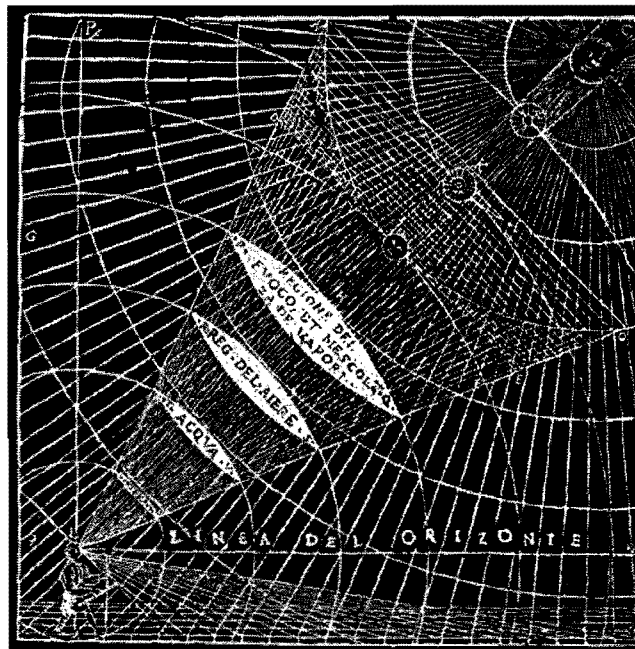


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



El saber de la arquitectura en los teatros veracruzanos del siglo XIX

POLIMNIA ZACARIAS CAPISTRAN

**FACULTAD DE ARQUITECTURA
PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA**



2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL SABER DE LA ARQUITECTURA
EN LOS TEATROS VERACRUZANOS DEL SIGLO XIX

Tesis que para obtener el grado de
Doctora en Arquitectura

presenta:

POLIMNIA ZACARIAS CAPISTRAN

PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

2009

DIRECTOR DE LA TESIS:
Dr. Ramón Vargas Salguero

SINODALES:
Dr. Gabriel Mérito Basurto
Dra. Giovanna Recchia Signorelli
Dr. Iván San Martín Córdova
Dra. Johanna Lozoya Meckes

Agradecimientos

Desde que me acerqué al teatro, siendo aún estudiante en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana, me cautivó su magia, dejándome conducir por los apasionantes rumbos de la creación escénica, la dirección, la actuación, la escenografía, la escenotecnia y la iluminación. Allí encontré amigos y maestros quienes por más de una década y en diferentes momentos alimentaron mi ser nutriéndome de experiencias y conocimientos: Jorge Castillo, Paco Beverido, Rense Royaards, Macros Filio Amilkar, Carlos Converso, Billy Barcklay, Félida Medina, Arturo Nava, Alejandro Luna, Manuel Montoro y muchos más, actores y técnicos a quienes agradezco el haberme confrontado con las entrañas del quehacer y del edificio teatral.

Mi afición al teatro y mi formación como arquitecta se fusionaron en dos investigaciones que gracias a la obtención de una beca del CONACULTA-FONCA en 1994 y en 1998 pude desarrollar, lo cual me permitió profundizar en el conocimiento del edificio teatral. Mis estudios en la Maestría en Restauración Arquitectónica de Bienes Culturales de la Universidad Veracruzana me permitieron descubrir en la arquitectura del pasado de nuestro país, un universo que requiere ser estudiado y en los teatros porfirianos, un patrimonio que merece ser conservado. Ahí, dirigida por la Dra. Giovanna Recchia, desarrollé la tesis: *Teatro Francisco Javier Clavijero, restauración y rehabilitación histórica y arquitectónica*. De estos antecedentes deriva el proyecto de la presente tesis. Agradezco a todos los que de manera directa e indirecta contribuyeron a la maduración del tema de mi investigación.

Tengo una gran deuda con la Universidad Nacional Autónoma de México, por la aprobación de mi ingreso al Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura y por el otorgamiento de la Beca que me permitió desarrollar la investigación. Aprecio mucho la labor de los miembros de mi Comité Tutoral, los doctores: Giovanna Recchia, por su imprescindible asesoría, por la lectura y comentarios de versiones anteriores al presente texto y por haberme proporcionado material gráfico producto de sus investigaciones, de gran valía para la tesis, Gabriel Mérito, por sus atenciones, sus observaciones y orientaciones que siempre fueron de gran ayuda. Especial mención a Ramón Vargas a quien conocí por su trayectoria como incansable investigador de la Historia de la Arquitectura en México, quien aceptó fungir como mi director de tesis, me aportó su conocimiento en todas las etapas de la investigación y me brindó el estímulo y la asesoría necesarios para desarrollarla y concluirla. Así mismo, los doctores Iván San Martín y Johanna Lozoya en su función de sinodales, contribuyeron a mi desarrollo con la lectura y sus valiosas recomendaciones. Para todos ellos mi agradecimiento.

A lo largo del proceso la Universidad Veracruzana me proporcionó el respaldo básico que hizo posible mi dedicación a la escritura de la tesis. En particular agradezco su apoyo al Dr. Raúl Arias Lovillo, Rector de la Universidad, al Dr. Ricardo Corzo, Secretario Académico, al Dr. Ignacio Beristáin, Director del Área Académica Técnica, a la Mtra. Arq. Reyna Parroquín, Directora de la Facultad de Arquitectura.

Son muchas las personas que de manera directa o indirecta contribuyeron con su invaluable apoyo. en especial a mis hijos, Marco y Talía, quienes compartieron conmigo noches de desvelo, ayudándome a organizar el documento y a resolver los problemas gráficos y digitales que requirió, impulsándome a su conclusión final.

Índice

- 3. AGRADECIMIENTOS
- 6. INTRODUCCIÓN

SOBRE LAS FORMAS DEL SABER ARQUITECTÓNICO

- 14. La *téchne* o el saber de la arquitectura
- 20. Verdad y razón
- 25. Imaginación y placer estético
- 26. La noción tipológica

EL TEATRO A LA ITALIANA O LA FORMA DEL TEATRO

- La conformación tipológica
- 29. La necesidad del teatro
- 34. De la unidad a la diversidad y jerarquía espacial
Definición y consolidación tipológicas
- 39. Perspectiva, escenografía y escenotecnia
- 43. Contribuciones teóricas
Unidad en la diversidad. Dos vertientes prototípicas
Arquitecturas emocionales
- 52. Charles Garnier. El placer de ver. La Ópera de París
- 59. Richard Wagner. El placer de los sentidos. El Festspielhaus de Bayreuth

LA NOCIÓN DE TIPO EN LOS TEATROS MEXICANOS

- Transferencia y adopción tipológicas
- 68. Del corral de comedias al teatro a la italiana
- 79. Progreso, educación y afición teatral
- 96. Teoría y práctica arquitectónica
Continuidad en la diversidad
- 110. Lorenzo De la Hidalga: Teatro Nacional de Santa Anna
- 121. Adamo Boari: Teatro Nacional hoy Palacio de Bellas Artes

EL ÁMBITO DE LOS TEATROS VERACRUZANOS

- 130. Los constructores de teatros
- 136. Cinco teatros a la italiana
- 136. Teatro Francisco Javier Clavijero. Veracruz
- 143. Teatro Ignacio de la Llave. Orizaba
- 149. Teatro Pedro Díaz. Córdoba
- 154. Teatro Solleiro. Huatusco
- 162. Teatro Netzahualcóyotl. Tlacotalpan

PERMANENCIA EN LAS FORMAS DEL SABER ARQUITECTÓNICO

- 166. La invariable estructura formal
- 184. Relevancia en el conjunto urbano
- 194. Hibridación técnica y constructiva

TRANSFORMACIÓN Y RUPTURA

- 203. Tiempo, espacio y acción total
- 206. Espacio arquitectónico *versus* espacio pictórico
- 209. Final de la *caja de ilusiones* Walter Gropius. El Totaltheater

212. **CONCLUSIONES**

- 216. Bibliografía clasificada
- 223. Bibliografía general
- 230. Glosario de términos

Anexos:

- 234. Bases acordadas por la "Junta Directiva del Teatro de Veracruz" que servirá para inteligencia de los ingenieros o arquitectos que estén dispuestos a entrar en concurso para presentar planos y proyectos respecto a la reedificación del Teatro de esta ciudad.
- 235. Memorándum sobre el proyecto de construcción del teatro de Veracruz.
- 241. Memorándum 1. (Sobre las condiciones que habrían de regir el contrato de la obra).
- 243. Informe que presenta a la Junta Directiva del Teatro Dehesa el ingeniero que suscribe con motivo de la entrega que del referido teatro hacen los señores Echegaray y Lattine.

Introducción

Durante las últimas décadas, las relaciones de la arquitectura con su historia, una historia propia en demanda de otros modos de aproximación, ha sido un tema recurrente en el debate sobre el quehacer de la historiografía arquitectónica en Latinoamérica. La historia como sucesión cronológica de estilos arquitectónicos que priva a modo de enseñanza en la mayoría de las escuelas de arquitectura, ha demostrado ya ser insuficiente. Nuevas historias se formulan si observamos la arquitectura en México desde el proceso en que se ha conformado su circunstancia, muchas más, si consideramos el papel que el historiador ocupa en el producto de la investigación histórica¹.

Nos proponemos así profundizar en la arquitectura teatral, no para exponer a partir de un género la manera en que se produjeron las llamadas “formas historicistas” con su ineludible referencia a los modelos antiguos y sus precedentes inmediatos. Tampoco con la intención divulgadora de un caso regional o un estudio comparado de casos. Si bien se estudia un conjunto de edificaciones erigidas entre mediados del siglo XIX y principios del XX, tanto en el estado de Veracruz como en la ciudad de México y aún en el exterior, nuestra atención se centrará en los principales discursos identificables en sus autores, a partir de los cuales se intenta reconocer las corrientes de pensamiento que sirvieron de telón de fondo a su concepción arquitectónica.

Tomando como punto de partida el análisis de estos discursos –plasmados en memorias, descripciones, proyectos o edificios- se intenta distinguir los principales temas y problemas que se plantearon los autores, y advertir las tendencias y orientaciones tanto conceptuales como metodológicas.

Al tratarse de proyectos y realizaciones que convergen en el tiempo, este acercamiento permitirá percibir las relaciones entre lugar, tiempo histórico, saber y quehacer arquitectónico; entre arquitectura como producto intelectual, significado e historia. En otras palabras, podremos entender las reglas según las cuales se elaboraron las teorías, se generaron y aplicaron los conocimientos y esto nos ayudará a establecer la base conceptual sobre la cual contribuir a significar, desde lo particular, la historia y sus

¹ Para profundizar en el papel del historiador frente a la historia en el ámbito mexicano véase Luís Villoro, “La tarea del historiador desde la perspectiva mexicana” en *Historia mexicana* Vol. IX Enero-Marzo, 1960, Núm. 3, pp. 329-339. Para un sentido *constructivista* de la historia situando en ella las historias del arte y la arquitectura, véase Antonio Piza de Nanno, *La construcción del pasado Celeste*, Barcelona España 2000.

productos arquitectónicos en México. Ámbito en el que la categoría patrimonial encuentra uno de sus más sólidos sustentos.

El universo que se estudia parte de una selección previa: el conjunto de edificios teatrales proyectados y construidos *ex profeso* durante el siglo XIX, en los que se advierten ciertas estructuras que los relacionan. Una especie de *unidad cultural*, en palabras de M. Waisman, “constituida por una serie de actividades, hechos, problemas que encuentran su unidad en sistemas de valores y en modos de acción y de pensamiento suficientemente emparentados entre sí, como para diferenciarlos de otras unidades culturales”, es decir sistemas y modos que poseen un denominador común. Además de compartir la misma función, son edificios que articulan de cierta manera sus espacios, se relacionan de manera similar con la ciudad y lo más importante, se constituyen por selección y abstracción de otros, creados a lo largo del tiempo. Nos referimos a los denominados *tipos históricos*. La cuestión tipológica, su genealogía y los mecanismos de operación seguidos por sus autores, son pues la directriz que guía la investigación.

La tipología se entiende aquí no como un modelo repetible definido *a priori* o un instrumento clasificatorio y de ordenación temática². Se intenta abordar en su sentido más profundo como una manera de concebir el hecho arquitectónico en estrecha relación con el proceso proyectual. En tal sentido, conlleva la convicción de que el saber y el hacer arquitectónicos -la teoría y la práctica- están indisolublemente unidos. La continuidad del saber en el cambio y la transformación del hacer es uno de sus principales atributos. Como instrumento proyectual, establece la idea de acuerdo con la cual afrontar las formas arquitectónicas teniendo como resultado soluciones singulares, no obstante, participar de la misma estructura formal.³

Esta elección interpretativista también revela el campo en el que se aplicará el análisis: la decisiva significación de la forma en la que subyacen concepciones no solo urbanas y arquitectónicas, también sociales, estéticas y políticas, incluso, de tiempo y de sujeto; posición plenamente fundamentada por las teorías del lenguaje y el pensamiento

² Si bien la clasificación es necesaria para ordenar y hacer legible la realidad, la noción tipológica en arquitectura alude a la estructura formal que puede ser compartida incluso por distintos géneros arquitectónicos. En el ámbito filosófico Ferrater Mora distingue entre tipo, arquetipo y tipo ideal o prototipo. Es en este último sentido -presente en la noción weberiana como un constructo epistemológico, un modo de aproximación que busca comprender el modo en que se producen o funcionan las realidades concretas- que aquí interesa. Mora J. Ferrater, Diccionario de Filosofía, Ariel, Barcelona, 2001.

³ La forma no se entiende aquí como apariencia, contorno o explicación purovisualista, por lo que no se refiere, como en el discurso estético, al “estilo”, “la manera”, el “lenguaje”, sino como construcción intelectual, conceptual. De modo tal que no se puede hablar significativamente de formas sin contenido ni de contenidos sin forma. De acuerdo a la concepción aristotélica, *forma* alude a la designación de la estructura de algo frente a los elementos o materia que componen ese algo; como los rasgos de un objeto que distingue las formas accidentales de la forma sustancial. En el sentido epistemológico, de acuerdo con Kant se trata de estructuras que hacen posible ordenar el material de la experiencia –o de lo dado en la experiencia- convirtiéndolo en objeto de conocimiento. Ferrater Mora J. Diccionario de filosofía, Ariel, Barcelona, 2001.

estructuralista, de donde derivan la comprensión global, multidimensional y sistémica del fenómeno arquitectónico.⁴ Pues, “las formas siempre remiten a los marcos culturales, siempre comparten criterios sociales y siempre se refieren a significados”⁵. Así, nos ocuparemos de estudiar lo común en lo diverso, lo que permanece a pesar de lo específico, como la naturaleza de los cambios transformaciones que es al final de cuentas donde radica la dimensión histórica de la arquitectura.⁶

Esta línea de trabajo tiene su base teórica en una ruta que puede establecerse a partir de la historia cultural global, de Jacob Burckhardt⁷ (1818-1897), el pensamiento estructuralista y postestructuralista con Claude Lévi-Strauss⁸ (1908-1990), Roland Barthes⁹ (1915-1980) y Michel Foucault¹⁰ (1926-1984), en los significados culturales de las formas de Edwin Panofsky¹¹, los de Henri Focillon en la vida de las formas (1933) con una visión de totalidad del análisis de la historia del arte¹² en la crítica tipológica de Aldo Rossi¹³ (1931-1997), en los textos academicistas de Quatremère de Quincy¹⁴ (1755-

⁴ En el sentido metodológico véase especialmente *La filosofía de las formas simbólicas*, donde Cassirer (1874-1945) analiza la naturaleza de las formas como contenedoras de las expresiones del pensamiento, de significados simbólicos de representación de lo que se piensa o se percibe como realidad, esto es, como producto de la función representativa de pensamiento. Ernst Cassirer *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 Vols. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

⁵ Josep Maria Montaner. *Las formas del Siglo XX*, GG. Barcelona, 2002.

⁶ En su texto, “La historiografía, ciencia de lo particular” Vargas Salguero esclarece el carácter singular de los hechos como conocimientos atribuibles a la ciencia histórica. Ponencia, Primer Congreso Internacional sobre historiografía de la arquitectura, UNAM, septiembre de 2003.

⁷ Burckhardt plantea una historia global y unitaria, sostiene la existencia de un espíritu común en los hechos sociales, religiosos, artísticos y culturales, ofreciendo una historia de la cultura. Su análisis del redescubrimiento del hombre y del nacimiento de un nuevo mundo figurativo, expuesto en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), tuvo una notable influencia sobre la cultura europea. Autor de *El cicerone* (1855), *Historia de la cultura griega* (4 volúmenes, 1898-1902) y *Consideraciones sobre la historia universal* (1905).

⁸ Plantea tres condiciones a cumplir por la antropología científica: a) Objetividad: dejar a un lado no solo el sistema de referencias de la propia cultura sino, incluso, los propios moldes de pensar. b) Totalidad: observar la vida social como un sistema orgánico permite construir modelos con posibilidad de desvelar una “forma común” haciendo inteligible el conjunto global de los modelos particulares. c) Significatividad: lo característico de los órdenes o sistemas de la vida social humana es el ser significativos, como el lenguaje y como el parentesco. Introduce, en el trasfondo de los fenómenos de la cultura, una ley esquemática como teoría o hipótesis totalizadora explicativa. La estructura es una entidad omnipresente bajo todos los hechos humanos.

⁹ Se interesa en la “lectura de la escritura” cuyo fundamento es la semiología de la que proporciona sus rasgos fundamentales siguiendo a Ferdinand de Saussure: En la “ciencia general de los signos” es capital la diferencia entre significante y significado, entre sintagma y sistema. Esto permite al análisis estructural de muy diversos tipos de “discursos”; el estudio de las unidades y las reglas combinatorias de muy distintos tipos de discursos: literario, político, de las costumbres sociales, de la moda, etc. Los discursos, constituyen un sistema, éste se articula en unidades, y éstas en secuencias.

¹⁰ Interroga sobre las condiciones que posibilitan la aparición de los saberes singulares propios de cada época. ¿Porqué ha aparecido en una época dada tal enunciado, u objeto de saber, y no en otro lado? Le interesan las rupturas y las continuidades y el modo en que se construye el saber. En *arqueología del saber*, pone en circulación los conceptos de discontinuidad, ruptura, umbral, límite, serie, transformación; plantea a todo análisis histórico, no solo cuestiones de procedimiento sino problemas teóricos poniendo en cuestionamiento las tesis totalizadoras.

¹¹ Parte de una historia global del arte y la cultura por lo que sus estudios no se detienen en el análisis formal o estilístico sino que llega a estudiar los significados culturales de las formas.

¹² Sus temas incluyen todo el arte visual, desde las ciudades y los paisajes hasta el arte industrial y decorativo, desde las bellas artes a la cultura material de la antropología. Focillon se propone analizar la estructura visible o las disposiciones de la obra de arte correlacionando la percepción con la organización. Muy cercano a la morfología rigurosa del estructuralismo y de la semiología que habrían de consolidarse más tarde. Plantea una teoría del arte, líneas de investigación e instrucción para la historia del arte.

¹³ Habla de la ciudad análoga para referir aquella operación lógico-formal que utilizando el mecanismo de la memoria es capaz de mostrar con imágenes la esencia de una ciudad. Trata de la ciudad como hecho político económico e histórico y defiende la capacidad del hombre para crear y transformar el ambiente, pues no hay

1849), Giulio Carlo Argán (1909-1992)¹⁵, Manfredo Tafuri¹⁶ (1935-1994), Carlo Aymonino (1926)¹⁷ y V. Gregotti (1927); en la búsqueda de instrumentos interpretativos propios para la historia de la arquitectura latinoamericana iniciados por M. Waisman y en el pensamiento complejo con Edgar Morin, entre varios otros. En el ámbito mexicano pueden citarse la línea historiográfica de Edmundo O'Gorman, la obra de Leopoldo Zea, el pensamiento de José Miranda y Luís Villoro y la significación de nuestra propia historia arquitectónica manifiesta en los trabajos de Chanfón Olmos, Vargas Salguero, Israel Katzman, Antonio Toca, entre otros.

El interés en este campo de estudio proviene, además de mi formación como restauradora y mi fascinación por el teatro y su arquitectura, de mi convicción en el papel de la historia y sus ineludibles relaciones con la teoría y la crítica como reflexión de obligada implicación en la formación disciplinar y en el quehacer profesional. Con ello se quiere decir que la crítica como reflexión que ejerce juicios y asume posiciones, sustentada a su vez en la teoría, no puede estar ausente en la arquitectura cuya historia no es la de objetos aislados en el tiempo, conllevan voluntades que es necesario hacer presentes. Y el conocimiento de la historia, como lo demostró Manfredo Tafuri¹⁸ es la herramienta esencial que permite establecer juicios sobre la teoría y la crítica de la arquitectura.

Los edificios teatrales forman parte de las más abundantes manifestaciones edilicias del siglo XIX y que al finalizar el siglo, se constituyen en monumentos representativos de la ciudad, ejes en torno a los cuales se aglutina y organiza gran parte de la actividad del núcleo urbano. Como arquitectura civil, su definición tipológica responde al surgimiento de nuevas necesidades -determinadas por el desarrollo económico, político y social de la sociedad burguesa- que por su grado de complejidad y tendencia a hacerse definitivas, demandan un ámbito arquitectónico apropiado deviniendo en equipamiento público. Al identificarse con la ciudad moderna de calles empedradas, alumbrado público y sistemas de alcantarillado, estos prototipos tienden a convertirse en posibles tipos de edificios; es decir modelos que se toman como ejemplo

transformación urbana que no transforme la vida de sus habitantes. Véase, Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, GG, Barcelona, 1966.

¹⁴ Es primero que en su Diccionario histórico de arquitectura, intenta una formulación teórica de los conceptos de tipo y de modelo. Quatremere de Quincy, *Encyclopedie methodique- Architecture*, 3 Vol., París. 1788/1825.

¹⁵ Influenciado por el pensamiento filosófico de la llamada Escuela de Francfort, considera la tipología como un proceso creativo, un instrumento y método de análisis, no una categoría o sistema de clasificación. Véase "Sobre el concepto de tipología arquitectónica" en Giulio Carlo Argán, *Proyecto y destino*, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1969.

¹⁶ Explicita los valores ideológicos y de poder de toda manifestación arquitectónica y urbana, inserta la arquitectura en una historia de la cultura, y defiende la historia como referencia básica de toda crítica arquitectónica. véase: *Progetto e utopia* (1973)

¹⁷ En él confluyen la influencia del estructuralismo y la del marxismo como se observa en sus análisis urbanos donde relaciona tipología edificatoria y morfología urbana., véase *El estudio del fenómeno urbano* (1977).

¹⁸ Manfredo Tafuri. *Teorías e historia de la arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997.

para la producción de otros que tienden a repetir sus características esenciales. Pues, como lo observa Carlo Aymonino,¹⁹ “es en los nuevos contenidos de los que está cargado el concepto de arquitectura civil donde mejor podemos detectar los cambios acaecidos y las nuevas tareas que se tienden a atribuir a la arquitectura”. Y es, en el caso de nuestro país, en las manifestaciones arquitectónicas de finales del siglo XIX donde mejor podemos encontrar el pensamiento del siglo traducido en concepción arquitectónica y metodológica, período donde se cruzan los ejemplos tipológicos más acabados con el inicio de la crítica arquitectónica.

El análisis se hará a partir de considerar los contextos general y específico de cuyo interior surgieron los proyectos y los edificios. Por tanto se examinarán las obras en función de las corrientes de pensamiento prevalecientes y en función de las condiciones sociales, económicas y culturales en que se produjeron. No obstante, los protagonistas de este estudio más que los edificios resultantes son las relaciones que establecen con las teorías y corrientes de pensamiento, con el sujeto y la sociedad.

El material de trabajo –descripción, memoria, proyecto o edificio- se analiza desde un orden temático buscando indagar las ideas respecto al proyecto, a la relación con el lugar y entorno, a la estructura espacial adoptada, a los materiales utilizados, al lenguaje formal empleado, al usuario o destinatario. En síntesis, la particular forma de abordar los problemas, los sustentos teóricos, las utopías imaginadas. Se espera que estas ideas mantengan una coherencia interna que permita agruparles en una determinada posición que muestre continuidad, síntesis u oposición a los preceptos y prácticas arquitectónicas dominantes.

La interpretación se realiza a partir de la intención de vincular la *forma* conceptual, tipológica (no sensible) con el discurso y el proyecto -colocando en el centro a quien proyecta y por tanto elige- lo que permite equiparar hechos, problemas y valores en diversas realizaciones arquitectónicas.

Mediante una aproximación al proceso seguido en la compleja definición y consolidación tipológica de la arquitectura teatral se busca identificar la estructura formal y el pensamiento que le da continuidad histórica hasta prácticamente alcanzar el siglo XX. Para ello se hace necesario reconocer la acción de los diversos ámbitos de donde surge el saber que se sintetiza en la forma reconocible como la forma del teatro.

Los primeros edificios se escogieron por su grado de representatividad y por el planteamiento intelectual de sus autores: la *tradición* representada por la Ópera de París (1875) proyectada por Charles Garnier y la *reforma* representada por el Teatro

¹⁹ Aymonino Carlo “La formación de un moderno concepto de tipología en los edificios” en *Sobre el concepto de tipología arquitectónica*, Cátedra de composición II ETSA Barcelona, dentro de la edición castellana: Aymonino Carlo, *El significado de las ciudades*, BLUME Ediciones, Madrid, 1981.

Festspielhaus (1876) de Richard Wagner a partir de los proyectos de Gottfried Semper concretados por el propio Wagner, su asistente técnico Carl Brandt y por el arquitecto Otto Brückwald. Estos edificios se estudian como momentos significativos del proceder tipológico debido a la enorme influencia que ejercieron fungiendo como arquetipos en el proceso proyectual occidental. Las siguientes edificaciones, erigidas en nuestro país, se estudian como dos expresiones interpretativas y emblemáticas: el Teatro Nacional de Santa Anna proyectado por Lorenzo de la Hidalga en 1844, y el Teatro Nacional proyectado por Adamo Boari en 1904. El primero se estudia como el más importante de su época erigido en Iberoamérica, a partir los preceptos de *conveniencia* y *economía*, propuestos por Durand, considerados fundamento natural e indiscutible de la arquitectura; el segundo, encargo de uno de los regímenes más poderosos y por tanto una de las obras más suntuosas y emblemáticas, se estudia como una de las últimas manifestaciones de la arquitectura académica en México que dentro del discurso de la Modernidad siguió con riguroso apego la tradición y sus preceptos.

En cuanto a los teatros de provincia, por razones de orden práctico, el estudio se limita a los erigidos en territorio veracruzano. Las valiosas fuentes documentales localizadas, particularmente sobre el Teatro Francisco Javier Clavijero (1900-1902) del puerto de Veracruz, permitieron conocer por palabras de sus autores la intensión que persiguieron, así como el proceso seguido en la ejecución de la obra hasta su puesta en funcionamiento.

En el cuanto al resto de los edificios estudiados: Gran Teatro Llave en la ciudad de Orizaba (1855-75), Pedro Díaz en la ciudad de Córdoba (1893-1896), Solleiro en Huatusco (1882-1883) y Netzahualcóyotl en Tlacotalpan (1887-91) el estudio se basa en las escasas fuentes documentales localizadas y en el minucioso acercamiento a los edificios. Aceptamos que una de las dificultades en la interpretación a partir del empleo del edificio como principal fuente documental es la certeza de que no siempre hay una relación estrecha entre el pensamiento del autor, lo que se proyecta y lo que se construye. El Palacio de Bellas Artes proyectado como *templo del arte* durante el régimen porfiriano, concluido con amplias modificaciones décadas más tarde durante el gobierno revolucionario, es un caso representativo. Por ello, a partir de una triangulación metodológica, y con la vista fija en las metas trazadas se intenta demostrar que:

HIPOTESIS

- Las formas del saber arquitectónico dominante, pueden reconocerse en la arquitectura teatral del México independiente, entendiéndose como el resultado de

la transferencia de modelos del exterior que al interactuar con las particulares condiciones del siglo XIX mexicano, adquirieron nuevos valores y significados.

- Los teatros veracruzanos, al suscribirse a ese saber colectivo acumulado a través de la experiencia -cuya principal característica es la continuidad expresada en el uso de modelos normativos-, muestran concordancia con un pensamiento que concibe los fenómenos como una totalidad indivisible en la que aislar, separar o abstraer alguna de sus partes equivaldría a desnaturalizar el conjunto.
- Por tal razón, los cambios operados en los procesos de adaptación local -sólo alcanzados bajo la comprensión de la estructura formal del modelo y sus elementos componentes-, no permitieron nuevas soluciones que suponen nuevos sistemas de relación; procedimiento, que estaría en la base de una nueva concepción arquitectónica.
- A pesar de las condicionantes externas, en el saber arquitectónico están presentes concepciones y posiciones con las que los arquitectos a través del proyecto han expresado la voluntad de dar continuidad o de propiciar cambios respecto a los preceptos establecidos.
- En los ámbitos formales subyacen teorías y prácticas científicas, sociales y culturales que les sustentan por lo que estos no sólo representan expresiones de orden estético.

La reproducción de las plantas arquitectónicas en la tesis busca no sólo subrayar los problemas compositivos de los edificios estudiados sino la continuidad de su estructura formal tipológica. La intención de incluir varios documentos como anexos, es precisamente, escuchar en palabras de sus protagonistas, las intenciones que persiguieron.

Más allá de la no menos importante labor de búsqueda de los datos históricos fidedignos sobre cada uno de los inmuebles o de la revaloración del concepto tipológico como instrumento de abordaje para la valoración histórica y conservación de los inmuebles considerados patrimoniales; esta investigación, quiere aproximarse a la relación entre arquitectura como producto intelectual, tiempo, lugar y significado. Quiere proponer mecanismos, vislumbrar rumbos para contribuir desde lo particular, al ejercicio de la reflexión teórica y crítica de la arquitectura en México continuando el esfuerzo en la construcción de una teoría de la arquitectura contemporánea que responda a las exigencias internas de la disciplina y a los objetivos sociales y culturales que nos son propios.

Las formas del saber arquitectónico

Definir los saberes atribuibles a la disciplina de la arquitectura produjo a lo largo del tiempo diversas elaboraciones teóricas que aún expresadas de muy diversas maneras, en el fondo nos remiten a dos grandes visiones en gran medida contradictorias: una objetivista que privilegia la razón como visión inteligible, accesible al pensamiento, y otra subjetivista, basada en los sentidos.

Verdad y razón; imaginación y placer estético; podrían sintetizar así los modos de concebir la práctica arquitectónica que derivó desde que en la antigüedad se plantearon dos visiones de belleza¹: «Existen cosas que son siempre bellas debido a su propia naturaleza» (Platón), «El hombre es la medida de todas las cosas» (Protágoras).

Objetivismo y subjetivismo subyacen a las formulaciones teóricas que hacen referir la belleza natural y objetiva a las propiedades presentes en el objeto, o bien, la belleza sensible, al sujeto que la contempla y la produce. Objetivismo y subjetivismo, razón y gusto, alimentan la discusión donde se gesta la disciplina estética, y, donde la crítica de la arquitectura -con el surgimiento del espíritu ilustrado, la eclosión del neoclasicismo contra el barroco tardío, la aparición de los primeros salones de arte, la arqueología y las primeras restauraciones-, define el curso de las teorizaciones y las prácticas de la disciplina. Desde la segunda mitad del siglo XVIII donde se sitúan los orígenes de la crítica, hasta el siglo XX con la génesis de una nueva arquitectura.

