos referimos a John Ruskin (1819-1900), quien básicamente por medio de dos de sus obras fundamentales *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura* (1854) dejó una profunda huella.

En muchos sentidos varias de las propuestas de Ruskin pertenecieron a una conciencia romántica. Así nos lo indican su rechazo por la mecanización del presente y sus malos gustos, y su inclinación y defensa de la arquitectura gótica y el pasado. Ruskin consideró que para ser arquitecto era necesario ser escultor y pintor, en caso contrario sólo se era un "albañil en gran escala", pues para él sólo había dos artes posibles para el ser humano: la escultura y la pintura. Una afirmación tan tajante, como muchas otras, es obvio que resultara chocante para una época que creía ciegamente en que el hombre sólo era guiado por su razón, y que por lo tanto

6 Middleton y Watkin, *Op. Cit.* p.30.

todo lo que se dijese debía estar respaldado por un argumento científico. Definitivamente hoy somos testigos de que los sueños de la razón producen monstruos, y que mucho de lo que incluso hoy en día se presenta como verdades científicas no es más que la pasión disfrazada para callar o silenciar a los argumentos de los otros. En este sentido Ruskin abiertamente sostuvo que sus argumentos eran más morales y estéticos y jamás pretendió que fuesen científicos, pues puso de relive que en diferentes cuestiones sociales los gustos y las opiniones son meramente convencionales. Ruskin poseyó una moral religiosa basada en la Biblia, pero su riquísima experiencia estética lo llevó a repudiar a los vicios de su época. Así, condenó a la postura promotora de lo fácil y del menor esfuerzo. En su lámpara del sacrificio nos indicó, por ejemplo, que primeramente debíamos saber "lo que tiene que ser, y hágalo", pues los peores enemigos de toda creación eran la ignorancia y la confusión. Consideraba, además, que todo lo que se hiciese se hiciera de la mejor manera, pues cuanto más empeño y esfuerzo se pusiesen en el acto de creación mejor sería el resultado. Criticando a su tiempo nos dice; "todo trabajo antiguo se puede decir que es trabajo duro. Puede ser trabajo duro de niños, de bárbaros, de rústicos; pero siempre han hecho cuanto podían. Nuestros trabajos siempre tiene presente el valor del dinero, de la detención, siempre y cuando se quiere, de la indolente conformidad con la mala calidad; jamás un claro esfuerzo de

poner a prueba nuestra capacidad".[7] Para él, era preferible poco pero bueno que mucho y malo; por eso dejar mal hechas o no trabajar a conciencia incluso las partes de un edificio que no se viesen era traicionarnos a nosotros mismos y a nuestras obras.

Como enemigo de las mentiras desarrolladas por la sociedad industrial, Ruskin se rebeló contra la falsificación y el desplazamiento en la arquitectura de materiales como el barro, la piedra y la madera por el metal. Según él, el fraude consistía en simular los materiales y sustituir la obra manual por la "hecha con molde o con máquina". A pesar de oponerse al metal Ruskin reconoció que podía ser necesario, pero advirtió que se debería "retener cuanto sea posible, aun en períodos de mayor avance científico, los materiales y principios de las edades primitivas"[8]. Para un punto de vista simplista Ruskin puede parecer un reaccionario opuesto al progreso pero insistamos en que para entenderlo hay primero que comprender su conciencia romántica.

Como la mayoría de los románticos no creía en el progreso, veía que éste con sus prisas convertía en un imposible a la perfección. Pero además su moda partidaria de la ética del mínimo esfuerzo eliminaba al trabajo auténtico,

---

7 Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Traducción del inglés y nota preliminar de Luis Escolar Bareño, editorial Aguilar, Pamplona, España, 1976, p.49.
8 *Op. Cit.* p.67.

y con su voracidad por la ganancia introducía la falsificación y la mentira las cuales terminarían por convertirse en la piedra de toque de nuestras relaciones. En este sentido, pensó que la mecanización despojaba al individuo de toda sensibilidad enajenándolo. Por ello defendió a la presencia humana y a su huella como símbolo de esfuerzo y creación: "porque no es el material sino la ausencia de labor humana lo que hace que las cosas no tengan valor; y una pieza de terracota, o de escayola que ha sido elaborada por la mano del hombre vale por toda la piedra de carrara esculpida mecánicamente".[9]

Para Ruskin antes que nada estaba el hombre. El hombre en armonía con su Dios y con la naturaleza, un hombre dominador de las cosas pero obedeciéndolas, pues no se trataba de falsear la vida sino de respetarla tal y como es. Al ser la arquitectura un arte humano debía haber en él una expresión equivalente a "la inquietud y la cólera de la vida, de su tristeza y su misterio". Quizá, por esto la armonía que el alma romántica propone que exista entre sujeto y naturaleza Ruskin la defiende diciendo: "un arquitecto, como los pintores, debe vivir lo menos posible en ciudades. Envíesele a nuestras colinas y que estudie allí lo que la naturaleza entiende por contrafuertes y por cúpula".[10]

---

9 *Ibid.* p.82.
10 *Ibid.* p.128.

De acuerdo con el anterior punto de vista el poder que el hombre tiene sobre la naturaleza no debe usarse para afearla y vulgarizarla, y en consecuencia despojar al hombre de todo gusto, pues sí el hombre tiene algún gusto estético es gracias a la naturaleza. El mal gusto de nuestro tiempo tiene que ver con el mezquino hecho de que todo es una mercancía y todo se adultera para obtener una ganancia. Así, lo importante se sustituye por lo superficial y más que el producto nos interesa la envoltura, esto es, la esencía se sustituye por el aspecto, por eso Ruskin se pregunta y nos pregunta: "¿cómo es que los comerciantes no pueden comprender que la clientela sólo se consigue vendiendo té y quesos y ropa de buena calidad y que la gente acude a ellos por su honradez, su servicialidad y sus buenas mercancías y no porque tengan cornisas griegas sobre las ventanas o su nombre figure con grandes letras doradas en la portada de su tienda".[11]

Mirando a nuestros días seguramente Ruskin hubiera dicho que finalmente tríunfo la imbecilidad y el comerciante, pues hoy nos interesan más los aspectos de las tiendas que las calidades de las mercancías.

Conciente de que el destíno de los hombres y de sus obras es pasar y perecer, Ruskin proponía una conservación mesurada que viese a los edificios con respeto y los convirtiese en

11 *Ibíd.* p.144 y 145.

poseedores de una vejez digna, sin verguenza y sin terror ante la muerte. En este sentido fue que decía: "vigílese un edificio antiguo con inquieto cuidado; consérvese como mejor se pueda y a toda *costa* de cualquier influencia de dilapidación. Cuéntense sus piedras como si fuera la pedrería de una corona; vigíleselo como si se tratase de las puertas de una ciudad sítiada; átese con hierro donde afloje, apuntálese con maderos donde se incline; no nos preocupemos de la fealdad del apoyo, mejor es una muleta que la falta de una pierna; y hágase eso con ternura, reverencia y continuidad y más de una generación nacerá aún y posará bajo su sombra. Su día fatal llegará al cabo; pero déjese que llegue clara y abiertamente y no dejemos que ningún sustituto deshonroso y falso le prive de las honras fúnebres del recuerdo"[12]

Como vemos, es indudable que ésta sugerente invitación al conservadurismo sirvió también para impulsar el nacionalismo en cualquier latitud en donde ella se oyese.

Al analizar el momento histórico y teórico al que pertenece la vida y la obra arquitectónica de Antonio Rivas Mercado encontramos, como todos sabemos, que su época se vió ampliamente influenciada por las corrientes téoricas de la arquitectura que más sobresalían en Francia, lugar en donde como más adelante veremos Rivas Mercado estudio alrededor de

12 *Ibíd.* p. 219, el subrayado es del autor.

finales del siglo XIX, y en donde seguramente aprendió algunas de sus principales ideas. Ideas que ya en México, compartió con arquitectos y teóricos de su momento como Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, quienes se encargaron de elaborar el plan de Estudios para la carrera de arquitecto en 1902, y que rigió a este aprendizaje durante el tiempo en que Rivas Mercado fue director de la Escuela de Bellas Artes. Durante este período histórico México se encontró dominado por la pax porfiriana, y ampliamente influenciado en lo económico, lo técnico y cultural por Francia. No obstante, también en esos momentos se estaba gestando en algunos arquitectos mexicanos una originalidad a nivel de la teoría de la arquitectura la cual ya es posible encontrar en el mencionado plan.

En su propuesta de plan de estudios, Mariscal y Chávez ampliamente se inspiraron en algunas teorías de franceses importantes como, Boileau, Cousin, Viollet-le-Duc y Julién Guadet. Teóricos que contribuyeron con nuevas ideas y nuevos conceptos, que trataban y debatían acerca de temas como la composición en arquitectura o de cómo lograr que los espacios respondiesen a las necesidades funcionales y económicas del usuario; todo planteado a la par con propuestas renovadoras para la enseñanza y opiniones sobre la arquitectura nacional. Por todo lo anterior no podemos terminar este apartado sin referirnos específicamente a dos de las figuras más importantes de la arquitectura del período

que estamos abordando. Nos referimos a Viollet-le-Duc y Julién Guadet.

Renato de Fusco al referirse a Viollet-le-Duc decía de él que "... entre el siglo XIX y el XX tuvo (tanta) influencia y difusión en su tiempo que constituyó la unión sólida entre el historicismo ecléctico y la arquitectura de nuestro siglo". Además, citando a Pierre Francastel, considera que él fue "...el restaurador de los edificios góticos, el pionero del funcionalismo, según la interpretación dada comunmente desde 1860-1870 hasta 1930".[13]

En efecto, existen personalidades que por su capacidad creativa y riqueza de ideas su influencia no se limita solamente a su tiempo, y por su trascendencía se convierten en puente de unión entre dos épocas y en referencia obligada en todo análisis de reconstrucción histórica de la teoría de la arquitectura.

Por sus originales ideas manifestadas entre el siglo XIX y XX constituye una referencia fundamental y una pieza clave, por lo cual en el presente capítulo trataremos de acercarnos a su obra a través de sus *Entretiens sur l'architecture* basándonos particularmente en los capítulos I y X, pues consideramos que es en ellos donde encontramos sus

13 de Fusco, Renato, *La idea de Arquitectura Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. p. 11.

principales ideas racionalistas que van a germinar en México, lugar en donde fueron ampliamente conocidas por los maestros de la Academia de San Carlos o Escuela Nacional de Bellas Artes, quienes las discutieron y propagaron tanto en el aula como en su práctica profesional como lo demuestra, por ejemplo, la revista *El Arte y la Ciencia*, que en su momento brillantemente se encargó de difundir tanto las novedades teóricas como técnicas de ambos quehaceres.

Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc nació en París el 14 enero de 1814. Su padre fue un conservador de Residencias-Reales, y su madre Elizabeth Delécluze, era hermana del crítico Étienne quien dsempeñó un papel determinante en su educación. De joven se formó en un ambiente apasionado por la arqueología rodeado de gente como Merimée, Jussieu, Rémusar, Ludovic Vitet. etcétera.[14]

En su juventud se negó a estudiar en la Academia de Bellas Artes y se inclinó por desarrollar una actividad diseñadora que interesó a Visconti, de Fontaine y de Archille Leclere, con quien trabajó en su taller.[15]

---

14 Damish, Huebert, *Viollet-le-Duc L'architecture raisonnée*, Collection Savoir, Hermann, París, 1978.p.31.
15 Chanfón, Olmos, Carlos "*Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) su idea de Restauración*", Cuadernos de Arquitectura Virreinal Nº5, Fac. de arquitectura, México, p.41.

Durante 1832-33 Viollet-le-Duc viajó por Normandía, la región del Loira, los Pirineos por el Norte de España y el centro de Francia. Estos lugares le permitieron acumular, conocimientos gráficos de arqueología y de geología. El aprendizaje adquirido por medio de estos viajes posteriormente se reforzó en 1836-37 con un interesante recorrido por Italia.

En 1832 el gran poeta romántico de Francia Victor Hugo, escribió en el prefacio de la publicación de su *Notre-Dame de Paris* lo siguiente: "En atención de los monumentos nuevos, conservemos los monumentos ancianos" parece que una idea semejante guió toda su vida a Viollet-le-Duc. A juicio de Chanfón de Olmos uno de los momentos más importantes en su vida ocurrió cuando fue nombrado auditor suplente del Consejo de Edificios Civiles (1838). (Apenas el año anterior se había creado la Comisión de Monumentos Históricos). Posteriormente fue ascendido a subinspector del Palacio de Archivos.[16]

Su obra como restaurador se inició gracias a Merimée con la Abadía de la Madeleine de Vézeley (1840), y también con la Saint-Chapelle restauración que dirigió Duban. "En los años siguientes Viollet-le-Duc cumplirá numerosas misiones a lo ancho de Francia. A menudo en compañia de Merimée quien le ayudó a establecer un inventario de las riquezas

16 *Op. Cit.* p. 14.

monumentales, y ejerció sobre él una influencia considerable".[17]

Los años posteriores Viollet-le-Duc desempeñó una labor teórica práctica en la que podemos destacar apresuradamente lo siguiente. Dentro de sus obras restauradas mencionemos a Notre-Dame de París (1845), la Iglesia de Nazaire en Carcassone, ciudad que luego también restauraría (1853), el Chateau de Perre Fonds (destinado a servir de resistencia de verano a la familia imperial) (1863-1870)[18]. Y a todo lo anterior agreguemos: "La iglesia de Eu, el Castillo de Coucy el Palacio Sinodal de Sens, las fortificaciones de Aviñon, la Iglesia de Saint-Servin de Toulouse, la Catedral de Reims, la Catedral de Clermont-Ferrano, la Catedral de Lausanne, etcétera están entre las principales obras de restauración que realizó".[19]

Hacia 1874 Viollet-le-Duc dimitió de sus funciones oficiales (en 1848 había sido nombrado inspector General de monumentos Diocesanos), y se dedicó a la doble carrera de ingeniero y escritor, carrera última en la que destacó también con innumerables obras. Dentro de ellas tenemos la publicación en facículos del *Dictionaire Raisonné de l'architecture Française du XIe au XVIe siecle* (1854-1858),

---

17 Veáse *Op. Cit.* Damish, Hubert, p. 33 y Chanfón, Olmos, p. 42.
18 *Op. Cit.* Damish, Hubert, p. 34.
19 Veáse *Op. Cit.* Chanfón, Olmos, p. 42.

también en facículos publicó *Dictinnaire Raisonné de Mobilier Français de l'époque Carlo-vingienne a la Renaissance* (1858-75); en la Gazette de Beaux-Arts editó una serié de artículos con el título: *L'enseignement des arts: il y a quelque chose a faire* (1862); hacía 1863 se publicó un decreto que proponía la reorganización de L'École de Beaux Arts y dicho decreto se atribuyó a Viollet-le-Duc. Decreto que sucitó polémica entre él y Guadet y los seguidores de ambos, lo que lo llevó a demitir, y a ser sustituído por el filósofo Hypolité Taine. Para terminar señalemos que entre 1863-72 se dieron a conocer los *Entretiens sur l'architecture*, en los cuales encontramos la substancia de lo que serían sus clases en L'École de Beaux- Arts. Abreviando señalemos que: "la obra escrita de Viollet-le-Duc es tan interesante como su obra arquitectónica y restauradora, incluye varios cientos de artículos en más de 30 revistas; 5 obras públicadas con prefacio de Viollet-le-Duc; 7 obras públicadas con colaboración con otros autores y 16 obras mayores, entre ellas dos diccionarios monumentales, uno sobre arquitectura y otro sobre mobiliario"[20].

La creativa e intensa vida de Viollet-le-Duc. Fue interrumpida por su muerte el 17 de septiembre de 1879.

Desde nuestro punto de vista la obra de Viollet-le-Duc pertenece a la clara herencia del periodo ilustrado; él, en sí, es un digno hijo de la Ilustración del siglo XVIII que

20 *Op. Cit.* p.43.

muy bien podemos definir por su espíritu crítico con la máxima de Kant: "Atrévete a saber". Espíritu crítico, dijimos, y es precisamente con Viollet-le-Duc que "La historia de la arquitectura ...empieza a definirse como actitud formativa de la conciencia arquitectónica contemporánea"[21]. Disciplina construída a través de la crítica, y como todas las desarrolladas bajo el racionalismo ilustrado, en contra del dogmatismo de las academias y de la autoridad de Vitruvio. Esta crítica se levantó rechazandó a la copia burda que sólo admiraba efectos sin investigar causas, y que por lo mismo no aportaba nada nuevo en un siglo por excelencia creativo. Es por esto que Viollet-le-Duc se pregunta: "¿Por qué nosotros, franceses del siglo XIX podemos proceder (si bien con mucha menos razón) como procedían los egipcios y reproducimos formas de arquitectura de una civilización distinta o de una sociedad relativamente primitiva con materiales que no se prestan a la reproducción de esas formas? ¿cuál es la institución teocrática que nos obliga a injuriar el sentido común de esta manera, a repudiar el progreso evidente alcanzado en siglos anteriores así como el talento de las sociedades modernas".[22]

El siglo XIX, como ya vimos, es un siglo dominado por el vértigo de la crítica y de la transformación. Y precisamente

---

21 Veáse de Fusco, Renato, p.12.
22 Vargas, Ramón, "Sobre la Arquitectura del siglo XIX sobre el método", *Décima platica Entretiens sur l'architecture*: (traducción) sin editorial, sin fecha, p.6.

las reflexiones de los *Entretiens* corresponden a un período en que la industria francesa creció aceleradamente, se distribuyó la red de ferrocarriles, y París se remodeló a nivel urbano; igualmente ya se había experimentado con diferentes maneras la técnica del hierro y Francia influía en el mundo en la economía, en la técnica y en las costumbres a través de las primeras exposiciones universales.[23] No en balde era *París, capital del Siglo XX*, diría Walter Benjamin.

Respecto a los nuevos materiales, según nos dice Nikolaus Pevsner, Viollet-le-Duc en los *Entretiens* y sobre todo en el segundo volúmen, al proponer una comparación entre la estructura de la arquitectura gótica y la de hierro perteneciente al XIX, mostró una apasionada defensa de la ingeniería, y de los nuevos materiales y técnicas. Todo ello a causa de su gran interés por la arquitectura gótica, la cuál es fundamentalmene racionalista, y se ajusta perfectamente a las formulaciones modernas propuestas por él. Formulaciones que se encargarían de realizar la arquitectura del siglo XX: "Especialmente de hierro para soportes, armazones y nervaduras. Las planchas para los *Entretiens* son originales, aunque estéticamente no son demasiado interesantes".[24]

---

23 Ver de Fusco, Renato, p.13 y 14.
24 Pevsner, Nikolaus, et. alt. *Diccionario de Arquitectura*, edit. Alianza Editorial, Madrid, 1975, p. 632 y 633.

Paralelo a los avances decimonónicos que antes señalamos, también aparecía la otra cara de la moneda caracterizada por injusticias sociales propias de una época en donde se encontraban en ascenso la burguesía industrial y empresarial, así como una nueva clase media inclinada por favorecer el desarrollo del eclecticismo. Y es por eso que nos señala Renato de Fusco que, el papel desempeñado por Viollet-le-Duc consistió en que ; "mientras Blondel, Ledoux, Durand habían reaccionado contra los epígonos del tardo humanismo y del barroco, es decir, de una tendencia a la que correspondía una clase dirigente en declive, en un momento vivo y radical, *Viollet-le-Duc, recoge su acción* de reforma para combatir otra vez al del floreciente eclecticismo, es decir, el gusto de una clase dirigente en ascenso".[25]

A pesar de que Hegel decía que " lo único que aprendemos de la historia es que no aprendemos de la historia", es natural que los hombres de ideas ante una época de crisis recurran al pasado tratando, ya bien de encontrar en él respuestas para superar aquéllo que en su presente les provoca malestar, o bien, simplemente para reivindicarlo y considerarlo como superior a su insufrible realidad tal y como ocurrió con algunos románticos. Viollet-le-Duc pensaba que sí se podía aprender del pasado, y por eso recurrió a él pretendiendo encontrar en la arquitectura antigua lecciones que ayudasen a la superación de la de su tiempo.

25 Veáse de Fusco, Renato, p.14.

Los eclécticos contemporáneos también hicieron lo mismo pero sólo para rescatar algunos aspectos sociológicos o formales, en cambio Viollet-le-Duc con mayor ambición e inteligencia: "vislumbró en la arquitectura del pasado una persistencia de principios, especialmente de orden constructivo y formal que lo indujo a formular una teoría basada precisamente en la universalidad de tales principios".[26]

Desde el Renacimiento y hasta el siglo XVIII, Europa se encaminó a obtener un elemento fundamental para la existencia de la ciencia: el arte de demostrar. Y fue sólo hasta principios del siglo XIX cuando se establecieron las bases más seguras de lo que hoy en día calificamos como ciencia. Esto fue gracias al razonamiento matématico. Pues éste permitió que los experimentos se sistematizaran, coordinaran y organizaran alrededor de un pequeño número de principios. Es innegable que la ciencia del siglo XIX debió mucho a Newton pues él fue quien propuso e impulsó reagrupar en pocas fórmulas extensos cálculos. Sin embargo, las contribuciones de Newton no podemos explicarlas sin Descartes: "ya que si bien el objeto de estudio de Newton fue la astronomía, su máquina para sistematizar, verificar y probar, se denominaba matemáticas y con mayor precisión aún, algo nacido de la

---

26 *Op. Cit.* p.II

función creadora de la Aritmética, el Algebra y la Geometría; el análisis cartesiano".[27]

Asimismo no hay que olvidar, como ya señalamos en otra parte, que a apartir del siglo XVII el pensamiento histórico tuvo un desarrollo considerable a la par que un orgullo y una fe en el progreso científico. Todo lo cual repercutió directamente en la formación de una conciencia nacional fundada en la creencia optimista de la potencialidad del hombre. Atrás de la formación de la conciencia nacional se encontraba la conciencia en la razón (Descartes), y en los sentidos y en la observación (Francis Bacon). El desarrollo de ese espíritu científico a la par que el incremento del Racionalismo inaguró el período de la ilustración que ya antes definimos.

Siendo Viollet-le-Duc un digno hijo de la Ilustración, para mejor ubicar su pensamiento ineludiblemente debemos referirnos también al filósofo que como ya señalamos dió sustentó a toda la época moderna. Nos referimos al francés René Descartes quien como vocero del racionalismo defendió la claridad, la sensatez, la moderación y la armonía. Para Descartes la razón era autónoma y universal, y por lo mismo el pensamiento debía ser guiado por las luces de la claridad, el orden y la medida, por eso consideraba que todo lo que no fuese claro tenía que ser falso, y para lograr la claridad,

27 Morazé Charles, *El apogeo de la Burguesía siglo XIX*, edit. Labor, Barcelona, 1963, p.100.

antes que nada debíamos evitar precipitarnos y hacer a un lado los prejuicios. Al ser el hombre sobre todo voluntad, estaba por ello capacitado para que mediante la guia de la razón quisiese lo bueno y rechazase lo malo. Descartes propiamente es el padre de la Ilustración pues su filosofía se convirtió en el modelo de todo lo que se debía seguir y fomentar, y ello provocó que el idioma francés remplazara a nivel universal al griego y al latín. [28]

Descartes en sus famosas reglas del método nos propone cuatro principios que continúan determinando y guiando nuestros conocimientos: 1) no aceptar nada como verdadero a menos que lo conozcamos como tal, 2) dividir a lo que se analiza en tantas partes como sea posible para solucionarlo mejor, 3) ordenar al pensamiento partiendo de lo simple a lo complejo y 4) enumerar todo detalladamente y revisarlo para estar seguros de no omitir nada.[29] Como más adelante veremos todos estos principios cartesianos junto con otras influencias aparecen claramente en la obra de Viollet-le-Duc.

---

28 Veáse a Khon quien cita una frase de Émile Boutroux quien en 1895 decía: "La difusión del pensamiento de Descartes coincide con nuestra vida e influencia. En grado sumo representa ante nosotros el modelo y el ejemplo de todas las cualidades que deseamos fomentar " Kohn, Hans, *Historia del Nacionalismo*, Fondo de cultura economica, México, 1949, p. 169 y 170.

29 Veáse Descartes, René, *Discurso del Método* (traducción y selección y prólogo de Ezequiel de Olaso), edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1967, p. 134-198.

Remitiéndonos nuevamente a los años que comprenden a la vida de Viollet-le-Duc, estos representan el triunfo pleno del historicismo y el positivismo; corrientes e ideas que no son extrañas a su pensamiento como claramente nos lo indica Chanfón Olmos en su estudio: "Su pensamiento es positivista e historicista, con todo lo que ello implica de ventajas y desventajas desde nuestra perspectiva actual". [30] Otro autor, Renato de Fusco, coincide ampliamente con el autor anterior y al respecto nos dice que los escritos de Viollet-le-Duc en parte poseen algunos principios e ideas generales, y también deducciones de sus propias experiencias. Sus ensayos tienen una parte estética con profunda huella cartesiana y positivista. En palabras de de Fusco: "...no es difícil reconocer en los escritos del autor que nos ocupamos, inspirados teóricamente en el racionalismo cartesiano, ideas no alejadas de Comte y Proudhon, en el tema social, del utilitarismo de los filósofos radicales ingleses, en cuanto a moral y educación".[31] Una influencia más, detectada por de Fusco la constituye el pensamiento del insigne franciscano y filósofo inglés Roger Bacon quién en el siglo XIII intentó realizar una revolución en la ciencia, e inspiró a Viollet-le-Duc para que a su vez la realizara en la arquitectura.[32] En efecto, el propio Viollet-le-Du en sus escritos proponía que las exigencias de un sistema (método, examen,

---

30 Véase Chanfón Olmos, *op. cit.* p. 51.
31 de Fusco, Renato, *op. cit.* p. 14 y 15.
32 Ibíd. p. 20.

experiencia), se encontraban resumidas en los planteamientos científicos de Roger Bacon.[33]

La época a la que perteneció es innegable que corresponde al apogeo total tanto del positivismo como del cientismo, posiciones con pretensiones hiperracionalistas que pretendieron basarse sobre todo en la experiencia. Es decir, plantearon que la ciencia sólo debería basarse en hechos demostrables fundamentados exclusivamente en la razón y en las leyes. Por otro lado, el positivismo proponía que la ciencia utilizase todos los métodos (observación, experiencia, y el razonamiento en abstracto) con el fin de poder edificar sistemas. Las anteriores inclinaciones motivaron el surgimiento de la pasión por la explicación histórica porque se llegó a considerar que la historia es la que nos enseña las relaciones sociales en el tiempo, y la evolución de la materia, de los seres, de las ideas y de las formas. La idea y la pasión por la evolución vino dada por el crecimiento de la ciencia biológica. Las actitudes anteriores provocaron el surgimiento, como protesta, de posiciones románticas más inclinadas por las grandes sumas de conocimientos y por la erudición (más que por la comprensión) las cuales a su vez también influyeron en las concepciones intelectuales del momento, pero sobre todo en la pedagogía.

---

33 Vargas, Ramón, "Viollet-le-Duc. Entretiens sur l'architecture", en *Anales del Instituo de Investigaciones Estéticas*, No. 57, México, 1986, p. 20.

Por tanto, el énfasis en los hechos, en la experiencia, en la razón, en la suma de conocimientos eruditos, en el sistema y en la obsesión por la historia (que también llevó aparejada la idea de evolución de la materia), de las ideas, de los seres y de las formas, serían los elementos principales que tendrían que rastrearse detenidamente en la obra de Viollet-le-Duc, para ver si son utilizados todos conscientemente en ella, o algunos son simplemente resultado de influencias contextuales, para poder explicar con precisión su positivismo.

La utilización de las ideas cartesianas por Viollet-le-Duc no sólo comprenden al método sino también a la estética. Se considera que las ideas cartesianas sobre estética para el siglo XIX ya estaban superadas, pero Viollet-le-Duc las utilizó tanto por continuar con una tradición filosófica nacional, como porque estaba obligado a refutar el programa arquitectónico de la nueva clase, para la cual el racionalismo y su método constituyeron su sólido apoyo.

El tradicionalismo nacionalista de Viollet-le-Duc, presente en algunos principios generales considerados como inmutables dentro de su teoría del arte, tienen su origen en las actitudes de historiadores franceses ante su arte nacional.[34]

---

34 de Fusco, Renato, *op. cit.* p. 16 y 18.

Gracias a ellos Viollet-le-Duc retornó al pasado, lo revisó y encontró diversos elementos. Pero consciente de que la diversidad encontrada podría provocar confusión sino se le ordenaba, propuso por lo tanto la existencia de un *método*. Esta idea la reforzó al considerar que igualmente las ciencias, como las artes, ya para estudiar o simplemente para aplicar conocimientos adquiridos, también necesitaban de un método seguro para desarrollar los principios hallados en todo el desorden de lo encontrado.[35] Por eso nos dice Ramón Vargas respecto a Viollet-le-Duc que para él resultaba esencial: "aplicar al conocimiento de las artes del pasado un método riguroso, y no alcanzó a ver otro mejor que atenerse en este respecto a los cuatro preceptos de Descartes a los cuales consideraba suficientes"[36] Por ejemplo, al analizar a un edifico antiguo lo que miramos es un *todo* ya constituído, y para entenderlo tenemos que subdividirlo. Por ello necesitamos ir de la apariencia a la composición y luego al *programa*.[37] Como buen racionalista, Viollet-le-Duc creía junto con Descartes que la razón o el sentido es lo que distingue a los hombres de los animales y que ella está "toda entera en cada uno". Por lo tanto, consideró que los estudiosos de la arquitectura no deberían reducir su aprendizaje a unos cuantos monumentos, y más bien tendrían que preocuparse por comprender "el conjunto de esfuerzos",

35 Vargas, Ramón, "Sobre la arquitectura del siglo XIX, sobre el método" Décima plática *Entretiens sur l'architecture*: (traducción) sin editorial y sin fecha, p. 3.
36 *Op. Cit.* p. 7.
37 *Op. Cit.* p. 23 y 24.

"los principios" y "los medios". Esto es, deberían considerar que todo el esfuerzo humano era "una cadena cuyos anillos están enlazados por un orden lógico".[38] Así, el arte para él obedecía a un método lógico, a la *razón, y por lo mismo a la investigación*, que aplicada sobre el pasado arquitectónico utilizaba la duda, la distinción, la clasificación y la revisión continua recomendada por Descartes.

El método para la arquitectura propuesto por Viollet-le-Duc partía de una posición moral caracterizada por no mentir nunca en la composición, en el conjunto y en los detalles, pues pensaba que el hombre guiado por la verdad en sus creaciones siempre se repetía demostrando así que la repetición ocurría porque esas formas eran verdaderas. Así sólo la verdad le resultaba original, verdad a la que se podía llegar a través de caminos diferentes, lo que mostraba que las formas eran infinitas y que a su vez a través de éstas se expresaba la verdad.

Para Viollet-le-Duc el problema de la arquitectura de su tiempo consistía, en que esta se encontraba extraviada porque había perdido la verdad a consecuencia de conformarse con estudios superficiales de la arquitectura antigua, y principalmente porque no se preocupaba de "la unión de la

---

38 *Op. Cit.* p. 25.

forma con las necesidades y con los medios de construcción".[39]

Por todo lo anterior en la arquitectura era necesario apegarse a la verdad en dos aspectos principales: en el programa y en los procedimientos de la construcción. El programa lo relacionó estrechamente con la *necesidad*, y por lo tanto había que cumplir escrupulosamente con las condiciones que él nos imponía, y en cuanto a la construcción se tenían que "emplear los materiales según sus cualidades y sus propiedades".[40]

Porque la arquitectura para Viollet-le-Duc constituyó una de las expresiones centrales del Arte decía que: "la escultura y la pintura son a la arquitectura lo que la mímica y la poesía son a la música, es decir derivados, consecuencias necesarias"[41] por eso, para él, el arte venía a a ser una profunda e innata necesidad del ser humano pues estaba sujeto a "los instintos del alma humana", y el hombre tenía necesidad de él porque él servía para expresar sentimientos más profundos que no se manifestaban con los signos y las palabras.

---

39 *Op. Cit.* p.3 y 4.
40 *Op. Cit.* p. 5.
41 Ver Vargas, Ramón, "Viollet-le-Duc, Entretiens..., *Op. Cit.* p.199.

A causa de esto, el arte le resultó como el medio más elevado de la comunicación, pero sobre todo porque cumplía con una utilidad práctica. En este sentido decía, una choza responde a una necesidad primaria pero un palacio además de responder a esa necesidad también es arte. Por lo mismo tanto en la arquitectura como en la música, el espíritu creativo del hombre encontraba una mayor libertad para manifestarse. Manifestación que tenía que ajustarse a las leyes establecidas por la propia racionalidad del hombre. Pues el arte nació con el hombre y constituye su primera necesidad.[42] Filósoficamente consideraba que el arte era único pero adoptaba diversas formas para incidir en el hombre, es decir, para "conmover sus sentidos", lo que sobremanera se lograba cuando las formas artísticas usaban cada una de ellas el método que más les convenía. Por lo mismo, el arte poseía principios inmutables y verdaderos, principios inmutables que era necesario conocer mediante la remisión al pasado pero nunca por nostalgia, sino "para rescatarlo con cuidado, con sinceridad, y ligarse a él no para revivirlo sino para conocerlo y beneficiarse con ello".[43]

Viollet-le-Duc al concebir que el arte poseía principios invariables, a pesar de pertenecer a una época eurocentrista, no propuso la tesis de que solamente el arte europeo contemporáneo era arte y de que esté era superior al arte de

---

42 *Op. Cit.* p. 203.
43 *Op. Cit.* p. 207.

otras épocas. Para él, el progreso decimonónico no debía ser motivo para calificar como bárbaros al arte de otras épocas, pues el arte, por el simple hecho de serlo no podía ser bárbaro, y porque además era independiente de las demás ramas que comprenden a toda civilización. Así, concibió un arte autónomo de la rama de la ciencia, de la administración, etcétera. Y por lo mismo una civilización, un país, puede que no se encuentre desarrollado en muchos aspectos pero ello no quiere decir que su arte tenga que encontrarse en las mismas condiciones de atraso.

Igualmente gracias a esa autonomía el arte puede seguir siendo arte siempre y cuando no degrade sus propios principios, pues el arte se convierte en bárbaro; "cuando se hace esclavo de los caprichos de esa reina que llamamos moda; cuando se convierte en el juguete de una masa sin ideas y sin convicciones, y cuando, al no reflejar más las costumbres de un pueblo, se convierte en un estorbo, en un mero objeto de curiosidad o de lujo".[44]

Esta tésis acerca de la autonomía del arte respecto a otras ramas de la civilización venía a constituir un fuerte estímulo para quienes se encontrasen preocupados en otras latitudes por el avasallamiento del arte debido a la moda y a la descontextualización.

---

44 *Op. Cit.* p. 198.

Viollet-le-Duc, como crítico de la arquitectura de su tiempo, jamás disimuló su inconformidad y prácticando siempre la primera regla del método cartesiano, cuestionó profundamente que la arquitectura se sometiese a la autoridad de los antecesores.[45] Por eso proponía una reforma de la enseñanza en general, y de la enseñanza de la arquitectura en particular ya que veía que esta última estaba dominada por la incapacidad, la indiferencia,la blandura, la ignorancia, vicios que era necesario superar. Dentro de su crítica caía la propia L'École des Beaux Arts, pues la veía gravemente perjudicada por un aparato burocrático, y por el eclecticismo arquitectónico imperante en Francia.[46] Como buen ilustrado se rebelaba contra la especialización en los estudios y proponía que el arquitecto abarcase diferentes campos de estudio. A su juicio éste debería conocer historia de los pueblos, familiarizarse con sus instituciones y costumbres, y percatarse de cuáles fueron las causas que los llevaron a la decadencia.

Además no solamente se trataba de conocer formas arquitectónicas, si no que era necesario encontrar la "razón de existir de esas formas", y profundizar en "los sistemas que subordinan a esas formas".[47] En su amplia preocupación

---

45 Vargas, Ramón, "Sobre la Arquitectura del Siglo XIX sobre el método", *Décima plática Entretiens sur l'architecture:* (traducción) sin editorial, sin fecha, p. 18.
46 Véase de Fusco, Renato, *op. cit.* p. 21 y 23.
47 Veáse Vargas, Ramón, Sobre la arquitectura... *Op. Cit.* p.195.

por la enseñanza de la arquitectura en Viollet-le-Duc también encontramos su propuesta de articular a la arquitectura con la economía pues se inclinaba porque los hombres aprendiesen a utilizar juiciosamante sus recursos y no desperdiciarlos.

Al habernos aproximado a conocer de cerca el pensamiento de Viollet-le-Duc, consideramos que ahora contamos con un mejor marco de referencia que nos permitirá también reconocer mejor su influencia y trascendencia en los orígenes de la arquitectura moderna de nuestro país. Influencia directa que, a nuestro juicio señala muy bien Ramón Vargas al referirse a los arquitectos innovadores de la arquitectura porfirista quienes: "al erigir al programa y a la verdad en "timón" y "ley suprema"; al asignarle al arquitecto una triple función resaltando dentro de ella la de "hombre civil"; al instituir el estudio de la teoría dentro de la currícula escolar y asentuar la interrelación existente entre el "estilo nuevo" y el acero y el concreto, *los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México*".[48]

Al hablar de una influencia directa de las ideas de Viollet-le-Duc en los arquitectos porfiristas, tenemos que ser cautelosos con la suposición de que éstos hayan sólo

---

48 Vargas, Ramón, "La arquitectura de la Revolución Mexicana" *México 75 años de Revolución, Educación, Cultura y Comunicación II*, edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 449.

copiado servilmente a aquél. Pues nada estaría más en contra de un pensamiento que enseñaba a rechazar las copias, y que constantemente reivindicaba a la *duda* cartesiana como método imprescindible para llegar a la verdad. Por influencia directa más bien habria que entender a la trascendencia inevitable y necesaría de un pensamiento que "como contribución a la historia moderna de las ideas, no ha de ser considerado por su valor sistemático sino por la influencia ejercida en toda la arquitectura de nuestro siglo. Su validez no es teorética, sino prágmatica, muchos de los principios de nuestro autor interesan en cuanto han sido realizados, verificados, por la producción constructiva moderna y como parte de su movimiento cultural".[49]

Otra de las principales figuras que influyó con sus ideas a los arquitectos mexicanos porfiristas fue Julién Guadet quien nació en Burdeos en 1834 y murió en París en 1908. Fue discípulo de Henri Labrouste (1818-1875), arquitecto que se atrevió a disentir con sus propuestas de restauración de los tradicionalistas de la Academia, y por cuya causa se vió obligado a abrir un *atelier* del que salieron muchos arquitectos interesados en el neogótico, posteriormente cuando lo clausuró en 1857, varios de sus discípulos se fueron con Viollet-le-Duc. Su obra más importante fue la Biblioteca Nacional de París, y la

---

49 de Fusco, Renato, *Op. Cit.* p. 23.

Biblioteca de Sainté Genebiéve.[50] Labrouste al igual que Choisy (1841-1909) consideró que la buena arquitectura consistía tanto en la calidad de la construcción como en la responsabilidad del arquitecto para resolver el problema planteado por la misma. Su discípulo Guadet más adelante cuestionaría estos planteamientos dándole otros giros.

Guadet en 1864 ganó el Grand Prix de Rome con un proyecto para un asilo en los Alpes. Este proyecto lo hace aparecer como un arquitecto ecléctico y esto parece comprobarse con su colaboración con Garnier en la Opera de París. A partir de 1872 se hizo cargo de la dirección de uno de los talleres de la Escuela de Bellas Artes y sus obras principales fueron L'Hotel des postes (1880), Theatré français, Palais Royal (reconstrucción), y casa de apartamentos. Sus ideas acerca de la arquitectura las expresó en cinco volúmenes titulados *Eléménts et théorie de L'architecture* (1901-1904), los cuales constituyen la esencia de toda una vida dedicada a la enseñanza y al aprendizaje de la arquitectura.

La obra de los *Elementos* se inició cuando Guadet fue nombrado profesor de teoría de la arquitectura en 1894 en la Escuela de Bellas Artes de París, y está constituída por problemas prácticos y teóricos. Al respecto Vargas Salguero nos dice que está compuesta por dos secciones: La primera es menor (la teórica) en relación a la aplicada (para nosotros

50 Veáse a Middleton y Watkin, *Op. Cit.* p. 432.

está última equivale a materiales y procedimientos de construcción, y análisis de programas).[51] Su obra pretende ser un manual o libro elemental dirigido a los alumnos, lo cual la convierte en accesible, y por lo mismo, su influencia perduró hasta alrededor de los años veinte del presente siglo.

Su obra todavía hoy desata comentarios polémicos, por ejemplo, Reyne Banham un tanto despectivamente nos dice de ella que sus gruesos cinco volúmenes contienen "sabiduría predigerida sobre problemas funcionales, todo ello de segunda mano y en gran parte anticuado, pero todo ello vital para el éxito allí donde floreciera el sistema de Beaux- Arts".[52] Otro autor, Kruft, considera que Guadet no efectuó un análisis teórico acabado y sus ideas centrales consisten "en la composición de los edificios tanto en sus elementos como en su conjunto según la doble vertiente del arte y de la adaptación a programas definidos, a necesidades concretas". Kruft, además agrega que "Guadet no maneja un planteamiento consistente de teoría arquitectónica" y, citemos *in extenso*: "Su inovación de la tradición clásica de Francia y de sus principios generales e invariables del arte da muestras de una actitud que en parte es conservadora y en parte sigue los rumbos de pensamiento de Viollet-le-Duc. El énfasis en los *Éléments* de la composición caracteriza su principal

51 Vargas, Salguero, Ramón, "*Apuntes para una biografía*", Cuadernos de Arquitectura, Nº4, INBA, Méx. 1962. p.52.
52 Veáse a Banham, *Op. Cit.* p.30.

preocupación, para él, la composición es lo "artístico" de la arquitectura. Su definición es: composición -consiste en reunir,amalgamar y combinar las partes de un todo; a su vez estas partes son elementos de la composición". Su definición de composición, así como su insistencia en que los edificios "debían componerse a partir de los volúmenes que lo integran" hace que Banham diga que tal planteamiento sólo repite lo dicho por J.N.L. Durand en 1821: "Todo edificio completo no es, y no puede ser sino el resultado de ensamblar y reunir (componer) un mayor o menor número de partes". Kruft lo ve como un ecléctico por sus obras arquitectónicas, como un funcionalista por su concepción, y como formalista tanto por su "posterior" concepción del proyecto como por el arquetipo de arquitecto que propone. Quizá, por el eclecticismo que encuentra en la obra de Guadet, Kruft concluye que "a pesar del racionalismo, Guadet es un ejemplo de imprecisión intelectual, para la teoría de la arquitectura del siglo XIX".[53]

Nosotros nos preguntamos hasta qué punto algunas de las anteriores observaciones son motivadas por el rechazo a la libertad, a la imaginación y a la fantasía que Guadet nos proponía. Pues Guadet logró influir en alumnos como Auguste Perret (1874-1954), y Tony Garnier (1869-1948) planteando ideas críticas como la siguiente: "Nuestros programas son

53 Al respecto veáse lo que nos dice Banham *Op. Cit.* p.18 y sigs., y a Vargas Salguero "Apuntes para una..." *Op. Cit.* p. 52 y a Kruft *Op. Cit.* p. 505 y sigs.

prosaicos y su formulación sólo puede ser así. Sois vosotros quienes teneís que añadirles poesía, sois vosotros los que teneis que añadirle lo que yo, por mi parte, no podría nunca agregarles: la juventud". Después de todo, exhortaciones tan sinceras sólo podían traer consigo libertad individual y fantasía, ingredientes necesarios para crear cosas nuevas y romper con las camisas de fuerza.[54] No en balde Guadet es considerado como "el último gran teórico de los racionalistas clásicos". [55]

Análitico, buscando comprender a la historia y no convertir a la arquitectura en mera arqueología; ecléctico negativo (¡¡), y libertario enemigo de la prohibición y el exclusivismo, Guadet trascendió con sus ideas fuera de Francia, al igual que Viollet-le-Duc.

En México encontramos su influencia muy pronto en los arquitectos de principios de siglo. Uno de ellos, Nicolás Mariscal, en su propuesta del Plan de estudios de 1902 para la Escuela de Arquitectura introduce algunas de las ideas principales de Guadet como son; la necesidad de reivindicar a la función social del arquitecto, la composición, la importancia de una clase de teoría, la obligación de que los

54 Veáse a Benevolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 174. Respecto a la influencia de Guadet en Perret y Garnier veáse a Banham *Op. Cit.* p. 29 y sigs.
55 Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1965, p. 214.

arquitectos se sujeten a un programa, y la libertad de que en la arquitectura no debe dominar un sólo estilo, implantando con esto la apertura a no seguir ciegamente una sola forma arquitectónica, y a buscar nuevos caminos. El servilismo imitativo de la teoría de la arquitectura que en esos momentos planteaba en México que era suficiente una "actividad práctica del dibujo" copiando "sólo los órdenes clásicos" [56] fue demolido. El nuevo curso de teoría inspirado en Guadet, y que fue aceptado por la Escuela, en palabras de Vargas Salguero vino a constituir "una ventana abierta", una nueva oxigenación adecuada para tiempos nuevos. Nos dice el autor antes mencionado: "Ahí se planteaban aquéllas características que debía reunir la obra de arte de arquitectura y que ellos habían medianamente intuido. La arquitectura les decía Guadet, debe cumplir con la serie de necesidades que les plantea su *tiempo histórico y su ubicación geográfica*. Debe de cumplir con sus programas pero además, debe ser verdadera o sea, que concuerden con ella el material de construcción con su apariencia óptica, su forma con su función mecánica, sus formas exteriores con su estructura interna; que concuerde su forma con su tiempo histórico y esto para aquéllos estudiantes quería decir: ¡soluciones nuevas a problemas nuevos! ¡Modernidad! ¡El fin de los estilos![57]

---

56 Villagrán García, José "Seis temas sobre la proporción en la arquitectura" citado por Vargas Salguero Ramón en "Apuntes para una ..." *Op. Cit.* p. 48.
57 Vargas Salguero,Ramón, "Apuntes para ..." *Op. Cit.* p. 48

La influencia de Guadet en México fue trascendental, sus planteamientos permitieron el inicio de una arquitectura nacional adaptada al "tiempo histórico y a su ubicación geográfica". Su influencia fue tal que su huella se contempla claramente en la obra de uno de los arquitectos contemporáneos más importantes de México: José Villagrán García, el llamado arquitecto de la sinceridad [58]

Pertenecientes a un siglo que cree en la ciencia, en el progreso y en el método las ideas de Julién Guadet no pueden más que estar marcadas por estas características. Sin embargo, también constituyen una reacción contra ellas como ocurre con su reivindicación de la subjetividad en lo que a composición se refiere. Poseedor de una conciencia que sólo se obtiene por medio del análisis serio y profundo, Guadet percibió claramente que la arquitectura constituye la más social de las artes. Como fiel y exigente defensor del programa arquitectónico -que como veremos lo consideraba indispensable para la composición arquitectónica-, ubicó perfectamente que realmente las sociedades humanas también obedecen a programas civilizatorios, y que por lo tanto se deben conocer, sueños, deseos, estados sociales, necesidades

---

58 "Villagrán se convirtió desde entonces en el abanderado de la sinceridad, porque sólo siendo sincero, haciendo arquitectura sincera era posible lograr una arquitectura verdadera, había encontrado en Guadet el planteamiento teórico que precisaba para proyectar las nuevas obras que se anunciaban". *Op. Cit.* p. 45.

sociales, instintos, creencias, etcétera, pues todas ellas constituyen realidades que de una época a otra pueden resultar diferentes, y por lo mismo, requieren diferentes programas civilizatorios que el artista con su sensibilidad conoce, atrapa, y expresa de acuerdo a sus circunstancias. Para Guadet, un buen arquitecto tenía que representar al estado social de su época, y por medio de su arte debía ser capaz de captar el programa para componer, sin embargo, por encima de todo, debía de captar "el programa de programas, que es la civilización misma de cada siglo".[59] Los comportamientos de los pueblos, sus creencias, caprichos, esperanzas, ilusiones, sus maneras de creer en la vida y de enfrentar a la muerte, sus formas de hacer política, en una palabra, todo lo que los hormigueros humanos son capaces de contener se expresa en la arquitectura. No es peregrino sostener que la estrecha relación que existe entre la civilización y el arte lo demuestra la arquitectura. Nietzche decía que las artes son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Esta misma idea podía atribuírsele a Guadet cuando recomendaba a los arquitectos no escapar de las influencias (programas) de su tiempo, sino al contrario, enfrentarlas, por eso decía: "Sed los artistas de vuestro tiempo, que eso puede ser una noble misión".[60] Como artista

59 Guadet, Julién, *Éléments et théorie de l'architectura*, Librairie de la Construction Moderne, Quatriéme Edition, París, s.f. Para este trabajo he manejado una selección de textos traducidos y seleccionados por Ramón Vargas Salguero quien amablemente me los facilito por ser inéditos. p.46 y 47.

60 *Op. Cit.* p. 46 y 47.

de su tiempo Guadet consideraba que el estado social al que él pertenecía se "caracterizaba por ser democrático, refinado, y con instintos utilitarios y lujuriosos".[61] Desde nuestro punto de vista así es la teoría de la arquitectura que nos propone Guadet. Lujuria, palabra explosiva normalmente ligada a la lascivia, pero realmente significa exceso (luxus,-us ¡exceso¡ Corominas).

¿Exceso en las ideas de Guadet? Sí, exceso, deseos incontenibles de saber, de aprender, de conocer, como corresponde a un pensamiento ilustrado. Sí, su época es época de deseos de poder, de deseos de imortalidad, pero el alienta y nos exige quizá el más sano de los deseos: el deseo de saber. Sabiamente el Eclesiastés nos dice: "No intentes saber todo porque te perderías", pero ello no quiere decir, "No intentes saber", más bien indica ¡lo tuyo lo puedes conocer bien! Es más ¡lo debes conocer! Las invitaciones de Guadet al conocimiento, mejor, a conocer, son constantes, recurrentes, constituyen una pieza fundamental en sus ideas. Ideas que problematizan y siempre intentan ir más allá como a continuación veremos.

Sabemos que toda definición siempre limita pues es como el lecho de Procusto incapaz de contener a todo, sin embargo una definición siempre es necesaria porque por lo menos intenta poner orden asentando un principio. Principio que a

61 *Op. Cit.* p. 46 y 47.

fuerza de reflexión se va enriqueciendo como lo demuestra Guadet. ¿Qué es la arquitectura? nos pregunta en una parte de sus escritos, y a primera vista parece que se inclina por la más sencilla: arquitectura es el arte de contruir. Acción que implica "conservar, restaurar, reparar, acondicionar", y quien la práctica es un arquitecto, es decir, un maestro constructor". [62] Sin embargo, más adelante, sus incansables reflexiones nos indican que la sencilla definición más bien pertenecía a Labrouste quién la utilizaba como consigna para defender a la arquitectura de sus calumniadores. Ahora, Guadet la considera imprecisa pues dejaba de lado una función importantísima de la arquitectura: "la composición artística". Pues si el fin de la arquitectura es construir, para llegar a esto necesitamos primero concebir y estudiar; el objetivo último (la construcción) es consecuencia directa (¡Debe serlo¡ diría Guadet) del estudio y la concepción. Al enlazar inseparablemente de esta manera la teoría con la práctica, Guadet también agrega la recomendación de que todo proyecto al concebirse debe hacerse pensando en que pueda ser construible.[63] Recomendación última que aumentaba todavía más las posibilidades y obligaciones teóricas y prácticas del arquitecto.

Teórica y práctica es la arquitectura y como una unidad que reúne diversas realidades: religiosas, diversiones,

---

62 *Op. Cit.* p. 8 y 9.
63 *Op. Cit.* p. 37.

edificios públicos, servicios (tanto en el campo como en la ciudad), obliga al estudio permanente y amplio.

Abierto, sediento de saber, preocupado por el conocimiento, por el oficio: el sabio entusiasta considera que lo ya aprendido se debe reaprender una y mil veces para no olvidarlo y para aprenderlo lo mejor posible. La vida compleja, diversa, evita la monotonía de la construcción y la lleva a que sea diversa, variada, pintoresca como la vida misma. Por todo esto, estudiar debe servir para buscar emular a nuestros antecesores, e introducir al alumno más allá de los tópicos, y llevarlo a donde existan las " lagunas y fallas". Así, la preocupación por la enseñanza y el aprendizaje de la arquitectura, junto con su ilustrada sed de saber, llevan a Guadet a proponer un artista-arquitecto formado ni más ni menos que en la multidiciplinariedad. Quizá porque la vida es diversa y compleja para comprenderla y ejercer su oficio con maestría el artista-arquitecto debe conocer los estudios cientificos (lógica y razonamiento riguroso) con su método, análisis y comprobación. Sin embargo, *Guadet no es cientista, reconoce que la ciencia no es lo principal para el arquitecto porque ella no puede proporcionarle imaginación, ingenio artístico, invención y gusto*. No obstante hay que ser científicos, matématicos (aritmética, geometría, álgebra). El estudio de la geometría le resultaba fundamental porque el arte de la arquitectura requiere del estudio de superficies y volúmenes. Pero

asimismo la trigonometría, la geometría analítica, la estática, y también la química, la física y sobre todo geometría descriptiva, la estereotomía y la perspectiva. Esta última era necesaria para aprender a dibujar y a ser sensibles a la proporción y para desarrollar la imaginación, pues consideraba que el dibujo constituye " la piedra angular de todas las artes"[64] Por si lo anterior fuera poco Guadet en sus enseñanzas y recomendaciones todavía sugiere que se aprendan las cosas también por uno mismo, y a estar siempre atento para encontrar provecho "hasta en una tragedia de Corneille".

Paralela a esta sed de saber en Guadet encontramos sus propuestas democráticas y liberales respecto a la enseñanza. Así nos propone que la enseñanza en los talleres debe permitir que los maestros planteen libremente lo que piensan y saben, y que el alumno por su parte sea libre para quedarse o partir a otro taller buscando sus intereses. En contra de un aprendizaje guiado autoritariamente por un profesor, él nos propone una "enseñanza amigable" en donde el profesor sea un amigo que guía, duda, y también aprende junto con los alumnos. Enseña cómo buscar y encontrar, y cómo no se puede encontrar; mirando al alumno como a un amigo propone casi una psicología de la enseñanza que permita conocer la naturaleza y el temperamento del alumno. y con su pasión, entrega, y amistad lograse obtener alumnos capaces de crear y no de

64 *Op. Cit.* p. 16 y 17.

copiar al profesor o a sus compañeros. En pocas palabras Guadet nos propone una agradable e interesante escuela liberal, moderna, cuyos fundamentos son el derecho a la duda y a la crítica, así como la libertad de elegir tanto al maestro como a la vía artística.[65] Como vemos, Guadet plantea e invita al arquitecto a ser respetuoso con el alumno, con el cliente, con el oficio, y amar al conocimiento. Además de ser liberal y poseer excesivos deseos de saber Guadet también fue utilitario y refinado como veremos a continuación.

Julién Guadet como profesor del curso de teoría de la arquitectura en la Escuela Nacional y Especial de Bellas Artes de París (iniciado en 1894), como ya señalamos antes, propuso "la enseñanza de los principios de la arquitectura" buscando "la secuencia lógica de los estudios". Prácticamente consideraba que la manera como se enseñaba en esos momentos no empezaba por donde debería, es decir, por el principio, pues los alumnos al aprender primero los órdenes de la arquitectura traicionaban a sus elementos. Empezar así era empezar por la apariencia en lugar de por la realidad, pues sabemos perfectamente que "primero vá el muro y luego el ábaco".[66]

---

65 *Op. Cit.* p. 19 y 20.
66 *Op. Cit.* p. .5 y 6 y 31 y 32.

Por lo tanto para Guadet la secuencia lógica de los estudios debía iniciar con la composición de edificios estudiando primero los elementos y luego los conjuntos, además, este estudio tendría que realizarse con un doble punto de vista; por un lado desde el artístico, y por otro adaptándose a programas reales surgidos de demandas materiales. Como elementos simples consideraba: muros, arcadas, puertas, ventanas, bóvedas, techos, mientras que como elementos complejos estaban: salas, vestíbulos, porches, pórticos, escaleras, patios. Así, luego de aprender los principios generales de la composición, los estudiantes pasarían a la segunda parte que consistía en el estudio de los conjuntos los cuales comprendían los edificios con sus diferentes géneros (religiosos, civiles, militares, públicos, vivienda etcétera). Este estudio abarcaba por un lado mirar a los más destacados de todas las épocas y de todos los países, y por otro, contemplar las necesidades a las que respondieron y en este sentido de manera progresiva se debía captar sus modificaciones hasta llegar a las exigencias, y a los programas del momento.[67]

Para el método experimental primero es la parte que el todo y es precisamente este planteamiento el que encontramos en la concepción de Guadet acerca de la enseñanza de la composición, en él componer era combinar lo que ya se conoce,

---

67 *Op. Cit.* p. 5 y 6.

y para ello no reconocía reglas, fórmulas ni teorías.[68] Por eso la definición que nos brinda de composición es que ella: "es la puerta en obra, la reunión en un todo de diferentes partes que deben ser conocidas en sus posibilidades antes de tener la pretensión de componer con ellas, es decir, de formar una unidad".[69]

Guadet refiriéndose a Vitruvio, también señalaba que éste dividía en tres aspectos a la obra del arquitecto y eran: la disposición, la proporción, y la construcción. La disposición para Guadet equivalía a la composición, la proporción al estudio, y la construcción al control del estudio mediante la ciencia y la ejecución.[70] Además, consideraba que el camino del aprendizaje tenía que ir de lo simple a lo complejo y no pretender correr sin antes saber caminar. Según esto, nos dice Guadet que los primeros arquitectos empezaron con muros, puertas y ventanas. Asimismo una necesidad muy grande que acarrea la composición, aparte del análisis de cada elemento, era el análisis comparativo. Por esto la analogía entre los elementos complejos se imponía como urgente necesidad, y ella se iniciaba comparando diferentes elementos como salas, pórticos, vestíbulos, pabellones, hasta llegar a una arquitectura comparada. Proyecto ambicioso pero necesario, pues para Guadet el aprendizaje se enriquecería sobre manera comparando, por ejemplo, un teatro antiguo con otros teatros

68 *Op. Cit.* p. 9.
69 *Op. Cit.* p. 25.
70 *Op. Cit.* p. 36.

de diferentes épocas y de diferentes lugares. Aquí nos recuerda un tanto a Descartes quién decía: "Es bueno saber algo de las costumbres de pueblos diferentes para juzgar las nuestras con mayor sensatez y para que no pensemos que todo lo que va en contra de nuestras modas es ridículo y opuesto a la razón como suelen hacer los que no han visto nada ".[71] Por medio de la comparación exhaustiva el alumno podría percatarse del estado general de los estudios, superar los tópicos, y desembocar en la situación de querer superar a los antiguos arquitectos.

Al partir Guadet de lo simple a lo complejo, al utilizar a la analógia convierte a la composición en una síntesis que surge de la elección muy personal del arquitecto, una elección intuitiva (tal y como el arte). Para componer, según él, no existen reglas ni fórmulas y no se requiere de una teoría, sino que es algo personal que hasta requiere de suerte.[72] Siguiendo ésta línea de razonamiento el autor parece que convierte a la composición en un arte subjetivo que sólo reposa en la conciencia de quien lo hace. Siguiendo éste razonamiento al reflexionar acerca del arte lo divide en uno que imita y otro que crea, pero a ambos los considera como una búsqueda de la verdad. Pero mientras el que imita, como la pintura y la escultura, encuentra la verdad en la

---

71 *Descartes, René,* "Discurso del Método", *Obras Escogidas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967, p.139.
72 Ver Guadet, *Op. Cit.* p. 9.

naturaleza, el creador por su parte, como el arquitecto, la encuentra en él mismo, es decir, en su conciencia.

Sin embargo, la anterior elección no es totalmente libre pues Guadet también consideraba que la composición no debía partir y no podía partir del vació ya que "ella se debe apegar al programa". Desde nuestro punto de vista al hablarnos del programa el autor presenta cierta contradicción. Por lo menos en dos ocasiones nos dice que el programa no corresponde al arquitecto realizarlo, sino más bien al cliente: "El programa no debe ser realizado por el arquitecto y en todos los casos le debe ser proporcionado. A cada quien su tarea. El arquitecto es el artista capaz de ralizar un programa pero no le corresponde a él decir si el cliente necesita una o muchas recámaras, si necesita caballerizas y cocheras..."[73] No obstante, Guadet también nos habla de que un programa debe contener proporción y gusto, aspectos que desde nuestro punto de vista resultan casi imposibles pedírselos al programa de un cliente sin conocimientos.

Por todo lo anterior nos preguntamos si el programa al que se refiere Guadet contempla dos aspectos: por un lado una cosa es lo que el cliente demanda, y otra la que el arquitecto elabora o desarrolla en torno a aquéllas necesidades con su particular gusto, su sentido de la

73 *Op. Cit.* p. 34.

proporción y el análisis geofísico del entorno sobre el que Guadet tanto nos insiste. Al respecto se nos ocurre que sería necesario también preguntarnos si la insistencia del autor rspecto a que sea el cliente quien elabore el programa no era motivada por la comercialización capitalista de la labor arquitectónica.

Pues en una época de ascenso y consolidación del capitalismo, el artista se convierte en un comerciante y vendedor de sus productos ¿acontece en estos momentos que el arquitecto empieza a vender sus ideas (programas) sin respetar a las reales necesidades del cliente y es por ello que Guadet se rebela contra esto? Es decir, ¿Guadet se rebela porque se da cuenta que el artista-arquitecto en el que tanto cree está amenazado de convertirse en un vendedor más sin escrúpulos? No lo sabemos, pero como quiera que sea, es claro que los deseos del autor y su inclinación porque fuese el cliente quien decidiese el programa planteaba una contradicción, pero también indicaba la preocupación por el respeto a los intereses del cliente, así como por la aspiración de que el arquitecto se sometiese al reto de satisfacer deseos o necesidades ajenas, y no mañosamente sometiera al cliente a sus caprichos o ("mercancías") valiéndose del pretexto de que el único que sabe es el arquitecto y por lo tanto sólo a él le corresponde decidir.

Al respecto del programa nos dice Collins que Julien Guadet no "planteó lo que se debería hacer en el futuro, pues no planteaba lo que los programas deberían comprender, sino que simplemente describía lo que habían sido y lo que eran en el presente. Está actitud fue influída por el hecho de que, como la mayoría de teóricos del siglo XIX, consideraba el programa como algo preescrito esencialmente por el cliente, y se basaba más en el sentido común que en el análisis especializado. Sabía muy bien, por experiencia, que los clientes no conocían exactamente lo que querían, y que, en los edificios para mucha gente, habían frecuentes desacuerdos en cuanto a las condiciones a cumplir. Sin embargo, consideraba que la obligación del cliente era exponer enteramente sus aspiraciones, y afirmaba que, en los edificios públicos, era responsabilidad de las autoridades el dar completa y detallada expresión de las exigencias al arquitecto contratado".[74]

Una vez planteado el programa, la composición tenía que someterse a las necesidades de aquél y después de conocer sus límites y magnitudes, se debía jerarquizar de lo más importante a lo menos, pues para el autor la composición también representaba un continuo sacrificio en pro del lugar más importante, o "del lugar central". Es decir, concebía que en la composición existían las partes principales y las partes secundarias, y las últimas se habían de someter a las

74 Collins, Peter, *op. cit.* p. 234.

primeras. La fidelidad al programa también comprendía la obligación de conocer el lugar donde se pensaba construir, así como la obligación de que la composición fuera algo factible también de construirse, pues la que resultaba imposible de realizarse no servía para nada. Esto, para Guadet era lograr que la verdad se impusiera en la arquitectura, lo que en pocas palabras sólo se lograba si además del apego al programa existía una sólida composición con comunicaciones sencillas, con asoleamiento, con zonas aireadas, y aguas pluviales canalizadas entre muchas otras condiciones. Finalmente, para él, la composición debía ser buena, bella y útil.[75] Pero por ahora dejemos en paz a Europa y pasemos a México.

---

75 Collins acerca de la composición nos dice que "Hubo un tiempo en que el término "composición" se usaba para indicar el acto creador imaginativo implicado en toda obra de arte, particularmente en la pintura, y teóricos como Leonardo da Vinci la usaban para designar la agrupación pictórica de las figuras humanas. Ciertamente, el término ha sido empleado por los teóricos de la arquitectura desde el siglo XVIII, aunque fue Julien Guadet quien expuso su preciso significado tradicional. En sus *Élements et Théorie de l'Architecture* (...) le costó distinguir entre "composición" (que significaba la concepción del edificio total) y "estudio" (que significaba el acabado y refinamiento de sus partes). El término "composición" es más aplicable a la arquitectura y a la música que a la escultura y a la pintura, porque sólo en las dos primeras la obra de arte se compone de elementos estandarizados. Como observó J. N. L. Durand en su *Summary of lectures given at the École Polytechnique (1802)*, 'Los elementos son para la arquitectura lo que las palabras para el lenguaje, lo que las notas para la música, y sin su perfecto conocimiento es imposible seguir adelante'". Collins, Peter, *op. cit.* p. 183.

Academia, positivismo y nacionalismo

III

Las influencias europeas decimonónicas en México son claras. Primero una independencia de España y un modelo de República inspirada tanto en Francia como en los Estados Unidos. Posteriormente siguen varias décadas de crueles guerras civiles en donde los partidarios de las ideas liberales se disputan el gobierno tanto con el poder religioso y militar nacional, como contra las ambiciones expansionistas de potencias como Francia y los Estados Unidos. Guerras civiles y asonadas que sólo terminan bajo la dictadura de un hombre fuerte: Porfirio Díaz.

El triunfo de la Reforma en 1867 permitió que la economía del país se desarrollara y que políticamente surgiera un gobierno respetado por las potencias extranjeras gracias a la derrota de la intervención francesa y a la restauración de la República. Como ya vimos antes, son justos los años en que el imperialismo europeo y un poco después el americano, buscan coontrolar la riqueza y los mercados de los lugares no desarrollados mediante la implantación de colonias y protectorados. En México la Constitución de 1857 retomando tanto los derechos del hombre y del ciudadano, como la igualdad de los hombres ante la ley sin fueros y privilegios y con un gobierno representativo y democrático, establecía

marcos jurídicos para el desarrollo y circulación de capitales. Es decir, permitía condiciones ideales para la consolidación de la economía capitalista. Labor que sobre todo va a corresponder al período de la dictadura de Porfirio Díaz.