Precisamente, bajo los términos: *orden, belleza, forma, expresión, mimesis, utilidad, verdad, sinceridad, conveniencia...*,

¹ Hay que recordar que en un inicio los griegos no asociaron el arte con la belleza, practicaban el arte por consideraciones religiosas, lo apreciaban por su precio y magnificencia y disertaron solo sobre sus aspectos técnicos. También se debe tener en cuenta que el concepto griego de belleza difería mucho del nuestro, aunque la idea moderna se derive de la antigua. Su ámbito era mucho más amplio puesto que abarcaba la ética o las matemáticas.

frecuentemente y en diferentes sentidos utilizados para fijar los pensamientos en relación a los productos, actividades y cualidades del arte y la arquitectura -vigentes hasta el siglo XIX y ya avanzado el XX, algunos, inclusive, de uso hasta el presente-hay una base racional y/o subjetiva que revela el ámbito desde el cual se argumenta en relación al arte, la belleza y la arquitectura.

Sobre la base de estas teorizaciones y prácticas, el edificio teatral define sus componentes. El programa organizativo resulta así de la evolución hacia el "tipo" y el "carácter" que se produce hacia 1830, en el seno mismo de la academia francesa. Un modo de entender y ejercer la arquitectura que procede del *tipo ideal* del setecientos, cuyos orígenes se encuentran en la teoría racionalista de Laugier, y su punto de llegada en el tipo cientificista y positivo de Durand².

La retrospectiva que aquí se presenta, tiene el propósito de inscribir la arquitectura teatral y su proceso en el más amplio ámbito teórico-histórico como concepción arquitectónica que se conforma en la cultura occidental no pudiendo abstraerse de la gran tarea que significa la construcción de la *modernidad*, ni consecuentemente, del debate y las formulaciones teóricas tanto de la estética como de la arquitectura que dan lugar a metodologías proyectuales y prácticas arquitectónicas que se unifican en el lenguaje del progreso y los ideales ilustrados de la civilización.

La *téchne* o el saber de la arquitectura

"Es la Arquitectura una ciencia que debe ir acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga (conoce) de las obras de todas las artes que con ella se relacionan. Esta ciencia se adquiere por la práctica y por la teoría"³.

La referencia a Vitruvio sigue siendo obligada al intentar acercarse a la idea clásica de arquitectura. Sobre todo, debido a la sabida influencia vitruviana en el pensamiento renacentista y aún en la formación académica del arquitecto durante el siglo XIX.

² Véanse los estudios de Anthony Vidler. "The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal. 1750-1830", *Oppositions*. Núm. 8, 1977.

³ Marco Lucio Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción prólogo y notas de Agustín Blánquez, Editorial Iberia, S. A., Barcelona 1955.

El *De Architectura Libri Decem* de Marco Lucio Vitruvio -primer registro escrito de que se tiene noticia sobre arquitectura- proviene del siglo I. En él, su autor recoge la visión griega que circunscribe la arquitectura dentro de las artes y las ciencias. Visión que tendrá vigencia no sólo en Roma, sino en la Edad Media, incluso durante el Renacimiento y aún más tardíamente⁴.

Arte y ciencia resultan consustanciales a la arquitectura en la definición vitruviana. Las artes son genéricas e incluyen a las ciencias, de donde todas las ciencias son arte más no, todas las artes, ciencia. Y es que arte es para los griegos «estado de capacidad para hacer algo» siempre que implique un curso verdadero de razonamiento, esto es, un método⁵. No se refiere a la acción, sino a la producción⁶.

Traducido frecuentemente como técnica u oficio; arte (del latín *ars*, que a su vez es una traducción del griego τέχνη) implica destreza, habilidad; de cuya posesión depende el buen fabricar, sea tangible como un objeto o intangible como el pensar. Para Aristóteles, arte y razonamiento son cualidades supremas dadas al hombre para conducirse; así, arte significó “aquella permanente disposición a producir cosas de un modo racional”, para Quintiliano, “un sistema de reglas generales”. Galeno lo definió como aquello que “está basado en un método y un orden” mientras que Platón afirmó: “el trabajo irracional no es arte.”

La arquitectura, en tanto ciencia, es arte en la concepción de los antiguos. Un arte amplio que es ciencia en la medida que se acompaña del saber general adquirido por la teoría, no sólo por la experiencia que es particular. Pues, los griegos, distinguieron entre ciencia y experiencia⁷, entre arquitecto (ἀρχιτέκτων), poseedor del

⁴ No obstante que las diversas traducciones que se conocen sobre la obra de Vitruvio difieren en cierta medida, todas señalan la pertenencia de la arquitectura dentro de las ciencias y las artes.

⁵ J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 2001 (segunda reimpr. 2001).

⁶ Platón utilizó el término «poiesis» para referir cualquier tipo de producción. Platón, *Banquete* 205 C; *Georgias* 449 D; *República* 549 D. *Platón, Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1966.

⁷ En su *Metafísica* (L-I), Aristóteles (384-322 a. de C.) distingue entre ciencia y experiencia: El arte se nutre de la experiencia que es el conocimiento de las cosas particulares, pero, comienza cuando se forma una sola concepción general que es el verdadero conocimiento. La sabiduría, según Aristóteles está en todos los hombres en razón de su ciencia, no de su experiencia. Distingue así, entre el director de obras, el hombre de arte (de producción) que actúa bajo sabiduría, del operario que actúa bajo experiencia o hábito. La sabiduría de los primeros no se debe a su habilidad práctica, sino al hecho de poseer la teoría y conocer las causas de lo que se hace estando por tanto habilitado para la enseñanza, que es el carácter principal de la ciencia, mientras

conocimiento de lo general y operario (τέκτων), poseedor del conocimiento de lo particular. Por ello, «arquitecto» (del Lat. *Architectus*, y éste a su vez del gr. ἀρχιτέκτων de la v. griega ἀρχω “ser el primero” y τέκτων “obrero, carpintero”, deriv. de τίκτω “produzco, doy a luz”) significaba, en sentido amplio, director de producción, mientras que «arquitectónica» (ἀρχιτεχτονική), hacía referencia a la “ciencia suprema o artes”. Sólo con el tiempo, el término «arquitecto» comenzó a utilizarse en sentido restringido como “...el maestro de obras, el que da las traças en los edificios, formándolo primero en su entendimiento” y, el término «arquitectura», pasó a identificar el campo del arquitecto.

El término arquitectónica, fue empleado por Aristóteles. Después de haber proclamado que ciertas artes están subordinadas a otras de acuerdo con la relación de medios afines, indica que “los fines de las artes principales o arquitectónicas deben ser preferidas a todos los fines subordinados”; también señala que “el bien pertenece al arte principal y verdaderamente maestro o arquitectónico”. Aristóteles también refiere un “saber organizador o arquitectónico”, que relaciona tanto con el saber práctico como con el filosófico, con un papel directivo y con una facultad maestra.⁸

El «arte arquitectónico», hacía referencia a la facultad humana edificatoria suprema. Una categoría del arte, no como producto, sino como destreza, por lo que podía ser alcanzada independientemente del arte o destreza ejecutada. Se trata de un sentido diferente, y aún más amplio que el que encontramos en Vitruvio (cuando entiende la arquitectura constituida por tres campos: construcción de edificios, producción de relojes de sol y construcción de máquinas).

El amplio conocimiento requerido para que el ejercicio del arte llegara a ser «arquitectónico», obligaba al dominio de ciertas reglas, las propias de cada arte; única vía de adquirir destreza, por lo cual el concepto de *regla* pasó a formar parte del concepto de arte. El arquitecto debía, por tanto, como todos aquellos ocupados en las artes, ajustarse a los preceptos propios de su campo. Así lo entendió

los hombres de experiencia, no. *Aristóteles, Metafísica*, Vol. 10, Patricio de Azcarate, Medina y Navarro editores, Madrid, 1875.

⁸ J. Ferrater Mora, *op. cit.* p. 242.

Vitruvio al vincular las obras de arquitectura con *las obras de todas las artes con ella relacionadas*.

Artes, que según las destrezas demandadas: sólo físicas o también intelectuales; los griegos clasificaron en vulgares, comunes o mecánicas y liberales.

El lugar de las labores edilicias fue el de las artes vulgares o mecánicas al igual que el de la pintura, la escultura, la agricultura, la medicina, la sastrería, el teatro o la navegación; pues, además de requerir trabajo físico para su realización, pertenecían a los hombres serviles. Las artes liberales en cambio: Gramática, Lógica, Retórica Geometría, Aritmética Astronomía y Música, pertenecían a los hombres libres, pues, se consideraban instrumento mediante el cual el espíritu se ilustraba en la filosofía siendo capaz de expresarla; en consecuencia, requerían de la mente para ser practicadas.

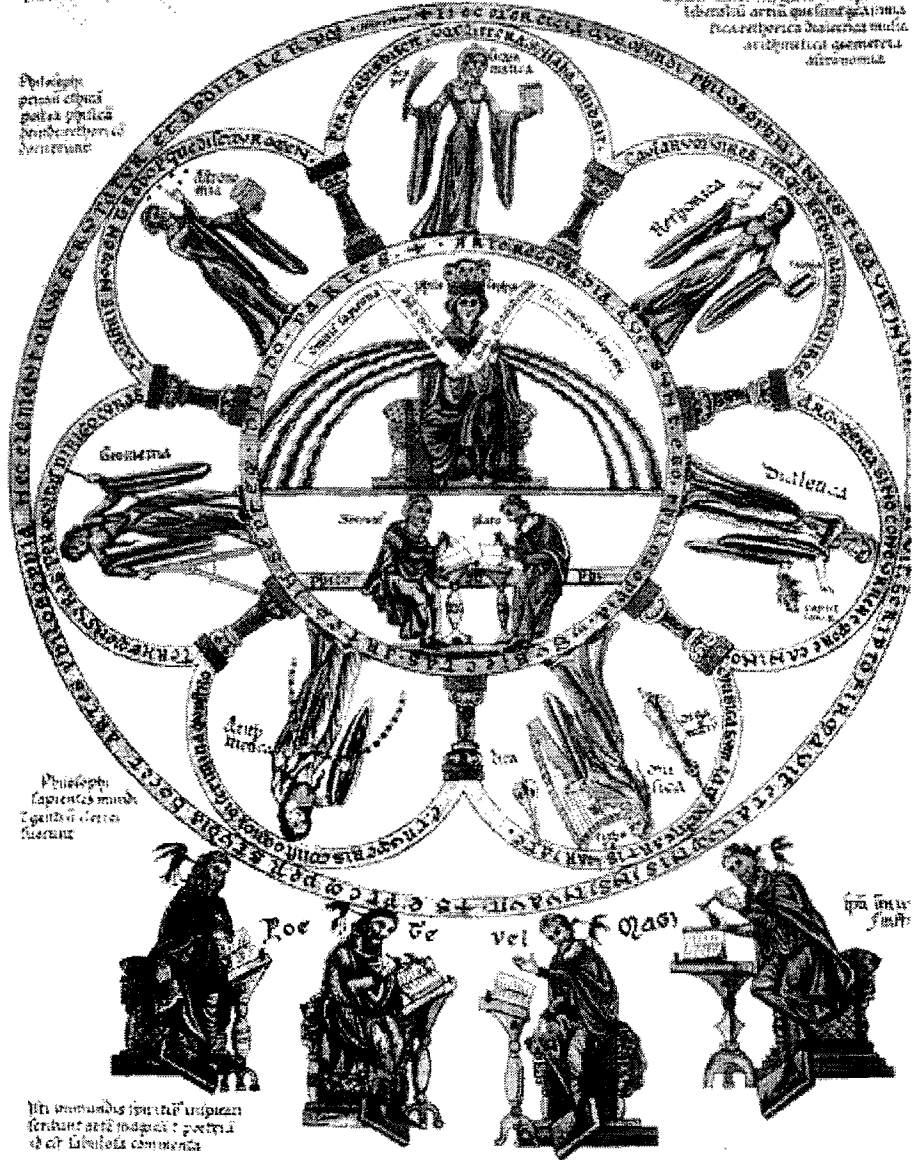
Hay que observar que esta clasificación al igual que las que le sucedieron -según los objetivos, su relación con la realidad (las que producen cosas como la arquitectura, y otras que la imitan como la pintura), el esfuerzo físico que se exigía de ellas (liberales y vulgares), los productos (teóricas, prácticas y productivas), los valores (mayores, medianas y menores) o su grado de espiritualidad (las que producen objetos físicos, las que ayudan a la naturaleza, las que imitan a la naturaleza, las que mejoran o decoran la acción humana, las puramente intelectuales)- todas fueron divisiones de las destrezas y facultades humanas, no, de los productos de éstas. Los griegos, no desarrollaron un concepto bajo el cual agrupar a las que después se denominaron «bellas artes». No sucedió así porque que no las consideraron un grupo diferente a las artes. No relacionaron el arte con la belleza. Para los griegos, la belleza no era una cualidad de las artes en el sentido en que habría de utilizarse más tarde, puesto que por encima del producto, estaba la destreza de la producción en sí, y ésta, implicaba conocimiento no dependiendo de ningún tipo de inspiración, intuición o fantasía.

Arte utilitario para los sofistas, productivo para Aristóteles, poético para Cicerón; mediante el saber de la *téchne* los arquitectos griegos erigieron templos y tesoros, aunque podían incluir puertas y vestíbulos cívicos pero no construcciones domésticas. De ningún modo un constructor de templos edificaría una vivienda en la que

Philosophia dividitur in tres partes
que sunt: ethica, politica, physica

Septem artes sapientie sunt: Septemque
partes que dicuntur liberales artes
Sunt: Grammatica, Musica, Arithmetica,
Liberalis, Astronomia, Geometria, Philosophia
Ethica, Politica, Physica, Mathematica,
Astronomia, Geometria, Musica, Arithmetica,
Grammatica

Philosophia
partes ethica
partes politica
partes physica
partes mathematica
partes astronomia
partes geometria
partes musica
partes arithmetica
partes grammatica



Philosophi
sapientia mundi
gentis & terrae
fuerunt

Ubi mundus ipse
fuerunt ante totum
et est libellus commenta

1. Las siete artes liberales – Imagen del Hortus deliciarum de Herrad von Landsberg (siglo XII)

participaba otra categoría de artesanos. Dos categorías de edificios en los que trabajo y producto diferían.

Se sabe que antes del siglo III a. de C. no existieron palacios en Grecia, solo edificios con una función estrictamente utilitaria, sin ningún tipo de aspiraciones monumentales o decorativas y con un nivel de ejecución que difería bastante del de los edificios sagrados. De ahí que los griegos no formularan, en esa época, un concepto general de arquitectura que unificara los diversos géneros de edificios. Bajo el concepto general de «arte» -término aplicado como se ha visto a todo tipo de producción que se hiciera con destreza y de acuerdo a unos principios o reglas generales- se agrupaban, en cambio, el trabajo de un arquitecto, un escultor, un carpintero o un tejedor.

En esta amplitud del concepto, se exigía, a quien practicara las artes, no solo poseer una capacidad física, sino también, y sobre todo, una habilidad intelectual para poder entender el arte en cuestión. Entenderlo no sólo por la práctica sino por la teoría. Por ello, aunque el arte comprendía también las actividades del carpintero y del tejedor, los griegos lo clasificaron como una actividad intelectual. Lo distinguieron del conocimiento teórico (*episteme theoretiké*) o cognición⁹, pero insistieron, sin embargo, en que se basaba en el conocimiento. Un «conocimiento productivo» (*episteme poietiké*) un orden elevado que superaba la simple experiencia, ya que era general. Tatarquiewicz dice al respecto:

Este modo de comprender el arte resultaba un fenómeno complejo, hasta cierto punto conjuntivo, pues no solo comprendía uno, sino muchos conjuntos de oposiciones; se oponía a la naturaleza pues era obra del hombre; a la percepción, pues era una actividad práctica, a la práctica pues era una actividad productiva; a lo fortuito, pues resultaba

⁹ Aristóteles, en su *Metafísica*, clasificó los saberes en tres clases: teóricos, prácticos y poéticos (o productivos) El objeto de los saberes teóricos es la verdad; el de los saberes prácticos, la acción encaminada a un fin; el de los saberes poéticos o productivos, un objeto exterior producido por un agente. Así, las artes teóricas eran las que consistían solo en el estudio; las prácticas o *actus*, las que consistían en alguna actividad sin producir nada; las poéticas o productivas las que continuaban existiendo una vez que la actividad del artista ha cesado. Ferrater Mora.

³ Wladyslaw Tatarquiewicz, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnós, Madrid, 1ª edición 1987, 6ª edición 1997, reimpresión 2001, p. 110.

de un propósito y de una destreza; y a la simple experiencia, pues se componía de una serie de reglas generales.¹⁰

Practicar la arquitectura tal como la definió Vitruvio, era entenderla como un cuerpo de amplios y variados conocimientos y destrezas que se adquirirían por la práctica y por la teoría; un saber práctico (episteme praktiké), necesario a todas las artes que remite a la capacidad de ordenar racionalmente el acto de fabricar, obtenido por la continua y repetida aplicación del uso; y un saber teórico, no en el sentido contemplativo (episteme theoretiké) sino productivo que permite explicar y demostrar, de acuerdo con las leyes de la proporción y del razonamiento, la perfección de las obras ejecutadas. El saber de la *téchne*, de la destreza, es el primero atribuido al arte y a la arquitectura en cuanto tal; con él se podrá edificar, pues implica el dominio de las habilidades que le son propias. Primero está la habilidad, después el producto (la construcción de edificios). Sólo después de circunscrita la arquitectura como arte y ciencia, Vitruvio se dedica a especificar los conocimientos que considera, le son propios.

Y como todo arte -afirmó Platón- podía alcanzar la armonía; podía, por tanto, alcanzar la belleza, lo cual distinguía al maestro del artesano común. Un edificio sería bello cuando, mediante perfecto y elevado dominio del oficio, todas sus partes fueran armónicas, tuviera las proporciones apropiadas de altura, anchura y longitud y cumpliera en general todas las exigencias de la simetría. Así lo asienta Vitruvio. No obstante, aunque resulte paradójico, el solo hecho de requerir trabajo físico para su realización –considerado algo degradado para los griegos- colocaba a la producción edilicia entre las artes menores, vulgares o comunes.

Verdad y razón

La relación entre belleza y armonía se tradujo desde los tiempos antiguos en una gran teoría que persistió durante siglos: la belleza consiste en las proporciones de las partes, en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones.

Desde el siglo V a. de C., los pitagóricos afirmaban que “el orden y la proporción son bellas y adecuadas” y que “gracias a los números, todo parece bello”. Platón aceptó este concepto y afirmó que “la conservación de la medida y la proporción es siempre algo bello” y que “la fealdad es la carencia de medida”. Posteriormente, Aristóteles aceptó esta idea afirmando que “la belleza consiste en una magnitud y disposición ordenadas” y que las principales formas de belleza son el “orden, la proporción y la precisión”. En el siglo III, los estoicos sostuvieron: “la belleza del cuerpo consiste en la relación que la proporción de los miembros mantienen entre sí y con el todo.”

Vitruvio, en el siglo I, desarrolla la idea de que un edificio es bello cuando todas sus partes tienen todas las proporciones apropiadas, afirmaba que lo mismo que era verdad en escultura y pintura lo era en la naturaleza: “ésta ha creado el cuerpo humano de tal modo que el cráneo desde la barbilla a la parte superior de la frente y al nacimiento del pelo constituye una décima parte de la longitud total del cuerpo”. Según su idea podían presentarse las proporciones adecuadas tanto de los edificios como de los cuerpos en forma numérica, pues, la armonía se consideraba constitutiva de la belleza. Del orden derivaba la armonía; de la proporción, el orden; de la medida, la proporción; y del número, la medida.

Belleza y ornamento, son dos elementos indispensables en la estética de un edificio según Alberti. La belleza es la “armonía y concordancia de todas las partes, lograda de tal manera que no pueda añadirse, quitarse o alterarse nada sin que el resultado empeore”. El ornamento “es una especie de brillo adicional y perfeccionamiento de la belleza. La belleza es algo característico e innato, algo que emana del cuerpo en su conjunto, mientras que el Ornamento es algo añadido, algo que no es propio”. La belleza es, por tanto, para Alberti, una armonía inherente al edificio, una armonía que, como explica más adelante, no es fruto del capricho personal, sino del razonamiento objetivo: *a los que construyen para que sean aprobadas sus obras y demostrar su ingenio, les impulsa una sana razón. Hacer algo con cierta razón es lo propio del arte.* Es la idea clásica de un sistema uniforme de proporciones en todas las partes de un edificio y es, el

sistema pitagórico de armonía musical, la clave de las proporciones correctas¹¹.

W. Tatarkiewicz¹², sintetiza los componentes de la belleza clásica que fueron definidos por Alberti durante el Renacimiento:

1. En cualquier lugar, la belleza especialmente la de la obra de arte, depende de las *proporciones que ordenan sus partes* y de la conservación de la medida.
2. La belleza reside en *la naturaleza de las cosas*, constituye una propiedad objetiva de ellas, es independiente de la invención o convención humanas. Como resultado es inmutable e intransigente en cuanto a sus rasgos esenciales; por tanto, debe experimentarse pero no inventarse. De ahí deriva que el camino apropiado del arte es *imitar a la naturaleza*. Lo cual para los teóricos del clasicismo no significaba copiar la apariencia de las cosas sino lo *primun ac rectum*.
3. *La belleza es una cuestión de conocimiento*. Debe estudiarse, experimentarse, conocerse, no inventarse o improvisarse. Está muy ligada con la razón dice Alberti y Gauricus: "Nada puede lograrse en arte sin conocimiento, sin educación". Expresada de forma negativa: la belleza y el arte no son cuestiones ni de la fantasía ni del instinto.
4. La belleza propia del arte humano es la belleza que se basa a *nivel humano: no a nivel sobrehumano que tanto atrajo a los románticos*. Las proporciones deben basarse estrictamente en las proporciones de un hombre que esté bien constituido escribió Vitruvio.
5. El arte clásico está sometido a unas reglas generales. El clasicismo francés del siglo XVII hizo especial hincapié en ellas.

La gran teoría se enunciaba generalmente junto a una serie de otras proposiciones que hacían referencia a la naturaleza racional y cuantitativa de la belleza, a su base metafísica, a su objetividad y a su alto valor:

¹¹ Rudolf Wittower, Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo, Alianza Forma, Madrid, 1995.

¹² Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, pp. 218-219.

Lo racional. La verdadera belleza se comprende a través de nuestras mentes y no por medio de los sentidos.

Lo cuantitativo. La belleza tiene un carácter numérico. “la composición y la armonía de todas las cosas compuestas se derivan solo de las cinco proporciones que se encuentran entre los cuatro números: uno, dos, tres y cuatro”. En su *De Sculptura*, Garnicus exclamaba: “¡Qué gran geómetra debe haber sido aquel que creó al hombre!”

La tesis metafísica. La gran teoría observó en el número y en las proporciones una profunda ley de la naturaleza, un principio de la existencia. Los pitagóricos creían que habían encontrado en la música el principio que subyace a toda la estructura del mundo. Los estoicos: “El mundo es perfecto en todas sus proporciones y partes” Con Platón surge otra metafísica de la belleza: la belleza perfecta es la de las ideas.

La tesis objetivista. La belleza es un rasgo objetivo de las cosas bellas.

La idea de la belleza como un gran beneficio. Platón: “si la vida merece la pena vivirse, lo es en tanto cuanto el hombre pueda percibir la belleza”. Situó, así, la belleza junto a la verdad y la bondad. Vitruvio distinguía entre *simetría* y *euritmia*¹³, belleza objetiva (captada mediante un proceso de razonamiento), y otro tipo de belleza (calculada para que actúe sobre los sentidos perceptivos). Aconsejó ciertos ajustes en la *simetría* para lograr que el espectador tuviera una visión agradable. Una especie de equilibrio objetivista y subjetivista. La belleza, objetivada en la forma que da la proporción y disposición de las partes: la *simetría*, no obstante, prevaleció a lo largo de los siglos y con ella, la concordancia, el equilibrio, y la armonía como productos de la razón¹⁴.

¹³ Fue solo después de la época clásica cuando surgió un concepto que se aproximaba más a la idea que nosotros tenemos de belleza: la euritmia. La euritmia es gracia y armonía en la composición de los miembros: se da cuando concuerda lo alto con lo ancho, y lo ancho con lo largo, y todo en suma responde a la simetría. Y es simetría la justa correspondencia de los tales miembros entre sí y de ellos por separado con el conjunto de la figura. Resumiendo y simplificando, la simetría (acuerdo de medidas que solemos llamar proporción) es causa y la euritmia efecto: la euritmia es esplendor de la simetría.

¹⁴ La proporción no tenía nada en sí misma que fuera artístico; al contrario, se percibía más bien en la naturaleza, y en el arte, en la medida en que como arte, se aproximaba a la naturaleza. A la que se le reconocía la esencia divina de las cosas y se apreciaba más por su divinidad que por su belleza.

El problema de la belleza como cualidad del arte, desplegó diversas categorías: la aptitud (de las cosas respecto a la tarea que se supone deben cumplir, el fin al que sirven) desde tiempos antiguos se había considerado una variedad de la belleza. Denominada por los griegos *πρόπων*, por los romanos, *decorum* y posteriormente, en latín, *aptum*; la aptitud equivaldría a la adecuación, conveniencia, finalidad y funcionalidad como la cualidad de ciertas artes y la causa del placer que hallamos en ellas.

Considerada arte utilitario para los sofistas, y arte productivo para Platón y Aristóteles, la arquitectura se hallaba incluida entre las llamadas artes mecánicas. No obstante la reflexión teórica arquitectónica estudiaba las estructuras monumentales no las utilitarias. Será hasta mediados del siglo XVIII cuando se le reconocerá como una de las bellas artes, rango poco conveniente a su interpretación funcionalista.

La predilección por la *concinnitas* (o belleza de la forma) fue tan grande durante el Renacimiento que la *decorum* (adecuación, conveniencia, finalidad) descendió a un rol secundario. Alberti, no obstante, dice explícitamente que lo que hace que un edificio sea bello depende si responde al fin al que aspira. «La obra de un verdadero artista no está dirigida por la libertad sino por la necesidad» Durante la Ilustración, la belleza se relacionó de forma más estrecha con el concepto de *aptitud* como había ocurrido en Grecia: «La belleza de muchas obras humanas tiene su origen en la utilidad y en la adecuación al fin al que aspiran» (David Hume) «la belleza está en la utilidad, la naturaleza no actúa en vano y hace todo con medida y con razón». «No se deberá dar forma a nada que no tenga una verdadera función» (Lodoli). En la teoría de la belleza del siglo XVIII, el gusto, junto con la imaginación, tomaron el lugar de la razón: «el gusto reconoce la belleza, y la imaginación la crea».

Sócrates definió el arte como la imitación de la realidad con lo cual intentó aprehender la verdad, mientras, Giorgias sostuvo que el propósito de la poesía era la de crear ilusiones y seducir a la imaginación. Con Platón y Aristóteles la postura socrática ganó muchos adeptos convirtiéndose en una teoría objetiva del arte que persistió durante siglos aún con la complejidad que implicó las formas

de representar la verdad la individual (subjetiva) y la universal (esencial y necesaria).

Leone Battista Alberti pensaba que si la verdad no era condición necesaria del arte, era el medio más seguro de obtenerla.

En el siglo XVIII la expresión de verdad aparece frecuentemente en los tratados de arquitectura: François Blondel en su tratado de arquitectura *Cours d'architecture civile* (1771-1777) la relaciona con unidad de estilo, economía de ornamento y regularidad: «Se dice metafóricamente, “esta arquitectura es verdadera”, cuando se piensa en aquella arquitectura cuyas partes mantienen el estilo que le es propio sin mezclarse con otro, utilizando solamente los ornamentos indispensables, evitando una diversidad inapropiada, dando prioridad a la simetría y regularidad; en resumen, la verdadera arquitectura es aquella que agrada al ojo porque es consistente con la idea que poseemos de este tipo de estructura»¹⁵.

Imaginación y placer estético

Aunque la exaltación de la columna, los volúmenes y superficies de la arquitectura en su relación con la luz y la sombra, podrían considerarse emblemas conceptuales y figurativos de los más importantes problemas teóricos planteados por la cultura arquitectónica del siglo XVIII¹⁶, en el fondo subyace una visión planteada desde la antigüedad pues epicúreos y escépticos se oponían a la teoría objetivista: “nada es bello por naturaleza” ¿La belleza existe en la escultura que se admira o en la mente del espectador? Incluso, con el concepto de *eunomia* se aceptaba que no siempre se requerían proporciones objetivas siempre y cuando provocaran sentimientos agradables en el espectador.

Si bien, la teoría objetivista predominó, la visión subjetivista, aunque con pocos adeptos, no dejó de estar presente. Posturas como la de Giordano Bruno se mostraron a favor de la pluralidad y diversidad de la belleza, queriendo demostrar la imposibilidad de definirla o describirla: “No existe nada que sea absolutamente bello

¹⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., p. 342.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 218-219.

¹⁶ Rodríguez, Ruiz Delfín. “Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII” en BOZAL Fernández, Valeriano, (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, c1996, 3ª reimpr., 2003. pp. 99-110.

sino para alguien” Aunque estas ideas no se desarrollaron, reaparecieron en el siglo XVII. Claude Perrault expuso sus ideas subjetivas en la edición que hizo de la obra de Vitruvio en 1673, mismas que no fueron aceptadas por Blondel quien así lo manifestó en su tratado de arquitectura en 1675.

Blondel defiende los siguientes principios:

- La arquitectura tiene su propia belleza objetiva que reside en la misma naturaleza de las cosas; el arquitecto las realiza pero no las inventa.
- Esta belleza es independiente del tiempo y de las condiciones.
- Su base es la misma que la de la belleza de la naturaleza.
- Depende de la disposición de las partes, sobre todo de las disposiciones apropiadas de una estructura.
- Agrada porque satisface las necesidades de la mente y de los sentidos. Aunque a la gente no solo le atraiga la belleza objetiva, ésta no es razón para creer que la belleza sea relativa.

Perrault plantea otra visión:

- Ninguna proporción es bella o fea por naturaleza.
- Las proporciones no son “naturales”, ni “reales”, ni “positivas”, ni “necesarias”, ni “convincientes”.
- Ninguna proporción es en sí misma mejor que otra.
- La belleza natural existe por ejemplo en unos buenos materiales de construcción y en una buena ejecución.
- Durante la Ilustración, mientras una vertiente defiende la existencia de principios generales y de reglas de la belleza y el arte, otra, intenta describir las bases psicológicas de los fenómenos estéticos: ¿imaginación? ¿gusto? ¿o simplemente el proceso asociativo de la imaginación?

El conflicto entre la idea de la arquitectura como construcción o como proporción, como función o como representación puso en evidencia, entre otras cosas, el carácter arbitrario y artificial de los lenguajes empleados por las arquitecturas clasicista y barroca.

La noción tipológica

Marc-Antoine Laugier fue quien llegó a formular con bastante precisión la necesidad de establecer nuevos principios basados en una teoría

materialista de la imitación. Una racionalidad constructiva para el proyecto arquitectónico. Su "*Essai sur l'architecture*" (1753), se considera la elaboración más acabada del racionalismo arquitectónico de la Ilustración.

Para Laugier, todas las formas tienen o deben venir impuestas por la razón: "despejo a la arquitectura de lo superfluo, la limpio de una cantidad de bagatelas que aparecen como una ordinaria guarnición, no dejo sino la naturaleza y la simplicidad... Así pues, ¿qué le queda al arquitecto? Le quedan las formas, que el arquitecto puede variar hasta el infinito como hace el músico con las siete notas musicales... le quedan las proporciones".

Partiendo del mito de la cabaña primigenia -a la que considera origen del lenguaje de la arquitectura, pues permite reconocer lo esencial de lo añadido- Laugier afirma que la arquitectura se constituye de partes (columnas, entablamentos, frontones, paredes, puertas y ventanas) que son esenciales -no aditamentos- para conferir orden, articulación y belleza. Sostiene, haciendo una analogía con la música, que a partir del número potencialmente infinito de combinaciones se puede dar respuesta a las más variadas y nuevas solicitudes, de la misma manera que a partir de siete notas musicales se pueden obtener infinitas composiciones arquitectónicas.

En estas primeras formulaciones, cuya capacidad renovadora fue puesta en relieve por la arquitectura del neoclasicismo y la teoría de Durand, el tipo arquitectónico como saber de la arquitectura, encuentra sus fundamentos.

Ya Quatremere de Quince, en 1792, había distinguido entre *tipo* y *modelo*:

La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa a imitar perfectamente, como la idea de un elemento que debe, él mismo, servir de regla al modelo... El modelo, entendido según la ejecución práctica del arte, es un objeto que se debe repetir tal como es. El tipo es, por el contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se asemejen nada entre sí. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo [...]¹⁷

¹⁷ Quatremere de Quince. (Del Dictionnaire d'Architecture, París, 1792, para la Encyclopédie Methodique.) Texto en Luciano Patetta, *Historia de la arquitectura [Antología Crítica]*, España: Celeste Ediciones, 1977, p. 330.

Será precisamente el más influyente de los discípulos de Boullée, J.-N.-L. Durand, quien, en su *Compendio de lecciones de arquitectura*, culmine esta evolución llegando ya a la crítica más radical del concepto de imitación y a la fundamentación de una nueva teoría de la arquitectura basada en la combinatoria racional a partir de un repertorio de formas básico.

En oposición, al romanticismo se han asociado la intuición o predominio del sentimiento, su dependencia de la imaginación, el valor de lo poético, el predominio del espíritu sobre la forma, el privilegiar el qué ante el cómo, el predominio de los intereses éticos sobre los estéticos, la trasgresión de las reglas, la creatividad que no puede reducirse a principios generales, el individualismo que compone según su propia inspiración y gusto, el subjetivismo, la trascendencia de lo superfluo hasta las profundidades de la existencia, la comprensión simbólica del arte, la diversidad, la imitación de la naturaleza en cuanto a su diversidad que no acepta convencionalismos, el descontento con la realidad social, el conflicto, lo utópico, la ficción y la ilusión, el no aspirar a una belleza armónica sino a la provocación, la perturbación.

Será no solo La Ópera de París, sino los demás edificios estudiados los que muestren el poder conciliador de ambas visiones.

El teatro a la italiana o la forma del teatro

La conformación tipológica. Una memoria colectiva

El teatro se hace necesario

Si bien el templo cristiano, resulta el tipo arquitectónico más antiguo y de más larga duración, es *el teatro a la italiana* el de más larga y compleja configuración. Un proceso de búsqueda, de rupturas y continuidades donde se aglutinan prácticas, experiencias y reflexiones provenientes de muy diversos ámbitos: arquitectura, tratadística, física, pintura, escenografía, escenotecnia,... y factores como el paso del teatro privado al de representación pública, la aparición de los teatros de taquilla y del empresariado teatral. La historia del edificio teatral es así una historia colectiva, una compleja historia social, cultural, urbana y técnica que tiene en su base más honda la construcción de la modernidad.

El proceso seguido hasta constituirse en la forma más acabada y organizada del edificio teatral, ha sido expuesto por Fabrizio Cruciani¹. No se trata únicamente de cierta disposición espacial útil a la representación dramática. El *teatro a la italiana* es también un discurso de la clase social dominante, un lugar relevante de encuentro social y un monumento y un símbolo de la ciudad.² Como unidad morfológica y simbólica: un espacio social, autónomo y diferenciado, *el teatro a la italiana* irá paulatinamente consolidándose y perfeccionándose, hasta alcanzar, en el siglo XIX, su completa maduración. Como *idea del teatro*, proveniente del renacimiento italiano, irá extendiéndose y adaptándose por Europa y el mundo occidental. Será también la concepción arquitectónica que encontraremos en los teatros edificados en nuestro país antes y durante el porfirismo.

Pero, concebir la forma del teatro obliga volver a los orígenes, a los primeros espacios de representación, a su organización y su papel

¹ Fabrizio Cruciani, *Arquitectura teatral*. Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, México. 1994. (Colección Escenología).

² Por tal razón, el edificio del ochocientos no es un espacio funcional a la representación dramática; esto es por el contrario la demanda que le irá imponiendo cambios y que lo llevará a la gran reforma impulsada por Wagner y a su posterior redefinición. El teatro a la italiana se modificará adecuándose y actualizándose en función del espectáculo lo que implicará el mejoramiento de la isóptica y la acústica.

simbólico, pues, la arquitectura se concibe no sólo como un proceso sumatorio de conocimientos, también regida por unos principios generales, y éstos, como se observó en el capítulo anterior, están ligados a la idea de un *origen natural de la arquitectura*.

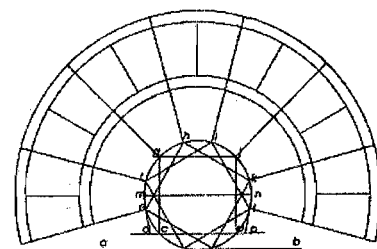
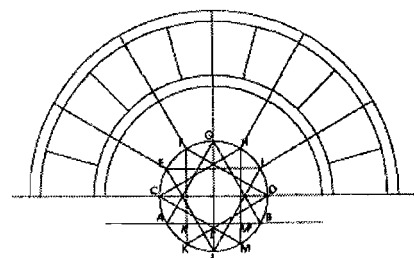
Con origen en la *orchestra*, nudo generador del ambiente escénico en cuyo derredor se reúnen los espectadores, a menudo sobre un declive natural y más tarde siguiendo una disposición en hemiciclo, los teatros de la antigüedad, no obstante separar las áreas destinadas al público (*theatron*) al coro (*orchestra*) y a los actores (*proskenio*), mantienen la continuidad espacial. No hay cuarta pared. No existe distinción entre público y actores, la ceremonia es colectiva, la mimesis, el acto esencial, el ritual del reconocimiento colectivo, la transformación durante la cual un individuo puede convertirse en otro: un animal, héroe, dios o demonio.

Se ha agregado los *paraskenia*, la *skene* y los *periaktoi*, y en la medida que se suman espacios y funciones el edificio teatral logra significarse a si mismo, imponerse en el mundo colectivo y la ciudad no necesitando de la dramaturgia, los espectáculos, incluso del público para simbolizarse. Lo arquitectónico ha ganado prioridad sobre los personajes.

Convertido en arquetipo, el teatro griego, como mítico edificio primigenio, ensombrece los múltiples y diversos espacios teatrales esparcidos por el mundo occidental dando origen con él a la historia de la arquitectura teatral. Su relación armónica con la naturaleza, aunada a la significación institucional, urbana y colectiva del teatro romano, como espacio del gozo, del placer y la representación (autoconciencia) del poder, harán del lugar cerrado, escindido del espacio cotidiano, la utopía de un lugar ideal, la necesidad de un espacio arquitectónico, y de los teatros de la antigüedad, el referente obligado para su edificación.

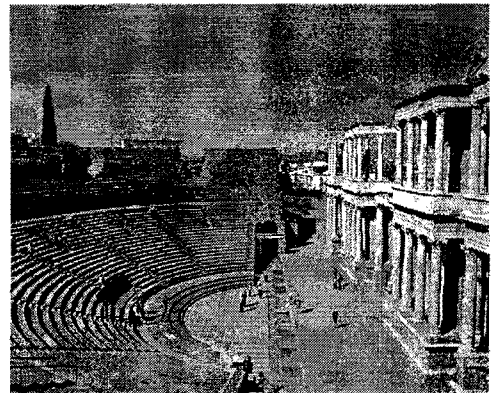
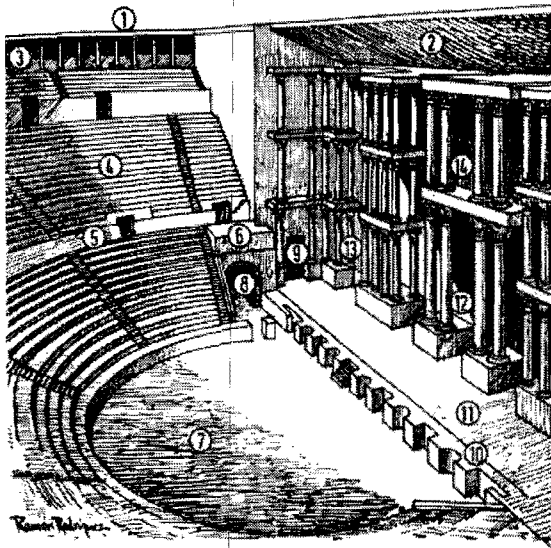
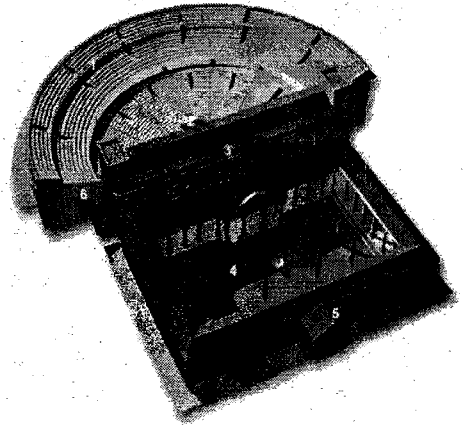
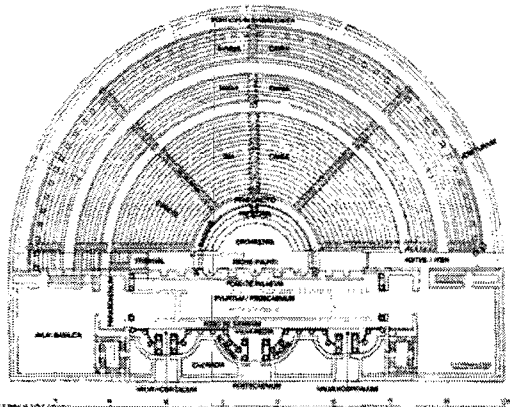
Como edificio de una ciudad con las debidas pertinencias, el teatro exigirá una ubicación cuidadosa, una orientación saludable, una disposición eficaz y un trazo conveniente; los materiales y su edificación serán adecuados y su acústica, precisa. Todo, en apego a las *normas de la Naturaleza*, a las matemáticas y a las *leyes de la ciencia armónica*.

Por tanto, "una vez elegido el lugar en que haya de hacerse la plaza pública, [será] preciso escoger el sitio más sano posible para

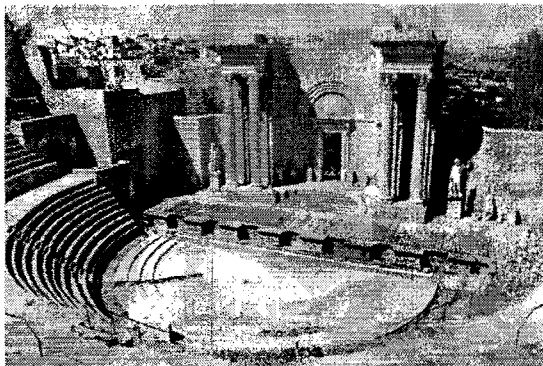


2. Diagrama del teatro romano, según Vitruvio.

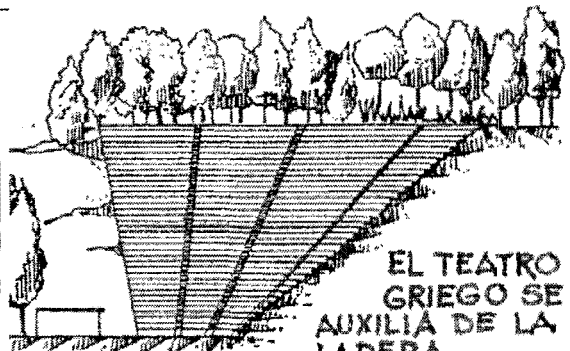
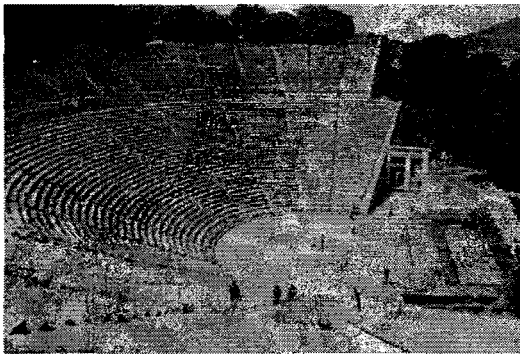
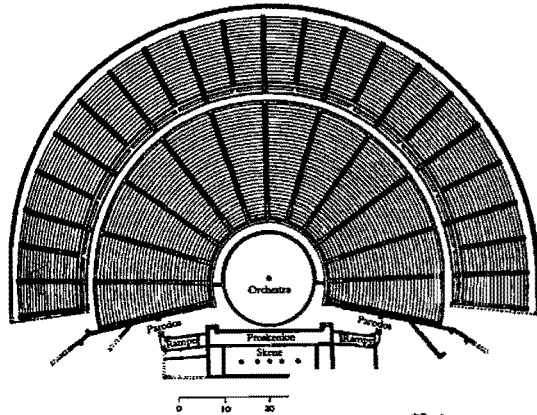
3. Diagrama del teatro griego según Vitruvio.



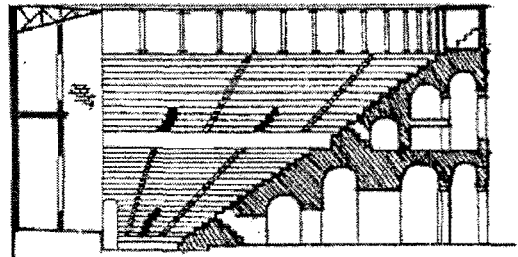
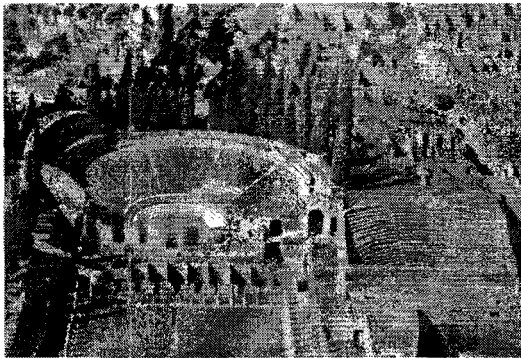
- ELEMENTOS DEL TEATRO LATINO
- | | |
|------------------|-------------------|
| 1. CAVEA | 8. ADITUS MAXIMUS |
| 2. SCAENAE FRONS | 9. VERSURA |
| 3. PORTICUS | 10. PROSCAENIUM |
| 4. CUNEUS | 11. PULPITUM |
| 5. PRAEFCINCTIO | 12. VALVA REGIA |
| 6. TRIBUNAL | 13. HOSPITALIA |
| 7. ORCHESTRA | 14. COLUMNSATIO |



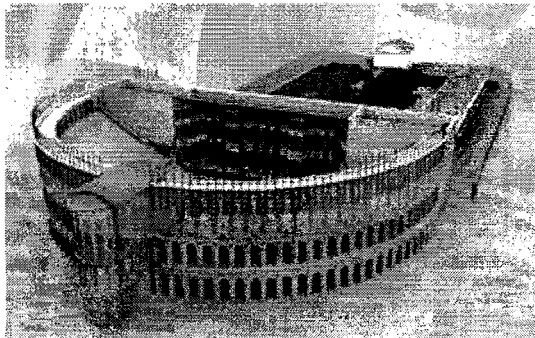
- 4. Planta de un teatro romano
- 5. Reconstrucción del teatro de Pompeya
- 6. Partes de un teatro romano
- 7. Teatro de Mérida
- 8. Teatro de Herodes Ático, Atenas



EL TEATRO GRIEGO SE AUXILIA DE LA LADERA.



EL TEATRO ROMANO SE PRESENTA COMO EDIFICIO Y PRECISA ESTRUCTURA AEREA



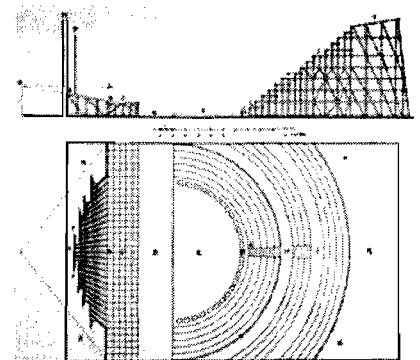
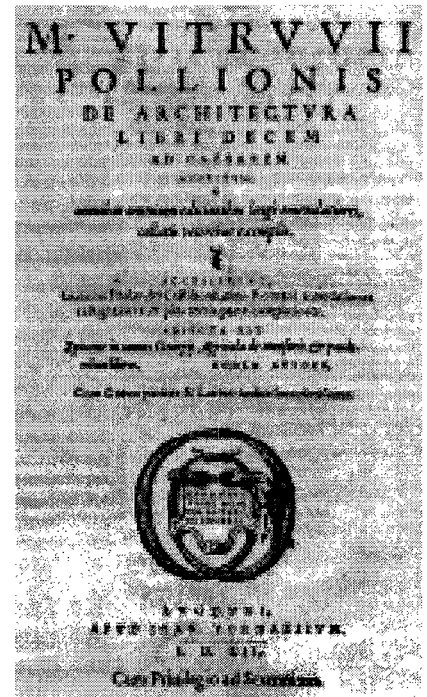
- Comparativa entre el teatro griego y romano
9. Planta del teatro de Epidauro.
 10. Teatro de Epidauro
 11. Esquema del teatro griego
 12. Teatro de Pompeya
 13. Esquema del teatro romano
 14. Reconstrucción del teatro de Pompeya

edificar el teatro...” A ello dedica Vitruvio³ los capítulos 3 al 10 del libro V de su *De Architectura libri decem*. III. *Cómo se debe construir un teatro para que su situación sea saludable*. IV. *De la armonía*. V. *De los vasos del teatro* VI. *De la forma del teatro*, VII. *Del techo del pórtico del teatro*. VIII. *De las tres clases de escenas y de los teatros griegos (Cómica trágica y satírica)* IX. *Sobre la elección de lugares armónicos para los teatros*. X. *De los pórticos detrás del escenario y de los paseos*.

Si la autoridad de Vitruvio, convertida en preceptiva arquitectónica (gracias las numerosas traducciones de su manuscrito), prevaleció a lo largo de los siglos; significó para la cultura teatral del Renacimiento, el deseo por recuperar la tradición edificatoria y el esfuerzo por reproducir sus características escénicas. Pues, aunque la Europa medieval, sin espacios *ex profeso* para la representación teatral – generalmente ligada al drama litúrgico, con espacios adaptados, bien cerrados o al aire libre, bien sobre tablados o en carros móviles– daba continuidad a la coexistencia espacial entre actores y espectadores, carecía del objeto-monumento, del símbolo urbano representado por los teatros de la antigüedad.

El esfuerzo por reproducir los teatros antiguos se ve culminado en el Teatro Olímpico de Vicenza proyectado por Andrea Palladio para la "Academia Olímpica"⁴ en 1580. Un edificio que vendría a sustituir al que, construido en madera, y de cierta manera desmontable, venía funcionando desde 1561. Se trata del primer teatro permanente, cerrado y cubierto con tejado.

Finalizado por Scamozzi, el Teatro Olímpico muestra un proscenio libre; detrás, a la manera de los antiguos, la *skene* o *scenae frons* con sus tres vanos enmarcando pasajes fugados que representan las calles de Vicenza, según unos, las cinco vías de Tebas, según otros. Sus líneas siguen una composición clásica de tendencia manierista que aparece ornamentada con columnas monumentales, epigrafías y hornacinas con estatuaria. Delante del proscenio, el espacio de la



15. Marco Lucio Vitruvio. Los diez Libros de Arquitectura.

16. Sebastiano Serlio, Planta y sección del teatro, presentado en el Segundo Libro de Perspectiva, 1545.

³ Marco Lucio Vitruvio Polión, nacido hacia el año 70 a. C., en Verona según unos, en Formia según otros. Arquitecto de profesión lo que en la época implica ingeniero y mecánico. Se cree que en el año 20 a.C., culmina su "*De Architectura libri decem*", primer tratado sobre arquitectura que se conoce de la Antigüedad cuya primera edición impresa apareció en Florencia en el año 1485.

⁴ Sus miembros, entre los que figuraba Palladio, venían promoviendo eventos literarios y representaciones teatrales para las que Palladio realizó varias escenografías. <http://www.artehistoria.com>.

orchestra para el público más distinguido y una gradería en forma de hemiciclo conforman la *cavea*. Ésta, se rodea por una tribuna columnaria rematada a vez con estatuas exentas. Varias décadas atrás, Sebastiano Serlio⁵ (1537) había instalado en el palacio Colleoni en Vicenza un teatro en madera siguiendo la sala en semicírculo y un escenario frontal.

De la unidad a la diversificación y jerarquía espacial

Sin demanda de edificios *ex profeso* para las representaciones teatrales - que más bien resultan ceremonias ocasionales-, durante los primeros siglos renacentistas, se adaptan plazas, interiores de iglesias, hospitales y colegios. En las cortes italianas las representaciones se desarrollan al interior de los palacios en forma provisional primero y definitiva más tarde (el primer teatro estable se monta en la corte de Ferrara en 1531⁶). Ambientación y decoración definen el espacio del teatro que no es aún un problema de arquitectura. Público y actores coexisten en un espacio que es unitario, continuo y predeterminado. No obstante, como observa L. Benévolo⁷, podemos encontrar aquí dos variantes distributivas:

a) Área de representación central y gradería para el público dispuesta en los laterales largos, en ocasiones formando una U, y al otro extremo, un palco escénico. Esta disposición hacía posible la representación simultánea de acciones independientes. Como ejemplos Benévolo cita: La Sala de Mantua en 1501, los teatros de Venecia montados por Giorgio Vasari (1542) y el Palacio Vecchio en Florencia (1565), el teatro de Bernardo Buontalenti para los Uffizi (1585), los teatros de Aleotti en la sala grande de Ferrara.

⁵ Durante su juventud desempeñó trabajos relacionados con la escenografía, carpintería e ingeniería. Se inicia en la arquitectura de la mano de Peruzzi. A su Tratado de Arquitectura, el Libro IV, *Regoli generali di architettura*: Venecia: 1537, siguen otros que fueron ampliamente difundidos por Europa. Especialmente importante para la historia de la arquitectura teatral es el Libro II dedicado a la perspectiva y a la escenografía. Ahí presenta el teatro de madera que instaló en 1539 en la corte del palacio Porto Colleoni en Vicenza. La construcción de teatros marcó un hito importante para Serlio: en 1519, levantó junto con Peruzzi el teatro Marcelo, en el Libro III incluye una reproducción de esta edificación así como de otros teatros entre los que se encuentra el anfiteatro romano de Pula (Croacia) EVERS, Bernd (prolog.) *Teoría de la arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, TASCHE, Italia, 2003.

⁶ Leonardo Benévolo. *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Gustavo Gilli. Barcelona España, 1981, p. 872.

⁷ *Ibidem*.

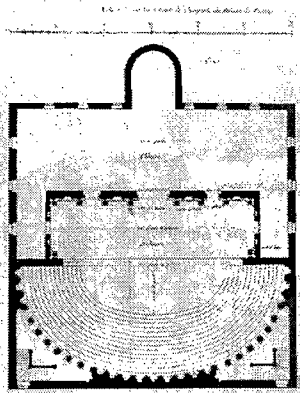
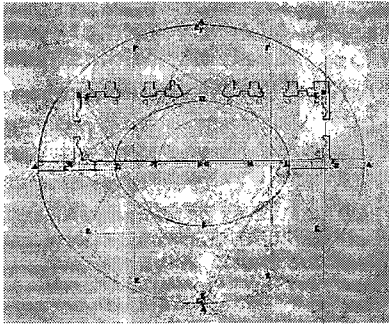
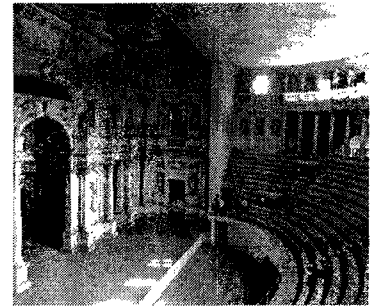
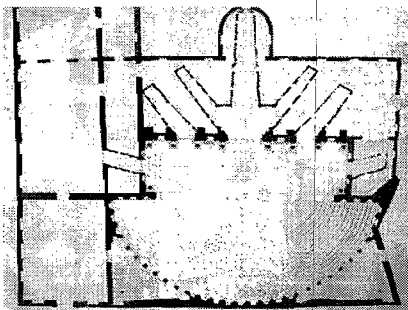
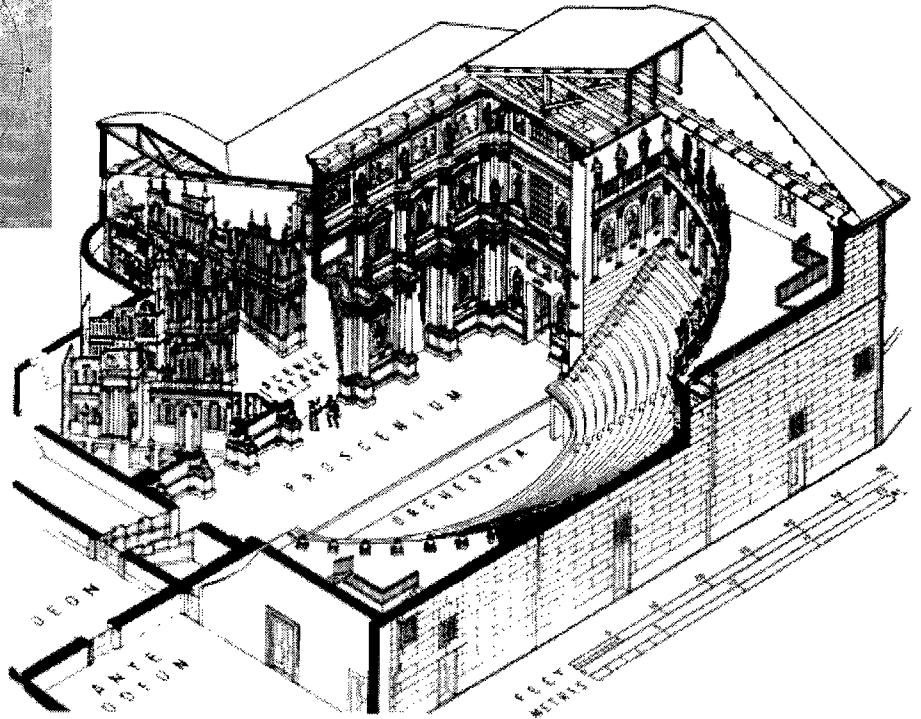


Figura 18. Plano del teatro Olímpico en Vicenza. Trazo de Palladio, con modificaciones de Scamozzi, que finalizó en 1583. El teatro fue terminado por Scamozzi.



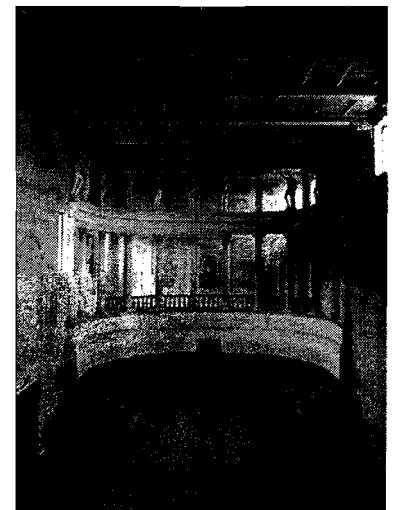
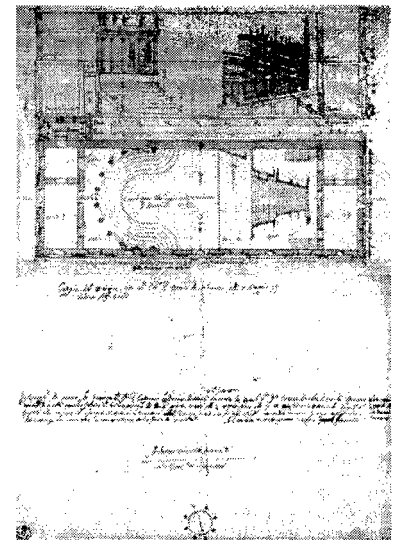
- 17. Andrea Palladio. Teatro Olímpico en Vicenza (1580). Trazo generador de la planta.
- 18. Planta.
- 19. Planta terminada por Scamozzi.
- 20. Isométrico.
- 21. Vista frontal del escenario.
- 22. Interior de la sala con el proscenio y el foso de la orquesta.

b). Área de acción principalmente en el palco escénico, ubicado a un extremo del salón, hacia donde se orienta todo el público. En esta segunda variante, se sustituye la gradería rectilínea por una circular inspirada en los modelos antiguos. Es el caso de los Teatros de Rosselli y Baldassarre Peruzzi en Roma 1513 y del teatro de Sebastiano Serlio en 1537.⁸

Fungiendo como prototipos, los teatros de Rosselli y Peruzzi en Roma, de Serlio en Vicenza o el Olímpico de Palladio, darán lugar a varios otros: el teatro Ducale (1588-1590) de Vincenzo Scamozzi⁹ en Sabbioneta, los teatros de Juan Bautista Aleotti en Ferrara, el teatro Farnesio en Parma (1618) y el proyecto de Iñigo Jones¹⁰, dando así, continuidad al proceso de definición del edificio teatral.

Un paso decisivo en este proceso lo constituye el teatro Farnesio¹¹ –último teatro de corte renacentista– por la forma de la sala y la estructura del escenario. Se trata de un gran espacio cubierto, capaz de albergar un gran número de espectadores. La sala se ha dispuesto en forma semicircular y se ha ensanchado en forma de U; en tanto el escenario se constituye por un amplio y único espacio que se distingue por un proscenio que sobrepasa el umbral de la abertura. Una transición hacia la compartimentación espacial en dos ambientes separados y diferenciados.

La definición tipológica se realiza desde diversos ámbitos. Los proyectos para teatros públicos y privados no realizados, así como los diversos tratados en cuanto a perspectiva, teatro e iluminación, resultarán significativos en los numerosos edificios teatrales que habrán de



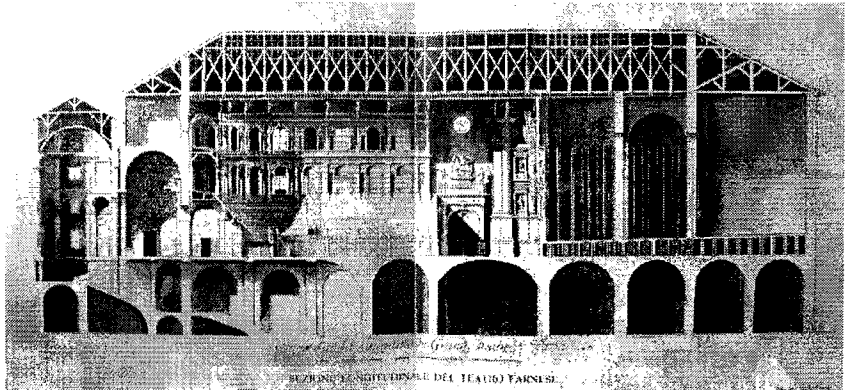
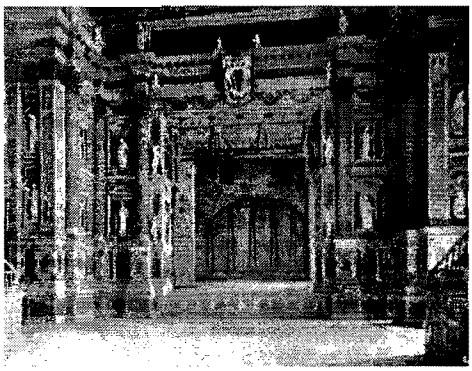
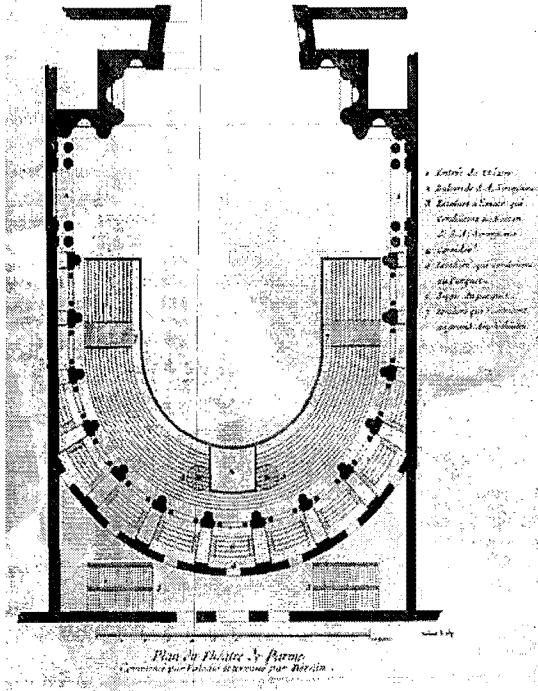
23. Vincenzo Scamozzi. Planta y sección del Teatro Ducale (1588-1590) erigido en Sabbioneta.
24. Interior del Teatro Ducale.