Políticamente el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1910) se caracterizó por una paz social basada en la centralización y personalización del poder. Comunmente se acepta que durante los doce primeros años de su gobierno Díaz desarrolló y perfeccionó el control de todos los resortes del poder para disfrutarlo luego durante los veintitres siguientes. Utilizando una estrategia de concesiones y prebendas sometió a burócratas y a jefes militares. También gracias a la eliminación de ejércitos y grupos armados locales, consolidó un ejército federal encargado de guardar el orden. Posteriormente recurrió a los *jefes políticos,* responsables de un gobierno local sumamente eficiente y de las fuerzas armadas conocidas como los rurales. Por medio del control de los gobernadores Díaz nombraba diputados, senadores y magistrados de la Corte. Esquemáticamente, la pirámide del poder se organizaba con Díaz a la cabeza y luego le seguían el Poder Legislativo, el Judicial, los veintisiete gobernadores de los Estados, los Jefes Políticos y por último los Regidores de los Municipios.

La paz social establecida por Díaz permitió que los hombres de empresa pudiesen enfrentar la insuficiencia de los recursos de la economía nacional mediante una política de puertas abiertas al capital extranjero. A pesar de que los sectores marcantil y manufacturero generaban ciertos excedentes, estos eran insuficientes para reinvertirse en otros sectores y transformar a la economía. También practicamente resultaban nulos los excedentes de la producción de las haciendas y de la minería. Un fuerte problema también lo representaba el hecho de que "... el empresario mexicano no solía apartarse de las ramas más probadas y seguras. Entonces el capitalista o promotor extranjero habituado al movimiento fabril de Europa o los Estados Unidos, tomaba a su cargo las empresas que nuestro habitual carácter meticuloso nos presenta revestidas con el ropaje de lo imposible"[1]

La inversión extranjera permitió la innovación de técnicas de energía motríz, ferrocarriles, nuevos sistemas de comunicaciones y electricidad, así como la explotación de recursos naturales tanto mineros como agrícolas.

Las primeras inversiones surgieron de extranjeros residentes en México. Los franceses y españoles invertían sobre todo en Industria ligera como tejidos, muebles y

1 Citado por Rosenzweig, Fernando, en "El desarrollo económico de México de 1877 a 1911", *El trimestre Económico*, México, XXXII (3), Julio- Sept. de 1965, Nº 127 pp. 405-454.

jabones. En la Industria textil también predominó el capital francés. Los alemanes se encontraban en Industrias cerveceras; Toluca, Monterrey, Guadalajara, y Orizaba constituyen algunos ejemplos. También franceses, españoles y británicos destacaban en las industrias del papel, acero, cementos y explosivos. En la Banca también había capital francés y suizo. Pero como no es nuestra intención describir minuciosamente la manera como se encontraban distribuidos los capitales extranjeros en las diversas ramas de la Industria, nos bastará señalar lo siguiente. Hacia los primeros años del Porfiriato (1884) la inversión extranjera ascendía apenas a 110 millones de pesos, mientras que el último año la suma era de 3,400 millones de pesos. El 62% pertenecía al capital europeo y el 38% a los Estados Unidos.[2]

Mención especial merece el desarrollo de las vías férreas que como veremos tendrá mucho que ver con las haciendas remodeladas por Rivas Mercado en los Llanos de Apan. México posee ríos navegables sólo en las costas y un altiplano central rodeado de montañas y por lo mismo de difícil acceso para facilitar la comercialización de la economía. Todo esto hacía que el ferrocarril fuese indispensable. Porfirio Díaz jamás quizó que los Estados Unidos ejercieran un protectorado sobre México, pero aceptó que prolongaran sus ferrocarriles hacia nuestro territorio para surtirlos de materias primas,

2 Para la situación política del porfiriato veáse Leal, Juan Felipe, *La burguesía y el Estado Mexicano*, Ediciones el Caballito, México, 1972.

productos agrícolas y mano de obra barata. Es importante señalar que el trazo de las vías férreas del Centro del país hacía los Puertos -especialmente los del Golfo-, y en dirección de las Fronteras del Norte surgió el antiguo camino de los arrieros y las carreteras. Es decir, fue un trazo impuesto por la geografía nacional y no obedeció a "un plan de absorción económica que, según algunos críticos, los porfiristas le habían facilitado al capitalismo extranjero".[3]

Hacía 1877 México tenía apenas 700 kilómetros de vías de ferrocarril construídas y el mayor número pertenecía a la línea establecida de la capital al puerto de veracruz. Para 1885 aumentaron a 6 mil kilómetros; en 1890 a 10 mil, mientras que para 1900 crecieron a casi 14 mil kilómetros y a unos 20 mil en 1910. Esto significaba que al terminar el porfiriato: "México disponía de un kilómetro de ferrocarril por cada 100 kilómetros cuadrados de territorio y 13 kilómetros de ferrocarril por cada 10 mil habitantes".[4]

Asimismo el desarrollo económico impuesto por el porfiriato permitió desde 1880 el avance de la urbanización. Surgieron nuevas poblaciones y otras aumentaron el número de sus habitantes.

---

3 Citado por Rosenzweig, Fernando, *Op. Cit.*
4 Ibidem.

Crecimiento de la población de algunas ciudades mexicanas en la segunda mitad del siglo XIX:

C I U D A D E S	A Ñ O S			
	1869	1895	1900	
Aguascalientes	31,842	30,872	35,052	
Chihuahua	12,000	18,279	47,914	(municipio)
Durango	12,000	26,425	49,916	(municipio)
Guadalajara	65,000	83,934	101,208	
Guanajuato	36,560	39,404	41,486	
México	225,000	329,774	471,066	
Mérida	30,000	36,935	43,630	
Monterrey	14,000	45,695	78,528	
Morelia	25,000	33,890	37,278	
Puebla	65,000	88,674	96,121	
Veracruz	10,000	18,200	29,164	

Fuente: Calculado según Keith A. Davis, "Tendencias demográficas urbanas durante el siglo XIX en México", Historia Mexicana, Volumen XXI (Enero- Marzo de 1972), número 3, página de la 481 a la 524.

Como podemos ver entre 1870 y 1910 la ciudad de México duplicó su población y de un poco más de dos cientos mil ascendió a cuatrocientos setenta y un mil. La explicación

radica en lo siguiente. La hegemonía de la ciudad de México permaneció en la época colonial y en el siglo XIX, con excepción de algunos años después de la Independencia. En estos años las continuas guerras permitieron el surgimiento de algunos centros comerciales regionales que debilitaron el monopolio ejercido por la capital. La restauración de la República nuevamente reforzó el poder central. Simplemente a nivel económico, por ejemplo, se suprimieron las aduanas interiores para "unificar" el mercado nacional en beneficio de la ciudad de México.

Durante el porfiriato las ventas más altas por habitante eran en la Ciudad de México, pues aquí convergían los ferrocarriles y se promovía un fuerte desarrollo fabril. En efecto, "la red ferrocarriles, al favorecer la explotación de productos a distancias mayores, benefició desproporcionadamente a los comerciantes exportadores de la Ciudad de México...", además, "el establecimiento de los ferrocarriles legitimó, con su éxito, la capacidad del régimen porfiriano de imponer los intereses del grupo gobernante (central) sobre los de la nación. Durante la época porfiriana, el gobierno asumiría un papel cada vez más importante en las decisiones económicas. Centralizó las finanzas públicas y controló el acceso a los mercados de capital extranjero".[5] Como vemos la Ciudad de México se

5 Moreno Toscano, Alejandra, "México" en Las Ciudades latinoamericanas, compilador Richard M. Morse, Sepsetentas Nº 97, t. 2 México, 1973, p. 191.

convirtió en el centro de las decisiones políticas y administrativas, y en el mercado más importante. Lugar que sin duda, hubiese servido de manera ideal para que un joven arquitecto con amplios conocimientos acerca de su profesión hubiese dado rienda suelta a su creatividad. Sin embargo, esto no ocurrió así en el caso de Rivas Mercado porque, como más adelante señalaremos, sus nexos con los grupos políticos ligados a Díaz no fueron lo suficientemente estrechos.

En este período el desplazamiento de los habitantes del campo a la ciudad buscando ocupación provocó condiciones urbanas adversas. En 1892 el Imparcial consideraba que algunos de los problemas de la ciudad se originaban "Por la aglomeración de individuos en espacios limitados, circunstancia que contribuye en mucho para el desarrollo de las epidemias, para el mantenimiento en las endemias y para la transmisión de las enfermedades infecto contagiosas".[6] Se considera, por ejemplo, que el promedio de vida entre 1895 y 1910 descendió de 31 años a 30 y medio y aumentó la mortalidad infantil tanto en el campo como en las ciudades. A pesar de que en la Ciudad de México el control sanitario urbano entre 1900 y 1910 redujo de 50 a 45 el número de muertos por millar, éste era todavía uno de los más altos del país.

---

6 Citado por Rosenzweig, Fernando, *Op. Cit.* p. 405-454.

La obra teórica y pedagógica realizada por Antonio Rivas Mercado en México comprende varios años de enseñanza y casi una década como director en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Antes de introducirnos en dicha obra consideramos necesario hablar de cuáles habían sido las condiciones de la enseñanza de la arquitectura. La enseñanza de la arquitectura en México de una manera institucional se remonta al siglo XVIII. Siglo XVIII que a nivel de gobierno correspondió a la casa Real Francesa de los Borbones y que para algunos señaló el inicio de la época de las Luces o Ilustración. Según Pedro Henríquez Ureña este fue "el siglo de mayor esplendor intelectual autóctono que a tenido México" y aproximadamente comprendió de 1754 a 1859. Dentro de los límites de estas fechas se encierra un México colonial en el que los jesuitas transformaron a la antigua escolástica mediante un nuevo discurso filosófico y científico de corte racionalista, y un México Independiente en donde en 1859 se han expedido ya las leyes de Reforma. Al inicio de este periódo México sufrió la influencia francesa y sus luces realizaron toda una revolución cultural. Según Luis González: "En la cúspide de la pirámide social, la plástica conversa al Neoclásico, le cede funciones al discurso. En el Neoclásico, las fachadas y los altares de la iglesias dejan de ser libros abiertos y adoctrinadores. Una nueva clase de artistas fríos se rie de la preocupación didáctico religiosa de los artistas patéticos del Barroco; se emancipa, hasta cierto punto de las órdenes de los curas; destruye al por mayor retablos de la vieja ola;

construye templos y palacios de orden clásico; esculpe lo mismo santos que héroes; pinta, además de vírgenes y justos, caballeros y damas de alcurnia, bodegones y paisajes. Desde entonces la comunicación de las ideas y sentimientos se va a dejar principalmente a oradores y escritores, que no a escultores y pintores".[7]

Como corresponde a toda época de discursos y escritos nacieron los primeros periódicos y aumentaron los libros, y empezó a madurar el patriotismo. Ya a principios del siglo XIX, por ejemplo, el ilustre viajero barón de Humboldt al reflexionar sobre de América consideró que sólo en México existían importantes establecientos científicos. Opinión que se fundaba en la presencia del seminario de Minería, en la Cátedra de Anatomía y en el Jardín Botánico.

Fue precisamente al inicio de este período cuando se fundó la Academia de las Artes de San Carlos de la Nueva España. Esto tuvo lugar bajo el gobierno del rey Carlos III quien envió a México al tallador Jerónimo Antonio Gil con la misión de mejorar la producción de moneda mediante el establecimiento de una academia de grabado. Los deseos de Gil fueron más allá y buscó fundar una Academia de Nobles Artes parecida a la de San Fernando en España.

---

7 González, Luis, "El linaje de la cultura Mexicana", Revista *Vuelta*, Vol.7, Nº 72, diciembre 1982, México, p. 19.

En la casa de Moneda desde 1781 se habían iniciado las clases de dibujo, escultura y arquitectura, aunque ya desde antes existían formas no escolarizadas de la transmisión del oficio de arquitecto. Exactamente un siglo antes, en 1671, en Francia se formó la Academia Real de Arquitectura de París. Proyectó que influyó en la formación de las academias españolas, y en particular en los ideales de Jerónimo Antonio Gil.[8]

Este, logró convencer de su proyecto a Fernando José Mangino, entonces superintendente de la casa de moneda, y con su permiso presentó al virrey Don Martín de Mayorga un "Estudio público de Artes", y así se iniciaron los trámites para conseguir la autorización de la corona. La cual se obtuvo el 25 de diciembre de 1783, fecha en que Carlos III emitió la cédula ordenando fundar la Academia que se nombró "Real Academia de las Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura con el título de San Carlos de la Nueva España, bajo la inmediata soberana protección".[9] Dos años después, el 4 de noviembre de 1785 se inauguró oficialmente la Academia de las Artes de San Carlos de la Nueva España. Los primeros profesores de arquitectura fueron Miguel Constansó y José Ortíz, pero fue sólo hasta 1786 cuando el rey nombró a los directores; como Director General quedó el propio Jerónimo

8 Veáse Alva, Ernesto "La enseñanza de la Arquitectura en México, en el siglo XX" en *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*, edit, INBA, No. 26 y 27, México, 1983, p. 50.
9 *Op. Cit.* p. 51

Antonio Gil, como director de pintura Ginés de Andrés de Aguirre y en escultura y en grabado Antonio González Velásquez y Fernando Selma respectivamente.

La intensa actividad desplegada por la Academia se interrumpió en los últimos años de la colonia debido a los 11 años de guerras por la Independencia. En 1812 ellas provocaron la renuncia de varios organismos para continuar financiando a la Academia, por estos años ocurrieron las muertes de Antonio González Velázquez (1810) y del insigne Manuel Tolsá (1816).

Entre 1812 y 1814 la Academia pudo sobrevivir gracias a sus ahorros de épocas prósperas. Así nos lo indica el hecho de que en 1813, haya podido pagar en sueldos la cantidad de 19,550 pesos aunque, según Brown, para entonces ya vivía también de prestado al grado de que en 1814 se le terminaron los ahorros.[10] Para 1816 la Academia en sus finanzas muestra un retraso deplorable pues a todos los directores se les deben fuertes sumas correspondientes a sus salarios, y adeuda más de tres mil pesos de renta.

Al agravarse la crisis de recursos en 1821 se tuvo que cerrar la Academia, y sólo hasta 1824 sus puertas nuevamente se abrieron, época en que Lucas Alamán era ministro: "para

---

10 Brown Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, T. II, Sepsetentas, México, 1976. p. 124.

ese entonces los maestros españoles habían muerto y las inquietudes de los terratenientes criollos y la naciente burguesía nacional se concentraron en la defensa de su predominio dentro del conglomerado confuso y anárquico que comenzaba a crecer cargado de contradictorios problemas internos y difíciles amenazas exteriores. Durante veinte años la Academia llevó una triste existencia".[11]

Las obras más sobresalientes de este periódo correspondieron al arquitecto neoclásico español Lorenzo de la Hidalga (1810-1872). Después de estas crisis curiosamente los impulsos más fuertes para revivir a la Academia vinieron por parte del General Antonio López de Santa Anna, dictador representante del clero y de los hacendados. Partidario de los centros de educación colonial, Santa Anna decretó respecto a la Academia el 2 de octubre de 1843, entre otras cosas que: 1) Sus directores se eligieran entre los mejores artistas europeos, 2) Becar a seis jóvenes para estudiar en Europa las artes que allá se enseñaban, 3) Premiar anualmente a los alumnos más brillantes, 4) Obtener una buena colección de pinturas y esculturas mediante concursos anuales efectuados en Roma auspiciados por el Gobierno de la República, cuyas obras premiadas se remitirían a la Academia, 5) Dedicar parte de su presupuesto a la compra y reparación

---

11 Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano Época moderna y Contemporánea*, T. I, Editorial Hermes, México, 1975, p. 25-26.

del edificio que ocupa y 6) Enriquecer la galeria de escultura y crear la de pintura.

El anterior decreto reguló la vida de la Academia hasta 1910, y fue a partir de él que la Academia se vinculó estrechamente con el arte europeo y sobre todo con el italiano, el francés y el español. No obstante, debemos recordar que el Plan de Estudios propuesto en 1902 por Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, y en el que desde nuestro punto de vista influyó Rivas Mercado, cambió y perfeccionó las propuestas del decreto de Santa-Ana al grado de permitir el surgimiento de una arquitectura nacional. Pero más adelante volveremos sobre esto. Los vínculos que estableció el mencionado decreto ya no se sometían a la aprobación de alguna personalidad peninsular como antes ocurría para obtener el presupuesto de la Academia. Asímismo, para sufragarla, el Gobierno ofreció de la lotería un 16% sobre cada premio, y la totalidad de los no cobrados.

En concordancia con lo decretado, el 6 de enero de 1847 la Academia reinició sus clases contratando básicamente maestros extranjeros; para la cátedra de grabado en hueco llegó el Maestro Santiago Bagally; para la cátedra de grabado en lámina el inglés Agustín Perian, y en 1855 para la cátedra de paisaje el italiano Eugenio Landesio.

Como director de la Academia se pensó en contratar al arquitecto italiano Javier Cavallari, pero mientras esto se hacia y se esperaba la llegada de los demás maestros de Europa, un grupo de maestros, como Ramón Agea, Manuel M. Delgado, Vicente Heredia, Manuel Rincón, Joaquín Mier y Terán, y Manuel Gargollo y Parra propusieron un Plan de estudios provisional para la Academia. Posteriormente algunos de estos maestros formaron parte del jurado que examinó a Antonio Rivas Mercado para la revalidación de sus estudios, y serían jueces del concurso del Palacio Legislativo. Las clases que impartían eran; Vicente Heredía Geometría descriptiva y Estereotomía utilizando como base al texto de Adhemar; Ramón Agea Ordenes clásicos; Joaquín de Mier y Terán y José María Rego Matemáticas; y Gargollo y Parra Puentes y canales, Teoría de la construcción y Construcción práctica.

La enseñanza de la arquitectura desde 1856 estuvo a cargo del arquitecto italiano Cavallari exdirector de la Academia de Milán, quien además era arqueólogo, grabador, geólogo, urbanista y escritor. Cavallari introdujo "una importante innovación a lo interno de los estudios de la Academia que consistió en unir las carreras de arquitectura e ingeniería civil. Sus enseñanzas comprendieron el estudio de los órdenes clásicos y la enseñanza de la técnica de caminos de hierro, lo que le llevó a proyectar junto con sus alumnos el ferrocarril a Veracruz, proyecto que nunca se realizó 'antes de ausentarse del país en 1864, formó la primera generación

de ingenieros- arquitectos a quienes tocaría transformar urbanísticamente y arquitectónicamente la Ciudad de México'".[12] En efecto, además de coincidir con lo anterior Eduardo Báez por su parte nos dice que "pronto se vio impartir junto a las clases de órdenes clásicas, las de puentes y vías férreas, aunque este dualismo no había de prolongarse mucho tiempo, separándose las dos especialidades con las reformas de 1868".[13] No obstante, hay que hacer notar que el desplazamiento de la arquitectura por la ingeniería, a pesar de la separación oficial establecida más adelante, siguió existiendo. No fue gratuito que el plan de estudios propuesto a principios del siglo XX por Nicolás Mariscal y Samuel Chávez buscó resaltar y recuperar la dimensión de la arquitectura. En la época de Cavallari en la enseñanza de la arquitectura se impartieron materias como matemáticas, mecánica racional, estereotomía, composición e historia de la arquitectura. Esta última materia se impartía por primera ocasión gracias a que la introdujó el arquitecto italiano.

Desde el año de 1844 Joaquín Heredia, entonces Director de Arquitectura, había elaborado un reglamento que fue la base para la elaboración de los planes de estudio de 1847. Estos planes estuvieron vigentes hasta 1856, y los 4 años de

---

12 Tibol, Raquel, *op. cit.*, p. 160-161.
13 Báez Macías, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, Colección Popular Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, 1974, p. 68.

estudios comprendían las siguientes materias: Primer año; aritmética, álgebra, geometría, dibujo al natural, Segundo; analítica, cálculo diferencial e integral, dibujo de arquitectura, Tercero; mecánica, geometría descriptiva, dibujo de arquitectura y Cuarto; estereotomía, mecánica de la construcción, construcción práctica, y composición de arquitectura.

En 1856 el anterior plan de estudios fue transformado y como ya antes señalamos la carrera de arquitectura se integró con la carrera de ingeniería civil. Tal fusión para algunos se debió simplemente a que se buscaba retornar a un concepto tradicional de la arquitectura y brindar mayores posibilidades de trabajo a los egresados, pero más bien ello respondió al desarrollo del capitalismo mexicano necesitado de los aspectos técnicos de la profesión para aplicarse en la comunicación y en las incipientes industrias. No obstante, también hay que tomar en cuenta que la aparición de nuevos materiales para la construcción contribuyó asimismo al desplazamiento de la arquitectura por parte de la ingeniería.

Este nuevo plan de 1857 constaba de 8 años. Primero se impartía un curso elemental de matemáticas y dibujo de ornato, de figura y geometría. Si el estudiante aprobaba esos conocimientos y tenía 14 años de edad, podía seguir adelante cursando 7 años de estudios profesionales que se integraban de la siguiente manera: "Primer año: secciones cónicas,

cálculo diferencial e integral, copia de monumentos de todos los estilos y química inorgánica; Segundo año: secciones cónicas, cálculo diferencial e integral, copia de monumentos de todos los estilos y química inorgánica; Tercer año: mecánica racional, geometría descriptiva, composición, y combinación de las partes de un edificio; Cuarto año: Teoría estática de las construcciones, aplicaciones de la geometría descriptiva, arte de proyectar y dibujo de máquinas; Quinto año: mecánica aplicada, teoría de las construcciones y estática de las bóvedas, composición de los edificios, estética de las bellas artes e historia de la arquitectura, instrumentos geodésicos y su aplicación; Sexto año: construcción de caminos comunes y de fierro, construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas, arquitectura legal; Séptimo año: práctica con un ingeniero arquitecto titulado. Al terminar tenían que acompañar el examen profesional de dos proyectos, uno de ferrocarril y otro de un puente"[14] En éste plan por primera vez se contempló el estudio de la historia de la arquitectura, sin embargo, es notoria la inexistencia en él de la Teoría.

Este último plan de estudios (1857) se conservó hasta 1867 y durante este período se graduaron 33 alumnos, entre ellos encontramos personalidades como Antonio Torres Torija, los hermanos Ignacio y Eusebio de la Hidalga, Manuel

14 Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, T.I., editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 53.

Francisco Alvarez, José Ramón Ibarrola, Manuel Sánchez Facio y otros.

En 1861 el Presidente Juárez disolvió la junta de la Academia, suprimió la Lotería propia y destituyó a Landesio y a Cavallari el cual fue sustituído por Santiago Rebull en represalia porque como extranjeros no habían firmado una protesta contra la intervención francesa. Durante el corto período del Imperio de Maximiliano la Academia se reabrió el 3 de junio de 1863 con el nombre de Imperial de las Nobles Artes. En 1865 se realizaron algunas reformas al plan de estudios de Cavallari y el presupuesto de la Academia fue aumentado gracias a la inclinación de Maximiliano por las Bellas Artes. Al terminar el corto e ilusorio Imperio el Gobierno constitucional de Juárez promulgó la Ley Institucional Pública y la Academia de San Carlos se convirtió en Escuela Nacional de Bellas Artes, y pasó a depender del ministerio de Justicia e Instrucción Pública. A pesar de que la Academia era ahora sostenida por la Federación, Juárez le permitió conservar su loteria. Posiblemente por la crisis económica y también por la confusión que provocaba la fusión de los dos campos de la arquitectura y la ingeniería, a fines de 1867, el Gobierno de Juárez separó a las dos carreras. Desde ese momento la carrera de ingeniero civil se estudió en el Colegio de Minería cuyo nombre cambio a Escuela Especial de Ingenieros, y la de Arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, en este mismo año (1867) se suprimió la sección de arquitectura pensando en la necesidad de ahorrarse el pago de profesores. Los alumnos de arquitectura tomarían sus materias artísticas junto con los pintores y escultores, y las técnicas junto con los ingenieros, además de que ahora su título sería expedido por la escuela de ingenieros y con la Ley de Instrucción Pública emitida en abril de 1869 se estableció la carrera de ingeniero-arquitecto. Esta innovación se aplicó hasta 1876, año en que se reintegró la carrera a la Escuela de Bellas Artes, y se volvió a aplicar el plan de estudios ideado por Cavallari, plan que se mantendría hasta el año de 1897 con algunas modificaciones que a lo largo de los años se le fueron haciendo. En éste último año a consecuencia de una crisis de la profesión de arquitecto y a la falta de trabajo se realizó una nueva reforma al plan de estudios, y se amplió a nueve años la carrera intentando resolver así el deficiente nivel académico de los alumnos de nuevo ingreso. [15]

El hecho de que en 1897 se hable de una falta de nivel académico en los alumnos de recién ingreso a la escuela de Arquitectura nos obliga a preguntarnos acerca de lo que había pasado con la enseñanza positivista implantada a nivel preparatoria por Gabino Barreda. Como sabemos, en 1868 los doctores Gabino Barreda, Domingo Alvarado, Gumersindo Mendoza, Ramón Alcaráz, el ingeniero Francisco Covarrubias,

15 Alva, Ernesto, op. cit., p.58.

los licenciados José María Iglesias, Antonio Martínez de Castro, y Pedro Contreras Elizalde, todos ellos discípulos de Comte, junto con otras personas propusieron un plan de estudios que abarcaba diversas ciencias escalonadas de acuerdo al agrupamiento y ordenamiento propuesto por Augusto Comte. Sin embargo, el estudio de las materias no era el mismo para todas las carreras; los abogados por ejemplo, no tenían porque estudiar química, ni matemáticas, pero en cambio si se exigían, y con exageración, para el arquitecto y el ingeniero. Esto provocó que cada escuela desarrollase planes de estudios particulares, lo cual llevó a se vez a que "Los alumnos de la de Bellas Artes, al mismo tiempo que seguían unos cursos en ella, hacían otros: los cursos científicos, en la que se ha llamado preparatoria, y se seguía al antiguo modo de enseñanza" porque el Dr. Barreda no generalizó los cursos de la preparatoria para todas las carreras; esto se hizo después, y quedaron obligados todos los estudiantes a hacer seis de estudios primero, y cinco actualmente, para ingresar a las respectivas profesionales".[16]

El positivismo de Auguste Comte, en muchos sentidos, no fue más que un sistema ideal más en concordancia con el desbordado optimismo de una época que creyó fervientemente en

---

16 Alvarez, Manuel F. "La enseñanza de la arquitectura en el extranjero y en México y proyecto" en *Manuel F. Alvarez algunos escritos*, Selección y prólogo de Elisa García Barragán, editorial INBA Nº 18-19, México, 1982.

la posibilidad de conocer (o incluso ya conocer) las respuestas exactas (mediante la ciencia) a todos los problemas humanos. Su aspecto fundamental consistió en plantear una concepción evolutiva y teleológica de la ciencia y de las sociedades. Para Comte, la historia de la humanidad se resumía en un tránsito obligado por tres estados (teológico, metafísico y positivo) en donde evolutivamente cada uno cedía su lugar al siguiente hasta llegar al último y definitivo. Esto es, el estado teológico (dominado por las ideas religiosas) cedía su sitio al metafísico (dominado por los liberales) y este, finalmente, cedía ante el estado positivo (momento culminante dominado por la "religión de la ciencia").

Fue en 1867 cuando el presidente Juárez llamó a Gabino Barreda para que reorganizara a la educación, y éste, inspirado en los planteamientos comteanos fundó la Escuela Nacional Preparatoria. Barreda, segun Zea, tuvo que adaptar el positivismo en México por razones obvias (la historia no sigue en todas las latitudes los mismos pasos). Pero en base a él, consideró que era necesario aprender un fondo común de verdad de los cuales todos tendríamos que partir para establecer el orden positivo. En su aspecto científico propuso una educación no dogmática que no afirmase ni impusiese sino que desmostrase. Esto es, una educación basada en la experiencia, dinámica, abierta al progreso y preocupada por desarrollar el espíritu de investigación y de duda.

Contra la autoridad proponía la experimentación. y contra la ontología a la ciencia.

A nivel educativo institucional consideró necesario que los alumnos iniciasen aprendiendo matemáticas y continuasen con las ciencias naturales (cosmografía y física, geografía y química, botánica y zoología) para terminar con el aprendizaje de la lógica.

Zea nos dice que los primeros alumnos positivistas de Barreda (como Porfirio Parra, Miguel S. Macedo, Luis F. Ruíz, Manuel Flores, ingeniero Agustín Aragón y otros) pretendieron olvidar al pasado (Incluyendo a España) y buscaron con ahínco los modelos de la cultura francesa tratando de imitarla hasta el rídiculo. Quisieron hacer de México un país europeo gracias a un "método de certeza" importado.[17]

Pero así como Barreda adoptó del positivismo solamente lo que según él le servía a México, los posteriores positivistas adoptaron de él lo que les servía para sus particulares intereses. Por un lado, como ocurre con toda escuela, ésta se ramificó y los mismos seguidores mexicanos tuvieron que aceptar que el positivismo no era uno sólo, sino más bien

17 Al respecto Willian Raat nos dice que "El ·ciencismo· y el positivismo se complemetaban y se reforzaban mutuamente. Esto tuvo gran importancia para la educación, pues se hizo del método científico y de la lógica de la ciencia la vértebra del *curriculum* de la Escuela Preparatoria". Ver del autor *El positivismo durante el porfiriato 1876-1910*, Sep Setentas, México, 1975, p. 28.

muchos, como Comte, Spencer, Mill, Bain, Lewes, etcétera. Esto llevó a que, por ejemplo, Porfirio Parra dijese que ellos eran ¡"eclécticos dentro del método positivo"¡ y que se inclinaban más por el método que por la doctrina. Por otro lado, el positivismo de Barreda preocupado por cambiar al hombre y a la educación, empezó a ser utilizado por politicastros ambiciosos.

Jóvenes, que invadieron los campos administrativo, político, educativo y económico, bajo los credos de "orden y ciencia", empezaron a medrar a la sombra del poder. A la vez que despreciaban a la constitución de 1857 empezaron a despreciar a Francia a Italia y Alemania. Considerando que los latinos eran desordenados, revolucionarios y utopistas, se inclinaron por la raza sajona inglesa o norteamericana. Y en lugar de Comte empezaron a preferir al filósofo inglés Herbert Spencer partidario de un Estado político liberal encargado de vigilar sólo el orden. Tesis que venía bien al Estado porfirista. La oposición de los liberales al positivismo se manifestó ya desde el primer periódo presidencial de Díaz y en el de Manuel González pues consideraron que se oponía a la tradición política del pueblo mexicano. Según la crítica liberal de la educación positivista, ella sólo producia hombres "egoistas, descreídos, materialistas y sin ideales. Sólo aceptaban lo

útil y lo que tenía un fin inmediato, positivo, lo otro lo rechazaban".[18]

La utilización o el cambio del positivismo al servicio de mezquinos intereses políticos provocó el aumentó de la crítica opositora, crítica que como vimos ya desde antes se había manifestado en católicos y liberales, pero sobre todo en el *periódico La República* perteneciente al escritor nacionalista Ignacio M. Altamirano; en la *Revista Filosófica* dirigida por el literato, político y filósofo de corte liberal José María Vigil; y por los jóvenes autodidactos pertenecientes al famoso Ateneo de la Juventud.[19]

Luis González, al referirse al positivismo y a su influencia en México (y seguramente tomando como base al estudio de Zea) concluye burlona y recalcitrantemente: "con todo en ciencias de la naturaleza sólo hubo destellos, chisporroteos, lumbre de pajas. En las ciencias del hombre, se inaguraron como disciplinas intelectuales la sociologia y

---

18 Zea, Leopoldo, *El positivismo en México Nacimiento apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 126. Véase también a Willian Raat, *op. cit.* p. 31.
19 Dentro de los liberales que cuestionaron al positivismo igualmente encontramos al licenciado Ignacio Mariscal, liberal reformista y diputado en el Congreso Constituyente en 1856 y 1857, Secretario de Justicia e Instrucción Pública en 1880 y que hacia 1908 era ministro de Relaciones Exteriores. Al respecto se pueden ver las noticias publicadas en el diario *El País* el 16 y 22 de marzo de 1908 reproducidas por Díaz y de Ovando, Clementina, y García Barragán, Elisa, *Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días 1867-1910*, UNAM, México 1972, T. II., pp. 550 y 559. Igualmente ver W. Raat, *op. cit.* p. 32.

la economía, pero rara vez se pasó del relámpago de la inauguración. Los mejores logros científicos se dieron en el campo de la cenicienta de las actividades científicas: la historia. El conjunto de la vida científica permaneció minoritario, carente de equipo *ad hoc*, sin la bibliografía adecuada, en pañales".[20]

Como ya antes señalamos, uno de los principales críticos del positivismo en México fue el nacionalismo por lo cual consideramos necesario hacer un breve paréntesis para comparativamente referirnos a él, y continuar luego más adelante con la exposición de la Academia.

Ya hemos visto que el siglo XIX contempló un amplio desarrollo de los estudios históricos, estudios que proporcionaron a los individuos nuevos puntos de vista acerca de su presencia y objetivos dentro de la propia historia. Es decir, surgió una nueva conciencia histórica determinada principalmente por el progreso de la ciencia natural (surgió

---

20 El autor es aún mas explícito: "El débil espirítu científico mexicano no pudo fortalecerse ni con una filosofía tan furibundamente cientista como fue el positivismo de Comte y de Spencer. El positivismo llegó a gozar del prestigio de ser asusta viejas; de no haber mejor remedio contra la filosofia escolástica que no se iba del todo: de servir como la emulsión de hígado de bacalao. El positivismo, tan alérgico a la metafísica y a la teología, tan amante de la ciencia positiva, declarado pensamiento del poder, tuvo un sacerdocio fiel, frío, puro, que no supo fertilizar suficientemente el espíritu científico ni obtener la venía de las mayorías. Fue fruto de cenáculo, religión que jamás salió de las torres oficiales". González, Luis, *Op. Cit.* pp. 94 y 95.

desde el Renacimiento), por las nuevas tecnologías y la gran industria, pero también por la desintegración de la cristiandad y por el surgimiento de los estados nacionales con sus nuevas formaciones políticas y sociales. La mayoría de los anteriores eventos desembocaron en una las mayores transformaciones económicas, políticas y sociales: la Revolución Francesa de 1789, la que ni más ni menos "agudizó la conciencia del hombre con respecto al cambió y suscitó interés en las leyes que gobiernan al mismo".[21]

La nueva conciencia histórica respecto a la evolución, al desarrollo, a la ciencia, etcétera, inspirándose en todo lo nuevo que aparecía resultó en algunos optímista, pero en otros pesimista. Pensadores como Tourgot, Condorcet, Saint-Simon, Auguste Comte, entre otros, consideraron factible eliminar de la tierra la crueldad, la miseria y la opresión. En cambio otros como el poeta Heine, Wagner, Burckhardt, Max Weber, hasta llegar a escritores del siglo XX como Aldo Huxley y George Orwell, predecían la decadencia occidental

21 Berlin, también nos dice que: "todas estas transformaciones a nivel político encontraron su culminación en un encuentro que resultó trascendental para el mundo moderno: la Revolución francesa de 1789. Paralelo al deseo humanista y liberal de establecer la fraternidad, la igualdad y la libertad se fue desarrollando el sentimiento nacionalista como una respuesta de rebeldía a los atropellos perpetrados por los países poderosos que contradecían toda la posibilidad humanista, atropellos que traicionaban el anhelo de la ilustración de establecer la felicidad en la tierra gracias al desarrollo cientifico, a la perfección de la razón y al dominio siempre creciente del hombre sobre la naturaleza". Berlin, Isaiah, "sobre el nacionalismo" en *Trimestre político*, año 1, Nº1. julio/septiembre, Fondo de Cultura Económica México, 1975, pp. 46-61,

como consecuencia de sus abusos científico-tecnológicos y por su credulidad desmedida en la Razón. Como quiera que sea los utópicos, los idealistas, los profetas apocalípticos, los románticos, y muchos otros son creadores en alguna forma de los múltiples movimientos que constituyeron a la Europa decimonónica.

Pero dentro de todos los movimientos hubo uno en particular que influyó en casi todo el siglo pasado y que hoy en día nos resulta natural y evidente. Nos referimos al Nacionalismo.

El sentimiento de pertenecer a un lugar con el cual nos identificamos profundamente quizá sobre todo a causa de él nacimiento, es muy antiguo, pero no así el nacionalismo. Este posiblemente apareció luego de la Edad Media Occidental, pero como una doctrina coherente surgió sólo hasta "el último tercio del siglo XVIII -particularmente los conceptos del *Volkgeit y el Nationalgeist*- en los escritos del inversamente influyente poeta filósofo John Gottfried Herder".[22] Según Herder, las comunidades tenían "un patrón y una forma únicos porque los hombres tenían la necesidad de pertenecer a un grupo". Cada comunidad poseía una esencia, una cualidad, un patrón particular y por lo mismo diferente a los de los otros. Por esto, los hábitos y los actos, la manera de vivir, y por supuesto el arte y las ideas, no podían ser el mismo

22 *Op. Cit.* pp. 49 y 50.

para todos los hombres. Por encima del universalismo que reducía a todos los hombres a un mismo común denominador se encontraba el particularismo, la especificidad de cada pueblo. Herder se rebeló contra el universalismo de las culturas imperialistas, como la Romana o la cristiana, que quisieron imponerle al mundo una forma de vida al precio de aplastar a todas las culturas diferentes a ellas. Para él, no sólo era posible sino necesario la plural coexistencia de culturas diferentes. De ahí que el nacionalismo, por lo menos en sus orígenes, tuviese una conciencia tolerante y pacífica, formada muchas veces a consecuencia de una herida histórica provocada por la agresión de otros países. Además, la conciencia del grupo débil y agredido casi siempre se fortaleció recurriendo al argumento del pasado. Es decir, los pueblos débiles, humillados y ofendidos por otra cultura, recurrieron siempre al enaltecimiento de un pasado histórico. En palabras de Berlin: "De ahí el valor de un rico pasado histórico-real o imaginario- para los pueblos acosados por la inferioridad: es una promesa de un futuro quizá aún más glorioso. Si un pasado tal no puede ser invocado, su misma ausencia se convierte en fuente de optimismo: hoy seremos primitivos, pobres, tal vez bárbaros, pero nuestro mismo atraso es un síntoma de nuestra juventud y nuestra fuerza vital intacta; seremos los herederos del futuro, lo que no pueden esperar las naciones decadentes, viejas exhaustas y corruptas, por muy superiores que sean en el presente."[23]

23 Ibid. p. 52.

A través de su desarrollo y consolidación en algunos lugares el nacionalismo dio paso a excesos chauvinistas y violentos, sin embargo, en términos generales vino a ser el movimiento de rebeldía y resistencia contra el imperialismo y su colonialismo. El nacionalismo, como movimiento, inspiró la singularidad y la recuperación de la libertad o bien el establecimiento de ella en pueblos que nunca la tuvieron y dignificó a los humillados de la tierra. Independencia Nacional y rechazó a la explotación fueron algunos de sus sentimientos principales.

En cuantos a los orígenes de la formación del nacionalismo mexicano diversos autores han buscado explicarlo desde los alrededores del siglo XVII, pues en él encuentran manifestaciones religiosas (como lo es el símbolo de la llamada virgen de Guadalupe) precursoras del nacionalismo. A nuestro juicio el sentimiento político de pertenencia a una nación surgió realmente hasta bien entrado el siglo XIX.

El nacionalismo decimonónico en algunos lugares fue una creación desde abajo, es decir, realmente popular. La conciencia de pertenencia a un grupo identificado con una serie de valores, costumbres y con un pasado histórico común permitío a diversos pueblos desatar guerras de liberación e independencia y exigir el derecho a existir como nación con un estado libre y soberano.

En el caso de México en particular es importante reconocer que la pluralidad étnica y cultural heredada por los españoles impidió en muchos sentidos el rápido establecimiento de una conciencia nacional. La guerra de Independencia iniciada en 1810 por los líderes ligados al pueblo (como Hidalgo o Morelos) desde el principio se vió enfrentada a una oposición letrada que cuestionó los derechos sociales que los dirigentes querían extender a la población en general, y que pertenecían al liberalismo de la Ilustración. Como muy bien lo señala Brading, la culminación del movimento de Independencia fue realizado por las clases poderosas que desde el principio se opusieron ferozmente a los independentistas. Los criollos oficiales de buena familia y realistas "Fueron los que apoyaron la declaración de Independencia de Iturbide. Fueron los mismos hombres que después de la caída de Vicente Guerrero, gobernaron México hasta la reforma. Los presidentes Bustamante, Barragán, Herrera, Paredes, Arista y Santa Anna. Todos pasaron su madurez en combate contra la insurgencia".[24]

En efecto, la independencia mexicana realmente fue consumada por oficiales del ejército pertenecientes a familias acomodadas apoyadas por el clero y los terratenientes, quienes veían con desconfianza la

---

24 Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, editorial Era, México 1973, p. 96.

constitución liberal que el pueblo español había impuesto a su monarca, y que en caso de seguir perteneciendo México a España aquí también se tendría que jurar. Se podría decir que el miedo a aceptar una monarquía constitucional los llevó a apoderarse de un movimiento independentista y a culminarlo de acuerdo a sus intereses. La posibilidad de que hayan culminado a una revolución (que no empezaron) para no cambiar, quizá se comprueba en las décadas de guerras civiles en las que el país se desangró hasta llegar a los gobiernos más o menos estables de Benito Juárez después de las Guerras de Reforma, y a la paz política de la larga dictadura de Porfirio Díaz.

Posiblemente el Criollo desde el siglo XVIII empezó a mirar a la Nueva españa como una entidad diferente a España desde el punto de vista territorial, étnico e histórico. En este empeño sobresalen algunas personalidades pertenecientes a los jesuítas que con su humanismo y el pragmatismo racionalista ilustrado llevaron a la sobreestimación de la patria recién descubierta, pero tal arraigamiento patrio no podía ser muy extensivo: al culminar el fugaz Imperio de Iturbide y establecerse la primera República Federal de 1824 México aproximadamente contaba apenas con una población de siete millones de habitantes distribuidos irregularmente en un territotio del tamaño del doble del actual, y una población letrada no mayor de docientas mil personas. Pero además, carecía de lo más importante: de un Estado moderno

fuerte capaz de cohesionar económica, política, y socialmente a los mexicanos.

El desarrollo de una conciencia nacional, posiblemente iniciado siglos atrás, se vió interrumpido por continuas guerras civiles liberadas entre liberales y conservadores. La falta de concordia entre los combatientes los llevó a asumir actitudes de inferioridad al ver lo ingobernable que resultaba el país y sobre todo entre los conservadores existió una actitud de entrega y servilismo que buscaba la protección de potencias y monarcas extranjeros. La total falta o carencia de condiciones para el desarrollo y consolidación de una conciencia nacional llevó al pesimismo "que condujó también a la imitación servil de costumbres exóticas en el arte y en la vida de las ciudades, y a la fuga, por parte del mexicano culto, de todo lo propio, de todo lo típico, y tradicional de México, para refugiarse a la sombra de la cultura Europea".[25]

Según Brading, luego de la Independencia sobrevino una suspensión del desarrollo de la conciencia nacional mexicana pues además de que el criéllo siguió atado al pasado, continuó la dependencia cultural. En efecto, la falta de una conciencia nacional general en México durante la primera mitad del siglo XIX resulto clara para el liberal mexicano

25 González, Luis, "El optimismo nacionalista como factor de la Independencia de México" Fotocopia sin referencia de editorial, ni fecha de edición, p. 156.

Mariano Otero durante la Intervención Norteamericana en México. En 1848 Otero se preguntaba: ¿cómo era posible que un ejército extranjero de diez o doce mil hombres penetrase por Veracruz hasta llegar a la capital, y que sólo unos cuantos patriotas se le opusieran en pocas escaramuzas, aun cuando habían atravesado tres estados poblados por más de dos millones de habitantes? Buscando la respuesta Otero analizó minuciosamente a la composición social de los siete millones de mexicanos; analizó el comercio, la agricultura, la minería, el clero, el ejército, y luego de una revisión histórica concluyó que, efectivamente, pocos fueron los mexicanos dispuestos a defender a su nación. Sin embargo, no podía ser de otra forma, pues los pobladores del país no es que fueran afeminados o integrantes de una raza degradada, simplemente: "*En México no hay ni ha podido haber eso que se llama espíritu nacional, porque no hay nación*", porque una nación sólo puede llamarse tal, cuando tiene en sí misma todos los elementos para realizar su felicidad y bienestar en el interior, y es respetada en el exterior.[26]

El posterior establecimiento de un Estado moderno por Juárez de acuerdo a los anhelos liberales no cambio demasiado el estado de cosas. El Estado laico separado de la Iglesia y regido por una constitución, por la división de los poderes, por la igualdad de todos ante la ley, por la libertad de

---

26 Otero, Mariano, *Obras*, editorial Porrúa, México, 1967, p. 127, (El subrayado es del autor).

prensa y de conciencia, por la educación laica, etcétera, fueron ideales materializados en muchos casos a medias. Luego de Juárez, el porfiriato enterraría el viejo conflicto entre liberales y conservadores pero las aspiraciones a la consolidación de un nacionalismo seguirían a veces sólo latentes, pero en otros casos serían palmarias.

Quizá en cierta medida, por un complejo de inferioridad, los 35 años de la dictadura porfirista fueron proclives a la importación de cultura europea. Cierto, en un país en formación todo hace falta, y todo está propiamente por construirse, pero también es cierto que se puede contar con aportaciones propias, y en ocasiones más valiosas que las extrañas. Según Tibol: la política cultural aplicada por el porfiriato significó una "degradación de los propios valores. De la Academia egresaban artistas despreciados por el medio inclinado hacia lo extranjero, y sólo les quedaba buscar satisfacer los gustos establecidos, o bien realizar un viaje de estudio a Europa para adquirir el prestigio que les hacia falta".[27] Sin embargo no hay que olvidar que el porfiriato, además de su inclinación por lo extranjero, paradójicamente también se ocupó de crear "un importante conjunto de proyectos artísticos de afirmación nacionalista". Proyectos que repercutieron directamente en la construcción de una

---

27 Tibol, Raquel, *Historia general del Arte ... op. cit.* p. 176 y 177.

conciencia nacional, y que no fueron creados al agonizar el régimen sino todo lo contrario.[28]

Por lo general existen coincidencias entre los investigadores del período del porfiriato respecto a que "Las Artes plásticas... sólo esporádicamente estuvieron al servicio de la iglesia; casi siempre fueron servidoras del Estado que necesitó cada vez más palacios de burocrátas, cárceles, edifios públicos y estatuas de presidentes de la República, de gobernadores y generales"[29] No obstante, para Tibol en los 35 años que comprende este periódo (1879-1911) dichas artes se desarrollaron en tres cauces: el oficial, el de la oposición, y el popular. [30] Pero a la autora le resulta definitivo que el arte encausado por el gobierno fue el que sobre todo se fortaleció. Esto lo confirmamos simplemente al mirar la opinión externada por uno de los téoricos más importantes de la arquitectura del momento. Nos referimos a Nicolás Mariscal quien siguiendo a Viollet-le-Duc exponía la tesis de que "El arte no puede ser dirigido en ningún sentido y de lo que más en dicha orientación puede hacerse es crearle una atmósfera favorable a su desarrollo".[31]

---

28 Ramíres, Fausto, "Vertientes nacionalistas en el modernismo" en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, 1986, p. 114.
29 González, Luis, "El linaje de la Cultura Mexicana" *Op. Cit.* p. 21.
30 *Op. Cit.* p. 175 y 176.
31 Citado por Vargas, Ramón, en "Viollet-le-Duc, Entretiens sur L'Architecture " En anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Nº57, UNAM, México, 1986, p. 193.

No obstante, la observación de Tibol olvida algo fundamental: que no existe el monopolio de las ideas y por lo mismo ellas son universales. La vieja Europa inventó Técnicas y métodos de dominio contra todas las culturas diferentes a ella, pero también inventó técnicas y métodos para oponerse y resistir a sus impulsos colonialistas. Simplemente, por ejemplo, el romanticismo europeo reconoció y defendió el derecho de las otras culturas a defenderse de la destrucción europea, y las consideró dignas de estudio y de albergar grandezas. Está actitud influyó muchísimo, simplemente, en la superación del clasícismo y lo que es más sirvió para impulsar al desarrollo de las artes nacionalistas. Un ejemplo de ello lo constituye la introducción de ideas extranjeras, principalmente de la Escuela de Bellas Artes de París en la enseñanza de la arquitectura mexicana.

Arquitectos como Antonio Rivas Mercado, Nicolás Mariscal, Samuel Chávez, Carlos M. Lazo, Federico Mariscal, Carlos y Manuel Ituarte, y otros, poseían ideas influenciadas por Europa, pero supieron aclimatarlas al suelo y a la realidad mexicana e introducir interesantes y trascendentes cambios en los planes de estudios de la arquitectura en 1902, 1910, 1916, 1920, 1922, y 1928. [32] En ellos y en muchos otros cobraba efecto una realidad sometida a una dicotomía, a dos necesidades opuestas, que muy bien nos plantea Fausto

---

32 Veáse Alva, Martínez, Ernesto, " La práctica de la Arquitectura en México", *op. cit.* pp. 26 y 27.

Ramírez: "...por un lado una tendencia cosmopolita que daba a los artistas la certeza de vincularse a la vanguardia europea, y garantizaba al Estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad; por otro lado, y como contrapartida de lo anterior, una tendencia nacionalista que obedecía al viejo anhelo externado desde hacía varios decenios por críticos y artistas avanzados, de buscar en lo propio las raíces de la expresión artística y que para el régimen en el poder, constituyó una forma muy aprovechable de conferir al país una personalidad distintiva en lo cultural, que aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo".[33]

Si bien es cierto que en la obra arquitectónica de tipo público, durante el porfiriato, existió la presencia de arquitectos italianos y franceses, también es cierto que los mexicanos no se quedaron atrás, situación que, gracias a ella en gran medida, fue posible el reconocimiento de lo propio.

---

33 Ver Fausto Ramírez Op. cit. pp. 114 y 115. Este autor considera que en el periódo del porfirismo surgieron tres camadas de artistas mexicanos: los pertenecientes al *pasado lejano* (1830-1844) y al *pasado inmediato* (1845-1859), *los modernistas* (1860-1874), y los del *futuro inmediato* (1875-1890). Los arquitectos arriba mencionados pertenecen a las tres camadas, sin embargo en ellos ocupó un peso preponderante la llamada *modernista* porque fueron "los que vivieron la euforia nacionalista de la etapa de consolidación del régimen porfirista, y también la derivación hacia el cosmopolitismo experimentada en los años postreros". *Ibid.* pp. 118 y 119.

Durante el porfiriato los antecedentes del surgimiento de una arquitectura nacional los encontramos sobre todo en la solicitud del propio gobierno para la elaboración de tres obras que el régimen consideró fundamentales: una de ellas para conmemorar la memoría de Cuauhtémoc (1863), otra para participar con un pabellón nacional en la Exposición Internacional de París (1889), y la tercera para celebrar el descubrimiento del Tepozteco. Según nos dice Vargas Salguero en 1889 dió inició un acalorado e inquieto debate acerca de éstas tres obras, pero la polémica sobre todo se centró en la circunstancia de que para elaborarlas era necesario fucionar formas prehispánicas nacionales y modernas en ellas. Dos acontecimientos históricos importantes se encontraban en el meollo de la polémica: uno era la acuciante necesidad por parte del gobierno mexicano de enviar nuevamente a la exposición Internacional de París (ahora de 1900) un pabellón que representara a la nacionalidad, y el otro era el surgimiento del primer número de la revista *El Arte y la Ciencia* aparecido en enero de 1889.[34] Estos dos

34 La importancia y el significado que tuvo la aparición de la revista para la arquitectura mexicana años después lo resumió su propio director: "La revista ·El Arte y la Ciencia·, fundada por el autor de éste estudio en enero de 1889 adquirió la colaboración especial de las principales Sociedades e Institutos, de arquitectos extranjeros. Recibimos entonces, por primera vez en México, múltiples artículos, fotografías, libros, revistas de arquitectos y de arte en general, provenienetes de los grandes centros europeos y norteamericanos, hasta de San Petersburgo, y, por supuesto, las importantes publicaciones del Instituto de Arquitectos Británicos: todo ello fue clara luz y relaciones para obtener después valiosísimos datos acerca de los programas de la educación arquitectónica en todas partes". Mariscal, Nicolás, "La influencia francesa en la enseñanza de

acontecimientos sirvieron para provocar lo que puede calificarse como "la confrontación teórica más brillante que se halla entablado durante el porfirismo, y de profundas repercusiones para impulsar la prosecución de una arquitectura revolucionaria".[35]

El dilema acerca de cómo fucionar lo tradicional y lo nuevo obligó a los arquitectos porfiristas a utilizar, por un lado a la crítica, pero por otro a buscar formar una arquitectura nacional, pues, en efecto, "sin pensamiento crítico no hay cultura nacional, lo colonial es acrítico".[36] Por ello mismo, no parece exagerado pensar que ante ellos se presentaba un problema de difícil solución, pues no "era posible optar por uno de los derroteros sin falsear los términos de la *exigencia* histórica: abordar los dos simultáneamente, acceder a la modernidad por la vía nacionalista" [37]

---

la arquitectura patria", *Excelsior*, 23 de noviembre, 1924, Cuarta sección, p. 2.

35 Vargas, Salguero, Ramón, "*Arquitectura de la Revolución Mexicana un enfoque social*", México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación, editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 441. Asimismo Fausto Ramírez nos comenta que el pabellón mexicano de 1889 fue duramente criticado por los famosos arquitectos franceses, dentro de ellos Charles Garnier. Esto trajo como consecuencia que el pabellón enviado en 1900 y diseñado por Anza, tuvo que ser argumentado en su estilo neogreco por su creador. *Op. cit.* p. 140.

36 Monsivaís, Carlos, et alt., "Cultura nacional y cultura colonial en la literatura mexicana " en *Características de la cultura nacional*, editorial UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México 1969, p. 74.

37 Villagrán García, José. *Teoría de la arquitectura*, edición prólogo, biografía y notas de Ramón Vargas Salguero, UNAM, México, 1988. p. 31.

A nivel teórico es posible argumentar que realmente los antecedentes teóricos de la tendencia al cambio en la arquitectura se encontraban presentes desde la adopción y desarrollo del eclecticismo, pues éste al reivindicar y tolerar a todas las formas arquitectónicas destruía al monopolio ejercido por el neoclásico, y a su camisa de fuerza que proponía a la imitación servil como lo único válido. [38]

Pero el momento crucial del cambio sobre todo fue manifestado teóricamente por el arquitecto Nicolás Mariscal y Piña quien en 1900 a través de un ensayo titulado "El desarrollo de la Arquitectura en México" y publicado en la revista "El Arte y la Ciencia" (de la que fue director), estableció algunos lineamientos que hicieron historia trascendiendo en las posteriores manifestaciones de la teoría y la práctica arquitectónica de nuestro país.

El ensayo de Mariscal realmente surgió a instancias de una conferencia en la que más que trazar una historia de la arquitectura, buscó en ella cuestionar y proponer soluciones respecto al estado de la misma. Como sabemos, desde 1869 y gracias a la gestión directiva del arquitecto italiano Cavallari, la arquitectura prácticamente fue convertida en sierva de la ingenieria. En contra de esa servidumbre en

---

38 Ver Vargas, Salguero, Ramón, "Arquitectura de la Revolución Mexicana..." *Op. Cit.* p. 441.

estos momentos Mariscal se rebeló exigiendo reconsiderar la situación social del arte y retomando a Viollet-le-Duc y a Guadet señaló que éste no dependía para existir del grado de civilización así como ni de la ciencia ni del gobierno. Si en México la arquitectura se encontraba olvidada, tal situación no podía explicarse ni por el tipo de gobierno, ni por la civilización ni por la ciencia, sino solamente por la desatención y el olvido voluntario. Hasta esos momentos la única elección aprobada consistía en olvidar las costumbres y las tradiciones de los mexicanos. Ante tamaña irresponsabilidaad Mariscal propuso crear un arquitecto consciente y responsable formado en la concepción de una triple misión: "como artista, como filósofo y como hombre civil". Además, tendría que ser un arquitecto preocupado por la creación y edificación de un arte nacional que tuviese como punto de partida los edificios heredados por la historia. Es indudable, como bien nos señala Vargas Salguero, que ésta posición inició una apertura al desarrollo de la arquitectura nacionalista.

Pero además, ella era el claro resultado de un eclecticismo revolucionario que hasta nuestros días ha sido despreciado como producto miope y estéril producido por el porfiriato, cuando realmente gracias a él se engendran las condiciones subjetivas (las ideas, las teorías, los presupuestos) del nacionalismo arquitectónico planteado después de la Revolución. No en balde respecto al

eclecticismo Chanfón de Olmos nos dice que nunca fue norma de él "copiar servilmente, reproduciendo sistemas constructivos, materiales y formas, sino que la intención era *inspirarse en ls elementos típicos de un estilo*, para crear una obra nueva".[39] Por todo esto fue posible que Mariscal opinase de la siguiente manera acerca de los diversos estilos: "*El idealismo exclusivista* nulifica la matería; el simbolismo fantástico oculta o destruye la idea, *el clasicismo tradicionalista* enerva con sus frías intolerancias, *el realismo positivista* embrutece. El verdadero artista no debe afiliarse a determinada escuela con prescindencia de las demás; debe conocerlas todas y formar de lo bueno que cada uno tenga, un conjunto de sostenidos, encadenados y bien resueltas armonías, como un coro de Bach. Los grandes maestros han realizado el verdadero *Eclecticismo* pues que han sido magnas síntesis de las cualidades de todas las escuelas, concientes de su transitoriedad, los *arquitectos eclécticos* apostaron por una arquitectura moderna nacional vía la síntesis de los estilos del pasado".[40]

La adopción y adaptación del eclecticismo europeo permitió el desarrollo del espíritu crítico en la enseñanza y

---

39 Chanfón Olmos, Carlos, Comentario a la ponencia de Manuel González Galván "Valoración de una revaloración " en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)* UNAM, 1986, p. 109.
40 Vargas, Salguero, Ramón, "La Revolución pedagogíca de la arquitectura. Los años procelosos 1920-1939 ". *Cuadernos de arquitectura y docencia* Nº 4 y 5 del posgrado de la Facultad de Arquitectura, UNAM, p. 54, el subrayado es del autor.

en la práctica de la arquitectura. El dominio de las nuevas teorías inspirados en autores como Viollet-le-Duc, Julien Guadet, Cabello y Aso, Boileau, y otros pronto obtendría frutos más concretos. Al lado de la interesante y provocativa conferencia de Mariscal también encontramos la dura pero merecida crítica de Antonio Rivas Mercado al proyecto del Palacio Legislativo de Emilio Dondé inspirado en el proyecto ganador "Majestas" y aprobado por el régimen para la contrucción del Palacio Legislativo. Crítica que indudablemente parte de una referencia imprescindible para crear y juzgar a la arquitectura: el programa propuesto por Julién Guadet. No obstante, lo más trascendente para la arquitectura nacionalista en formación lo encontramos en la propuesta de Nicolás Mariscal y de Samuel Chavez apoyada indudablemente por Rivas Mercado para transformar el Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el estudio de la arquitectura. Pero vayamos por partes.

Un arquitecto singular

IV

"Después de muchos años, fue encargado del proyecto del Monumento de la Independencia en la Reforma, pero con dicho nombramiento quedó víctima de las envidias e intrigas del "ring" dorado de jóvenes previsionistas que formaban parte del séquito de don Pórfirio, o sea el elemento "científico" (Económicamente)".

Carlos J. S. Hall

"Aunque no debiera contestar a los anónimos remitentes de la carta, puesto que los arquitectos que se dicen signatarios no han tenido la suficiente entereza para firmarla y a los ingenieros no les conozco competencia para juzgar de las obras de arquitectura, sí creo deber manifestar, que el mejor camino para evitar fracasos en la construcción de edificios públicos, como ya ha sucedido, es el de convocar concursos, pero con la indispensable condición de que los jurados que deban hacer la calificación; sean arquitectos competentes".

Antonio Rivas Mercado, 11 de junio de 1901.

El 3 de enero de 1927 luego de algunos días de agonía, moría en la capital de la república en su bella casona de la calle de Héroes el arquitecto mexicano Antonio Rivas Mercado. Originario de Tepic, Nayarit, pero residiendo su familia en

la capital a la edad de 11 años en 1864, fue enviado a Londres por su padre don Luis Rivas para educarse. Primero inició sus estudios en el colegio de Baylis House (Inglaterra), y luego pasó a Francia en donde estudió la secundaria en el Liceo Imparcial de Burdeos, y finalmente cursó estudios de arquitectuara en Les Beaux-Arts de París hasta 1878. Posteriormente a su regreso a México tuvo que presentar un examen de grado para poder ejercer su carrera en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1879, el cual aprobó por unanimidad.

Ya en México empezó a desarrollar una labor arquitectónica dividida principalmente entre haciendas, casas particulares y edificios públicos que no enumeraremos minuciosamente en este lugar. En un contexto porfírista las relaciones familiares resultaban fundamentales, mucho más que el esfuerzo, para obtener posición y crédito. En el caso de Rivas Mercado, aun cuando estas relaciones familiares existían, resulta claro que su acreditación como arquitecto la logró sobre todo gracias a sus conocimientos y a su trabajo. A menudo se habla despreciativamente de él como un arquitecto ligado íntimamente al régimen de Díaz. El simplismo revolucionario de condenar indistintamente a todo lo que perteneció a esa época es algo que, desgraciadamente hoy en día apenas empezamos a superar. Cierto, Rivas Mercado como arquitecto ocupó un lugar importante en el porfiriato, pero insistamos, ello fue gracias a sus conocimientos y no

por hacer política conformista y servil. Su múltiple obra arquitectónica así lo demuestra.

Precisamente a los pocos días de su muerte, en una semblanza biográfica elaborada por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, decían de él que : "como hombre de convicciones profundas, tuvo siempre que habérselas con enemigos, que le suscitaban intrigas y dificultades, vencedor en varios concursos, y vencidos en buena ley, fue vencido por las habilidades políticas y las triquiñuelas de los favoritos de los gobernantes. No huía la lucha pero los bienes materiales de que disponía no hicieron que la misma le fuera indispensable para abrirse campo en la vida".[1]

En cuanto a haber sido un arquitecto de Porfirio Díaz parece que esto no fue realmente así. La primera obra desarrollada por él, la Aduana de ferrocarriles de Tlatelolco, fue hecha bajo el gobierno del general Manuel González. Como amigo de Porfirio Díaz, González ocupó la presidencia de la República en 1880. Cargó que obtuvo tanto por designio de Díaz como por elección popular, y que al terminar su periódo en 1884 se lo regresó a Díaz. Al dejar la presidencia fue nombrado gobernador de Guanajuato, puesto que desempeñó hasta su muerte en 1893. No es nuestra intención profundizar en la figura de González, sin embargo agreguemos

---

1 Sociedad Mexicana de Arquitectos,"Muerte de Don Antonio Rivas Mercado", *Excelsior*, 9 de enero de 1927, México.

que entre éste y Díaz llegaron a existir ciertas diferencias pero "A pesar de las divergencias entre los dos hombres, que son más bien una competencia entre sus respectivos fieles, González permaneció fiel a Díaz".[2]

Al respecto bien nos dice Carlos J. S. Hall que cuando Rivas Mercado no pudo desarrollar su proyecto sobre la fachada del Palacio Nacional, a pesar de haber obtenido el primer premio, se debió por injusticias y odios políticos, y agrega "Don Antonio había sido el protegido del presidente González y estaba mal visto por los elementos porfiristas de entonces".[3] Para este arquitecto la obra mas bella de Rivas Mercado justo había sido la casa que le edificó en la hacienda de Chapingo al general González.

¿A qué elementos porfiristas se refiere Hall? !Por supuesto, a los ingenieros! Gremio enemistado con los arquitectos porque desde el siglo pasado dominaban a la arquitectura. Se dice que el destino de la filosofía desde la Edad Media ha sido trágico. Primero fue sierva de la religión, y luego, con el Renacimiento, de la ciencia. Guardando toda proporción algo parecido le ocurrió a la arquitectura.[4]

---

2 Véase de François Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, p. 99, T. I, México, 1988, F.C.E.
3 Hall, Carlos J. S."A la memoria del arquitecto mexicano Don Antonio Rivas Mercado", *Excelsior*, 16 de enenro de 1927.
4 Según Xavier Moyssen "Durante la prolongada presidencia del general Porfirio Díaz, la cual se significó por su abierta simpatía hacia la cultura francesa, tres tratadistas galos

Para algunos el gobierno de Díaz tenía poca fe en "sus escasos arquitectos", y por lo mismo se inclinaba por traer siempre a méxico arquitectos extranjeros, principalmente franceses e italianos.[5] Desde nuestro punto de vista no es que les tuviera poca fe sino que más bien prefería a los ingenieros por las necesidades técnicas necesarias para ayudar a desarrollar al país con vías ferroviarias , caminos y puentes. Además hay que recordar que uno de los hijos de Díaz era ingeniero. Pero ¿porqué resultaban escasos los arquitectos? Es obvio, el propio autor antes citado reconoce que desde el siglo pasado existía una confusión de actividades entre el ingeniero y el arquitecto. Es decir, un conflicto.

En efecto, como ya antes dijimos sabemos que entre 1856 y 1864 bajo la dirección del arquitecto italiano Javier

---

tuvieron considerable importancia en la formación que se daba a los estudiantes de la Escuela de Arquitectura, incorporada a la Academia de San Carlos. Ellos fueron Léonce Reynaud. autor, como Louis Cloquet de un *Traité D'Architecture*, y Julién Guadet, autor de *Elements et Théorie de L'Architecture;* las obras de estos teóricos fundamentaron principalmente el conocimiento y la práctica de los ingenieros y arquitectos mexicanos, independientemente de si los últimos estudiaron o no, en la famosa Ecole des Beaux Arts de París. Es oportuno recordar que en esa época estaban ligadas las carreras de arquitecto e ingeniero, y que éstos tenían una importancia mayor sobre aquéllos". Moyssén, Xavier, "El tratado de arquitectura de Léonce Reynaud", p.155, *Anales del Instituo de Investigaciones Estéticas*, UNAM, No.58, México 1987

5 Véase de Obregón Santacilia, Carlos, *50 años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, p. 24, Editorial Patria, México, 1952.

Cavallari, la arquitectura prácticamente fue sometida a la ingeniería mediante una fusión en la que claramente se favorecía a la última. Esto claramente se observa en el plan de estudios de 1857 y que constaba de 8 años. Según éste plan, al terminar el alumno sus estudios para obtener su título tenía que presentar un exámen profesional desarrollando obligatoriamente dos proyectos: uno sobre un ferrocarril y otro sobre un puente. A pesar de que en 1867 el presidente Benito Juárez decretó que ambas carreras se impartiesen separadamente, una en el Colegio de Minería y la otra en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la rivalidad entre ambas continuaba. Obregón Santacilia reconoce que todavía entre 1905 y 1925 los ingenieros civiles eran los constructores de las obras principales, participaban en los concursos arquitectónicos y el público en general no reconocía entre el uno y el otro, y a todos indistintamente los calificaba de ingenieros aunque fuesen arquitectos.[6]

No son otros a quienes se refiere la Sociedad Mexicana de Arquitectos en su artículo sobre Rivas Mercado y la Columna de la Independencia que él edificó. Dicen: "El monumento que él elaboró quizá con más cariño, con más apasionamiento, la Columna de la Independencia, fue para él el más acerbo dolor y fue, también, injustamente, el bofetón más tragicómico, que un gremio siempre enemigo al nuestro,

---

6 *Op. cit.* p. 52

nos lanzara irreverentemente e ignorantemente".[7]

En efecto, a mediados de 1901 Rivas Mercado fue duramente criticado por el gremio de los ingenieros y sobre todo por un señor llamado Daniel Garza (ingeniero militar). Es indudable que dichos ataques fueron la respuesta a la demoledora crítica que Rivas Mercado había lanzado un año antes contra Emilio Dondé y su aprobado proyecto para el Palacio Legislativo, respecto al cual nos referiremos detenidamente en el siguiente capítulo.

La polémica sucitada entre arquitectos e ingenieros en torno a la Columna de la Independencia es importante porque como veremos en ella sobresalen algunas de las ideas que los arquitectos sostenían respecto a su profesión. Ellas sobre todo las encontramos en los punzantes comentarios realizados por un grupo de alumnos de Rivas Mercado (Fernando Parcero, Manuel Ituarte y otros) en contra de Daniel Garza, y del grupo de ingenieros que representaba. A razón de esto, Rivas Mercado fue acusado de haberles dictado a sus alumnos dichos comentarios, acusación que él públicamente desmintió pero aclarando que él también participaba de esas opiniones.

Los ingenieros a través de uno de sus voceros, el señor Garza, acusaron a Rivas Mercado sobre todo de haber elegido a

7 Sociedad Mexicana de Arquitectos ..., *op. cit.* Por cierto, hay que señalar que Rivas Mercado fue premiado en Francia por dicha columna con las Palmas de Oro.

la columna como un tema equivocado para conmemorar el aniversario de la Independencia, y de haber plagiado a otras columnas para realizar la suya. Entre las respuestas dadas por los alumnos de Rivas Mercado sobresalían sus sarcásticos comentarios denunciando a la ignorancia del acusador.

Para ellos, los ingenieros carecían de elementos para comprender el arte como imaginación, sentimiento, inteligencia, buen gusto (hábito de lo bello y de lo bueno) pero sobre todo de la capacidad de la composición. Aspectos todos que el arquitecto sí manejaba porque tenía "que ser un sabelotodo" para poder satisfacer los deseos y las necesidades de la sociedad.

Al reclamo de que la columna no era un buen tema, los alumnos respondían que Rivas Mercado no había inventado el programa y no hacía más que sujetarse a él (Guadet), pues el cliente era el Gobierno y era éste el que lo había propuesto. Pero además, era un buen programa porque la columna ni más ni menos para los arquitectos era "el elemento arquitectónico por excelencia". Ella representaba "la forma más importante, pues ninguna otra se presta más a que el artista le imprima el carácter que requiera la composición y el sello de personalidad artística; es la forma que puede alcanzar mayor belleza". Basándose en Joigny resumían que la columna "es toda la antiguedad", pues simplemente de un estudio comparativo de todas las columnas se obtendría un estilo

filosófico de todos los estilos. La columna, además, en su esencia venía a ser "el apoyo perfecto y típico" y un "símbolo de fuerza más expresivo...el supremo". Cuando los romanos construyeron la primera columna conmemorativa (260 a. de C.), la de Trajano, con ella dignificaban a "la fuerza y el heroísmo". Y lo mismo hacían todos los artistas posteriores con las erigidas como por ejemplo en la Plaza de Santa María la Mayor en Roma, en la Piazzeta en Venecia, la Victoria de Berlín, la de Alejandro en San Petersburgo, el Monumento en Londres, las de Chatelet, Vendome (Austerlitz) y la de Julio en París, la de Cristóbal Colón en Barcelona, y la de Lima, Perú, entre otras.

Según los alumnos de Rivas Mercado, el programa demandado por el Gobierno era justo, y además porque ni más ni menos se basaba en una idea de Viollet-le-Duc quién había dicho respecto a la columna conmemorativa que: "Cuando el romano quire ser artista no es fácil igualarlo; su monumentos es un ·*senatus consultus*·, y he dicho todo cuando con tanto buen éxito se expresan ideas tan bastas y tan elevadas, confieso que para mí el arte griego queda vencido sino en la forma a lo menos en su espíritu".

En cuanto a la acusación de plagio los alumnos pensaban que no podía existir mayor absurdo, pues el mismo Rivas Mercado había expuesto la maqueta de su proyecto en la calle de Plateros al lado de las maquetas de las columnas en que se

había inspirado para hacer la suya, y advirtiendo además, de manera clara y pública que: "Confío en la sensatez y buen criterio de cuantos examinen las composiciones con algún detenimiento, pues estoy seguro que no les será difícil discernir las grandes diferencias que existen entre todas. Saltará a la vista que no hay un sólo autor que haya copiado a las demás". En efecto, aun cuando una columna conmemorativa utilice los mismos elementos tanto principales como de detalle (en él capitel, fuste, base o pedestal) la originalidad consiste en la composición de cada una de sus partes respetando con rigor o no los órdenes griegos o romanos.

Cuando Rivas Mercado murió se llegó a decir que con él moría, además de una personalidad artística, "quizás toda una escuela arquitectónica". Nosotros más bien diríamos otra cosa. Cuando un artista muere, es cierto. su obra muere con él porque nadie podrá continuarla. Pero además de la obra que lega existe algo también muy importante: la pasión por el arte, la pasión por lo suyo. En el caso de Rivas Mercado esto es muy claro, con su gestión como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con sus obras arquitectónicas, y con las líneas que escribió acerca de la arquitectura, la mejor escuela que nos legó fue la pasión por la arquitectura. Es decir. la pasión por una arquitectura racional y autónoma. Poseedor de una sólida cultura francesa fue un arquitecto ecléctico universal (idea que pretendemos demostrar a través

de los dibujos de sus obras y sus posibles referentes) y un profundo enamorado del arte renacentista francés perteneciente a la época de Francisco I, arte considerado en el siglo XIX como el más liberal de todos. Lo cual nos lleva a pensar que la fusión del eclecticismo universal y el racionalismo pudo haber traído como consecuencia un estilo evolutivo futuro que en nuestro contexto quizá dio como resultado la arquitectura posterior a la Revolución Mexicana. Como profesor y arquitecto se acepta que enseñó "la sobriedad y la mesura, un elegante equilibrio de formas convencionales,...(la elaboración) lógica, paciente y (racional) de los programas arquitectónicos, así los más arduos como los más sencillos, muchos recursos de la técnica de la presentación que hacen amable los proyectos y hacen también amable la ejecución, también a tener un gran respeto y un gran amor a la profesión del arquitecto, para no confundirla con materia de mercaderes y mercachifles".[8]

Como ya antes señalamos Rivas Mercado fue más práctico que teórico, sin embargo las pocas reflexiones teóricas que nos legó, y que las encontramos sobre todo en su polémica de 1900 acerca del concurso del Palacio Legislativo constituyen una bella e instructiva síntesis de su postura ante la arquitectura.

Educado en Francia como ya hemos dicho sus conocimientos

8 *Ibid.*

deben muchísimo a teóricos de la arquitectura como Viollet-Le-Duc, Julien Guadet, Carlos Garnier, Leoncé Reynaud, François Blondel y otros. Al aproximarnos a sus ideas encontramos primero que nada que es un hijo de la Ilustración: racionalista y analítico. Por eso proponía que el arquitecto debía ser crítico, y a través de amalgamar a la ciencia y a la estética un devoto de la naturaleza para dominarla en provecho del hombre. Pero además, debería ser sincero pues la sinceridad del artista tenía como fin enseñar y mostrar al público su obra para buscar juicios e impresiones. Esto es, creía fervientemente en la necesidad de la crítica porque como él mismo decía hoy todo se discute y la crítica sólo se detiene ante la vida privada.

Al plantear que el artista creaba para mostrar su obra a la sociedad remarcaba la necesidad de que también el arquitecto estuviese comprometido con esta porque para ella eran sus creaciones, su arte. En este sentido aceptaba que era necesario competir con diferentes propuestas para que la sociedad pudiese elegir entre todas ellas, pues era partidario de la idea francesa de los concursos convocados por el Estado, en donde decidían jueces honorables. En ellos veía un estímulo para los artistas consistente en ponerse a prueba.

Como racionalista y defensor del método consideraba que "En el arte arquitectónico nada hay de común con las

charadas, adivinanzas y demás juegos como el que se llama rompecabezas", pues la arquitectura encontraba su desarrollo y brillo gracias a que el arquitecto contaba con un programa. El programa. sostenía, era la brújula y el timón que le marcaba el rumbo al creador. Rumbo que nunca se debía dejar, pues a través de él se encontraba la verdad en la arquitectura. Por esto la arquitectura no podía adoptar programas creados para otras necesidades, pues el programa no era como un vestido que se pudiese utilizar para diferentes ocasiones.

Asimismo al expresar la idea dominante el arquitecto debía ser fiel al lenguaje propio de la arquitectura, y no recurrir a otros lenguajes, decía: "El arquitecto sólo debe expresar ideas arquitectónicas y aunque sea una medianía, producirá al desarrollarlas mayor efecto artístico que otro colega de superiores dotes que abandone su arte por el prurito de manifestar ideas ajenas a él, ya fueran poéticas, políticas u otras cualquiera".[9] En sus lecciones enfatizaba en que los proyectos debían ser razonables y factibles y si bien se debía tener como arquitecto talento, también se debía ser humilde, y además poseer una "conciencia escrupulosa hasta la exageración". Así, por ejemplo, las plantas del proyecto debían leerse fácilmente y ligarse con los cortes y fachadas para que no divergesen en significación, porque sino

---

9 Rivas Mercado, Antonio, "El Palacio Legislativo Federal", *El Arte y la Ciencia*, T. 2, p.20, México, mayo de 1900.

aparecía la mentira y la arquitectura dejaba de ser sincera. Además al analizar los elementos que componían al proyecto, debíamos dividirlos en partes principales y secundarias, y a través del análisis y la distribución discernir qué era lo principal y qué era lo secundario, y la importancia real y relativa de los elementos. Igualmente cuando se convertía a lo secundario en motivo principal del edificio aparecía también la mentira y lo aberrante, por eso fue que en su crítica contra Dondé ironizaba diciendo que parecía que éste había querido hacer un palacio para una escalera.

Desde nuestro punto de vista Rivas Mercado fue seguidor de Viollet-Le-Duc y Julién Guadet. En sus concepciones y en su obra están presentes algunas de las ideas fundamentales o básicas contenidas en las enseñanzas de los dos importantes teóricos. Como ya vimos al inicio de nuestro trabajo y con el riesgo de repetirlo para Viollet- Le- Duc era necesario revisar el pasado y ordenarlo de acuerdo a un método. Y el método indicado por excelencia era el método cartesiano con sus reglas como la no aceptación de nada sin antes criticarlo, la subdivisión y descomposición de lo analizado para rebasar a las apariencias e ir de lo simple a lo complejo y viceversa. Estas reglas deberían permitirnos ir de la apariencia a la composición, y por último al programa.

En este sentido con una posición racionalista cartesiana Viollet- Le- Duc nos proponía un método moral para la

arquitectura que consistía en no mentir nunca en la composición, ni en el conjunto ni en los detalles. Esto es, consideraba que el arquitecto tenía que ser guiado por la verdad pues sólo la verdad era original. Así, partiendo de esto encontraba que el problema de la arquitectura de su tiempo era haber perdido la verdad, pero además no preocuparse por la "unión de la forma con las necesidades y con los medios de construccíon".

Entonces para recuperar la verdad y apegarse fielmente a ella Viollet- Le- Duc proponía dos caminos o dos aspectos principales que eran : el programa y los procedimientos de la construcción. Al programa lo relacionaba estrechamente con la necesidad, lo cual significaba cumplir escrupulosamente con las condiciones que lo motivaban. Y Respecto a la construcción se tenían que "emplear los materiales según sus cualidades y sus propiedades".[10]

Además de Viollet- Le- Duc encontramos presente en las ideas arquitectónicas de Rivas Mercado a Julién Guadet de quién también ya hemos visto, y que sin lugar a dudas fue: "El último gran teórico de los racionalistas clásicos".[11] En la teoría propuesta por Guadet la composición constituía una

---

10 Veáse Vargas, Ramón "Sobre la arquitectura del siglo XIX sobre el método" Décima platica *Entretiens sur L'Architecture*": (traducción) p.5 y siguientes sin editorial, sin fecha.
11 Collins,Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna (1750-1950)*, edit. Gustavo Gili, Barcelona 1977.

de sus principales preocupaciones porque la consideraba como la parte artística en la arquitectura, y la definía como la acción de "reunir, amalgamar y combinar las partes de un todo". Partes que integraban a los elementos de la composición.

Asimismo la obra arquitectónica debía cumplir con una serie de necesidades planteadas por su tiempo histórico y por su ubicación geográfica. Esto es, debía cumplir con un programa y ser verdadera, lo que significaba que en ella debían existir concordancias entre el material de construcción y su apariencia óptica, entre su forma y su función, y entre sus formas interiores y su estructura interna. Como veremos en el siguiente capítulo, muchas de estas ideas Rivas Mercado en su demoledora crítica las aplicó sistemáticamente al proyecto de Palacio Legislativo elaborado por Dondé.

Guadet también propuso que la enseñanza de los principios de la arquitectura buscasen una "secuencia lógica de los estudios", y esta secuencia debía iniciar con la composición de edificios estudiando primero los elementos y luego los conjuntos. Todo ello desarrollado desde un doble punto de vista, por un lado con el artístico, y por el otro adaptándose a programas reales surgidos de demandas materiales.

Por otra parte la composición debía basarse en el programa (el programa que como pronto veremos constituía la brújula y el timón para Rivas Mercado) del cual el arquitecto no debía apartarse. En este sentido decía Guadet: "El programa no debe ser realizado por el arquitecto y en todos los casos le debe ser proporcionado. A cada quien su tarea. El arquitecto es el artista capaz de realizar un programa pero no le corresponde a él decidir, si el cliente necesita una o muchas recámaras, si necesita caballerizas y cocheras".[12]

Al respecto por esto hemos citado antes algunos de los comentarios sucitados en torno a la Columna de la Independencia, pues en dicha polémica fue posible ver como Rivas Mercado siguiendo a Guadet también se rebelaba en contra del artista que se convertía en comerciante y vendedor de sus productos. Es decir, en mercachifle y charlatán de la arquitectura, y es por eso que exigía que se respetase el programa y no se intentase corregir a gusto y capricho personal. Es definitivo, Guadet respecto al programa "... consideraba que la obligación del cliente era exponer enteramente sus aspiraciones, y afirmaba que, en los edificios públicos, era responsabilidad de las autoridades el dar completa y detallada expresión de las exigencias al

---

12 Guadet, Julién, *Eléments et théorie de l'Architecture*, Librairie de la Construction Moderne, Quatriéme Edition, París, s.f. Traducción y selección de Ramón Vargas Salguero. p. 46 y 47.

arquitecto contratado".[13]

Una vez planteado el programa, y conociendo sus límites y sus magnitudes la composición tenía que someterse a las necesidades de él. Una vez hecho esto se debía jerarquizar de lo más importante a lo menos, pues para Guadet la composición también representaba un contínuo sacrificio en pro del lugar más importante o "del lugar central". Es decir, consideraba que en la composición existían las partes principales y las partes secundarias, y las últimas se habían de someter a las primeras. De la misma manera la fidelidad al programa también comprendía la obligación de conocer el lugar donde se pensaba construir, así como la obligación de que la composición fuera algo factible de construirse, pues la que resultaba imposible de realizarse no servía para nada. Esto para Guadet ni más ni menos era lograr que la verdad se impusiera. Como veremos a continuación las ideas arquitectónicas propuestas por Rivas Mercado ciertamente poseían una ascendencia ilustre.

---

13 Collins, Peter, *Los ideales de la Arquitectura. Op. cit.* pag. 234

Polémicas acerca de un palacio

V

> "...el primer acto del jurado debe ser constituir el programa en ley suprema: he aquí un precepto fundamental del que desde luego se desprende que el jurado excluirá por admirables que fuesen los proyectos cuyos autores no se hubiesen sujetado al programa en todas partes, porque el programa es el timón para los compositores, la piedra de toque para quienes los juzgan".
>
> Antonio Rivas Mercado.

Como ya antes vimos el siglo XIX europeo es considerado por excelencia como el siglo de la consolidación del nacionalismo. Esto sobre todo es cierto para los países que en esos momentos apenas se estaban forjando como tales, y que se ubicaban principalmente en territorios que habían padecido el colonialismo de los siglos anteriores. En México como país que recientemente había obtenido su independencia apenas a finales de ese siglo, empezaban a plantearse la necesidad de desarrollar una arquitectura verdaderamente nacional. Un acontecimiento histórico que se insertó de lleno en este esfuerzo lo constituyó el intento de construcción de un Palacio para albergar al poder legislativo. Acontecimiento en donde sobresale la figura de Antonio Rivas Mercado. Las principales ideas de Antonio Rivas Mercado acerca de la arquitectura en general posiblemente en donde mejor se expresan es en los artículos publicados entre abril y septiembre de 1900 en la revista "El Arte y la Ciencia". Es

en ella donde de una manera valiente, inteligente e incisiva el autor cuestionó el capricho, la falta de fantasía, la improvisación, y la voracidad económica que traicionaba a la arquitectura y a su verdad por la ganancia presente en los intentos fraudulentos de edificar el Palacio Legislativo Federal.

La polémica desatada se encaminaba a poner en evidencia las irregularidades del concurso de 1897 para la edificación de dicho Palacio,pero lo más importante vendrían a ser los presupuestos en que se basaba Rivas Mercado para sostener su demoledora crítica. Como bien nos dice Ramón Vargas: "las irregularidades de concepto" el autor las combatió defendiendo y dando relevancia al "papel regente del programa arquitectónico".

En gran medida, tal y como ya mencionamos en el capítulo anterior esto era difundir los conceptos fundamentales del teórico francés Julién Guadet, los cuales partían de la defensa de la sinceridad, la verdad y la importancia del programa en la arquitectura.[1] Para entender mejor el peso, la trascendencia y la justeza de los argumentos de Antonio Rivas Mercado necesitamos remontarnos a tres años antes de la polémica.

---

1 Vargas Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura :El Porfirismo*, edit. Universidad Autónoma Metropolitana, Mex. 1989, p. 76-77

El 23 de abril de 1897 la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas por orden del Presidente Porfirio Díaz, emitió en el Diario Oficial una Convocatoria invitando a participar en un concurso internacional para proyectar un edificio que sirviera de sede al poder legislativo federal de la República Mexicana. La Convocatoria claramente planteaba que el poder legislativo, dividido en diputados y senadores, se merecía un edificio digno y de acuerdo a la calidad del poder que representaba. Y por esto convocaba a la composición ni más ni menos que de un palacio, y especificaba "Es preciso que los miembros de ambas cámaras puedan residir y tener sus sesiones simultáneamente sin causarse traba alguna".[2]

De manera general la convocatoria indicaba que el Palacio se ubicaría en el cruce de la calzada del "Egido" hoy avenida Juárez, y las calles de la "Exposición hoy Ponciano Arriaga, y Tamaulipas" hoy Ignacio Ramírez. Teniendo como área 10000 metros cuadrados de superficie (100 X 100 de lado), con una orientacion de su fachada principal al oriente, (hacia la Calzada del Ejido) mientras que el poniente, se usaría para rampa de acceso y pórtico para carruajes. El edificio quedaría en una plaza elíptica que se llamaría Plaza de la República. Los terrenos "comprados por el gobierno quedan desde luego como vía pública a disposición del Municipio".

---

2 Archivo General de la Nación, *Ramo Obras Públicas*, Vol. 530, Convocatoria para la formación del proyecto de edificio destinado al Palacio del Poder Legislativo Federal, p. 1

Sin embargo en esos momentos los terrenos necesarios para la edificación todavía no habían sido comprados en su totalidad por el gobierno, pues apenas paralelamente a la publicación de la convocatoria se enviaban las órdenes para "hacerse de las propiedades que se requieran para dicha plaza". El programa de la convocatoria constaba de 59 puntos a satisfacer los cuales comprendián, locales, bodegas, véstíbulos, gabinetes, oficinas, salones, salas, biblioteca, palcos servicios, y por supuesto un gran salón en donde sesionara la Cámara de Diputados con sus 330 representantes, y otro salón de sesiones para los Senadores con 80 lugares. El programa claramente especificaba que: "en comunicación inmediata con el salón de sesiones estará el salón de desahogo, común a ambas Cámaras se recomienda que este salón sea el local más ricamente decorado de todo el Palacio"[3], y daba la mayor extensión posible del piso bajo para archivos de la Contaduría Mayor de Hacienda. La convocatoria no señalaba el número de pisos con los que debería contar el edificio pero sí indicaba que en él debería caber todo lo contenido en el programa. Asimismo pedía a los concursantes entregar un promedio de por lo menos 12 planos (aproximadamente) entre plantas, fachadas, cortes, detalles, perspectivas y una memoria descriptiva. Los concursantes no debían excederse en el presupuesto de su proyecto y no rebasar la cantidad de un millón quinientos mil pesos. Este monto no contemplaba los trabajos de cimentación hasta el

3 *Op. Cit.*, p. 2

nivel de la vía pública. La entrega de los proyectos se haría en la Secretaría de Comunicciones y Obras Públicas o bien en las Representaciones Diplomáticas o Consulares de México en el Extranjero teniendo como fecha límite de entrega el 30 de noviembre de 1897, y claramente señalaba la convocatoría que: "Después de cuya fecha no se admitirá ninguno al concurso". El proyecto que obtuviera el primer lugar recibiría quince mil pesos de plata, los cuales se pagarían en dos partes dándose la última al haber completado el proyecto con todos los planos para su ejecución. Al segundo y tercer lugar se les otorgarían seis mil pesos de plata mexicana dividiéndolos en una proporción determinada por el jurado. La convocatoria además proponía un premio para el cuarto y quinto lugar; una medalla de oro y otra de plata respectivamente con un diploma cuya forma dispondría el jurado y quinientos pesos de plata mexicana.[4]

---

4 Para darnos idea de lo que representaban quinientos pesos de la época, recordemos que el Partido Liberal Mexicano de los hermanos Flores Magón en su programa de 1906 demandaba que el salario de un obrero fuese elevado como mínimo a un peso diario, demanda en que como sabemos nunca les hicieron caso. En cálculos aproximados un obrero de la época hubiera necesitado trabajar aproximadamente 16 meses (no gastando en nada) para obtener "quinientos pesos. En relación con los premios la convocatoria decía:"El autor del proyecto elegido, tendrá derecho a un premio de quince mil pesos plata mexicana, de cuya suma recibirá desde luego la mitad quedando obligado a completar su proyecto con todas las plantillas de ejecución que interpreten fielmente sus ideas, y a cuya entrega recibirá la otra del premio expresado. Entre los proyectos calificados en segundo y tercer lugar se repartirá un premio de seis mil pesos plata mexicana en la proporcion que se determine por el jurado calificador, y recibirán respectivamente los que resulten en cuarto y quinto lugar una medalla de oro y una de plata con un diploma cuya forma e inscripciones acordará el jurado, asi como quinientos pesos plata mexicana como ayuda por los gastos que hubieren

Como ya señalamos en la nota de abajo la convocatoria explicaba claramente que los lugares premiados no se dividirían, sin embargo nos surge una duda. La convocatoria dice: "entre los proyectos calificados" y "los que resulten en cuarto y quinto lugar". Como vemos la convocatoria habla en plural de los proyectos y nada más. Nos preguntamos: ¿existía ya la idea por parte de algunos de los miembros del jurado de decidirse a no entregar el primer premio y declararlo vacante porque el concurso se planteaba solo para sacar partido de los proyectos presentados, y una vez plagiados presentar el propio, como lo hizo uno de los miembros del jurado? Rivas Mercado parece creerlo así cuando dice: "...y fracasó el concurso por la ignorancia y falta de honorabilidad del jurado que juzgó los proyectos. La sociedad se escandalizó del hecho de que uno de los miembros del jurado aceptara hacer un proyecto aprovechándose de las ideas y esfuerzo de aquellos a quienes había juzgado y venciera sin luchar".[5] !Pero no nos adelantemos!

La convocatoria también dejaba asentado claramente que

---

erogado ". Como vemos, la convocatoria en ningún momento especificaba que un segundo lugar, por ejemplo, pudiese compartirse con otros premiados. Véase "*Convocatoria para la formación del proyecto de edificio destinado al Palacio del Poder Legislativo Federal*", México, tipografía de la oficina impresora del timbre Palacio Nacional, 1897, p. 4. El subrayado es nuestro.

5 Rivas Mercado, Antonio, "El Palacio Legislativo Federal", en *El Arte y la Ciencia*, p.86. Rodríguez, Prampolini, I., *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Documentos III (1879-1903)*, UNAM, 1964, p. 416

los proyectos premiados del primero al tercer lugar pasaban a ser propiedad del Estado Mexicano, y un poco antes de especificar cuáles serían los premios explicaba cómo se integraría el jurado. Ella planteaba que el jurado estaría integrado por siete ingenieros civiles o arquitectos. Uno sería nombrado por la Cámara de Diputados otro por la de Senadores y un tercero por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Los cuatro restantes serían elegidos por los mismos concursantes de una lista de diez peritos que propondría la propia Secretaría de Comunicaciones y se anexaba la lista a la convocatoria. Esto es, los concursantes junto con sus trabajos enviarían sus cuatro votos para elegir la parte que faltaba del jurado.

La convocatoria fue publicada en abril de 1897 y para finales de ese año solo dos miembros del jurado habían sido nombrados. Por un lado, la Cámara de Senadores el 1o de noviembre de 1897 había designado al ingeniero Ignacio de la Hidalga para jurado, y por otro había hecho lo mismo la Cámara de Diputados en sesión secreta el 18 del mismo mes y año nombrando al ingeniero Emilio Dondé. En estos momentos la elección de los otros cuatro jurados de la lista de diez todavía no se efectuaba porque parece ser que no todos los concursantes habían enviado su voto. La lista de los díez posibles miembros del jurado propuesta por la Secretaría de Comunicaciones comprendía a Juan y Ramón Agea, Antonio Anza, Luis Anzorena, Manuel Couto y Couto, Isidro Díaz Lombardo,

Guillermo Heredia, Ramón Ibarrola, Luis Salazar, y Antonio Torres Torija.

Fue hasta el 11 de febrero de 1898 cuando en la sala de juntas de la Secretaría el ingeniero Luis Salazar, miembro de la dependencia, reunió a los miembros del jurado ya electo (de la Hidalga y Dondé), y a los otros diez posibles miembros para proceder a su elección. Según el Diario Oficial del sábado 19 de febrero del mismo año se contaron los votos enviados por los concursantes, resultando que "...de los cincuenta opositores que han presentado proyectos, treinta y seis enviaron juntamente con ellos los nombres de los candidatos que para jurados elegían".[6]

Consultando las listas de la votaciones vemos efectivamente que de la lista de 51 concursantes sólo votaron treinta y cinco (y no treinta y seis como dice el diario). Los resultados del conteo favorecieron a los arquitectos Juan y Ramón Agea con 26 y 18 votos respectivamente; al ingeniero Guillermo Heredia, con 16 votos, y al ingeniero Antonio Anza, con 15 votos. El séptimo y último integrante de los miembros del jurado fue designado por el propio Porfirio Díaz el mismo día de la elección de los otros cuatro y la designación recayó en el ingeniero Santiago Méndez, miembro de la Secretaría de Comunicaciones. Asimismo, unos días después, el 15 para ser precisos, el ingeniero Ramón de Ibarrola, quién

6 "*Diario Oficial*"... Sábado 19 de febrero de 1898.

había estado también en la lista de donde los concursantes eligieron al jurado, fue nombrado al igual que el anterior, por el propio presidente relator del concurso y el encargado de analizar los proyectos.

Como vemos, tal vez 3 de los integrantes del jurado resultaron electos por el propio Díaz, pues es sabido que ninguna de las dos cámaras del poder legislativo tenía autonomía suficiente respecto al poder ejecutivo. Además, el jurado quedaba integrado por solo dos arquitectos y cinco ingenieros, aspecto éste que quizá influiría nefastamente en los resultados del concurso a nivel de la evaluación de los proyectos, pues difícilmente los ingenieros tenían la formación que obligaba al manejo de un programa rector para organizar los espacios.

Durante el año anterior, el 1o de diciembre de 1897 para ser exactos, se había recibido en la Secretaría de Comunicaciones el proyecto de Rivas Mercado cuya contraseña era una Estrella Dorada, y constaba de 21 planos. Quedó registrado con el número 18. Dicho proyecto había sido presentado por un emisario el señor Harry Burnhams, quien a su vez se hizo pasar por representante de un grupo de arquitectos de la British Constructing Company quienes supustamente habían recurrido a él para que se encargara de registrar su proyecto y presentarlo. En el oficio de recibido, la secretaría anotaba que los planos estaban "rotos

y manchados". Los cuatro votos de Rivas Mercado según consta en las actas de la votación fueron a favor de los hermanos Agea, y de los ingenieros Guillermo Heredia y J. Ramón Ibarrola. Como ya hemos visto de su elección solo quedó fuera Ibarrola quién sería el relator del concurso.

Desde el inicio del concurso empezaron a aparecer errores, y uno de los primeros era gravísimo. Se hizo patente a través de la queja del propio ministro norteamericano en México, y radicaba en lo siguiente. Los arquitectos norteamericanos que deseaban participar en el concurso parece que apenas en agosto o en septiembre de 1897, se habían percatado de que en las especificaciones requeridas para los dibujos en la convocatoria en castellano se pedían a escala 1:200, mientras que en la editada en inglés se pedía 1:100. Ante tal incongruencia, el ministro advertía que ya de por sí, muchos de los arquitectos que aspiraban a concursar "con dificultad (habían) hecho grandes progresos en su trabajo según la escala especificada (1:100), y en el poco tiempo que quedaba para entregar los trabajos, pensaba que muchos no podrían hacer el cambio de escala".[7] En el mismo sentido el arquitecto C.L. Staub de St. Louis Missouri, el 15 de septiembre de 1897, escribía pidiendo la misma aclaración, y agregaba que en las convocatorias al francés e italiano se pedia también la escala 1:200 y sólo a ellos se les exigía la

7 Archivo General de la Nación, *Ramo Obras Publicas*, Vol. 530, Exp., 3 p. 2

escala 1:100.[8]

A las anteriores solicitudes el propio Secretario de Comunicaciones General Francisco Z. Mena, respondió el 22 de septiembre diciendo "que realmente hubo un error en el Diario Oficial al consignarse que la escala mencionada sería de 1:100, y que debería ser 1:200 según la convocatoria distribuida por esta secretaría "[9]. Pero por la lamentable confusión reinante, el secretario determinaba aceptar la presentación de los proyectos siempre y cuando estuviesen realizados en cualquiera de las dos escalas antes mencionadas.

Para el 18 de enero de 1898 se arregló el salón de exposición con los proyectos "en el patio de la ex-aduana", de Santo Domingo en donde en ese momento se úbicaba la Secretaría. La muestra tendría de duración del 18 al 27 de abril de 1898. El patío se cubrío con una manta para proteger a los proyectos, pero aun así, a juicio de algunos observadores, ellos sufrieron las lluvias y el mal trato. Las espectativas de los concursantes y público en general quedaron satisfechas hasta el 15 de abril de 1898, pues sólo hasta esa fecha se dieron a conocer los resultados del concurso. Según esto, el día anterior en su sesión respectiva el jurado había decidido por unanimidad que ninguno de los

---

8 *Op. Cit.* p. 5
9 *Op. Cit.* p. 4

proyectos era merecedor del primer premio porque no cumplían con "las condiciones requeridas para ser aceptado desde luego sin modificaciones y puestos inmediatamente en ejecución"[10]. Por lo cual, el jurado decidía que los premios fuesen otorgados de la siguiente manera.

El 2o lugar se repartió en tres proyectos: entre el No 17 con el lema "S. Georgius Equitum Patronus in tempestate securitas" (Adamo Boari), siendo su dirección Chicago, Ills., E.U., al cuidado del consul italiano 56, Quinta Avenida; entre el No 44 con el lema: "Roma-Mexico" (Pio Piacentini y Filipo Nataletti), de Roma, vía Sudovisi 4; y entre el No 26 marcado con el símbolo de la cabeza de Minerva (P. J. Weber), de la casa Burnham & Company Arquitectos, Chicago, Ills, V. St. El tercer premio se le otorgó al proyecto No 52 con el lema "Majestas" (y era de Piero Paolo Quaglia). El 4o premio al No 18 (el de Antonio Rivas Mercado) con el símbolo "Estrella Dorada" a nombre de Ramsoo y Compañía, y al cuidado de Harry Burnham, calle de las verdes número 8. Y finalmente el 5o premio se le otorgó al proyecto No 45 con el lema "Roma-Roma" (Giacomo Misuraga), profesor de Arquitectura en Roma.

Aumentando el desconcierto que había provocado el fallo tan extraño del jurado, dos de sus integrantes, Dondé y

---

10 Archivo General de la Nación, *Ramo Obras Públicas*, Vol. 530, Exp., 28, p. 71

Méndez (el representante de los diputados y el nombrado por Díaz), consideraron que el proyecto No 52 de Paolo Quaglia era merecedor también del segundo lugar, y no del tercero que ya le habían otorgado, y por tal situación "quedaron de formular un voto particular sobre este punto."[11]

El presidente Díaz sin dejar pasar mucho tiempo luego de los resultados del concurso, el dia 18, aceptaba la decisión del jurado y decidía que para premiar mejor el esfuerzo realizado por los ganadores se debía otorgar medallas y diplomas, y además repartir los quince mil pesos asignados al primer premio entre los tres proyectos del segundo premio de acuerdo al número de votos obtenidos. Lo cual a nivel de la premiación económica trajo el siguiente resultado; al proyecto de Adamo Boari se le dieron $5833; al proyecto de Piacentini y Nataletti $5000, y solo $4167 al de Weber. Los seis mil pesos correspondientes al segundo y tercer premio se repartieron en $3500 al proyecto de Quaglia, y $2500 al 4o lugar (Rivas Mercado). A este último se le aumentaban dos mil pesos más pero se le condicionaba a que dejase en propiedad de la secretaría sus dibujos respectivos. Al ganador del 5o lugar Misuraga se le daba medalla de plata y 500 pesos. Y por último, la "magnanimidad" de Díaz proponía que además se entregasen 500 pesos a otro autor que el jurado juzgase conveniente, los cuales fueron para el concursante cuyo lema era "La escuadra y el compás", con el número 35 de M. Georges

11 *Op. Cit.* p. 71

Morin Goustiaux de París, y con dirección en Bd. Pereire 169. Su corresponsal en México era Monsieur Pinchon Ingenieur Apartado 359. México. El prémio se entregó en la legación de los Estados Unidos Mexicanos en Francia el 29 de noviembre de 1897.

Por otro lado señalemos que también se dio mención honorífica a cinco proyectos más. Los cuales tenían los siguientes números y lemas: con el número 22 "Guadno", el número 38 con el lema "Cuatemozin", el 41 con el lema "Non nova sed noviter", el 49 cuyo lema era "In hoc signo vince" y el 50 con la marca "F". Analizando la decisión de Díaz vemos que "el voto particular" de Dondé y Méndez no prosperó, pues Quaglia tuvo que conformarse con el tercer lugar...O por lo menos su fantasma pues según consigna Rivas Mercado el arquitecto habia muerto en enero de ese año, es decir, unos meses antes de la premiación.

Una de las primeras críticas en contra de la decisión del jurado se dejó sentir a través de una colaboración anónima en el diario el Universal del 27 de abril (probablemente era del ingeniero Manuel Alvarez). El artículo empezaba recordando que ya en otra ocasión el mismo autor anónimo había insistido en que el jurado debía de publicar la narración detallada de cómo habían calificado a los proyectos y como todavía no ocurría tal cosa, prefería pasar a realizar otras críticas en torno al concurso. En general, el artículo cuestionaba

repetidamente el desenlace del certamen pero además denunciaba algunos de los errores garrafales de la competencia. En primer término el autor sostenía que el programa de la convocatoria se había inspirado en el programa publicado para la construcción del Palacio Legislativo de Viena. Es decir, estudiando detenidamente la convocatoria, y teniendo a la vista los dibujos del parlamento de Viena para compararlos, no quedaba duda de que éstos le habían servido de base a aquella, y más adelante afirmaba: "...la convocatoria está formada en vista de los planos de aquel parlamento"[12]. Las razones en que se basaba el autor para argumentar lo anterior partían de el énfasis que hacía la convocatoria respecto al salón de desahogo como un lugar que debía servir para las dos cámaras (como el de Viena)[13], y en una rampa de acceso en la fachada para los carruajes. En el caso del parlamento vienés la rampa que está en la fachada principal se explicaba porque gracias a ella se lograba apreciar la hermosa vista "de la Ringstrasse", la avenida daba al oriente y existían allí muchos monumentos dignos de contemplarse. Mientras que el palacio de aquí copiando tal rampa quedaría al poniente sin ninguna vista y sin comunicación. Así mismo críticaba la mala elección de la forma de la plaza en cuyo centro debía ubicarse el edificio

---

12 Anónimo "El Palacio Legislativo. Fracaso del Concurso". *El Universal*", Miércoles 27 de abril de 1898, México, AGN Vol., 530 Exp., 28 p. 63.
13 El autor anónimo tenía razón, en los archivos que hemos consultado efectivamente existe la traducción del Programa propuesto para el palacio de Viena.

la cual tenía una diferencia de ancho en sus avenidas. La orientada al oriente medía 88 metros y la del poniente 110 metros existiendo una diferencia entre una y otra de 22 metros. Por todo lo cual proponía que en lugar de que la convocatoria se basase en un programa que respondía a las necesidades de otro contexto (Viena), ésta debería haberse inspirado en los programas en abstracto de las escuelas de arquitectura, y acaso sólo exigir a que "se diera un buen servicio y (a) las exigencias artísticas". El dar libertad al programa serviría para que se enriqueciera , pero eso sí, respetando el área de 10000 metros cuadrados y el costo de $1500,000 para la construcción del palacio. Otro grave error para el autor anónimo consistía en que el jurado había dado un segundo lugar al proyecto número 26, el cual era una copia fiel con algunas modificaciones, de "el que Federico Thiersch presentó en el concurso de 1882 para la construcción del Reichstag de Berlín"[14], y con el cual había ganado el primer premio. Una de las pocas modificaciones del copista indicaba el autor anónimo burlonamente, consistió en que a la cúpula de 76 metros del proyecto del Reichstag le había agregado 4 metros más como si no bastara que en una de 76 metros " cupiera debajo de ella cualquiera de las torres de la catedral de México"[15]. Concluía el autor que otro de los problemas provocados por pretender adaptar la convocatoria de Viena a nuestras necesidades, era que no se tomaban en cuenta

---

14 *Op. Cit.* p. 63, 64
15 *Op. Cit.* p. 64

que el Palacio de Viena sólo necesitaba una cámara y nosotros dos.

A la par que esta queja pública también se encuentra el desacuerdo manifestado por el ganador del primer segundo lugar. El 17 de junio de 1898 Adamo Boari, se dirigía al Secretario Mena de Comunicaciones y le decía que estaba agradecido por la decisión del presidente de repartir el primer premio entre los ganadores del segundo lugar. Pero se quejaba de que la convocatoria prometió un primer premio y dos segundos, y no tres segundos premios. Por otro lado señalaba que la convocatoria en ninguna cláusula especificó que se podría dejar desierto el primer premio, y además, se pidío una escala (1:200) que no era para ejecución. Así como el que los detalles se podían entregar en croquis y sólo al conocerse el proyecto ganador se harían los planos pertinentes. Pero no obstante, con gran humildad agradecía al gobierno y se permitía: "suplicar que me tenga presente cuando se llegue a formar el proyecto definitivo, acordándose que mi proyecto reunió mayor número de factores favorables a la solución del problema, y que además de ser el más económico de los premiados, fue unánimemente declarado el mejor"[16]. La respuesta de Mena fue seca y cortante indicándole que nada se podía hacer.

---

16 Archivo General de la Nación, *Ramo Obras Públicas*, Vol., 530 Exp., 28 p. 186.

A propósito hemos dejado para el final la respuesta del concursante No 18, (Antonio Rivas Mercado), a la propuesta de la Secretaría de ceder sus dibujos a cambio de dos mil pesos más a parte de los merecidos por el premio. Esta había ocurrido mucho antes que la de Boari. En efecto, ya en un oficio del 18 de abril Rivas Mercado reconoce ser el autor del proyecto número 18 (Estrella Dorada) y haber firmado con las siglas de Ramsoo y Ca. Y en abril 30, en otra carta dirigida a la Secretaría de Comunicaciones les decía que sabía por el Diario Oficial del dia 25 pasado que el jurado del concurso se proponía comprarle sus planos en dos mil pesos que era el dinero que había sobrado del 2o y 3o premio. Sin embargo él se inclinaba por no venderlos y prefería que le devolvieran su proyecto. El 12 de mayo le respondieron que no era el jurado quien proponía comprarle su proyecto sino la propia Secretaría por orden del presidente Díaz, y en caso de que no aceptara los dos mil pesos podía pasar a recoger sus quinientos pesos y la medalla de oro. Rivas Mercado no se presentó a recoger personalmente su premio, por un lado pidió que se le endosará al Banco Nacional de México, y por otro lado no vendió su proyecto. Salta a la vista que Rivas Mercado sabía muy bien que no era el jurado quien quería comprarle su proyecto, pues el Diario Oficial claramente indicaba que el pago de los dos mil pesos al autor del proyecto No 18 era una iniciativa presidencial. Al no aceptar los dos mil pesos Rivas Mercado desafiaba al presidente pero ¿de dónde venia la iniciativa de comprárselo? ¿Era Dondé

quien se lo pedía a Díaz? ¿Sabía Rivas Mercado que Dondé tenía intenciones de plagiar los proyectos ganadores y por lo mismo no aceptó venderlos?

Es demasiado sabido que la prolongada permanencia de Porfirio Díaz en el poder se basó en una astucia política que consistía en no comprometerse seriamente con ningun grupo político, y más bien los hechaba a pelear entre sí, y ellos hacían hasta lo imposible por obtener los favores del presidente. Es decir, Díaz nunca tuvo un favorito a cualquiera le daba y luego le quitaba para volverle a dar si estaba dentro de sus planes necesitarlo y usarlo para frenar a cualquier pedigüeño ambicioso. Quizá, al no aceptar vender su proyecto Rivas Mercado no desafiaba a Diaz sino más bien a Dondé, y quizá Díaz, por esa ambiguedad que lo caracterizó de no inclinarse demasiado tiempo por nadie, lo vió con beneplácito. Finalmente, más adelante Rivas Mercado incurrió en otro desafió, (muy claro) en sus artículos de 1900 sobre el Palacio Legislativo. En ellos abiertamente repudia y le reclama a Dondé lo ridículo que resulta construir un edificio para supeditarlo a una escalera en donde solo eventualmente se luciría el presidente y la valla de diputados. En palabras del autor: "Todo lo causa (el subir las cámaras al tercer piso) el que la idea de la escalera no es arquitectónica, es idea de admirador poco ingenioso del hombre que rija los destinos de la república y que tan solo dos veces al año debe concurrir al edificio. Se dispuso la escalera como motivo

principal a fin de que todo quedase subordinado a la valla de honor que se formaría al Presidente -cuya importancia política no es mayor, si no igual a la del poder legislativo-".[17] Aquí también es obvio que el autor ésta denunciando a un pedigüeño que busca quedar bien con demasiado servilismo.

Como ya dijimos Díaz quizá no dejaba de ver con buenos ojos que alguien con suficientes argumentos le quitase de encima a un ambicioso que a la larga resultaba una carga y una molestia, pero aquí tambien aparece otro aspecto que es necesario señalar. Rivas Mercado, y es definitivo, pertenecía a una élite bastante prominente educada realmente en Europa y que por medio del conocimiento y de las comparaciones entre México y los países democráticos europeos, era obvio que llegase a cuestionar muchas prácticas nacionales. Después de todo el nacionalismo también empieza por un amor al origen con el fin de cambiar y erradicar vicios que empobrecen más que engrandecer. Si bien Rivas Mercado aboga por una arquitectura realmente nacional cuando hace eco de Julién Guadet y reclama el respeto y la obediencia al programa, es indudable que políticamente también actúa en consecuencia cuando cuestiona el culto a la personalidad y al derroche ilimitado en la construcción de un Palacio Legislativo,

---

17 Rivas Mercado, Antonio, "Palacio Legislativo", *El arte y la Ciencia*" T. II, núm., 2, p. 21, Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Documentos III (1879-1903)*, UNAM, 1964, p. 397

con que el jurado había calificado?

Por un lado, dicha narración encomendada al ingeniero José Ibarrola se vió ensombrecida por una tragedia particular. Desde el 11 de febrero el jurado empezó a reunirse para realizar sus funciones y terminaron hasta el 15 de abril. Justo en el momento mas reñido de la calificación de los proyectos la esposa de Ibarrola enfermó gravemente. Esto fue el día 16 de marzo, día en que por tal suceso el narrador no acudió a la sesión, y en el que por otro lado la Secretaría de Comunicaciones presentó 6 proyectos mas (del No 52 al 57 de los cuales precisamente el 52 era el controvertido proyecto Majestas), con la advertencia de que "su llegada se había retardado, a pesar de haber sido entregado por los autores, en los puntos de su procedencia dentro del plazo señalado por la convocatoria"[19]. Es decir, aunque tarde todavía podían concursar. Desgraciadamente la esposa de Ibarrola murió el 30 de marzo, y por lo mismo decidieron suspender la sesión en respeto al narrador y la siguiente sólo pudo celebrarse hasta el 13 de abril.

Una pregunta que surge es ¿porqué el jurado dejó pasar una quincena prácticamente sin reunirse? ¿por respeto al duelo del amigo o por irresponsabilidad? Como quiera que haya sido el relator no pudo estar presente en las discusiones más

---

19 Archivo General de la Nación, *Ramo Obras Públicas*, Vol., 530, Exp. 28, p. 99

importantes, y por lo mismo tuvo que reconstruir su trabajo como pudo, es decir, fragmentariamente. El mismo lo indica: "y aquí llega el relator a la parte más delicada de su cargo, pues no habiendo asistido a las más importantes sesiones del jurado por el motivo que consta en las actas respectivas, no le fue dado seguir debidamente el curso de las discusiones que tuvieron lugar y ha debido valerse de las escasas notas que en aquellas sesiones se tuvieron, completándolas con los informes que ha solicitado de los señores jurados, quienes han tenido la bondadosa deferencia de visitar con el la exposición de proyectos, durante los días que estuvo abierta al público y de repetir en su provecho el análisis que hicieron de los que quedaron sujetos a la calificación definitiva."[20]

Dentro de las pocas notas de las que consta el informe del narrador podemos darnos cuenta de la manera como se organizó el jurado al inicio del certamen para realizar el análisis de los proyectos. Sobresale el hecho de que el jurado en el inicio de su trabajo no se atenía para efectuarlo a ningún criterio sólido. El día 16 de febrero de 1898 se planteó el método que debería seguirse para hacer la calificación de los cincuenta y un proyectos sometidos al concurso hasta ese día y se convino que "...los examinaran detenidamente, eliminando todos aquellos que declarasen de un orden inferior hasta lograr fijarse en aquellos que por sus

20 *Op. Cit.* p. 107

condiciones, pudiesen aspirar á los premios señalados en la convocatoría".[21] Eliminando a 27 de los proyectos, dejaron sujetos a un ulterior examen 24 concursantes argumentando que no todos los proyectos eliminados lo fueron por la misma razón. Pues algunos de ellos eran inadmisibles "por ser tan malos que bastaba la vista de ellos para ofender el gusto más profano en materia de arte, no comprendiéndose como había habido personas que se hubieran atrevido a remitirlos, otros había que, aún distando mucho de ser buenos, eran eliminados por ser muy inferiores a los que aún quedaban sujetos a examen".[22] La segunda eliminación se llevó a efecto el 23 de febrero del mismo año y de los 24 proyectos que quedaban su número se redujo a 9. Los proyectos seleccionados para elegir de ahí a los triunfadores fueron: 17, 18, 26, 35, 41, 44, 45, 49, 50 . Sin embargo, para el día 16 de marzo el número de 9 proyectos que faltaba por analizar aumentó a 15 por la llegada de 6 proyectos más como ya antes señalamos, (entre ellos se encontaba el número 52 con el lema Majestas). Este mismo día el jurado decidío eliminar a 4 de los recién llegados (proyectos números 53, 55, 56 y 57) con lo cual la lista de concursantes se reducía a 11. Según el narrador a todos estos proyectos el jurado decidió analizarlos mediante el "examen de las plantas y de los cortes en general, fijándose principalmente en las cámaras, en el gran salón de pasos perdidos, y en la Contaduría Mayor de Hacienda

21 *Op. Cit.* p. 94
22 *Op. Cit.* p. 97

estudiando también las escaleras y por separado las fachadas y las condiciones higiénicas de los edificios".[23] Sin embargo, a pesar de haberlo propuesto así, en la próxima sesión, esto es, el 21 de marzo, decidieron cambiar su propuesta para optar ahora por dividir el estudio de los edificios en partes fundamentales y partes accesorias. Como fundamentales considerarían a las "plantas en general, cortes en general, fachada principal, fachadas laterales, fachadas posteriores, estilo, y cámara de diputados, y como accesorios; la sala de los pasos perdidos, y a la Contaduría Mayor de Hacienda, la escalera principal y partes simbólicas" [24]. Precisamente bajo esta extraña decisión de considerar como fundamental sólo a la cámara de diputados, y como accesorio a la sala de pasos perdidos, no solamente quedaron eliminados con este criterio los proyectos número 41 y 54, sino que también establecieron que de los 9 restantes "ninguno de los proyectos sujetos a examen final satisfacía (...) ninguno de los requisitos necesarios para ser adoptados sin observacion alguna y sin requerir modificaciones para ser llevado a la ejecucion".[25] Pues si bien algunos tenían buenas fachadas, sus plantas eran malas o a la inversa. Según lo anterior vemos que el reproche de Rivas Mercado respecto a que el jurado no se había basado en el programa para decidir su ejecución, era justo y acertado. Como más adelante veremos el jurado sí llega a decir que se basaría en el programa,

23 *Op. Cit.* p. 99
24 *Op. Cit.* p. 100
25 *Op. Cit.* p. 101

pero esto sólo lo hace luego de haber ya decidido que no existiría el primer premio, y con un proyecto en particular y solo lo dicen dos miembros del jurado. Pero no nos adelantemos.

El 15 de abril el jurado calificó a los proyectos ganadores del 2o, 3o, 4o, 5o lugar y más o menos dijeron sobre cada uno de ellos lo siguiente . Al proyecto de Boari lo consideraron inspirado en elementos griegos introducidos en la arquitectura francesa hacía siete lustros, corrigiendo la propia calificación que hacía el autor sobre su proyecto. Es importante reconocer aquí las observaciónes que hace el jurado sobre la memoria del proyecto pues en ellas demuestra un dominio en el manejo de los distintos estilos, lo cual indica lo importante que ellos resultaban para la formación de los arquitectos. Dice el jurado: "No es, pues de lo más adecuada la calificación que hace el autor cuando dice que pertenece al estilo clásico con las formas del Renacimiento Italiano; estudiense los monumentos de los siglos del décimo cuarto al decimo sexto que, principalmente en Pisa, en Siena, en Florencia y en Roma determinaron los grandes periódos del Renacimiento en Italia, y se verá que nada tiene de común el proyecto en cuestión con lo que fué ejecutado durante el famoso cuatrocento y su brillante sucesor el cinquecienta".[26]

La fachada principal tenía detalles griegos que en

26 *Op. Cit.* p. 107

arquitectura dieron origen al estilo neogriego con ventanas de medio punto, las cuales les parecieron mezquinas, y consideraron que la fachada no pertenecía al "estilo clásico con formas del renacimiento italiano". Contaba con una escalinata de tres metros de altura y en el acceso principal con cuatro columnas corinteas y dos y media columnas empotradas en el macizo que formaba el ángulo del cuerpo central, dando lugar a cinco vanos que daban acceso a un pórtico de pequeñas dimensiones (2.40 cm), el cual vestibulaba la puerta de acceso a la escalera principal y a los corredores de 3 metros que permitían la circulación interior del edificio.

El jurado alabó la combinación del pórtico de la fachada príncipal con los laterales, sin embargo consideró que tal y como aparecían en el dibujo nunca se podrían ver así en la realidad, pues el del centro medía 2.40 m y los laterales sólo 1.30 m. En cuanto al coronamiento del edificio hubo diferencias en el jurado pues había los que pensaban que debía suprimirse y a otros les pareció de buen efecto. Como ya dijimos les agradó la combinación hecha para ligar el pórtico del centro con los laterales pero también observaron que la línea recta que en ella dominaba se veía interrumpida por los pabellones que pertenecían al estilo barroco en los balcones.

En planta el Palacio estaba orientado de oriente a

poniente con una crujía a lo largo de sus cuatro fachadas y al centro una crujía en forma de cruz griega que originaba cuatro patios interiores de 15x15 metros los cuales proporcionaban iluminación y ventilación, y poseían una superficie de 900 metros cuadrados. Estas crujías formaban a su vez 8 corredores de circulación interior de 3 metros de ancho en los diversos pisos. El edificio constaba de cinco plantas: el basamento, el primer piso, el piso principal, el entresuelo y el ático.

EL basamento contenía la imprenta y las bodegas para el servicio de la misma, el departamento de bomberos, locales para aparatos de ventilación, lámparas, muebles, motores, dinamos para tanques y bombas para combustible. El primer piso, que corresponde en la fachada a las ventanas de arco de medio punto, orientado al oriente, daba acceso a las grandes escaleras mientras que al poniente correspondía al pórtico para los carruajes.

La fachada norte daba acceso a la Cámara de Diputados y la del sur a la de Senadores, y en este mismo nivel se ubicaban el servicio de correos, y teléfonos, el departamento de la Contaduría Mayor de Hacienda y la dirección del Diario de los Debates, la Tesorería de las Cámaras, los archivos de ellas, y la Contaduría Mayor. Sin embargo, los archivos de la cámara y Contaduría Mayor, así como los útiles de la biblioteca y el correo y el teléfono por su ubicación,

hubiesen requerido para iluminarse de luz artificial.

Para el jurado el piso mejor resuelto del proyecto era el principal. Aunque anotaban que si bien "no está exento de defectos, tampoco carece de grandeza". A este piso se accedía a través de la gran escalera cuyo cubo estaba bien decorado, y desembocaba al salón de desahogo localizado en el centro de la planta vestibulando la entrada a la Cámara de Diputados. La cual se encuentraba sobre el eje principal, y la que a su vez tenía en la parte posterior un corredor que daba entrada al gabinete de trabajo de su presidente y a otras dependencias. La Cámara de Diputados contaba sólo con 327 asientos (tres menos de los que pedía la convocatoría). Y además no les agradó la forma que había elegido para ella Adamo Boari pues encontraron "que los hemiciclos en ella colocados á manera de nichos, no pueden menos que perjudicar a las condiciones acústicas"[27]. La Cámara de Senadores que se encuentraba localizada al sur de la crujía central, tenía al norte la biblioteca y el buffet con cumunicación directa tanto al Salón de Desahogo como a las demás dependencias a través de las circulaciones ya antes mencionadas. El jurado reconocía también la acertada composición de los elementos, pues ésta hubiera permitido que el Presidente de la República llegara de manera directa a la cámara de diputados a través de la escalera principal y de la plataforma que calificaban de digna y majestuosa. El piso del entresuelo y el ático

27 *Op. Cit.* p. 110

alojaban las tribunas de las Cámaras respectivas y las habitaciones de los empleados.

Al 2o lugar (proyecto de Piacentini y Nataleti) lo calificaron como un edificio de "importante aspecto" y de "purísimo estilo romano". Sus fachadas eran todas clásicas y su interior les recordaba "en su parte central la rotonda del panteón". Su fachada principal se componía de un basamento de 6 metros de altura que levantaba todo el cuerpo principal del edificio sobre el terreno. En su parte central se localizaba una gran escalinata que en su segundo tramo tenía un descanso en cuyo centro se hallaba colocado un pedestal con la la estatua de la República. A través del pórtico central se accedía a las cámaras y al salón de pasos perdidos. La fachada posterior solucionaba el cambio de nivel con una rampa que servía para la llegada de los carruajes. Para el gusto del jurado ella tenía "una gran severidad una elegancia digna y sobría" y aunque también algunas de sus partes resultaban pesadas poseía belleza.

Su planta con la fachada principal mirando al oriente estaba organizada por medio de cuatro crujías ubicadas a lo largo de las fachadas, y dos centrales en forma de cruz de mayores dimensiones siguiendo la dirección de los ejes del edificio para formar cuatro patios "con corredores más o menos bien dispuestos para la circulación". En la planta baja se localizaban varias dependencias iluminadas tanto por dos

claros abiertos en las fachadas laterales, como por los patios interiores y por los cristales en los pisos superiores que a su vez le servían de techo. Sin embargo, aún así algunas zonas requerían de luz artificial. En la planta principal estaban los motivos principales de la composición: las dos cámaras y el salón de pasos perdidos. La sala de pasos perdidos ocupaba el centro del edificio y se comunicaba a través de un vestíbulo con las fachadas principal y posterior, por lo cual servía de vestíbulo a las cámaras. A criterio de los jueces ambas cámaras estaban muy próximas entre sí, y también críticaban que la entrada a ellas no pudiera efectuarse "sino por detrás de las plataformas ó por las puertas colocadas en su circunferencia"[28]. Tampoco les agradó el hecho de que las demás dependencias secundarias requiriesen del uso de escaleras para poder llegar a ellas.

Respecto al 3o lugar(el de Weber). encontraron que el proyecto estaba constituído por una fachada con pórtico de tres arcos, de orden clásico, y con buenas líneas y sobriedad de detalles. Tenía la planta orientada de oriente a poniente, y sobre los ejes principales dos crujías en cruz, y otras cuatro a lo largo de las fachadas que hacían cuatro patios de una dimensión de 12x12. Las dos fachadas permitían el acceso a la planta, pero la posterior estaba provista de una rampa para carruajes y tenía también dos entradas en cada una de las fachadas laterales. El pórtico daba entrada a un atrio

28 *Op. Cit.* p. 112

con columnas, y a sus lados tenía unas escaleras para servicio del público y por medio de un corredor comunicaba a un vestíbulo. Abajo de las oficinas de las cámaras se encontraba una sala para el público, la Contaduría Mayor y sus archivos junto con los de las cámaras, los dinamos, motores y aparatos de ventilación. Su comunicación por medio de corredores era buena, pero el local de la contaduría resultaba demasiado pequeño y en general la iluminación era escasa pues la luz que entraba por los patios no llegaba a estos locales.

Al piso principal se llegaba por medio de unas grandes escaleras. En la fachada oriental, sobre el eje principal, se encontraba la sala de fiestas justo en el centro del edificio el cual estaba cubierto por una cúpula que en el interior media 49 metros de altura. La cual a su vez estaba cubierta por otra con una altura imponente de 80 metros sobre la plaza. Las intersecciones de los corredores que rodeaban al salón central estaban cubiertas por unas cúpulas de planta octogonal. Siguiendo al eje principal en la fachada posterior se encontraba la sala de descanso y la biblioteca con varios gabinetes de conferencias en la crujía central. De norte a sur se ubicaban las cámaras de Senadores y Diputados, con sus gabinetes respectivos en su parte posterior. A su vez las cámaras tenían un acceso adecuado lo que convertía a este piso en un piso bien comunicado. En el segundo piso estaban los gabinetes para las comisiones de las cámaras y los

salónes para el jurado. Para el autor del proyecto el rasgo característico del edificio era la gran cúpula central y al respecto el jurado consideró que copiaba "La del Capitolio de Washington y las que con gusto y propiedad más o menos discutible se elevan sobre estructuras análogas en los Estados Unidos y por eso cree que en nada interpreta mejor el carácter de un Capitolio que una elevada cúpula, y que, por lo tanto, ella constituye el punto culminante hacia el cual aspira todo edificio". Sin embargo, el jurado no coincidía con el autor pues le condicionó la entrega del segundo lugar siempre y cuando suprimiese las cuatro cúpulas menores, y a la central la convirtiese en una de 24 metros sobre el piso principal. Ellos pensaban que "en primer lugar (...) la cúpula no era parte necesaría del edificio, y luego (...) su costo lo haría exceder de manera notable al presupuesto", y además no les pasó desapercibido el parecido que tenía el proyecto de Weber con el proyecto presentado para construir el Parlamento Alemán de Berlín.[29]

El 4o lugar, (el proyecto de Rivas Mercado), también respetaba la demanda de la convocatoría y ubicaba su

29 Más adelante el narrador del certamen diria que "No se ocultó al jurado la gran semejanza, diríase casi la igualdad, de este proyecto con uno de los presentados para el Palacio del Parlamento Alemán en Berlín; pero no encontró razón para rechazarlo por esta causa, pues muy bien podría ser que el mismo autor de éste lo sometiese con algunas modificaciones al concurso para el Palacio Mexicano". Desde nuestro punto de vista estas observaciones eran una respuesta tardía a las críticas que el articulista anónimo les había hecho desde el "Universal" y que antes ya mencionamos. Era tardía, porque por el fallecimiento de su esposa, el narrador entregó su trabajo hasta el 16 de mayo y tuvo tiempo para insertar su observación. *Op. Cit.* p. 114

propuesta con la fachada principal del palacio de oriente poniente. El eje principal de su composición era igual al de los anteriores concursantes con la diferencia de que los cuatro patios que proponia tenían una dimensión de 16x19 metros.

El partido arquitectónico estaba constituído por un acceso que arrancaba desde la plaza con una escalinata exterior que conducía al piso principal. Dicha escalinata se correspondía en su arranque al nivel del basamento. En la fachada principal había una columnata corintia, colocada contra un muro en el cual se localizaban tres puertas que daban acceso al vestíbulo. El cuerpo central, con las columnas y el ático que coronaban el entablamento, según nos dice el jurado tenía "belleza y revela importancia en la composición" pero les resultó mezquina pues les hubiera agradado que fuese mayor en su proporción con los pabellones laterales y no como estba en la fachada propuesta. Y además agregaban que este cuerpo central debería tener una relación a su vez con la fachada posterior, pues al estar estos solucionados con una coronación semi-exagonal los pabellones posteriores se veían más pobres. Su juego de volúmenes propiciado por los planos que se habían útilizado no se verían así en la realidad. En la fachada posterior se enfatizaba el acceso por medio de un pabellon saliente en forma de exágono en donde se ubicaba el acceso principal para coches junto con otro acceso en las fachadas laterales.

La distribución en la planta colocaba en el basamento del edificio a los Archivos de la Contaduría Mayor, a los del Senado y a los de la Cámara de Diputados. Pero además a la imprenta, a los almacenes para guardar muebles, a unos grandes salónes para las máquinas, y a los alojamientos para conserjes y criados y a un local para la policía. Los cuatro patios partían de este piso hasta la parte superior; contaban con numerosos elevadores, lavamanos, baños y escaleras de servicio. Para comunicar a los distintos departamentos entre sí el autor proponía un pequeño ferrocarril, idea que ningún otro de los concursantes premiados planteó. A juicio del jurado a ésta planta en su parte central le faltaba luz y ventilación.

Al piso principal se accedía por una escalera que daba al pórtico con tres puertas principales que llevaban a un vestíbulo que antecedía a la nave central de 23 metros de largo. Al fondo se hallaba la gran escalera y detrás de ella dos pequeños salones. En su parte posterior proponía un salón de mayores dimensiones que se proyectaba al exterior en forma de semi-exágono. El salón de la izquierda estaba destinado a buffet, y el de la derecha a sala de lectura con una división de 5.30 x 9 metros, medidas que resultaban pequeñas para lo que se destinaban. Sobre las cuatro fachadas del edificio corría una crujía de 7 metros de ancho; una de ellas daba cabida a las Secretarías de ambas cámaras, junto con la Contaduría Mayor. la redacción del "Diario de los Debates", y

con una sala destinada a los periodistas, y a varias dependencias de las cámaras. Las cámaras ubicadas en el eje norte y sur el jurado encontraba que se comunicaban "de una manera bastante tortuosa con la nave central y con los corredores que se extienden entre la crujía de las fachadas y los cuatro patios,"[30] por lo que concluían que tenía defectos en su distribución. Acerca de la gran nave nos dicen "que así como el vestíbulo, no carece de belleza en su alzado es, como en los demás proyectos, un gran pasadizo, una especie de foyer, un lugar de citas para desocupados, propio para grandes reuniones, pero abierto forzosamente al tránsito".[31] También le reprochaban que no tuviese una entrada directa y mejestuosa tanto a la Cámara de Diputados, como a la de Senadores. EL acceso lateral que proponía quizá se debió a que "quedó subordinada al efecto que se buscó en los techos". Sin embargo encontraban que el proyecto tenía belleza en la fachada, en la nave central y en la composición de las Cámaras, pero que el conjunto adolecía de "líneas generales, que las principales, que deberían estar marcadas por los entablamentos, se hallan cortadas en todo el edificio; y que privado de los graciosos perfiles de los techos, perdería mucho del pintoresco efecto que en él se observa".[32] El análisis del proyecto de Rivas Mercado le llevó al jurado una sesión completa pues tuvieron que traducir del inglés la memoría presentada por el autor, y examinar con detenimiento

30 *Op. Cit.* p. 116
31 *Op. Cit.* p. 116
32 *Op. Cit.* p. 117

los dibujos presentados. Concluían que el proyecto desde su punto de vista presentaba defectos, algunos de ellos eran falta de iluminación en el basamento en su parte central, así como luz y ventilación, y fallaba también en la distribución. Pero no podían negar que su autor tenía "la fantasía y la inspiración de artista", y "los seducía por sus líneas y variados planos", y más adelante agregaban: "el carácter general de esta estructura, que recuerda en sus líneas y en su decoración la decadencia del Renacimiento de Francia, que, repetimos, no carece de gracia y revela genio artístico, correspondería mas bien a un palacio de recreo por su aspecto exterior que a un palacio legislativo que requiere mayor sobriedad y algo más majestuoso en su composición"[33].