⁸ La parte semicircular que se forma al centro de la gradería, recuerda a la orquesta antigua pero no tiene ninguna función para los actores, en todo caso es utilizada por el público. *Ibidem*, p. 877.

⁹ Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Pertenece a la transición del Renacimiento tardío al barroco, su tratado publicado en 1615 *L'idea della architettura universale*, último tratado de arquitectura del Renacimiento se convirtió en una obra de referencia en el siglo XVIII. En el Libro II muestra su compromiso como teórico de la arquitectura teatral en correspondencia a su importancia como arquitecto de escenarios y teatros.

¹⁰ Iñigo Jones (1573-1652) arquitecto innovador, no practica ninguna otra actividad artística, como la pintura o la escultura, ni procede de un aprendizaje edilicio: es solamente un diseñador, el primero en utilizar concienzudamente el dibujo, no como especialización artesana, sino como instrumento universal para la representación y selección de las formas visuales, de acuerdo con la tradición italiana, y el único lugar donde puede aplicarse en Inglaterra es en la escenografía teatral. A partir de 1605 trabaja como escenógrafo en la corte de Jacobo I contribuyendo de manera decisiva al desarrollo de la vida teatral cortesana. Sus instrumentos son la perspectiva y la tramoya. Con la primera utiliza los elementos del repertorio clásico. *Ibidem*, p. 862.

¹¹ Juan Bautista Aleotti, introdujo en 1618 en la construcción del teatro Farnesio, la costumbre de disponer las gradas en forma de herradura y el uso de bastidores. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Vol. 59, Espasa-Calpe S.A. Madrid 1980, p.1179.



25. Juan Bautista Aleotti. Teatro Farnesio (1618).
 26. Planta.
 27. Vista del escenario.
 28. Vista de la sala de espectadores.
 29. Sección longitudinal.

construirse en los siguientes siglos. Será Carlo Fontana¹² a quien se atribuya la primera sala en forma de herradura proyectada para modificar la del teatro Tordinona de Roma que había sido edificada por el mismo arquitecto en forma de U en 1671. El teatro fue inaugurado en 1675.

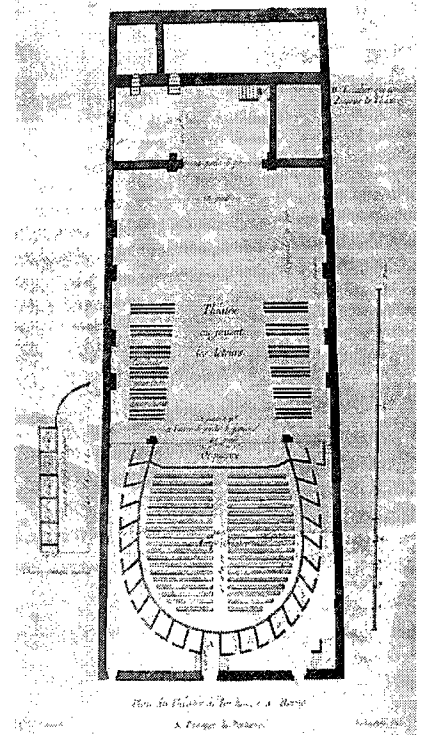
Al decaer el esfuerzo por reproducir la condición escénica del teatro antiguo y medieval (la coexistencia espacial de actores y espectadores); va consolidándose el espacio teatral como un espacio arquitectónico diferenciado. Otro paso significativo se produce con el melodrama o *recitar cantando*¹³, nuevo espectáculo surgido del intento por revivir la tragedia clásica. Su amplia aceptación y difusión demandará espacios diferenciados y con ello, dos universos separados: la sala y el foro.

Siguiendo su propio desarrollo, la sala y el foro irán paulatinamente definiéndose.

El escenario plantea sus propias complicaciones y en la medida que va dando respuesta a las necesidades de la representación, va reafirmando su autonomía. Provisional en un principio, ocupará un lugar fijo al enfrentar una producción cada vez más suntuosa. También la escenografía, inicialmente fija, cambiará a una decoración móvil. Y con la aparición de los *telari* (prismas triangulares análogos a los *periactos*, reminiscencia del teatro antiguo, como aquéllos, girando sobre su eje) se resolverán los cambios escénicos (de éstos derivarán, tiempo después, los modernos bastidores¹⁴).

Con la amplitud y disposición de los decorados exigidos por la aplicación de la perspectiva, convendrá acotar el marco, crear la boca del escenario o "frontis escénico", un plano pintado que además servirá para ocultar la cada vez más complicada tramoya. Esta embocadura marcará de manera definitiva la separación entre el mundo de la ficción y el mundo de la contemplación.

Otro tanto ocurrirá con la sala. A finales del quinientos, la aparición de los primeros teatros públicos, o *stanze* -aún cuando imitan



30. Carlo Fontana. Proyecto para el Teatro Tordinona (1671-1695) en Roma.

¹² Carlo Fontana (1638-1714), ayudante de Bernini, profesor de la Academia de San Luca y maestro de Filippo Juvara, autor del diseño del Coliseo de la Cruz en España.

¹³ Nombre que se daba a la ópera lírica. Se caracteriza por utilizar la música y el canto como componentes esenciales; se trata de una innovación que propicia el máximo desarrollo de inventos e ingenios renacentistas, surgiendo complicadas maquinarias que permiten grandes hazañas escenográficas. Espectáculo de lujo y ostentación, de telones de terciopelo y grandes decorados pintados donde participan el buen gusto y las demostraciones de poder de magnates y mecenas.

¹⁴ Enciclopedia...p.1179.

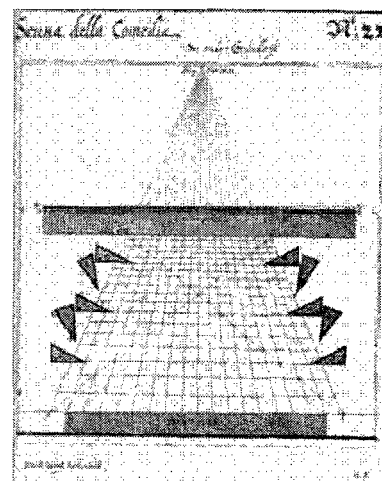
los modelos de los teatros áulicos-, plantea un nuevo problema: evitar la promiscuidad de las distintas clases sociales. Para ello, el espacio se compartimenta, se añade una platea y una galería alta -en ocasiones dividida en pequeños palcos- con lo cual la sala irá adquiriendo uno de sus rasgos más distintivos: unicidad, y jerarquía espacial.¹⁵

La lógica empresarial hará lo suyo. Con la incorporación de varios niveles de palcos, la organización de espectáculos de paga¹⁶ busca el máximo aprovechamiento espacial y con la jerarquía espacial, la coexistencia pública y privada de un público heterogéneo. Esto conducirá a una progresiva definición de los cánones arquitectónicos empleados por el teatro barroco: sala (en forma de U, herradura, campana o elipse) delimitada por varios órdenes de palcos y escenario profundo y equipado.¹⁷ Una vez constituida la estructura formal surgirán las variantes¹⁸ y ya definido *el teatro a la italiana* seguirá un proceso de perfeccionamiento y consolidación.

Definición y consolidación tipológica

Perspectiva, escenografía y escenotecnia

No solo desde la arquitectura, sino desde las diversas prácticas que el teatro aglutina, se contribuye a la unificación tipológica. El desarrollo escenográfico con el desarrollo escenotécnico harán del teatro el sitio ideal para la aplicación de la perspectiva¹⁹. Desde la aplicación de los decorados en *escorzo* muy pronunciado con el escenario seccionado en dos de Serlio²⁰ -una especie de escena pictórica que busca un efecto naturalista de profundidad en el cuadro-, la disposición fugada de los



8. DISPOSICIÓN DE LOS TELARI.

¹⁵ *Ibidem*, p. 882.

¹⁶ En 1637, Benedetto Ferrari alquila el Teatro S. Cassian para organizar el primer espectáculo lírico de paga. Dos años más tarde, en 1639, Alfonso Chenda incorpora cinco órdenes de palcos en la reorganización del Teatro de la Sala de Bolonia. La misma disposición se adopta en 1641 en el teatro Folmagliari de Venecia, con palcos escalonados; en el 1653, el Falcone de Nápoles; en el 1654, el nuevo teatro de San Giovanni e Paolo en Venecia; en el 1656 el teatro de los *Immobili* en Florencia. *Ibidem*, p. 890.

¹⁷ Cruciani *op. cit.*, p. 42,43.

¹⁸ En el siglo XVIII se desarrolla el modelo francés del teatro a la italiana con tendencia a ensanchar la sala y la boca del escenario así como a seccionar en tres la luneta o patio de la sala. *Ibidem*., p. 45

¹⁹ Como Panofsky lo ha apuntado, con la perspectiva, no solo el arte se elevaba a ciencia, la impresión visual subjetiva se racionalizaba hasta el punto que podía servir de sólido fundamento a la construcción de un mundo empírico, moderno "infinito. Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a uno matemático: la objetivación del subjetivismo.

²⁰ Para conseguirlo, Serlio elevaba la parte posterior del escenario donde montaba los decorados con edificios y objetos vistos en *escorzo* muy pronunciado que daban al conjunto el efecto de gran profundidad. Enciclopedia Universal... p. 1179.

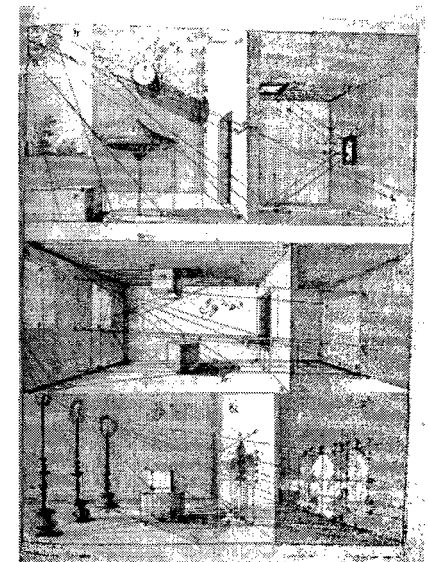
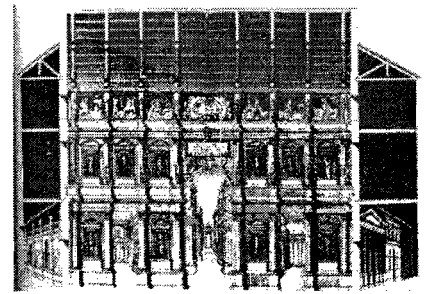
31. Sebastiano Serlio, disposición de los telari, presentado en el Segundo Libro de Perspectiva, 1545.

telari -prismas giratorios- pasando por la representación perspectiva de la calle en el teatro Olímpico de Vicenza, hasta la proyección de la realidad sobre bastidores y telones pintados del escenario barroco, la perspectiva muestra ser el instrumento imprescindible en la impresión visual del espacio escénico.

Ya desde 1645, Torelli, discípulo de Aleotti, había renovado la decoración del escenario y desarrollado en él toda la gradación de efectos previstos en la teoría, desde el primer plano hasta el punto de fuga. Andrés Pozzo, había encontrado la manera de dar mayor efecto a los bastidores. Por su parte, Torelli, inventaba el cabrestante central para el cambio simultáneo de las escenas²¹. Se trataba de experimentar la ilusión óptica, de confundir el espacio real con el representado de sembrar la duda sobre la identidad entre la representación perspectiva y la percepción visual.

Esta forma de crear el espacio escénico, requerirá de carritos, rieles, sogas, tirantes y contrapesos, una complicada maquinaria que exigirá del escenario mayor altura y profundidad, amplios desahogos y balcones, al tiempo que demandará diversos especialistas: escenógrafos, obreros, tramoyistas, pintores, decoradores, doradores, artesanos de papel maché y de yeso, luminotécnicos, vestuaristas. Amplias cuadrillas de verdaderas "dinastías" de trabajadores²² que con su ejercicio irán estandarizando las exigencias técnicas²³ y contribuyendo así, a la unificación tipológica del edificio teatral.

Si por un lado estos procesos muestran la visión perspectiva del universo, de un mundo perfectamente ordenado, unitario, armónico, medible que puede ser geometrizado, por otro, llevan implícita la representación del mundo natural, la idea del arte como imitación de la naturaleza y por tanto sujeto a leyes inmutables, como venía planteándose desde la antigüedad. Dos grandes visiones que encontrando en el teatro el medio idóneo para expresarse demandan a la



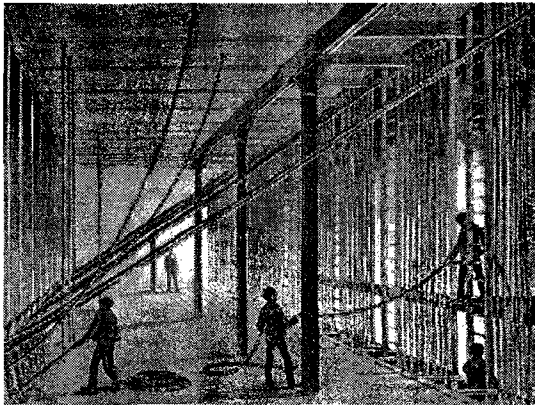
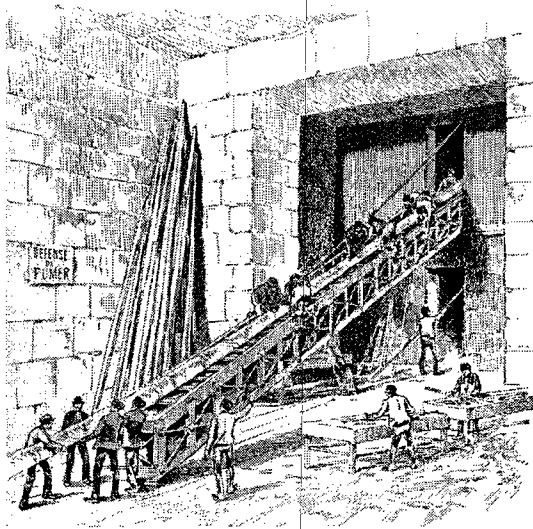
32. Adrea Palladio, Teatro Olimpico. Alzado de Olympus. Las cinco calles radiales aparecen en perspectiva forzada. (*Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, Vicenza, 1796*) Tomada de Anthony Vidler "Los escenarios de la calle: transformaciones del ideal y de la realidad" en Stanford Anderson, *Calles, problemas de estructura y diseño*, GG, 1978.

33. Ferdinando Galli Bibiena. Estudios proyectivos de sombras

²¹ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Vol. 59, Espasa-Calpe S.A. Madrid 1980. p. 1179.

²² Uno de los más famosos fue Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), miembro de una familia de artistas italianos. Pintor, arquitecto y escenógrafo, trabajó en Italia, España y Austria; en 1711, publicó *L'Architettura Civile preparata sulla Geometria e ridotta alla prospettiva*, de la cual dice Hanno-Walter, "es sintomáticamente la aportación más importante a la teoría de la arquitectura de cambio de siglo y proviene de un pintor escenógrafo." Hanno-Walter Kruft, *Historia de la Teoría de la Arquitectura*, pp. 259-260.

²³ A mediados del seiscientos, con la escenografía barroca los telones se multiplican, se utilizan piernas laterales en diagonal y bastidores planos pintados en perspectiva. En el siglo XVIII tiende a disminuir el uso de los bastidores y a incrementarse el de telones. Cruciani p. 45-54.



34. 35. 36. Maquinaria escénica. Desahogos, balcones y telar.

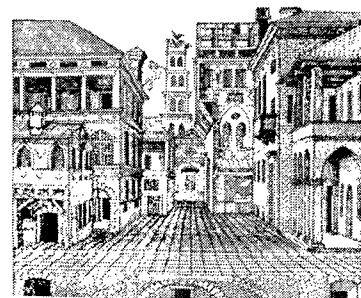
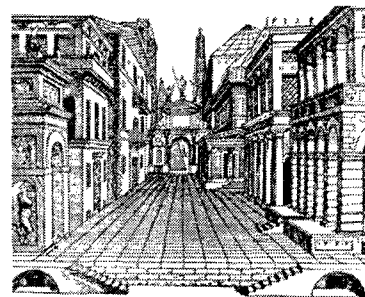
vez características específicas del edificio: una disposición frontal del público hacia el escenario, y una embocadura que delimite el ámbito observado.

Un cambio radical respecto a la antigua continuidad espacial, público-escena con maquinaria -escasa y poco variable- constituido según Vitruvio por tres decorados: Trágico, cómico, y satírico, ocupando prismas giratorios y plataformas montadas sobre rodillos como los griegos, o aún más espectacular y fastuoso con utilización del telón, amplios decorados y maquinaria para efectos especiales como los romanos.

Frente a la validez de la perspectiva lineal renacentista, situados todos los ensayos sobre ilusionismo perspectivo que se prolongarán en el exorbitado desarrollo escenográfico, los artistas buscarán reproducir la experiencia de la naturaleza y también la de la vida social.

Los tres escenarios vitruvianos interpretados por Serlio en forma de calles dibujadas a modo de elaborado ejercicio de perspectiva frontal, (el trágico, adornado con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; el cómico, representado por edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios comunes, y finalmente el satírico, adornado con árboles, grutas, montes, etc., imitando paisajes) pueden entenderse como la metáfora renacentista de los únicos espacios públicos posibles; el de la clase del poder, el del hombre ordinario y el del campesino, convirtiendo al edificio teatral en el lugar donde la sociedad puede congregarse para verse retratada así misma, donde sus miembros pueden introducirse a los más íntimos sucesos de los otros; a los de la burguesía con el escenario trágico, a los del hombre ordinario con el escenario cómico y a la vida campestre y bucólica con las escenas satíricas, según su propia construcción, pero, donde además podrán, no obstante ocupar el sitio correspondiente a su estratificación social, convertirse en una entidad unificada: el público.

Esta proyección metafórica de la realidad, visible tanto en el escenario como en la propia sala, que construye el aparato escénico necesario, articula el espacio en función de su cometido, ensaya y produce conocimientos técnico científicos y se dispone en un sitio relevante en la ciudad; se constituye en núcleo de la interacción social, en el mutuo observar colectivo, reuniendo ante sí las corrientes de



37. 38. 39. Sebastiano Serlio. Escenario trágico, escenario cómico y escenario satírico.

pensamiento más significativas no solo en torno al arte y la arquitectura, sino en un sentido amplio, en torno al lugar donde el sujeto se sitúa en relación al Universo, a la Naturaleza y a su comprensión de la realidad. Así, podemos observar una con-fusión entre estructura formal y metafórica, pues en la medida en que va perfeccionándose la estructura formal y definiéndose el edificio, el *teatro a la italiana* va consolidando su ser símbolo social y urbano. Por tanto, la estructura formal que sostiene a la tipología italiana es también la estructura metafórica que enlaza el destino y determina la existencia de las diversas escenas que la constituyen, una *forma mentis*, como lo señala Cruciani. Metáforas que producen forma, en palabras de Vidler, donde realidad y representación se entretejen construyéndose como vehículos de la ideología que representan.

Contribuciones teóricas

Desde su ámbito, tradición, empresariado, escenotecnia y perspectiva contribuyen a la reflexión colectiva sobre la forma de conseguir el edificio teatral. A las múltiples prácticas que la memoria irá guardando como historia del edificio teatral no pueden quedar atrás discusiones, reflexiones y búsquedas que se recogen en abundantes escritos, obra no solo de arquitectos sino de pintores, matemáticos o escenógrafos. Cruciani da cuenta del universo que comprende: comentarios, capítulos o tratados completos como el de perspectiva del matemático G. Bourbon del Monte²⁴, de 1600; el destinado a los pintores de Troilli²⁵ de 1672 o el de Pozzo²⁶ de 1693; tratados sobre escenografía, escenarios y maquinaria teatral como el de Sabbatini²⁷ de 1637, el de Carini Motta²⁸ de



40. Nicola Sabbatini. Escenario. *Pratica di fabricar scene e machine ne' Teatri*. 1637

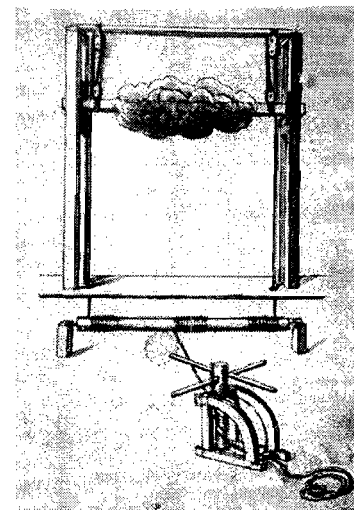
²⁴ Guidobaldo del Monte, *Perspectivae Libri VI*, publicado en Pisa en 1600. Resuelve la fórmula geométrica tan buscada por los escenógrafos del Renacimiento que compagina la primacía del rey y el derecho de los demás asistentes a la visibilidad desde todas las localidades de la sala.

²⁵ Giulio Troilli, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenze, frutti, per non operare alla cieca*.

²⁶ Andrea Pozzo (1642-1709) *Perspectiva pictorum et architectorum* (2 volúmenes, 1693; 1998). Pintor y arquitecto, de los más brillantes representantes del arte de las arquitecturas fingidas en el barroco. Dedicó su tratado (uno de los primeros manuales de perspectiva para los artistas y los arquitectos) a explicar el uso de las perspectivas arquitectónicas en la pintura.

²⁷ Nicola Sabbatini (1574-1654), Arquitecto, diseñador teatral, constructor de escenarios, inventor de maquinaria teatral, sistemas y técnicas de iluminación y diversas máquinas para efectos especiales. Autor de uno de los más importantes libros sobre el tema: *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri*, ed. Elena Povoledo. Rome: Carlo Bestetti, Edizioni

1676 o los de Fernando Bibiena de 1711 y 1732; diversos proyectos o descripciones de teatros como el de Cochin²⁹ quien busca la figura idónea para situar al mayor número de espectadores en condiciones ventajosas; escritos como los de Juvarrá³⁰ o de Milizia³¹; indicaciones de Algarotti. Vincenzo Lamberti en su *La regolata costruzione dei Teatri* (1787) aborda el origen formal y material del teatro, objetivos que se deben perseguir en la construcción de teatros, teoría del sonido, perspectiva, maquinaria escénica, iluminación, ventilación, óptica, acústica, servicios, decoración que hace reconocible un edificio teatral, entre muchos otros escritos.³² Por su gran influencia en la opinión pública, resulta significativa la publicación de plantas arquitectónicas de Dumont³³ convirtiéndose rápidamente en manual para estudiantes, arquitectos y artesanos. Importante el tratado de Pierre Patte³⁴, quien insiste en que los teatros deben ser construidos en función de la acústica y la isóptica, en *Essai sur l'Architecture Théâtrale*, (1782) -uno de los estudios geométricos más trascendentes sobre acústica y visibilidad- Patte, busca relaciones constantes entre las dimensiones de la sala, su longitud, anchura, altura, abertura del escenario y posición del proscenio; para él la variedad de formas empleadas muestra que no se han encontrado los principios que fundamentan el diseño de una sala teatral, sus análisis sobre la propagación del sonido y sobre la visibilidad, le llevan a proponer la forma elíptica, como más adecuada al edificio teatral:



41. Máquina para imitar el movimiento de las nubes, en el mismo libro de Sabbatini, 1637.

D.arte. Ahí pormenoriza meticulosamente sobre los métodos de la época, detalla elementos luminotécnicos y su disposición, etc. alude a sistemas como los futuros varales y diablas revelando particularidades al respecto que se convertirán en constantes a partir de entonces. Juan P. Arregui: "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas" (49 Págs.) Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368.

²⁸ En *La Costruzione de Teatri* (1688), Fabrizio Carini desarrolla los primeros planos para un teatro de tres órdenes de palcos colocados verticalmente. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Vol. 59, Espasa-Calpe S.A. Madrid 1980, p. 1179. "Costruzione de Theatri, e Machine Teatrali di Fabrizio Carini Motta, Ingege ed Archtetto del Seremo Duca di Mantova 1688." El manuscrito (traducido por C. Thomas Ault y Orville Larson) ha sido publicado por completo junto con Motta's *Trattato sopra la struttura de Theatri e scene* en Larson, Orville K. *The Theatrical Writings of Fabrizio Carini Motta*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

²⁹ Charles-Nicolas Cochin, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, Paris 1765. Reimpresión Minkoff Reprint, Gêneve 1974.

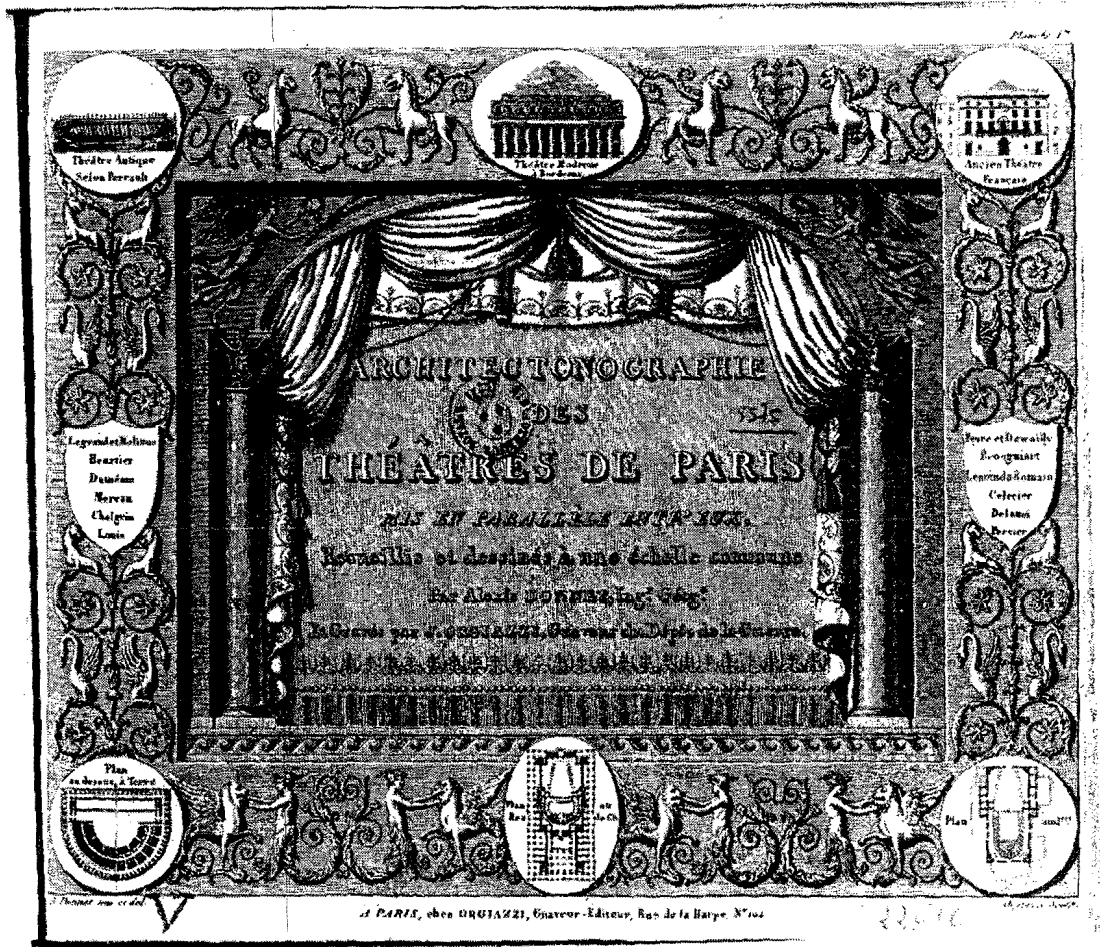
³⁰ Filippo Juvarra (1676-1736). Arquitecto y escenógrafo, creó un nuevo tipo de espacio teatral de virtuoso ilusionismo para sustituir a las rigurosas perspectivas arquitectónicas frontales heredadas del siglo XVI. Diseñó también maquinaria y mecanismos teatrales. Trabajó igualmente como escenógrafo para teatros públicos y privados.

³¹ Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, Roma 1771, Venecia 1794. Reimpresión, Forni editore, Bologna 1969.

³² Cruciani, *op cit.*, pp. 47 y 66.

³³ G. P. Martin Dumont. *Parallele des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France*, publicado entre 1770 y 1777.

³⁴ Pierre Patte, *Essai sur l'Architecture Théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une sale de spectacles...* Paris, 1782.



42. En los tratados se insiste en la necesidad de colocar el edificio teatral en relación con un espacio amplio y despejado así como en el problema funcional del tráfico de carruajes y en la necesidad de establecer un acceso cómodo para éstos y a cubierto de las inclemencias del tiempo.

Se podrá objetar que, de ahora en adelante, los teatros tendrán solamente una forma, y que será necesario, como en la antigüedad, que todos los teatros sean prácticamente iguales. Pero, ¿Por qué no? ¿Será verdaderamente un gran mal reducir todas las contribuciones al carácter más apropiado a su cometido, es decir, ver y oír bien?³⁵

Por su parte, Paolo Landriani (1815 y 1836), arquitecto y escenógrafo de la Scala de Milán defiende la forma de herradura que le resulta más bella y perfecta pese a los inconvenientes con la visibilidad lateral, pues:

[...] da un semicírculo perfecto con los lados prolongados en curva que se van estrechando, de modo que, por lo menos, ésta contiene en su figura una gran parte perfecta como lo es el semicírculo, y se aproxima siempre más a la bella forma de los teatros antiguos³⁶.

Con anterioridad Chaumont insistía, en 1766, ante la complejidad de dar con la forma idónea para resolver los problemas acústicos y ópticos, en la necesidad de "...ser más físico que arquitecto para construir el interior de una sala de ópera"³⁷. Fillipi, en 1860, propone la forma de herradura como la idónea para los dramas líricos y la semielíptica para los dramas hablados, pues en su opinión la primera privilegia la acústica y la segunda la visibilidad.