El 5o lugar (G. Misuraga) lo calificaron como perteneciente a una época decadente. El jurado consideró que tenía muy buena distribución en la planta pero que desgraciadamente por los alzados no era merecedor de una mayor calificación pero pasemos a su descripción. Su planta estaba distribuida de la misma manera que los demás proyectos y sus patios medían 16x10 metros. En la fachada posterior

33 *Op. Cit.* p. 117. Según Israel Katzman en el concurso del Palacio Legislativo de 1897 Rivas Mercado presentó no uno sino dos proyectos, los cuales obtuvieron el 3o, y 4o lugar. Esto significaría que Rivas Mercado además de ser premiado por el proyecto de la Estrella Dorada lo fue también por el proyecto !El Majestas! Lo cual a todas luces constituye un absurdo, pues, cómo imaginar al propio Rivas Mercado escribiendo en 1900 artículos tan virulentos y críticos en contra de su propia creación. Véase de Katzman, *La arquitectura contemporánea Mexicana,* INAH-SEP, México, 1963, p. 45

tenía un agregado de 21x14 metros para permitir entrar a los coches y que sus ocupantes bajaran así a cubierto, constaba de tres cuerpos salientes en las fachadas laterales y en la posterior, lo cual daba variedad a las fachadas gracias al juego de volúmenes creado por la composición de la planta.

El autor proponía tres pisos: el ubicado a nivel de calle, el principal y el segundo piso. En el piso bajo, en las fachadas laterales, había tres entradas con sus respectivas escaleras para el público, para los Secretarios de Estado y para los diplomáticos. Además contaba con salas de recepción y de espera, gabinetes de tocador, almacenes, locales para máquinas, imprenta, servicio de bomberos, alojamientos para sirvientes y la Contaduría Mayor con despacho para su jefe y oficinas para empleados.

En el piso principal, al cual se llegaba por la gran escalinata de la fachada, en su eje se ubicaba un atrio, un gran vestíbulo y la sala de pasos perdidos que ocupaba el centro del edificio. En el eje norte -sur estaba la cámara de Diputados con todas sus dependencias principales, y a la izquierda la del Senado con sus respectivas oficinas. El jurado le alabó la buena distribución de la sala de pasos perdidos, la de las oficinas y el hecho de que las salas estuviesen aisladas gracias a la circulación oriente a poniente que daba a los patios. En la fachada posterior se ubicaban los Archivos de la Contaduría Mayor y los salones de

descanso y refrigerio para los Diputados y Senadores. Sobre la fachada principal había dos salones para conferencias y dos para el gran jurado. La Cámara de Diputados contaba con 332 asientos para sus integrantes. En el segundo piso estaban, a la derecha las tribunas de la Cámara debidamente clasificadas con sus gabinetes para comisiones, y a la izquierda tenía una distribución semejante para el servicio del Senado. En la parte anterior se encontraban los Archivos de ambas Cámaras y locales de servicio, mientras que en la posterior estaba ocupada por la gran escalera, por la biblioteca, las salas de lectura y una oficina para distribución de impuestos.

Pero ¿ que había pasado con el proyecto No. 52, el Majestas de Quaglia?

Según el narrador del certamen su descripción no se había insertado en el orden correspondiente porque Dondé y Méndez habían insistido en que dicho proyecto merecía un 2o lugar y no un tercero, y por lo tanto pidieron dejar al final su descripción haciendo un "voto particular". Vale la pena citar extensamente: "Hecho el examen de los proyectos que anteceden, solo queda por estudiar el proyecto número 52, lema "Majestas", que resultó colocado en tercer lugar, y al cual designaron los señores Dondé y Méndez como acredor al segundo premio manifestando el deseo de que así se hiciese constar en el acta, exponiendo las razones en que para obrar

de esa manera se fundaron, razones que paso a exponer.

"No es una tarea delicada la que sobre el relator pesa por tener que dar cuenta de ajenas opiniones, sino que en el presente caso, se agrega la mas ardua, de establecer comparaciones entre el proyecto que nos ocupa y sus competidores en el concurso; afortunadamente, la insistencia con que el Señor Dondé mantuvo su opinión en varias de las sesiones el análisis razonado que de ellas hizo en presencia de sus discípulos al visitar con ellos el salón de exposición, análisis que escuché atentamente y las varias conferencias que con él y el señor Méndez he tenido, unido ésto al estudio tranquilo y minucioso que personalmente he hecho del proyecto "Majestas", me ponen en aptitud de cumplir con mis deberes de Relator".[34]

Ahora, en este análisis, Dondé plantea claramente otra metodología para el análisis del "Majestas". Según el narrador Dondé insistía en que lo fundamental era examinar "Las plantas de los edificios" pues "la parte esencial de todo proyecto es su perfecta adaptación al fin a que está destinado, la buena distribución, por tanto, de sus diversas partes en vista del servicio que de ellas se espera: obtenida está, fácil será hacer buenas fachadas en las cuales, según los diversos casos, podrán desplegarse todas las galas de la arquitectura: mientras que, si por atender ante todo a la

34 *Op. Cit.* p. 119

belleza exterior, se descuida la distribución, podrá haberse logrado halagar los ojos : pero con detrimento de la buena adaptación del edificio. En los proyectos sujetos a examen, buscó, pues, este señor, de toda preferencia la buena distribución de las plantas, considerando los alzados como secundarios".[35]

Rivas Mercado reprocharía a Dondé el haber querido para el "Majestas" el primer premio. Como vemos Dondé pedía solo el segundo. No obstante, llama la atención cómo los proyectos anteriores, según hemos visto, fueron analizados con un criterio diferente, y en cambio al "Majestas", se llega a decir que se le analizó de acuerdo al programa: "Llamó su atención (la de Dondé) y la del señor Méndez el proyecto "Majestas" por ser el único concebido por un espíritu verdaderamente filosófico a la par que estético: por su más acertada adaptación al programa, a la vez que por la razonable libertad de miras con que fue éste hecho por el autor del proyecto interpretado".[36]

¿Realmente se adaptaba el "Majestas" al programa como nos dice el narrador que decia Dondé? ¡Por supuesto que no! Afortunadamente tenemos el minuciosos análisis que de dicho proyecto hizo Rivas Mercado y vemos que no era así. Se nos ocurre pensar en una manipulación que Dondé discretamente

35 *Op. Cit.* p. 120
36 *Op. Cit.* p. 120

introducía, manipulación contra la que como veremos más adelante el resto del jurado se rebelaría.

Magia de las palabras: poder decir lo que no es. Según Dondé y Méndez , el "Majestas" permitía, tal y como lo pedía la convocatoria " que las dos cámaras pudiesen sesionar "sin causarse traba alguna". Según ellos éste había sido el punto de partida del autor para distribuir a su edificio, y se fundamentaba en la preeminencia de las cámaras. "Cada una tenía independencia y a la vez se comunicaban. La de diputados se ubicaba al oriente y la de los senadores al poniente", y más adelante insistían : "No cabe duda de que en el proyecto que estamos estudiando, la colocación de las dos cámaras es superior a la que tienen en todos los que antes hemos examinado; son las dos piezas eminentes del palacio".

Pasemos a hacer un breve resumen de lo que nos dice el relator acerca del proyecto. En su opinión resultaba único en su composición pues no proponía las dos grandes crujias centrales que cortaban al edificio en sus ejes centrales. Por lo tanto no contaba con cuatro patios sino solo con uno y al centro, cuyas dimensiones eran de 1960 metros cuadrados de superficie. A este patio le llamó Patio de Honor y tenía en su perímetro las cuatro crujías. Para el jurado la distribución elegida trataba de regirse por la convocatoría, pues las dos cámaras podían sesionar simultáneamente sin interferencias y contaban con una buena comunicación. Esto

último lo lograba gracias a que ubicó a las cámaras de la siguiente forma: al oriente la de diputados y al poniente la de senadores y en medio de ambas el Patio de Honor. Ambas cámaras estaban cubiertas por medio de cúpulas que se enfatizaban en el exterior y que a juicio del relator tenían un carácter que "no permite confundirlas con las de un templo, cúpulas que á la vez que sirven para iluminarla, (a las cámaras) dan nobleza y majestad al edificio".[37]

Los dibujos del proyecto entregados estaban hechos en distintas escalas: "en el caso de 6 plantas están dibujadas en escala de 0ms 0005 por metro, pero hay otra, así como las fachadas y los cortes cuya escala es de 0ms 002 por metro (1:50)"[38]. Comparando dos plantas iguales con distinta escala resultaban diferentes porque el número de locales variaba así como sus dimensiones. Según Quaglia, en su programa, esas diferencias demostraban "la suceptibilidad, la elasticidad de este organismo tan sencillo y tan eficaz para plegarse a las circunstancias y a las disposiciones definitivas que pudiera sugerir la autoridad competente".[39] Pero para el jurado también quedaba claro que el concursante no había cumplido con el programa pues el propio autor del proyecto reconocía que "hay algunas restricciones y disposiciones del programa, (es decir, el programa de la convocatoria) cuya necesidad no se comprende, y renunciando a las cuales, resultarían grandes

37 *Op. Cit.* p. 125
38 *Op. Cit.* p. 121
39 *Op. Cit.* p. 121

ventajas al edificio sobre todo en lo relativo á su forma y á sus dimensiones en el centro de la gran plaza elíptica".[40]

El edificio estaba formado por el sub-basamento y el basamento que formaban uno sólo, el piso principal, el segundo piso y el ático.

En el piso bajo o basamento se localizaban las salas de recepción y espera destinadas al público. También el correo, el telégrafo y el teléfono, así como unos locales para el conserje y para el guarda del edificio. Además la imprenta, la dirección del Diario Los Debates, los Archivos de las Cámaras y el Gran Archivo de la Contaduría Mayor. Este último, que para el relator estaba "admirablemente situado", y contaba con una buena área para incluir los archivos y otros cinco más, su acceso era conveniente al igual que sus escaleras de servicio. En resumen gracias a la propuesta arquitectónica las dependencias ubicadas en el sub-basamento (que era semisubterráneo) y en el basamento, contaban con todos los servicios propios de un palacio. Precisamente en este piso bajo sería en donde tendría mayor circulación el público porque el proyecto ubicaba aquí casi todos los servicios para atenderlo. Previendo el autor esto dotaba a esta zona de escaleras independientes del piso principal que era en donde se encontraban las Cámaras.

---

40 *Op. Cit.* p. 122

Gracias a que el autor dió 2 metros de altura al basamento sobre el atrio permitía ventilar e iluminar el sub-basamento, en donde se localizaban todos los equipos como los tanques, bombas, motores, dinamos, almacenes, y otras dependencias.

En el primer piso se encontraban casi todos los servicios de las dos Cámaras y los archivos de la Contaduría Mayor, cuya extensión era considerable. Este piso contaba con grandes vestíbulos de entrada al edificio, cuya solución le parecieron al relator notables ya que a través de un juego de desniveles se lograba una altura de 9 metros en su interior, lo que permitía la utilización del piso superior para ubicar en el a las dos cámaras sin que los vestíbulos por esto perdíesen grandiosidad. En estos vestíbulos se localizaban las escaleras principales utilizadas tanto para el exterior como para el Patio de Honor. Pero además tenía otras escaleras para comunicarse con el piso bajo tal y como ya mencionamos antes. Esto significaba que el palacio contaba con dos grandes entradas correspondientes a las fachadas oriente y poniente, con tres en la fachada sur y sólo con dos en la fachada norte.

El piso principal o piso noble no tenía de superficie 8000 metros cuadrados y era igual al área del basamento, mientras que el gran patio tenía 2000. Lo que representaba una pequeña diferencia de 40 metros en relación con el dato

que nos da la memoria en cuanto a la superficie del patio. En este piso están localizados todos los grandes salones y todas las dependencias en las que se reunirían los Senadores y los Diputados con una buena comunicación entre ellas. En el oriente se ubicaba la Cámara de Diputados rodeada por corredores y separada de la fachada principal por el salón destinado al presidente, y por dos gabinetes a el anexos. En su parte posterior se ubicaban los gabinetes de tocador; a la izquierda estaba el vestidor con un buen acceso, y a la derecha el salón de los estenógrafos con buena iluminacíon. En el departamento del Presidente de la Cámara había gabinetes para comisiones y un salón para el jurado. Al frente de la gran escalera, en el lado derecho, estaba un vestíbulo para la biblioteca así como unos salones de lectura y escritura, y también unas piezas destinadas para fumar y para el buffet con dos cómodas escaleras de servicio; al lado izquierdo, con su vestíbulo, estaban los gabinetes destinados á los secretarios de los diferentes despachos del poder ejecutivo. Ellos correspondían a la fachada sur y junto a ellos se encontraba la sala de pasos perdidos que daba al gran patio.

Al lado del poniente se ubicaba la Cámara de Senadores con una distribución semejante a la de la otra cámara. Pero si bién su composición arquitectónica era la misma su tamaño era menor. Se encontraba formada por 3 intercolumnios por lado, iguales a los de la cámara de diputados. Los laterales

estaban ligados con el frente por medio de un plano que cortaba las esquinas opuestas a la plataforma del Presidente. Los asientos estaban distribuídos con la forma utilizada en los anfiteatros y de acuerdo con la entrada del Presidente de la República, "las circunstancias solemnes que la ley señala", podía "efectuarse o por el salón de la presidencia ó por las entradas laterales cercanas a la plataforma ".[41]

El salón de pasos perdidos a diferencia de los otros proyectos no estaba en el centro, esto es sobre el eje principal. Según el autor lo había propuesto así con la intención de que no fuese un lugar de paso, y que a la vez estuviera localizado de tal forma que sirviera a las dos cámaras de igual manera. Su forma era alargada , decorada y pintada, y en sus muros también contaba con elementos escultóricos. El relator la calificó de "sobria y digna sin tacha alguna de vulgaridad", y con una correcta disposición respecto a la bibloteca. Esto es, alejada de ella ya que requería ser una zona más silenciosa.

En cuanto a la iluminación y ventilación el relator nos dice que el piso bajo y el principal posiblemente no carecían de luz y ventilación, pero no ocurriría así en el caso de los superiores por la subdivisión que se les había dado a las crujías en los diversos locales. Quaglia este problema lo pretendió solucionar por medio de un cambio de alturas en

41 *Op. Cit.* p. 126

donde la altura total promedio era la del segundo nivel. Los locales afectados por lo tanto quedaban a una altura menor y resultaban una serie de patios y azoteas por donde les entraba luz y ventilación. Esto se apreciaba claramente "en las grandes escaleras y (en) las secundarias, según los cortes respectivos".[42]

En el segundo piso se encontraban las tribunas y las oficinas de ambas cámaras. Las tribunas se distribuían adecuadamente así como sus gabinetes especiales que eran amplios. En el lado de la fachada norte estaba la Contaduría Mayor de Hacienda con una entrada lateral especial, la doble escalera y el vestíbulo que en el piso bajo comunicaba directamente a los archivos. La contaduría tenía la oficina del jefe con su respectivo vestíbulo, sus salones y gabinetes de tocador y una gran sala para 60 empleados situada bajo la directa vigilancia del supervisor.

El piso del ático solo cubría una parte del edificio y contenía los archivos auxiliares y las habitaciones para el personal de servicio de las cámaras.

En cuanto a las fachadas sus dos pisos inferiores se acusaban por un cuerpo macizo de grandes salientes, "y robustas formas", constituyendo un estilobato, que circunscribía al edificio y a los dos vestíbulos principales.

42 *Op. Cit.* p. 121

Los macizos estaban formados por cariátides que sostenían al balcón central, y "sobre su base se levantaba un ordenamiento llamado colosal".[43] El orden arquitectónico del edificio en sus columnas y pilastras correspondía al dórico en sus dos pisos principales, y como estaba coronado por un entablamento mutular cuya proporción correspondía a la altura total, su estructura obtenía "esa majestad que se observa en .los palacios construídos por los maestros italianos del Renacimiento".[44] En la parte superior de su cornisa se elevaban en el ático los frontones y por encima de todo las cúpulas. El piso principal contaba con balcones de buena proporción y acentuada forma y el superior, por su parte, tenía ventanas para iluminar y ventilar. La composición arquitectónica se acentuaba en el centro y en los extremos de las fachadas principales, mientras que en las laterales estaba rota por dos cuerpos con frontones que correspondían a los vestíbulos, logrando romper con la "monotonía que pudiera resultar de la gran extensión de sus líneas".

En la composición sobresalía la armonía de las fachadas con la arquitectura del patio por su "aspecto severo e imponente". En los interiores el vestíbulo, las escaleras y las salas sobresalían por su decoración que era "notable y sobría". El relator también alababa los cortes y nos dice que estos estaban perfectamente estudiados y ejecutados y "dan

43 *Op. Cit.* p. 128
44 *Op. Cit.* p. 128

una idea exacta del interior del edificio". Según ya vimos antes las plantas tenían diferencias entre sí, por un lado el autor había presentado una misma planta con diseños diferentes. Sin lugar a dudas esto implicaba que el autor hubiese tenido que presentar también diversos cortes de acuerdo con cada una de las plantas propuestas, pero el relator habla sólo de una. La pregunta que nos surge entonces es ¿cómo es posible que el relator hablase de que se habían hecho justo en los locales donde no existían diferencias? ¡La contradicción es demasiado clara!

Respecto a la planta de conjunto el relator nos la describe de la siguiente manera: "merece una mención especial la manera con que el autor del proyecto descompone en tres secciones distintas la gran plaza elíptica, colocando en la del centro del edificio con el gran átrio sobre la que se eleva, y destinando las otras dos que frente a su fachadas principales quedan, á rampas y escalinatas y a los jardínes en que se levantan con majestad unos propileos que pueden utilizarse como cuerpos de guardia".[45]

En general, tanto Dondé como Méndez, no presentaron ningún reparo al proyecto, y solo dijeron que le habían encontrado algunos errores en las escalas pero nada más. Pero a juicio de Rivas Mercado el jurado había callado esta

45 *Op. Cit.* p. 129

irregular situación y se convertían en cómplices de ella. Decía Rivas Mercado en 1900: "Si los ataques razonados, pero severos, que ha merecido el jurado, no han conseguido hacerle despegar los labios ¿lo moverán acaso las consideraciones expuestas respecto a honorabilidad?...¿ aguardará aun la actitud de la muda esfinge faraónica? Yo le aconsejo para su bien que hable, lo interpelo en nombre de la profesión, aun es tiempo, tiempo es siempre para el triunfo de la justicia".[46]

Hoy sabemos que los miembros del jurado no abrieron la boca públicamente, sin embargo hay un hecho curioso, a lo interno de él los otros miembros del jurado sí se molestaron con el voto particular de Dondé y Méndez sobre el Majestas y no les pareció bien y lo dijeron. El narrador aparentemente el 16 de mayo había terminado su trabajo y el 18 se reunió con todo el jurado para leerles sus notas, y las notas muy particulares que Dondé y Méndez le habían dictado sobre el "Majestas", y justo fue aquí en donde brotó la inconformidad. Nuevamente preferimos citar extensamente pues solo así nos daremos cuenta de la indignación de los miembros del jurado que no aceptaron callar ni ser manipulados: "En esta fecha (18 de mayo), presentes todos los señores jurados continuó el relator la lectura en el punto en que había quedado interrumpida, dando cuenta con el voto, particular que

---

46 Rodríguez, Prampolini, I. *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Documentos III (1879-1903)*, UNAM, 1964. p. 390.

conforme a instrucción proyecto número 52, lema "Majestas"; llevaba apenas leída las primeras páginas cuando el señor Heredia preguntó si lo que faltaba aun por leer, se refería a ese voto particular, y habiéndole contestado afirmativamente **dijo que no estaba conforme con que no se hubiera hecho en el lugar correspondiente** la descripción del proyecto número 52 como se había hecho la de los demás esto es: **dando a conocer el juicio de la mayoría del jurado acerca de el; apoyada esta opinión por el señor Hidalga y por los demás presentes, con la excepción de los señores Dondé y Méndez** manifestó el relator que en lugar oportuno había dicho, sin que ocasionara objeción alguna, que razón dejaba para el último la descripcion de aquel proyecto; que efectivamente, lo que sobre él decía **era el resumen de lo que en varias conferencias le habían indicado** estos señores y que así lo hacía constar con claridad, dejándoles por tanto la responsabilidad exclusiva de sus opiniones; que si no exponía el juicio de la mayoría del jurado acerca de ese proyecto, limitándose a dar cuenta en el acta respectiva de la votación que sobre él recayó, era porque nada había encontrado especialmentem dicho acerca del mismo en las notas de las sesiones a que no había concurrido, ni posteriormente se le había comunicado opinión definitiva, analítica y precisa acerca de él por los señores que disentían de la expresada por los autores del voto particular; que el creía que ese voto por su propio carácter, no podía estar sujeto a discusion (!!) y que finalmente recibiría con gratitud las

notas que la mayoría del jurado creyese conveniente transmitirle, expresando su opinión sobre el proyecto citado".[47] Luego de haber impugnado decidieron los dos hermanos Agea, y Anza , Heredia e Hidalga reunirse y elaborar sus notas y hacerlas llegar al narrador y en efecto, así lo hicieron el 25 de mayo. Sus notas decían que el proyecto en general les había agradado por la forma en que resolvió la disposición general pero le encontraban serios defectos a nivel de la cámara, pues la convocatoria pedía asientos para 330 representantes y el proyecto solo tenía para 247, y eso con un espacio reducido, lo cual también afectaba a las tribunas del público en cupo y les dejaba pasillos muy estrechos. Las cúpulas y los vestíbulos causaban pérdida de luz y ventilación. Además, consideraban que su alzado carecía de gracia, era pesado y no simbolizaba su destino, y por lo mismo no cumplía con el requisito de algunos ingleses para quienes la arquitectura se definía como "belleza en la construcción", pues el arquitecto debería ser también artista. Agregaban que el "Majestas" parecía construído sin pensar en los ejes para contemplarlo interior y exteriormente. Por otra parte el dibujo de la fachada mentía pues las cuatro cúpulas que cubrían el cruce de los pasillos no estaban representadas. Según el jurado posiblemente se suprimieron por el mal efecto que producían en la fachada principal ya que en donde ellas se ubicaban existían tres

---

47 Archivo General de la Nación *Ramo Obras Públicas*, Vol., 530, Exp., 28, p. 131

ventanas en el lado extremo del edificio las cuales indicaban que a través de ellas sería como se ventilaría e iluminaría y no por medio de las cúpulas.

Por otro lado, si bien el proyecto era acertado en su esquema de construcción sus alzados no tenían belleza y concluían lapidarios: "su arquitectura decadente está desprovista de belleza y no corresponde a un edificio de este género produciendo tan solo el efecto de una construcción industrial".[48] Otros errores eran que las fachadas principales contaban con un acceso por medio de rampas, y por lo mismo tanto los usuarios como los carruajes tenían que entrar por ellas, y éstas estaban descubiertas. Aspecto último que todos los otros concursantes sí habían cuidado. Así mismo el proyecto en el local del gran vestíbulo al lado derecho como al izquierdo tenía escaleras con dos rampas en el arranque, y ellas servían para subir al primer piso o piso noble pero confundían al posible usuario pues no se sabía a ciencia cierta cuál se debía elegir para hacerlo.

Como ya antes señalamos existen varias contradicciones en la memoria. Una de ellas es cuando sostiene que el Piso Noble o primer piso "está admirablemente construído", y que la solución del espacio es buena y "la colocación de las Cámaras es magnífica; la comunicación lateral entre ambas por medio del Salón de Pasos Perdidos por un lado, y por la

48 *Op. Cit.* p. 134

Biblioteca y Salas de Lectura por el otro, es muy ingeniosa, pues deja una verdadera independencia a cada una de ellas, manteniéndolas sin embargo unidas".[49] Lo anterior no puede ser simplemente porque entre el Salón de Pasos Perdidos y la Biblioteca está el gran patio.

El jurado supuestamente recurrió al mismo rasero para analizar todos los proyectos. Se basaron en "la conveniencia, la solidez y la belleza" presente en las plantas, en los cortes y en las elevaciones o alzados según enseñaba Leonce Reynaud. Sin embargo hemos visto que no fue así, no obstante respecto al Majestas concluían: " Con algunas modificaciones pudiese encontrarse en este proyecto toda la comodidad deseada; pero el conjunto en su alzado carece de gracia, es pesado, y no simboliza su destino".[50]

Como vemos, la mayor parte del jurado sí había protestado en contra de la maniobra de Dondé, sin embargo, su protesta no se hizo nunca pública porque jamás se editó la pobre memoria del concurso. Quizá el jurado tuvo un gesto generoso y caballeresco con Dondé y Méndez y no quisieron que se hiciera público, o bien una orden desde arriba y con mucho peso exigió el silencio como forma de no dar paso al escándalo. Pero como ya sabemos Dondé no aceptó las discrepancias del jurado y ya en noviembre 30 de 1899

---

49 *Ibid.* p. 133
50 *Ibid.* p. 133

presentaba al Secretario de Comunicaciones 12 planos del Palacio Legislativo indicando expresamente: "que he formado de acuerdo con el contrato respectivo". Y entonces la crítica tonante de Rivas Mercado no se hizo esperar sobre la cabeza de Dondé.

Dentro de la denuncia de Rivas Mercado es curioso ver como algunas de sus observaciones coinciden plenamente con las vertidas por la parte del jurado que discrepó de Dondé. Una es el caso de la escala que claramente indicaba que el proyecto había sido diseñado para otro sitio, y solo con algunas correcciones se había presentado al concurso mexicano, y otra, la idea de que parecía un banco, un palacio para sede de Estado o un hotel de lujo, pero no un Palacio para el Poder Legislativo .

Según Rivas Mercado: "Todo aquel que con espíritu sereno se entere de la historia de nuestro concurso, no debe admirarse del pobrísimo resultado obtenido. En todas las épocas en que la arquitectura se ha desarrollado merced a circunstancias favorables y ha brillado con la excelencia de sus producciones, hay un hecho constante que observar: el arquitecto ha tenido un programa, y después de penetrarse de él, lo satisface a costa de toda su ciencia y de todo su arte. Esto pasó en la antigua Grecia, en el Imperio Romano, durante la Epoca Medieval, en el Renacimiento y en la Edad Moderna. Siempre el programa ha dominado a la obra, porque la

ha dirigido, porque la ha encauzado. Vemos así que los arquitectos de los templos, las termas, las catedrales, las soberbias o humildes mansiones, todos absolutamente, no navegaron ni navegan para ser el juguete de su fantasía sino que han tenido ante sí un programa que les sirve de timón y, a la vez de brújula que marca el rumbo del que jamás debe apartarse".[51] Y tenía razón el programa debe ser el rector de todo proyecto arquitectónico, no obstante puede resultar inútil cuando el creador no se conduce y no es devoto de la gran lección que también enseñó Rivas Mercado: ¡la verdad!

---

51 Rivas Mercado, Antonio, "Palacio Legislativo, *"El arte y la Ciencia" T. II* núm. 5
p. 65, Rodríguez, Prampolini, I., *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Documentos III (1879-1903)*, UNAM, 1964. p. 408

Las haciendas de los Llanos de Apan y del Estado de México

VI

Antes de pasar a exponer las influencias de Rivas Mercado en la enseñanza de la arquitectura en México consideramos necesario hacer un breve paréntesis para hablar un poco acerca de su obra arquitectónica. Esta, casi en su mayoría es de todos conocida, y sobre todo porque a él se le conoce principalmente como el autor del mal llamado "Angel de la Independencia", por la casona de la capital ubicada en Londres 6 y por su colaboración en el afamado Teatro Juárez de Guanajuato. En relación con estas obras, y otras como la desaparecida Aduana de Santiago Tlatelolco y el Palacio Municipal de Tlalpan, ya existen algunas monografías en donde se hablan de todas ellas y sobre todo se describen arquitectónicamente. Por considerar que ya no hay mucho que agregar al respecto de casi todas ellas hemos optado, por un lado, por presentarlas gráficamente por medio de dibujos obtenidos la mayoría de ellos gracias a una investigación fotográfica, y por otro lado hablar de ellas solamente a través de una cronología que incluimos al final de nuestro trabajo. Esta última decisión consideramos que nos ha permitido no empantanarnos y perdernos en una simple descripción arquitectónica. Sin embargo, de la obra arquitectónica de Rivas Mercado existe un aspecto de ella que realmente ha sido ignorada y poco conocida, nos referimos a

su labor tanto restauradora como constructora desarrollada a los pocos años de su regreso de Francia en las haciendas ubicadas en los Llanos de Apan y en Texcoco con la hacienda de Chapingo perteneciente en esos momentos al general Manuel González Cosío. Al aproximarnos a conocerlas hemos quedado impresionados al ver en ellas todo un trabajo de restauración y construcción de muy buena factura, y en donde es posible reconocer plasmadas en su arquitectura monumental algunas influencias que seguramente provienen ni más ni menos que de Viollet-le-Duc.

Ante tal situación y a riesgo de desviarnos un poco hemos optado por hablar de estos palacetes rurales porfiristas, y presentarlos por medio de dibujos para obtener una mejor idea acerca de ellos y lo que representan en la obra de éste arquitecto mexicano en cuyas diversas habilidades también se encontraba la restauración. Al respecto no hay que olvidar que Rivas Mercado durante un tiempo fue director del Museo de Arte Colonial y defensor de la conservación de Tepozotlán y la Exaduana de Santo Domingo entre otros lugares.

Nuestro principal interés por acercarnos a la haciendas remodeladas por Rivas Mercado, además de por ser poco conocidas sobre todo radica porque en sus ampliaciones y restauraciones es posible detectar la adaptación de la arquitectura colonial a la arquitectura ecléctica. Adaptación que constituyó el reto fundamental para la naciente

arquitectura nacional porque se trataba, por un lado, de amalgamar los viejos sistemas constructivos con las innovaciones del concreto y el acero, y por otro, de establecer adecuadamente las nuevas instalaciones relacionadas con la higiene y las zonas de servicio procurando dotarlas con todos los avances tecnológicos de la época.

Antes de introducirnos en el mundo de las haciendas creemos conveniente señalar que ésta, como toda unidad productiva de autoconsumo y venta, presentaba una gran complejidad en su infraestructura que le permitía una erogación económica mínima y una recaudación de capital máxima. Es por ello que en su interior se efectuaban una diversidad de actividades que requerían de un espacio arquitectónico específico que más adelante nos permitiremos describir, para lograr así entender cómo es que se desarrollaron y funcionaron las haciendas en que tuvo ingerencia Antonio Rivas Mercado situadas en los Llanos de Apan y el Estado de México.

La hacienda y su razón de ser, sus características y su importancia como célula económica autosuficiente del periódo porfirista, está sujeta a algunos aspectos geográficos, históricos y sociopolíticos. Probablemente ella fue una unidad de producción agrícola y ganadera que se originó en la encomienda colonial española, y obtuvo sus rasgos específicos

en el siglo XIX a través de un proceso de especialización productiva.

Respecto a quienes eran los hacendados existen diferentes versiones, y ello se debe a que como grupo jamás fueron homogéneos. En efecto "... los **hacendados** no fueron de un sólo tipo, ni ociosos y ausentistas por añadidura. Estos integraron un grupo social heterogéneo, vinculado con distintos grados y formas con el comercio, la minería, el agio, las manufacturas, los servicios y la banca; que por lo regular se empeñaron en lograr una buena explotación y administración de sus fundos, para establecerlos como negocios rentables. Por último, que el trabajo endeudado, si bien constituyó la relación básica de trabajo en las más de las haciendas, no fue la única forma de reclutamiento de mano de obra, en la misma. En efecto, en términos generales, la hacienda combinó el trabajo endeudado con el arrendamiento, la aparcería, el colonato, el precarismo y el trabajo asalariado. La combinación de este tipo de relaciones varío, como es claro, de acuerdo con las características y necesidades de cada hacienda, así como de lugar y el momento."[1]

---

1 Leal Felipe, y Huacuja Rountree, *Economía y sistema de haciendas en México. La hacienda pulquera en el cambio de siglo XVIII, XIX y XX,* Editorial Era, México 1984, p. 10.

Los trabajos de mantenimiento o de infraestructura en las haciendas se realizaban principalmente con los albañiles, alfareros, herreros y carpinteros. Estas labores se efectuaban sobre todo en construcción y ampliación de la finca por las necesidades que traía aparejada la especialización de las actividades. Normalmente era necesario reparar casas, corrales, establos o caminos. Pero tales jornadas venían a ser secundarias pues las principales eran las agrícolas, ganaderas y pulqueras. Otras labores de mantenimiento consistían en la limpieza y cuidado de los aljibes, *jagüeyes*, y ríos, así como en la fabricación y compostura de herramientas indispensables para realizar las faenas.

Geográficamente los Llanos de Apan se localizan en la zona templada del altiplano central. Concretamente en su parte nororiental colindan con el Estado de México, en la suroccidental con el Estado de Hidalgo y en el noroccidental con el Estado de Tlaxcala. En ella encontramos el lago San Antonio de Atocha, las Lagunas de San Rafael y de las Animas, sin embargo su caudal es de temporal, por lo que para el riego y abastecimiento de la hacienda se requería de la captación de aguas pluviales en aljibes y *jagüeyes*, siendo éste el principal recurso para el tiempo de secas y no así el pozo de agua que se utiliza en otras regiones porque requiere de una excavación profunda que imposibilita su uso. Esto marcaría la dependencia agrícola y ganadera con el período de

lluvias que es fijo y que va de los cinco a los seis meses por año.

Tal vez por los *jagüeyes* a la zona se le dió el nombre de Apan, pues "Apan" proviene del náhuatl: *a*, de *atl*, agua y *pan* en o sobre, en el agua o a orillas del agua . Y por ser Apan la cabecera de Distrito a los llanos se les llama así. Estos llanos estan rodeados de cerros de mediana elevación y muchos de ellos se ubican a los lados de las haciendas. Como el Tompeatillo y Chulco frente a Chimalpa, el Avilés atrás de Espejel, el Zontepec en San Bartolomé de los Tepetates, el Tecajete al lado de la hacienda del mismo nombre, el San Simón, el Tlacoyo y San Isidro rodeando a San Antonio Ometusco, las Damas, Tenixtepec y el Calvario junto a Santa Clara, y San Vicente y Güeyolica cerca de la hacienda de San Bartolomé del Monte Calpulalpan.

Tanto su ubicación geográfica, su clima, y su tipo de tierra, como su tradición histórica y los medios de comunicación permitieron dotar a las haciendas de los Llanos de Apan de la infraestructura necesaria para ser una zona con una producción importante en la tradicional bebida del pulque. Aunque no por esto dejaron de cultivar maiz, cebada, frijol, arvejón, y de criar ganado caballar, bovino y lanar.

Con excepción de la parte que colinda con la "tierra caliente", en todos los lugares que rodean al Valle de México

desde la época prehispánica se cultivó el maguey de pulque, sobre el cual hablaremos más adelante de manera detallada. Precisamente la zona de Apan evolucionó hasta convertirse en la más típicamente ligada a la economía pulquera. En efecto, los Llanos de Apan eran una zona relativamente tranquila comparándola con otras. En ella durante los momentos históricos críticos como la Guerra de Independencia, la Reforma y la Intervención francesa, sólo existieron pequeñas sublevaciones porque éste lugar era el acceso natural e histórico entre Puebla y México. En la zona propiamente nunca hubo una masiva rebelión campesina aunque sí fue zona de pillaje y bandolerismo. La razón de su tranquilidad "probablemente se halla debido a que hubo un gradual y constante desarrollo de la producción pulquera a través de las haciendas, que fue absorviendo lentamente y sin reajustes violentos la tradicional economía campesina de la región, basada también en la explotación magueyera, dadas las carácteristicas físicas del lugar que limitaban el cultivo de otros productos".[2]

Por ejemplo, simplemente a principios del siglo XX en el momento en que estalla la Revolución Mexicana, el solo Distrito de Apan contaba con 27 haciendas productoras de pulque y con 40 el de Tulancingo. Un investigador nos señala que las haciendas "en esa época producían en promedio, cada

2 Rendón Garcini, Ricardo, *Dos haciendas pulqueras en Tlaxcala 1857-1884*, Universidad Iberoamericana-Gobierno de Tlaxcala, México, 1990, pp. 55 y 56.

una de ellas 25000 litros de pulque, que eran transportados a la Ciudad de México en ferrocarril".[3]

En Apan, como cabecera de distrito, el pulque era gravado desde la época del virreinato. A lo largo de los siglos en este lugar se llevó el estado de cuentas que exigía la corona por el pago del derecho del pulque. Gracias a esto existen diversos datos sobre la producción pulquera desde ese entonces hasta la Independencia. De ellos, simplemente podemos inferir que el pulque tuvo muchos altibajos en su producción, por ejemplo en 1810 se recaudaron $500,000 del pagó por derecho, y después de esta fecha hubo un descenso a $200,000. Para 1865-1866 existió un aumento de $300,000 mientras que "para la séptima década del siglo pasado el panorama varió de manera importante. En la capital de la República ya existían 822 pulquerías y de 1879 a 1889 el producto de los derechos ya representaban más de $500,000 anuales".[4] Esto nos indica que hubo una recuperación, que para algunos se debió al hecho de que se introdujéra el ferrocarril. Porque "la línea ferroviaria que unió la Ciudad de México con Apizaco, Tlax.," el 21 de enero de 1867, pasaba por Apan. Y unos pocos años después "...el Ferrocarril Mexicano inaugurará su ruta completa México-Veracruz (enero 1o. de 1873)".[5] Algunos autores consideran que el aumento de

---

3 Arias, Víctor, *Zempoala. Desarrollo turístico,* Gobierno de Hidalgo, México, 1988, p.64.
4 Ver Rendón Garcini, *Op. cit.* p. 128.
5 *Op. cit.* p. 148.

la producción del pulque en algunas haciendas ocurrió antes que el establecimiento de la ruta ferroviaría, sin embargo, de acuerdo con las fechas en que se inaugura el ferrocarril, no es nada difícil que éste sí halla tenido mucho que ver.

La relación entre el ferrocarril y la producción de las haciendas pulqueras de los Llanos de Apan a grandes rasgos es la siguiente. La primera compañía de ferrocarril fue el Mexicano cuyas obras se iniciaron desde 1837, pero sólo comunicó a Otumba con la capital hasta 1866. Posteriormente en 1878 surgió el Ferrocarril Interocéanico y en 1879 el Ferrocarril Hidalgo inició de manera específica "la construcción de un tramo de 81 kilómetros entre los Reyes e Irolo Edo. de México, que concluyó en 1882. Posteriormente construyó un tramó de 21 kilómetros entre los Reyes y la Estación de Peralvillo que concluyó en 1882. El ferrocarril de Hidalgo y noroeste comenzó a tender sus vías en 1879 desde la estación de Irolo hacía Pachuca y Tulancingo. En 1884 había construído más de 95 kilómetros de vías".[6]

Pero gracias a que el ferrocarril Mexicano unió desde 1866 la estación de Buena vista con los Llanos de Apan empezó la comercialización del pulque en mayores cantidades hacía la Ciudad de México. Entre 1866 y 1880 el Mexicano tenía sus principales puntos de embarque de pulque en las estaciones de Apan, Soltepec, Ometusco, Otumba, Atlixco, al igual que con

6 Ver Leal Felipe y..., *Op. cit.* p. 67.

la de Teotihuacán y Texpan, para finalmente concentrarlo en Buena Vista . En un momento dado el precio del pulque empezó a subir pues el monopolio del transporte encareció las tarifas para transportarlo.

Sin embargo, éste monopolio se rompió en el intervalo de 1880-1892 gracias a los ferrocarriles Interoceánico y el Hidalgo. Lo que permitió que se estabilizaran los precios de los embarques hasta llegar a ser más económicos en 1900. Posteriormente: "Entre 1900 y 1908 se estructuró la compañía de los Ferrocarriles Nacionales de México, mediante el arrendamiento, el control y la fusión de diversas líneas. El gobierno federal detentaba la mayoría de las acciones del consorcio, que estaba compuesto -entre otros- por los Ferrocarriles Nacional Mexicano y Central Mexicano. Por otra parte, desde 1903 el Ferrocarril Interoceánico quedó bajo control gubernamental, aunque conservó una administración autónoma, sin participar en la fusión de los FFCC Nacionales de México. El Ferrocarril de Hidalgo y Noreste fue adquirido por la empresa oficial en 1905. Al término de la primera década del siglo, de los tres ferrocarriles que cruzaban la región pulquera, sólo el Mexicano se mantenía como compañia independiente de la gestión gubernamental. En estos años cesó la competencia entre las distintas líneas ferroviarias, y las tarifas tendieron a estabilizarse".[7]

---

7 *Op. cit.* p. 87.

Por la afluencia del pulque a la Ciudad de México gracias al ferrocarril, su producción entró a formar parte de una estrategia netamente capitalista. Y es aquí donde surgió una íntima relación entre la hacienda y la estación de ferrocarril. Algunas de las estaciones ligadas a las haciendas que construyó y remodeló Antonio Rivas Mercado son: la de Apan que servía al rancho Espejel y Chimalpa, la de Tecajete a un pasó de la hacienda del mismo nombre, la de Irolo que daba servicio a Santa Clara y a Tepetates, hacienda última que en 1903 ya contaba con una vía férrea diseñada por el ingeniero Caso que llegaba directamente del tinacal a la estación, la estación de Ometusco para San Antonio Ometusco, y finalmente no podemos olvidar a Chapingo hacienda que también contó con ese servicio.

En toda producción capitalista cuando existe un incremento en ella lógicamente sobrevienen momentos de fuertes bajas de los precios en el mercado. Y esto ocurrió con el pulque alrededor de 1900. En determinado momento la bebida producida llegó a ser mayor que la demanda existente en la Ciudad de México, y en la zona de los Llanos de Apan. Así mismo, la concentración para su venta en la Capital llevó también a que los administradores de las haciendas introdujesen los alambiques para procesar el pulque y convertirlo en aguardiente o mezcal.

Esto último ocurrió en las haciendas de Tecajete, San Antonio Ometusco y Tepetates. Las cuales contaban con un alambique propio y alternaban la producción de mezcal, pulque y aguardiente para prevenir o contrarrestar así un posible colapso económico siempre latente para la hacienda. Pues, "Hoy sabemos, a ciencia y conciencia, que la hacienda nunca fue una institución estática, sino que experimentó momentos de expansión y contracción, así como innumerables ajustes y modificaciones en sus estrategias empresariales en el corto, mediano y largo plazo. Igualmente, que se mostró por regla general, susceptible a la oscilación de los precios de los productos agropecuarios en sus mercados locales, regionales, nacionales y aun internacionales. Así mismo, que a lo largo de casi cuatro siglos fue capaz de adaptarse y satisfacer las nacesidades de la sociedad mexicana y de diversas circunstancias internacionales".[8] Tan fue así que Chapingo estuvo más bien encaminada a la producción de granos aunque también produjo pulque.

La importancia y trascendencia económica de la producción pulquera nos lo da el hecho de que justo el 16 de marzo de 1909 se constituyó en la Ciudad de México la Compañia Expendedora del Pulque, Sociedad Cooperativa Limitada, en la que se daban las garantías necesarias a los socios para la compra-venta del pulque.

---

8 *Op. cit.* pp. 9 y 10.

La mayoría de los socios eran dueños de haciendas aunque también formaban parte de ella los dueños de los expendios. No obstante, la sociedad daba mayores garantías a los primeros, lo que a la larga llevó tanto al monopolio de la produción, como a la compra-venta del líquido y al acaparamiento del mayor número de expendios de la Ciudad de México por parte de la Sociedad Cooperativa. Dicho monopolio se mantuvo a lo largo de seis años en los que sufrieron la inestabilidad política y social correspondientes a la presidencia de Madero y de Huerta, hasta que en 1915 se declaró en quiebra con una baja constante en la producción del pulque de esa fecha a 1930.

Bajo un cielo azul intenso y limpio un sin número de magueyes se cubren de tierra. Los días son calurosos y las noches frías y estrelladas. Entre los cerros las haciendas se extienden imponentes, y algunas de ellas parece que vigilan en silencio el horizonte desde sus lomeríos surcados por profundas barrancas. Ante tal espectáculo uno no puede más que pensar que el Porfiriato antes que su majestuosa arquitectura urbana tuvo a su palaciega arquitectura campestre. Mencionemos sólo algunas haciendas; en el Distrito de Apan (Hidalgo) tenemos a Calderon, Tultengo, Espejel, la Bolsa, San Lorenzo, Chimalpa, Santa Clara, San Bartolomé de los Tepetates; en la cabecera de Otumba (Edo. Méx.) pertenecientes al municipio de Axapusco están Atla, San Pablo Xuchi, San Miguel y San Antonio Ometusco, Irolo, y

Xala; en el municipio de Zempoala (Hidalgo) están Tecajete, Somariel y Santa Mónica, y finalmente en el municipio de Calpulalpan (Tlaxcala) tenemos a Santa Teresa, la Soledad, San Bartolomé del Monte Calpulalpan y otras.

Casi todas las haciendas contaban con ranchos que formaban parte de la propiedad del fundo por eso a los nombres de aquéllas hay que agregar los de estos últimos. En Tepetates por ejemplo están los ranchos de Santa Ana, Palpa, del Cristo, del Tecolote, San Javier, Dolores, Santa Cruz. Y también encontramos los siguientes *jagüeyes*, como San Cosme, Santa Ana, del Agua Limpia, San Juan, San Salvador, San José, el de la propia hacienda de Tepetates, San Javier, Irolo, San Antonio Tepescua, de los Dolores, de la Cruz, Santa Clara, Juchimanca y San Antonio. Algunos de ellos los subarrendaban por un pago anual previamente concertado con el dueño para que a cuyo término se cumpliese con lo pactado. Las rancherías de Chapingo fueron La Concepción, San Bernardino, San Pablo, Nativitas, Santa Ana, Santa Cruz, Tepalapa, San Antonio, Montecillo, y Tequesquinahuac.

Como ya señalamos al principio, éste pequeño estudio sólo abarcará las haciendas en donde de una u otra forma participó arquitectónicamente Antonio Rivas Mercado. Por lo cual nos limitaremos a hablar de las siguientes: San Bartolomé del Monte Calpulalpan localizada en el Estado de Tlaxcala; Chimalpa, Tecajete, San Bartolomé de los Tepetates, Santa

Clara y Rancho Espejel en Hidalgo , San Antonio Ometusco y Chapingo pertenececientes al Estado de México. De éstas sólo hemos sabido el nombre de algunos cuantos propietarios y aún cuando no resultan imprecindibles para nuestro análisis a continuación los enlistamos.

HACIENDA.	AÑO 1880-1900	1923...
Chapingo Chimalpa	1884 Manuel González C. Dolores Sanz Lavie	Dolores Sanz Lavie
R. Espejel	1880 Agustín Torres R.	
San Bartolomé de los Tepetates	1880 Escandón	Juan Pascal y Ma. Perez de Tagle
Santa Clara	Angula Dueñas de Vidal	
Tecajete	1884 Manuel Gonzaléz	Escandón
San Antonio Ometusco	1881-1885 Ignacio Torres Adalid y Javier Torres R.	
San Bartolomé del Monte Calpulalpan	1880 Macías Torres 1908 Torres Adalid	

Pasemos ahora a hablar de las haciendas pulqueras que ya mencionamos y que remodeló o amplió Antonio Rivas Mercado. Estas haciendas sobre todo se dedicaron a la producción del pulque. Cuando uno se va acercando, desde lejos, lo primero que se mira casi siempre son los enormes muros, sólidos, imponentes con sus torres . La hacienda en general para su

seguridad requirió de bardas que rodeaban al casco. Algunas inexpugnables como las de Chimalpa: ciega, apabullante de tabique y piedra, o como la de Chapingo hoy ya desaparecida. La de Calpulalpan translúcida, gracias a la cancela que la franquea de rico encaje, pregona la maestría de la balconería del lugar, y semeja unos brazos que abrigan a las columnas y pilastras de piedra almohadillada. Antiguamente contaba con un pegaso a cada lado que actualmente ya no existen.[9] El sistema constructivo utilizado en las bardas fue de Tapia "que consiste en la fabricación de un tramo de muro con tierra arcillosa. Dicho mortero se vaciaba, previamente amasado, dentro de una forma o cimbra de madera, apisonándolo para hacerlo compacto".[10]

Por si los muros no fuesen suficientes están las torres con troneras y mirillas. Algunas cuentan con almenas para defenderse mejor pues la zona fue asolada por bandidos. Defensa de los dueños y su servidumbre, y de su riqueza en enseres y en dinero. Pues aun cuando en algunas haciendas no se pagaba con dinero a los trabajadores, si existía el que se obtenía por la compra-venta del pulque y aguamiel. De estilos de torres tenemos muchos ejemplos y todas ellas de magnífica factura. Una sencilla en Tepetates con su aplanado a la cal, ubicada en el eje central de la fachada, resulta un alarde de

9 Ver de la Barra Torres Rivas, Eduardo, *Los de Arriba*, Editorial Diana, México, 1967, p. 57.
10 Terán Bonilla, José Antonio, *La construcción de las haciendas de Tlaxcala. Colonia, siglo XIX y porfiriato*, Tesis doctoral, UNAM, México, 1988, p. 87.

composición y proporción entre la vertical (la torre) y la horizontal (el muro). Están las de Tecajete franqueando la entrada de la casa y las de la barda, posiblemente inspiradas en el recuerdo de algun viaje emprendido por el Arquitecto Antonio Rivas Mercado a Carcassone o de horas de estudio de la obra del *Dictionnaire Rasonné de l'Architecture Française* de Viollet-Le-Duc (1858). Las de Ometusco, pequeñas a semejanza de una casa de juguete forradas todas de azulejo francés; o las de Chimalpa y Santa Clara, infranqueables de ladrillo y piedra; que resguardan al que pareciera "un pequeño burgo amurallado de la Edad Media"[11], y la octogonal de ladrillo mostrando su desnudez en Tepetates o como las de la barda de Chapingo también de ladrillo pero en menor escala y que franquean el acceso protegiendo a la casona resguardada a su vez en la fachada principal por dos torres que mezclan al estilo neogótico y al renacimiento veneciano, y que cuentan con un andador para los vigías rematadas por soberbios pináculos que desafían al cielo. Pero eso sí todas ellas acompañadas por garitas o ermitas según el caso y nichos con alguna imágen sagrada a la que fervorosamente se encomienda el caminante. Su unidad formal en conjunto es semejante pues no en balde todas ellas fueron edificadas por Rivas Mercado.

---

11 Olvera Jorge, "Ciudad Sahagun y sus alrededores", en *Artes de México Nº 56-57,* Año XII 1964, p.4.

Toda hacienda contaba con dos puertas principales: la puerta principal y la llamada puerta de campo. La primera normalmente era toda de fierro forjado luciendo en su remate el monograma del propietario. Su fino diseño utiliza cocoles, rulos, moños, anclas, etcétera, propios de un palacio como la de Calpulalpan y Ometusco. También las había de madera con sus chapetones. La segunda "tenía acceso a las dependencias del casco, que a veces era de grandes dimensiones".[12] En efecto, tenemos a la de Ometusco que tiene un área monumental formada por un arco rebajado rematada por un frontón, y la de Tecajete con su vistoso aplanado en el muro en forma de petatillo. Por su parte, la de Chimalpa está "custodiada por los dos recios y adustos centinelas que son los torreones almenados que la flanquean."[13]

Lujosamente ornamentadas las fachadas de los cascos de éstas haciendas ostentan distintos estilos; la reminiscencia ecléctica francesa en el rancho Espejel, el neorrománico en Tecajetes, y el ecléctico semiclásico en Calpulalpan y en San Antonio Ometusco según nos dice Israel Katzman. Algunas de ellas presentan un aplanado y muestran las huellas de dibujos geométricos y colores vivos prácticamente desaparecidos, pero que aún es posible apreciar en las fotografías de época como en las de la hacienda de Tecajete. Las hay adornadas con frontones clásicos decorados con roleos

12 Ver Islas Escárcega, Leuvigildo, "Apan" en *Artes de México*, No. 79-80, Año XIII, México, 1966, p. 9.
13 Ver Olvera Jorge..., *Op. Cit.* p. 4.

y guirnaldas como Calpulalpan, o con pabellones y ajaracas, acéfalas porque el tiempo hizo que perdieran su buhardilla cubierta por mansardas como Rancho Espejel. Sobresale la de san Antonio Ometusco por su fino trabajo de azulejería y balaustradas ostentando en sus accesos dos nichos para esculturas de Garssini de París. Otras nos recuerdan a los castillos o fortalezas medievales rematadas por un ático con reloj o sin él como en Chapingo y Tecajete. Sobresale en Tepetates la imaginería de Rivas Mercado con "las rejas de fierro colado en las ventanas (de la casona) que se ven hacia el atrio de la iglesia, (y) las puertas de campo también de fierro colado con las iniciales de la hacienda y la barda del exterior.[14]

Un elemento decorativo que se usó en los casco y en las bardas fue la *citarilla*, la cual es una celosía hecha de ladrillo o barro. Haciendo un juego de velatura, aligeraba la maza del casco al mediar entre la tierra y el cielo. Ella constitúye una reminiscencia árabe adoptada en los Llanos de Apan, que con gran habilidad utilizó Rivas Mercado para embellecer las haciendas y son propias del periódo porfirista.

Como corresponde a toda hacienda su núcleo principal lo constituía el casco que era la casa principal formada por el

14 Armella de Aspe, Virginia, *San Bartolomé de los Tepetates. Historia de una hacienda*, Editorial Diesel Nacional, México, 1988, p. 88.

conjunto de las habitaciones del propietario. Las casas de las haciendas podían ser de una sola planta o de dos, lo que permitía solucionarlas de maneras distintas. En Espejel, Chapingo y San Bartolomé del Monte Calpulalpan, por ejemplo, la casa es de dos pisos: "la planta baja para oficinas y cuartos de empleados principales, y en la alta, tres alas para habitaciones, salas y el comedor en el centro mirando hacia la troje con el monte al fondo".[15] En las demás haciendas estudiadas las casas poseen una sola planta. Para tener acceso a ellas, normalmente contaban con un zaguán "que era custodiado y habitado por el zaguanero, encargado de vigilar el acceso".[16] En Calpulalpan está compuesto por un arco carpanel acompañado de otros de medio punto y resulta majestuoso. Usualmente se contruía con una "techumbre a base de viguería y terrado, ya fuera dispuesta en sentido corto (regularmente el ancho de este espacío) o a lo largo. Cuando la casa era de dos pisos (como en Calpulalpan) sobre esta cubierta se colocaba otro nivel".[17]

Adentro de la casa en un primer término tenemos la sala principal, lugar de reunión y de tertulias que normalmente era lujosa como en Tecajete, aun cuando no por ello deje de ser sobria aunque esté adornada con cuadros de época en los

---

15 de la Barra Torres Rivas..., *Op. cit.* p. 57.
16 Kaza, Leonardo, *et atl.*,"Arquitectura para la producción: las haciendas de Tlaxcala", *Historia 10*, Seminario de estudios de la historia del arte, DEN-INAH, Edit. INAH, México, julio-septiembre de 1985, p. 87.
17 Terán Bonilla..., *Op. cit.* p. 312.

que se puede ver en particular el del propietario Manuel González; sigue la biblioteca que en Tepetates fue recogimiento por muchos años de Protasio Perez Tagle; a continuación las recámaras, encontrándose primero la del matrimonio y luego la de los hijos, sucediéndose una trás otra en corredor. Eso sí, cada una con su chimenea porque así como al medio día y durante la tarde azota el calor, por las noches el frío cala, y sobre todo en las madrugadas de diciembre. Sin embargo, se puede pensar que poco podía molestar el frío al interior de esos cascos porque algunos de ellos están construídos de adobe o de piedra que son materiales térmicos. También estaba el imprescindible salón de juegos, haciendo tono con la época, y normalmente empapelado con motivos campestres traídos de Francia, como en Ometusco o en Tecajete. Lugar éste último en donde todavía hoy en día se guardan las fotografías familiares y los trofeos ganados en las charrerías, rodeados de poltronas y mesitas en donde seguramente las damas pasaban algunas tardes jugando a las cartas o escuchando tocar el piano. Tampoco faltaban las recámaras para huéspedes; no en balde a fines de siglo México todavía seguía siendo un país eminentemente rural. Un ilustre huésped de Ometusco y de Tepetates lo fue Porfirio Díaz junto con su familia.

Un lugar especial es el comedor, normalmente de grandes dimensiones para que sirviese a las grandes comilonas de la númerosa prole, con su cocina casi siempre forrrada con

azulejo de talavera, y con su enorme campana sobre el fogón de leña que luego se reemplazaría por la estufa de gas. De sus paredes usualmente colgaban utensilios de barro de todos tipos y estilos, y podía tener a sus lados panadería, tortillería y quesería. Además tenemos los baños, que como todavía hoy se puede ver en Ometusco eran de porcelana traídos exprofesamente de Europa.

Por último están los despachos; el principal era el del dueño, allí solía hacer los arreglos pertinentes con el administrador y el mayordomo. En San Antonio Ometusco es un privado que se ubica al lado de la sala hecho con una cancelería tallada en madera de inigualable belleza. Los de Tecajete y Chapingo se ubican a mano derecha del zaguán, y propiamente eran espacios semipúblicos en donde se efectuaban las cuentas para la paga de la raya de los peones, y semaneros o *tlachigueros*. Otro ejemplo de estos despachos es el de San Antonio Ometusco. Probablemente diseñado por Rivas Mercado tiene una singular solución. Hecho de madera tallada está adosado al muro y ubicado curiosamente en el centro del tinacal. En el muro tiene una pintura al óleo cuyo tema es la trinidad con unos ángeles y un cristo. Esto nos hace pensar que los hacendados en sus haciendas usaron el lenguaje arquitectónico y pictórico como elementos para inspirar respeto y obediencia.

La casa usualmente se distribuía como los claustros, en el centro de ella se encontraba el patio rodeado por un corredor que resguardaba a las diferentes piezas de las lluvias, y permitía la libre circulación para acceder a todas las dependencias. Esta disposición idéntica a la del claustro conventual creaba un agradable microclima que permitía estar en el exterior hasta tarde. En Tepetates y Tecajete el corredor está techado con viguería y bóveda catalana, y adornado con elegantes figuras geométricas. Este patio normalmente se adornaba con macetones de barro y de hierro forjado, y los muros lucían algunas pinturas alusivas pintadas al óleo. En Ometusco los motivos son unos bellos pájaros rodeados de unas enramadas que recuerdan el paraíso, en Espejel son campestres y en Calpulalpan el patio era cerrado, de planta rectangular y en uno de sus largos lados contaba con un muro de tapia decorado con molduras de cal, y servía para delimitar la casa de las demás dependencias de producción; el otro lado era porticado aprovechando el que la casa fuese de dos niveles, con una balaustrada y techo de terrado. En el segundo nivel tenía un enrejado entre columna y columna permitiendo entrever la distribución de los distintos cuartos, pero actualmente se encuentra transformada.

En estos patios ajardinados así mismo se acostumbraba poner en el centro una fuente con su base hecha de piedra labrada o forrada de azulejo, y cuyo surtidor en las

haciendas de los Llanos de Apan son amorfos. Aunque algunas de sus figuras sugieren alegorías vegetales, animales y mitológicas. La fuente de Calpulalpan en su surtidor tiene cuatro rostros de faunos con peces y en su remate un ágave. La del rancho Espejel es sencilla y rodeada con sus sillas de fierro al *art nouveau*. La de Ometusco luce sus flores o *quiotes* multicolores de pedacería de azulejo, y sin lugar a dudas todas ellas son cantarinas y sosegables. Estas haciendas contaban con otros jardínes alrededor de la propiedad igualmente cuidados, y arreglados por la imaginación de los jardineros. Algunos de ellos albergaron un Quiosco o pabellón como en Tepetates, el cual se construyó en el período de Maximiliano de Hasburgo, pero actualmente ya no existe. En Chapingo el jardín principal tiene una traza a la francesa adornado con esculturas grecolatinas elaboradas en Val-Dþosne por Edme Boudhardon y Florones de J. L. Mottiron Works de N. Y., y su eje principal está rematado por una fuente central con unas Nereidas cubiertas por un baldaquino.

Todas estas casas como ocurre con toda arquitectura poseían una carga ideológica pues "la casa del propietario era la construcción en torno a la cual se ordenaban los espacios y edificios que conformaban la hacienda. Esta cumplía con una doble función; además de servir de alojamiento era un símbolo de poder y prestigio social, de ahí sus grandes dimensiones y el lujo y dispendio de su

ornamentación, sobre todo a fines del porfiriato y muy especialmente en las haciendas pulqueras".[18]

En los cascos también existía la casa del capellán. En la hacienda de San Antonio Ometusco todavía se conserva poseyendo el estilo general del casco. Ella se encuentra en un nivel superior al de la casa del hacendado; su fachada es de una línea clásica y tiene el acceso formado por un arco de medio punto con su clave. Su arquivolta revelan un excelente manejo del tratado de Viñola y Serlio; en el riñon cuenta con una moldura y en cada uno de los estribos tiene un nicho que debió resguardar una imágen que hoy ya no existe. Este arco está rematado por un frontón con su medallón y su friso. A su vez la casa tiene un portal que da acceso a las distintas dependencias.

Las "gente de razón" que eran las que ocupaban un lugar importante en la jerarquía de la hacienda como el administrador y demás empleados superiores, se les dotaba de una casa con características particulares : "las casas de los capataces y mayordomos estaban ubicadas estratégicamente para así poder controlar a sus trabajadores; sus casas se diferenciaban del común porque eran más amplias, tenían mas cuartos o el material de la construcción era de mejor

---

18 *Op. cit.* p. 88.

calidad".[19] Estas casas también contaban con lavaderos comunes y *temascales*.

Anexa al casco encontramos la capilla. Lugar de adoctrinamiento y de educación en épocas anteriores al siglo XIX. En Ometusco la fachada ostenta el lema "Amad a Dios y cumplid su ley" y la del patio de Calpulalpan "El que persevera alcanza". Lemas que muy probablemente servían tanto a la fé como al hacendado pues debían evitar en los ánimos de los fieles cualquier posible mal pensamiento. En fin, las capillas servían además como lugar de reposo perenne pues sus atrios funcionaban como cementerio familiar del hacendado, (el de los peones y demás trabajadores se encontraba extramuros). Tanto en Ometusco como en Chimalpa ellas ostentan una fachada de proporción monumental y de una composición inigualable. Esta última luce una cúpula de muy buena factura, y una fachada de estilo neogótico con un espacio interior clasicista[20]. En cambio, en Tecajete, ella constituye una dependencia más del casco y no se denota hacía el exterior, por lo mismo es sencilla e íntima. La de Tepetates es una bella herencia barroca, y la de Calpulalpan posee una atrevida bóveda que nos habla del buen diseño y de la calidad de la mano de obra. El silencio y la paz interior de las capillas se disfruta mirando los altares: el de Rancho Espejel es neoclásico mientras que el de Tecajete es barroco

19 *Ibid.*
20 Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, UNAM, México 1973, p.164.

y tiene las imágenes de los cuatro evangelistas, y en el recodo de la nave que posee se encuentra la imágen de la virgen de Guadalupe. De las tres figuras de San Antonio en el altar de la capilla de Ometusco, una de ellas fue motivo de orgullo para los lugareños porque no carga al niño en la posición acostumbrada, pues más bien lo está arrullando. En Ometusco igualmente sobresale la tribuna tallada en madera destinada a la familia del hacendado, y el labrado de los confesionarios.

Algunas haciendas también llegaron a tener escuela, espacio arquitectónico perteneciente al siglo XIX y que quizá se implantó sobre todo a partir de las Leyes de Reforma.

Como sabemos, otro lugar importantísimo en toda hacienda fue la famosa tienda de raya, lugar en donde se podían adquirir diversas mercancías como zarapes, mantas, aperos, etcétera. Para J.B. Santisteban escritor del siglo XIX y autor de *Indicador Particular del Administrador de Hacienda. Breve Manual Sobre Reglas de Economía Rural, Inherentes al Sistema Agrícola en la República Mexicana,* editado en 1903, la tienda u oficina resultaba vital para la finca. Por ello recomendaba que ella no fuese arrendada ni explotada por extraños. A parte del interés económico encontraba otros motivos de suma importancia en ella. A continuación dejemos que él mismo nos lo explique con sus propias palabras: "Esta oficina proporciona diferentes y extraños servicios: en su

variedad, da siempre materia para un buen periódico; es el confesionario general de la finca; en ella se aprende mucho de lo que se ignora: detrás de su mostrador se conoce a fondo sin preguntar ni haberlos tratado, a todos los empleados y sirvientes del lugar con las más características historias de cada familia; y se sabe cuanto puede saberse de colindantes y vecinos, y en fin de cuantos frecuentan la hacienda y sus alrededores. Asimismo, se obtiene la más rápida y voluntaria noticia de cuanto ocurre y es de esperar o temer; todo robo y abuso se descubre en la tienda: hasta el administrador, si es algo filósofo y observador, puede sacar de allí la comprobación de su nulidad o de sus aptitudes: los defectos que le achacan y de los que quizá pueda corregirse; las pruebas de su creciente o menguada autoridad; la bondad o el prejuicio de sus disposiciones, de sus aciertos y de sus errores; las necesidades que aflijen a sus gobernados y las que más atención merecen; en una palabra, todo cuanto no le dijera quizá ni el mejor amigo, ni el mejor espejo. Nada de cuanto pasa en el campo, en las vecindades de la hacienda y en la hacienda misma, se le oculta al tendero, si es hombre listo, de experiencia o bien dirigido."[21]

Pero ¿cómo son las tiendas de raya?. En Tecajete la tienda era una construcción sencilla de un nivel con cubierta a un agua de teja y su portal al frente localizada al lado de

---

21 Ver Leal, Juan Felipe, y Huacuja Rountree..., *Op. cit.* p. 161.

una de las trojes. En Tepetates la tienda "estaba situada al oriente en el extremo opuesto del *pegujal*. Formaban un ala con otras dependencias y estaba separada de la sacristía por la puerta de campo por la que debían entrar los pastores y el ganado a los corrales".[22] La de Ometusco si bien tenía una fachada sobria la proporción es monumental, y está rematada con un frontón con su acrótera y un pretil de citarilla sin faltar el medallón que dice "año de 1890". Su portal con seis columnas está aplanado y tiene escrito con color la leyenda de "tienda de raya de Sn. Antonio Ometusco". Al interior contaban, por supuesto, con su estantería de madera para guardar, colgar o exponer los productos en venta y su respectivo mostrador para evitar al comprador toda tentación y para que el tendero no tuviera que estar tan a la caza. La mayoría de estas tiendas estuvieron siempre a cargo de los propietarios de la hacienda como recomendaba Santisteban. Sabemos que en el caso de la hacienda de Xala, muy próxima a San Antonio Ometusco, la tienda estuvo subarrendada a Francisco Espejel por algún tiempo.