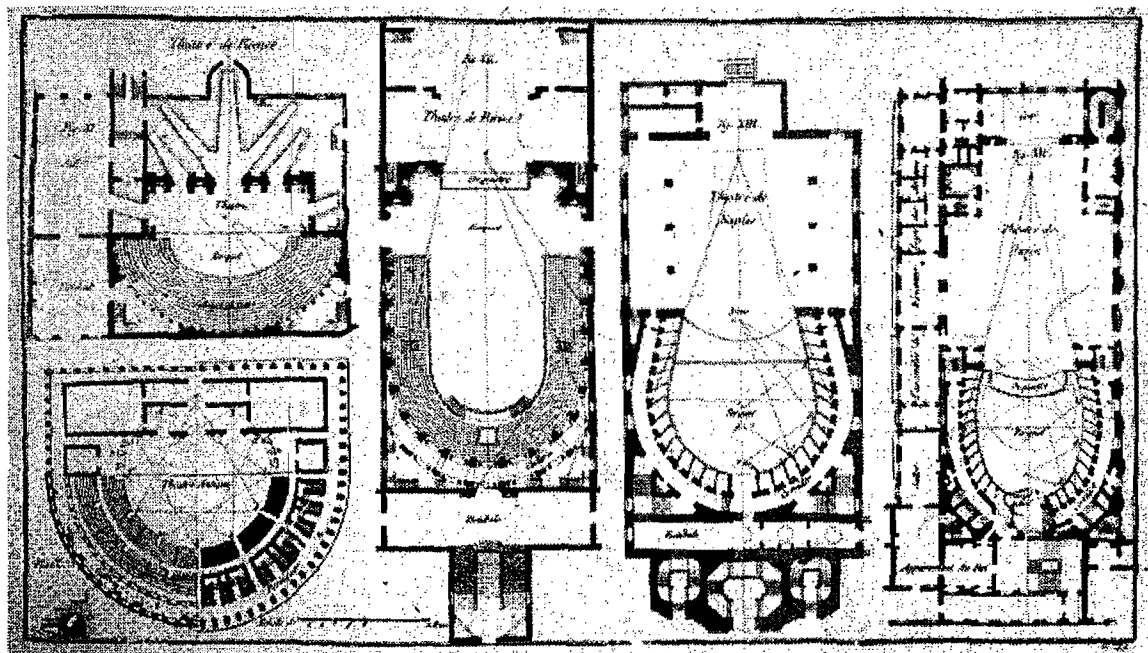
Giuseppe Bibiena³⁸ (1696-1756), ingeniero y escenógrafo, además de constructor de teatros, publica una selección de arquitecturas y perspectivas que contribuyen de manera decisiva a la modernización de los edificios teatrales, en tanto Boullé (1728-1799) y Ledoux (1736-1809), declaran que el teatro debe ser construido sobre altos zócalos para obtener una posición dominante en la ciudad, además de tener una forma externa que declare su interior.

³⁵ *De Essai sur l'Architecture Théâtrale, ou de l'ordonnance le plus avantageuse á une salle de spectacles...* Paris 1782, referido por Patetta Luciano (comp.), *Historia de la Arquitectura (Antología crítica)*, Celeste ediciones, Madrid, 1977, p. 349.

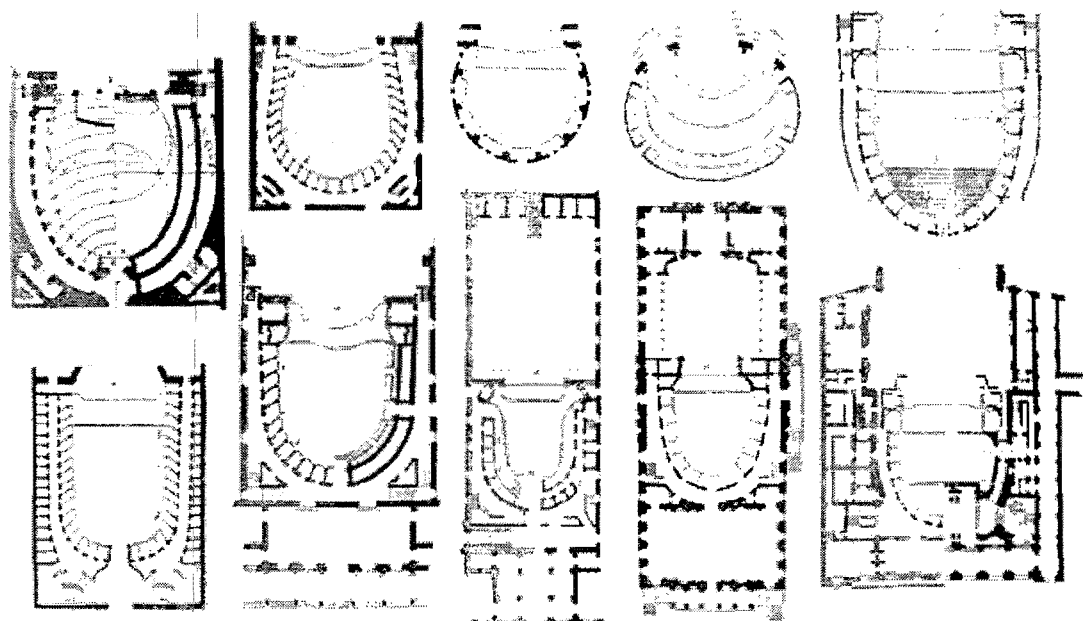
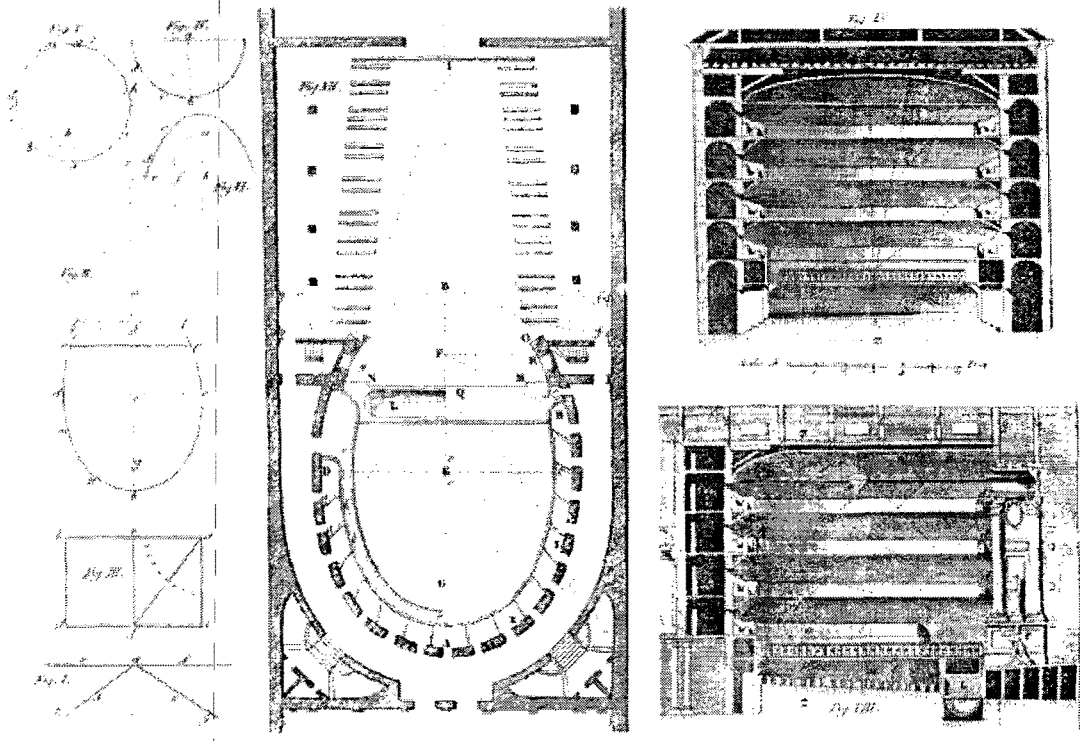
³⁶ *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Giulio Ferrario, 1830.

³⁷ M. le Ch. de Chaumont, *Veritable construction d'un théâtre d'Opera, a l'usage de France. Suivan les principes des Constructions Italiens, a la Voix, expliqué Par des Regles de avec toutes les Mesures & Proportions relatives à la Géométrie, & des Raisonementes Physiques: Secret très-important, et qu'on découvre au Public*, Paris 1766. Reimpresión Minkoff reprint, Genève 1974, p. 8. Citado por Antoni Ramon Graells, "El lugar del espectáculo" en *Arquitectura Teatral en España...*

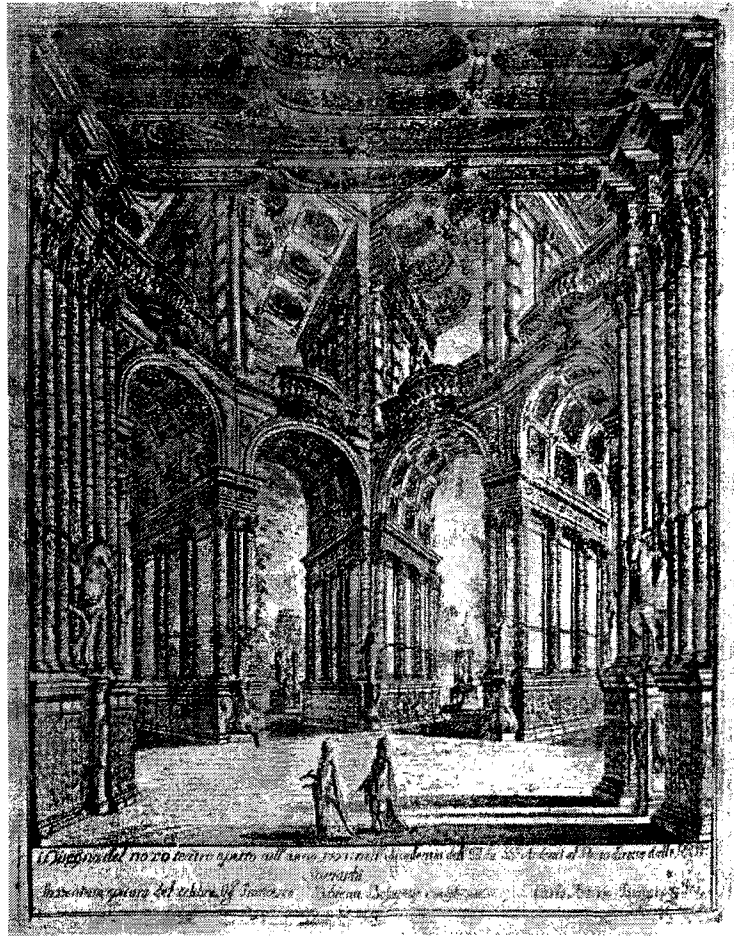
³⁸ Miembro de la dinastía de arquitectos y escenógrafos boloñeses, también conocidos como Galli Bibiena y Galli da Bibiena. Su formación fue inicialmente como pintores, especializados en el género de *quadratura*, pinturas ilusionistas con perspectivas arquitectónicas. Publicó una monumental colección de láminas, que recogía algunas decoraciones teatrales y varias escenografías. *Architettura e prospettive*, Augustae: Sotto la Direzione di Andrea Pfeffel, 1740.



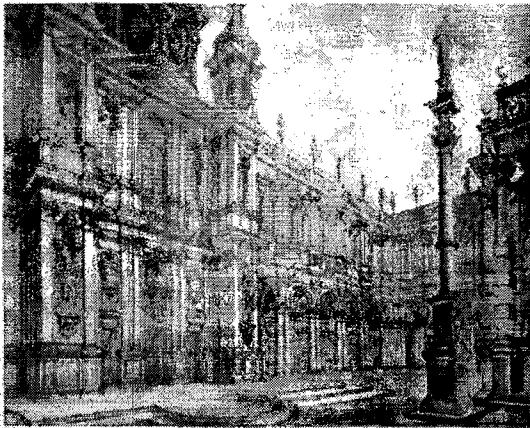
43. Distintas plantas comparativas de teatros reproducidos por Pierre Patte en su "Essai sur l'Architecture Théatrale"



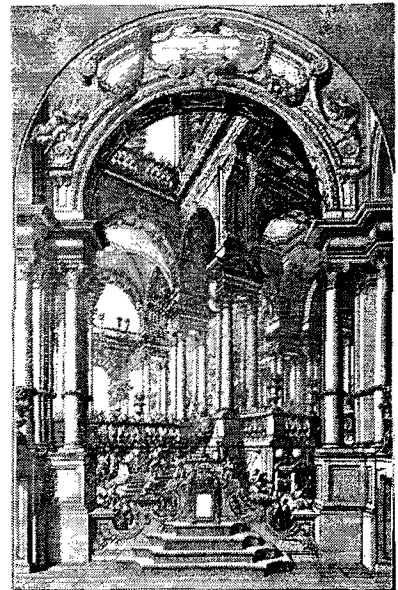
44. Giulio Ferrario. *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*,
Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni.
 45. Giulio Ferrario. *Pianta di un Teatro secondo i principi dell'Optica e dell'Acustica.*



SCENE AD ANGOLO DEI BIBIENA



FERDINANDO GALLI BIBIENA: CORTILE E CHIESA DI UNA REGGIA

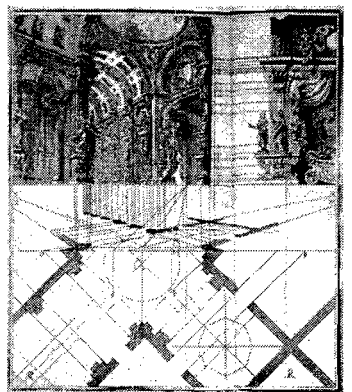
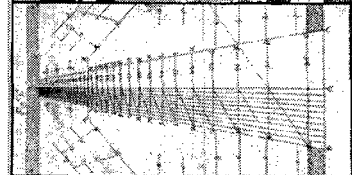
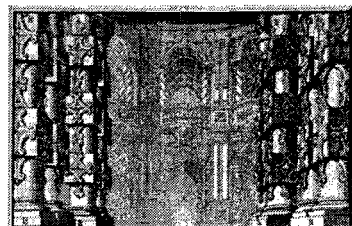
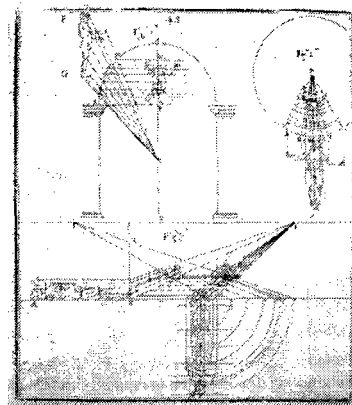


46. 47. 48. Giuseppe Galli Bibiena (1696-1756) DECORADOS ESCENOGRÁFICOS

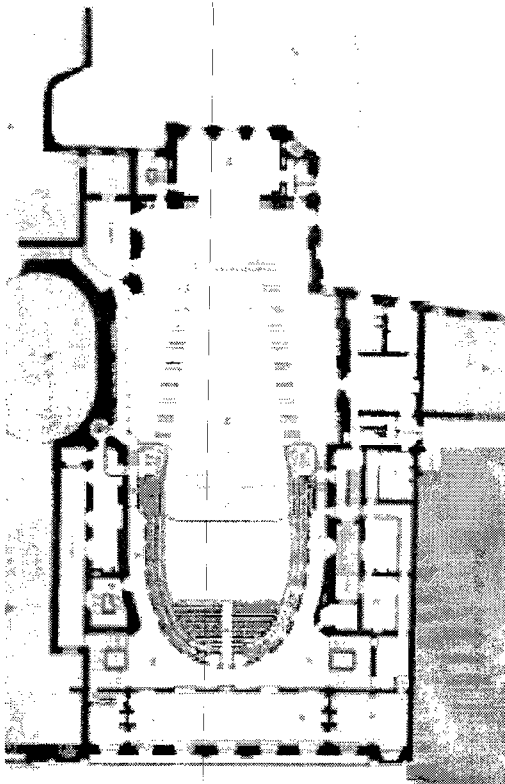
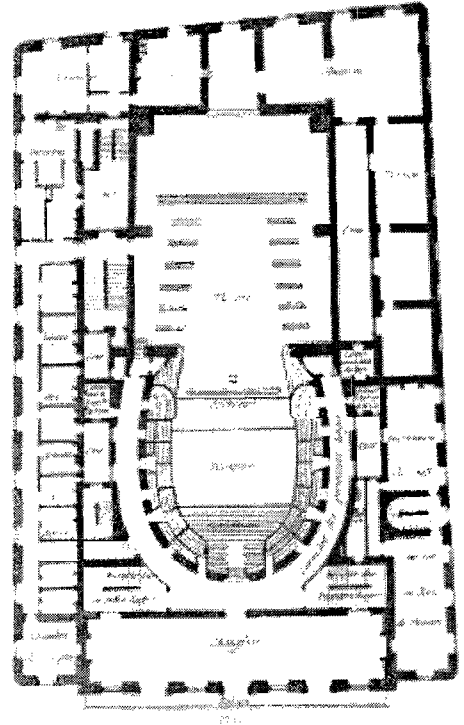
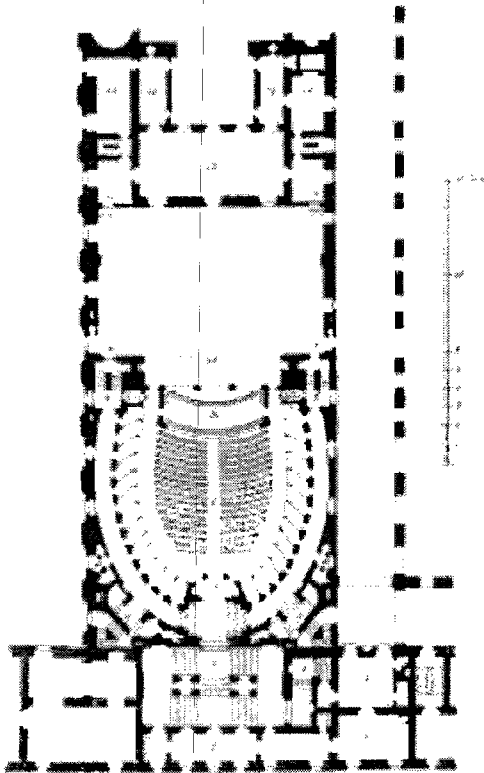
Durante el siglo XIX el teatro se afirma como una tipología con ámbito y características propias. Un símbolo cultural con una estructura formal definida, fuertes muros de carga y fachadas monumentales. Aún con las notables diferencias ambientales, culturales, estructurales y decorativas, los numerosos teatros construidos -y reconstruidos a causa de los incendios- durante el arco temporal de tres siglos, conforman la cultura teatral sobre la que habrá de desplegarse y reconocerse la forma del teatro o el *teatro a la italiana*.

Un saber tipológico que se define y consolida en las formas de concebir la práctica teatral al cual subyacen concepciones no solo urbanas y arquitectónicas, también ideas de tiempo y de sujeto, teorías y prácticas científicas, sociales y culturales. Con sus múltiples posibilidades -que otorga la especificidad por la que toda obra arquitectónica adquiere su verdadero sentido-, esta idea del teatro mantiene la continuidad de su definitoria estructura formal. Aún ante el debate disciplinar de los años centrales del siglo XVIII cuando la tradición clásica logra reformularse para superar y absorber las nuevas técnicas constructivas y las nuevas demandas de funcionalidad. Y aún ante posiciones estéticas contradictorias: la que busca verdad y razón (principios inmutables) en la obra arquitectónica o la que otorga un peso significativo a la percepción individual y a los sentidos.

De trazo geométrico definido por una planta elíptica truncada por el proscenio, el teatro Regio construido en Turín por Benedetto Alfieri, fue reconocido como modelo por la cultura contemporánea, debido en gran parte a la celebración de Pierre Patte como el de más óptimos resultados acústicos y visuales consignándolo así en su tratado. Con la reforma fracasa del modelo italiano, las salas se ensanchan y se organizan de manera tripartita: foso de la orquesta, parterre y anfiteatro, el escenario se vuelve más profundo, los palcos tienden más a lo colectivo disminuyendo las divisiones, y los espacios públicos adquieren mayor importancia: accesos y escaleras monumentales, salones y *foyer*.



49. 50. 51. Giuseppe Bibiena. Arquitectura y perspectiva.



52. Benedetto Alfieri, Plano del Teatro Regio, Turin Italia, 1740. Plantas arquitectónicas de la *Encyclopédie*, editada por Denis Diderot. Dover Publicaciones. New York. 1995.

53. Jacques-Germain Soufflot. Plano del Grand Théâtre en Lyon, Francia, 1754. Plantas arquitectónicas de la *Encyclopédie*, editada por Denis Diderot. Dover Publicaciones. New York. 1995.

54. Pierre-Louis Moreau-Desproux, Plano del Palais Theatre Royal, Paris, Francia, 1763-1770. Plantas arquitectónicas de la *Encyclopédie*, editada por Denis Diderot. Dover Publicaciones. New York. 1995.

Unidad en la diversidad

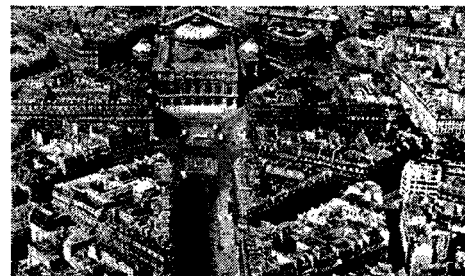
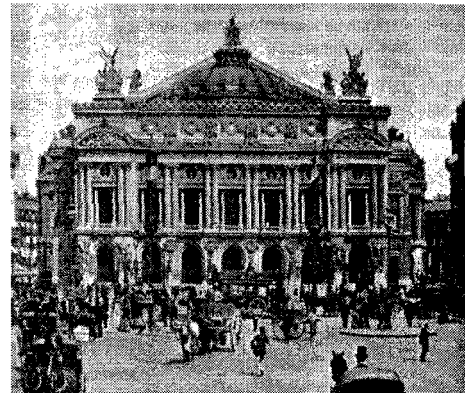
Dos vertientes prototípicas

Dos realizaciones funcionan como prototipos en la arquitectura teatral del siglo XIX descubriéndose como puntos de llegada en el proceso de interpretación tipológica. Una, desarrollada en Francia, reafirma y consolida su tradición, la otra, teniendo como sede Alemania, su gran reforma. Son dos propuestas arquitectónicas surgidas de manera simultánea cuyo análisis nos informa de los mecanismos operativos del saber tipológico en las dos vertientes que hemos apuntado con anterioridad: como construcción epistemológica y como instrumento del proyectar. Nos referimos a la Ópera de París (1862-1875) de Charles Garnier y el Festspielhaus (1872-1876) de Bayreuth de Wagner. Dos visiones no solo diferentes, incluso contradictorias, sobre el edificio y el acontecimiento teatral.

Una arquitectura emocional

El placer de mirar. Charles Garnier³⁹ La Ópera de París.

De todos los sentimientos innatos al hombre, después de los sentimientos de efecto y de conversación, el más natural, el más instintivo, es sin duda alguna el sentimiento teatral... Todo aquello que pasa en el mundo no es más que teatro y representación. El palacio, el tribunal, la iglesia, las reuniones, las conversaciones, todo lo que se habla y ejecuta. Todo es teatro, al menos en sentido general... El mundo entero se compone de escenas incesantes y sucesivas, dramáticas y cómicas, y todo por pequeño que sea o se haga no hace sino poner en juego a actores observados por los espectadores⁴⁰



55. Charles Garnier. Ópera de París (1875)

56. Ubicación de la Ópera de París en el entramado de la ciudad.

³⁹ Jean-Louis-Charles Garnier (1825-1898). Nació en París y se formó como arquitecto en l'École des Beaux-Arts. En 1848 obtuvo el Grand Prix de Roma con un proyecto para el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios. Tras el incendio que sufrió la Ópera de París en 1781 y después de varios intentos fallidos para su reconstrucción, en 1857 Napoleón III propone erigir un nuevo edificio en el centro de los barrios de la capital que se estaban remodelando gracias a la labor del prefecto del Sena, el barón Haussmann. Fue el propio Haussmann quien eligió el emplazamiento del edificio y fue Charles Garnier el ganador del concurso convocado en 1860. Elaboró el proyecto e inició la construcción del edificio en 1862. La nueva Ópera de París fue inaugurada en enero de 1875.

⁴⁰ Charles Garnier. París 1825-1898, *Le Theatre*, París (Francia): Hachette, 1871, Arles, 1990.

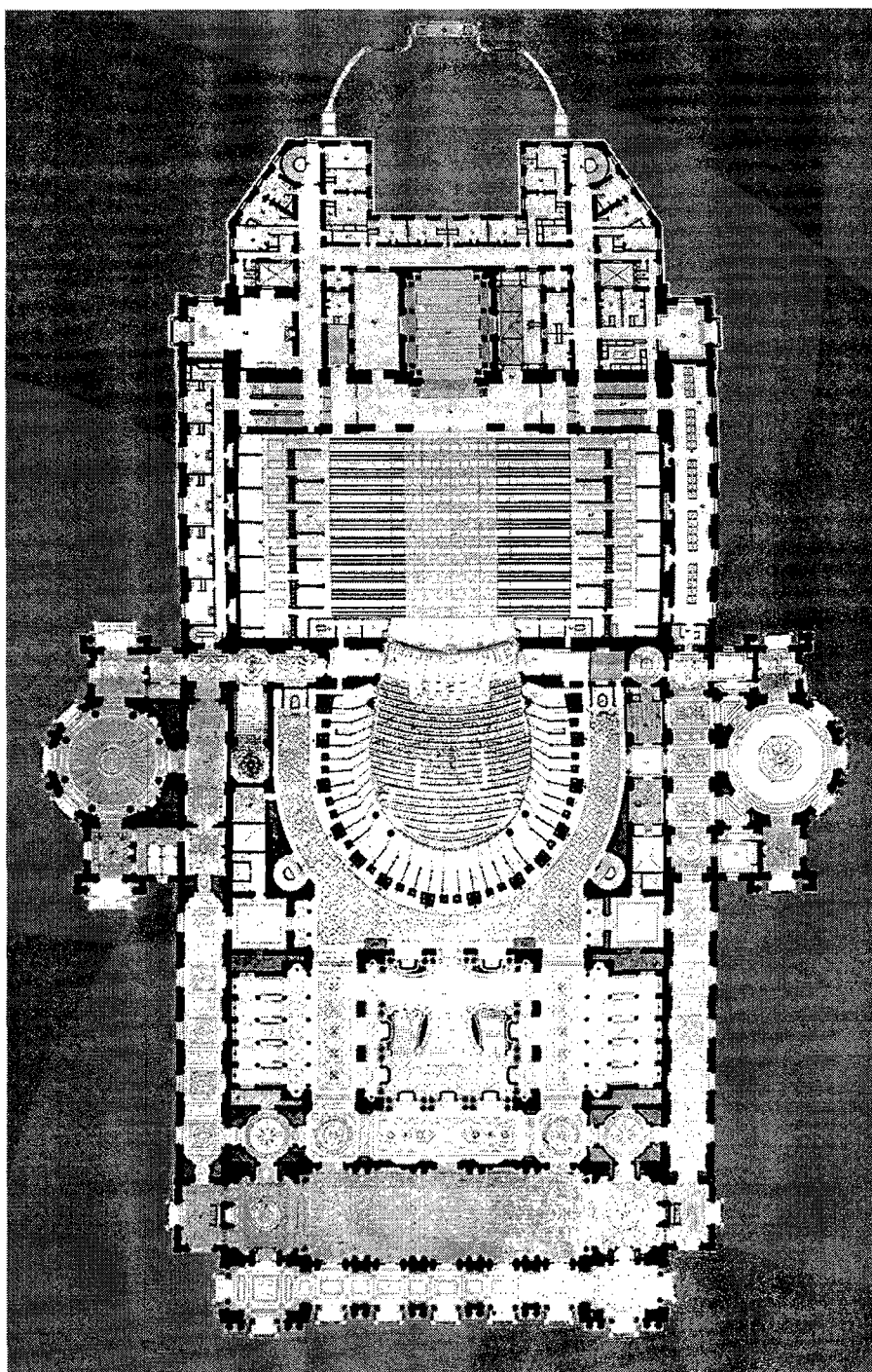
Construido de 1862 a 1875, después de superar varias dificultades técnicas y económicas que impidieron su conclusión prevista para la Exposition Universelle, que tendría lugar en París en 1867, el edificio finalmente se inaugura el 6 de enero de 1875. Una obra donde Garnier resume su visión de la arquitectura y su visión del edificio teatral. La puesta en práctica de una metodología mediante la cual aborda con seguridad el proyecto de un edificio de gran complejidad técnico-funcional, expresiva y simbólica.

El proyecto se realiza sobre la base de dos grandes tradiciones: una, la tradición clásica y otra, la tipológica, pero desde una posición renovada. Esto es, después de que la crítica al clasicismo, que se había operado desde el siglo anterior, abriera el debate disciplinar para afrontar los problemas de la modernidad, como se apuntó en el capítulo anterior.

Así, mientras coexisten teatros al aire libre, teatros populares, pequeños teatros privados en casas y salones, hasta propuestas que intentan romper el modelo, Garnier realiza la gran celebración del *teatro a la italiana*, una obra monumental para simbolizar el esplendor burgués del Segundo Imperio dando continuidad al saber tipológico tradicional.

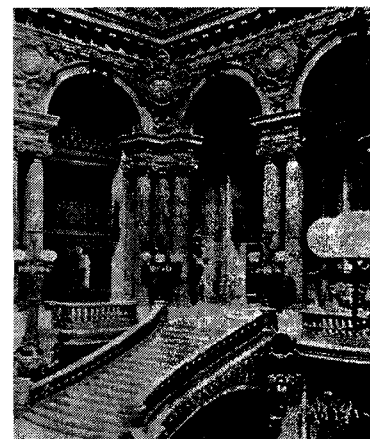
A partir de los varios estudios que se han hecho del edificio y de la propia descripción que su autor realizó, no es difícil desprender que la Ópera de París no es un lugar que se edifica para servicio de la actividad teatral sino el sitio que se funda sobre el gran capital para celebrar a la ciudad y la sociedad ilustrada que la construye. Nuevamente el lugar de encuentro social y el edificio como representación, como *idea del teatro*, cuya génesis no solo se consolida en su carácter exterior, en sus las amplias superficies destinadas a salones y a espacios de relación, y en la exuberante fastuosidad de su interior sino en la concepción teatral de su arquitectura, pues, con una exacerbada estimulación de las impresiones visuales, el propio edificio se constituye en un gran espectáculo:

[...] si la gran escalera central es un lugar suntuoso..., si la disposición decorativa es elegante, si la animación reinante... un espectáculo interesante, [...] todas las personas que deambulan... podrán distraerse a su gusto contemplando la gran nave y la circulación incesante de la multitud. Convendrá disponer... amplios



57. Ópera de París. Planta principal con las tres divisiones fundamentales: escaleras, vestíbulos y zonas de descanso; sala de espectadores y escenario con sus dependencias.

balcones que permitan detenerse cómodamente y contemplar sin estorbos y con facilidad todas las evoluciones que tengan lugar en la gran escalera de honor. Todo ello es racional, práctico, artístico y conduce inevitablemente a un efecto rico, grandioso, animado. En cada piso, los espectadores acodados en los balcones adornan los muros, haciéndolos vivos por así decirlo, en tanto que otros suben o bajan y añaden más vida aún. En fin colocando cortinas y tapices colgantes, girándulas, candelabros y arañas, además de mármoles y flores y color por doquier, se hará con todo ello una brillante y suntuosa composición... La luz que brillará, las telas que resplandecerán, los rostros que aparecerán animados y sonrientes, los encuentros que se producirán, los saludos que se intercambiarán: todo tendrá un aire de fiesta y placer, y sin darse cuenta de la parte que corresponde a la arquitectura, en este efecto mágico, todos gozarán con él, y todos, por su impresión feliz, rendirán homenaje a este arte, tan poderoso en sus manifestaciones, tan elevado en sus resultados.⁴¹



58. 59. 60. Diferentes vistas de la gran escalera, uno de los puntos focales en la concepción teatral de La Ópera de París. Construida en mármol de varios colores, conduce a los vestíbulos y diversos niveles de la sala.

Es la coexistencia de lo intuitivo y lo subjetivo con la ciencia y la razón como el mismo Garnier se encargara de exponer en la amplia descripción sobre la concepción y realización del proyecto. Fiel a la preceptiva clásica, muestra la vigencia de su aplicación y encuentra en la expresión externa de la planta del edificio, el principio de *verdad* de la obra arquitectónica tal como tiempo atrás lo propusiera Durand.

Para Garnier, los teatros, como el resto de *los monumentos*, no pueden construirse matemáticamente. Por ello hace necesaria la sensibilidad artística, sin la cual no es posible componer ni las fachadas ni el cuerpo del edificio. No obstante coloca la sensibilidad sobre la base del razonamiento que es conciencia de la arquitectura, es decir, conveniencia en las distribuciones, construcción racional y ponderación de las superficies cubiertas. Todo ello se sintetiza en un gran principio fundamental: la *razón* y la *sinceridad*. Por tanto, si la planta se expresa en el exterior el edificio podrá adquirir un *carácter* particular, el que le identifica con su finalidad.

Consecuentemente, la autenticidad de un edificio está en la lógica organización de sus componentes y en la determinación de sus cuerpos principales: sala y escena para el caso de un edificio teatral:

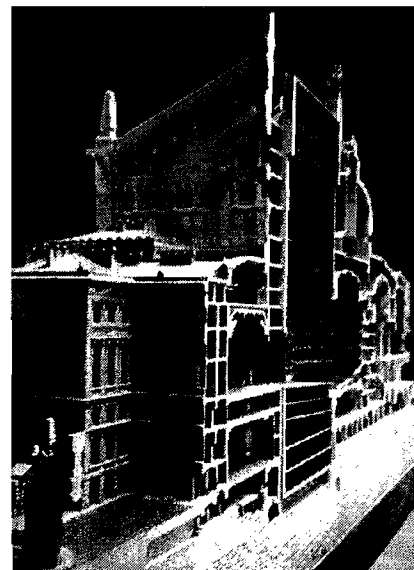
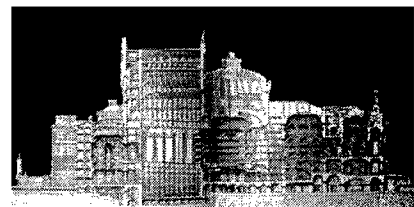
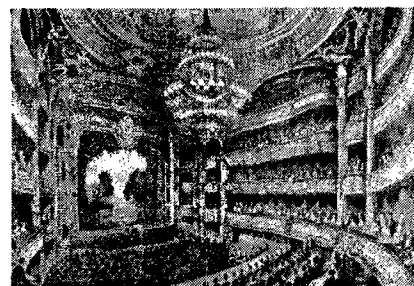
- La escena debe poseer mayores dimensiones y mayor altura. La sala, de gran dimensión, exige una altura solo superada por la escena. Su coronamiento deberá tener una forma más o menos cilíndrica, que

⁴¹ GARNIER, Charles. París 1825-1898, "Le Theatre", París, 1871. Cap. XXI, en Hereu Pere, et alt., *Textos de la arquitectura de la modernidad*, NEREA, Madrid, 1994.

implicará necesariamente, una cobertura en forma de cúpula. “Estas dos grandes divisiones principales de un teatro son las que es preciso indicar y expresar separadamente; si esta expresión se produce, cualquiera que sea la forma del resto de la construcción, el edificio proclamará siempre que está destinado a teatro, el único monumento en que se pueden adoptar esas dos grandes divisiones.”

- Escaleras, vestíbulos y zonas de descanso pueden concentrarse en un solo cuerpo, importante en cuanto a superficie, pero de menor elevación que la sala y la escena.
- La administración, modesta y menos monumental, aunque conectada al resto del edificio, debe diferenciarse del mismo.
- Los pasillos de acceso del público y del soberano: Antecuerpos o pabellones separados, deben destacarse claramente: la salida del público con accesos fáciles y gran circulación, la salida del soberano espaciosa y con rampas redondeadas, la primera más tranquila y sencilla, la segunda, más noble y magnífica.
- En primer plano deberá colocarse el cuerpo de vestíbulos y escalera.
- En segundo, casi en el centro del monumento, el cuerpo de la sala con su cúpula trazada abiertamente.
- Enseguida el gran remate o piñón de la escena, inmenso, dilatado, que capte las miradas. Constituye, por así decirlo, el fondo de un cuadro.
- Por detrás y un poco disfrazado, el edificio de la administración.
- Por último, a izquierda y derecha, los antecuerpos o pabellones de acceso.

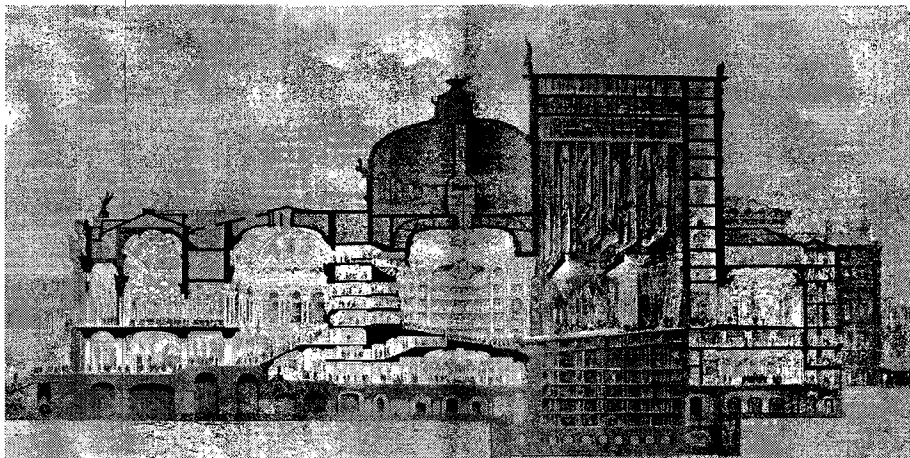
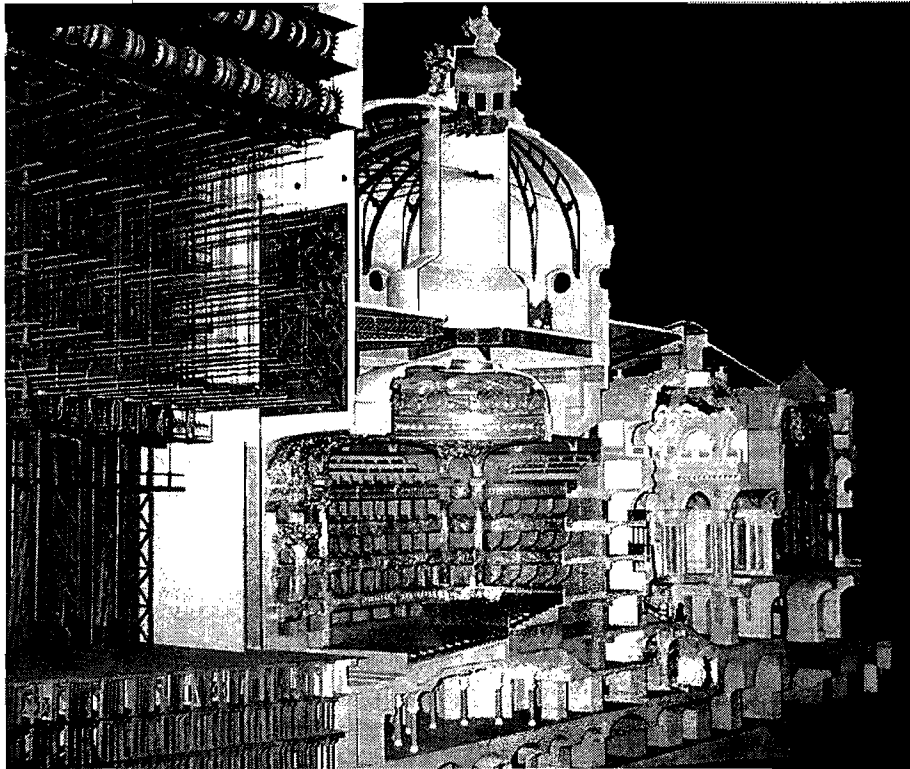
“Estas son las grandes divisiones de un edificio teatral, las que concuerdan con la razón y deben ser la expresión casi inevitable de un programa dado.”⁴²



61. Interior de la Ópera de París. La sala de espectadores con su parterre, orquesta, anfiteatro y galerías circundantes.

62. 63. Secciones longitudinales de la Ópera de París donde se muestra la disposición de los cuerpos principales del edificio teatral.

⁴² De la descripción hecha por Garnier se extrajeron los puntos anteriores.

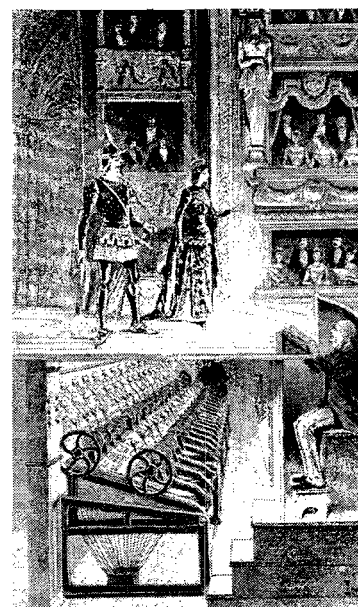


64. Ópera de París. Arriba, Maqueta: Sección longitudinal que muestra la proporción de la sala respecto al escenario situado en el primer plano. Abajo: Sección longitudinal que muestra la dinámica del movimiento.

La concepción tipológica le permite a Garnier una interpretación del edificio teatral dentro de la preceptiva que impone la renovación de la tradición clásica; interpretación, que no siendo estática, adopta la totalidad del prototipo o tipo edificatorio reconocible, a partir del cual genera un arquetipo que reunirá y dispondrá dentro de cierta estructura formal los elementos mínimos, constitutivos de una unidad compositiva, la del edificio teatral. Arquetipo, en tanto fungirá como punto de partida para afrontar la problemática arquitectónica no solo teatral sino la que emana de la nueva sociedad, siempre dentro de los principios considerados fundamentales del arte.

A la muerte de Garnier, en 1898, la revista francesa *La Construction Moderne* considera a La Ópera de París, equiparable al Partenón, a Santa Sofía, a la Catedral de Amiens, y la cúpula de Brunelleschi. Y en ese mismo año, en un concurso de los arquitectos norteamericanos (*Brochure Series*), ocupaba el tercer lugar entre las fachadas más importantes de la arquitectura universal, tras Notre Dame de Paris y el Partenón⁴³.

En La Ópera de París, el espacio del teatro como acción dramática (el cometido que se esperaría de un edificio para las representaciones teatrales) está ausente del debate de la especificidad de su arquitectura que busca en la reformulación de su tradición clásica, la vigencia de sus preceptos y en la teatralización de su arquitectura; la exacerbación de los sentidos, el espectáculo de la vida urbana parisina que construye la modernidad.



65. La Ópera de París. Concha del apuntador ubicada en el proscenio.

⁴³ Joaquín Lorda. Historia de la arquitectura, Universidad de Navarra, www.unav.es

El placer de los sentidos

El Festspielhaus de Bayreuth de Wagner (1876)

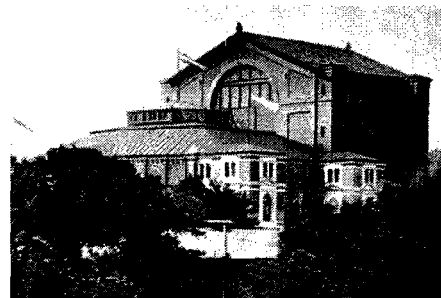
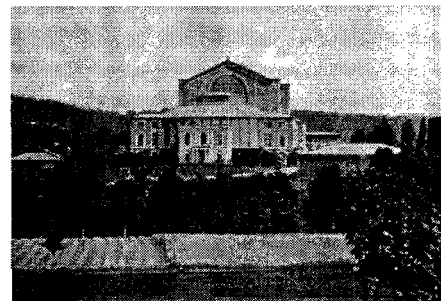
Si el hombre en la vida rinde homenaje al principio de belleza, si se regocija de esta belleza manifestada por su cuerpo, el sujeto y la materia artística de la reproducción de dicha belleza son el hombre mismo, viviente, perfecto. Su obra de arte es el Drama y la redención de la plástica es precisamente el desembrujamiento de la piedra, el retorno del hombre de carne y hueso el paso de la inmovilidad al movimiento, de lo monumental a lo actual⁴⁴.

Las mejoras funcionales en la siempre compleja actividad constructiva del teatro se amplían con la crisis de su convención edificatoria, enfrentada a las nuevas maneras de entender y abordar la representación escénica, y también, con la cada vez mayor especialización de las múltiples tareas que el teatro involucra, entre ellas, la de los arquitectos.

Los modernos problemas de la acústica y la visibilidad exigen atención al proscenio y la boca-escena, distinguir la sala destinada a la audición de la destinada al drama, ocultar la orquesta, ensanchar y oscurecer la sala, así como declarar al exterior su curvatura, evitando esquinas angulosas al interior que, se considera, vulneran la acústica.

Con anterioridad al Festspielhaus de Bayreuth, inspirados en los modelos antiguos, varios arquitectos ensayan soluciones para adecuar sala y escenario a las nuevas necesidades: desde Ledoux en Francia y Ludwing Catel (1776-1819), Carl Ferdinand Langhans (1781-1869), Friedrich Gilly (1772-1800) y Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) en Alemania⁴⁵.

Al interior de la escena, la ruptura con los viejos moldes interpretativos impulsada por Richard Wagner (1813-1883) abre la vía para una nueva concepción del edificio teatral. Compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical, Wagner lucha por una comprensión más dramática de la escena musical en oposición al escenario operístico



65. Teatro Festspielhaus (1872-76) diseñado por Otto Bruckwald para Richard Wagner en Bayreuth Alemania.

66. Inaugurado el 13 de agosto de 1876, el Teatro de Bayreuth se alza al sur de la ciudad, al pie de la colina Bürgerreud, y la diferencia de nivel que se deriva por el lugar en que está emplazado, queda resuelta por hallarse circundada en parte la construcción por grandes terrazas pobladas de plantas y balaustradas adornadas con candelabros. El Teatro queda circunscrito en un cuadrilátero de 236 pies de longitud y 178 de anchura; la mitad sur de este cuadrilátero es la destinada al público, vestíbulos, salones, etc., y la del norte a la escena, maquinaria y otros anexos.

⁴⁴ Richard Wagner. Citado por Ramón Bau. "La representación de la Obra de Arte Total". En: Archivo Richard Wagner. [en línea]. Textos sobre Wager y su obra. [consultado 15 nov. 2008]. disponible en <<http://archivowagner.info/101rw.html>>

⁴⁵ Fabrizio Cruciani. *Arquitectura teatral*, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, (Colección Escenología) México, 1994, p.154.

existente hasta entonces, en cuyos convencionalismos y ejecuciones amaneradas ve el espejo de una sociedad decadente. Pronunciarse por el "drama musical" que asume también la escenografía y el libreto, es para Wagner encarar el privilegio de una sala fastuosa y brillante, elíptica o de herradura, donde los espectadores se complacen en contemplarse así mismos en detrimento del escenario que resulta secundario con todo lo que allí sucede. Pero es también llegar a la forma no como meta sino como resultado. Esto es, alcanzar la síntesis de todas las artes. Pues,

(...) el cultivo del sentido visual, del sentimiento de la forma exterior, se convierte en un factor determinante para la irradiación musical: lo que el poeta ha regalado tan maravillosamente a nuestros oídos, también debe ser capaz de evocarlo ante nuestros ojos, y este último procedimiento solo concierne indirectamente al deseo íntimo de expresión que ha originado el drama⁴⁶.

Ya Schiller en sus cartas sobre la educación estética del hombre se había pronunciado por la perfección integradora de las artes⁴⁷: un espacio donde la música en su expresión más sublime se convierte en forma pura, las artes plásticas y la poesía en música capaz de conmover, siendo, la conjunción expresiva de las tres, superior a las limitaciones propias de cada una.

En clave romántica tardía, con la primacía de lo subjetivo sobre la razón, de la expresión auténtica sobre el barroquismo aburguesado y el metodismo clásico, el ideal de Wagner es alcanzar una nueva forma a partir de la conjunción dramática y musical, que por su efecto cada vez más intenso, sea capaz de conmover, pues, "la acción dramática consigue ante todo su ser en la música"⁴⁸.

En concordancia con esta lógica, R. Wagner, demanda del edificio teatral:

La arquitectura no puede tener un propósito más alto que crear un entorno espacial para una asociación de seres humanos en la que se representen a sí mismos, entorno que la obra de arte humana precisa para manifestarse. Sólo

⁴⁶ Richard Wagner, cita en Emil Preetorius. "Wagner, imagen y visión". En: Archivo Richard Wagner. [en línea]. Textos sobre Wager y su obra. [consultado 15 nov. 2008]. disponible en <<http://archivowagner.info/3501.html>>

⁴⁷ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (1795), ed. y trad. de E. M. Wilkinson y L. A. Willoughby, Oxford, 1967, p. 155, citado por Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza Forma, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, 1981; 1996.

⁴⁸ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner 1864-1883*, Vol. II, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 588.

aquel edificio que está totalmente al servicio de una finalidad humana está construido por necesidad; ahora bien, la suprema necesidad humana es la artística, y la suprema finalidad artística es el drama.

(...) En un perfecto edificio de teatro, son las demandas del arte las que dan, incluso en los detalles más pequeños, la norma y la medida, la exigencia es doble, la de *dar* y la de *recibir*, y ambas se cruzan y se relacionan, condicionándose mutuamente. El escenario tiene, en primer lugar, la misión de cumplir todas las condiciones requeridas por la acción dramática común que en él se represente; en segundo lugar, ha de adaptar estas condiciones para que se ciñan al propósito de que la vista y el oído del espectador perciban la acción dramática comprensiblemente.

(...) De este modo, viendo y oyendo, se imagina totalmente en escena; el actor sólo es artista dándose al público por entero. Todo lo que respira y se mueve sobre el escenario lo hace por la necesidad expresiva de comunicarse, de ser visto y escuchado en un espacio que, aunque siempre de tamaño relativo, al actor le parece, desde un punto de vista escénico, que contiene a la humanidad entera; pero, desde el emplazamiento de los espectadores, el respetable, ese representante de la escena pública, desaparece por sí mismo; vive y respira todavía sólo en la obra de arte, que a él le parece la vida misma, y lo hace desde el escenario, que él considera el universo entero⁴⁹.

Aliado de Gottfried Semper (1803-1879), arquitecto y teórico racionalista de amplia trayectoria en la producción de edificios teatrales (proyectó diez, construyó tres)⁵⁰, Wagner colabora con el proyecto para el teatro provisional del Glaspalast de Múnich 1864-1866; en las alternativas de plantas para el *Wagner Festival Theater*, y por supuesto en la ejecución de su propio teatro.

Buscando un mayor acercamiento entre público y escena, el arquitecto vienés, había seguido la forma de la *cavea* antigua en algunos de sus proyectos. Y, en oposición a la visión contemplativa y estetizada de la arquitectura griega como productos puros, casi escultóricos, Semper considera que la técnica, el material y la finalidad determinan la forma y las propiedades estéticas del edificio. Así, en los teatros de la antigüedad, ve no la respuesta a una *idea* sino a una *necesidad*. En tal sentido se convierte en crítico del sistema proyectual de Durand al que acusa de partir de la abstracción mecánica, alejado de toda consideración de tipo contextual o cultural. Ciencia e industria son aliados

⁴⁹ Richard Wagner. *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, 1850. Trad. esp.: *La obra de arte del futuro* (trad. Joan B. Llinares y Francisco López Martín), Valencia, Publicaciones de la Universidad 2000 (Colección estética y crítica), p. 144, citado por Fernando Quezada. *Caja mágica. Cuerpo y escena*. Fundación Caja de arquitectos, Barcelona (España), 2004, p. 25.

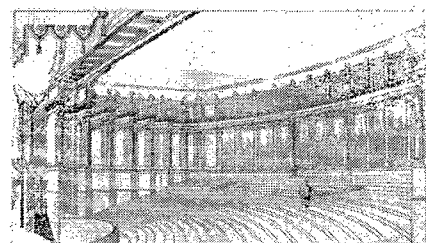
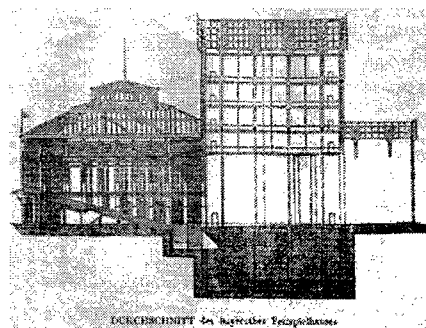
⁵⁰ Fernando Quezada, *op. cit.*, p. 89.

del arte, afirma. Así, las artes desde su nacimiento aparecieron por necesidad humana íntimamente conectadas. De esta suerte, los monumentos griegos, policromos, son para Semper, una obra de arte total.

A partir de los proyectos de G. Semper concretados por el propio Wagner⁵¹, su asistente técnico Carl Brandt y por el arquitecto Otto Brückwald, quedan definidos los problemas que encontrarán solución en el Festspielhaus de Bayreuth. Una solución evocadora del antiguo teatro griego en su vertiente artística y arquitectónica: la unidad entre poesía, drama y música. *El arte total*. La síntesis de todas las artes poéticas, visuales, musicales y escénicas. La integración entre lo apolíneo y lo dionisiaco tan insistente y apasionadamente señalados por Nietzsche⁵² y la consecuente demanda de otra relación, más unificada, entre el público y el escenario, y por derivación, una disposición más igualitaria entre los espectadores que asisten al *espectáculo del Arte*.

En su artículo de 1873: *El teatro de los festivales escénicos de Bayreuth. Como una comunicación de su primea piedra*, Wagner vuelve a insistir en la idea de la «invisibilidad de la orquesta» y explica por qué la ordenación de los graderíos debe lograr «el carácter y la disposición del anfiteatro antiguo»⁵³. A partir de estas convicciones, Wagner continúa la búsqueda casi obsesiva de la forma ideal como contenido y como continente, como espectáculo y como espacio de representación:

Existía junto al disfrute del arte una celebración religiosa, en la que los hombres más distinguidos del Estado participaban como poetas y actores, apareciendo, como sacerdotes, ante un conglomerado de espectadores de la ciudad y el campo que estaba tan imbuido con gran expectación de la dignidad de las funciones que



67. Festspielhaus (1872-76) Sección longitudinal.

68. Festspielhaus (1872-76) La sala de espectadores evoca la *cavea* griega.

No obstante representar una reforma radical con respecto a los teatros de herradura y palcos, y una concepción opuesta hacia sus espectáculos, el Festspielhaus muestra la continuidad del proceder tipológico en el cambio y la transformación.

⁵¹ Con arreglo a las indicaciones de Wagner, Semper, trazó los planos del teatro que había de construirse en Múnaco; pero razones políticas privaron a Wagner de la amistad de Luis II de Baviera, su protector, por lo que tiempo después consigue erigirlo en Bayreuth mediante la formación de una empresa por acciones. El 22 de mayo de 1872, se coloca la primera piedra del edificio.

⁵² En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche plantea: "Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* [...] Con sus dos divinidades del arte, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis monstruosa, en origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: ambas pulsiones tan diferentes van en compañía, las más de las veces en abierta discordancia entre ellas y excitándose mutuamente para tener partos siempre nuevos y cada vez más vigorosos, [...] y en ese apareamiento engendran por último la obra de arte de la tragedia ática, que es dionisiaca en la misma medida que apolínea". F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Libro digital disponible en <http://www.nietzscheana.com.ar/textos.htm>.

⁵³ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner 1864-1883*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 539.

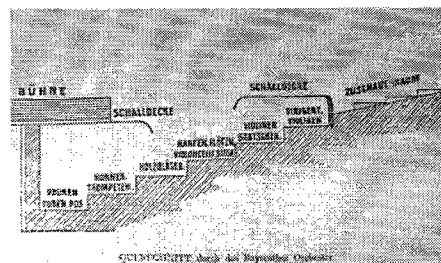
un Esquilo o un Sófoles podrían llevar la más sublime de las creaciones poéticas ante un público bien seguros de la completa asimilación⁵⁴

Con objeto de intensificar la experiencia viviente de la ópera, el teatro - único espacio donde la utopía del arte total es posible-, debe transformarse: la sala debe romper con su autonomía, su disposición tradicional y envolvente de palcos, debe contar con isóptica y acústica apropiadas, debe eliminar ornamentos y demás distractores que impiden al público sumergirse en la escena, también, y sin perder sus características básicas, el foro debe adecuarse.

El teatro de Wagner, construido para la ejecución de sus propias obras, está diseñado para ver y oír. Por ello, suprime la concha del apuntador, desaparece las candilejas, elimina los balcones de proscenio y vuelve la bocaescena más austera. Para no distraer a los espectadores con los movimientos de los músicos, los oculta en el foso que localiza bajo el proscenio; coloca los asientos en forma de abanico y oscurece la sala⁵⁵ obligando al público a dirigir la atención hacia el drama que, profusamente iluminado, se desarrolla en la escena.

No es solo cambio o supresión elementos, se trata de una reforma radical, de la obtención de las condiciones para una concepción escénica distinta, de la consecución de un lenguaje donde lo técnico se funda con lo poético de tal suerte que el espectador quede envuelto en un acto sublime de creación artística total. Pues, el idioma de Wagner es:

[...] en su mayor esplendor poético, en su más profundo significado, solamente el trasfondo conceptual de su obra de arte total se forma de sonidos y gestos. Y esta obra tiene su sentido propio e interno que se sostiene independientemente de su contenido textual: es una significación diferente, no racional, que más bien pertenece a la esfera de los sueños, que funciona más allá del pensamiento racional, pero que llega a su realización con una clara lógica y en forma incontenible e inevitable.⁵⁶

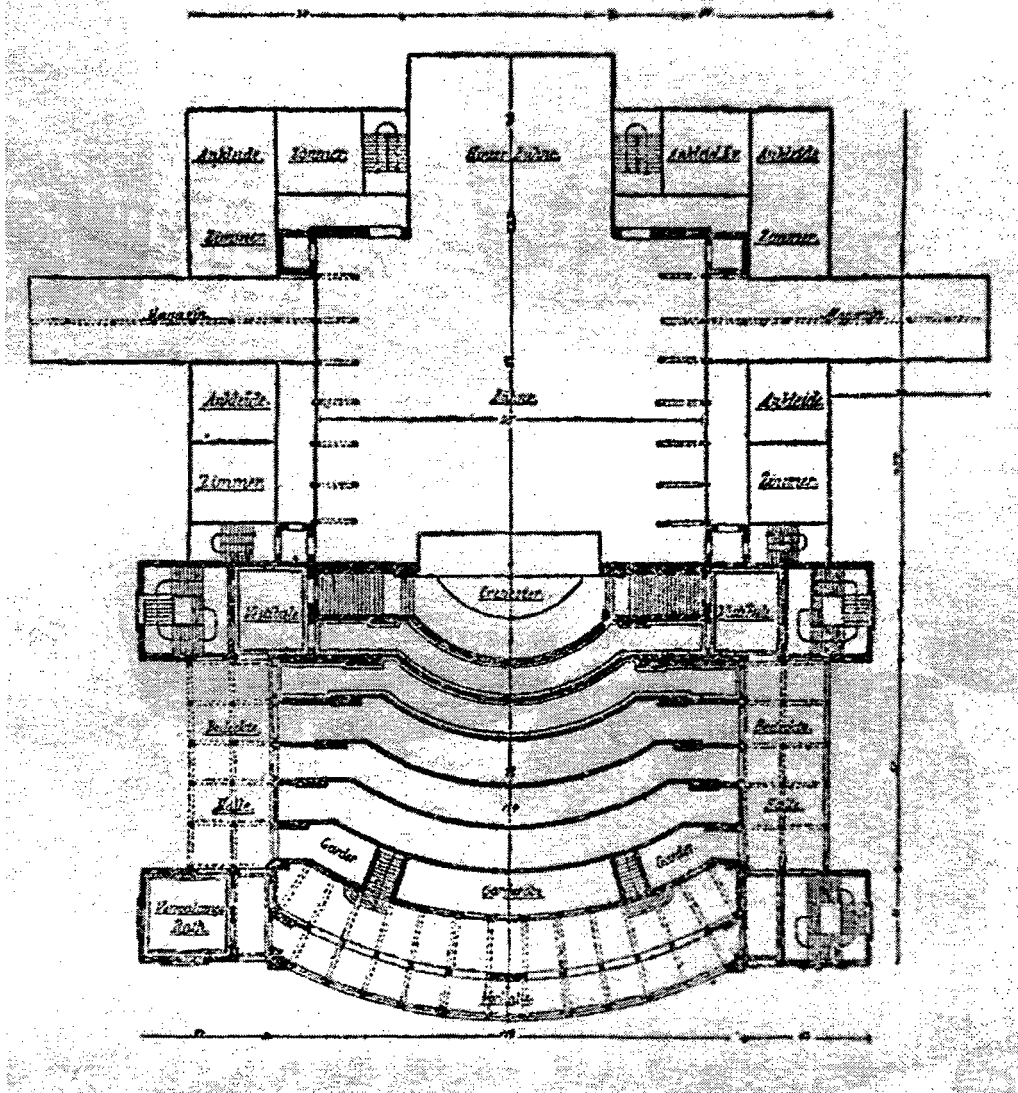


69. Festspielhaus (1872-76). Foso de la orquesta.

⁵⁴ Richard Wagner. *Art Life Theories of Richard Wagner*, Nueva York: ed. H. Holt, 1889, p. 145. citado por Fernando Quezada, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ Esta innovación se consideró atrevida, pues, por el carácter autocontemplativo de la sala tradicional, las representaciones se acostumbraban con las luces encendidas. Muchos de los asistentes permanecían, incluso, de espaldas a la escena, más interesados en el espectáculo de la sala. En el programa inaugural del teatro de Bayreuth, se advertía: "Con objeto de mantener el máximo efecto en la escena, la iluminación de la sala disminuirá todo lo posible, de suerte que durante la representación de los actos, será imposible leer el libreto, en consecuencia se aconseja a los espectadores que lean todo el poema antes de la representación o lo hagan de cada parte durante los entreactos".

⁵⁶ Cita en Emil Preetorius, *op. cit.*



70. Teatro Festspielhaus (1872-76) Planta de la sala y el foro con sus dependencias.

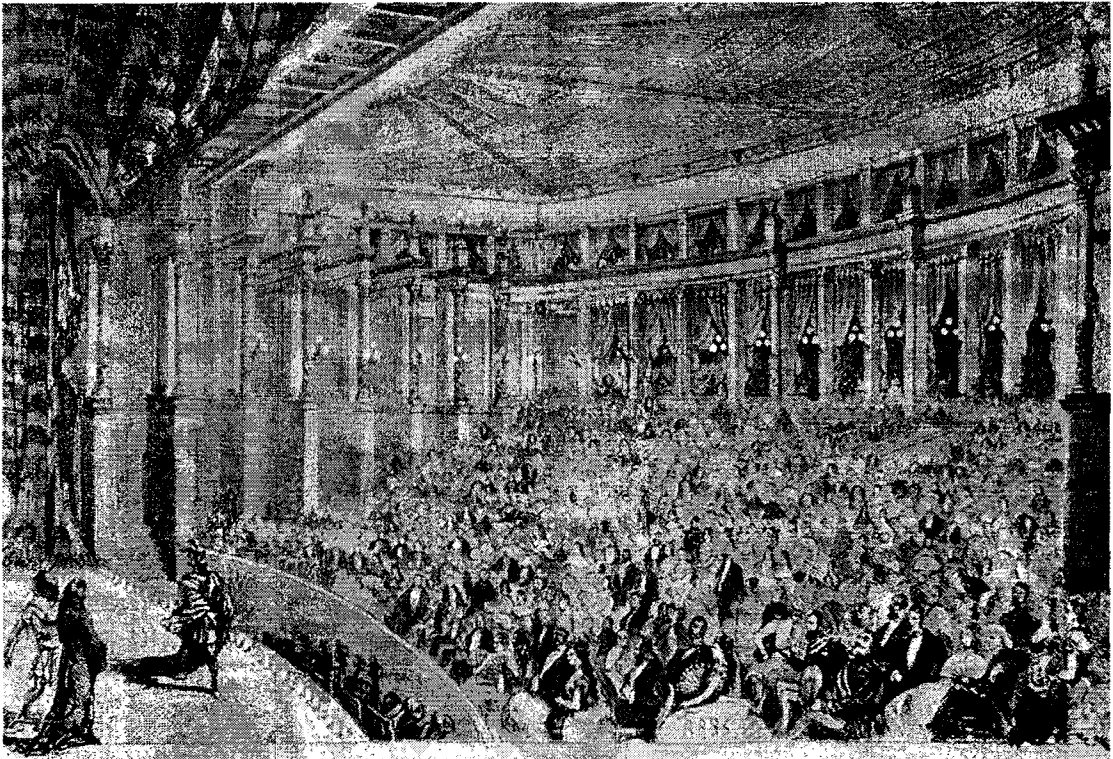
No obstante representar una reforma radical con respecto a los teatros de herradura y palcos, y una concepción opuesta hacia sus espectáculos, el Festspielhaus muestra la continuidad del proceder tipológico en el cambio y la transformación de su resultado.