Además del casco existían otras casas para los trabajadores de menor rango. Normalmente se encontraban al lado de las grandes bardas de mampostería o tapías que rodeaban al casco. Allí "adosadas...estaban las habitaciones de los peones, tlachiqueros y otros sirvientes. Al conjunto de todas estas habitaciones se les llamaba curatería o

22 Armella de Aspe, Virginia..., *Op. cit.* p. 66.

calpanería".[23] Estos lugares estaban constituídos por un cuarto con sólo una ventana y un lugar para el fogón. Normalmente no tenían patio, aunque llegó haber las que sí contaban con ese espacio. Excepcionalmente existieron las que tenían tres piezas o un pórtico. El orden y el rigor prevaleciente en las haciendas se manifiesta incluso en la distribución de estas viviendas pues "los caseríos estaban organizados de acuerdo a una división técnica del trabajo, es decir que los peones, los *tlachigueros* y los artesanos vivían separados."[24] Es interesante mirar como estos espacios sencillos, que formalmente no ostentan ningún estilo, de material pétreo, todos iguales, uniformes uno trás otro, con sus cubierta de viguería con terrado y con sus áreas mínimas, es interesante, repetimos, mirar cómo todavía desafían al tiempo. Se hierguen desafiantes y parecen preguntar ¿si los moradores del campo realmente eran libres? Quizá se conservan como un crudo testímonio para que nuestros ojos vean que tal vez la historia de cada una de estas haciendas también cobráron muchas vidas. Pues igualmente Tepetates, Tecajete, Calpulalpan, Chimalpa, Santa Clara, Espejel y Chapingo tuvieron los famosos encasillados.

Las famosas casillas así mismo existían en los alrededores de la hacienda, y éstas eran habitadas por los trabajadores del *pegujal*, los cuales además tenían derecho a

---

23 Islas Escárcega..., *Op. cit.* p. 9.
24 Kaza, Leonardo..., *Op. cit.* p. 88.

cultivar sus propías tierras. Las que rodean al casco de Tepetates las construyó Don Mariano Pérez de Tagle, y las que se conservan en San Antonio Ometusco todavía hoy las habitan, reformadas, gente del lugar.

Para conservar el rigor algunas haciendas contaban con la llamada *tlapizquera*, la cual era una pieza que servía como cárcel. En ella se encerraba a los indios para que no huyeran. Por ejemplo "Tepetates tuvo su *tlapizquera*, cerrada por una tosca reja de madera estaba situada al fondo del corredor del lado derecho, sobre el patio".[25] Calpulalpan igualmente contó con la suya ubicada en el corredor del patio principal.

La hacienda pulquera a diferencia de las agrícolas y ganaderas requería del tinacal el cual "era un lugar espacioso, bien ventilado en donde se colocaban las tinas en que se elaboraba el pulque a través de fermentar el aguamiel. Estas eran de cuero de res y se colocaban en los tendidos y estos sobre bancos de madera a una altura aproximada de un metro cincuenta centímetros".[26] Una muestra de un hermoso tinacal lo tenemos en San Antonio Ometusco. Allí Antonio Rivas Mercado hizo gala de la imaginación ecléctica de su época. Formando parte de la fachada principal de la casa , el tinacal se ubica en el eje central como elemento rector de

25 Armella de Aspe..., *Op. cit.* p. 56.
26 Islas Escárcega..., *Op. cit.* p. 10.

composición de la fachada. Es de una sola planta con siete entre-ejes, y en el entre-eje central está el único acceso. En el exterior está el portal y en su interior el tinacal consta de una planta libre. Los muros de la fachada son gruesos y están aplanados a la cal. Cada uno de ellos en la parte superior tiene una ventana de grandes dimensiones con un arco apainelado, y en su riñón están pintados al óleo motivos relativos a la elaboración del pulque. La solución estructural empleada es muros de carga y pilastras; en el interior la estructura es de acero en columnas y vigas con una cubierta de madera con terrado. Mientras que en el portal la estructura es de ménsulas de madera, y su cubierta de lámina acanalada de zinc a un agua, con alero y delantal o guardamalleta de metal con rico encaje. Además, su interior se encuentra ricamente decorado con pinturas al óleo de Andrés Padilla y Maza pintadas en enero de 1885. Estas narran la historia del pulque desde la época prehispánica hasta su producción y comercialización en Ometusco por Torres Adalid.

En la hacienda de Tepetates el tinacal "estaba en el lado norponiente de la hacienda. Tenía su entrada directa, la que se conserva todavía, con otra puerta de campo para que entraran por ahí los tlachiqueros y las recuas de mulas que se debían cargar con los barriles de "medio círculo", hecho de madera y tapados con una penca de maguey".[27] En Tecajete se encuentra en el primer patio anexo a la casa, es una

27 Armella de Aspe..., *Op. cit.* p. 66.

habitación con buena ventilación y orientación, techo de viguería de madera con terrado y teja, la fachada es sencilla y revocada pintada de color durazno mientras que las columnas y dalas lo están de color ocre. En San Bartolomé del Monte Calpulalpan se encuentra a mano derecha y es de un nivel con muros de tapia aplanados a la cal y pilastras almohadilladas. Sus vanos están enmarcados con arcos de medio punto y puertas de arcos apuntados. El edificio está rematado con una cornisa de citarilla. En Chapingo es una construcción barroca de gruesos muros con contrafuertes que sabiamente amalgamó Rivas Mercado a las nuevas dependencias que la hacienda requirió para su mejor funcionamiento. En el rancho Espejel está a un lado de la casa; es una hermética construcción de tres entre-ejes, con una sola puerta de arco de medio punto de cantera labrada, y muros aplanados a la cal y columnas y pilastras de tabique. Cada entre-eje en la parte alta del muro tiene dos ventanas de pequeñas proporciones, y luce como adorno una moldura sencilla acusada en todo su perímetro en la parte baja y alta del muro enfatizando el lecho alto de la cubierta.

Para que el pulque fermente requiere una buena ventilación y poca variación de temperatura, por lo que el lugar debe ser frío y húmedo. Esto se lograba por medio de ventanas colocadas en la parte alta de los muros y con una sola puerta en el local. Así mismo, en la puerta existía una rampa o andén en donde se cargaban las carretas o vagones con

los barriles de 120 litros y castañas de 30 litros llenas de pulque. Algunos tinacale contaban con el *"decauville"* que era una plataforma sobre vías, y se usaba como transporte. La hacienda de Ometusco tenía uno privado para comunicarse con la hacienda de Xala que esta muy cerca de aquélla.

Una vez ya cargados en las carretas los barriles de pulque eran transportados a las estaciones de ferrocarril de la zona como Irolo, Xala, Ometusco, Tecajete y otras. Cuando el pulque llegaba a la Ciudad de México "pasaba por la aduana de Santiago Tlatelolco, (y) se distribuía entre los varios expendios que la detallaban en la Ciudad, conocidos por la gente del ramo con el nombre de *casillas*"[28]

Otro elemento arquitectónico de la hacienda que llama la atención es la troje. Son edificios de gran importancia y valor estético, usualmente colocados cerca de los cascos en un lugar adecuado para su funcionamiento. Se acostumbraba decorarlos con almenas o un frontón y con alguna moldura en el pretíl. A la única entrada con que contaban en ocasiones se le ponía una ornacina para colocar en ella el busto del santo patrono o el escudo de armas familiar. La troje se iluminaba mediante pequeñas ventanas o claraboyas enrejadas, y para contrarrestar el empuje de sus bóvedas se le adosaban contrafuertes en los muros.

---

28 Leal, Juan Felipe, y Huacuja Rountree..., *Op. cit.* p. 102.

Cuando éstas daban al exterior se les útilizaba para defensa, en los muros se ranuraban pequeñas aberturas largas y estrechas llamadas aspilleras que servían para disparar desde ahí al enemigo. En Calpulalpan las trojes se encuentran en el patio interior a los lados de la escalera, su acceso lo solucionó Rivas Mercado con el estílo clásico que nos recuerda a Palladio. En Tecajete también existen dos colocadas a los lados de la fachada principal con su jambaje enmarcado en bajo relieve. Mientras que las de Chimalpa son "gigantescos graneros abovedados con bóvedas de cañón corrido, de tal magnitud" y parecidas a "las ingentes naves de las iglesias del siglo XVI o (a) las imponentes bóvedas de las termas romanas".[29] Las de Ometusco se encuentran en la parte interior del casco a los lados del paso que lleva a la capilla, y pareciera como si sus muros fueran custodiados por Dios y éste las tuviera a sus pies. El espacio que las circunda es encerrado, vigilado, como para espiar la conciencia de los trabajadores. Además. sus muros impiden el relajamiento utilizando quizá las propuestas de la arquitectura radial de J. Bentham en su panóptico. En Tepetates sólo quedan las huellas de ella: "en el jardín interior hay una hilera de pilares o columnas cilíndricas de un metro de diamétro por muchos de altura que en algún tiempo sostuvieron el techo de una troje o granero".[30] En Rancho Espejel están hechas de tabique con aplanado a la cal, se

---

29 Ver Olvera Jorge ..., *Op. Cit.* p. 4.
30 Armella de Aspe, Virginia, *Op. cit.* p. 56.

accede a través de un arco carpanel de fábrica de tabique y techo a dos aguas con su ojo de buey y rematadas por unas torres en aguja y en su remate posee figuras de hierro forjado a la manera de los castillos del Loire. El de Chapingo es una construcción que nos recuerda a los koljos rusos, sus muros son aplanados a la cal y sus techos son a dos aguas con estructura metálica y teja plana de cemento prefabricado, y cuenta con dos grandes silos. Indudablemente que para su momento constituyó un alarde de tecnología moderna. Está formado por dos niveles: en el de arriba se almacenaba el grano y se llenaban los costales, y en la planta baja poseía un mecanismo para transportar las pacas.

En las haciendas también encontramos la llamada **era**; espacio descubierto, llano, y a veces empedrado, que servía para trillar las mieses; además están los **silos** que normalmente son depósitos cilíndricos que en ocasiones son semisubterráneos en donde se guardaba el grano y forraje. En las haciendas estudiadas estos depósitos eran subterráneos para que el grano se conservara por más tiempo; algunas de ellas tuvieron molino de piedra como en Tecajete. Para los trabajos de ganadería y el guardado de los animales se utilizaban las caballerizas y los macheros en donde se encerraban a las bestias de tiro utilizadas en las yuntas y carretas. Otros lugares empleados eran el pesebre, los corrales, las zahúrdas o pocilgas o picotal, el gallinero, el palomar, el conejero y los silleros local para proteger los

arreos, y las sillas vaqueras o de esqueleto divididas entre las utilizadas por los principales y la de los trabajadores como aún hoy lo podemos ver en Tecajete.

Las haciendas además contaron con un ruedo, como en Ometusco y Tepetates, para realizar las faenas y suertes de la charrería mexicana como jaripeo, capadero, herradero, traveseada, coleadas y el lazo. Su factura era de sillar de piedra con aplanado de argamasa y se componía de un pequeño corral anexo a un callejón para encerrar a los toros, y de una tribuna para el público.

Un elemento fundamental para el funcionamiento de la hacienda era el *jagüey* y aljibe para recaudar el agua de lluvia o de manantial, y en ocasiones contaban con un dique para contener el agua. Casi todos aún fucionan. Uno de los *jagüeyes* de Tepetates es el de San José situado en la falda del cerro Chiconcua al lado norte de la hacienda. Nos dicen que cuenta con "sus canales para conducir el agua de las lluvias desde la cima hasta el depósito (de) aproximadamente seis metros de profundidad, cincuenta de largo y veintidos de ancho (y que). conserva su recubrimiento de argamasa del siglo XVIII, todavía en buen estado".[31] Sin embargo, su agua no era potable, pues ésta venía del lugar llamado Alcantarillas.

---

31 *Ibid.*

Los *jagüeyes* en el brocal tienen adornos o remates. El de Tepetates posee una especie de mojoneras rematadas con una cruz. Mientras que el de Tecajete surge de un manantial con agua corriente en la parte posterior de la hacienda. Es bastante grande con una profundidad de tres metros y medio y está también orientado que se le usa como alberca. Digno de mirarse, para hacerlo posee dos hermosas bancas con sus techos a dos aguas. Son obra de Rivas Mercado ya que como todo buen risueño hedonista sabía que el espirítu requiere del regocijo del cuerpo. Desde ellas se pueden contemplar, además del *jagüey*, los arcos del acueducto que se dice que dan origen a los del padre Tembleque situados a varios kilómetros de allí. En Tecajete, entre pirules y eucaliptos, la frescura del agua alimenta enredaderas y flores silvestres las cuales entretejen un follaje que resguarda del árido exterior. En Calpulalpan, los *jagüeyes* pertenecientes a la hacienda están protegidos por una gran barda y los de Ometusco se encuentran colocados atrás de la casa a manera de estanques con sólidos contrafuertes para soportar la presión del agua.

En la medida en que las haciendas crecían sus actividades se diversificaban. Por ello, algunas necesitaron telares y hornos para dedicarse a los negocios artesanales de mantas, zarapes y cerámicas que se vendían entre las propias haciendas de Apan, Otumba y la Ciudad de México. Además de estos locales existían los que servían para darle

mantenimiento al *ménage*, y para fabricar y arreglar las herramientas que se requerían para los trabajos de la propia hacienda. Esto es, tenían necesidad de carpintería, calera, ladrillera, bodega, cuartos de "hato" que casi siempre colindaban con el zaguán, etcetéra. En algunas como en Tepetates, se requería la "construcción de carros, implementos de hierro y madera, todos estos se hacían en la hacienda, que contaba más trabajadores en la medida que extendía sus operaciones. Las ampliaciones fueron necesarias... el estilo en que se hicieron fue obra del arquitecto Antonio Rivas Mercado".[32] Algunos otros edificios con los que contaban eran los llamados de apoyo como los depósitos para la maquinaria de los trabajos agrícolas, la cochera, el almacén. etcétera.

Algunos de los materiales empleados para edificar éstas haciendas por lo general fue la piedra braza para la cimentación, y la piedra de recinto para la estructura o como material decorativo en fachadas; la encontramos en columnas, dinteles, arcos, platabandas, jambas, cornisas. También se usó el tabique o ladrillo (según sea el caso) en la estructura, y en los vanos de puertas y ventanas, arcos, pretiles, cornisas y muros. Este material fue muy explotado en el periodo porfirista por ser más maleable para cortarlo y facturarlo y por su tamaño que permite diversos tipos de

---

32 Las ampliaciones fueron una carpintería y un horno para cocer ladrillos. *Op. cit.* p. 88.

cuatrapeos. En los muros es vistoso si queda aparente aunque también se puede cubrir con un aplanado a la cal. Además, se utilizó en las cubiertas de viguería y terrado, y en las bóvedas catalanas que son de fácil construcción así como adecuadas para nuestro clima y resultan de gran belleza. Otros tipos de muros se construyeron de tapia o adobe. Las maderas empleadas en la estructura normalmente fueron el pino y el oyamel, mientras que en algunos el plafond y los pisos son de duela o parquet encontramos encino, cedro y caoba. Al respecto un trabajo delicado y con una excelente composición lo encontramos aún hoy en día en Ometusco. Otros materiales sobre todo empleados en los acabados son: el azulejo con un sin número de motivos; el empapelado muy de moda o el sencillo y sufrido aplanado a la cal con color que viste y protege de la erosión; las losetas de cemento con color para pisos y rodapiés, etcétera. Los anteriores son sólo algunos de los muchos materiales empleados de manera diversa y acertada por Antonio Rivas Mercado, lo cual comprueba tanto el conocimiento que tenía acerca de ellos como su capacidad constructiva. Todo aunado a la excelente mano de obra que sin duda existió en la localidad tal y como lo demuestra la factura de las haciendas.

Casi todas las haciendas estudiadas conservan la instalación hidráulica y el drenaje original, son de fierro fundido y barro y se han de haber traído desde la Ciudad de México. Pero las columnas de hierro o las trabes que se

utilizaron en el sistema estructural y en la cimentación de algunas dependencias, seguramente fueron hechas en el extranjero como la teja prefabricada de cemento que todavía podemos ver en Chapingo. A pesar de ser una novedad para el momento, en las haciendas de Ometusco y Xala existío el teléfono, lo que vinó a ser de suma útilidad para los propietarios y sus negocios. Como ya antes señalamos, otro servicio en Ometusco fue el tren jalado por mulitas con su *decouville*.

Para concluir con esta pequeña descripción de las haciendas quisiéramos comentar que todas ellas estaban pensadas y construídas con una complejidad que muy difícilmente se podrá encontrar en otro espacio civil que no sea edificio de gobierno o de servicio. Pensamos que se han estudiado muy poco, y en el caso de las que pertenecen al periódo porfirista ellas nos indican en dónde realmente se encuentra la arquitectura de la época, y que no es en la casa habitación de la ciudad como se ha pensado. Antes que la arquitectura de la ciudad está la arquitectura palaciega del campo. Cosa que es demasiado obvia porque México antes que ser una sociedad industrial y urbana primero fue agraria. Y es sumamente interesante ver como las haciendas constituyen obras edificadas con las mejores teorías arquitectónicas que sólo podían aprenderse en las academias. Además hay que señalar que " todas estas obras constituyen reconstrucciones de antiguos cascos de haciendas, no se puede establecer con

precisión en qué medida Rivas Mercado alteró en el interior de las mismas, la disposición general de los espacios. Sin embargo es de suponer que el arquitecto respetó en lo posible la espacialidad interior original, debido a las ideas racionalistas que profesaba, ya que para él los cortes y fachadas debían estar íntimamente ligados, para lograr la principal cualidad en la expresión arquitectónica que era para él como para los teóricos racionalistas, la idea de la verdad".[33] Como todo edificio grandielocuente sus muros pueden guardar una negra historia. Pero..., dejemos dormir por ahora a los fantamas de las haciendas de los Llanos de Apan.

---

33 Olivares, María Eugenia, *La obra arquitectónica de Antonio Rivas Mercado,* Tesis licenciatura, UIA, México 1986, pp. 58 y 59.

La Escuela Nacional de Bellas Artes y el Plan de Estudios de 1902.

VII

> Nuestro compatriota Don Antonio Rivas Mercado, con medallas y diploma de arquitecto ganados en la Escuela de Bellas Artes de París preparó al propio autor (de éstas líneas), en 1899, así como también a otros alumnos, para su proyecto profesional, patentizando el valer de la enseñanza Francesa hasta sus mínimos pormenores de métodos, prácticas, emulación, etcétera.
>
> Nicolás Mariscal, *La influencia Francesa en la enseñanza de la arquitectura patria.*

Sin duda lo más determinante en el origen de la arquitectura nacionalista mexicana lo encontramos en el Plan de Estudios propuesto en 1902 por los arquitectos Nicolás Mariscal y Samuel Chávez para renovar los estudios de la Arquitectura en la Academia.[1]

---

1 Tanto Nicolás Mariscal como Samuel Chávez pertenecieron a la generación que atinadamente Fausto Ramírez califica como *modernista* y que en las páginas anteriores señalamos. Mariscal (profesor de Teoría), como buen ecléctico proponía a la par que el estudio de los estilos europeos el estudio de los propios. Por ejemplo, respecto al legado virreinal consideraba que "Los españoles nos dejaron un centro artístico y varios edificios que nunca podrán llamarse excelentes modelos, pero que muy bien han servido y servirán, mientras más se les estudie, para la formación del arte nacional", "El desarrollo de la arquitectura en México", en *El Arte y la Ciencia*, noviembre-diciembre de 1900 y enero de 1901. Samuel Chávez (profesor de estilos de ornamentación) posee una de las escasas obras en estilo neocolonial producidas bajo el porfiriato. Una demostración de adaptación de la arquitectura virreinal a la nacional

El plan fue presentado al subsecretario de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública de Educación Justo Sierra en 1902,[2] y una vez aprobado apareció en el *Diario Oficial* del 2 de febrero de 1903. Realmente este presentó varias aportaciones novedosas que dejaron profunda huella; comprendiendo diversos aspectos por primera ocasión, por ejemplo, gracias a él se implantaba el estudio de la Teoría de la Arquitectura con el fin de que esta se encargase de estudiar los principios fundamentales de la arquitectura desde el punto de vista artístico, así como la aplicación de los mismos en los diferentes elementos de los edificios. Así, una teoría de la arquitectura y un taller de composición vinieron a constituir una unidad téorica-práctica fundamental en donde la composición se convirtío en la actividad "rectora de todo el proceso educativo". Dicho en otras palabras: "para aquilatar toda su importancia la influencia que sobre la

---

efectuada por Chávez nos lo da la ampliación de la Escuela Preparatoria finalizada en 1910. De ella *El Imparcial* señaló en abril de 1910, entre otras cosas, que "Al hacer su proyecto el arquitecto, buscó primero el modo de la construcción colonial: la piedra ricamente labrada, puesta en muros anchos, con la apariencia característica de estos edificios. Aquí tuvo su parte principal el cemento armado, que formó el alma de la construcción". Citado por Díaz y de Ovando, Clementina, y García Barragán, Elisa, en *Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días 1867-1910*, UNAM, 1972, T. II., p. 579.

2 Posteriormente, el 18 de mayo de 1905, al dividirse en dos ramos el Ministerio Sierra fue nombrado Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. Justo Sierra el gran educador del pueblo mexicano, gracias a su flexibilidad intelectual polemizó desde muy pronto con Barreda respecto al positivismo, y además fue a la vez tanto colaborador como crítico de del gobierno de Díaz. Como pensador independiente cuestionó las ideas de Comte y Spencer.

práctica profesional tuvieron estas proposiciones teóricas(...) significaba que en el plantel donde se preparaban los arquitectos hiba a sustentarse una enseñanza basada en el rechazo al arqueologismo, es decir, a la toma de prestado de las formas de otros tiempos; así se les considerará partícipes y progenitores de la cultura nacional; es una postura de apego a los principios arquitectónicos y dentro de estos al papel regente del programa y de la verdad".[3]

Los enfoques simplistas respecto al estallido de la Revolución Mexicana de 1910-1920 normalmente tienden a analizar dicho movimiento sólo a partir de su inicio sin profundizar demasiado en los antecedentes. Casi se diría que tales enfoques niegan que un malestar social cuando estalla es porque ya desde antes se había venido gestando. Parecería que nos dan a entender que ellos más bien son espontáneos, y su irrupción repentina sin causa y sin aviso.

Por ejemplo, según Laura González Matute al perder el poder Porfírio Díaz a finales de 1910, los estudiantes de la

---

3 Vargas Salguero, Ramón "La arquitectura de la Revolución mexicana un enfoque social", en *México 75 años de Revolución Educación, cultura y comunicación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, T. II, pp. 447 y 448. También del mismo autor "La revolución pedagógica de la arquitectura Los años procelosos. 1920-1939" en *Cuadernos de Arquitectura y Docencia* del Posgrado de la Facultad de Arquitectura, UNAM, 1992, p. 56. Veáse asimismo de García, Villagrán, *Teoría de la arquitectura*, edición y prólogo de Ramón Vargas Salguero, UNAM, 1988, p. 34.

Academia de San Carlos "encontraron el momento adecuado" para proponer cambios educativos al director de la institución Antonio Rivas Mercado. Otra autora, Raquel Tibol, respecto al mismo acontecimiento también nos dice : "Fue la generación formada por Antonio Rivas Mercado la que *sintió* que estaba *engañándose a sí misma*, tratando de disfrazar con mayor o menor eficacía su falta de íntima comprensión de esos estilos que le eran extraños, esforzándose estérilmente por acoplar materiales y sistemas constructivos que se negaban mutuamente".[4]

¿Resultaban realmente extraños para los estudiantes los diversos estílos a los que se refiere la autora?, ¿fueron estériles los nueve años que Rivas Mercado estuvo al frente de la Academia? ¿verdaderamente los sistemas constructivos aprendidos se negaban mutuamente o más bien lo que se pretendió fue armonizarlos? En caso de que se respondiese afirmativamente eso significaría, ni más ni menos, que la aplicación del Plan de estudios propuesto por Nicolás Mariscal y Chávez en 1902, realmente no había dejado ninguna huella ni dado ningun resultado. Sin embargo, esto es imposible y lo citado pertenece a un " hablar precipitado" y sin fundamento, (además, no hay que olvidar que el movimiento de los estudiantes de 1912 que propició la salida de Rivas

---

4 González Matute, Laura, *Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, Colección Artes Plásticas, México, 1987, p. 31, y Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano*, editorial Hermes, 1975. pp. 204 y 205.

Mercado de la dirección de la Academia sobre todo fue provocado por la rama de pintura que buscaba su reconocimiento como una escuela aparte).

Como ya antes vimos, Rivas Mercado en su crítica al proyecto aprobado por el gobierno para construir el Palacio Legislativo consideró que el *programa* debía ser "el timón para los compositores" y una "ley suprema" para todos los cursos. La importancia del programa para la composición era una idea aportada por el teórico Francés Julien Guadet quien había insistido en que "En vuestras composiciones debereís guiaros, antes que otra cosa, por la fidelidad al programa. El programa no debe ser obra del arquitecto; siempre le deberá ser proporcionado".

Esta recomendación aparentemente sencilla implicaba, cómo claramente lo dice, que debería ser el cliente quien manifestase sus necesidades sin que el arquitecto impusiese nada, pero además y sobre todo significaba que la obra se debería adaptar a las condiciones propias del medio en donde se colocaría. Si a lo anterior además agregamos la insistente invitación de Guadet a recurrir a la imaginación en la composición podemos tener una mejor idea de lo explosivo que resultaba todo esto en una nueva enseñanza de la arquitectura. En efecto, si como dice Vargas Salguero que con la Revolución la arquitectura mexicana transitó de un programa arquitectónico individual y oligárquico a uno

colectivo y determinado por la sociedad, esto simplemente implicaría que ya desde antes habían sido hechas las bases para ello, y que esto no hubiera sido posible sin ellas.

Es definitivo, la arquitectura emanada de la Revolución Mexicana obedece a una orientación "que recoge (...) las reflexiones de : Antonio Rivas Mercado, Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal" (y Nicolás Mariscal agregaríamos nosotros) cuyos alumnos edificaron obras como "Las escuelas Belisario Domínguez, Benito Juárez y Gabriela Mistral, la Biblioteca Cervantes y el Estadio Nacional", construídas por arquitectos como F. Méndez, Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García, Vicente Mendiola y muchos otros.[5] Todos ellos en la realización de su práctica profesional sólo pudieron recurrir a ideas aprendidas de sus maestros, los arquitectos pertenecientes al profiriato. Ideas que, por ejemplo, Federico Mariscal las indica muy bien, y que constituyen un eco de las enseñanzas del admirado Guadet. Según Mariscal, los arquitectos debían comprender su función social, y aprender filosofía y algo de sociología buscando siempre que los edificios fuesen fiel expresión de nuestra vida y adaptados al paisaje, al suelo y al clima, para conseguir hacerlas obras de Arte Nacional".[6]

---

5 González Lobo, Carlos, "La enseñanza de la Arquitectura en México entre 1910 y 1929, en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México" *en Cuadernos de Arquitectura y docencia*, Numero 4 y 5, Sin fecha, México, p. 48.

6 Mariscal, Federico, *La patria y la arquitectura Nacional*, editorial Impresora del Puente Quebrado, México, 1970, p. II.

Así mismo, respecto a la conservación y cuidado de los edificios coloniales Jesús T. Acevedo por su parte pensaba que la única forma de obtener un arte propio era conservando el arte colonial para después hacerlo evolucionar adaptado a las necesidades del progreso.[7]

¿De dónde podían haber provenido las ideas que pugnaban por una memoría histórica arquitectónica de tipo nacionalista, y que permitiesen la consolidación de una conciencia colectiva acerca de lo nuestro? la respuesta es clara: "Al elegir al programa y a la verdad en "timón" y "ley suprema", al asignarle al arquitecto una triple función resaltando dentro de ella la del "hombre civil"; al instituir el estudio de la teoría dentro de la currícula escolar y acentuar la interpretación existente entre el "estílo nuevo" y el acero y el concreto, *los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México*. Para producir socialmente una que fuera nacional y moderna; faltaban las condiciones objetivas que, como veremos, las crearía la propía Revolución política de 1910. Sin ambas la arquitectura de la Revolución Mexicana es inentendible". [8]

---

7 Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*, prólogo de Justino Fernández, editorial INBA, México, 1967, p. 52.
8 Vargas, Ramón, "La arquitectura de la Revolución Mexicana un enfoque social", *Op. Cit.* p. 449.

Los anteriores planteamientos, (las ideas subjetivas) al igual que otras venían especificadas concretamente en el Plan de Estudios de 1902 que a continuación revisaremos. Según los autores del plan las causas que motivaron su iniciativa eran varias. Entre las principales estaban el bajo nivel de los arquitectos egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes; la problemática confusión creada por los planes de estudio anteriores para diferenciar entre el ingeniero y el arquitecto; y una preocupación por deslindar "los campos de acción del arquitecto cientifico y de la ciencia".[9]

Además de las razones de su elaboración, dicho de manera general, el Plan contenía una meticulosa exposición numerada de su contenido hecha después de analizar las diferencias del plan anterior (1897) y las propuestas para su reforma; la definición del arquitecto y su función social; los estudios que, según los autores, se deberían cursar para la adecuada formación del arquitecto, y las materias que no se deberían impartir, así como las propuestas para sustituirlas explicando porqué y la manera como deberían agruparse de acuerdo a un orden, contenido y complejidad; y por último, presentaban para su aplicación un cuadro sinóptico del horario de clases.

---

9 Mariscal, Nicolás y Chávez, Samuel, proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México, tip. y lit. "La Europea", de la Aguilar Vera y Compañia (S. en C.) México, 1902, p. IV.

El Plan de estudios presentado por Mariscal y Chávez a Justo Sierra contenía una marcada inclinación por fortalecer un arte mexicano propio, nacionalista. No en balde para ellos Justo Sierra vino a ser " El fundador del Arte Mexicano", esto es un arte apoyado en "los excelentes elementos del viejo mundo". Ambos autores partían de la idea de que cuando bajo las influencias del Italiano Cavallari se realizó la fusión de la carrera de arquitectura con la ingeniería aquélla se "desnaturalizo".

Por supuesto, la fusión realizada hay que entenderla no como un capricho de Cavallari sino más bien como una exigencia del desarrollo de la economía y del comercio capitalista al que México quería sumarse, y que por lo mismo lo obligaba a buscar más conocimientos ingenieriles y no tanto artísticos, pues la ingenieria, como dicen los propios autores del plan, vence "los obstáculos materiales que la naturaleza opone al proyecto humano". Por ello tiene mucha razón Vargas Salguero cuando nos señala que, efectivamente la fusión efectuada de la arquitectura con la ingeniería obedeció al críterio utilitario del capitalismo para obtener gracias a ella mayores facilidades para crear vías de comunicación como caminos, puentes y vías de ferrocarril para desarrollar y fortalecer un mercado moderno interno y externo.[10]

---

10 Vargas, Ramón, Viollet-le-Duc, "Entretiens sur L'Architecture" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Nº 57, UNAM, México, 1986. Vale la pena citar la

El sometimiento de la arquitectura a la ingeniería había llevado a ésta a un estado "deplorable". Y sólo podía corregirse mediante la recuperación de su autonomía y con una nueva manera de entender *lo que es el arquitecto y su función social*. Los autores del plan respetuosamente no aceptaban que la educación de la arquitectura estuviese del todo mal, no obstante, desde el principio manifestaban dos preocupaciones centrales: la superabundancia de cursos cientificos, y el que la composición, "lo más elevado de la carrera", los futuros arquitectos la hiciesen con mucho esfuerzo y en demasiado tiempo.

En el capítulo anterior vimos que para el positivismo de acuerdo con la pirámide de la ciencia propuesta sobre todo por Auguste Comte, las matemáticas venían a ser el conocimiento científico *por excelencia* . Por lo mismo, la educación mexicana en preparatoria se había volcado a enseñar varios cursos de matemáticas, y algo semejante ocurría a nivel de profesiones particularmente en la ingeniería. Precisamente Mariscal y Chávez cuestionaban a los planes de

---

opinión de Eric J. Hobsbawm respecto al ferrocarril y su trascendencia en el capitalismo inglés: "¿Cuál fue la causa que creó una base verdaderamente adecuada para el desarrollo posterior de la economía británica? La respuesta es bien conocida: Fue la construcción de los ferrocarriles entre 1803 y 1850...". También, se reconoce que los ferrocarriles "transformaron el mercado de capitales creando una salida para los ahorros de las clases acomodadas..." *En torno a los orígenes de la Revolución Industrial*, Siglo XXI editores, Argentina, 1974, pp. 111 y 112.

estudio de la preparatoria por exigir demasiadas matemáticas a los futuros arquitectos, pues, según ellos, estas no eran fundamentales para un arquitecto. Apoyándose en la opinión de un ingeniero Argentino (José Romagosa) quién públicamente externó la opinión en Buenos Aires de que para la propia ingeniería no resultaban útiles los estudios de las Altas Matemáticas, los autores del Plan consideraron más importante para el arquitecto "los estudios teóricos y prácticos del arte". Desde su punto de vista las matemáticas poco podían servirle al arquitecto en la investigación de la concepción de la obra, esto es, en su composición. Ellas en todo caso solamente servían para comprobarla, y por lo mismo, primero era necesario aprender bien a concebir las formas y luego a calcularlas.

¿Qué significado poseía el planteamiento anterior? ¡Los autores al pensar así ni más ni menos cuestionaban y hechaban abajo el plan de estudios positivista de la arquitectura¡ En un siglo cientificista la ingeniería en el plano de las ciencias prácticas pretendió obtener el rango de la mayor de todas ellas gracias al uso excesivo de las matemáticas impulsado por el positivismo. Los autores del Plan pensaron que los cursos de ingenieria que llevaba el arquitecto no daban ninguna respuesta a sus verdaderas inquietudes y obligaciones, resultaban "Informados en un espíritu del todo utilitario y por ende diverso al que vivifica la profesión de la arquitectura, y con el inconveniente además, de que esos

estudios serían ó excesivos y superfluos, ó escasos é incompletos en muchas doctrinas".

Mariscal y Chávez con cierta cautela reconocían la importancia de lo *cientifico* pero no aceptaban que lo artístico se sometiese a ello. Claramente lo dicen "verdad es que en nuestra profesión la parte científica y la artistica están unificadas de tal suerte que si es imposible separarlas, lo es también trazar entre ellas una línea divisoría. Si una investigación cientifica viene á destruir el efecto que el artísta se haya propuesto, deberá ser rechazada para adoptar otra que sea *ventajosa al arte*; las especulaciones científicas se han de hacer sin perder de vista el efecto artístico de la obra". Como vemos, para los autores, en la arquitectura si en última instancia algo se tenía que someter era lo científico a lo artístico.

Siguiendo en parte las ideas de algunas de los principales figuras de la arquitectura Francesa como Viollet-le-Duc, Boileau, Guadet, Mayeux y el español Cabello y Aso, a la pregunta clave acerca de ¿qué es un arquitecto y cuál es su importancia científica y social? ellos respondían que el arquitecto poseía una triple misión en el sentido de que le correspondía ser *artista, filósofo, y hombre civil*. Artista porque producía belleza y expresaba el ideal y el fin del arte que es "la comunión de otros espíritus en ese ideal"; filósofo porque tenía que "estudiar las aspiraciones morales

e intelectuales y las tendencias de la sociedad en que vive" mientras que como hombre civil debía "satisfacer a la sociedad en otras esferas". Según los autores, todo lo anterior era así porque "No puede concebirse al *artista sin ser filósofo* que, al reflejar lo bello, ha tenido en cuenta las necesidades del hombre para remediarlas; sin ser el *miembro social* que lejos de exponer con su arte las fortunas y -lo que es más triste- la vida de sus semejantes, economiza aquéllas y ampara éstas".[11]

Tomando como base lo anterior para los autores era necesario desarrollar armónicamente en el futuro arquitecto primordialmente tres de sus facultades: *el raciocinio, el sentimiento, y la actividad realizadora* (Filósofo, artista, y hombre civil). Atacando entre líneas nuevamente a las pretensiones positivistas consideraban, por un lado, que la fórmula exacta producida por las matemáticas mataba al sentimiento estético y encadenaba a la imaginación, y por otra parte si no se veía al conocimiento científico sólo como un órgano para producir arquitectura y de medio se convertía en un fin en el que se profundizaba demasiado, él

11 Ver Plan de Estudios Op. Cit. p. 19. Según el Autor Belga H. Fierens la arquitectura para Viollet-le-Duc no era un arte "desde el momento en que la concepción y los medios de ejecutarla se dividen". No obstante, Fierens advertia del peligro de pretender convertirla en una ciencia, pues según él " la ciencia separada de la realidad, condujó a los arquitectos a una funesta impotencia, levantando por doquier, sombrías sombras tumbas del arte" ver de H. Fierens, "La arquitectura moderna bajo el punto de estético y social" traducción de Luis M. Cabello y Lapiedra en la Revista *El Arte y La Ciencia*, Año XI, julio de 1909, número 1 p. 12.

llevaba al agobio. Así, los autores proponían como hilo conductor de su propuesta al arte que llevase a la composición, luego al problema y por último al programa (programa dividido en un fondo: necesidades comunes y forma: clima, tradiciones, costumbres y gustos. Todo lo cual comprendía a la composición arquitectónica).

Haciendo gala de realismo rechazaban tanto el pesimismo antinacionalista que consideraba que México todavía en esos momentos no estaba preparado para capacitar buenos arquitectos, como el nacionalismo exagerado que tenía confianza en que las condiciones existentes eran suficientes para establecer un arte nacional. Se daban perfectamente cuenta que México era una nación joven y " Nada más ilusorio que suponer un arte nacional en las circunstancias de un pueblo recién nacido á la vida de entidad política".[12]

Para ellos la solución no estaba en "... los sistemas matemáticos y arqueológico". Desde el momento en que los

---

12 Mariscal y Chávez se burlaban de la exagerada propuesta de crear en el extranjero una Academia mexicana para enviar a ella a los estudiantes mexicanos. Para ellos tal actitud era tanto como decir que, por no tener capacidad para educar a nuestros jóvenes: ¡aquí están ellos y nuestro dinero, edúquenlos por favor! Dicha propuesta parece que fue hecha en 1895 por el escultor Jesús Ramírez, mismo que parece se encargó de platicar en 1900 con el pintor catalán Antonio Fabrés con miras a convencerlo de venir a México. Curiosamente Fabrés más adelante le haría la misma propuesta a Justo Sierra. Ver Ramírez, Fausto, "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912". *Las Academias de Arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, UNAM, 1985, pp. 214 y 215.

principios fundamentales del arte estaban en la naturaleza había que apropiárselos y para ello se requería de una Teoría. Una teoría que, indudablemente, sentaría las bases de una arquitectura propia (con programa) y con proyección como antes vimos. A la Teoría la definieron como "El conjunto de los principios fundamentales que rigen al arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias", estos principios eran los que permitirían su constitución. Y agregaban que "Esta teoría formará parte de una de las clases del primer año y deberá ser el objeto de la misma clase otra parte especial: la aplicación de la teoría, expuesta y razonada, al estudio de los elementos que constituyen los edificios; pues no basta la observación de los monumentos para su completo conocimiento, sino que es preciso dibujarlos y dibujar en tan detalle los diversos elementos de que se componen, analizando sus respectivos oficios en el conjunto", Por todo lo anterior consideraban que "La clase de teoría de la Arquitectura y análisis de los elemntos de los edificios" sería el comienzo principal y natural de los estudios. Así mismo ella permitiría que "el profesor, después de dar en unas cuantas lecciones Ideas generales acerca del arte y de la arquitectura en particular", los alumnos conociesen y comprendiesen la importancia de la carrera que eligieron.

Los cuestionamientos realizados por los autores del plan al positivismo no tardaron en tener respuesta en unas "Observaciones" elaboradas por arquitectos-ingenieros en

agosto de 1902 como Antonio y Manuel Torres Torija, Ramón Agea, José Rivero y Heras, Mariano Lozano, Felipe B. Noriega, Carlos Herrera y Francisco Rodríguez. De las propuestas de Mariscal y Chávez aceptaban que el Arquitecto debía de ser Artista, Filósofo y Hombre civil pero había que precisar que también necesitaba ser un hombre ilustrado y disciplinado intelectualmente. También veían con buenos ojos el cuestionamiento a los estudios arqueológicos por considerarlos como una imitación servil "Confusa y abigarrada de los estilos, disposiciones y modos de crear de otras épocas... queda, pues, un sistema que en términos hábiles podría llamarse *ecléctico* consistente en elegir los mejores ejemplos, ajustándolos al medio ambiente y á las necesidades actuales: en suma al *programa* propuesto para un proyecto dado, aceptando indicaciones muy generales y disciplinarias del sistema matemático, á autorizaciones muy escogidas y racionales del arqueológico, pero siempre bajo el imperio ineludible de la razón y la inteligencia, que deben cumplir la misión escabrosa de analizar, hacer el juicio crítico de las exigencias de ese programa, y ajustarlo en resumen á las necesidades que debe satisfacer. esta empresa que implica los conocimientos artísticos que debe poseer un arquitecto, comprende desde los primeros elementos que le hace conocer la teoría general de la arquitectura hasta los cursos finales de la composición"[13].

---

13 Agea, Ramón *et al.*, "La enseñanza de la arquitectura en México. Observaciones", en *Anales de la Asociación de*

Como vemos los autores de los comentarios al plan estaban de acuerdo con la necesidad de una Teoría general, el programa, la composición para dar paso a la elaboración de las bases de una arquitectura nacional. Sin embargo no estaban de acuerdo con la crítica que rechazaba al sobreestudio de las matemáticas.

Enarbolando la defensa del cientificismo matemático no aceptaban que ellas "ramo supremo de toda educación y toda enseñanza" fuesen las causantes de las deficiencias en la enseñanza de la arquitectura. Consideran absolutamente válido el axioma de que "la forma más bella que se conciba dentro del canon de la máxima resistencia y la máxima economía", y por eso defendían la necesidad de enseñar en la carrera de arquitectura cálculo diferencial e integral, geometría analítica, matemáticas puras y mecánica analítica. Por ello, no aceptaban que Mariscal y Chávez planteasen que las matemáticas eran secundarias. Como defensores de "las ciencias exactas" veían mal lo hecho por la Escuela de Bellas Artes de París que según ellos había desplazado a las matemáticas con el fin de enaltecer a la estética, medida que había provocado que sus arquitectos realizasen "proyectos colosales, más aún que colosales, quimericos, fantásticos, irrealizables, que están muy bien distribuídos, muy bien

---

Ingenieros y Arquitectos de México, 1903, T. XI y XII, p. 155.

dibujados, muy bien lavados, pero que sólo podrían efectuarse por dioses omnipotentes, empleando energía sobrenaturales, invirtiendo caudales fuera de toda ponderación por no conocer construcción y mecánica aplicada".[14]

Como ofendidos defensores de las matemáticas no las podían ver como accesorias, sino como fundamentales que no sólo servían para verificar sino sobre todo para investigar. Por eso cuestionaban a Mariscal y a Chávez que estos afirmasen en su programa que la enseñanza científica fuese "eminentemente práctica" y no " sólidamente teórica". Mantener lo anterior, pensaban, sólo podía producir un artista sin ciencia esclavizado a un "calculador inteligente".

Los profesores autores de los comentarios buscando perfeccionar la propuesta de los autores del Plan propusieron a su vez una lista de materias apoyadas en una serie de libros que desde nuestro punto de vista no hacían más que repetir a la mayoría de las materias propuestas por Mariscal y Chávez. Las materias que proponían directamente nos las indican los textos sugeridos. Para aprender, entre otras materias, Geometría analítica, Cálculo Diferencial e Integral, Nociones de Algebra superior, Mecánica General y Elementos Fundamentales de "Estática Gráfica, sugerían: "*Geometría Analítica* de Ch. Comberouse, *Principios Generales*

14 *Op. Cit.* p. 151.

de Mecánica de A. Miranda, *La Estabilidad de las construcciones* de J. Pillet, *Topografía* de Francisco Díaz Covarrubias, *Constructions civiles* de E. Barberot, *Geometría descriptiva, Estereotomía, sombras y perspectiva* de Julles Pillet, *perspectiva y sombras* de Planat, *Precis d'Economie politique* de Paul Leroy Beaulieu, *Historia crítica de los órdenes griegos* de Chipiez y el *Tratado de arquitectura* de Reynaud.

A todos los críticos del plan por lo visto les molestó sobremanera que Mariscal y Chávez citasen la opinión del ingeniero argentino José Romagosa respecto a las matemáticas y la ingeniería en donde éste sostenía que no había que exagerar la importancia de ellas porque el exceso en su estudio podía resultar perjudicial. Prácticamente rasgando sus vestiduras y en clara actitud positivista sentían que lo anterior equivalía "á decir que la verdad científica -maravillosa siempre en conjunto, en detalle-cansa y fastidia con especialidad á quienes ella prodiga supremamente sus beneficios: ¡á los ingenieros!".

Después de cantar alabanzas y loar "los prodigios de la ciencia" y los avances de la química, la termodinámica, de la electricidad, y del transporte de la fuerza terminaban doctoralmente diciendo: " Respecto al papel educativo de las matemáticas *como suprema disciplina neutral* y pedagógica, mucho había que objetar á lo que el señor Romagosa asegura, y

existen trabajos numerosos y notables que enaltecen como es debido la misión tan excelsa. No es está la oportunidad para prolongar una nota que se haría interminable y nos limitamos a recordar entre otros muchos trabajos de Comte, Duhamel, Freycinet, Fleury, etc., etc."[15]

Como vemos no todo era política sin academia por lo menos en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los autores de los comentarios al plan sí mantenían una posición teórica lo cual nos indica fehacientemente la existencia de una preocupación real por su disciplina. Estuviese o no como trasfondo de estos comentarios la disputa existente entre ingenieros y arquitectos, una cosa era cierta: el quehacer arquitectónico era objeto de serias reflexiones. No obstante su oposición velada, pero al fin oposición, al Plan de Mariscal y Chávez presentado a Justo Sierra y a Ezequiel A. Chávez prácticamente éste en su totalidad fue aceptado por la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y se publicó por ley el 14 de enero de 1903. En dicho plan, además de lo antes comentado, entre otras cosas también se propuso que se reforzara la biblioteca de la Academia con obras de calidad, que se coleccionaran modelos de edificios antiguos y modernos, que se premiase a los alumnos sobresalientes con una pensión que les sirviése para recorrer durante dos años los centros artísticos más importantes antes de recibir en México su título de arquitecto. Otras propuestas eran

15 *Op. Cit.* pp. 199 y siguientes.

establecer o crear un museo con ejemplares de los diferentes materiales de construcción existentes en el país y con artículos de construcción y herramientas. Sin embargo, lo más interesante a este nivel lo constituía tanto la sugerencia de "hacer venir de europa, y por un cierto periódo de tiempo, a un buen arquitecto que desempeñe una de las cátedras de más importancia, arquitecto que por su consumada educación inicie el medio artístico en el país, y abrir justas oposiciones para todas las demás cátedras que no se hayan obtenido por este medio", como la propuesta de que un arquitecto maestro trabajase por dos horas (diariamente) con cierto número de alumnos "en un centro llamado taller", mediante una enseñanza activa para preparar " hombres prácticos" o "arquitectos de acción" tal y como se trabaja en esos momentos en la Escuela de Bellas Artes de París. Por cierto, ésta última propuesta si fue aceptada por los profesores críticos al plan de estudios aunque señalaban que " creemos que en México va á ser bastante difícil establecerlos, dada la naturaleza singular de nuestras costumbres; pero al mismo tiempo estamos persuadidos de que ese sistema es de beneficios insuperables".[16]

La marcada influencia Francesa en el plan tanto a nivel de ideas como de instituciones y carácteristicas no puede más que llevarnos a pensar que atrás de todas sus propuestas se encontraba el asesoramiento de Rivas Mercado. Un Rivas

16 *Op. Cit.* p. 160.

Mercado que si bien arquitectónicamente había visto frustrados muchos de sus proyectos por rivalidades con los grupos de poder porfiristas ahora vería recompensado su valor a nivel de una de las responsabilidades más nobles: la enseñanza. Precisamente él sería el profesor encargado de atender la materia más importante en el nivel más importante: composición. Pero igualmente él iniciaría "el medio artístico en el país". Tal y como lo demuestran la aceptación del Plan y su posterior nombramiento como director de la Academia (1903 - 1912), además de que, posteriormente en 1924 el propio Nicolás Mariscal así lo reconocería.

En efecto, Mariscal siempre aceptó que tanto a él como a otros Rivas Mercado los preparó y capacitó de tal forma que los cuestionamientos realizados al Plan de Estudios anterior a 1903 (caracterizado por su enseñanza deficiente, *sobreabundante* en ciertos temas y *desordenado* en otros) fue resultado de sus enseñanzas. Y sobre todo porque el Plan propuesto por ellos estaba "inspirado en las doctrinas de los maestros Franceses Viollet-le-Duc, Boileau, Guadet, el español Cabello y Aso y otros, *adaptando* a México los sistemas de diferentes escuelas de arquitectura, señaladamente el de Bellas Artes de París, en lo relativo a taller".[17] Maestros que sin duda Rivas Mercado había conocido

---

17 Mariscal, Nicolás, "La influencia Francesa en la enseñanza de la arquitectura patria", *Excelsior*, 23 de noviembre, cuarta sección, p. 2, México, 1924.

muy bien gracias a su prolongado contacto con el medio al que ellos pertenecieron.

VIII

Este curso fundamental de los de la carrera del arquitecto y que pone a prueba la vocación a ella, tiene como índole propia ser de *investigación* y *comprobación*, nada se impone a los alumnos, ellos son los que llegan a establecer la Teoría, guiados por el profesor en la clase y el Taller de dibujo, en las visitas a talleres industriales, obras en ejecución y edificios característicos. Cada alumno debe formar su archivo: apuntes, léxico de voces técnicas en castellano y otros idiomas, y álbum de croquis.

Nicolás Mariscal *Programa para el primer curso: Teoría General de la Arquitectura y Especial de los elementos de los edificios.*

El rechazo absoluto por la euforia revolucionaria a todo lo producido durante el porfiriato quizá llevó a pensar que la Academia a finales de dicho régimen estaba en plena decadencia al igual que la situación económica y política del país, y sólo saldría de ella gracias a la "ruptura" revolucionaria. Sin embargo, el análisis de la labor desarrollada en ella por Rivas Mercado nos demuestra que las cosas ocurrieron de otra manera. Para empezar, la decadencia de la Escuela y particularmente de la arquitectura ya existía

cuando este llegó a Director. Y por otro lado, adelantemos que su labor desarrollada en el caso de la arquitectura fue de tal trascendencia que se mantuvo más allá de la revolución y permitió el surgimiento de una arquitectura posrevolucionaría de corte nacionalista.1

Antes de ser nombrado Rivas Mercado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes hacia los años de 1900 el director de ella era Román S. Lascurain, el Subdirector y Secretario Ignacio Alceneca y Comonfort, el Mayordomo, Tesorero, y Prefecto Octavio Herrera, y el Escribiente y Bibliotecario Enrique Gómera.

Dentro de la larga lista de materias y los profesores que las atendían se encontraban los siguientes: Pintura de Figura

1 Existe una tendencia a pensar que un estallido revolucionario a través de un movimiento armado indica que *todas* las manifestaciones humanas se encontraban en decadencia y no tenían otra solución más que desembocar en la violencia. Debemos reconocer que la caída de un régimen o la transformación de una economía no por fuerza repercute de la misma manera en toda práctica humana. El hecho de que el régimen de Díaz estuviese corrompido no significó obligadamente que la Academia lo estuviese igual. El estallido de un movimiento armado no indica necesariamente que toda la gente deje de amar, producir, o crear otras cosas por que sólo le queda andarse matando. Todas las actividades humanas no poseen el mismo periódo de gestación y la misma duración. Por lo tanto sería ridículo afirmar que el impulso renovador en una institución, y máxime en una escuela, pueda surgir sólo a partir de un movimiernto armado. ¿Porqué no pensar, por ejemplo, que más bien el movimiento armado de 1910-1920 vino a impedir el perfeccionamiento de la labor renovadora que Rivas Mercado implementaba en la Escuela de Bellas Artes? ¡ A río revuelto ganancia de pescadores! La euforia revolucionaria para consolidarse y ser aceptada necesita desprestigiar a todo lo que le precede y poder presentarse a sí misma como el auténtico ángel justiciero.

José S. Pina; Pintura y Dibujo de Paisaje y Perspectiva José M. Velasco; Acuarela Efesio Caloni; Escultura y Ornato Modelado Enrique Alciati; Grabado en Hueco Cayetano Ocampo; Grabado en Lámina Luis L. Campa; Dibujo del Natural y Yeso Nocturno Santiago Rebull; Dibujo del Yeso Diurno Leandro Isaguirre; Dibujo de Ornato Diurno y Nocturno Felix Parra; Dibujo diurno de Figura Joaquín Ramírez; Ayudante de la clase de Dibujo Nocturno de Figura Adrián Unzueta; Dibujo Nocturno de figura Andrés Ríos; Profesor suplente de la clase de Dibujo y Pintura Fco. de P. Mendoza; Dibujo Lineal e Industrial y Cálculo Felipe B. Noriega; Anatomia de las formas Gil Servin; Historia de las Bellas Artes Manuel G. Revilla; Italiano Antonio del Sordo; Geometría Descriptiva y Estereotomia José Rivero; Arquitectura Legal Presupuestos y análisis Carlos Herrera; Mecánica Analítica y Mecánica Aplicada Antonio Torres Torija; Ordenes Clásicos, Copia de Monumentos y Composición de Arquitectura Juan Agea; Mineralogía, Geología y Topografía Mariano Lozano; Construcción y Carpinteria Ramón Agea; Matemáticas Superiores y 3º año de Ornamentación Tomás Cordero; 1º y 2º año de Ornamentación Samuel Chávez; Adjunto a la clase de Ordenes Clásicos Francisco M. Rodríguez y adjunto a la clase de Mecánica Torres Torija.[2]

---

2 Archivo General de la Nación, Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, C.7. Exp., 61, de ahora en adelante citado como: AGN., Ramo IPyBA.

La creación y propuesta de un nuevo Plan de Estudios para la Escuela formaba parte de un ambicioso proyecto planeado por Justo Sierra para transformar o crear los planes de estudio de todas las escuelas del país. Posiblemente este proyecto sirvió de pretexto para buscar retirar de sus clases de manera discreta a algunos de los viejos e importantes profesores. No obstante, el renovar la planta era una urgente necesidad al igual que muchas otras cosas pues si hacemos caso a Rivas Mercado el estado de la Escuela en general era bastante deplorable. Según nos dice éste en su informe: "En lo moral: me encontré con un profesor rutinario, con enseñanzas anticuadas y programas que no caracterizaban la índole netamente artística de las carreras que en este plantel se siguen. Un cuerpo de empleados muy deficiente y un contingente de alumnos escaso y totalmente indisciplinado". Además, por si lo anterior no fuese suficiente, seguía diciendo que "Bástame referir que algunos de los profesores estaban totalmente incapacitados por su avanzada edad para impartir sus enseñanzas. El aprendizaje del dibujo se hacía copiando estampas, no había regularidad en los horarios cambiándose estos á voluntad del profesor ó alumnos. En las clases fuera de las horas de curso, los alumnos jugaban naipes y bebían, siendo continuos los escándalos á que daban lugar".[3]

---

3 Antiguo Archivo de Academia de San Carlos Facultad de Arquitectura (de ahora en adelante citado como AAASC), Rivas Mercado, Antonio, "Informe general de las labores de la Dirección desde el año de 1903 hasta el de 1912", México, abril 9 de 1912, hoja 1, exp. 10 (65.213.0/241). Este archivo

Entre los profesores de avanzada edad se encontraba el afamado Arquitecto-Ingeniero Ramón Agea (1825-1903) quién aproximadamente ya desde la década de los cincuentas se desempeñaba como profesor. El 10 de julio de 1902 se le comisionó para formar el reglamento de la Escuela y fue sustituído en su curso de arquitectura de Ordenes Clásicos y Copia de Monumentos por el arquitecto Francisco Rodríguez. Al año siguiente sería sustituído en la importante clase de Composición de Arquitectura por Rivas Mercado entonces ya nuevo director del plantel, y a su muerte en la materia de Administración de Obras y Arquitectura Legal por Manuel Robleda. Entre otros casos asimismo estaban José Salomé Pina a quién el 10 de junio de 1905 se le pedió que hiciese el proyecto de reglamento para la Escuela y se le retiró de su clase.[4] Otro caso fue el de Guillermo Heredia quién el 8 de febrero de 1905 renunció a su cátedra de Historia de las Bellas Artes, y fue sustituído por Carlos M. Lazo.[5] Pero en general en 1902 se conservaba íntegra la planta de profesores antes señalada.[6] Igualmente fue en 1902 cuando se les pidió su opinión a todos los maestros de la escuela acerca del Plan propuesto por Mariscal y Chávez, opinión que ya hemos visto en el capítulo anterior.[7]

---

actualmente carece de catalogación ordenada en lo que se refiere a los años 1901-1924 que fueron los que se consultaron.
4 AAASC., exp., 65-119/425.
5 AAASC., exp., 1905-4.
6 AAASC., exp., 65-119/422.
7 AGN., Ramo IPyBA., C. 4, exp. 8, y AAASC., exp., 65-213/486.

El dia 6 de enero de 1903 se designó como nuevo director de la Escuela a Antonio Rivas Mercado.[8] El acta de nombramiento indicaba que "El Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en uso de la facultad que le concede la fracción II del artículo 85 de la constitución Federal ha tenido á bien nombrar á Ud. Director de la E N de Bellas Artes con el sueldo anual que asigna á ese empleo la partida del presupuesto de egresos". Unos días después, el 10 para ser exactos, el Subdirector y Secretario Ignacio A. Comonfort le informó al Secretario de Justicia e Instrucción Pública de la renuncia de Román S. Lascurain, y dos días después, el 12, Rivas Mercado tomaba posesión del cargo protestando ante Justino Fernández.[9]

La labor que tendría que enfrentar no resultaba nada fácil. Para el 14 de enero pasaba a reorganizar una nueva planta de maestros, y una de sus primeras disposiciones fue inmediatamente nombrar el 30 del mismo mes al arquitecto Nicolás Mariscal como profesor interino de Teoría de la Arquitectura y Dibujo Análitico de los Edificios. Lo cual no era nada extraño pues, por un lado, quién mejor que Mariscal para dar la clase de Teoría, y por otro, esto nos indica la

8 El diario *El Imparcial* señalaba al respecto en primera plana que "...y en sustitución del Sr. Lascuraín acaba de ser nombrado el Sr. Ing. D. Antonio Rivas Mercado, persona competente de gran reputación artística y de notable prestigio entre los jóvenes alumnos de la Academia". *El Imparcial*, Sábado 10 de Enero de 1903.
9 AGN., Ramo IPyBA., C. 15 exp., 43, hoja 3.

trascendencia que tenía para ellos el impartir por primera vez la dicha clase. Al informar lo anterior Rivas Mercado aclaraba que el interinato sería removido cuando se efectuase la oposición respectiva.[10]

Para noviembre de 1903 la planta de maestros como veremos a continuación se encontraba ya bastante cambiada. Como Subdirector e Inspector de dibujos, profesor de Dibujo al Desnudo y del Servicio de Fotografía aparecía ya el pintor catalán Antonio Fabrés, y como responsable del Area de Escultura Enrique Alciati. En el Ramo de Arquitectura con una planta de 17 profesores encontramos que 8 eran de recién ingreso. De acuerdo con las nuevas materias los antiguos profesores eran: Ornamentación en los Edificios Samuel Chavez; Arquitectura Comparada Carlos Herrera; Resumen sintético de las Matemáticas Elementales y de Elementos de Mecánica General y de Estática Manuel Torres Torija; Resistencia y Estabilidad en las Construcciones Antonio Torres Torija; Geometría Descriptiva y Estereotomía José Rivero; Teoría de Sombras y Perspectiva Tomás Cordero; Estudio Analítico de la Construcción Francisco M. Rodríguez; Elementos de Topografía Mariano Lozano; Dibujo de Flora, Ornamentación y Composición de Ornato y Dibujo de Hojas, Frutas, Plantas y Flores Felix Parra. Como profesores de recién ingreso se encontraban: Dibujo Lineal y Arquitectónico Fernando Parcero; Teoría de la Arquitectura y Dibujo

10 AGN., Ramo IPyBA., C. 15, exp., 8.

Analítico de los Elementos de los Edificios Nicolás Mariscal; Composición Adamo Boari; Composición Antonio Rivas Mercado; Historia de las Bellas Artes Guillermo de Heredia; Materiales y Artículos y Utiles de la Construcción Adrían Tellez Pizarro; Contabilidad y Administración de Obra y de Arquitectura Legal e Higiene en los Edificios Manuel Robleda; Presupuestos y Avalúos Juan Mendoza y Roca. Por cierto, en este mismo año, el 23 de agosto presentó su examen profesional Federico Mariscal, y el 20 de septiembre Guillermo Pallares arquitectos a quienes tanto debe la arquitectura nacionalista.[11]

Más adelante, en Noviembre de 1905 para ser exactos, encontramos ya prácticamente constituída la planta docente del ramo de arquitectura con la que Rivas Mercado desempeñó su labor como director. Ella se encontraba compuesta de la manera siguiente: Dibujo Arquitectónico Fernando Parcero; Estilos de Ornamentación Samuel Chavez; Teoría de la Arquitectura y Dibujo Analítico Nicolás Mariscal; Arquitectura Comparada Carlos Herrera; Composición Adamo Boari; Composición Antonio Rivas Mercado; Historia de las Bellas Artes Carlos M. Lazo que substituyó a Guillermo Heredia en julio de 1905; Materiales de Construcción Adrían Téllez Pizarro; Matemáticas y Estática Grafica Manuel Torres Torija; Resistencia Antonio Torres Torija; Geometría Descriptiva y Esterotomía José Rivero; Teoría y Sombras y

11 AAASC., exp., 65-119/423.

Perspectiva Tomás Cordero; Analítica de las Construcciones Francisco M. Rodríguez; Elementos de Topografía Mariano Lozano; Administración de Obras y Arquitectura Legal Manuel Robleda Guerra que sustituyó a Ramón Agea en julio de 1905; Presupuestos y Avaluos Juan Mendoza y Roca sustituído por Federico Mariscal en julio de 1905; Dibujo de Flora Ornamental y Composición de Ornato Felix Parra; y finalmente Hojas, frutas, y flores Andrés Ríos. Asimismo en este mismo año Federico Mariscal quedó como maestro interino de Teoría de la Arquitectura y de Dibujo de los Elementos de los Edificios, Y carlos M. Lazo por su parte en Ornamentación de los edificios.[12]

Paralela a la transformación de la planta de profesores Rivas Mercado realizó igualmente una reforma material de la escuela. Según nos dice él mismo la Escuela carecía de locales adecuados para dar clases, de un departamento para oficinas, y además tenía "las galerías y clases de pintura en estado ruinoso". Su labor, por lo tanto, se encaminó a adaptar locales para las clases de arquitectura, escultura, pintura y dibujo. Por otra parte, creó nuevas galerías de exposición porque las existentes eran insuficientes y tuvo que arreglar pisos, techos y muros. Buscando espacios adquirió una casa anexa a la escuela y la adaptó para establecer en ella talleres de arquitectura, escultura y pintura.

12 AAASC., exp., 65-119/425.

Igualmente se adquirió mobiliario para atender a la mayor parte de las clases. Según nos dice en su informe del 9 de abril de 1912, la clase de Anatomía se tranformó por completo pues se arregló su local, se le dotó de modelos y muebles. También las clases de Dibujo de enseñanza elemental, que se impartían en los corredores pudieron tener por fin "salones espaciosos y bien acondicionados".

Necesitado de espacios para la Escuela a Rivas Mercado se le ocurrió un interesante diseño o composición que consistió en proyectar dos cúpulas para cubrir el Patio Principal y el Patio de la Higuera "con objeto de formar el Museo de Escultura y Exposición".

Exactamente el 17 de agosto de 1904 Rivas Mercado presentó al Secretario de Justicia e Instrucción Pública la solicitud para que la Secretaría enviase la cantidad de 30 000 francos al señor Sebastián B. de Mier para que éste comprase la cúpula de acero y cristal "que se colocaría en el patio de la Escuela para formar el Museo de Escultura y Arquitectura"[13]

Sin embargo, dicha solicitud no fue escuchada inmediatamente, al grado de que en febrero de 1907 Rivas Mercado todavía se encontraba haciendo anotaciones respecto a

13 AGN., Ramo IPyBA C. 9 exp., 38.

la colocación de una de las cúpulas. En ella nos dice que para colocarlas: 1o. era necesario suprimir el pórtico, 2o. la cúpula pensaba sostenerla no sobre los muros por que estaban en pésimas condiciones, y por ello era necesario unos *poteaux* de hierro "contra o metidos en los muros, 3o. Un corredor volado sobre ménsulas saliendo de esos *poteaux* y volando 1.80 metros. El piso y el barandal sería de hierro, 4o. la cúpula sería en rincón de claustro, con su linternilla, 5o. la cubierta no necesariamente tendría que ser curva *por fuerza*, pues podría ser plana, 6o. mediante el croquis se facilitaría la colocación de cristales, los cuales se pondrían sobre manguetes de lámina y condensación"[14]

A pesar de las repetidas solicitudes fue sólo hasta el 15 de abril de 1910, esto es casi 6 años después de haberlo solicitado por primera vez, cuando encontramos que se le envió al Cónsul General de México en París la cantidad de 49 650 francos para pagar el presupuesto de las cúpulas de fierro y vidrio solicitadas para los patios de la Escuela. De su fabricación se encargó el constructor L. Lapeyrere y se deseaba tenerlas listas en menos de tres meses para montarlas justo un poco antes de la celebración del Centenario de la Independencia. El precio total de las cúpulas ascendía a 35 150 francos, y comprendía los techos de fierro, vidrios y mastic conforme a los proyectos (1 y 3) propuestos por Rivas Mercado. El pago total se cubriría hasta que ellas estuvieran

14 AAASC., exp., 1097-14.

totalmente construídas y embaladas con todas sus partes, con una mano de pintura de minio de plomo y con todas sus refacciones en la Estación de París-Grenelle. El constructor igualmente se comprometía a ejecutar la estructura metálica con exactitud y prefección para facilitar el armado. Además, las cúpulas vendrían conjuntamente con el plano respectivo que poseía las notas referentes a cada proyecto.[15]

Según las anotaciones de Rivas Mercado encontramos que el proyecto de cúpula número 1 serviría para cubrir una superficie de 19.27 m. por 17.13 m. y correspondía al Patio Principal. La descripción de ella era la siguiente: "Comprende un techo inferior curvo compuesto de doce armaduras también curvas intermedias de cuatro diagonales. Estas armaduras están compuestas con lámina de fierro con calados que es el alma y cuadros según dimensiones que indican los dibujos. El apoyo de estas armaduras está ligado por medio de una solera también con escuadras. Arriba de este techo, un cuadro formado de postes ligados por un fierro U y de tableros de lámina de fierro con calados reforzados con escuadras, recibe la linternilla compuesta de cuatro armaduras intermedias derechas y cuatro diagonales también derechas. Los largueros tanto del techo inferior como de la linternilla serán formados de láminas de fierro con calados y escuadras y en cuanto a los manguetes que han de recibir los vidrios del techo serán del perfil número 447 (Album Lasso)

15 AGN., Ramo IPyBA C. 367, exp., 26.

con condensación para el agua siendo fijos a los largueros por medio de escuadras". Como la linternilla volaba mucho para sostenerla sería necesario una serie de ménsulas de fierro con la forma y dimensión que indicaba el dibujo.