Para el desarrollo del nuevo espectáculo, Wagner precisa de la relación frontal sala-escenario. Una unidad donde provocación y éxtasis se conjuguen para atrapar la realidad del espectador, donde el sonido fluya "para aquellas medianoches secretas y tenebrosas del alma, donde causa y efecto parecen salir del mismo punto". Pero también requiere de una sala *democrática*, no limitada por palcos, sino por muros a los que integrar una serie de mamparas para conseguir la acústica. El valor simbólico de la tipología italiana decrece así a favor de la utilitaria y razonada neutralidad arquitectónica, lo cual permite al público entregarse sin distracción a la sensación creadora del arte total.

Si tal finalidad, contradice un elemento fundamental: el carácter unitario, autónomo y auto contemplativo de la sala burguesa. No resulta suficiente para romper con la concepción tipológica dominante. Pese a esta radical innovación, el foro debe conservar sus características básicas: ubicarse de manera frontal a la sala, utilizar un telón de boca y un proscenio para delimitarse, disponer de vestiduras, desahogos, foso, torre y amplias dimensiones para alojar y operar una maquinaria escénica. Esta complejidad técnica permite recrear la realidad exacerbando los sentidos. La gran reforma, si bien nace de la exigencia máxima, no de la belleza virtuosista, sino de la sinceridad expresiva en el canto y en la interpretación escénica; opera en favor de la subordinación del edificio al espectáculo, alimenta la pasividad del espectador dando continuidad a la idea establecida y codificada de la ilusión escénica, manteniéndola, aunque también se aleje de la idea del edificio como monumento de la ciudad.

Según la perspectiva historiográfica: el privilegio de los cambios o de las permanencias, no sólo formales, también materiales, conceptuales, contextuales o culturales; el teatro de Wagner resultará una reforma o una ruptura a la tradición tipológica. Colocado frente al Markgräfliches Opernhaus (Opera de corte del Margrave), el teatro barroco de Giuseppe Galli Bibiena, erigido en la misma ciudad casi tres décadas atrás (1748), el Festspielhaus resulta ciertamente revolucionario por su utilitariedad y sobriedad arquitectónica.

Una visión genérica, parte de un proceso de abstracción, necesariamente excluyente, prescinde de la complejidad de la experiencia para observar a cambio, la continuidad de ciertas ideas o lógicas bajo las cuales se agrupan no solo arquitecturas con vertientes



71. Teatro Festspielhaus. Tarjeta postal. Interior de la sala de espectadores. La tragedia griega era un lugar de catarsis completa, de conjunción única entre lo sagrado, lo social y lo político, de ahí que se convierta en el ideal a que aspira Wagner

tan desiguales como la Ópera de París y el Festspielhaus de Bayreuth, sino otros géneros de edificios, incluso, manifestaciones provenientes de diversos mundos creativos más allá de limitaciones temporales y espaciales.

Indiscutiblemente, el teatro wagneriano de Bayreuth muestra ya la crisis tipológica convencional. Las constantes reformas delatan que el espacio codificado ya no puede contener una práctica teatral que se diversifica. Aunque nuevas reformas busquen eficientar la respuesta de sus estructuras a las exigencias escénicas: ocultamiento del foso de la orquesta, proskenios variables, escalinatas de comunicación sala-escena, salas más “democráticas”, disminución de la profundidad y ensanchamiento de la escena, paneles móviles, giratorios, etcétera. Sólo la ruptura definitiva con el ilusionismo de la perspectiva renacentista revolucionará el espacio del teatro hasta llevarle a prescindir del edificio teatral. Para ello habrán de surgir nuevos valores, espaciales, escénicos y actorales y sobre todo, exigirá la participación activa y reflexiva del espectador.

La noción de tipo en los teatros mexicanos

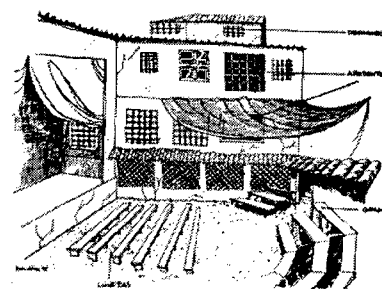
Transferencia y adopción tipológicas

Del corral de comedias al teatro a la italiana

No obstante su complejidad, la riqueza cultural del siglo Independiente hizo posible la existencia de diversos espacios destinados a las actividades teatrales en el país, aún cuando la inestabilidad política y económica que prevaleció por largo tiempo dificultara la labor constructiva que prácticamente se había detenido. El siglo XIX daba continuidad al proceso teatral constructivo que había iniciado desde los primeros años de la Colonia, definiendo y perfeccionando sus elementos constitutivos hasta prácticamente alcanzar el siglo XX. Proceso, sin duda significativo para la historia del edificio teatral, pero del que no contamos con estudios suficientes que documenten de manera clara su proceso evolutivo en el país. No obstante, queda claro que con el ingreso de nuevas concepciones arquitectónicas, se irrumpe en un proceso que de cierta manera empezaba a mostrar soluciones propias. Tres períodos pueden distinguirse en este proceso:

Las casas o patios de comedias

Un primer período iniciaría con los primeros lugares erigidos *ex profeso* para albergar actividades teatrales en la Nueva España. Nos referimos al último cuarto del siglo XVI cuando se tiene registro de las primeras casas, patios o corrales de comedias adaptados en sitios preexistentes. La aparición de estos primeros espacios se corresponde con la prohibición de las representaciones profanas al interior de las iglesias y también con la necesidad de recabar recursos que destinar a obras pías. Esta circunstancia, hará que se adapten espacios al interior de los conventos, en los atrios de las iglesias, incluso, en los patios de los hospitales, y por otro lado, irá haciendo surgir el teatro empresarial y de paga.



71. Corral de comedias madrileño del siglo XVI. Olivo, César, *Historia Básica de Arte Escénico*, Cátedra, Madrid, 1990.

Diversos estudios refieren la amplia gama de actividades que sumaron las representaciones teatrales (con o sin espacios *ex profeso*) durante los siglos novohispanos: festividades religiosas, representaciones cívicas, ceremoniales, corridas de toros, danzas, música, juegos, torneos, etc., que constantemente ocupaban las calles y plazas de la ciudad. Las investigaciones de G. Recchia¹, nos permiten saber que en la ciudad de México la actividad teatral era abundante, que se realizaba tanto en los colegios como en las calles y corrales, en la corte y en las casas particulares, y que eran varias las compañías de comediantes que podrían encontrarse; pues, el teatro fungió no sólo como desahogo o relajamiento ante los problemas sociales, también como instrumento de control, de trasmisión de costumbres y modos de vida, para obtener ingresos, difundir principios éticos, estéticos, morales, incluso políticos de la corona española².

Por lo general vamos a encontrar en estos espacios edificaciones sencillas y materiales perecederos, muy similares a los corrales madrileños, pero con una disposición jerárquica organizada en torno al espectáculo: un escenario frente a un patio rectangular descubierto y rodeado de gradas, a los lados del escenario los vestidores y, en un segundo nivel, los aposentos.

Una solución que de algún modo emula a los antiguos corrales de comedias es el denominado "Corral de Comedias Juan Ruiz de Alarcón" ubicado en uno de los patios de la ex hacienda Cantarranas en Taxco, Gro. Se trata de un gran espacio abierto rodeado de palcos dispuestos según el ritmo impuesto por la topografía. Los materiales predominantes son la piedra, la madera y la teja.

Se tiene conocimiento de la casa de comedias que pertenecía a Francisco de León ubicada junto al Hospital de Nuestra Señora, después Hospital de Jesús, al parecer una casa de vecindad; y de otra, conocida como *casa de farsas* perteneciente a Gonzalo de Riancho; entre algunas otras. Ambas, en la ciudad de México³.

¹ Giovanna Recchia. *Espacio Teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVII*, CITRU, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.

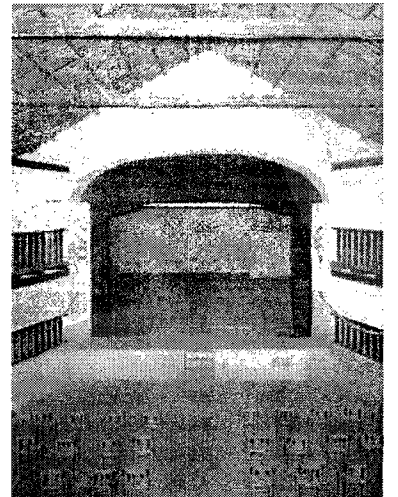
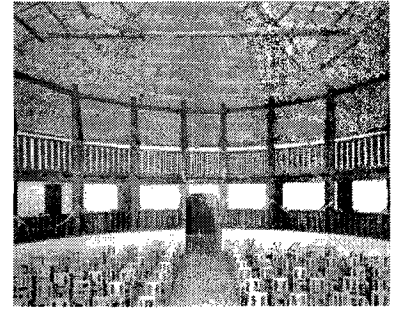
² Véase Othón Arróniz. *Teatro de evangelización en Nueva España*. Instituto de Investigaciones Fil. UNAM. México, 1979. y Germán Viveros. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del estudiante universitario 111, México, 1990.

³ Giovanna Recchia. *Op. cit.*, p. 11.

Aunque no se cuenta con mayores datos, también se sabe que en la ciudad de Guanajuato funcionó una casa de comedias al igual que en San Luis Potosí, ésta, hacia 1620⁴. En Aguascalientes se menciona al Teatro Primavera como un sitio improvisado, un *coligallo*, que servía tanto para peleas de gallos como para representaciones teatrales⁵.

Un caso sin duda interesante es el de Tecali de Herrera, Puebla, el hoy llamado Teatro "Gregorio de Gante"; erigido frente uno de los primeros conventos franciscanos del siglo XVI, es un vivo testimonio de la función de las actividades teatrales en relación a las de evangelización. El proyecto de esta antigua casa de comedias, restaurada en 1975, se atribuye, al igual que el convento, al Arq. Claudio de Arciniega⁶. Aunque desconocemos la fecha exacta de su erección y los antecedentes del inmueble restaurado, sus características muestran ya una jerarquía espacial en el tratamiento del área pública constituida por un patio sin butaquería (los asistentes acostumbraban cargar con su asiento), un nivel de aposentos y galería o *cazuela* donde pueden distribuirse hasta 500 asistentes. Si la fecha estimada es la correcta (alrededor de 1540)⁷, nos encontramos ante uno de los espacios teatrales más tempranamente evolucionados en México, que bien valdría ubicarlo en el segundo período de los tres en que hemos dividido el desarrollo de sus edificios teatrales.

En cuanto al puerto de Veracruz, cabe decir que la actividad teatral, al igual que la de la ciudad de México, se realizaba en las calles y las plazas, en los atrios y los patios de los conventos; posteriormente, en improvisados tablados o *corrales* instalados en algunos solares y patios de vecindad de los que no se tienen mayores datos⁸. Algunos registros señalan la existencia de una Casa de Comedias, procedente del siglo XVIII, en una parte del convento de San Agustín el Viejo. Mario Molina dice al respecto:



72. Interior del Teatro "Gregorio de Gante", antigua casa de comedias, se atribuye al Arq. Claudio de Arciniega.

73. Foro del Teatro "Gregorio de Gante", antigua casa de comedias, se atribuye al Arq. Claudio de Arciniega.

⁴ *Teatros de México*, Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México, 1991.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Teatros México: Teatro Gregorio de Gante*. En: Sistema de Información Cultural. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. [en línea]. [consultado 02 feb. 2008]. disponible en <<http://www.sic.gob.mx>>.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sobre la actividad teatral del puerto de Veracruz, véase Cortés Rodríguez, Marta Inés, "Los espectáculos teatrales en Veracruz (1873-1875)", Máscaras, Col. Cartapacios, IVEC, Veracruz, México, 1990.

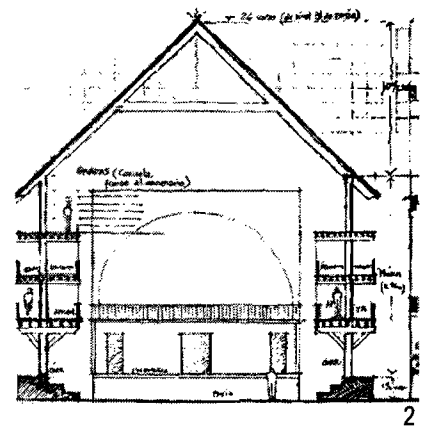
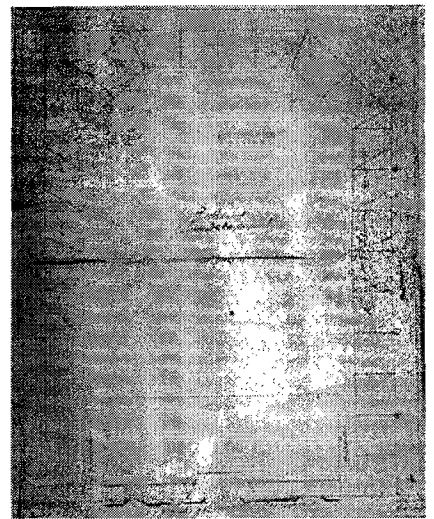
El primer Teatro que tuvo la ciudad de Veracruz fue de madera, estaba ubicado en un solar de 20 varas de frente por 40 de fondo, perteneciente al Convento de San Agustín y arrendado al Ayuntamiento, a quien pertenecía el Coliseo. El Teatro no tenía frente ninguno a la calle y estaba comunicado hacia la de Nava por una entrada situada entre accesorias de las casas contiguas; y por el costado de tierra con un callejón enladrillado que comunicaba las calles de Nava y de San Agustín el Viejo, hoy Benito Juárez. El solar fue comprado por el Ayuntamiento al Convento de San Agustín el 2 de Abril de 1812 (...) pero ya en 1807 el mismo Ayuntamiento había comprado a don Pedro Telmo Landero, una accesoria de piedra y madera y un solar eriazo que separaba el solar del teatro de la calle de Nava, y que aumentaba en 13 y media varas de fondo (...)⁹

Marta Cortés nos indica que en este sitio podían encontrarse comediantes, equilibristas, maromeros y prestidigitadores, de amplia aceptación entre la población, cuyo producto, no obstante la necesidad de recursos para el sostenimiento del teatro, se destinaba a obras de beneficencia pública como el fondo permanente para la Casa de las Recogidas o la cárcel. Tras su incendio, en 1819, emerge un nuevo teatro cuyas características mostrarían una concepción arquitectónica más evolucionada.

Los coliseos de comedias

Un segundo período abarcaría de mediados del siglo XVII a la tercera década del siglo XIX y estaría constituido por los inmuebles que aún sin gozar de relevancia urbana, podrían definirse como el punto de transición entre los primeros corrales de comedias y el teatro italiano. Recintos más apropiados al espectáculo, con un trazado cuidadoso, una distribución jerárquica, un estudio visual para comodidad de los espectadores, y, fundamentalmente, una estructura formal y constructiva autónoma. A partir de aquí estos problemas formarán parte de la labor proyectiva de los edificios teatrales.

El Coliseo de Comedias que erigió Juan Gómez de Trasmonte de 1639 a 1642 en el interior del Hospital Real de Naturales de la ciudad de México (en sustitución del que, ubicado en el mismo sitio, se había incendiado en 1629), marcaría el inicio de este período. En su decurso, se irán gradualmente incorporando



74. Planta del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales proyectado por Juan Gómez de Trasmonte en 1639, desaparecido por un incendio en 1722. (Archivo General de la Nación)

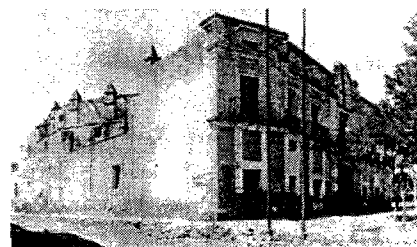
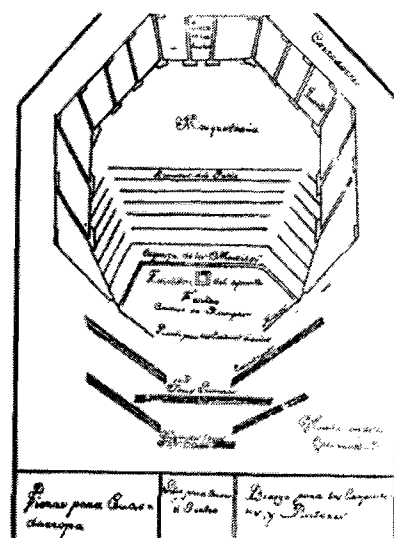
75. Corte de la reconstrucción del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales. Dibujo de Rómulo García en: Recchia, Giovanna, *op. cit.*, Anexo gráfico.

⁹ Mario Molina. Informe enviado en Diciembre de 1900 al Gobernador Dehesa, Fomento Mejoras y Obras Públicas, AGEV, Caja 244.

nuevos componentes funcionales, estructurales y formales hasta hacer del edificio teatral un símbolo social y urbano.

Un detallado estudio de la arquitectura de este inmueble, siguiendo la memoria dejada por Juan Gómez de Trasmonte, es el de G. Recchia cuyos resultados pueden consultarse en el libro de su autoría (pp.56-57), citado en este capítulo, de ahí se han tomado algunas de las ilustraciones que acompañan esta sección. En síntesis podemos decir que el Coliseo de Comedias era un recinto de espacio profundo, cubierto con una techumbre de madera y tejamanil donde encontraban acomodo hasta alrededor de 1000 espectadores pudiendo distribuirse: una buena parte en el patio, de pié; otro tanto en los asientos del graderío y los dos órdenes de aposentos dispuestos de manera perimetral y, al fondo, en un tercer nivel, frente al escenario, “la gente de chusmas”. Con un escenario favorecido con accesos de servicio y área para vestuario, esta edificación pervivió, no sin múltiples reparaciones hasta 1722, año en que un nuevo incendio acaba por destruirlo.

El Coliseo Nuevo, erigido en la ciudad de México y proyectado por los maestros de arquitectura José Eduardo de Herrera y Manuel Álvarez en 1752, se encontraría entre aquellos cuyos elementos constitutivos muestran una mayor definición de su estructura formal pudiendo conjugar, como lo apunta G. Recchia “la interpretación de modelos peninsulares con otras experiencias espaciales más cercanas y cotidianas como las plazas de toros y los palenques”¹⁰. De planta poligonal y muros de mampostería, este recinto, con un aforo hasta de mil cuatrocientos espectadores, muestra un desarrollo de sus componentes: una sala con luneta y *mosquetería*, tres órdenes de cuarenta y un aposentos volados, o *quartos*, y *cazuela*; una especialización de sus funciones: foso para alojar a la *orquesta de los músicos*, *cuarto de velos*, *escotillón del apunte*, *cortina de romper*, *punte para las cortinas diarias*, y en la parte posterior: *piezas para guardarropa*, *sitio para hacer el teatro*, *bodega para los carpinteros y pintores y habitación de las operaciones*.¹¹ Su fachada, sin destacar en el conjunto urbano, presentaba un soportal en arcada, siguiendo



76. Planta del Coliseo Nuevo, 1752. González Obregón, Luis, *México viejo*, Patria, México, 1945.

77. Teatro Principal 1742. Puebla, Pue.

¹⁰ Giovanna Recchia. *op. cit.*

¹¹ Jaime Cuadriello. “El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa”, *Teatros de México*, Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México, 1991, p. 46.

los patrones compositivos predominantes. Lo más significativo, no obstante es que el teatro consigue su fachada y con ello, gana un sitio como estructura autónoma en la ciudad.

Se tiene conocimiento de que soluciones similares fueron utilizadas en ciudades como Puebla (1743 y 1760), Guadalajara (1758 y 1789), Guanajuato (1788), San Luis Potosí, Veracruz (de longeva tradición y reformado en 1792) y Zacatecas (1778).¹²

Es el caso del Teatro Principal en Puebla, estimado como uno de los sobrevivientes del virreinato cuya construcción fue autorizada por el virrey Marqués de Cerralvo mediante decreto de fecha 17 de octubre de 1623, aunque fue hasta 1742 cuando el alcalde coronel don Miguel Román de Castilla destina los predios de unas casas viejas y abandonadas en la plazuela del Portalillo de San Francisco para que ahí se edificara. Un año después se decide edificarlo concluyéndose hasta 1759. Desde 1861 se le denomina Teatro Principal¹³. Ha sido objeto de diversas intervenciones a lo largo del tiempo, remodelaciones, restauraciones. En 1995 se le colocó un falso plafón en el techo de la sala.

Otro caso es el del Teatro Principal de Guanajuato inaugurado en abril de 1788 como Corral de Comedias, remodelado en 1826 y en 1831. El edificio que se conoce en la actualidad fue inaugurado en septiembre de 1955 después de que un incendio lo destruye por en el año de 1921 cuando operaba como sala de cine.¹⁴

Características similares, aunque con un mayor grado de desarrollo pueden advertirse en el Teatro Alarcón edificado a instancias de Juan Guajardo en San Luis Potosí en 1827. El proyecto es del arquitecto, pintor y escultor Francisco Eduardo Tresguerras¹⁵ de quien Katzman refiere había edificado en Celaya “un teatro llamado Coliseo” en 1824.

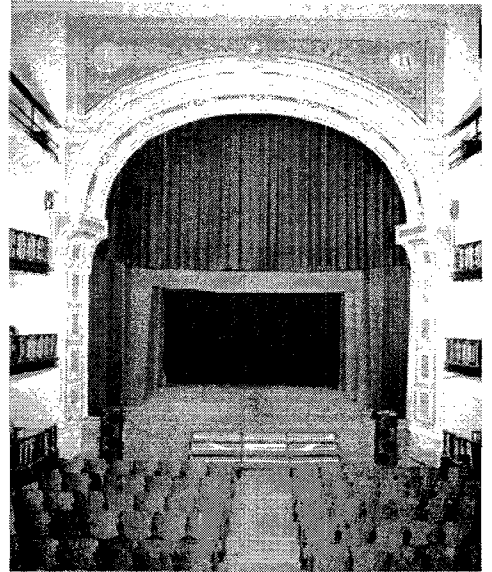
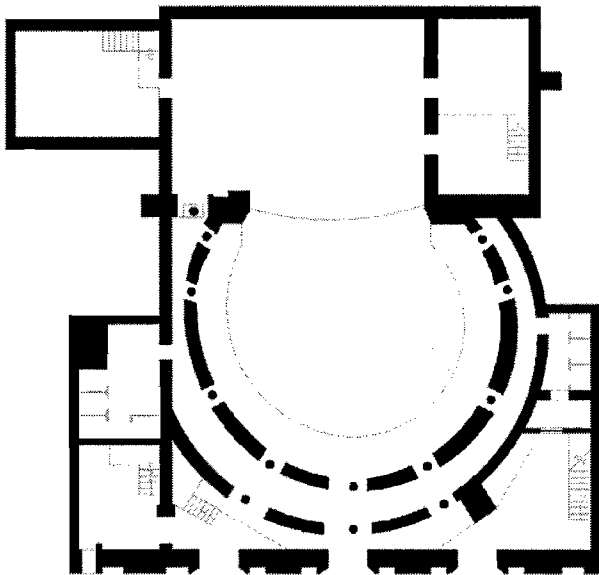
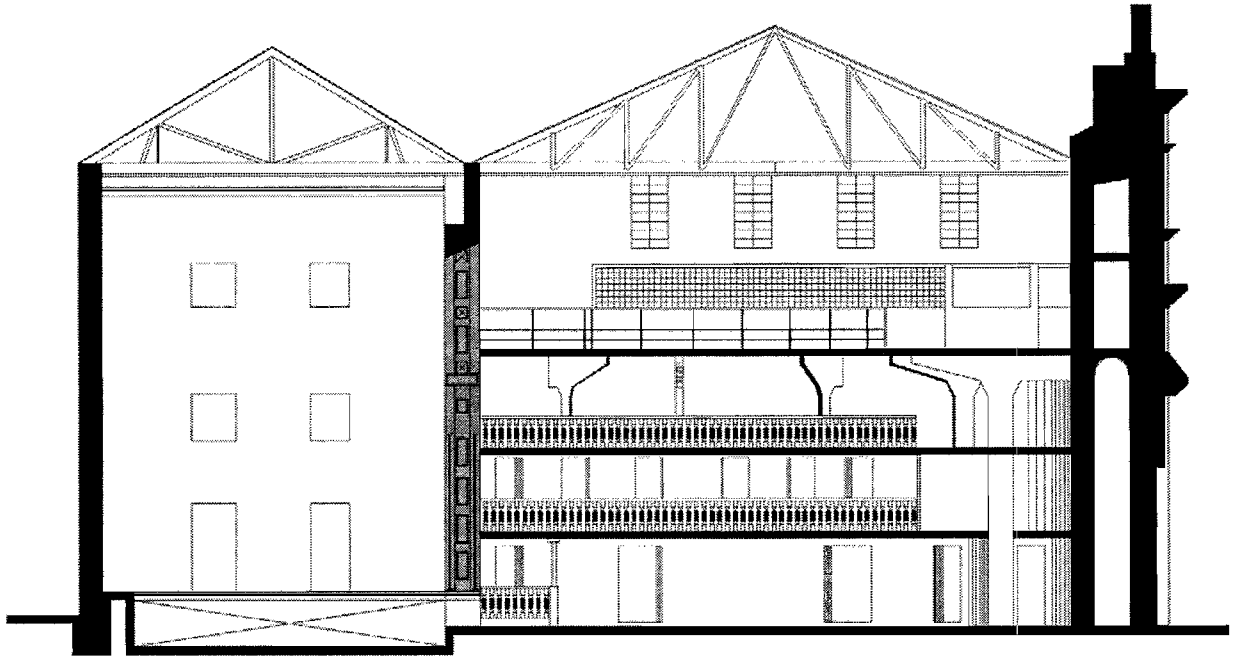
Erigido años más tarde sobre las ruinas de la antigua Casa de Comedias, el Teatro Principal (1832-1836) del puerto de Veracruz, obra del ingeniero militar de origen italiano Juan Dechelli,

¹² *Ibidem*. p. 47.

¹³ Instituto Municipal de Arte y Cultura. H. Ayuntamiento de Puebla 2005-2008.

¹⁴ Teatros México: Teatro Principal. En: Sistema de Información Cultural. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. [en línea]. [consultado 02 feb. 2008]. disponible en <<http://www.sic.gob.mx>>.

¹⁵ Giovanna Recchia, *op. cit.*, p. 78.



78. Corte transversal del Teatro Alarcón, San Luis Potosí. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

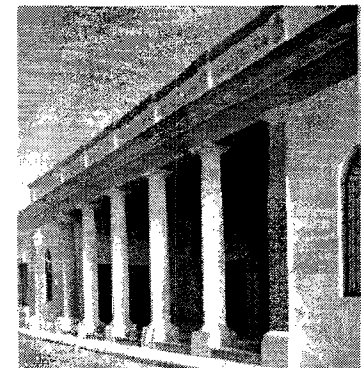
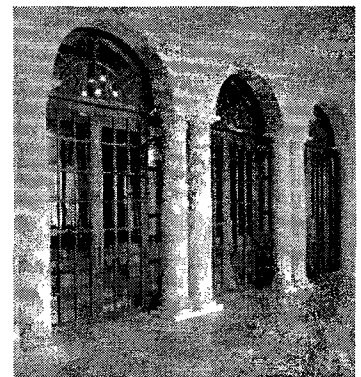
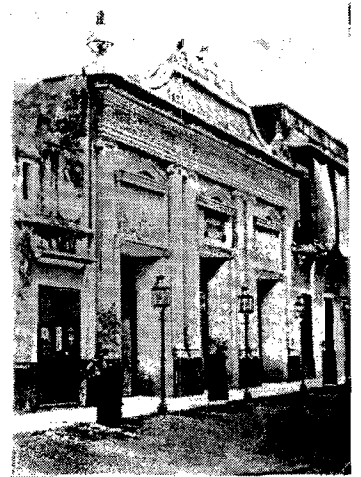
79. Planta baja del Teatro Alarcón, San Luis Potosí. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

80. Interior del Teatro Alarcón. San Luis Potosí. *Teatros de México, op. cit.*, p. 224.

desaparecido por un incendio al finalizar el siglo, se corresponde con este segundo período. Su fachada era de composición neoclásica, con tres vanos de acceso y un entablamento apoyado sobre pilastras jónicas. Según la descripción de Lerdo de Tejada¹⁶ tenía una capacidad para mil o mil 200 espectadores y presentaba una sala en forma de herradura con dos órdenes de veintitrés palcos y galería; el escenario aunque pequeño, resultaba suficiente para *los espectáculos comunes*, que no exigían un foro muy extenso; el cielo estaba artesonado *y con adornos de buen gusto*. La mayor parte de la obra interior era de madera, al igual que la armadura del techo, el cual estaba cubierto de pizarra y teja [...]¹⁷. En opinión de Manuel Payno era el más bello después de los coliseos de San Luis Potosí y Zacatecas¹⁸.

Otro de los edificios con estructura formal más desarrollada es el Teatro Francisco de Paula Toro¹⁹ erigido por las mismas fechas en Campeche, entre 1832 y 1834, por el ingeniero francés Teodoro Journot.

De características neoclásicas, la fachada del teatro se define por un pórtico columnado trabajado en cantera y rematado por una sencilla cornisa decorada. Éste, da paso al vestíbulo donde se encuentran los accesos que conducen al interior de la gran sala y a los palcos de primer nivel. Dos escaleras torneadas situadas a ambos lados del vestíbulo conducen a los palcos de los niveles superiores. La sala presenta forma de herradura profunda, con dos niveles de palcos de inspiración francesa y galería delimitados con barandales de



¹⁶ Lerdo de Tejada, Miguel, *Apuntes históricos de la heroica ciudad de Veracruz*. T. III, Imprenta de Vicente García T., México, 1858, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*.