Según el presupuesto elaborado por el director las armaduras y ménsulas costarían 19,000 francos, los canales serían de lámina de acero galvanizado con un zoclo de vista que le daba rigidez y permitía arreglar las pendientes para facilitar el escurrimiento de las aguas pluviales. Las canales costaban 1,300 francos. Los vidrios de la cubierta tendrían un espesor de 4 a 6 mm., y tendrían que ser holgados para colocarlos. Vendrían con una refacción y el mastic, su costo ascendería a 2,250 francos. Por flete, seguros para el viaje y su protección hasta Veracruz se requerían de 5,000 francos, más un cálculo de 2,200 francos para cubrir cualquier imprevisto, lo que hacía un total de 29,750 francos.[16]

Respecto al proyecto número 3, éste correspondía al Patio de la Higuera y su dimensión era de 17.50 metros por 14.20 metros. Constaba de "un techo inferior compuesto de 10 armaduras rectas intermedias y de cuatro armaduras diagonales también rectas. Estas armaduras están compuestas de lámina de fierro calado que es el alma y escuadras según dimensiones que indican los dibujos. El apoyo de todas las armaduras está

16 AGN., Ramo IPyBA C. 367, exp., 26.

ligado por medio de soleras y escuadras de fierro". Asimismo "arriba de éste techo inferior un cuadro formado de postes ligados por un fierro en U y de tableros de láminas de fierro calados y escuadras recibe la linternilla de armaduras intermedias y diagonales según las dimensiones que acusa el dibujo". Como vemos, y de acuerdo con los dibujos, esta descripción de los proyectos es exacta y breve. Continúa diciendo Rivas Mercado: "los largueros de los techos de esta cubierta están formados como los del proyecto número 1. Igualmente los manguetes de condensación serán del perfil número 447 (Album Lasson) y fijados a los largueros por medio de escuadras. Las ménsulas que sostienen el vuelo de los aleros de la linternilla serán como lo muestra el dibujo en el proyecto número 3". El costo de las armaduras y ménsulas ascendía a 10,300 francos, los canales (iguales en dimensión, forma y calidad del proyecto número 1) a 1,150 francos, los vidrios (del mismo grueso que los del número 1) a 1,200 francos, y fletes y seguros arriba señalados 5,000 francos más 2,250 francos para imprevistos, lo que daba como costo total de esta cúpula 19,900 francos, lo cual daba un total global por los dos proyectos de 49,650 francos.[17] A pesar de que los proyectos de las cúpulas se querían terminados para los festejos del aniversario de la Independencia, apenas el 1 de agosto de 1910 se firmaba el contrato con el constructor francés para que diera paso a construirlas. Por lo mismo, las cúpulas llegaron a México hasta el 19 de enero de 1912 ya

17 *Ibid.*

cuando Rivas Mercado no era director, y fueron colocadas por los arquitectos Manuel y Carlos Ituarte en la época de la gestión de galindo y Villa (1912-1913). Lo anterior nos brinda una idea de lo difícil que era satisfacer algunas necesidades de la Escuela y de la lentitud de los trámites.

Dentro del nuevo profesorado contratado bajo la dirección de Rivas Mercado encontramos al pintor catalán Antonio Fabrés. Señalemos que Fabrés no fue invitado a venir a México por Rivas Mercado, quién realmente lo hizo parece que fue el escultor Jesús Contreras hacia el año de 1900, y no fue hasta 1902 que el pintor llegó a México. Según Eduardo Báez, Fabrés "representaba una nueva escuela que no podía arraigar en las nuevas corrientes del pensamiento y las inquietudes nacionales, y pese a sus grandes cualidades pasó sin gran trascendencia por nuestras artes".[18] En 1903 aparece ya en la Escuela de Bellas Artes como subdirector, profesor de dibujo de figura del desnudo y de modelos vertidos e inspector de las clases de dibujo y del servicio fotográfico.

El violento carácter del catalán chocó muy pronto con la manera burlona y crítica del director. El conflicto entre los dos personajes Ramírez lo ve producido por razones de

---

18 Báez Macías, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, Colección Popular Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, México, 1974, pp. 89 y 90.

"coloniaje y autoafirmación",[19] cosa que perfectamente pudo ser. Además, debemos recordar que Rivas Mercado no era muy bien visto por algunos de los poderosos grupos del porfiriato, y que bien pudieron aprovechar la situación calentando los ánimos de Fabrés. Desde 1903 surgió una pugna bastante pasional entre el director y el subdirector. En ella mucho contribuyó el hecho de que Fabrés estaba interesado en separar a las carreras de arquitectura y pintura. Fabrés, según algunos de sus escritos, parecía poseído por algunas ideas de corte colonialista y se sentía algo así como el "salvador" incomprendido.. Por ejemplo, el 28 de julio de 1903 escribía en una carta que él había venido a "colaborar en una buena obra como es en este caso la salvación del arte que tan mal en ellas estaba". Y más adelante volvía a decir: "y me llamaron con el patriótico objeto de salvar el arte mexicano y su escuela por la postración en que se hallaba". Rivas Mercado, acostumbrado a burlarse, a poner apodos y a criticar, lo calificó como un "Don Nadie", y hacia 1905 revisando la presentación de los trabajos anuales de pintura públicamente consideró que estos eran pésimos. Como siempre ocurre en estos situaciones recíprocamente se acusaban de intolerancia, de despotismo, de altivez y de arrebatamiento, y el pleito entre los dos llevó a la formación de dos bandos irreconciliables a lo interno de la Escuela. Fabrés se quejaba de que Rivas Mercado favorecía sobre todo a la

19 Ramírez, Fausto, "Tradición y modernidad en la Escuela de Bellas Artes 1903-1912" en *Las Academias de Arte*, UNAM, 1985, pp.209-259.

arquitectura y olvidaba a la pintura,[20] y empezó a apoyarse en los alumnos supernumerarios (irregulares) buscando crearle problemas a su adversario y llevando sus quejas hasta el propio Porfirio Díaz.

Haciendo a un lado las antipatías provocadas por la manera de ser, Galindo y Villa piensa que la causa de todo surgió por cuestiones académicas relacionadas con la implantación del método de dibujo de Julles Pillet, método al que por ello lo calificó como "la manzana de la discordia" que confrontó a alumnos y profesores. Aparentemente el método no era del agrado de Fabrés y su franco repudio desembocó en la confrontación con el director.

Según Ramírez es posible que Rivas Mercado haya sido alumno de Jules Pillet en París, no obstante, es interesante señalar que en un informe elaborado el 27 de febrero de 1906 aquél señalaba que el año anterior se había implantado el sistema francés para la enseñanza del dibujo porque se pensó que con él se obtenían "resultados cada vez más

---

20 Al respecto no hay que olvidar que en esos momentos en la Academia solamente la carrera de Arquitectura junto con la de Maestro de Obras tenían derecho a título profesional y por lo mismo se les daba mayor importancia. González Matute nos dice que: "La Ley de Educación establecía que sólo las carreras de Arquitectura y Maestro de Obras tenían derecho a título, pero no así los de Escultura, Grabado y Pintura...Las carreras artísticas se dejaban más libres pues no se tenía una idea precisa de su utilización ni del lugar que ocupaban dentro del proyecto educativo positivista". González Matute, Laura, *Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, Colección Artes Plásticas, INBA, México 1987, p. 30.

satisfactorios". Pero lo más importante del informe venía a ser que el método se había implementado gracias al trabajo y a la dedicación de los arquitectos Carlos Lazo y Samuel Chávez.[21] Rivas Mercado lo encontró útil porque éste contribuía a resolver los problemas suscitados por el dibujo arquitectónico y de máquinas. El método Pillet se aplicaba en tres clases: dibujo de imitación, de objetos y ornato elemental.

Fabrés, por su parte, se inclinaba más por el método fotográfico al cual Rivas Mercado lo criticaba totalmente porque lo consideraba un fraude. Citemos extensamente lo que nos dice respecto a él en un escrito enviado al secretario de Instrucción Pública el 19 de julio de 1906: "El sistema seguido por el señor Fabrés y que él ha pretendido hacer creer que es su secreto, consiste en sorprender algún estudio del natural por medio de una negativa fotográfica para después amplificarla por medio de la cámara especial y al tamaño deseado, no quedando ya más trabajo al ejecutante que darle color o empastarlo y terminarlo por medio del lápiz o de la pluma. Sólo así se comprende que individuos que no conocen el dibujo, puedan ejecutar al poco tiempo de práctica algunos estudios bastante aceptables". Para el director el anterior método no podía pertenecer a una enseñanza artística estricta porque "Este sistema tiene el grave inconveniente de viciar pòr completo a los alumnos, de volverlos pretenciosos

21 AGN., Ramo IPyBA C. 10 exp., 44.

y lo más grave aún, de cortales de raíz todo entusiasmo, toda aspiración y todo amor en el campo del verdadero arte, *en fin el sistema indicado, es, permítaseme la frase el doble timo del dibujo y de la composición*". Para Rivas Mercado no era nada creíble que los alumnos que apenas empezaban a dibujar fuesen capaces de componer y captar "movimientos del natural".[22]

En 1907 Fabrés abandonó a la Escuela y fue sustituído por Leandro Izaguirre en la clase de dibujo de modelo vestido. Pero el conflicto provocado por el método Pillet continuó vigente aún después de la renuncia del director con motivo de la huelga estudiantil de 1911. Según *El Imparcial* del 12 de junio de 1913 el descontento de los alumnos por el método Pillet continuaba porque lo consideraban, por lo dilatado, una pérdida de tiempo y sin buenos resultados.

A pesar de todo el método Pillet constituyó, para el momento en que fue implantado, algo de lo más moderno que incluso en su aplicación no quedó solamente restringido a la Escuela de Bellas Artes. Es interesante señalar que en los papeles que corresponden a la gestión de Rivas Mercado, existen diferentes solicitudes enviadas de distintos puntos de la República pidiendo la implementación del método para organizar y actualizar sus escuelas de arte mediante el envio

22 Ver de Moreno, Salvador, *El pintor Antonio Fabrés*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981, pp. 222 y 223, el subrayado es nuestro.

de ejemplares y modelos para la aplicación del Pillet. Por cierto, la actualización y modernización de la enseñanza de la Escuela también se lograba gracias a los alumnos becados en el extranjero comprometidos en enviar reportes acerca de las novedades existentes en los métodos de enseñanza.

El profundo deseo de innovar de Rivas Mercado posteriormente fue criticado por Galindo y Villa. Algunas de sus acusaciones le reprochaban el supuesto olvido y el daño de algunas esculturas; el cierre de los estudios de escultura y grabado; y el haber realizado una selección arbitraria y temeraria del acervo de pintura de la Escuela para que algunas se destruyesen y otras fuesen enviadas a los Estados y museos. Respecto al cierre de los estudios de escultura y grabado hay que señalar que así se hizo por la falta de alumnos, pero por otro lado, para julio de 1908, encontramos otra vez abiertos dichos estudios y la presentación de un plan de estudios elaborado por Juan de Dios Fernández, Leandro Izaguirre, Enrique Guerra y Vergara Lope. En él por primera vez se exigía a los aspirantes haber terminado la primaria, y se proponía que los estudios comprendiesen 8 años incluyendo dos años preparatorios, y clases de francés e italiano. La selección de las pinturas se propuso debido a que por la falta de espacio y de recursos para cuidarlas la mayoría de ellas estaban almacenadas y se destruían en las bodegas. Además, la descatalogación no fue realizada por Rivas Mercado. En 1909 se le envió una carta a Maria Campos

para invitarle a que hiciese la evaluación de los cuadros de la bodega de la ENBA. Es seguro que no pudo hacerla porque el 2 de junio Gerardo Murillo fue quién envió una lista de los cuadros que se debían destruir por considerarlos ya muy deteriorados o de poco valor.[23] La falta de espacio en la Escuela se comprueba recordando simplemente el diseño de las dos cúpulas para cubrir lo patios, y obtener así una zona de exposición y "estudio de Escultura y Arquitectura". Es de notar que el sueño de Antonio Rivas Mercado en 1907 de hacer un museo de arquitectura no se ha logrado hasta hoy día. Las diferentes colecciones continuan desperdigadas en los distintos archivos o bibliotecas del pais sin catalogación, y sin ninguna referencia. Respecto a la pintura, entre otras cosas, asimismo hay que señalar que Rivas Mercado remodeló la Sala de Arte Mexicano y elaboró un catálogo fotográfico que se mandó a Europa para contribuir a difundir la pintura mexicana. Como él mismo lo indica en su informe del 19 de abril de 1912: " Se hizo una selección cuidadosa de los cuadros que antes existían, conservándose sólo en exhibición los que presentan algún mérito. Se formó un catálogo de fotografías de las joyas de las galerías, habiéndose obsequiado una colección de estas fotografías al Museo de Louvre".

Dentro de las importantes obras emprendidas por Rivas Mercado también señalemos que buscando eliminar en las clases

23 AAASC.,1909, exp., 71.

de dibujo elemental la copia de la estampa, se dotó a las clases "con gran cantidad de modelos de yeso suministrados por la Escuela Nacional de Bellas Artes de París". Y esto era que "En condiciones excepcionales para el Erario, se adquirieron para esta Escuela la obra escultórica de Miguel Angel, Benvenuto Cellini de Donatello y de obras medievales; un modelo tamaño ejecución de un ángulo del Parthenon y de la Tribuna de Cariátides del Pandrosción Templo de Vesta, etc, etc,"[24]. En efecto, en 1903 Don Sebastián Mier el Ministro de México en Francia por órdenes del gobierno se encargó de comprar varias reproducciones en yeso, y los comisionados para elegir las obras fueron el escultor Enrique Alciati y el arquitecto Carlos Lazo quién entonces vivía en Europa. Así, la comisión adquirió en la Academia de París los ejemplares en yeso de las esculturas de Miguel Angel y las Tumbas de Lorenzo y Julián de Medicis. El nuevo lote de esculturas también incluían los Bajorrelieves de Luca Della Robbia, la Fuente de las Ninfas de Jean Goujon,, el Apoxiómenos de Lisipo, la Victoria de Samotracia, fragmentos del Partenón y del Templo de Erecteo. El mayor número de las copias compradas eran obras renacentistas y de los siglos XVII y XVIII. Simplemente en las obras registradas en 1905 encontramos a Ares o Marte Borghese, Venus de Milo, Joven romana sentada, Baco joven, Musa Calíope del Vaticano, Venus de Milo reducida, Dama romana, Cabeza de coloso de Monte

---

24 AAASC., "Informe general de las labores de la dirección...", hojas 3 y 4.

Cavallo, Amazona llamada Frinca del Museo de Oxford, Busto de Bruto antiguo, Busto de Caracalla, Busto de Adonis del Vaticano, Cabeza colosal de Adriana del Capitolio.

A partir de 1903 los yesos ya no se consideraban fundamentales para la enseñanza, pero sí continuaban siendo un auxiliar imoportante. Simplemente en el presupuesto de los años 1905-1906 se contemplaba aumentar el salario del conservador de las esculturas por la cantidad de las obras recién adquiridas. La importancia de la copia del yeso venía dada porque ella permitía un acercamiento "directo y cabal a las formas en tres dimensiones consonante con las búsquedas realistas de la época".[25]

La impresionante labor educativo-administrativa desempeñada por Rivas Mercado en la Escuela de Bellas Artes asimismo fue acompañada por la cuantiosa adquisición de libros para enriquecer el acervo bibliográfico de la Escuela. Según su informe nos indica, a la biblioteca se le cambió el piso y "se compró madera para hacer una estantería artística". Y más adelante modestamente indicaba que ella se había "enriquecido con diversas obras de arte, pudiendo citarse entre ellas el Código de Leonardo da Vinci". Pero algunas de las listas encontradas en los archivos resultan reveladoras respecto a las obras adquiridas, y por ello mismo

25 Bergallini, Clara y Fuentes, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello,* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1989, p. 49.

L'Architecture privee au XIX siécle, Blibliothéque de lÄrchitecte.

Leroy., *Traité de coupe des pierres.*

Cloquet., L., *Traité d'Architecture.*

Denli,A., *Selections of Bysantine Ornament.*

Fernmann,G., *Architectural Details and Decoration of Renaissance.*

Flevry, Ronault de, *Toscan in the Middle Ages.*

Fritsh, K.E.O., *German Renaissance Architecture.*

Gailhabaud, J., *Ancient and Moder Monuments.*

Garnier, Charles., *Constructions elevees su Champs de Mars pour Srevir a L'Histoire de l'Habitación Humaine, y The New Opera House of Paris.*

Reynaud, L., *Traité d'Architecture.*

Gautier, P., *Vestibules, Galleries, Court, Yard.*

Gelis-Didot and Th. Lambert. *Moder Architecture.*

Lacroux M. J., *La Brique Ordinaire*

Lassus et Viollet, C. Due, *The church of Notredame of Paris.*

Pugin, *Gothic Architecture from Ancient Building of England.*

Viollet-le-Duc. *Compositions, Desings and Drawings of Viollet-le-Duc, Wall Paiting of the Cathedral of Notre-Dame of Paris,* y *Entretiens sur l'Architecture.*

Para eL 8 de junio de 1906, por ejemplo, encontramos que existía un marcado interés por las obras de Viollet-le-Duc pues en esa fecha se hizo una solicitud de los ejemplares siguientes: *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture*

Française du XIe au XVIe siecle, Id du Mobilier, Histoire D'une maison, Id D'un Dessinateur, Habitations Modernes, Compositions et Dessins, L'art Russe, y *La decoration apliquée aux Edifices.*

Entre otros textos también se solicitaban:

Ferrand J., Architecte, *Construcción en Fer et en Bois,* y *Le Charpentier du XIX e. Siegle.*

Percier et Fontaine. *Maisons de Plaisance le plus Celebres de Rome et de ses Environs.*

Kraff,Ch., *Maisons de Campagne, Habitations Rurales.*

Donaldson, T.L., *Portes Monumentales de la Gréce et de L'Italie.*

Blonet, A., *Supplément a L'Art de Batir.*

Baldus, E., *Palais de Versailles, Grand et Petit Trianon.*

Les Casse, *Constructions Japonaises.*

Guadet,J., *Éléments et Theorie de l'Architecture.*

Hof, *Opernhaus in Wien Von Vander Null un duond Siccardobury, Universitat in Ween Von Heinrich Von Ferstel, Justiz Palast in Wien,* y *Reichraths Gebaude in Wien Von Thlophil.*

Guillot, F., *L'Ornamentation.*

Lo anterior no constituye más que una selección de algunas de las listas de libros encontradas. Pero para terminar con esto, baste señalar que según un informe rendido por el bibliotecario con fecha del 27 de marzo de 1912 la

Française du XIe au XVIe siecle, Id du Mobilier, Histoire D'une maison, Id D'un Dessinateur, Habitations Modernes, Compositions et Dessins, L'art Russe, y *La decoration apliquée aux Edifices.*

Entre otros textos también se solicitaban:

Ferrand J., Architecte, *Construcción en Fer et en Bois,* y *Le Charpentier du XIX e. Siegle.*

Percier et Fontaine. *Maisons de Plaisance le plus Celebres de Rome et de ses Environs.*

Kraff,Ch., *Maisons de Campagne, Habitations Rurales.*

Donaldson, T.L., *Portes Monumentales de la Gréce et de L'Italie.*

Blonet, A., *Supplément a L'Art de Batir.*

Baldus, E., *Palais de Versailles, Grand et Petit Trianon.*

Les Casse, *Constructions Japonaises.*

Guadet,J., *Éléments et Theorie de l'Architecture.*

Hof, *Opernhaus in Wien Von Vander Null un duond Siccardobury, Universitat in Ween Von Heinrich Von Ferstel, Justiz Palast in Wien,* y *Reichraths Gebaude in Wien Von Thlophil.*

Guillot, F., *L'Ornamentation.*

Lo anterior no constituye más que una selección de algunas de las listas de libros encontradas. Pero para terminar con esto, baste señalar que según un informe rendido por el bibliotecario con fecha del 27 de marzo de 1912 la

Escuela para esos momentos contaba con un total de 1706 obras que sumaban 4451 volúmenes.

Dentro de las nuevas materias que comprendían al nuevo Plan de Estudios de 1903 sobresalían sobre todo Arquitectura Legal e Higiene de los Edificios, Teoría de la Arquitectura y Composición. El programa de la materia de Arquitectura Legal (fue sustentada por Manuel Robleda Guerra) planteaba el estudio de los artículos del Código Civil referentes a la construcción y los del Código Sanitario. Asimismo se encargaba de analizar los problemas reales demandados por la higiene a la arquitectura y además de "la higiene en general y estudio de la influencia que sobre ella ejercen los edificios y habitaciones de cualquier género respecto a los individuos que los ocupan permanente ó transitoriamente".

Respecto a la materia de Teoría sobresale en ella sobre todo el carácter abierto, franco, liberal con el que era impartida desde un principio por uno de los autores del Plan de Estudios de 1903: Nicolás Mariscal. Para los partidarios del eclecticismo resultaba imposible el buscar imponer al alumno una Teoría rígida y dogmática, y por lo tanto ésta tenía que ser descubierta y asumida por la investigación y elección propia. Quizá, en muchos sentidos tenía que ser construída de acuerdo a las necesidades, gustos, inclinaciones, aptitudes, etcétera. Para Mariscal, según nos plantea en el programa del primer curso de Teoría, la materia

era fundamental porque además de que a través de cursarla el alumno ponía en ella "a prueba su vocación", asimismo obtenía una Teoría que en muchos aspectos él mismo construía gracias a *la investigación y a la comprobación*. Como clase teórica y práctica el alumno tenía que saber dibujar a pluma fuente y mano libre pues una de sus prácticas consistía en "realizar bocetos" (levantamientos) de algunos edificios de la ciudad. A éste carácter práctico de la materia obedece el que Rivas Mercado el 17 de mayo de 1905 se dirigiese a Justo Sierra buscando proporcionar, como él mismo dice "á los alumnos del Ramo de Arquitectura, sólidos conocimientos tanto artísticos como de construcción, me permito indicar á esa Superioridad la gran ventaja que habría en que los alumnos practicaran, acompañados de los respectivos profesores en las obras que dependen del Gobierno Federal: para lo cual solicito respetuosamente de esa Secretaría, tenga á bien disponer, si para ello no hubiere inconveniente, se hagan las gestiones conducentes en las otras Secretarías para lograr el fin propuesto".[26] Esta por demás decir que Justo Sierra vió con todo beneplácito esta solicitud.

Y por la búsqueda de ese carácter práctico es que vemos en repetidas ocasiones a Nicolás Mariscal solicitar al Director la ayuda necesaria para enseñar mediante la práctica a sus alumnos. Por ejemplo, el 12 de mayo de 1908 Mariscal para realizar un ejercicio en su clase de teoría solicitó a

26 AGN.,Ramo IPyBA C. 10, exp. 7.

Rivas Mercado 2 oficiales con sus peones por un lapso de 3 semanas para la medición de cotas en tres fragmentos de la Catedral, en la portada del Museo y en el Monumento a Cuauhtémoc. Agregaba que también se auxilarían para su cometido por medio de fotografías.

Los Prolegómenos del curso de Teoría de Mariscal consistían en iniciar estableciendo razonadas diferencias entre el Arte y la Ciencia así como reflexionar acerca de las diferentes concepciones que existían sobre el arte. Posteriormente se pasaba a hablar sobre la importancia de la Teoría de la arquitectura y se aprendían conceptos referentes a la misma recurriendo al estudio de los diferentes tratadistas y las definiciones que proponían. Llegado a esto se tenía que adoptar una definición de Teoría que permitiese establecer tanto los principios por los que se constituía y fundamentaba, así como su objeto.

Posteriormente se pasaba a estudiar las relaciones existentes entre la Arquitectura y la Naturaleza, el hombre y las demás Bellas Artes, todo lo cual a su ves permitía establecer tanto las diferencias entre la Arquitectura y la Ingeniería, como la necesidad que tenía la primera de la Sociología. Para estos momentos los alumnos tenían que estar ya capacitados para realizar, por un lado una confrontación de "la Teoría arquitectónica establecida ante la de los principales tratadistas", y por otro una prueba de "la obra

arquitectónica: elementos, partes integrantes, géneros, ciudad". Finalmente, venía el aprendizaje de una Teoría Especial de los Elementos arquitectónicos (inspirada indudablemente en Guadet) a partir de realizar un análisis--evolución--croquis. El orden de esta Teoría Especial de los Elementos era el siguiente: apoyos: continuos, aislados, adosados y empotrados. Vanos: platabanda, arco, ventana, puerta. Cubiertas: suelos y bóvedas. Para aprobar el curso de Teoría era necesario presentar examenes orales y escritos con ilustraciones en croquis. Racionalistas al fin (Viollet-le-Duc, Guadet, etcétera) enseñaban a descomponer los diferentes tipos de todos (los edificios) en sus partes, y así partían de lo simple a lo complejo para realizar su aprendizaje.

Los cursos de Teoría prestaban un apoyo imprescindible a otra de las clases más importantes que Rivas Mercado impartió desde 1903 hasta 1920 sólo con algunas interrupciones aún después de haber renunciado como Director de la Escuela: la clase de Composición.

La importancia que la Escuela dió a la clase de composición simplemente viene indicada por el reglamento particular que la regía. En 1909 Carlos M. Lazo, Mariano Lozano, Nicolás Mariscal y Fernando Parcero presentaron uno de los reglamentos elaborados al respecto, y decimos uno porque es indudable que antes existieron otros de los que desgraciadamente sólo hemos encontrado referencias aisladas.

Cuando Rivas Mercado fue nombrado Director la situación respecto a la clase de Composición era más que desastrosa: "los alumnos desaprovechados conseguían de sus compañeros más aventajados que les hicieran sus dibujos; y aún se dió el caso de que un alumno pagara en una buena suma su proyecto profesional, habiéndosele aprobado con este proyecto". Ante tal situación la determinación de Rivas Mercado fue radical: "Esto pasó antes de que yo entrara al establecimiento. Para evitar que estos hechos se repitan los dibujos se hacen ahora en los Talleres, en tiempo determinado y bajo la corrección diaria del profesor y vigilancia de los prefectos".[27]

En efecto, el "Reglamento de los Concursos en las Clases de Composición de Arquitectura, Pintura, Escultura y Grabado" planteaba la necesidad de una prueba repentina y desarrollo de la misma, la cual tenía que resolverse en un tiempo máximo de 12 horas, hacerse con seudónimo e individualmente a lo interior de las llamadas celdas especiales. Por lo general casi todos los artículos del Reglamento buscaban que el alumno realmente desarrollase su repentina sin ayuda de nadie. Por supuesto, el Reglamento en su artículo 7o. indicaba claramente la existencia obligada de un *programa* indicado por el profesor para desarrollar el ejercicio, decía: "A la hora prescrita para la prueba repentina, el profesor leerá en la clase el programa del concurso y aclará

---

27 Rivas Mercado, Antonio, "Informe general de las labores de la Dirección desde el año de 1903...", hoja 2.

las dudas que puedan tener los alumnos respecto al mismo programa. Los alumnos sacarán copia del programa. Queda bajo la responsabilidad del profesor el que no sea conocido por los alumnos el programa, sino hasta el momento de la lectura de este en la clase".

Consultando algunos de los pocos programas que sobreviven y que Rivas Mercado elaboró para sus clases de Composición, vemos que las repentinas se aplicaban con el objetivo de iniciar al alumno en el arte de la composición de manera gradual con problemas que aumentasen su complejidad: "Este resultado se conseguirá estableciendo el curso en forma de concursos sucesivos, cuyos programas abarcaran desde la composición en sí de los elementos arquitectónicos, hasta los grandes elementos de composición; entendiéndose por elementos arquitectónicos el estudio de intercolumnios, pórticos, escalinatas, etc.; y por los grandes elementos de la composición, las partes integrantes comunes a todos los edificios tales como vestíbulos, patios, escaleras, pórticos, logias, salas de pasos perdidos, etcétera". Buscando desarrollar una arquitectura de la verdad en el alumno, por ejemplo, en el 2o. año de Composición en una ocasión encontramos que los temas propuestos para desarrollarlos progresivamente eran: hotel, gran almacén, parroquia (de una nave) con curato, observatorio astronómico, baños públicos, comisaria, residencia, hipódromo, estación terminal de ferrocarril, cámara de diputados, café concierto, sepulcro

edificio para morgue, etcétera. Obviamente, cada tema contaba con un minucioso programa. Un ejemplo de cómo eran estos lo encontramos en la propuesta para desarrollar un boceto para un club de regatas realizada en septiembre de 1918 en la clase correspondiente al 3o. curso de Composición. El programa exigía: 1o. Locales para socios y competidores, 2o. Depósito a cubierto para las lanchas, 3o. Un departamento de baños y guardarropa para 30 personas, 4o. Un embarcadero, 5o. Unas tribunas para trecientas personas, 6o. Un restaurante, 7o. W.C. y servicios generales. Todo se debería distribuir en un terreno de 100 X 100 metros, y además debería contemplar jardínes, pérgolas, fuentes y existía la opción de que el departamento de lanchas podía colocarse sobre el lago mismo.

Para sus clases de Composición, según nos dice el arquitecto García Lascuraín, Rivas Mercado "instituyó un nuevo método de enseñanza en la composición y representación, por medio de los croquis libremente realizados y sin instrumentos, sobre papel transparente que, por superposiciones sucesivas llegaban al fin deseado, logrando con ello mayor rapidez y seguridad que las obtenidas con la rigidez de la regla y la escuadra".[29]

---

29 García Lascuraín, Xavier, Breves apuntes inéditos acerca de la Academia y la Arquitectura, sin título, sin fecha de elaboración y sin número de páginas, y que el autor amablemente me facilitó.

Como buen ecléctico universal, Rivas Mercado trató de caracterizar a su gestión directiva por la libertad y la pluralidad. Según algunas de las personas que lo conocieron íntimamente su carácter era franco y risueño y bastante burlón. Tal manera de ser en un contexto en contrucción y con el atavismo de muchísismos vicios e inercias era lógico que provocase problemas. Rivas Mercado fue obligado a renunciar a la Dirección de la Escuela el 19 de abril de 1912 debido a una huelga organizada desde el 28 de junio de 1911 por los alumnos sobre todo de las áreas de pintura y escultura. Al respecto diversas fueron las razones que se argumentaron para explicar el acontecimiento. Se decía que como arquitecto el director hizo muy poco por la escultura y la pintura, o bien que era arrogante, provocativo y autoritario, y que siempre se negó a separar en la Escuela a las distintas enseñanzas.[30]

Al respecto debemos señalar que Rivas Mercado desde que tomó en sus manos la dirección de la Academia (luego Escuela en 1910), tuvo que enfrentarse a las circunstancias adversas provocadas por las circunstancias políticas y culturales del

30 Al respecto ver de García, Pilar, "Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) Una visión retrospectiva", en *Museo Nacional de Arte*, abril-junio, 1992, pp. 33-56, México. Y de Serrano, G., Luis, "La triunfante huelga de 1911 de los alumnos pintores y escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes contra el Director Arquitecto Antonio Rivas Mercado". Este folleto sin fecha de edición y lugar me fue amablemente facilitado por el profesor Ramón Vargas Salguero, y está escrito por uno de los participantes en dicha huelga. En él llama la atención que a pesar del estilo triunfalista con que está escrito, el autor en ningún momento se refiere a Rivas Mercado como inepto o como alguien que hubiese realizado una labor inútil en la Escuela.

momento. En su Informe general de 1912 decía que los alumnos acostumbraban beber, jugar naipes y realizar escándalos fuera de las horas de cursos. En sus enfrentamientos con Fabrés éste buscó siempre el apoyo de los alumnos irregulares de la Escuela, alumnos que según los documentos sobrevientes nos los rebelan como bastante pedestres e inclinados a la indisciplina. Todo esto indica que los malestares presentados, sobre todo por los alumnos de escultura y pintura, no eran más que expresión de un malestar social y carencias culturales producidas por un régimen despótico y brutal en sus desigualdades económicas que terminó estallando en 1910.

Pero asimismo, según Clemente Orozco, los alumnos de pintura y escultura estaban hartos del llamado "sistema Pillet" al que él califica como "algo peor que la copia de la estampa y la del yeso". El líder del movimiento fue un poeta romántico llamado Raziel Cabildo cuya manera de ser era "suave y armonioso" como los mismos manifiestos que redactaba contra la Academia pidiendo la destitución del director y los profesores del "Pillet". A diferencia de Raziel : "La brigada de choque la formaban los analfabetos: Asúnsolo, Fernández Urbina, Alfaro Siqueiros, los hermanos Labrador, hoy banqueros poderosos en Isabel La Católica, Luis G. Serrano, Roamano Guillemín y Miguel Angel Fernández". Aunque no de manera directa, Orozco sí deslinda los esfuerzos de Rivas Mercado y el problema del Pillet, pues en su autobiografía

reconoce que después de la Revolución la Academia en pintura perdió la disciplina y el método y apareció el desorden y la chabacanería como consecuencia de la irrupción de la "democracia". En sus propias palabras: "El conocimiento previo de la geometría, de la perspectiva, de la anatomía, la teoría del color, de la historia, eran cosa académica y un estorbo...El profesor no tenía nada que enseñar a los discípulos; al contrario, eran éstos los que iban a enseñarle al profesor". Para Orozco era tal la situación que "sólo faltó volver a hacer el experimento del burro pintor".[31] Como vemos el "Pillet" fue rechazado pero a cambio no surgió nada o casi nada.

A lo largo de la gestión de Rivas Mercado el plan de estudios de 1903 fue continuamente revisado, incluso ya después de haber renunciado, en 1912 nuevamente se hizo con el resultado de que la comisión consideró que, a excepción de algunos detalles, "el plan de la carrera de arquitecto es sustancialmente adecuado". Para entonces el plan era el siguiente:

Primer Año:
Resumen sintético de matemáticas
Geometría descriptiva
Materiales, artículos y útiles de la construcción

---

31 Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones Era, México, 1911, pp. 30 y sigs.

Dibujo arquitectónico
Dibujo de imitación

Segundo Año:
Mecánica ordenada a la construcción
Trazo de sombras, perspectiva y estereotomía
Teoría de la arquitectura
2o. Año de dibujo de imitación

Tercer Año:
Primer curso de construcción
Modelado
topografía
Arquitectura comparada
Estilos de ornamentación

Cuarto Año:
Primer año de Historia del Arte
2o. Curso de construcción
Primero de composición
Flora ornamental y composición de ornato

Quinto Año
Arquitectura legal e higiene en los edificios
2o. Año de Historia del Arte
Presupuestos, avalúos y dirección de construcciones
Acuarela

2o. Año de composición
dibujo del natural (modelo desnudo y vestido).

Según Nicolás Mariscal, autor del Plan de 1903, éste prácticamente siguió siendo el mismo hasta 1924. Como él mismo lo dice: "había de seguir siendo el mismo en el *fondo* para lo futuro, aunque enmendándolo sin cesar en la *forma* a fin de proveer a las ulteriores necesidades y al progreso natural de las cosas añadiendo, acortando a esta o aquella materia, variando el orden de la misma, modificando la pedagogía correspondiente, en una palabra, *perfeccionando*. Así lo hizo el propio autor años después, comisionado junto con los profesores arquitectos Don Mariano Lozano, Don Carlos M. Lazo, Don Federico Mariscal y Don Fernado Parcero obteniendo que se aprobaran los retoques propuestos en la Ley de 21 de 1910 y se publicara en folleto especial junto con la Ley un Reglamento de estudios y concursos, los programas y horario de las cátedras y los informes acerca de los trabajos de la comisión".32

32 Mariscal, Nicolás, "La influencia francesa en la enseñanza de la arquitectura patria", *Excelsior*, 23 de noviembre, 1924, p. 2, cuarta sección. Durante ese mismo año de 1910, el 7 de abril, se fundó la Universidad Nacional y la Escuela Nacional de Bellas Artes pasó a ser considerada como universitaria, y por lo mismo se titularon como doctores *ex oficio* Antonio Rivas Mercado, Samuel Chávez, Carlos Herrera, Carlos M. Lazo, Mariano Lozano, José Rivero y Heras, Antonio Torres Torija y Nicolás Mariscal. Al fundarse la Universidad Nacional la Escuela Nacional Preparatoria dejó de ser rectora de la organización escolar. Según el artículo 3o. de la nueva Ley la clase de Filosofía se impartiría en la Escuela de Humanidades de la Universidad, y la Cátedra de Historia de la Filosofía rompía con el Positivismo como doctrina oficial. Desde esos momentos se enseñaba a Bergson y a William James:

Si en esencia el Plan de 1903 perduró hasta 1924 estó significó que, efectivamente bajo la tutela de las ideas de Rivas Mercado se forjaron prácticamente todos los arquitectos de la llamada arquitectura nacionalista revolucionaria. pues después de dejar la dirección de la Escuela no hay que olvidar que Rivas Mercado prácticamente continuó impartiendo su clase de Composición (con algunas pasajeras interrupciones) hasta el año de 1920. Lo cual significa que el eclecticismo universal y por lo tanto liberal de Antonio Rivas Mercado sirvió para educar a arquitectos como: Fernando Parcero, Nicolás Mariscal, Federico Mariscal, Guillermo Pallares, Alfonso Pallares, Jesús Acevedo, Manuel Ituarte[33], Carlos Ituarte, Arnulfo G. Cantú, Eduardo Macedo y Arbeu, Manuel González Rul, Francisco Centeno, Guillermo Zárraga, Augusto Petricioli, Salvador Vertiz Hornedo, Bernardo Calderón, Luis Mac Gregor, José Mangino, Vicente Mendiola, Carlos Crombé, Ramón Balarazo, Manuel Ortíz Monasterio, Antonio Muñoz G., Ignacio Marquina, Roberto Alvarez Espinoza, Obregón Santacilia, Carlos Tarditi, y José Villagrán García entre muchos otros.

"El Positivismo ya no era la Filosofía Oficial de la educación en México; sus dogmas se ponían constantemente a prueba por el espíritu liberal con que se creó la Universidad Nacional". Raat, William, *El positivsmo durante el porfiriato (1876-1910)*, SEP Setentas, México, 1975, p. 165.

33 Respecto a la calidad de Manuel Ituarte como arquitecto ver el artículo de Noëlle, Louise, "Manuel Ituarte y el dibujo de arquitectura", en *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, no. 64, UNAM, México, 1994, de próxima aparición.

Es indudable, la arquitectura de la Revolución Mexicana debe mucho al impulso modernizador de Antonio Rivas Mercado a pesar de las inercias propias del contexto al que perteneció.

Conclusiones

Antes que nada queremos señalar que nuestro trabajo no ha pretendido ser un trabajo exhaustivo que haya agotado el tema tratado. Al contrario, más bien sólo pretendemos haber contribuído con una pequeña aportación al conocimiento de la realidad mexicana en general y de la arquitectura y su enseñanza en particular.

Debemos reconocerlo y enfatizarlo: la figura de Antonio Rivas Mercado como un arquitecto ecléctico universal (algo que pretendemos haber demostrado a través de nuestra investigación gráfica), constituye una figura compleja que por su riqueza encanta pero también se escurre, se escapa, dentro de los límites propios del contexto y de quién esto escribe.

De acuerdo con nuestros objetivos, al pretender realizar un estudio global de nuestro personaje, de los contextos a los que perteneció, de sus obras y de sus ideas, era lógico que de una u otra manera quedasemos un poco cortos en muchos de los aspectos tratados. Pero creemos que tiene que ser así porque un principio de ninguna manera debe ser también un final. Al contrario la riqueza del tema más bien debe ser un incentivo para aprender más y mejor a investigar sin descanso.

Nuestros deseos para investigar varios temas se originaron porque hemos pretendido realizar una investigación global, ya que consideramos que un individuo es la suma de diversas determinaciones. Antonio Rivas Mercado no fue ningún teórico y sí más bien un excelente alumno de sus profesores franceses, no obstante fue un hombre de dos mundos (América y Europa) y de dos épocas: de una que moría y otra que nacía. Como ecléctico universal se encontró ubicado en la cresta de la ola que no tardaría en ceder su paso a los nuevos movimientos sin por eso dejar de contribuir con todas sus fuerzas a las nuevas creaciones. Fuerzas manifestadas en sus prolíficas composiciones arquitectónicas, en sus enseñanzas y en sus exigencias fundadas en una excelente calidad inspirada en la tolerancia y en la sabiduría de un liberalismo ecléctico que moriría en México posiblemente con él.

Antonio Rivas Mercado, como ya señalamos antes, no es un teórico de la arquitectura, y por lo mismo nuestro estudio ha fluctuado entre lo histórico y lo teórico, pues consideramos que así como no puede existir una historia sin teoría tampoco puede haber una teoría sin trasfondo histórico de tipo ideológico, político, geográfico, económico, etcétera, porque no hay arquitectura sin ideas y sin historia. Es indudable, Rivas Mercado no es un teórico pero sí es un puente imprescindible para comprender a la arquitectura nacionalista de la Revolución Mexicana puesto que él contribuyó a la plena difusión entre sus alumnos tanto de las teorías aprendidas en

Europa cargadas de ideas liberadoras y nacionalistas, como de los estilos históricos adoptándolos y adaptándolos con sus referentes y códigos formales.

Todo lo anterior claramente se manifiesta tanto en sus obras arquitectónicas como en la puesta en práctica del Plan de Estudios de 1903 de la Academia Nacional de Bellas Artes que mucho debe a sus ideas y a sus esfuerzos, y que como pudimos observar no tan sólo quedó escrito en el papel puesto que se trató de llevar a la práctica hasta sus últimas consecuencias a través del equipo de arquitectos que preparó y reclutó para la Escuela con su dirección. Pero asimismo mediante el impulso de las nuevas teorías artísticas en los alumnos y buscando que éstos salieran a Europa becados por los Estados o por algunas instituciones para desarrollar así al arte nacional y obtener como resultado grandes exponentes del arte mexicano que ya antes señalamos.

Como sabemos la arquitectura tiende a ser suntuaria y la obra de Rivas Mercado no fue la excepción pues no escapó de servir a la arquitectura perteneciente tanto al poder del Estado como al poder de las clases dominantes. No sabemos si produjo alguna obra para las clases necesitadas, pero lo que si pudimos ver es que desarrolló pocas obras para la incipiente clase media que se estaba gestando en el México de principios de siglo, lo cual nos lleva a concluir que en efecto, Rivas Mercado fue un arquitecto al servicio del

gobierno del Gral. Manuel González, pero también un arquitecto al servicio del incipiente Estado nacionalista como lo demostró con la construcción de la Columna de la Independencia.

Su obra posee un especial encanto logrado indudablemente gracias a su maestría en la composición y por la calidad de su factura, la cual se ve demostrada tanto en las grandes obras como en las pequeñas. En ellas sobresale un dominio hedonista de la profesión que no viene dado ni por la extensión, ni por la cantidad ni por la novedad, pues las obras son bella y pasan a la historia por su disponibilidad para jugar con todos los recursos y hacer con ellos una nueva relectura. Así como por el dominio de los programas y por su sinceridad que puede ser respecto a la obra misma y a su época. No en balde la idea del programa y la verdad como sabemos permanece y es retomada posteriormente por los funcionalistas para quienes al programa había que agregar la función.

La arquitectura ecléctica mexicana por lo general ha sido cuestionada, y ha sido acusada de tener poco valor artístico y de no haber sido innovadora. Consideramos que las acusaciones anteriores son producto de la incomprensión y de la ignorancia de su gestación e influencia. En su defensa diríamos que de ella no se puede realizar una buena lectura si de entrada no se conoce a la historia y a las diferentes

teorías de la arquitectura porque finalmente la arquitectura ecléctica es un análisis y un cuestionamiento que permitió, gracias a ello, la posibilidad de encontrar un nuevo lenguaje a través del dominio de uno o varios estilos. Esto es, debatiéndose en la crítica de todos los estilos el eclecticismo a través de ella ejerció un dominio de todos los estilos lo que permitió la aparición de un arte nacionalista. Precisamente Rivas Mercado al manejar libremente y conocer a la mayoría de los estilos pudo impulsar a la arquitectura mexicana sacándola de su letargo.

La arquitectura que surge de la Revolución Mexicana no obedece a una generación espontánea, en efecto, ella surgió durante el porfiriato (se gestó en éste momento), y el eclecticismo universal y liberal de Rivas Mercado influyó directamente en su gestación.

Es indudable, las ideas racionalistas, eclécticas y liberales de Viollet-le-Duc, Guadet, Ruskin y otros contribuyeron a la formación de una arquitectura nacionalista mexicana a través de la obra desarrollada por Rivas Mercado y por la planta de profesores que colaboró con él en su gestión directiva durante la primera década de éste siglo en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Cronología

Antonio Rivas Mercado nació el 25 de febrero de 1853 en Tepic, Nayarit, su padre fue Luis Rivas Góngora y su madre Leonor Mercado. Su familia vivía en la calle de Damas y Cadena y era el menor de 8 hermanos.

En 1864 viajó a Inglaterra con la familia que tenía la firma Barrow-Forbes, allí quedó a cargo de Eustaquio Barro, y estudió en Baylis House.

En 1870 ingresó en el Liceo Imperial de Burdeos en Francia.

Para 1872 ya es alumno de L'École des Beaux Arts.

En 1873 envió desde París a la Academia de San Carlos los siguientes proyectos: un observatorio, alzado general, planta general; un tribunal, planta general, elevación, corte, detalles; un Proyecto de construcción general.

En 1875 obtuvo Medalla de oro en la exposición Nacional.

En 1878 obtuvo su diploma en L'Ecole de Beaux Arts de París, y 5 medallas de oro en las materias: Geometría Descriptiva, Estereotomía, Perspectiva, Construcción y Composición. Parece que fue alumno de Charles Garnier. Ya en México presentó en la Academia de Bellas Artes los siguientes estudios de

composición: Prueba repentina de un proyecto para Cámaras de Diputados y senadores, Fachada principal, Corte, Planta General, Planta del 1º piso, Detalles de construcción, Detalles y Perfiles; Frontispicio de mercado (Pompeyano); Un pórtico (orden dórico Romano); Proyecto para casa cural, Planta general y alta, Corte, Fachada; Casa particular, Fachada; Casa para un gran pintor, Plantas, general, alta y de taller, Corte longitudinal, Fachada principal; Fuente monumental para un parque, Planta general, Corte, fachada principal; Circo para una capital, Planta general,idem alta, Corte longitudinal, Fachada Principal; Cuartel de infantería, caballería, servicios generales, 500 hombres, 200 caballos. Oficialidad, Planta general, idem del 1º piso, Corte longitudinal, Fachada principal; Palacio del almirantazgo para un gran puerto, Planta general, idem del 1º piso, Corte Longitudinal, bosquejos, Fachada principal; Templo de Ceres situado sobre un camino (Antigüedad); Una Catedral, Planta, Fachada principal.

En 1879 el 15 de abril se recibió como ingeniero-arquitecto en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México.

En 1880 proyectó la casa para el Rancho Espejel de Apan; la remodelación de la casa de la Hacienda de San Bartolomé Calpulalpan en Tlaxcala; participó en la XIX exposición de Bellas Artes recibiendo elogios de la crítica por sus trabajos; fue cuatro veces regidor de la Ciudad de México

hasta 1884 y Diputado al Congreso de la Unión. En este mismo año fue Profesor de Mecánica Teórica de las Construcciones en la Escuela Nacional de Ingenieros (hasta 1884), Clase Práctica.

En 1881 empezó las obras de transformación de la Hacienda de San Antonio Ometusco, Estado de México.

En 1882 fue profesor de Elementos de arquitectura y Dibujo Arquitectónico y de Máquinas en la Escuela Nacional de Ingenieros, y renunció a su puesto en 1885; asimismo proyectó la Aduana de Santiago Tlatelolco en colaboración con el ingeniero Ignacio Ceballos. Era éste un edificio de mampostería con dos niveles rematado con un ático y con pilastras adosadas en los ejes, y en los entrejes se intercalaban los vanos que en la planta alta contaban con balcones de hierro forjado. En él aplicó las nuevas tecnologías consistentes en columnas de hierro fundido, y en los almacenes utilizó armaduras metálicas para cubrir los claros.

EN 1883 proyectó la casa de Ignacio Torres Adalid en Juárez 18 Cd. México. Es un edificio de piedra de tres niveles cuya fachada cuenta con elementos clásicos pertenecientes a la arquitectura renacentista. La planta baja tenía dos accesorias y dos ventanas, y en su eje central se encuentra la puerta de entrada que tiene dos pilastras adosadas a la

pared, y está rematada por una cornisa y un friso decorado a base de guirnaldas con racimos y frutos. En la cornisa se encuentra un escudo con el monograma de la familia custodiado a cada lado por un cuerno de la abundancia. Los muros poseen un trabajo de almohadillado que se continua solamente hasta el primer piso que además tiene dos balcones de hierro forjado. En el segundo piso encontramos un balcón central y dos laterales; las ventanas centrales están rematadas por frontones curvos y abiertos y tienen un medallón en su centro, mientras que las laterales cuentan con un frontón triangular. Este último nivel exhibe pilastras adosadas en cada uno de sus ejes. La casa está rematada con una hilera de ventículos y otra de ovos, y una balaustrada coronada con florones.

EN 1884 remodeló la Hacienda de Tecajete, Hgo., y proyectó la casa del Presidente Manuel González en Peralvillo en estilo neoclásico.

En 1886 fue profesor de arquitectura y dibujo arquitectónico y de máquinas en la escuela de ingenieros.

En 1887 ganó el primer premio por la fachada del Ayuntamiento.

En 1888 ganó el primero (con el proyecto "Minerva") y el segundo premio (con el proyecto "A.B.E.") con diploma

honorífica y medalla de oro en el concurso internacional para la reconstrucción de la fachada del Palacio Nacional. El primer proyecto era estilo renacimiento francés y proponía además algunas reformas en el interior, tales como una escalera, la elevación de los techos de la crujía y de los corredores, y anexaba otro piso y una nueva distribución en las plantas. Y en cuanto al segundo proyecto desconocemos cómo era.

En 1889 obtiene el primer premio en el concurso para la fachada de la Diputación.

En 1890 en julio es electo diputado suplente por el distrito de Iraputo, Gto.

En 1892 viaja a los Estados Unidos; es diputado propietario del Distrito de Irapuato y proyecta la remodelación y terminación del Teatro Juaréz de Guanajuato en base al proyecto realizado por el arq. José Ma. Noriega. La fachada del teatro es clasicista y se le debe casi en su totalidad a Noriega, el vestíbulo está dividido por doce columnas dóricas agrupadas de tres en tres. A lo interior la sala de espectáculos es estilo neomorisco dispuesta a la manera francesa con los palcos volados hacia la sala, y fue cubierta con un techo inclinado en lugar de una cúpula de cuyo centro pende una estrella de seis puntas que sirve para iluminar. En la sala también sobresale las enjutas formadas por el arco

del procenio decorada con palmetas rodeadas de arabescos entrelazados de estuco, y el telón de boca que reproduce a la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla.

En 1893 proyecta la instalación de la tubería para agua de la Presa de Esperanza Cd. Guanajuato; el tramo del Ferrocarril Interoceánico a Salina Cruz; la transformación de un ex-convento para el Teatro Zaragoza en la Cd. de Silao; inicia probablemente la construcción de una casa en las calles de Antonio Caso y Serapio Rendón, y la transformación de la casa de la hacienda de Chapingo. En este mismo año el 8 de junio se casa con Matilde Castellanos Haaf.

EN 1894 es electo Diputado suplente por San Francisco del Rincón , Gto., cargo en el que es reelecto en 1896.

En 1895 se encuentra domiciliado ya en la calle 3º de Héroes nº 45, lugar que antiguamente formó parte de las huertas del Convento de San Fernando, y hoy es la colonia Guerrero en la Capital de la República. Su casa es de estilo pompeyano y recuerda a las villas del siglo XIX. Posee basamento y tres niveles con un acceso principal que sobresale de la fachada, y cuenta con un frontón trabajado con azulejos. El vestíbulo es porticado y en los entrejes luce herrería forjada, Los entrepisos son de viguería y terrado y las cubiertas son de una y dos aguas. La sala cuenta con un bow-window y en su

interior sobresalían un oratorio y un lujoso baño estilo neomorisco.

En 1898 obtiene el cuarto lugar y medalla de oro en el concurso internacional para el Palacio del Poder Legislativo con el proyecto No. 18 cuya contraseña era la "Estrella dorada". Posteriormente en la revista el Arte y la Ciencia (febrero de 1899 vol.I nº 2) el arquitecto Carlos Herrera dirá respecto al proyecto de Rivas Mercado "¡Cuánta diferencia entre este modo de dibujar y el de hace no muchos años!. Hay esperanzas de que pronto, rotos de una vez los tradicionalismos llegarán esos jovenes al dibujo brillante, del que hizo gala el maestro Rivas Mercado, con ventaja a sus competidores en el concurso del Palacio Legislativo". Asimismo fue jurado suplente de la Rama de arquitectura en la XXIII exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y en mayo el gobernador de Guanajuato Joaquín Obregón González lo nombra "Arquitecto del Estado".

En 1899 inicia la construcción del Palacio y mercado de Tlalpan, y posiblemente la construcción de una casa en el Paseo de la Reforma perteneciente a Vicente García Torres.

En 1900, en abril, escribe en el Arte y la Ciencia el 1º artículo acerca del concurso del Palacio Legislativo y Federal; el 2º en mayo, el 3º en junio y el 4º en agosto del mismo año;

Columna de la Independencia en el Paseo de la Reforma

a su proyecto se le otorgan las Palmas de oro en París; proyecta una sala de Sesiones para el Congreso Panamericano efectuada con motivo de la 2º conferencia Interamericana en el Palacio Nacional, adapta las residencias para los delegados del congreso y las oficinas de labor para los congresistas, y decora el salón Panamericano en el Palacio Nacional. Posiblemente en este mismo año empieza la construcción de la casa ubicada en la calle de Londres 6, Col. Juárez. Esta edificación es de estilo renacimiento francés y todas sus fachadas son distintas. Consta de basamento, dos niveles y buhardilla. La fachada en su cuerpo principal es asimétrica con un pabellón central y escalinata que enfatiza el acceso; la puerta principal tiene dos columnas dóricas. En uno de sus extremos cuenta con un bow-window y en el otro luce dos ventanas con balcones de herrería, y en su entreje columnas pareadas dóricas. En el primer piso en el eje central de la composición exhibe un frontón curvo roto con un medallón, y un balcón con balaustrada rematada con macetones. La buhardilla se cubre con una mansarda con delantal y cuenta con lucarnas. La fachada lateral es asimétrica y en la planta baja su acceso muestra una marquesina, y los vanos están rematados con frontones o arcos rebajados con fábrica de tabique. El primer piso en el eje principal la ventana se ve remarcada por dos columnas dóricas y la remata un frontón abierto con un

medallón y una balaustrada. Los demás vanos están rematados por frisos y tienen un barandal de hierro forjado; la mansarda y las lucarnas cubren también aquí a la buhardilla. Los materiales utilizados en el basamento son piedra y tabique en muros que simulan figuras geométricas en su aparejo.

En 1901, en agosto, en el Arte y la Ciencia (vol. III/nº 5). en la Sección "Arquitectura", aparece un artículo titulado: "Un edificio para el Casino Español". Los autores son Antonio Rivas Mercado, Guillermo Heredia y Nicolás Mariscal, y en el polemizan con otro artículo aparecido en el diario el "Correo Español" en relación con la convocatoria expedida por la junta especial del Casino. A Rivas Mercado y compañía les resultaba cuestionable el hecho de se tuvieran que levantar de modo gratituito los planos, la carencia de programa, el costo de $120,000 para un edificio de tres pisos con una superficie de 1000 m^2 y que la composición fuera "juzgada" solamente por la junta del Casino.

En 1901 el 11 de julio ingresa a la Asociación de Igenieros y Arquitectos de México.

En 1902 es elegido Diputado suplente por el 5º distrito en el Edo. de Guanajuato.

En 1903, el 10 de enero, es nombrado Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y es profesor de Composición de Arquitectura del 2º y 3º año. El 6 de febrero renuncia a las clases del Colegio de Minería, y más adelante en septiembre es criticado fuertemente por sus enemigos por los problemas de hundimiento que empezó a presentar el Monumento de la Independencia en la Calzada de la Reforma, motivo por el cual tuvo que desbaratarse lo que se había construído hasta el momento. Para resolver los problemas de cimentación Rivas Mercado se ve precisado a ser ayudado por el ingeniero Gonzalo Garita, y el grupo escultórico va a ser de Enrique Alciati.

En 1904 Rivas Mercado junto con los arquitectos Guillermo Heredia y Manuel Gorozpe forma parte del Consejo Consultivo de Edificios Públicos de la Secretaría de Comunicaciones, pertenece al Consejo Superior de Educación, y es miembro de la Sociedad científica Antonio Alzate, del Ateneo Mexicano, y de la Sociedad de arquitectos de París.

En 1904, en Agosto, la Revista El Arte y la Ciencia vol., VI/ Nos. 2,4,y 5 correspondientes a mayo, julio, y agosto informa que en Madrid se efectuó el VI congreso Internacional de Arquitectura. Su apertura fue presidida por el Sr. Velázquez Bosco, y el secretario Cabello y la Piedra con participantes de distintos paises. De la sección de México fueron representantes como vicepresidente Rivas Mercado y

como secretario de honor Nicolás Mariscal, por Francia encontramos que participaron Daumet, Dondeua, Guadet y Pournel.

En 1904 proyecta las cúpulas para cubrir los patios de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y que a pesar de haberse gestionado su construcción desde el 17 de agosto de 1904, sólo fueron entregadas hasta 1912.

En 1905 proyecta la Capilla fúnebre de su hermana Juana Rivas de Torres en el Panteón Francés.

En el año de 1905 en el Arte y la Ciencia en el vol. VI/14 de mayo se publica el reglamento para los concursos arquitectónicos.

En 1905 en el vol., VII/3 del Arte y la Ciencia de septiembre se notifica que ya está lista la base del Monumento a la Independencia, y en este mismo año se le nombra jurado del concurso para la construcción de la Escuela Manuel M. Altamirano.

En 1906 es nombrado junto con Nicolás Mariscal y Manuel Velázquez jurado del concurso para el Monumento a Juárez; también se le nombra jurado para el Concurso de la Escuela Normal de Profesores junto con el ing. Gonzalo Garita, el arq. Carlos Herrera y D. Carlos Zamudio. Se anuncia la

próxima colocación en una de las salas de la Escuela Nacional de Bellas Artes de las numerosas figuras de yeso mandadas traer de los mejores talleres de París para que sirvan de modelos para el aprendizaje de escultura. Renuncia Antonio Fabrés a sus clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En 1908 proyecta la Portada del Mercado Hidalgo de Guanajuato.

En 1910 es nombrado Doctor Honoris Causa al ser creada la Universidad Nacional, y el 15 de septiembre se inagura la Columna a los Héroes de la Independencia. Respecto a la importancia de la columna ya hemos hablado en el capítulo IV, aquí sólo agregaremos que ella está construída sobre una plataforma de concreto recubierta de mármol de colores sobre un gran basamento cuadrangular que en su parte inferior en el zócalo tiene unos tableros almohadillados. Por encima del zócalo y paralelo a éste tiene un friso a base de follajes en bajorelieve. En los ángulos del basamento sobresalen cuatro pedestales en donde descansan las figuras de la Guerra, la Paz, la Justicia y la Ley. En la vista principal del basamento en un pedestal está el león rodeado de algunas figuras como los conspiradores, las heroínas, los congresistas, los escritores, los guerrilleros, los caudillos y los consumadores. El fuste de la columna está dividido en cuatro secciones mediante tres anillos que la circundan; el

primer cuarto está estriado, los anillos superiores de la columna están decorados con flores y bajorrelieves, y los dos cuartos superiores están lizas, en éstos se ubican los nombres de los conspiradores, guerrilleros, los caudillos y los consumadores, y la última sección del fuste es estriada y coronada por una moldura dorada a base de ovos, sobre la cual arranca el capitel formado por hojas de acanto rematadas con volutas y con cuatro cabezas de águilas. Sobre el ábaco del capitel tiene un balcón con barandales de bronce decorados con cuatro escudos, y se remata la composición con el monumento de bronce dorado de la Victoria Alada. Para ascender a la columna en su parte interior cuenta con una escalera de caracol.

En 1912 defiende junto con varios arquitectos (Boari, Mariscal, Parcero, Cantú, Ituarte, Heredia, Herrera y otros) a la exaduana de Santo Domingo, y el 1º de abril renuncia a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes y es sustituído por Manuel Gorozpe.

En 1917 es nombrado por Venustiano Carranza nuevamente maestro de la clase de Composición e inspector local honorario y conservador de monumentos artísticos del Palacio de Minería.

En 1918 se desempeña como inspector de edificios pertenecientes a la Universidad Nacional.

En 1919 es inspector supernumerario de la Clase del Ramo de Arquitectura de la Universidad Nacional en toda la parte plástica, e inspector de Edificios de Propiedad Nacional al servicio del Departamento Universitario y de Bellas Artes. A mediados de años solicita licencia por enfermedad en la Escuela Nacional de Bellas Artes y deja sus clases de 2o. y 3o. año de Composición.

En 1920 se le nombra otra vez inspector en la Escuela Nacional de Bellas Artes del 2º y 3º año de composición.

En ¿1920-1923? proyecta la casa del Reforma Contry Club en la Colonia Chapultepec Heights. Probablemente por estas fechas también proyecta el edificio de despachos para la calle de Tacuba y Motolinía en la Cd. de México, una iglesia de estilo neogótico para la Colonia Chapultepec Heights quue no se construyó al igual que muchos de sus proyectos, y defiende al templo de Tepozotlán.

En 1923 con algunos miembros de su familia emprende un viaje a Europa por varios años pues regresa a México hasta 1926.

En 1924 aprovechando que se encuentra en Europa la Sociedad de Arquitectos Mexicanos lo nombra su representante al Congreso Internacional de Educación Arquitectónica celebrado en Londres, en donde participa con el estudio "Síntesis de la

Educación Arquitectónica Mexicana en lo pasado, presente y porvenir" escrito por Nicolás Mariscal.

En 1927 el 3 de enero muere en su casa de Héroes Nº 45.

Fuentes documentales

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura.
Archivo Casasola, México y Pachuca.
Archivo del Centro de Estudios Sobre la Universidad, UNAM.
Archivo del Consejo Nacional de Historia y Registro de Monumentos, Churubusco, INAH.
Archivo del Exayuntamiento de la ciudad de México.
Archivo General de la Nación.
Archivo Histórico de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes.
Archivo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Culhuacán.
Archivo del Instituto Nacional de Bellas Artes.
Archivo del Museo Nacional de Agricultura de Chapingo.
Archivo de la Secretaría de Obras Públicas.
Biblioteca del Acervo Histórico del Palacio de Minería.
Biblioteca de la Antigua Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura.
Biblioteca de la Antigua Academia de San Carlos, Unidad de Posgrado Centro.
Biblioteca de Investigaciones Históricas del Castillo de Chapultepec.
Biblioteca Lerdo de Tejada.
Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.
Biblioteca Orozco y Berrra.
Hemeroteca Nacional.
Mapoteca Orozco y Berra.

Periódicos y Revistas

El Arte y la Ciencia.
Anales de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos de México.
El Excelsior.
El Diario Oficial.
El Imparcial.
El Mundo.
El Mundo Ilustrado.
La Patria.
El Universal.

Bibliografía

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía,* Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*, prólogo de Justino Fernández, editorial INBA, México, 1967.

Agea, Ramón *et al.*, "La enseñanza de la arquitectura en México Observaciones", en *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, 1903, T. XI y XII.
Albúm de Proyectos premiados en el concurso para el Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1899.
Alva, Ernesto "La enseñanza de la Arquitectura en México, en el siglo XX" en *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*, edit, INBA, No. 26 y 27, México, 1983.
Alvares,Manuel Francisco. *La Nueva Academia Nacional de Bellas Artes su representación Gráfica*. Imprenta de A. Carranza e hijos, Méx. 1913.
Alvarez, Manuel F. "La enseñanza de la arquitectura en el extranjero y en México y proyecto" en *Manuel F. Alvarez algunos escritos*, Selección y prólogo de Elisa García Barragán, editorial INBA Nº 18-19, México, 1982.
Argan, Giulio Carlo, et alt., *El rivival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* , Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.
Argullol, Rafael, *El Héroe y el Unico. El espiritu Trágico del Romanticismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982.
Arias, Víctor, *Zempoala. Desarrollo turístico*, Gobierno de Hidalgo, México, 1988.
Armella de Aspe, Virginia, *San Bartolomé de los Tepetates. Historia de una hacienda*, Edit. Diesel Nacional, México, 1988.

Báez Macías, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, Colección Popular Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, México, 1974.
Banham, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
de la Barra Torres Rivas, Eduardo, *Los de Arriba*, Editorial Diana, México, 1967.
Barajas A. Francisco , Velázquez S., Enrique et alt., *Plan Tlalpan 1986*, Tésis de licenciatura, Max Cetto, UNAM Méxixo 1986 .
Barrell, J., *El Constructor Moderno Arquitectura y albañileria*, editorial Nacente y Sola Sagales, Lit. J. Aleu, Sin fecha de edición.
Benevolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
Benjamin, Walter, *Iluminaciones 2* (Baudelaire), prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1972.
----: *París, Capital del siglo XX*, Edición de libreria Madero, S.A., México, 1971.
Bergallini, Clara y Fuentes, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1989.
Berlin, Isaiah, "sobre el nacionalismo" en *Trimestre político*, año 1, Nº1. julio/septiembre, Fondo de Cultura Económica México, 1975.
Binney, Marcus, *Los Castillos del Loira*, editorial Debate, Madrid 1992.

Blomfield, Reginald, *Three Hundred Years of Franch Architecture 1494-1794* , Editorial Book for Libraries Press Freeport, New York 1970 .
Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, editorial Era, México 1973.
Brown Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, T. II, Sepsetentas, México, 1976.
Burckardt, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, Editorial Lozada, Buenos Aires, 1962 .

Cloquet, L., *Traité D'Architecture*, T.I-IV, editorial Librairie Polytechnique, Baudry et Cie, París 1898.
Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución, (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.

Daly, César, *Revue Générale L'Architecture et des Travaux Publics*, Laibrairie Générale de L'Architecture et des Travaux Publics, París, 1848 - 1898
Daly, César, *Motifs Historiques d'architecture et de sculture d'ornement*, T.I-II, París, 1869.
Daly, César, *L'Architecture Privée*, París, 1864
Díaz y de Ovando, Clementina, y García Barragán, Elisa, en *Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días 1867-1910*, UNAM, 1972 , T. II.

Chanfón Olmos, Carlos, Comentario a la ponencia de Manuel González Galván "Valoración de una revaloración " en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, 1986.
----: "Un nuevo concepto de historia" en *Historia Temas Escogidos*, Fac. de Arq. División de Estudios de Posgrado, UNAM, 1989.
----: "*Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) su idea de Restauración*", Cuadernos de Arquitectura Virreinal Nº5, Fac. de arquitectura, México, sin fecha.

Damish, Huebert, *Viollet-le-Duc L'architecture raisonnée*, Collection Savoir, Hermann, París, 1978.
Descartes, René, *Discurso del Método* (traducción y selección y prólogo de Ezequiel de Olaso), edit. Sudamericana Buenos Aires, 1967.
Díaz y de Ovando, Clementina, y García Barragán, Elisa, *Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días 1867-1910*, UNAM, México 1972, T. II.

Ferrater Mora, José, Diccionario de Filosofía, Alianza Editorial, Madrid 1980.
Fierens, H.,"La arquitectura moderna bajo el punto de estético y social" traducción de Luis M. Cabello y Lapiedra en la Revista *El Arte y La Ciencia*, Año XI, julio de 1909, número 1.
Fletcher's, Banister, A History of Architecture, editorial Charles Scribner's Sons, New York 1975.

de Fusco, Renato, *La idea de Arquitectura* Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico, edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

García Lascuraín, Xavier, Breves apuntes inéditos acerca de la Academia y la Arquitectura.
García, Pilar, "Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) Una visión retrospectiva", en *Museo Nacional de Arte*, abril-junio, 1992.
González, Luis, "El linaje de la cultura Mexicana", Revista *Vuelta*, Vol.7, Nº 72, diciembre 1982, México.
----:"El optimismo nacionalista como factor de la Independencia de México" Fotocopia sin referencia de editorial, ni fecha de edición.
González Lobo, Carlos, "La enseñanza de la Arquitectura en México entre 1910 y 1929, en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México" *en Cuadernos de Arquitectura y docencia*, Numero 4 y 5, Sin fecha, México
González Matute, Laura, *Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, Colección Artes Plásticas, México, 1987.
Guadet, Julién, *Éléments et théorie de l'architectura*, Librairie de la Construction Moderne, Quatriéme Edition, París, 1894.
----:*Eléments et Théorie de L'Architecture, Librairie de la Construction Moderne, Quatriéme Edition, París*, s/f. Traducción y selección de Ramón Vargas Salguero quien amablemente me la facilitó por ser inédita.
Guerra, François Xavier, *México del Antiguo Régimen a la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 2 T.

Hall, Carlos J.S. "A la memoria del arquitecto mexicano Don Antonio Rivas Mercado", *Excelsior*, 16 de enero de 1927.
Hobsbaw, Eric, *En torno a los orígenes de la Revolución Industrial*, Siglo XXI editores, Argentina, 1974.

Islas Escárcega, Leuvigildo, "Apan", en *Artes de México*, Número 79-80, Año XIII, México, 1966.

Jervis, Simon, *Diseños de interior siglo diecinueve César Daly*, editorial LIBSA, Madrid, 1991.

Kohn, Hans, *Historia del Nacionalismo*, Fondo de cultura economica, México, 1949.
Katzman, Israel, *La Arquitectura Contemporánea Mexicana precedentes y desarrollo*, INAH, Sep. Méx.I963.
----:*Arquitectura del siglo XIX en México*, T. I, UNAM, México, 1973.
Kaza, Leonardo, *et atl.*,"Arquitectura para la producción: las haciendas de Tlaxcala", *Historia 10*, Seminario de estudios de la historia del arte, DEN-INAH, Edit. INAH, México, julio-septiembre de 1985.
Kruft, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura, T. 2 Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid, 1990.

De la Lama Rocel, *Las Haciendas de Hidalgo, imagenes y voces de otro tiempo*, edit. Gobierno del Etado,turismo y cultura yrecreación, México 1984.
Lacroux, J., *Constructions en Briques, la brique ordinaire au point toue décoratif 1º et 2º parti aplications practiques, 1878*, César Daly e hijo (material de la 2º parte).
Leal, Juan Felipe, *La burguesía y el Estado Mexicano*, Ediciones el Caballito, México, 1972.
----: y Huacuja Rountree, *Economía y sistema de haciendas en México. La hacienda pulquera en el cambio de siglo XVIII, XIX y XX*, Editorial Era, México 1984.

Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco* Editorial Ariel, Barcelona, 1990.
Mariscal, Federico, *La patria y la arquitectura Nacional*, editorial Impresora del Puente Quebrado, México, 1970.
Mariscal, Nicolás "El desarrollo de la arquitectura en México", en *El Arte y la Ciencia*, noviembre-diciembre de 1900 y enero de 1901.
----: "La influencia Francesa en la enseñanza de la arquitectura patria", *Excelsior*, 23 de noviembre, cuarta sección, México, 1924.
----: y Chávez, Samuel, proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México, tip. y lit. "La Europea", de la Aguilar Vera y Compañia (S. en C.) México, 1902.
Meade de Angulo, Mercedes, *San Bartolomé del Monte, Historia grafica de una Hacienda de Tlaxcala*, Editado por Edo. Tlaxcala S. F.
Middleton, Robin y Watkin, David, *Arquitectura moderna*, Editorial Aguilar, Madrid 1979.
Monsivaís, Carlos, et alt., "Cultura nacional y cultura colonial en la literatura mexicana " en *Características de la cultura nacional*, editorial UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México 1969.
Morazé, Charles, *El Apogeo de la burguesía*, prefacio de Fernand Braudel. Editorial Labor, Madrid, 1965.
Moreno, Salvador, *El pintor Antonio Fabrés*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.Moreno Toscano, Alejandra, "México" en Las Ciudades latinoamericanas, compilador Richard M. Morse, Sepsetentas Nº 97, t. 2 México, 1973.
Moyssén, Xavier, "El tratado de arquitectura de Léonce Reynaud", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 58, UNAM, México 1987.

Noëlle, Louise, "Manuel Ituarte y el dibujo de arquitectura", en *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, no. 64, UNAM, México, 1994.
Norwich, John Julius,et altt., *Gran arquitectura del mundo*, prólogo de Nikolaus Pevsner, Blume Ediciones, Madrid, 1981.

Obregón Santacilia, Carlos, *50 años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, Edit. Patria, México 1952.
Olivares, María Eugenia, *Antonio Rivas Mercado*, Tesis licenciatura, UIA, México 1981.
Olvera Jorge, "Ciudad Sahagun y sus alrededores", en *Artes de México Nº 56-57*, Año XII 1964.
Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones Era, México, 1911.
Otero, Mariano, *Obras*, editorial Porrúa, México, 1967.

Pater, Walter, *El Renacimiento*, Editorial Icaria, Barcelona, 1982.
Pevsner, Nikolaus, et.alt. *Diccionario de Arquitectura*, edit. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

Raat, William, *El positivismo durante el porfiriato (1876-1910)*, SEP Setentas, México, 1975.Ramírez, Fausto, "Tradición y modernidad en la Escuela de Bellas Artes 1903-1912" en *Las Academias de Arte*, UNAM, 1985.
----:"Vertientes nacionalistas en el modernismo" en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, 1986.
Ramírez, Ruíz, Mayolo, *"La Arquitectura en México porfiriato y movimiento moderno"* Direccion de Conservación del Patrimonio Artistico Nacional. INBA-SEP octubre de 1982.
Rendón Garcini, Ricardo, *Dos haciendas pulqueras en Tlaxcala 1857-1884*, Universidad Iberoamericana-Gobierno de Tlaxcala, México, 1990.
Rivadeneira, Barbero, Patricia Guillermina, *Las teorías de la Arquitectura en el Renacimiento y Andre Palladio Tratadista y Arquitecto*, Tesis de doctorado, UNAM Fac. Posg. de Arquitectura, México 1992.
Rivas Mercado, Antonio, "El Palacio Legislativo Federal", *El Arte y la Ciencia*, T. 2, México, Mayo de 1900.
Rodríguez, Prampolini,I. *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Estudios y Documentos III (1879-1903)*, UNAM. México, 1964.
Rosenzweig, Fernando, en "El desarrollo económico de México de 1877 a 1911", *El trimestre Económico*, México, XXXII (3), Julio- Sept. de 1965.
Rouger, François, y otros, *La filosofía. Diccionario del saber moderno*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1974.
Ruskin, John, *Las siete lamparas de la arquitectura*, Traducción del inglés y nota preliminar de Luis Escolar Bareño, editorial Aguilar, Pamplona, España, 1976.

Sociedad de Arquitectos Mexicanos, "Muerte de Don Antonio Rivas Mercado", *Excelsior*, 9 de enero de 1927

Terán Bonilla, José Antonio, *La construcción de las haciendas de Tlaxcala. Colonia, siglo XIX y porfiriato*, Tesis doctoral, UNAM, México, 1988.

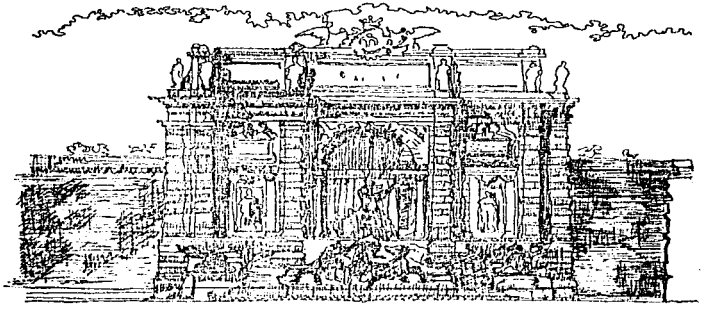
Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano Época moderna y Contemporánea*, T. I, Editorial Hermes, México, 1975.
Toca Fernández, Antonio. *Arquitectura contemporánea en México*, UAM, México 1989.

Vargas Salguero, Ramón, "*Apuntes para una Biografía*", Cuadernos de Arquitectura, Nº4, INBA, México, enero de 1962.
----:"Viollet-le-Duc, Entretiens sur L'Architecture " En anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Nº 57, UNAM, México, 1986.
----:*Historia de la teoría de la arquitectura: la Ilustración*, Tesis profesional, UNAM, 1987.
----:"La arquitectura de la Revolución mexicana un enfoque social", en *México 75 años de Revolución Educación, cultura y comunicación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, T. II.
----:*Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, UAM-X, México, 1989.
----:"La Revolución pedagógica de la arquitectura. Los años procelosos 1920-1930". *Cuadernos de arquitectura y docencia* Nº 4 y 5 del Posgrado de la Facultad de Arquitectura, UNAM. sin fecha.
----: "Sobre la Arquitectura del siglo XIX sobre el método", *Décima plática Entretiens sur l'architecture*: Traducción, sin editorial, sin fecha.
----:"Sobre la arquitectura del siglo XIX. Sobre el método", Décima plática *Entretiens sur L'Architecture*. (Traducción), p. 5 s/e. y s/f.
Villagrán García, José. *Teoría de la arquitectura*, edición prólogo, biografía y notas de Ramón Vargas Salguero, UNAM, México, 1988.
Viollet-le-Duc, Eugene, *Entretiens sur L'Architecture*, T.I-II editorial A. Morel et Cie., París 1863.
----:*Entretiens sur L'Architecture Atlas*, editorial A. Morel et Cie., París 1864.
----:*Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du XIº au XVIº siegle*, T.I-X Editorial A. Morel & Cie., París 1876.

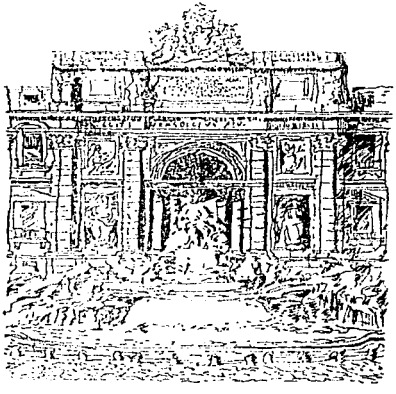
Waiman, Mariana, *El interior de la historia*, Editorial Escala, Colombia, 1990.
Wundram, Manfred, Pape Thomas, *Andrea Palladio (1508-1580) Arquityecto entre el renacimiento y el Barroco*, editorial Benedikt Taschen, Germany, 1990.

Yarwood Doreen, *The Architecture of Europe*, editorial Chancellor Press, Hong Kong 1974.

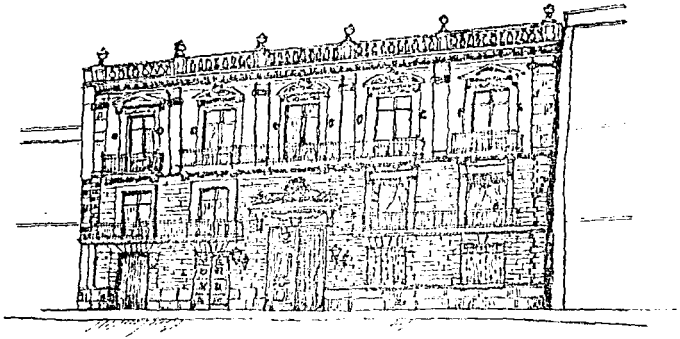
Zea, Leopoldo, *El positivismo en México Nacimiento apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975



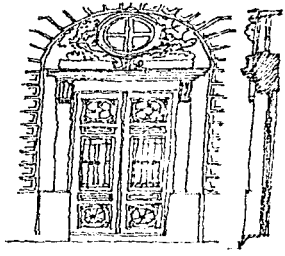
Fuente Monumental para un Parque, 1818
París



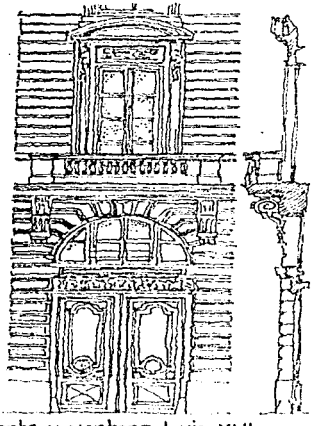
Fuente de Trevi
Roma



Casa Familia Torres Adalid, 1883
Juárez no. 18

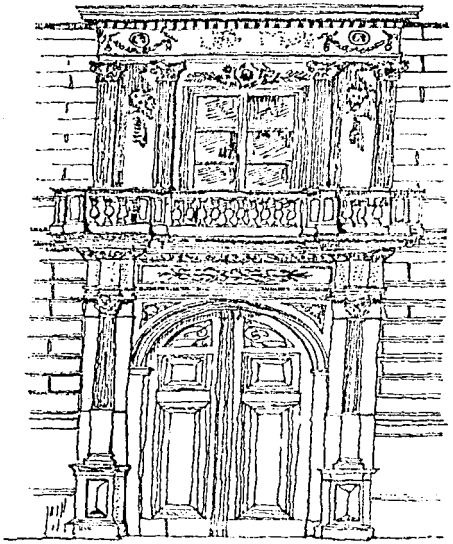


Portal Luis XVI
Hotel Monnanies
París

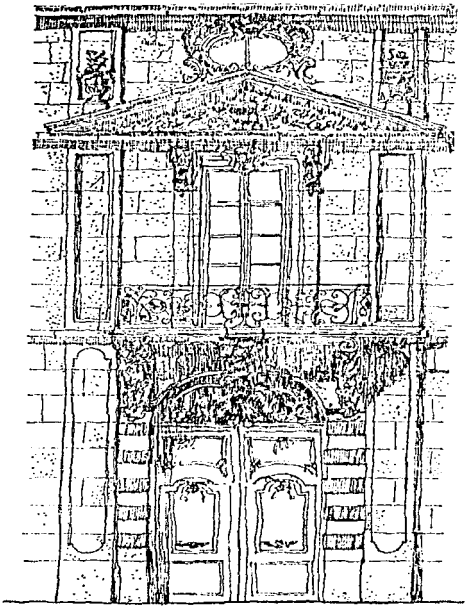


Puerta y ventana Luis XVI
12 rue Tournon
París

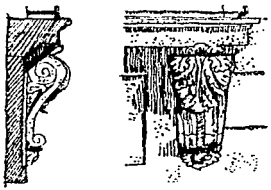
Hotel
rue du Cherins-Midi

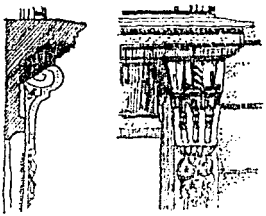


Casa Fc.
Vilumara

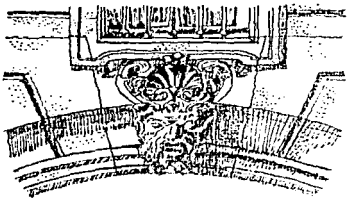


estilo Luis XIV,
Hotel
rue St. Louis en L'ile no. 51,
París

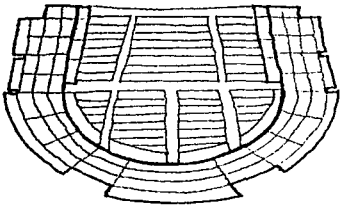




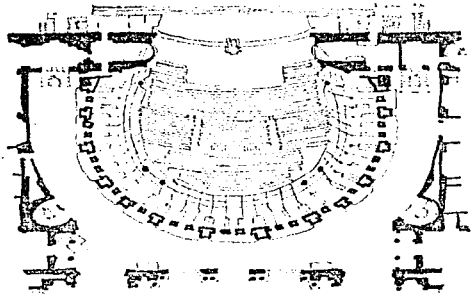
estilo Luis XVI
pequeñas ménsulas



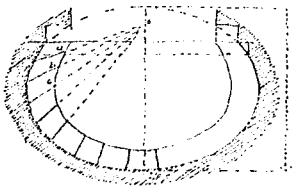
estilo Luis XIV
clave
París



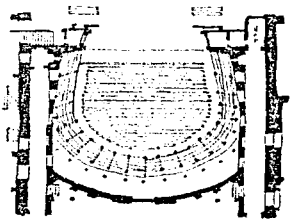
Plantas
Teatro Juárez, Guanajuato, 1892



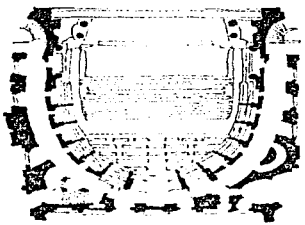
Opera de París



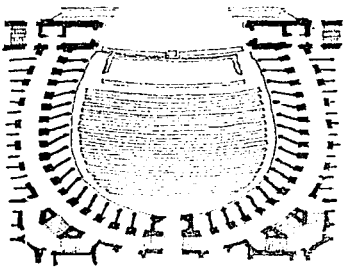
Trazo de la Planta



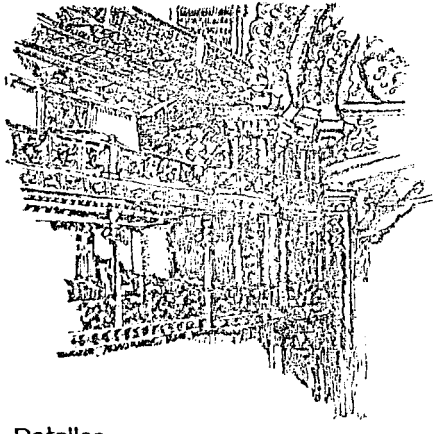
Covent-Garden



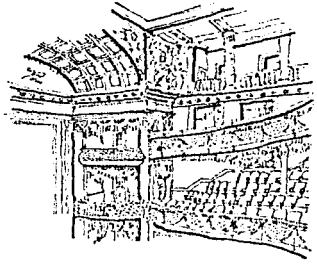
Opera de Versalles



Scala de Milán

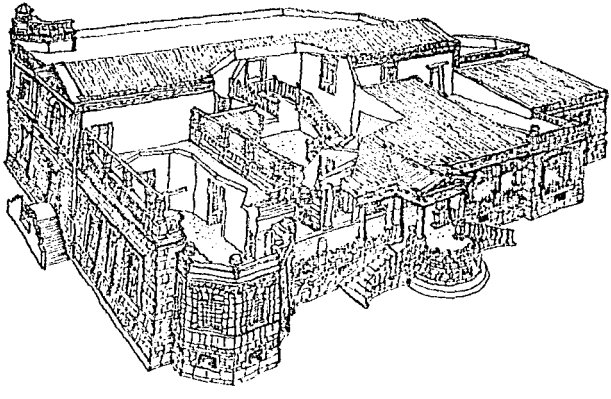


Detalles
Teatro Juárez, Guanajuato

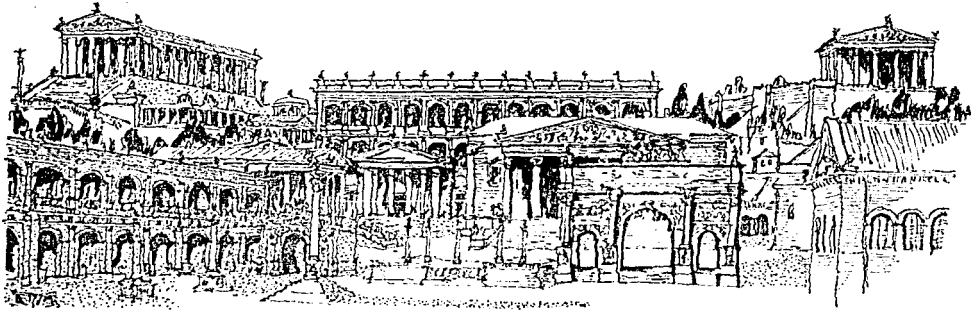


Teatro Flamenco
de Bruselas

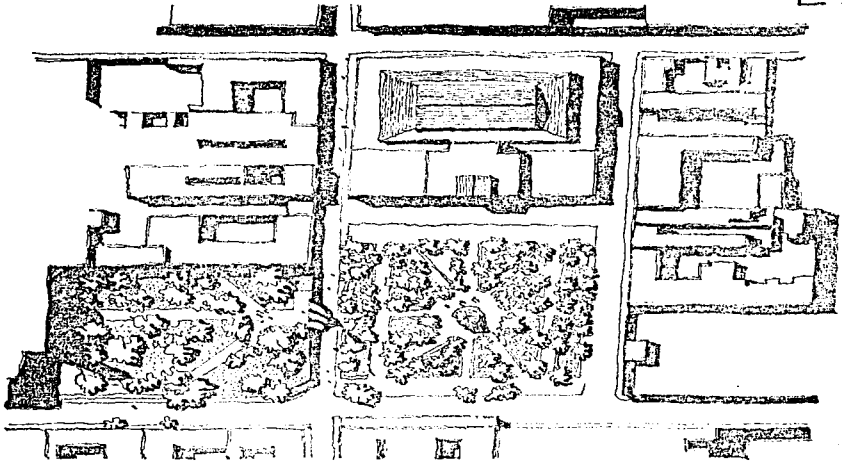
Opera de París



Casa de Antonio Rivas M.
Héroes no. 45, 1895



Forum Romanum

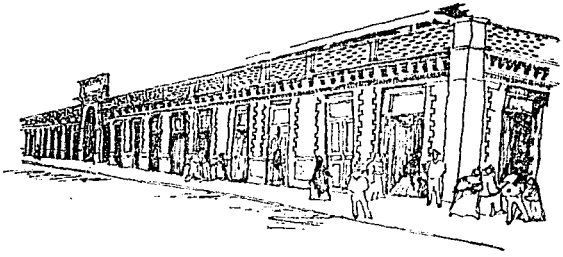


Planta de Conjunto

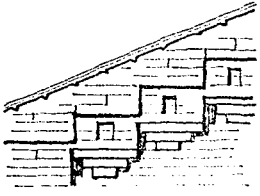
Fachada Principal 'S'

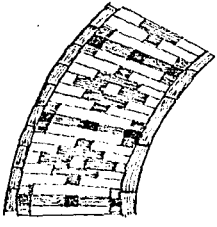
Fachada Lateral 'O'

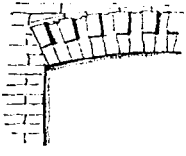
Fachada Lateral 'P'
Mercado de Tlalpan, 1899



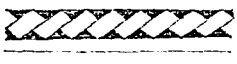
Mercado de Tlalpan, 1899

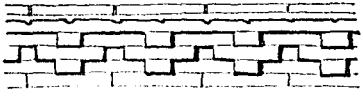


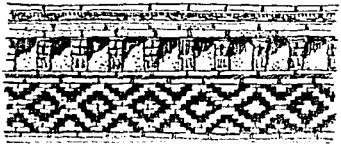


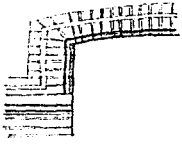


arquivolta

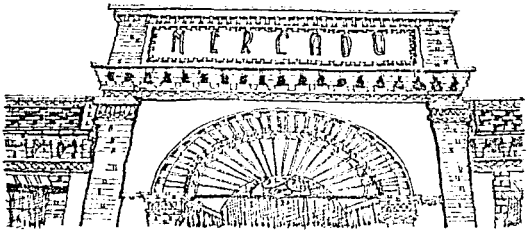




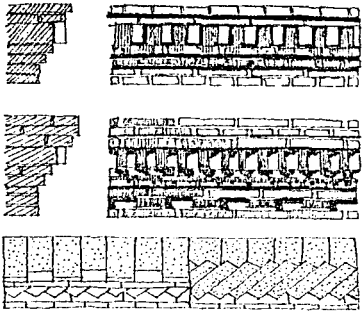




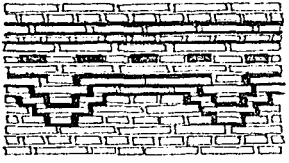
jambas e imposta de ventana



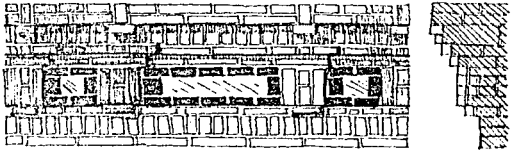
Detalle
Mercado de Tlalpan



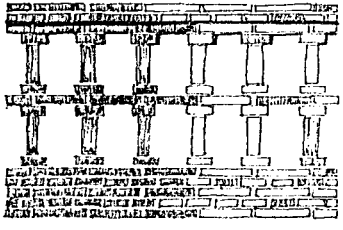
cornisa



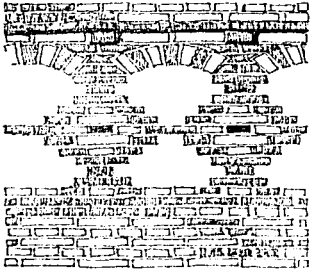
Frontón



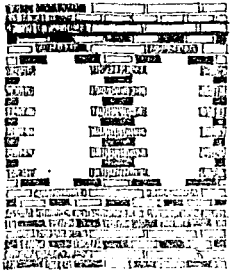
cornisa



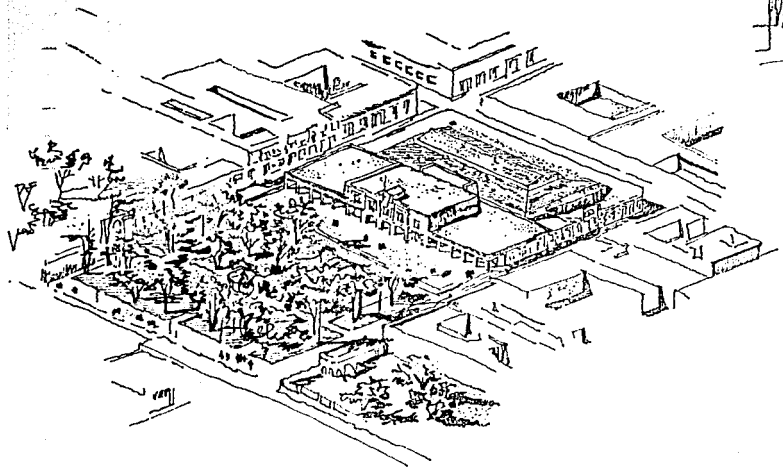
Frontón



Frontón

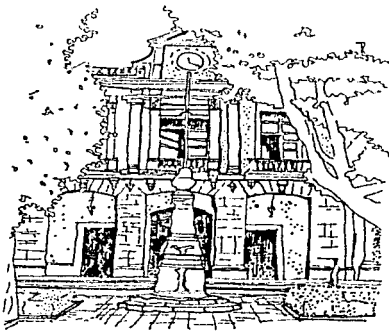


Frontón



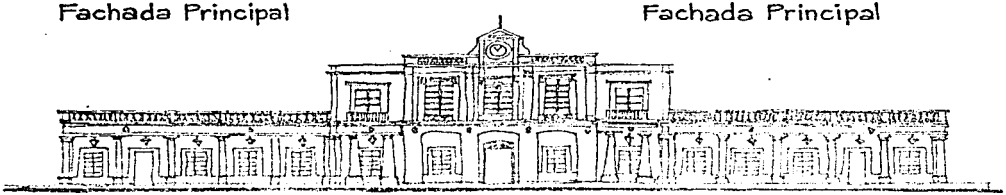
Perspectiva de Conjunto

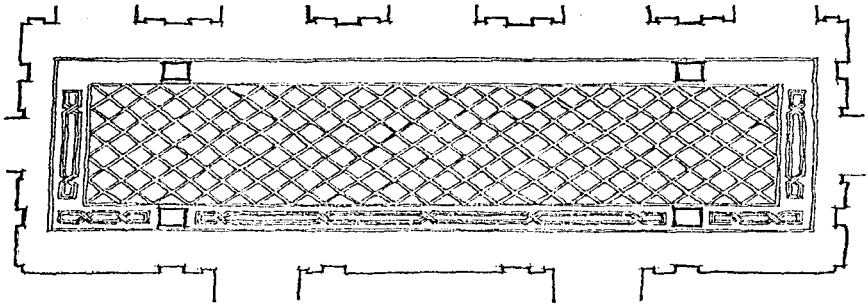
Palacio Tlalpan, 1899



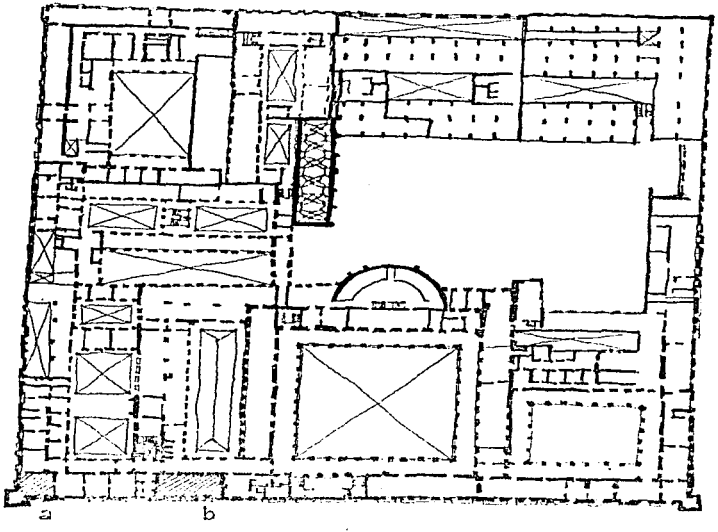
Detalle
Fachada Principal

Fachada Principal

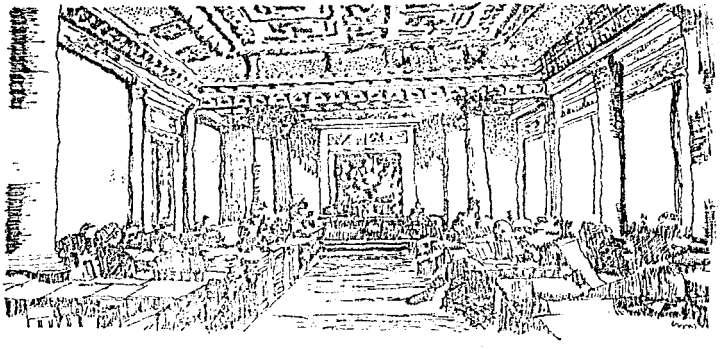




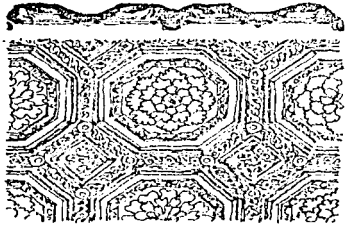
Planta
Salón Panamericano, 1900
estado actual, 1976



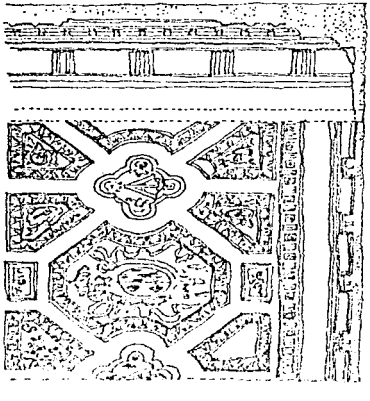
3er. Piso, 1970 b Salón Panamericano

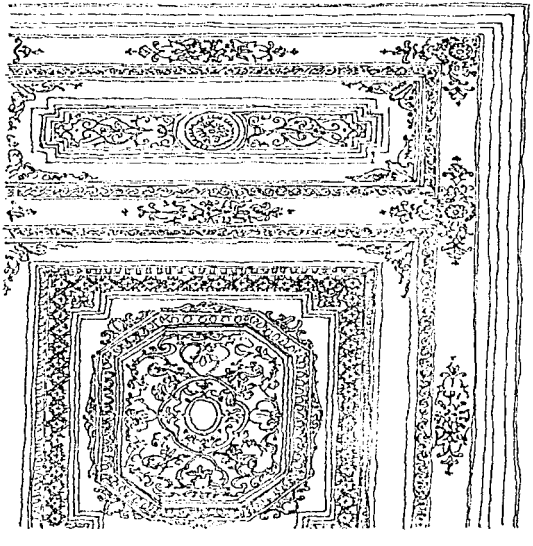


Salón Panamericano, 1900



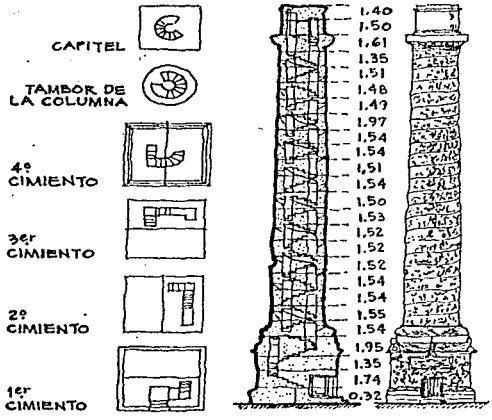
Villa Cambiaso
en Albano



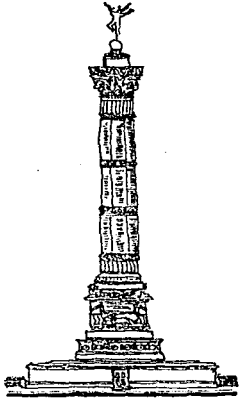


Plafond de Château d'Evry

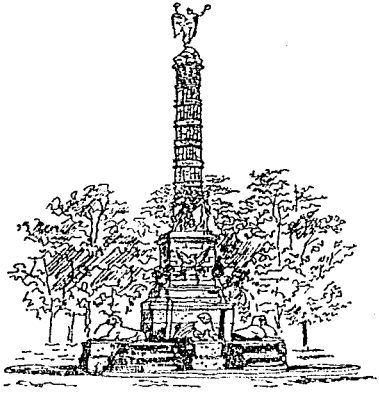
Plafond del Gran Salón de los Deptos. de José



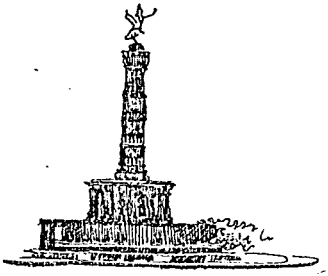
Construcción
Columna Trajana



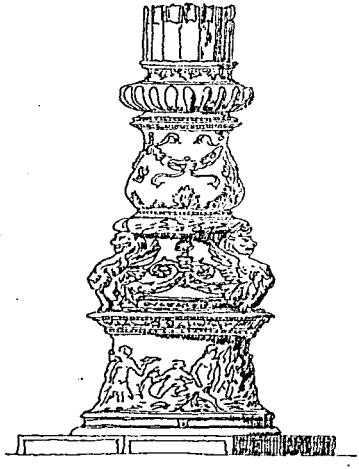
Columna de Juillet



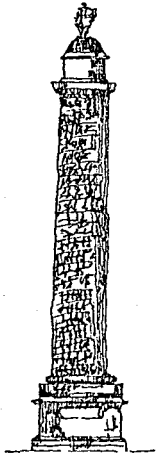
Columna de Châtelet



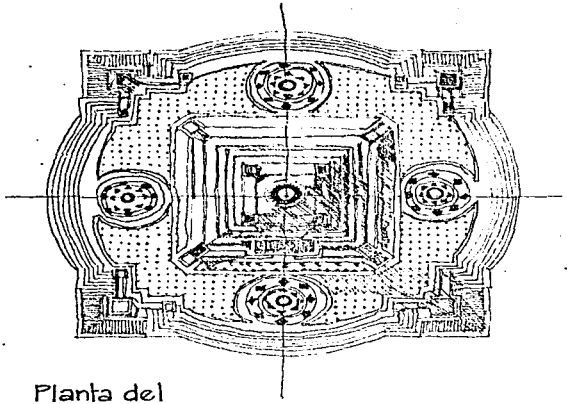
Columna de Berlín



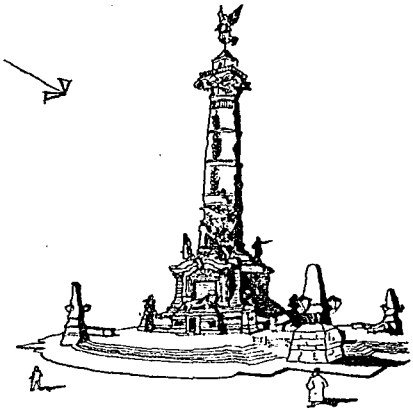
Detalle
Columna de San Marcos



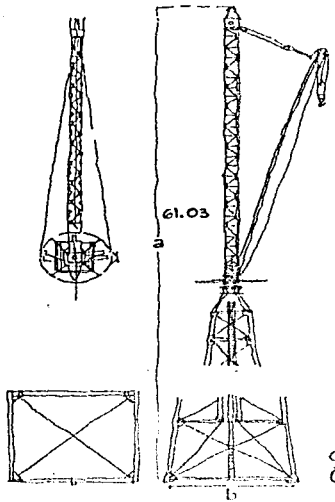
Columna de Vendôme



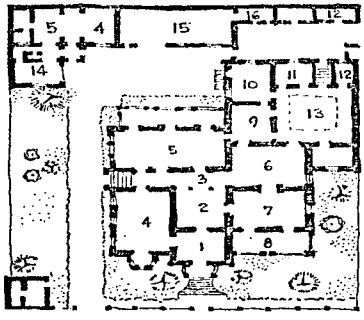
Planta del
Monumento a la Independencia,
1900-1910



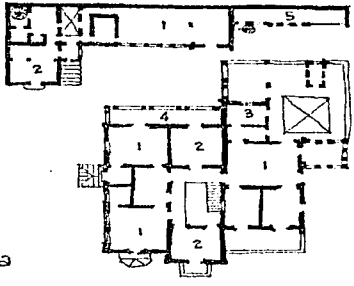
grabado de la
Columna



grúa para la construcción de la
Columna



Planta Baja

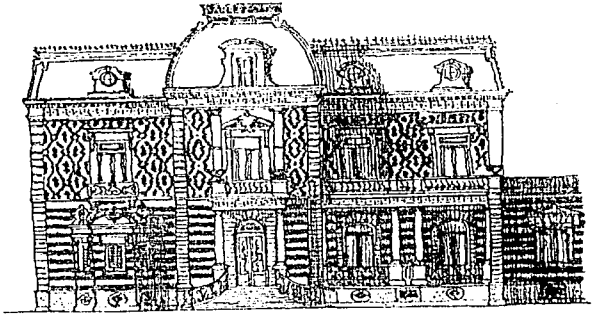


Planta Alta

L. XX

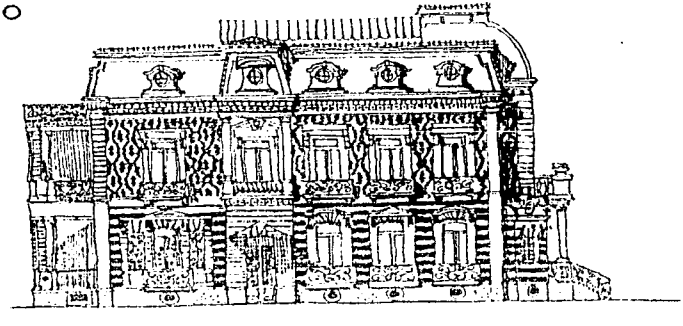
Planta Baja
1 antesala
2 hall
3 vestíbulo
4 sala
5 comedor
6 billar
7 salón
8 terraza
9 antecocina
10 cocina
11 c. servicio
12 baño
13 patio
14 estudio
15 garage
16 servicio

Planta Baja
1 recámara
2 salón
3 baño
4 terraza
5 servicios

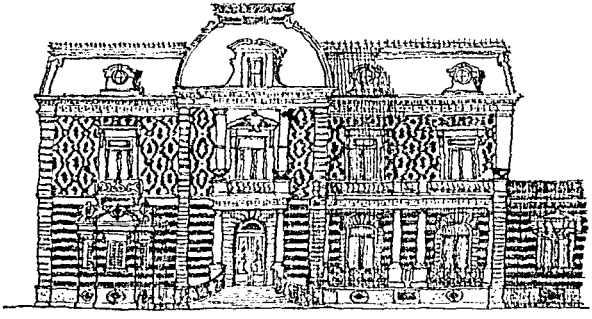


Fachada Principal

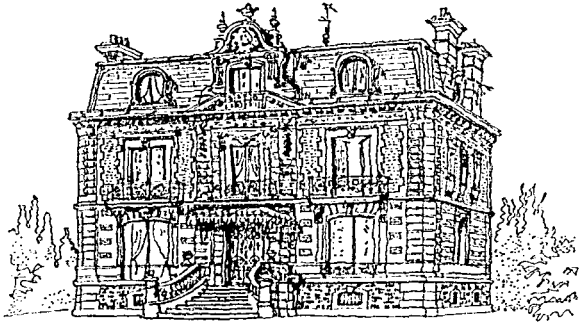
Casa José Natividad Macías
Londres no. 6, 1900



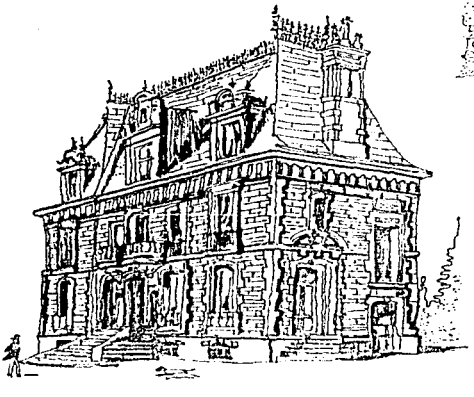
Fachada Lateral



Casa José Natividad Macías
Londres no. 6, 1900

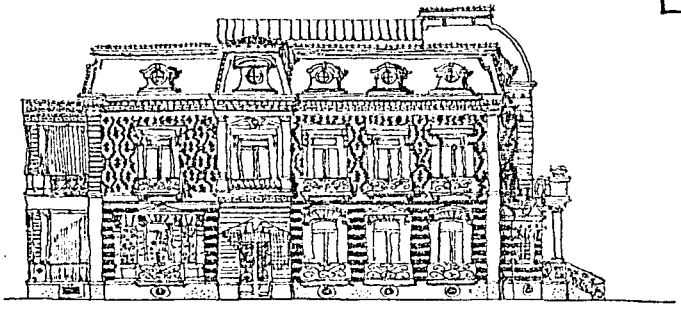


Modelo de Villa
plano 35

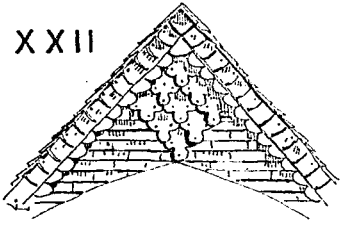


Villa à Chatou
Seine-et-Oise

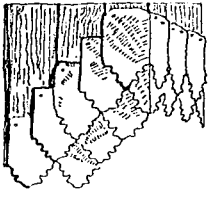
L. XXII



Fachada Lateral
Londres no. 6



detalles de pizarra



Lucarnas

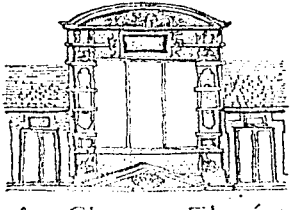
Rue Balzac

Rue Milan

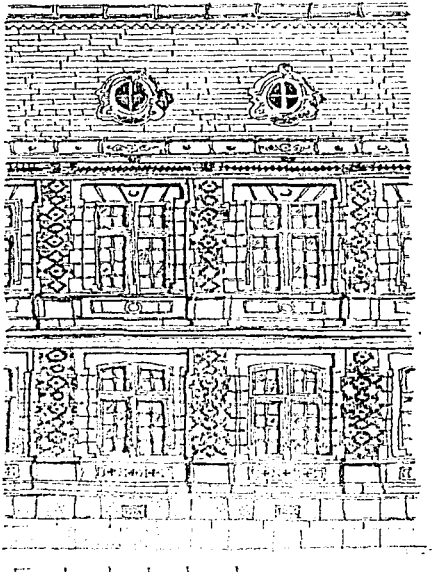
Rue de Douai,
no. 44

Rue Berlín

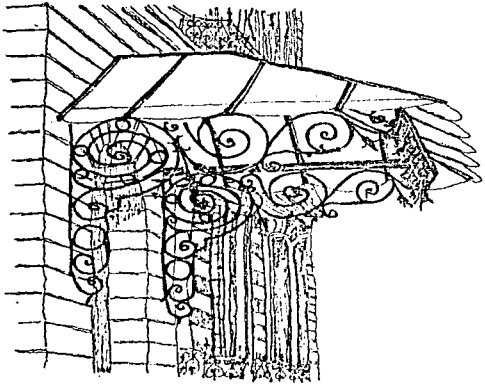
Rue Balzac,
no. 23



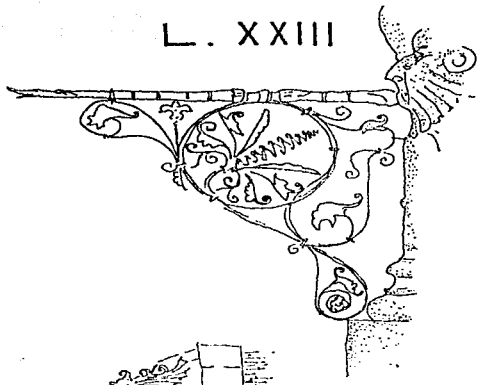
Av. Champs-Elysées



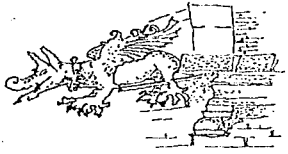
Fachada Lateral



detalle marquesina,
Londres no. 6



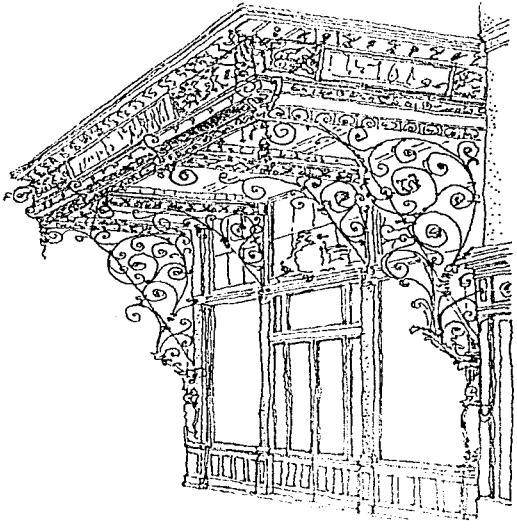
S. XVII



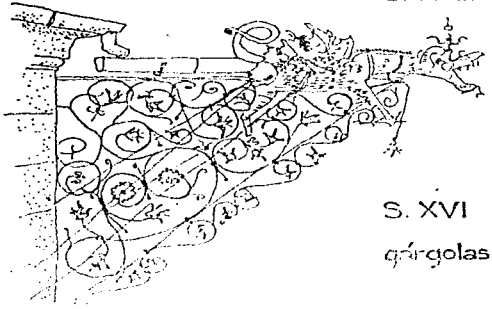
S. XVI

detalle gárgolas

S. XVIII

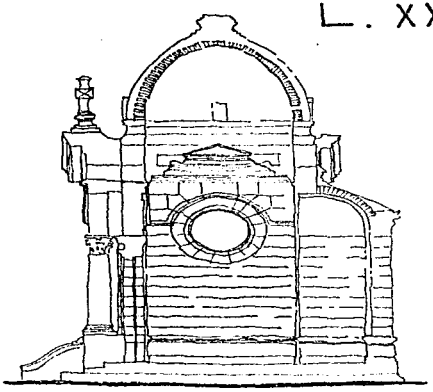


marquesina

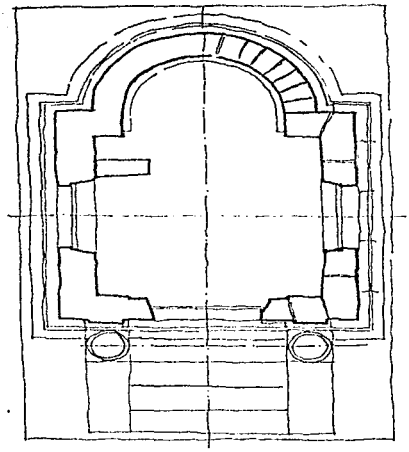


S. XVI

gárgolas

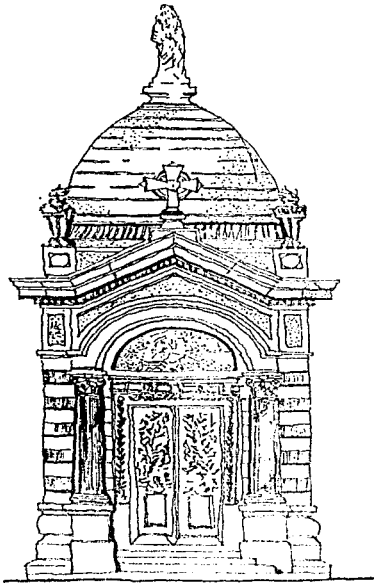


Sección Longitudinal

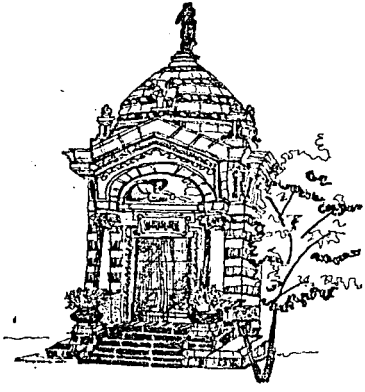


Planta

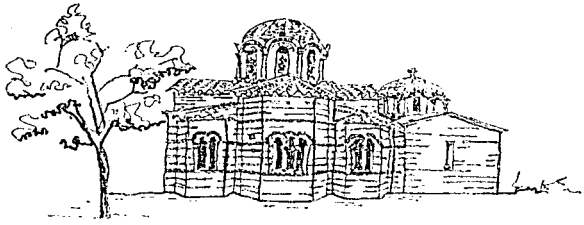
Capilla Fúnebre de la
Sra. Juana Rivas de Torres, 1905



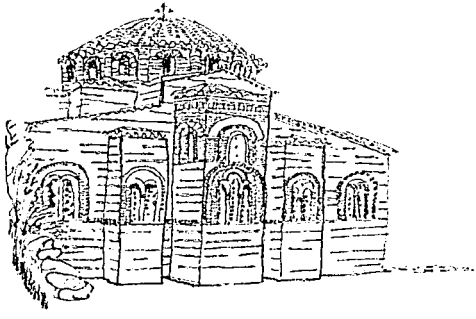
Fachada Lateral



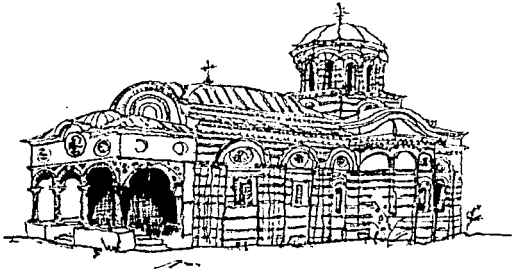
Capilla Fúnebre de la
Sra. Juana Rivas de Torres,
1905



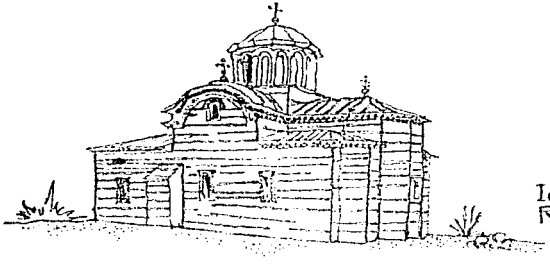
Iglesia de Kapnikarea
Atenas



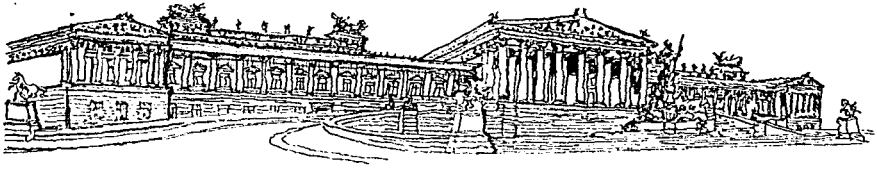
Monasterio e Iglesia a Daphni
Grecia



Monasterio Cozia
Bulgaria



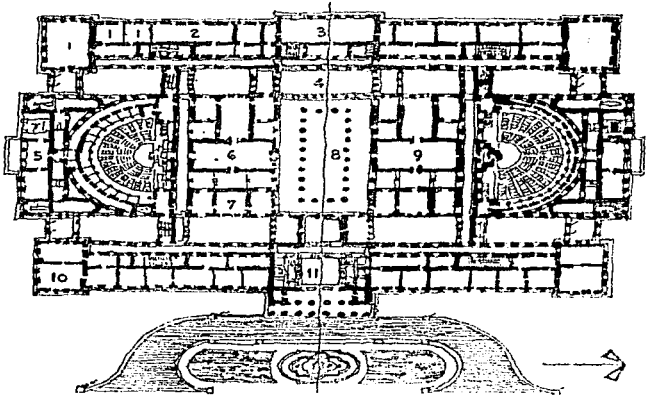
Iglesia Nicolas
Rumania



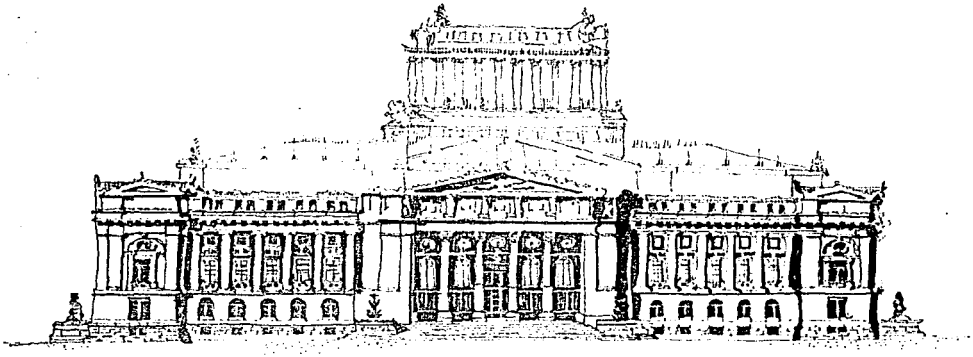
Edificio del Parlamento del Ring, Viena, Teophil Von Hansen

1 comisiones
2 archivos
3 estenógrafos
4 restaurante
5 salón del Emperador
6 sala de pasos perdidos, Senadores
7 salón del Archiduque
8 hall público
9 sala de pasos perdidos, Diputados
10 sala de ministros
11 vestíbulo
12 sala del presidente

Planta

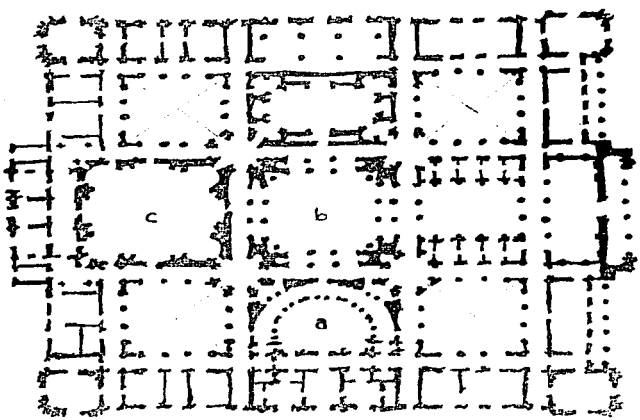


Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1898
Segundo, Primer Lugar, Adamo Boari

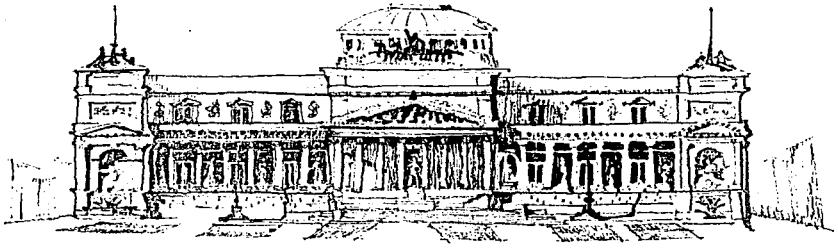


Fachada

a. Cámara de Senadores, b. Salón de Desahogo, c. Cámara de Diputados
Planta

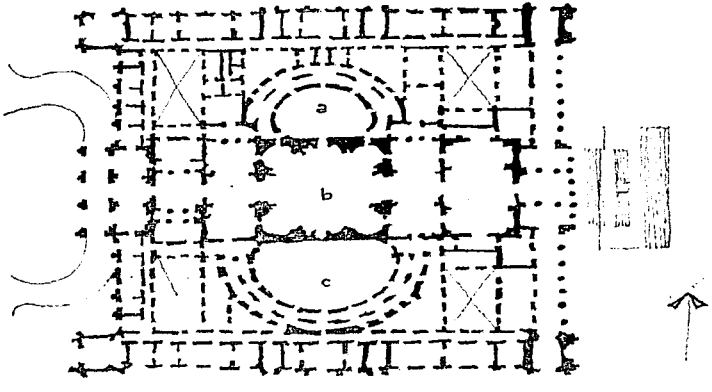


Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1898
Segundo Lugar, Pío Pacentini y Filipo Nataletti

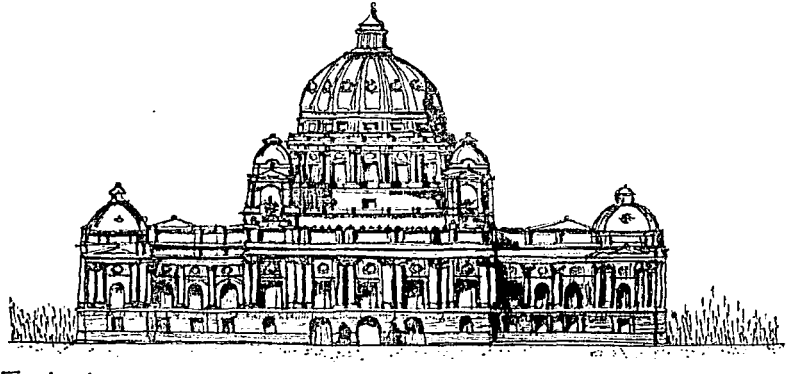


Fachada

a. Cámara de Senadores, b. Sala de Pasos Perdidos, c. Cámara de Diputados
Planta

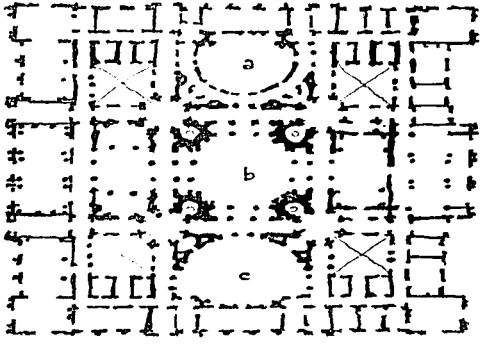


Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1898
Segundo Lugar, F. J. Weber

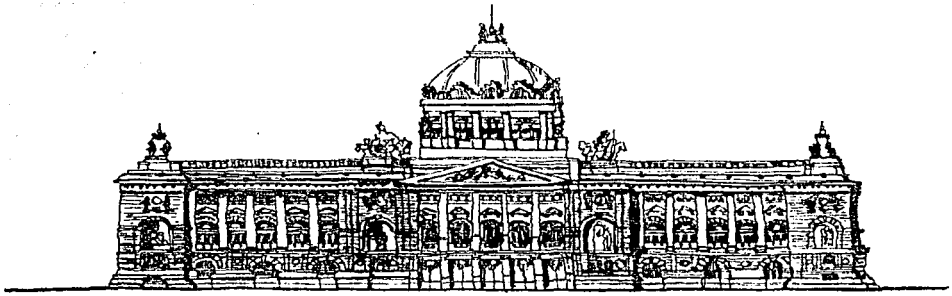


Fachada

a. Cámara de Senadores, b. Sala de Pasos Perdidos, c. Cámara de Diputados
Planta

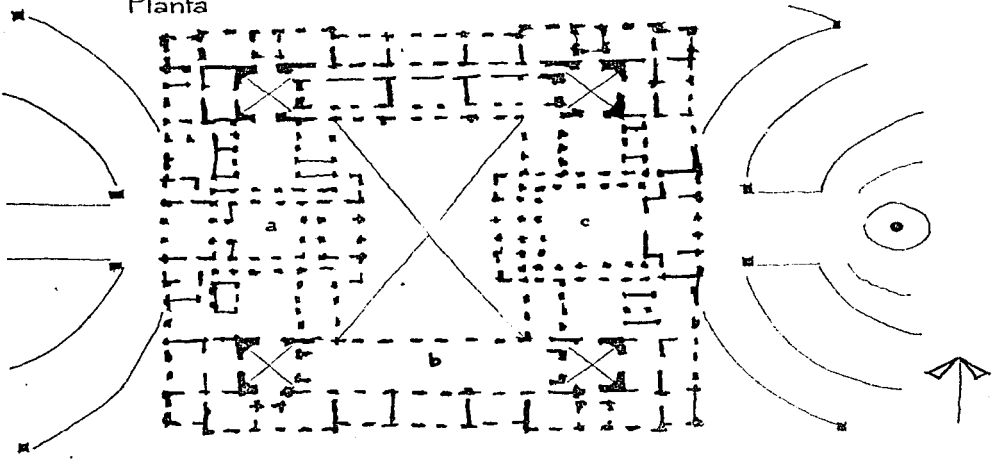


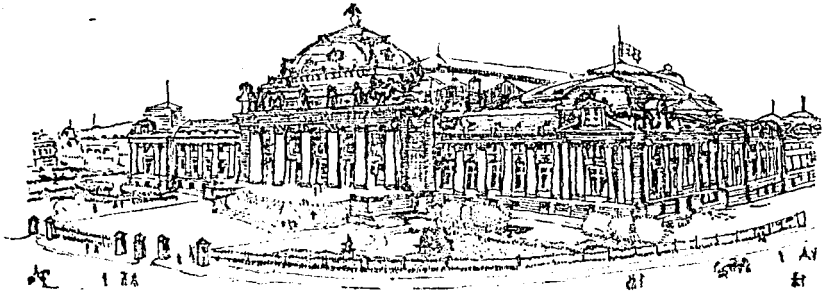
Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1898
Tercer Lugar, Paolo Quaglia, Majestas



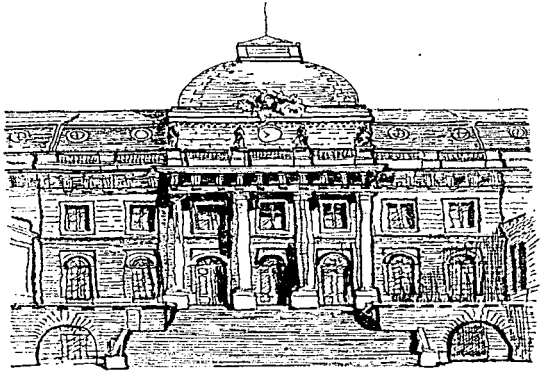
Fachada

a. Cámara de Senadores, b. Sala de Pasos Perdidos, c. Cámara de Diputados
Planta

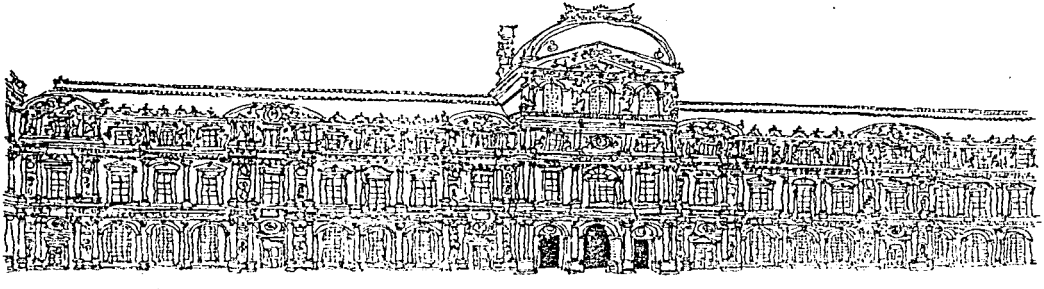




Palacio del Poder Legislativo y Federal
Cuarto Lugar, Antonio Rivas Mercado

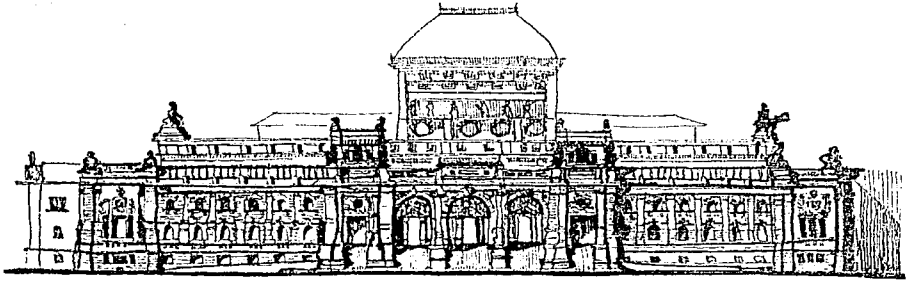


Pabellón Central del
Palacio de Justicia



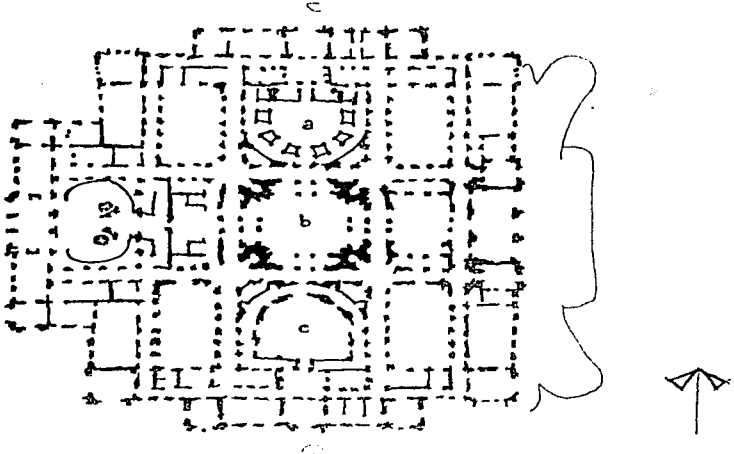
Cour Carrée, Louvre

Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1898
Quinto Lugar, Giacomo Misuraga

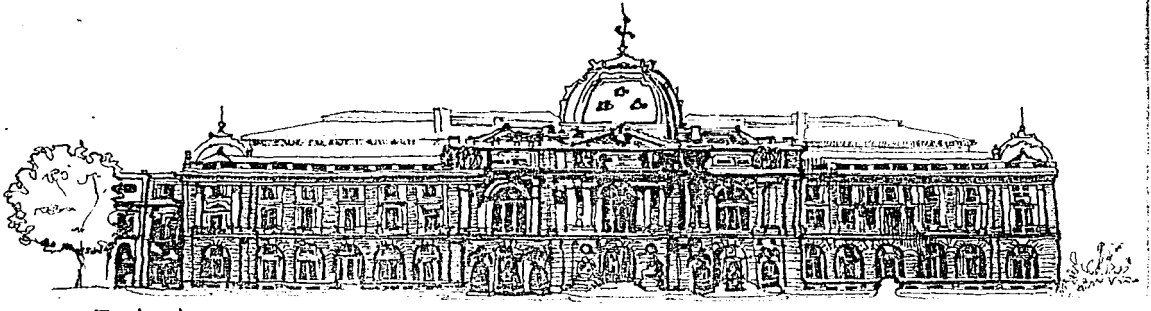


Fachada

a. Cámara de Senadores, b. Sala de Pasos Perdidos, c. Cámara de Diputados
Planta

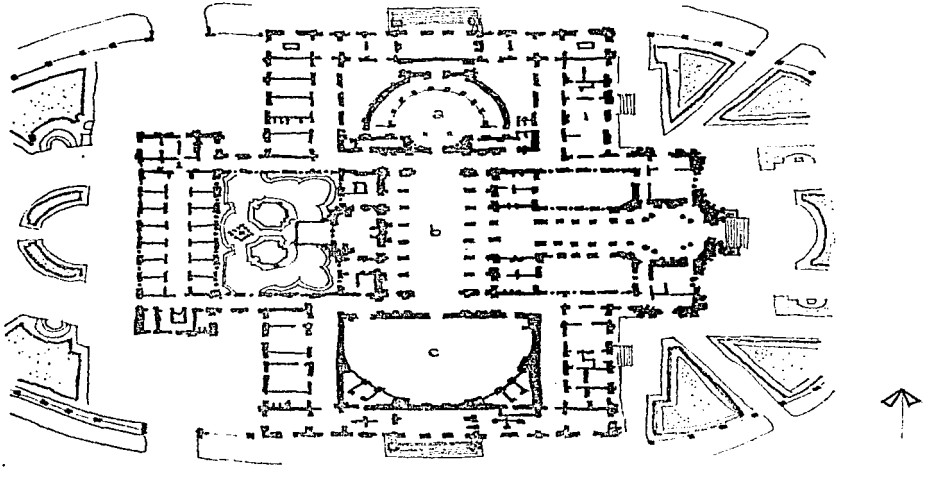


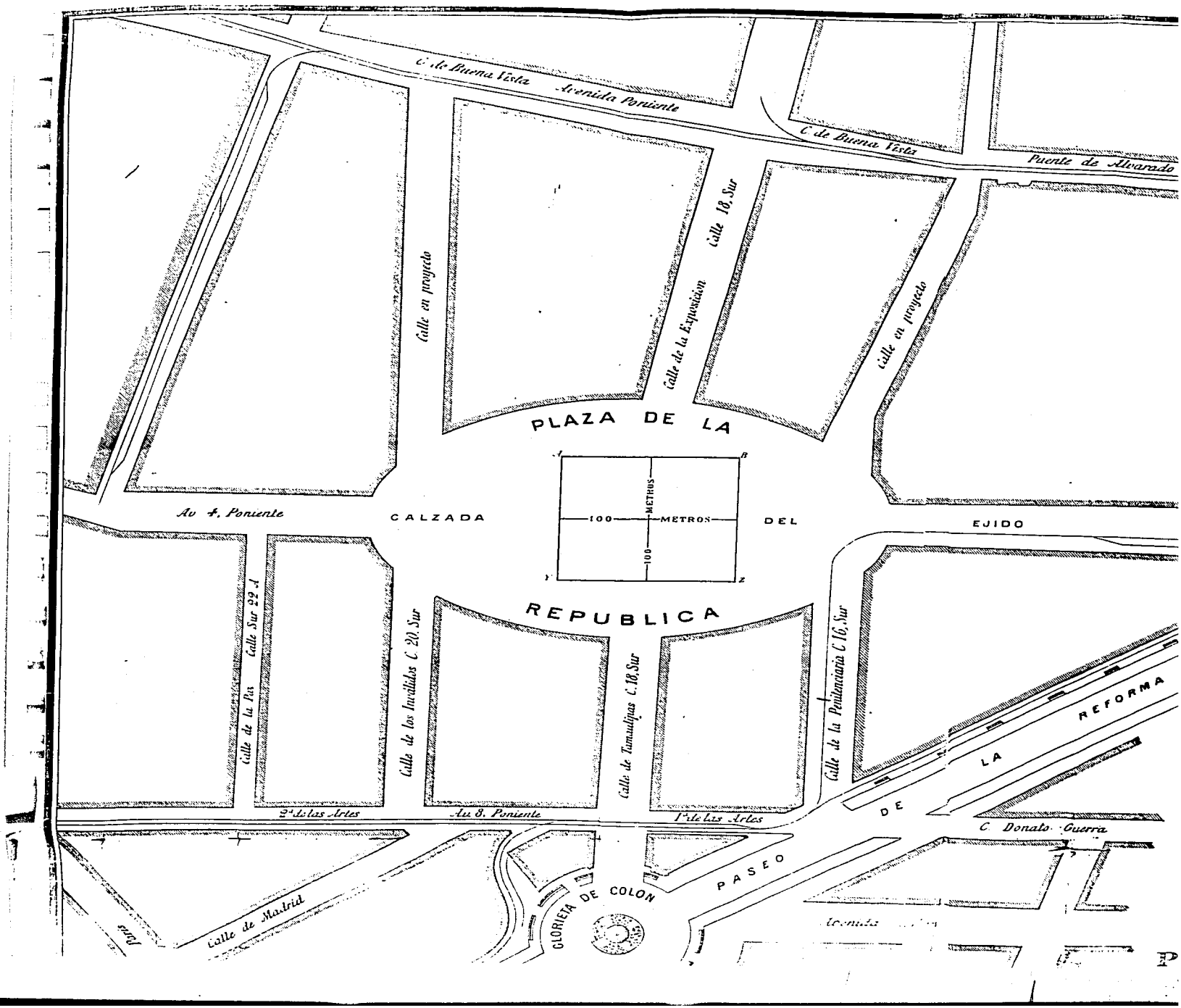
Palacio del Poder Legislativo y Federal, 1898
Morin Goustiaux

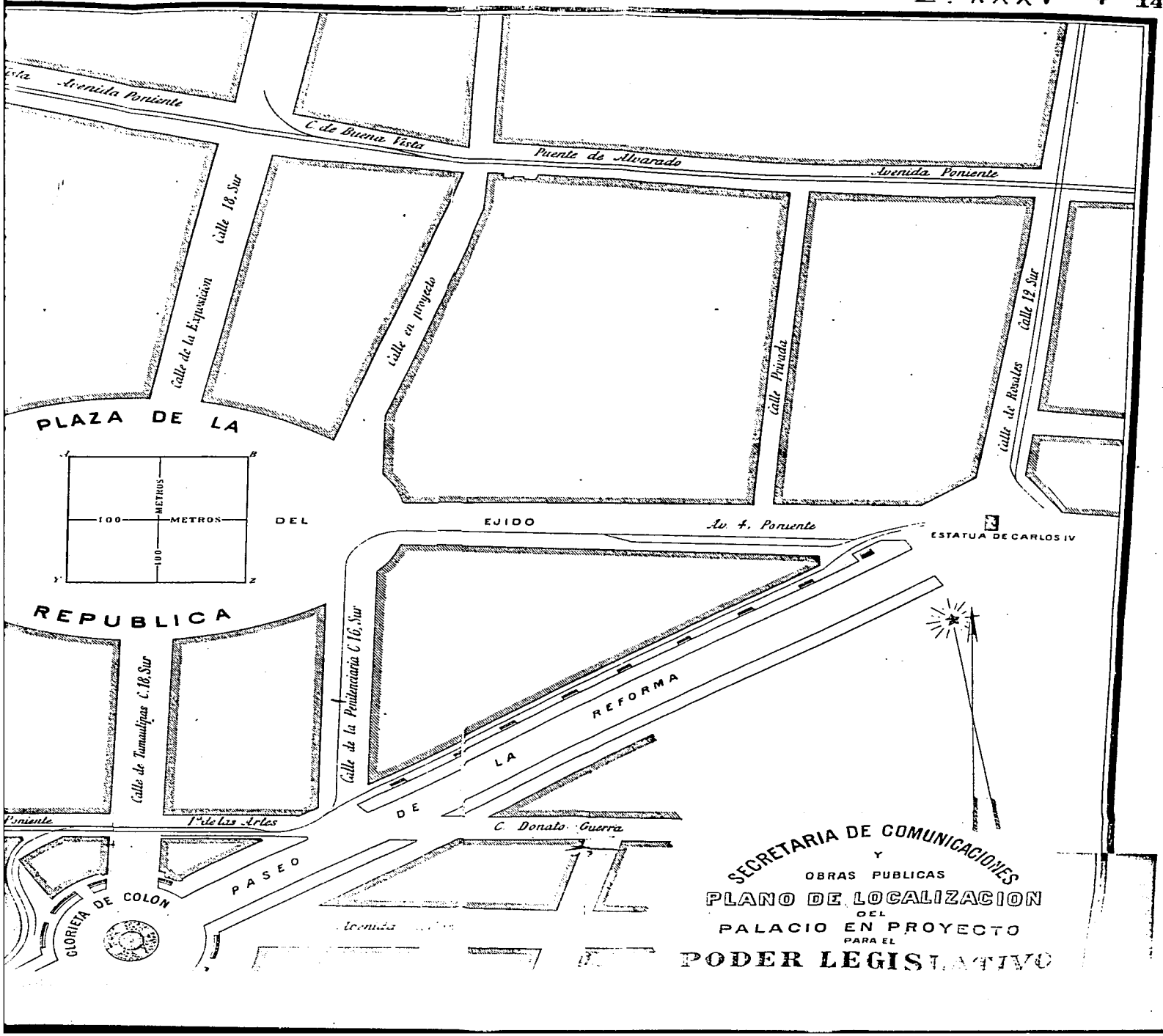


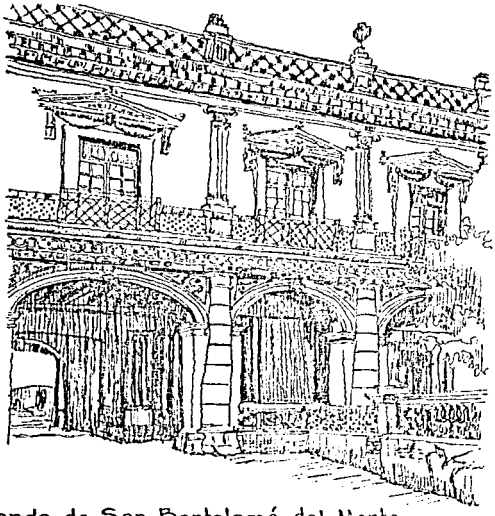
Fachada

a. Cámara de Senadores, b. Sala de Pasos Perdidos, c. Cámara de Diputados
Planta

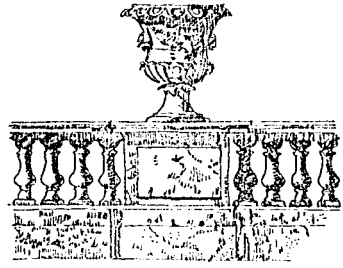



C. de Buena Vista
Avenida Poniente
C. de Buena Vista
Puente de Alvarado
Calle en proyecto
Calle de la Exposicion
Calle 18. Sur
Calle en proyecto
PLAZA DE LA
A
B
100 METROS
100 METROS
Y
Z
Av 4. Poniente
CALZADA
DEL
EJIDO
REPUBLICA
Calle de la Paz
Calle Sur 22 A
Calle de los Inválidos C. 20. Sur
Calle de Tamaulipas C. 18. Sur
Calle de la Penitenciaria C 16. Sur
REFORMA
LA
DE
2ª de las Artes
Av 8. Poniente
1ª de las Artes
C. Donato Guerra
PASEO
GLORIETA DE COLON
Calle de Madrid

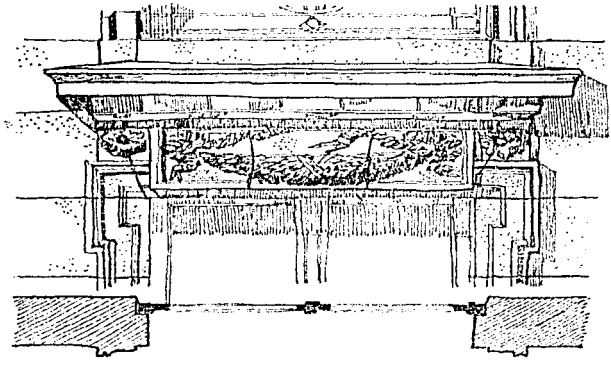

Avenida Poniente
C. de Buena Vista
Puente de Alvarado
Avenida Poniente
Calle 18 Sur
Calle de la Exposicion
Calle en proyecto
Calle Privada
Calle de Rosales
Calle 12 Sur
PLAZA DE LA
100 METROS
100 METROS
DEL
EJIDO
Av. 4. Poniente
ESTATUA DE CARLOS IV
REPUBLICA
Calle de Tamaulipas C. 18 Sur
Calle de la Penitenciaria C 16 Sur
REFORMA
DE
LA
Poniente
Pte. de las Artes
C. Donato Guerra
PASEO
GLORIETA DE COLON
SECRETARIA DE COMUNICACIONES
Y
OBRAS PUBLICAS
PLANO DE LOCALIZACION
DEL
PALACIO EN PROYECTO
PARA EL
PODER LEGISLATIVO



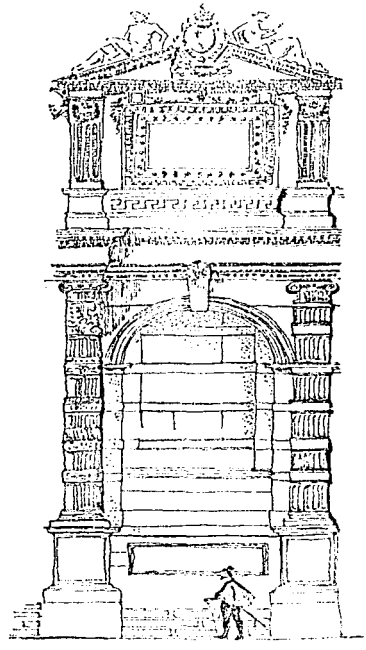
Hacienda de San Bartolomé del Monte,
Calpulalpan, Edo. de Tlaxcala, 1880



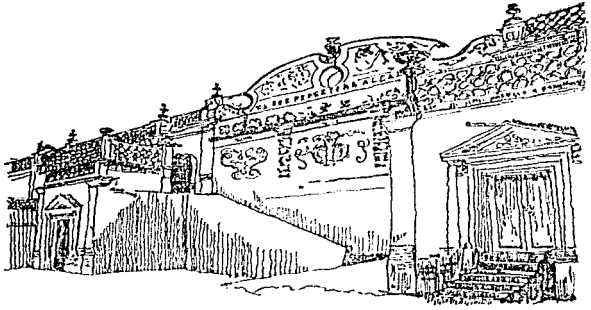
Balaustrada y Florón
Luis XIV



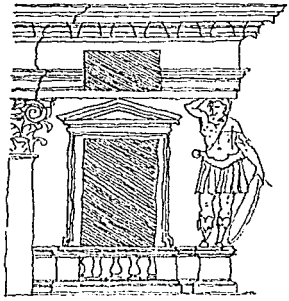
Cornisa, Friso, Luis XVI
Rue de la Verrerie,
París



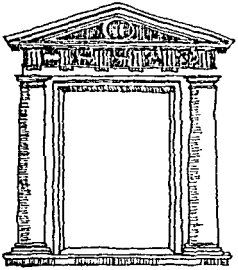
Palacio de las Tuilaries



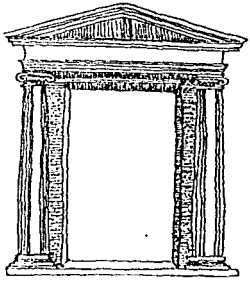
Trojes
San Bartolomé del Monte,
Calpulalpan



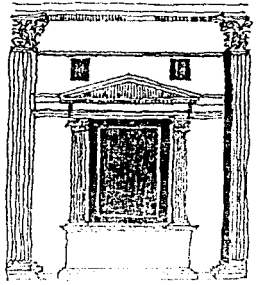
Andrea Palladio



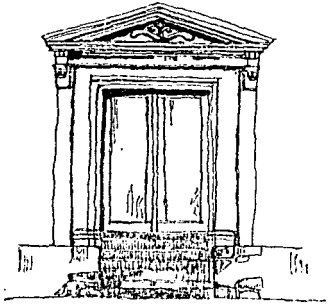
vano
orden dórico



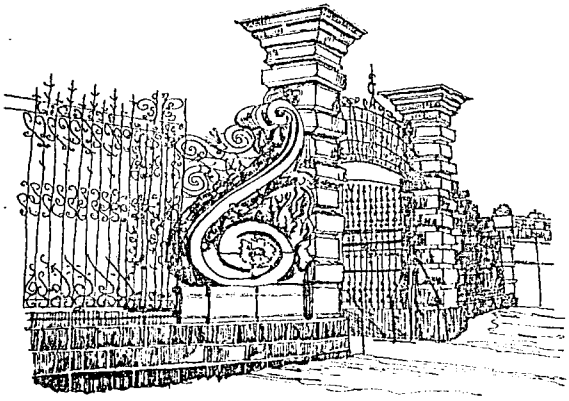
vano
orden jónico



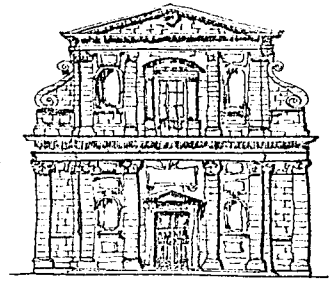
vano
orden corintio



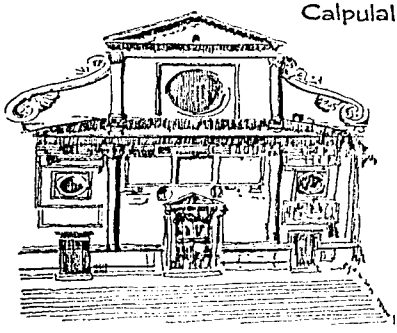
orden mixto
Calpulalpan



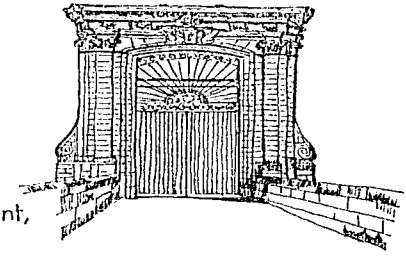
Cancela Puerta Principal,
San Bartolomé,
Calpulalpan



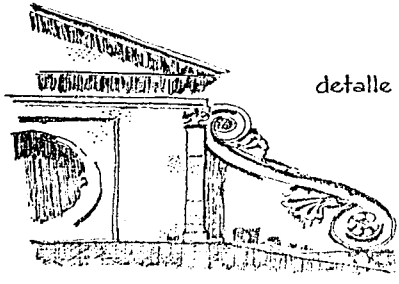
Santa Ma. dei Monti,
Roma



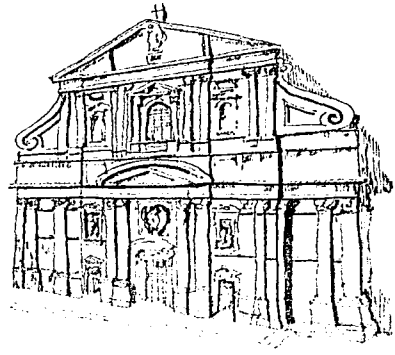
Sant' Agostino,
Roma



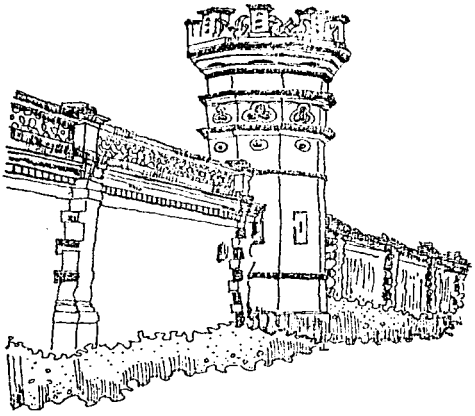
Castillo
de Serrant,
Loira



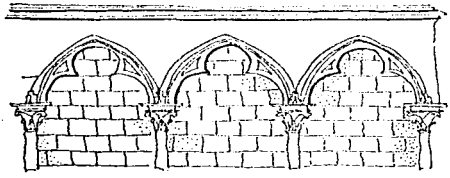
detalle



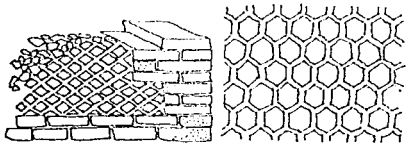
Iglesia del
Il Gesú



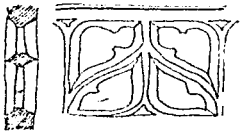
Torre
San Bartolomé, Calpulalpan



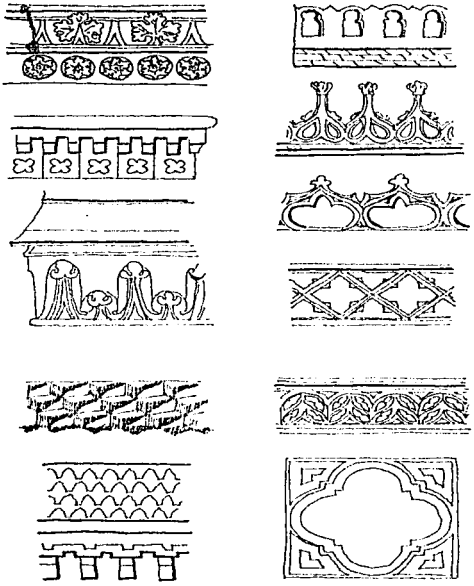
arcos lobulados



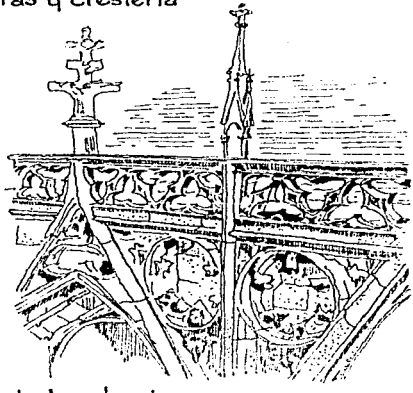
celosía



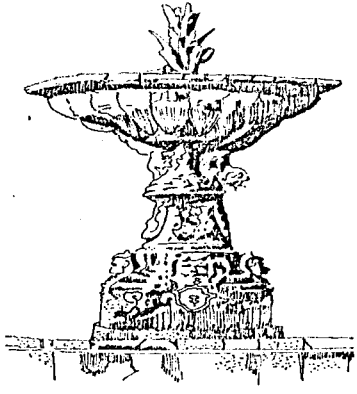
celosía



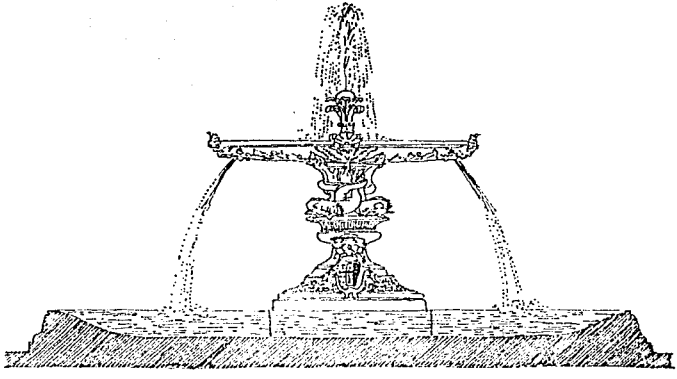
detalles de citarillas, balaustrada, molduras y crestería



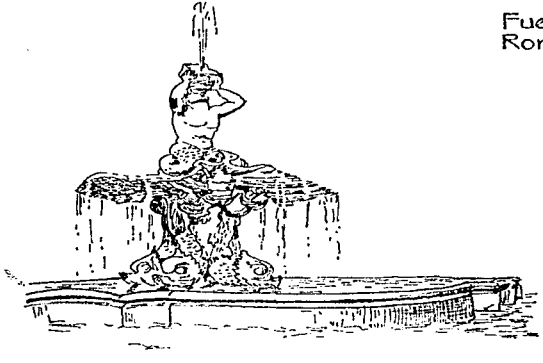
balaustrada



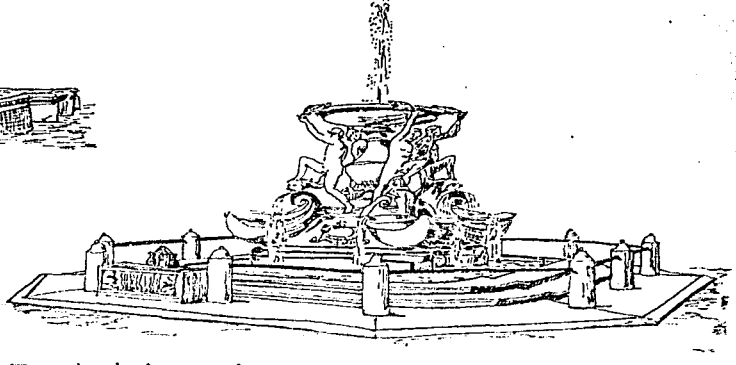
Fuente
San Bartolomé, Calpulalpan



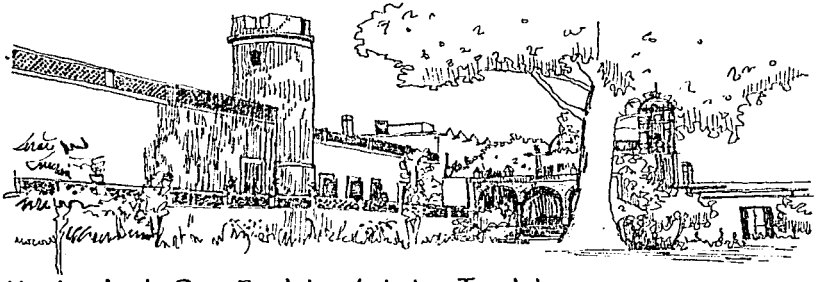
Fuente del Hospital de Santo Espirito,
Roma



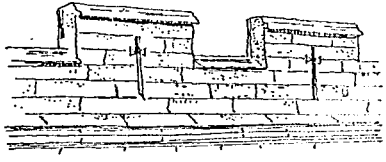
Fuente de Tritón,
Roma



Fuente de las Tortugas

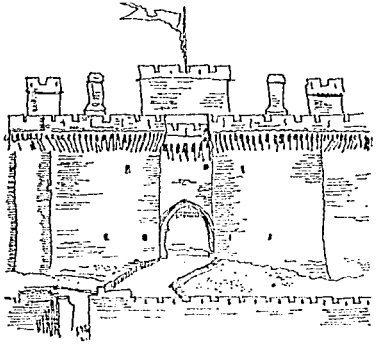


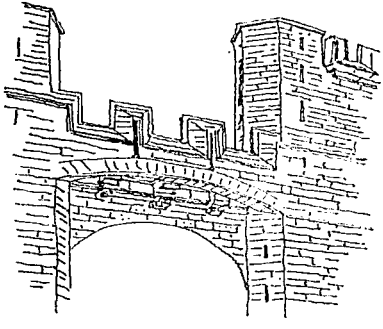
Hacienda de San Bartolomé de los Tepetates,
Estado de Hidalgo, 1880



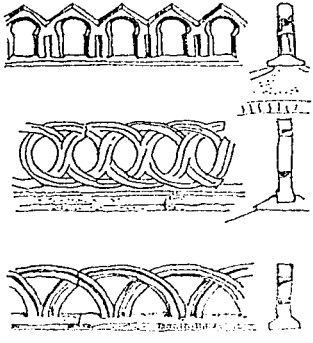
almena, aspillera

puerta

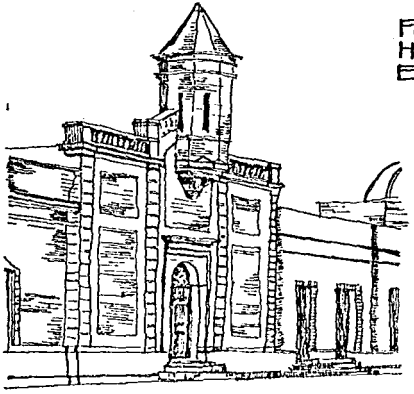




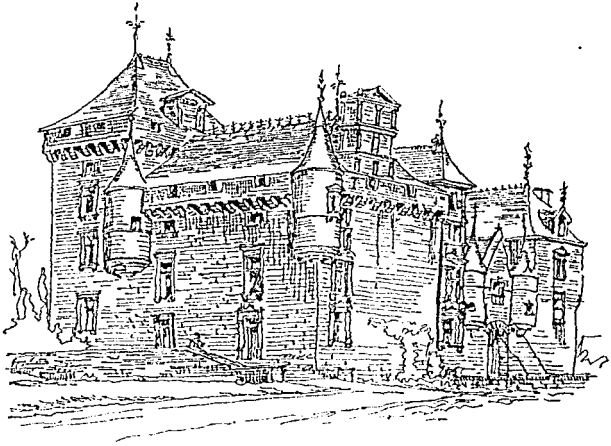
almena, aspillera



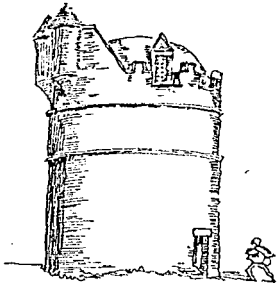
crestería

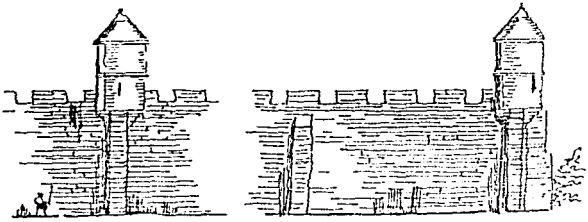


Puerta de Campo
Hacienda de Chimalpa,
Estado de Hidalgo, 1880

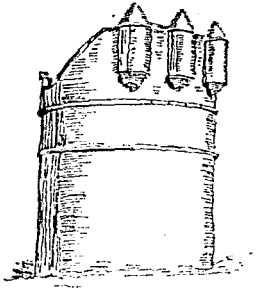


Casa Solariega
Sé dièrs (Corrèze)

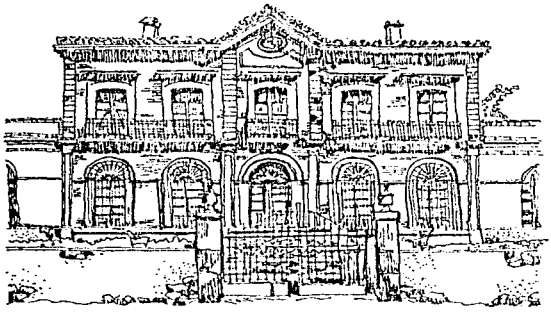




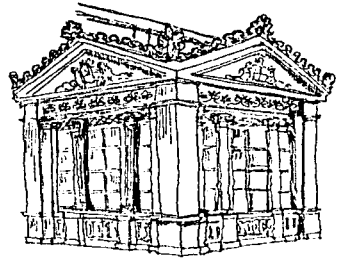
Muralla de Sainte-Marie D'Argenteuil



Palomar
La Abadía de
Saint-Theodard
Prés de Montauban



Casa
Hacienda de Chimalpa



detalle de Casa
de Carlos Fortuny

detalles

punta de piñón

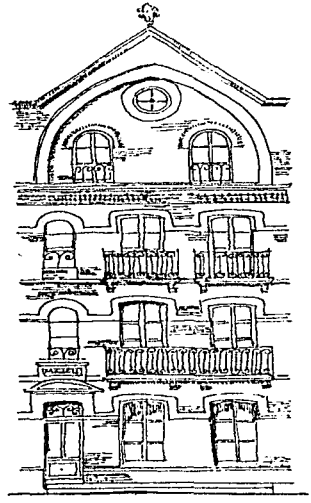
cornisa de piñón

entablamento

cornisa
pretil

ojiva de piñón

arquivolta
de 3er. estado

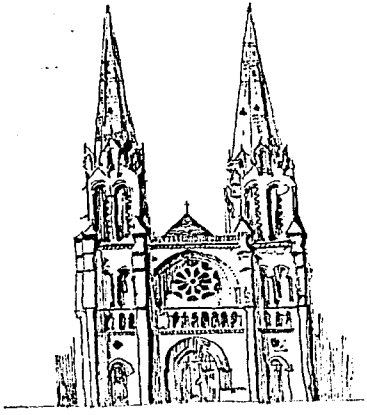


Fachada y detalles
de Casa de Departamentos,
Seine infre.

L. XLVIII

Iglesia
Hacienda de Chimalpa

Casa del celador
de Nôtre-Dame

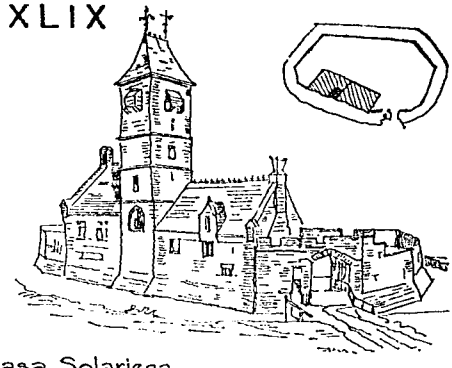


Saint Jean-Baptiste,
París

Saint-Etienne

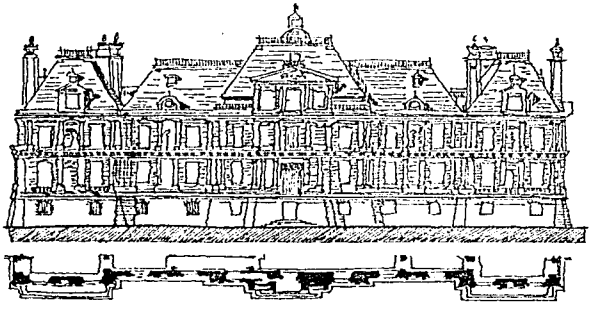
L. XLIX

Casa
Rancho Espejel,
Estado de Hidalgo, 1880

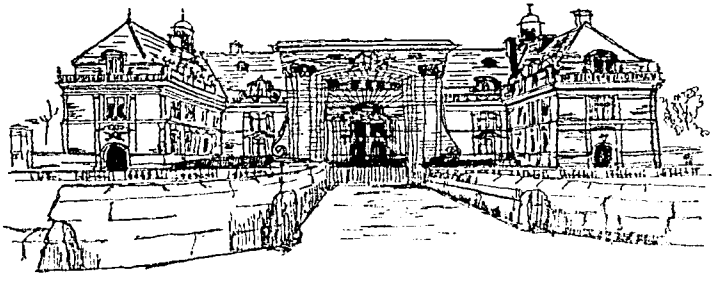


Casa Solariega
cerca de Nesle

Casa Habitación

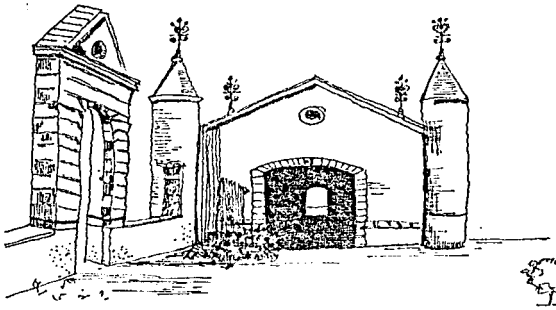


Château de Maisons

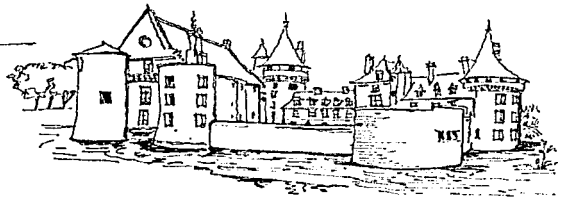


Castillo de Serrant,
El Cour d'Honneur

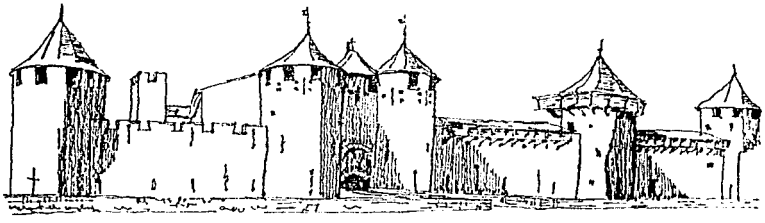
L. L



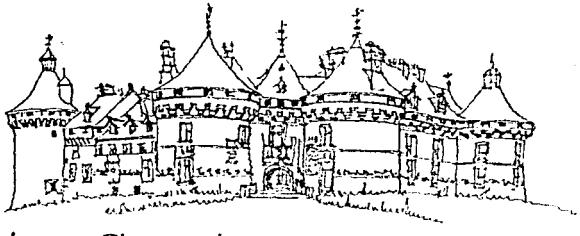
Troje
Rancho Espejel



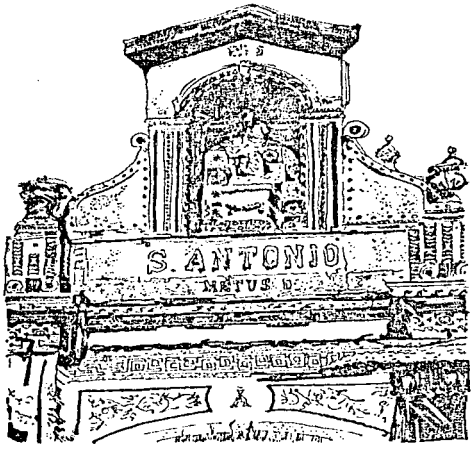
Château at Sully-sur-Loire



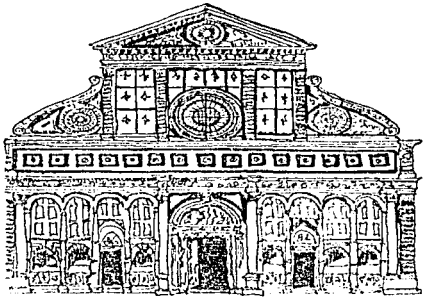
Entrada del Castillo de Carcassone



Chateau u Chaumont

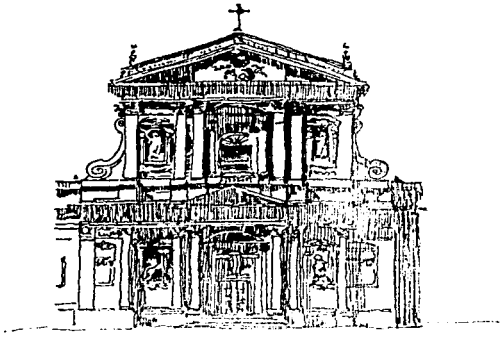


Hacienda San Antonio Ometusco,
Estado de México, 1881



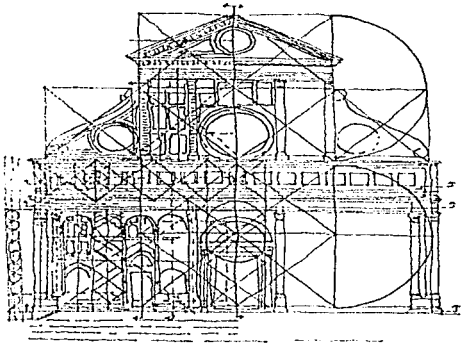
Santa María Novella,
Florencia

A. S. Giuseppe,
Milan

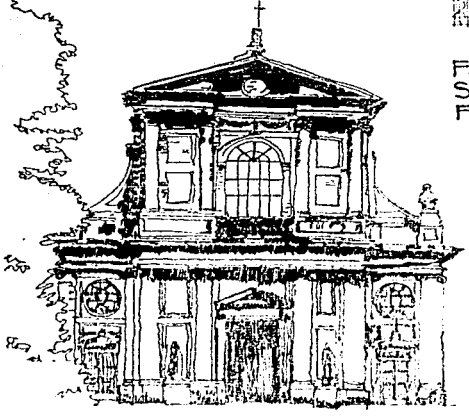


B. S. Susanna,
Roma

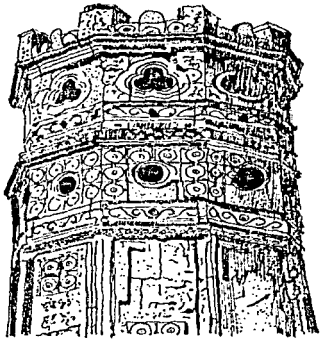
Fachada del Tinacal
de San Antonio Ometusco,
fechado 1895



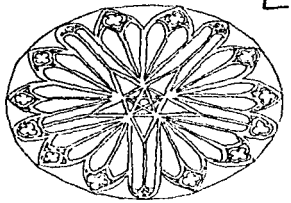
Fachada de
Santa Ma. Novella,
Florencia



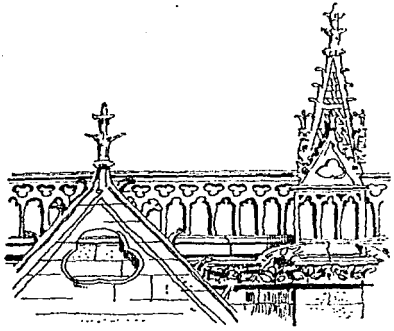
Nôtre Dame de la Gloriette,
Caen



Torre
San Antonio Ometusco

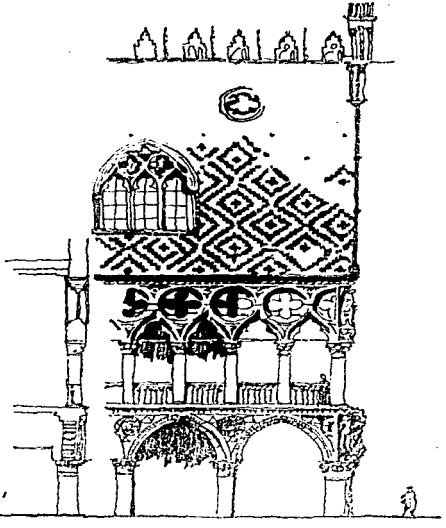


rosetones

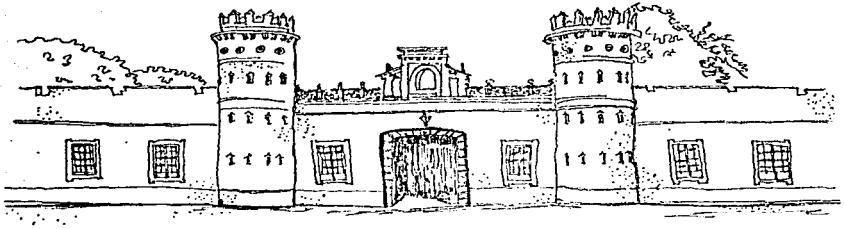


balaustrada

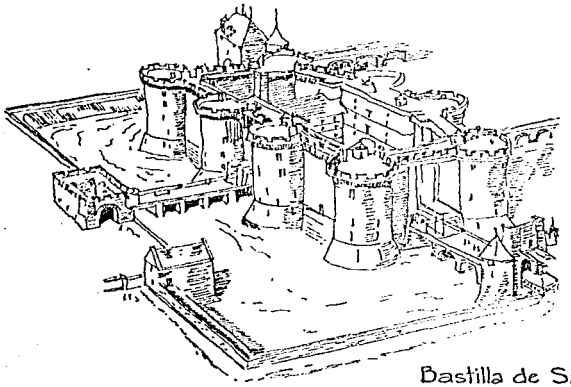
celosías



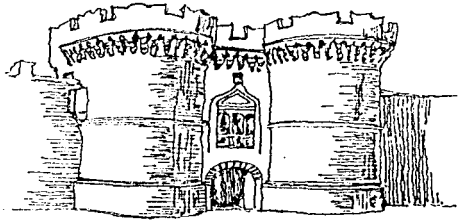
de Palais
des Doges,
Venise



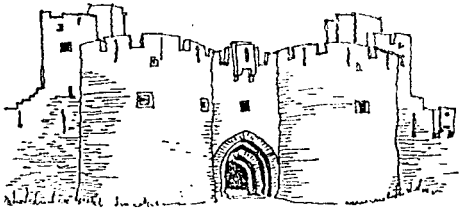
Hacienda de Tecajete, Estado de Hidalgo, 1889



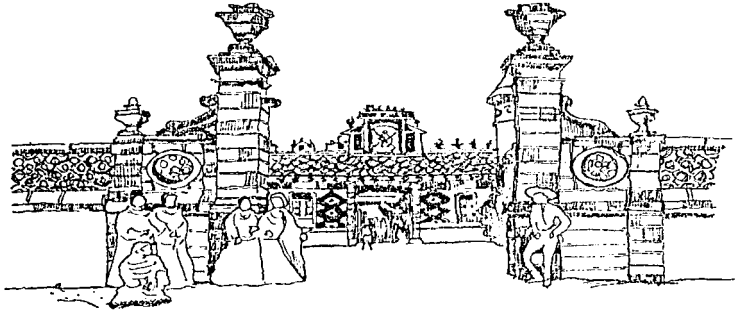
Bastilla de Saint-Antoine



Torres y entrada, Rhodes

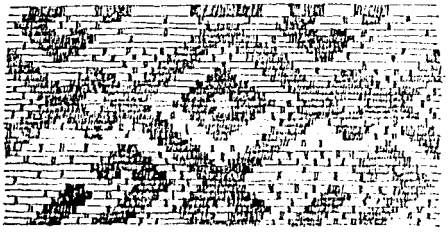


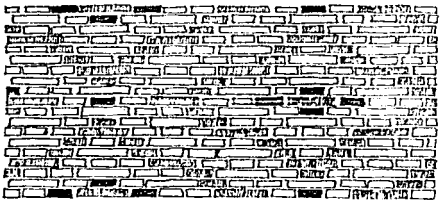
Torres y entrada, Reine

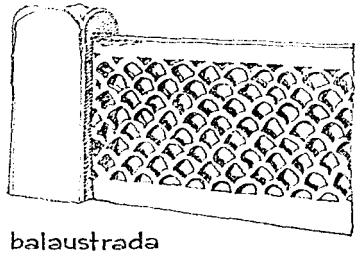


Puerta Principal,
Hacienda de Tecajete

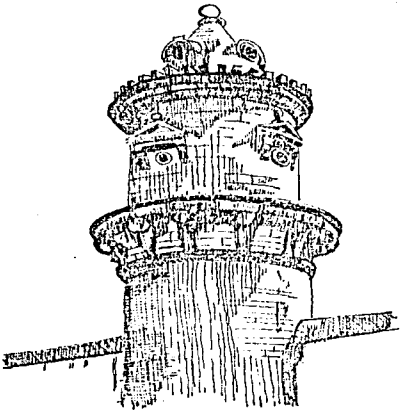
detalles de muros de tabique



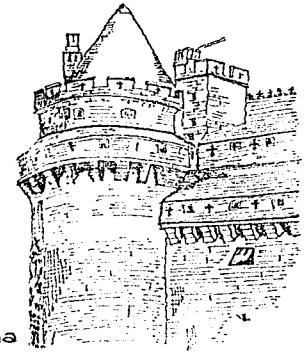




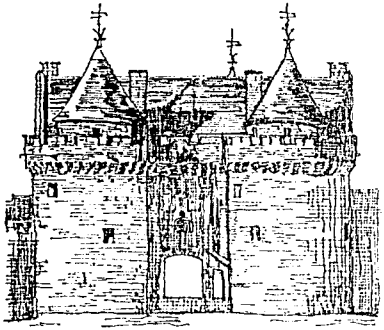
balaustrada



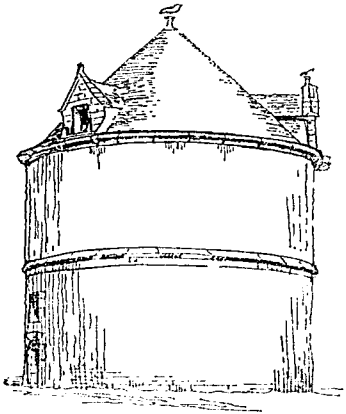
Torre
Hacienda de Tecajete



camino
de ronda

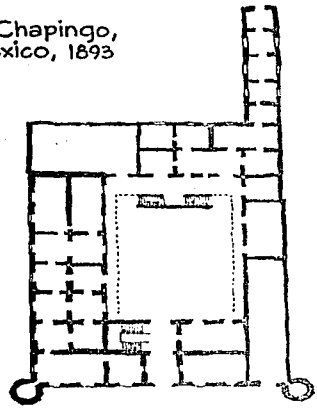


Fachada Exterior
Porte de Guéran

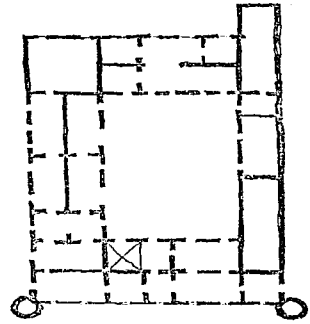


Palomar
de Nesle

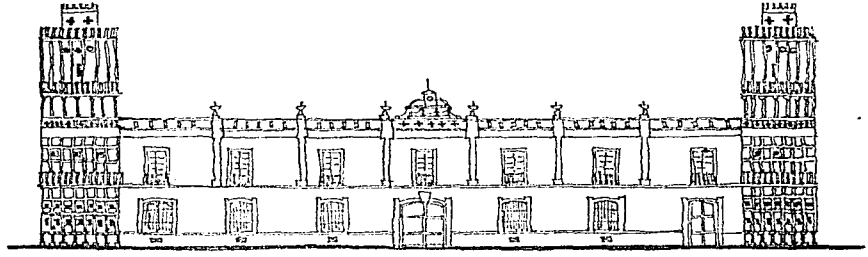
Hacienda de Chapingo,
Estado de México, 1893



Propuesta Planta Baja

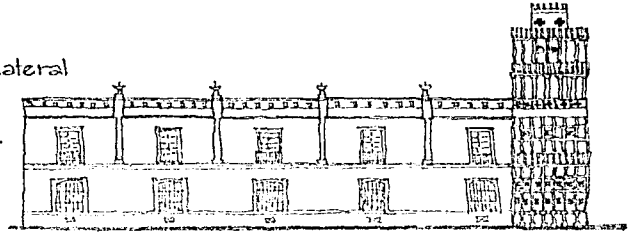


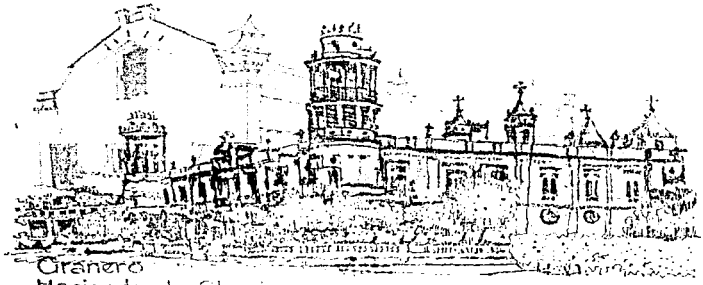
Propuesta Planta Alta



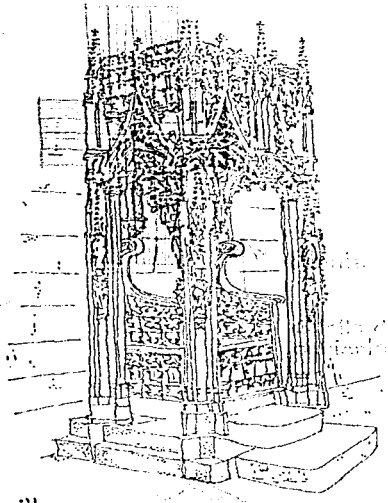
Fachada Principal

Fachada Lateral

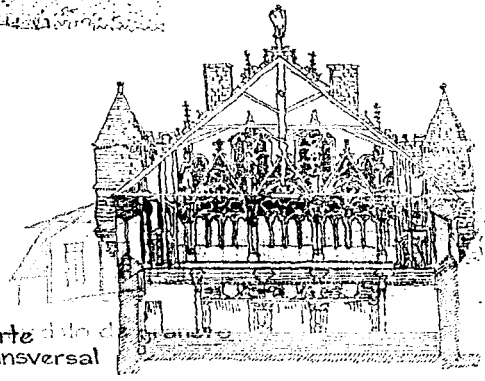




Granero
Hacienda de Chapingo



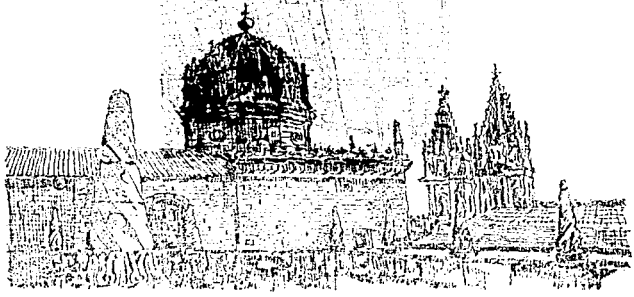
silla
Sala Capitular,
Saint-Severin



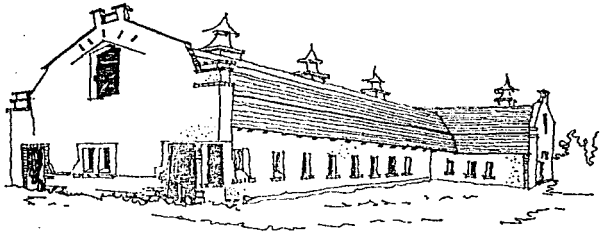
corte
transversal

detalle
planta

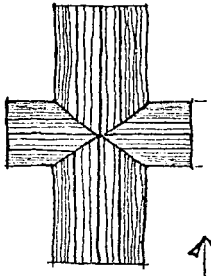
Sala de Justicia de Poitiers



corte de una vista de Lisboa



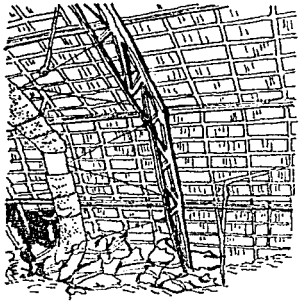
Granero vista
Hacienda de Chapingo

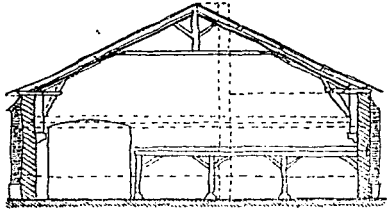


Planta

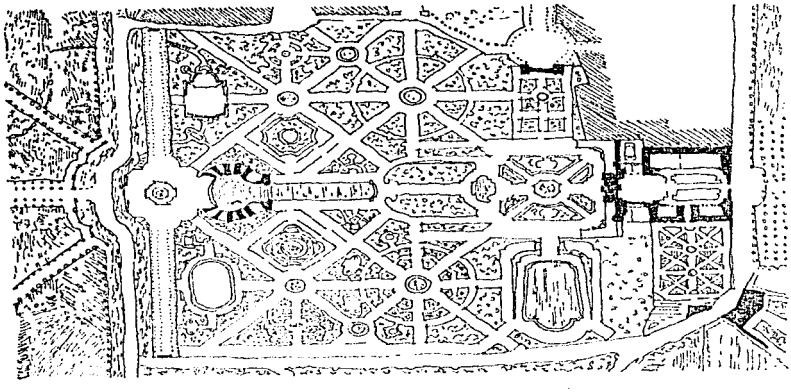
modelo de granero

detalle de
cubierta y estructura





corte de una granja



Plano de Jardín por Blondel

Planta de Conjunto
Hacienda de Chapingo

casco

tinacal

granero


DONADO
EL ARTE Y LA CIENCIA

PROYECTO

DE

PLAN DE ESTUDIOS

PARA LA ENSEÑANZA

DE LA

ARQUITECTURA EN MÉJICO

POR

NICOLÁS MARISCAL,

ARQUITECTO

Miembro de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos,
Socio fundador del Ateneo Mejicano, Director de la Revista de Bellas Artes é Ingeniería «El Arte y la Ciencia»
Regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de Méjico, etc.

Y

SAMUEL CHÁVEZ,

ARQUITECTO

Miembro de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos,
Profesor de Ornamentación de la Escuela N. de Bellas Artes y de Dibujo lineal en la Escuela N. de Artes y Oficios, etc.

MÉJICO

TIP. Y LIT. «LA EUROPEA,» DE J. AGUILAR VEIA Y COMPAÑÍA (S. EN C.)
Calle de Santa Clara número 15.

1902

REVUE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE ET DES TRAVAUX PUBLICS

JOURNAL

DES ARCHITECTES DES INGÉNIEURS
DES ARCHÉOLOGUES DES INDUSTRIELS ET DES PROPRIÉTAIRES

SOUS LA DIRECTION DE M CÉSAR DALY ARCHITECTE

SCIENCE ET ART

GÉOLOGIE STÉRÉOTOMIE MACHINES
TERRASSEMENT
MAÇONNERIE CHARPENTE COUVERTURE
PONTS ROUTES CANAUX ÉDIFICES PUBLICS
CONSTRUCTIONS PARTICULIÈRES

PEINTURE SCULPTURE
DÉCORATION AMEUBLEMENT
BATIMENTS RURAUX JARDINS &c
SALUBRITÉ
LÉGISLATION JURISPRUDENCE

HISTOIRE

RUE DE FURSTEMBERG N° 6 A PARIS

ENTRETIENS

SUR

L'ARCHITECTURE

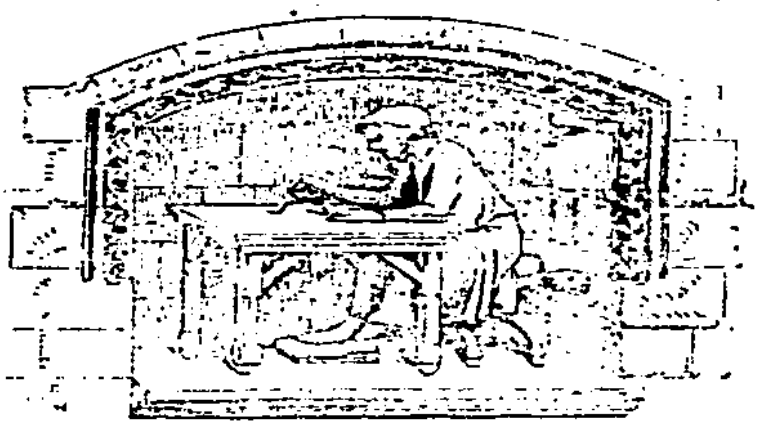
PAR

M. VIOLLET-LE-DUC

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

TOME PREMIER

ILLUSTRÉ DE 107 GRAVURES SUR BOIS



PARIS

A. MOREL ET Cie ÉDITEURS

RUE BONAPARTE, 13

MDCCCLXIII

ENTRETIENS

SUR

L'ARCHITECTURE

PAR

M. VIOLLET-LE-DUC

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT.

ATLAS

PARIS

A. MOREL ET Cie, ÉDITEURS

13, RUE BONAPARTE, 13.

1864

I

DICTIONNAIRE RAISONNÉ

DE

L'ARCHITECTURE

FRANÇAISE

DU XIe AU XVIe SIECLE

PAR

E. VIOLLET-LE-DUC

ARCHITECTE

TOME PREMIER

PARIS

Ve A. MOREL & Cie, ÉDITEURS

RUE BONAPARTE, 13

M DCCC LXXVI

TRAITÉ
D'ARCHITECTURE

ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE
TYPES D'ÉDIFICES. — ESTHÉTIQUE, COMPOSITION
ET PRATIQUE DE L'ARCHITECTURE

PAR

L. CLOQUET
ARCHITECTE,
INGÉNIEUR HONORAIRE DES PONTS-ET-CHAUSSÉES,
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE GAND.

TOME PREMIER

MURS, VOÛTES, ARCADES

AVEC 1000 FIGURES DANS LE TEXTE.

PARIS ET LIÉGE
LIBRAIRIE POLYTECHNIQUE, BAUDRY ET Cie, ÉDITEURS
A PARIS, 15, RUE DES SAINTS-PÈRES
A LIÉGE, 21, RUE DE LA RÉGENCE.

1898.

ÉLÉMENTS ET THÉORIE
DE
L'ARCHITECTURE

COURS PROFESSÉ A L'ÉCOLE NATIONALE ET SPÉCIALE
DES BEAUX-ARTS

PAR

J. GUADET
PROFESSEUR
INSPECTEUR GÉNÉRAL DES BATIMENTS CIVILS
MEMBRE DU CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION ET COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

TROISIÈME ÉDITION AUGMENTÉE
d'une Notice sur la Vie et les Œuvres de JULIEN GUADET

PAR

J.-L. PASCAL
MEMBRE DE L'INSTITUT, INSPECTEUR GÉNÉRAL DES BATIMENTS CIVILS

TOME I

PARIS
LIBRAIRIE DE LA CONSTRUCTION MODERNE
13, Rue Bonaparte, 13
(En face de l'École des Beaux-Arts.)

TRAITÉ
DE
STÉRÉOTOMIE,

COMPRENANT

LES APPLICATIONS DE LA GÉOMÉTRIE DESCRIPTIVE

A

LA THÉORIE DES OMBRES, LA PERSPECTIVE LINÉAIRE, LA GNOMONIQUE,
LA COUPE DES PIERRES ET LA CHARPENTE.

AVEC UN ATLAS COMPOSÉ DE 76 PLANCHES IN-FOLIO,

PAR C.-F.-A. LEROY,
Ancien Professeur à l'École Polytechnique et à l'École Normale supérieure,
Chevalier de la Légion d'honneur.

TREIZIÈME ÉDITION, REVUE ET ANNOTÉE,

PAR M. E. MARTELET,
Ancien Professeur de Géométrie descriptive à l'École Centrale des Arts et Manufactures
et au Conservatoire des Arts et Métiers.

AUGMENTÉE D'UN SUPPLÉMENT :

THÉORIE ET CONSTRUCTION DE L'APPAREIL HÉLICOIDAL DES ARCHES BIAISES;
PAR M. JULES DE LA GOURNERIE,
RÉDIGÉES
PAR M. ERNEST LEBON.

TOME PREMIER. — TEXTE.

PARIS,
GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES
DU BUREAU DES LONGITUDES, DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE, DE L'ÉCOLE CENTRALE DES ARTS ET MANUFACTURES,
Quai des Grands-Augustins, 55.

1898

BIBLIOTHÈQUE DE LA CONSTRUCTION MODERNE
PUBLIÉE
Sous la Direction de M. P. PLANAT

PRATIQUE
DE LA
MÉCANIQUE APPLIQUÉE
A LA
RÉSISTANCE DES MATÉRIAUX

Par P. PLANAT
Directeur de la *CONSTRUCTION MODERNE*

PREMIER VOLUME :

PRINCIPES ET TABLEAUX GRAPHIQUES.
POUTRES DROITES. — COLONNES ET PILIERS.

PARIS
AULANIER ET Cie, ÉDITEURS
13, RUE BONAPARTE, 13

ENCYCLOPÉDIE DU DESSIN ET DE LA CONSTRUCTION

TRAITÉ
DE
PERSPECTIVE LINÉAIRE
PRÉCÉDÉ
DE
TRACÉ DES OMBRES USUELLES
(RAYON A 45 DEGRÉS)
ET DU
RENDU
DANS LE DESSIN D'ARCHITECTURE ET DANS LE DESSIN DE MACHINES

3e ÉDITION
Revue et considérablement augmentée

PAR

J.-J. PILLET
Inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, Professeur à l'École des Beaux-Arts au Conservatoire des Arts et Métiers, à l'École des Ponts et Chaussées et à l'École spéciale d'Architecture, Répétiteur à l'École Polytechnique.

PARIS
LIBRAIRIE DES ARTS DU DESSIN ET DE LA CONSTRUCTION
82, Rue de Rennes, 82

1901