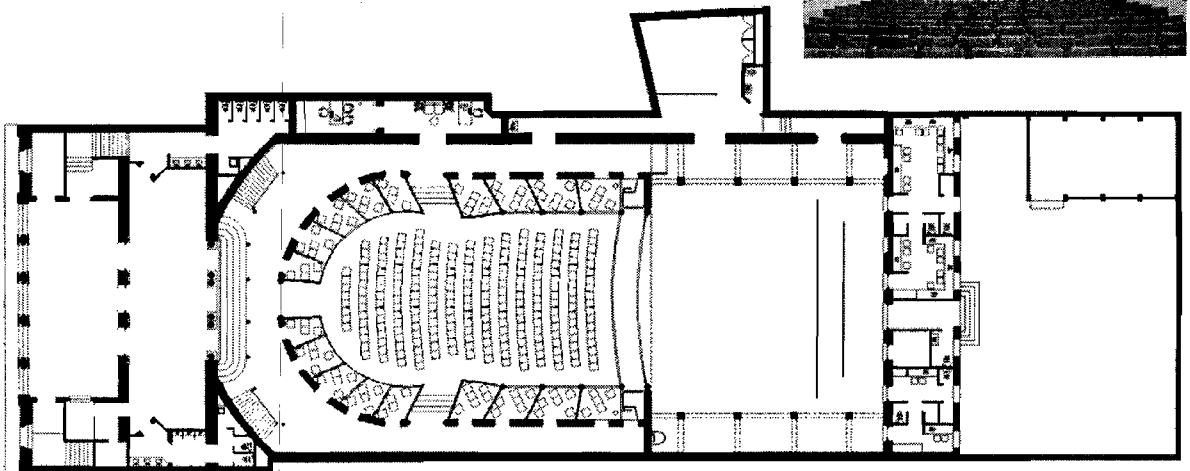
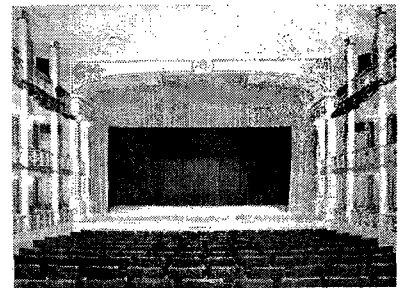
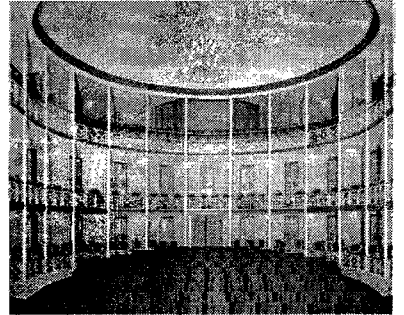
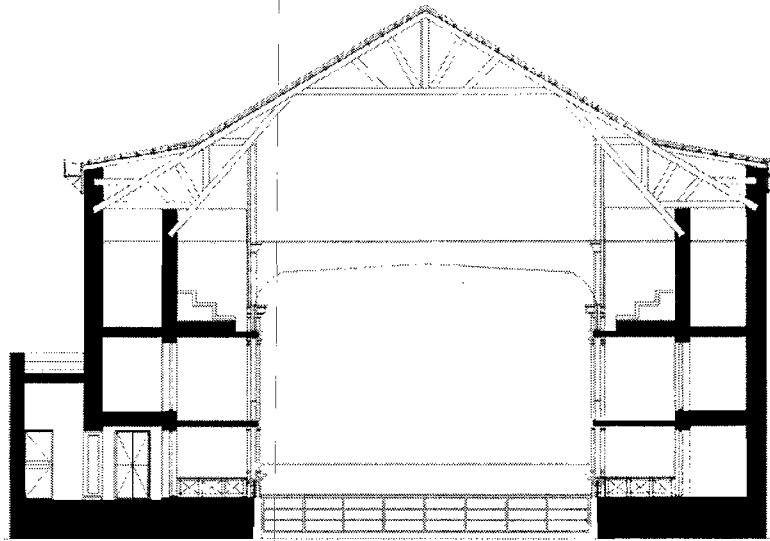
¹⁸ Hernández Palacios, Esther, (Pról.), *Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843*, (Núm. 1). Premiá, Universidad Veracruzana. Colección Rescate, Puebla, 1984, pp. 75-104.

¹⁹ Inició su construcción a iniciativa del general Francisco de Paula Toro, cuñado del general López de Santa Anna y gobernador del estado de Yucatán de 1834 a 1837. Para reunir los fondos necesarios recibió apoyo de un grupo de ciudadanos entre los que se encontraba don Felipe Trulla. Se dice que el autor de proyecto y contratista de la obra, un arquitecto francés de nombre Teodoro Journot, se encontraba preso en la cárcel pública cuando le fue encargado el proyecto. Iniciada la obra, debió ser suspendida debido a una epidemia de cólera que azotó la ciudad ese mismo año. Finalmente fue concluida en el mes agosto de 1834 inaugurándose el 15 de septiembre del mismo año con la presentación de las obras de "Orestes o Agamenón Vengado" y "La Jeringa", las cuales fueron anunciadas con anterioridad con carteles en toda la ciudad. Los precios por función fueron: por palcos de 1¼ y 2½ piso, 2 reales; palcos de 3¼ pisan 1.25; lunetas, 2 reales y entrada general, 1 real. Se le considera el coliseo más antiguo de la península. <http://www.cnmh.inah.gob.mx>.

81. Teatro Principal, 1837. Tovar y de Teresa, Guillermo (Pról.), *Veracruz. Primer puerto del continente*, Gobierno del Estado de Veracruz-ICA, México, 1999, p. 52.

82. Teatro Francisco de Paula Toro. Fachada interior desde el pórtico de acceso. (Fomento Cultural BANAMEX. AC).

83. Fachada. Teatro Francisco de Paula Toro. Campeche. (Fomento Cultural BANAMEX. AC)



84. Sección transversal del Teatro Francisco de Paula Toro. Campeche, Campeche. (Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes).

85. Sala de espectadores. Teatro Francisco de Paula Toro. (Fomento Cultural BANAMEX. AC).

86. Vista del foro. Teatro Francisco de Paula Toro. Ibídem.

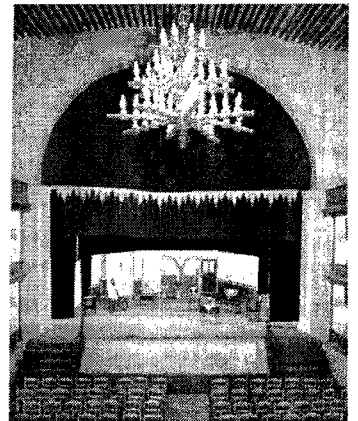
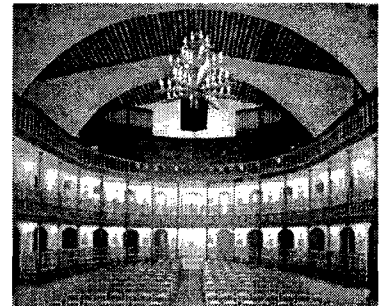
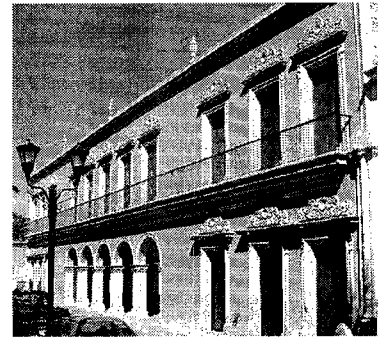
87. Planta del Teatro Francisco de Paula Toro. Campeche, Campeche. (Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes).

madera. Frente a la sala se encuentra el escenario seguido de los camerinos; al fondo, un patio de servicio con acceso del exterior.

Sobre el Teatro Hinojosa ubicado en Jerez, Zacatecas; las descripciones señalan que fue en el año de 1870 cuando Don José Ma. Hinojosa (Jefe Político) sometió a consideración de la Junta de Cabildo, su construcción. Se pensaba con ello dar satisfacción a las exigencias culturales de una sociedad bien organizada y con un magnífico equilibrio en su economía. El Teatro Hinojosa se construyó entre los años de 1872 y 1878 por Don José Ma. Ortega, bajo el Gobierno del Jefe Político Municipal Don José Ma. Hinojosa. En su fachada hacen acto de presencia las clásicas combinaciones del cinco y tres de elocuente simbolismo. Para la iluminación interior se manejaron lámparas de carburo a las que daba vigor un gran espejo en el techo para reflejar las flamas de las lámparas. En la década de 1970 fue restaurado.

Se ha dicho que el Teatro Hinojosa, reúne todas las características únicas en su género: estructura mozárabe; eufonía, acústica y resonancia. Alberga un aforo de casi 500 espectadores repartidos en las localidades de luneta, plateas, palcos y galerías. Su techumbre se sostiene por arcos torales entre los que se hacen notar el de proyección, en la boca del escenario y el de retención al fondo. El acceso a la luneta y plateas se hacen por los cinco pórticos exteriores y tres intermedios desde los que se distribuye la asistencia de las localidades. A la galería conducen dos escaleras exteriores en ambos extremos de la fachada. Los camerinos o vestidores para los actores se ubican al fondo del escenario.

De Eduardo Tresguerras (según Nicolás Mariscal, formado en España), autor del Teatro Alarcón, Katzman ofrece una lista de su amplia producción arquitectónica no obstante no haber obtenido de la Academia de San Carlos el título solicitado. Del ingeniero militar Dechelli y del arquitecto Journot, constructores de los teatros Teatro Principal y Francisco de Paula Toro, respectivamente, no se sabe dónde se formaron: tampoco se tienen datos del autor del proyecto del Teatro Hinojosa en Jerez, Zacatecas, lo cual nos lleva a pensar que si sus obras no son resultado de la formación académica en arquitectura que en México pasaba por grandes períodos de inestabilidad, en ellas prevaleció el transplante de repertorios formales que se fundieron con



88. Fachada. Teatro Hinojosa, Jerez, Zacatecas. Foto *Teatros de México*, Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México, 1991.

89. La sala de espectadores muestra su arquitectura de reminiscencia mudéjar por el amplio uso de la madera en palcos, muebles y cubierta. Foto *Ibidem*.

90. El foro visto desde galería. Foto *Ibidem*.

la tradición iniciada con los corrales de comedia que venían construyéndose en la Nueva España.

El desarrollo arquitectónico de los espacios destinados a las actividades teatrales, se produce en la medida que el edificio va ganando lugar en la ciudad y relevancia en la apreciación social.

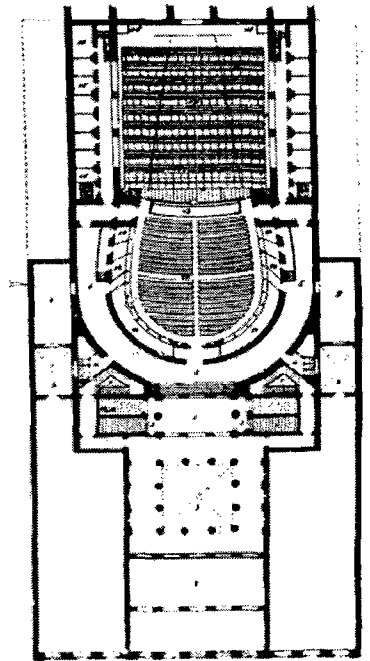
Los teatros a la italiana

El tercer período correspondería a los teatros erigidos durante el siglo XIX y parte del XX cuyo partido arquitectónico, disposición espacial y relevancia arquitectónica, marcan el inicio de una nueva arquitectura identificada con los modernos cánones provenientes de Italia y Francia.

El primer registro que se tiene del empleo de esta tipología en nuestro país, es el proyecto de Luis de Tola, alumno de la Real Academia de San Carlos elaborado para aspirar al título de académico de *mérito*²⁰ en 1806. Un proyecto surgido en el primer período de los azarosos inicios de la enseñanza académica de la arquitectura en México que aparece descrito como constituido hasta por “cinco órdenes de palcos sin incluir galería o *gloria*, y una elipse truncada por dos intercolumnios que sostienen el gran arco de la embocadura.”

En la planta, publicada por Brown²¹, se observa el apego de su autor a la estructura formal que da continuidad a la tipología italiana interpretada en su vertiente francesa: ensanchamiento de la sala con amplia embocadura a partir de una elipse truncada por el proscenio, escenario profundo y mayor importancia a los espacios públicos con el *foyer*.

El primer teatro edificado bajo estos principios fue el Teatro Nacional, también conocido como Teatro de Vergara, Teatro Nacional de Santa Anna o Gran Teatro Imperial; erigido en la ciudad de México por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Musitú para recibir a las compañías de teatro lírico procedentes de Europa. Inaugurado en 1844, fue demolido por su avanzado deterioro en 1901.



91. Planta arquitectónica del Gran Teatro Nacional.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (22-5). INAH
Litografía de I. Cumplido. Imagen publicada en 1902.

²⁰ El grado de académico de *mérito* en arquitectura, era solicitado por personas que poseían experiencia como arquitectos tal fue el caso de Tolsá, Eduardo Tres Guerras y José Damián de Castro. Katzman, *op. cit.*, p 57.

²¹ Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España, II. La Academia, de 1792 a 1810*, SEPSETENTAS, México, 1976, p. 69.

Un edificio, que como se observará, da continuidad histórica al *teatro a la italiana*, a partir del cual una nueva arquitectura regirá el curso de los teatros en México, interpretándose y adecuándose a las particularidades regionales en la medida que va produciendo una ruptura con los procesos espaciales y constructivos precedentes.

Progreso, educación y afición teatral

Es el drama mi nombre y mi deber corregir al hombre,
haciendo en mi ejercicio amable la virtud, odioso el vicio...²²

La abundante construcción de edificios teatrales que se registra en nuestro país a finales del siglo XIX y la gran afición teatral de amplios núcleos de la población, encuentran sus orígenes en las profundas transformaciones que revolucionan el mundo científico y cultural del México independiente. Un esfuerzo sostenido por construir una expresión nacionalista, que alejándose de la tradición, aspirará, al finalizar el siglo, a incorporarse a la cultura contemporánea.²³

Este proceso de formación y aprendizaje asigna al teatro un papel distintivo en las múltiples tareas que habrían de realizarse. Como práctica escénica y arquitectónica, con el teatro no sólo se pretendió educar, instruir al público en los nuevos ideales civiles sino transformar el sentir y obrar de la colectividad al tiempo que el monumento en la ciudad daría fe de la nueva cultura cimentada en la *modernidad*; tales eran los propósitos que darían forma al proyecto cultural emanado del pensamiento ilustrado.

Superada la inestabilidad social y política que había sumido al país en profundas y continuas crisis, dificultando la labor constructiva que prácticamente se había detenido, y consolidada la aristocracia criolla, con los grandes cambios que en el mundo de las ideas, la

²² Inscripción bajo los poetas Calderón, Lope de Vega y Solís que el virrey Bernardo de Gálvez, ordenó pintar al lado de las nueve Musas en el telón de la embocadura del escenario. Citado por Antonio Magaña Esquivel en *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, Col. Escenología, CONACULTA, INBA, Escenología, A. C., México, 2000, p. 517.

²³ Sobre la vida cultural durante el primer siglo de vida independiente, véase: José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2000.

ciencia, la tecnología y el arte se sucedían en la Europa de la Ilustración y la Revolución Industrial; quedaron sentadas las bases para una transformación sin precedentes. La creación de nuevas redes ferroviarias, de vías de comunicación, de teléfonos y telégrafos, las abundantes obras urbanas y portuarias dan cuenta del alcance modernizador edilicio, en tan solo de dos décadas de “paz porfiriana”.

Junto al nuevo rostro de la ciudad; la educación y la cultura se creyeron idóneas para combatir los residuos del colonialismo y construir la incipiente nación mexicana. Con la educación, todo lo deseado para México sería posible. Por ello era preciso “abrir escuelas por todas partes, con profusión, con impaciencia, casi con exageración” sostenía Altamirano²⁴, pues “un hombre se forma en la medida en que su acervo cultural (ciencia, arte, moral) transforma su vida y su conducta, gracias a su función conservadora, [la educación] es el trampolín de los nuevos aciertos de la historia (...)”²⁵

Ligado a la educación y a la vida pública del país, y habiendo mostrado su eficacia como instrumento de evangelización y transmisión de valores, el cambio que con el nuevo siglo se produce en la función social del teatro, -de “escuela de malas costumbres” a “escuela de virtudes” y “templo de la cultura” formador, inclusive, de una nueva conciencia nacional- hará que en los albores del siglo XX, en palabras de Palavicini²⁶, en cada pueblo pudiera encontrarse por lo menos un teatro, ya permanente, ya provisional donde las mejores compañías extranjeras que incursionaban por América, lo mismo de ópera que zarzuela o verso o bien cantantes, comediantes, concertistas, ventrilocuos y hasta prestidigitadores locales, congregaran a una asistencia tan desigual como dispuesta al gozo. La calidad de la producción dramática y escénica, era cosa aparte.

De mano a las grandes corrientes de pensamiento y a la política, la visión educativa, entendida como el conjunto de ideas,

²⁴ Daniel Cosío Villegas. *Historia Moderna de México, La República Restaurada, La vida pública*. México: Editorial Hermes, p. XXI., citado en Josefina Zoraida Vázquez. “La República Restaurada y la educación, un intento de victoria definitiva” en *La educación en la historia de México*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1999. c1992.

²⁵ Teresa de Jesús Pérez. *Francisco Larroyo y la educación en la historia en México: configuración de un campo disciplinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centros de Estudios sobre la Universidad, 1997.

²⁶ Félix F. Palavicini. *México historia de su evolución constructiva 1818-1954*. México: Distribuidora Editorial Libro, 1945.

creencias, valores y objetivos transmitidos de un colectivo a otro, no necesariamente mediante instituciones especializadas como la escuela, sino a través de las diversas prácticas culturales, encontró en el teatro, por su carácter colectivo que involucra razón y emoción, un terreno propicio. Así, desde la perspectiva ilustrada, con la supremacía de la *razón* sobre la fe actuando en todos los ámbitos de la cultura, la humanidad marcharía hacia el progreso, la libertad y la felicidad, y así se consignó: "Trabajemos en que las Bellas Artes lleguen a su perfección entre nosotros, que con ellas llegan siempre hermanadas la paz, la abundancia y la prosperidad".²⁷

La teoría habría de vincularse a la práctica. Así, con las bellas artes como sostén del progreso y la modernidad en varios estados del país surgen asociaciones, revistas literarias y de variedades²⁸, periódicos, empresas culturales y científicas²⁹, se inauguran teatros, se construyen, bibliotecas, incluso museos y kioscos.

Nuevas formas de ocio activan la vida social y cultural. Son frecuentes las veladas literarias, las compañías teatrales recorriendo el país, lo cual da paso al establecimiento de circuitos a lo largo de la red ferroviaria; situación impensable sin una extraordinaria fe en el poder transformador de la educación y las artes y un público que les diera sustento. Pues, como lo observa J. Martínez,³⁰ los cambios culturales en el siglo XIX se produjeron como resultado no solo de voluntades intelectuales o nuevas orientaciones estéticas, sino de cambios en las costumbres, en los hábitos de trabajo, en el ejercicio profesional de la cultura y el funcionamiento de instituciones culturales.

Ya desde mediados del siglo XVIII, con la fundación de la Academia de San Carlos (1781) (primera en su género de este lado del Atlántico), el Jardín Botánico (1788), el Colegio de Minería (1792), se había producido en la Nueva España una considerable renovación

²⁷ "Academia Nacional de San Carlos", en el Sol, México, 24 de febrero de 1824. citado por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ En 1841 se publica *El Apuntador*, "una de las revistas más interesantes sobre teatro que se haya publicado durante las primeras décadas del siglo XIX". L. Montoya Alcocer. Índice y estudio sobre *El Apuntador*, seminario de teatros, costumbres, literatura y variedades. México: Tesis: UNAM (Lic. En Lengua y Literatura Hispánicas), 1988.

²⁹ Además de la capital, se distinguieron los estados de Jalisco, Yucatán, Puebla y Michoacán. De 1836 a 1866, el número de asociaciones culturales asciende a 32, de 1867 a 1889, alcanza su mayor auge hasta llegar a 124, para luego descender, en los últimos años del siglo a solo 28. José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 725. El mismo autor menciona entre muchas otras: La Academia de Letrán (1836), El Ateneo Mexicano (1844), los periódicos *El Siglo XXI* (1841) y *el Monitor Republicano* (1844).

³⁰ José Luis Martínez, *op. cit.*



Vista del salón de baile, la noche del 21 de Septiembre, en honor del Sr. Gral. Porfirio Díaz, al que concurrieron los Presidentes Municipales de la República.

92. "Vista del salón de baile", la noche del 21 de Septiembre de 1891 en honor del Sr. Gral. Porfirio Díaz, al que concurrieron los Presidentes Municipales de la República. Postal: Arturo Piera L., Museo de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes. Foto original de G. Montauriol. "Vista del salón de baile", en Gabriel Villanueva, *Las fiestas en honor del Sr. Gral. Porfirio Díaz. Crónica completa*. 1891. Varias fotos se reproducen en: Clementina Díaz y de Ovando, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)* Vol. II Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

intelectual, propia de la cultura urbana del siglo barroco, puesta a tono con las preocupaciones del hombre moderno que lo instaban al estudio de sí mismo y de la naturaleza, vía racional y científica o bien artística y estética. La vieja estructura educativa eclesial era remplazada por una laica, gratuita y obligatoria³¹. Cabe señalar, no obstante, que el esplendor cultural y la prosperidad económica mostradas por la Nueva España se restringían a una minoría pudiente mientras la gran mayoría se sumía en la ignorancia y el analfabetismo, situación que no difería de lo que podía encontrarse en España.³² Era más lo deseado de lo que la realidad permitía alcanzar. Las estadísticas muestran que para 1905, el 85 % de la población era analfabeta en el país³³.

Aunque circunscrito, el auge cultural y la revisión y cambio que se operaron en todos los ámbitos de la vida novohispana, hizo de las últimas décadas del siglo XVIII una época propicia para el florecimiento de las humanidades y las ciencias, de importantes logros en las artes, la arquitectura y la música como en las actividades industriales. El estudio de la cultura clásica grecolatina y la exaltación de una idea de nación o patria que ya no era la española influyeron en el desarrollo de un pensamiento filosófico interesado en Descartes, en las obras de Rousseau, Voltaire, Diderot, Locke y Franklin, y de una actitud crítica de la sociedad donde se vivía. Fueron quizá los amplios afanes científicos los que motivaron, dice G. Viveros³⁴, que en ese tiempo (incluso más tarde) se representaran un gran número de comedias con tintes de maquinismo, de magia o de imitación científica. A modo de ejemplo citaremos que durante el mes de marzo de 1875 el Puerto de Veracruz vio llegar al Príncipe de los Mágicos de Europa, al inglés señor Hind, después de su gira por las principales ciudades de Estados Unidos. La cita fue en el Teatro Principal donde

³¹ De 1821 a la Reforma de 1854, aunque en el ideal educativo continúa predominando el religioso; es un período de "enseñanza libre" que intenta orientar la vida pedagógica del país sobre la base de una política liberal. El siguiente período (del movimiento de la reforma hasta 1910), el ideal educativo es la escuela laica, gratuita y obligatoria.

³² Rafael Altamira. *La civilización española en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1937.

³³ Milada Bazant. *Historia de la educación durante el porfiriato*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1953.

³⁴ Germán Viveros. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del estudiante universitario 111, México, 1990, pp. VI, VII.

representó “las maravillas del mundo, los fenómenos sorprendentes y las ilusiones extraordinarias”³⁵

El teatro culto o académico, apegado a las normas renacentistas en temas y versificación, venía representándose en México con la actividad desarrollada por los jesuitas. Desde el siglo XVI hasta que fueron expulsados en el XVIII, en los colegios de la Compañía se practicaba un teatro religioso de comedia o composiciones poéticas de buen latín, erudición clásica y preocupación por la forma. Esto resultó fundamental en los programas elaborados para dar cumplimiento a su aspiración: la misión de reformar a la sociedad e influir en ella en todos los niveles.

Siguiendo una vertiente educativa, recreativa, popular o culta, y a pesar de la complejidad e inestabilidad del siglo; la actividad teatral, más allá de sus vicisitudes, siguió su decurso casi sin interrupción. Sorprende que durante estos años turbulentos se hayan construido más teatros que en cualquier otro período de la historia nacional. Desde 1753, inaugurado durante la administración de Revillagigedo, subsistía en la ciudad de México el Coliseo Nuevo, habiendo sido rehabilitado y reinaugurado en 1826 bajo el nombre de Teatro Principal. En 1841 se inauguraba el Teatro de Nuevo México. En 1844 el Gran Teatro Nacional y en 1856 el Teatro Iturbide. En los tiempos comprendidos entre la Intervención francesa (1862) y el surgimiento del porfirismo (1876) el teatro mostraba ser la diversión por excelencia; disponía de una decena de establecimientos tan solo en la capital del país que para esas fechas contaba con una población de 180 000 habitantes. Ninguno de ellos sobrevive a nuestros días. En el interior del país podían contarse poco más de una docena, algunos aún en pie: el Principal de Puebla, inaugurado en 1761; el Alarcón de San Luís Potosí, concluido en 1827; el Francisco de Paula Toro de Campeche (1832-1834); el Gran Teatro Llave de Orizaba, erigido de 1855 a 1875; el Xicoténcatl de Tlaxcala edificado de 1873 a 1886.

La gran afición teatral se refleja en la diversidad de espacios que se construyeron, bien se tratase de obras monumentales o modestas edificaciones. Para finales del siglo XIX varios teatros habían sido inaugurados, otros tantos se encontraban en proceso de

³⁵ *El progreso*. Periódico de Veracruz, 18 de marzo de 1875, p. 2. Archivo Histórico de Veracruz.

edificación o rehabilitación y algunos más se edificarían más tarde. Luis Reyes de la Maza³⁶ registra alrededor de 150 teatros edificados en el interior del país, sin considerar los edificados en la ciudad de México, que contó con varias salas teatrales; en el Estado de Veracruz el autor cuenta 11 teatros sumándose a los cerca de dos centenares edificados en el territorio nacional.

Hay que decir que esta centuria daba continuidad a la gran actividad teatral desplegada a lo largo de los siglos virreinales, pues con un destacado papel en el proceso de evangelización, el teatro se había erigido como un pilar en la construcción de la sociedad novohispana. Y, en la primera centuria independiente, el teatro se revelaba, al lado de la educación y las bellas artes, como un vehículo del propósito nacionalista; con una nueva y prolífica dramaturgia se asistía al debate sobre la identidad y lo mexicano³⁷.

Oferente de un tributo a Dios o de algún santo patrono, representado en plazas, al exterior o interior de las iglesias de acuerdo con la política novohispana; concebido para beneficio de obras pías, con actores asalariados por el gobierno o bien representando obras profanas o de índole histórica, las escenificaciones teatrales se habían apoderado ya de la vida pública de la Nueva España. Para el siglo XVII, se contaba con un buen número de dramaturgos. G. Viveros³⁸ menciona, además de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, a Francisco Maldonado y al español Agustín Salazar y Torres, varios creadores de loas: Juan Ortiz de Torres, Jerónimo Becerra, entre varios otros; se contaba también con algunas compañías teatrales como la de Gonzalo de Riancho, la de Juan Corral, Antonio Rodríguez, o la de primer autor-empresario mexicano: Gonzalo Jaramillo que rivalizaban con las de Puebla. Veracruz, que por su posición estratégica y su raíz cultural venía mostrando un auge en las actividades festivas y escénicas, registra, en 1827 la formación de una Compañía Dramática con la finalidad de reunir fondos para

³⁶ Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el porfirismo*. T. III, (1900-1910). Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1968, pp. 117-121.

³⁷ A decir de Luis Reyes de la Maza, 1876, año del Plan de Tuxtepec -que impidió la reelección de Lerdo en medio de luchas por el poder que amenazaron nuevamente la paz social- fue "el año de las obras teatrales mexicanas, en total 43 obras de factura nacional o, traducciones y piezas de autores extranjeros avecindados en nuestro país, fueron estrenadas en escenarios de la capital.

³⁸ Germán Viveros, *op. cit.*, pp. VI, VII.

reedificar el teatro que había sucumbido ante un incendio en 1819³⁹. Ya, desde el segundo tercio del siglo XVIII, con una intensa actividad teatral, las edificaciones para estos ejercicios habían comenzado a desarrollarse. A. de María y Campos nos hace saber de un tal Alonso Rubio de Ribas quien, el 6 de mayo de 1713 informa del envío a la Nueva España de un total de 504 comedias para su representación en tierras americanas.⁴⁰

Con escenificaciones prácticamente a diario, excepto durante la Cuaresma⁴¹, no faltaron las ordenanzas para tratar de mantener la moral y las buenas costumbres; el control y la censura no se hicieron esperar ejerciéndose no solo sobre la conducta del público y los actores, también sobre las obras a representar⁴²; no se diga si con los temas se consideraban lastimados los intereses morales, teológicos o políticos⁴³.

Aunque escapa al objeto de lo que aquí se trata, sabemos que no pocos autores lamentan la escasa información sistematizada sobre obras, autores y géneros del siglo XVIII, que permitiese establecer un juicio inequívoco sobre la calidad de la producción dramática; aunque se acepta que al igual que en España, ésta, persiguió un sentido educativo y moralizante. Con todo, a decir de sus contemporáneos, las opiniones parecen poco afortunadas pues la producción teatral, agobiada por la disputa entre liberales y conservadores hasta bien entrado el siglo XIX, se encontraba en visible postración: "...aquel local que habían frecuentado virreyes y las gentes principales de la Colonia [en referencia al Coliseo Nuevo]... ahora solía ser centro de escándalos y zafarranchos no solo por los extravíos en que incurrían y las libertades que se tomaban los

³⁹ Martha Inés Cortés Rodríguez, *Los espectáculos teatrales en Veracruz. Máscaras*. Veracruz (México): Instituto Veracruzano de Cultura, 1990, p. 11.

⁴⁰ La referencia se halla en Germán Viveros, *op. cit.*

⁴¹ *Ibidem*, p. XXXII.

⁴² Una transcripción del Reglamento aprobado por la Real Cédula de S. M. el rey de España, dado en México el 11 de abril de 1786 por el Conde de Gálvez con ese fin, se halla en Germán Viveros, *op. cit.*, en tanto que Antonio de María y Campos transcribe un *Reglamento interior y exterior del teatro*, aprobado por el Ayuntamiento Constitucional de México el 23 de abril de 1824 y que, dice, vino a sustituir al primero. Armando de María y Campos, *Teatro de Nuevo México. Recuerdos y olvido*, México: Escenología, A. C., 1999.

⁴³ Antonio Magaña Esquivel en *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, p. 115, menciona la posibilidad de que el gobierno de Lerdo de Tejada metiera en prisión a un desertor opositor, Alberto G. Bianchi, quien fue perseguido, incomunicado y torturado a causa de la crítica al sistema de leva lerdistas que planteaba en su drama *Los mártires del pueblo*, estrenado por María Cañate en el Teatro de Nuevo México el 23 de abril de 1876.

cómicos y por la índole misma de algunas piezas, sino también por la pugna entre federalistas y centralistas, entre liberales y conservadores”⁴⁴.

Como vemos, para el teatro y sus hacedores no todo había sido “miel sobre hojuelas”. Se sabe que hasta el último tercio del siglo XVIII los individuos y colectivos que tenían por oficio al teatro no gozaban de buen ver, peor aún si se trataba de cómicos itinerantes considerados poco profesionales, gente “levantisca, inmoral y corrompida”.⁴⁵ Así, “para exterminar los excesos y abusos con que se notó se usaba de aquella diversión”,⁴⁶ se elaboró el Reglamento de 1786 con el que se procuró “conservar las buenas costumbres y la pureza y el decoro que ha de permitirse esta diversión”.⁴⁷ Pero hay también que decir que muchas veces la mala calidad de los actores, según se cuenta en los registros, se debía al exceso de trabajo a que eran sometidos debido a la frecuencia de las representaciones teatrales en la ciudad de México. Esto les obligaba a emigrar al interior del país, y a los empresarios, a solicitar actores en el exterior. Mala calidad literaria, pésimo trabajo actoral y pobreza en la producción teatral fueron una queja constante hasta cerrar el siglo.

A esto habría que añadir el mal estado de las salas teatrales, otra invariable queja que alcanza los albores del siglo XX. Pero no sólo las del interior de la república también las más prestigiadas de la ciudad de México. Algo similar se cuenta de los teatros europeos que mantenían condiciones de higiene deplorables: interiores sucios, butacas deterioradas, filtración de ruidos del exterior, mala disposición de baños públicos, sin ventilación, olores esparcidos por todo el interior, desde los provenientes de los sanitarios como los de puros y cigarrillos... Pero, las obras debían servir para reformar a la sociedad según los ideales ilustrados.

Un nuevo papel para el teatro, de sentido moralizante y finalidad didáctica para una sociedad que necesitaba modelos de comportamiento y “la lícita diversión [...] para el desahogo de las

⁴⁴ Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*. México: De Andrea, 1958, p. 56.

⁴⁵ Armando de María y Campos, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

pasiones humanas”.⁴⁸ La comedia pretendió casi siempre señalar los vicios de la sociedad. Con ese fin y con la idea de mejorar el teatro se representaron en México obras como *El matrimonio a la fuerza*, de Moliere, y la *Comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratin⁴⁹. Paralelamente, el *teatro costumbrista*, cuya expresión más destacada fueron los *sainetes*, piezas teatrales breves, presentaban aspectos típicos y pintorescos de la clase media.

Emociones propias de finales del romanticismo y principios del naturalismo. La ópera, representada por compañías italianas, francesas y mexicanas, dice Enrique Lizalde:

(...) desenvolvía peripecias reales o posibles de la vida humana, finales felices o trágicos donde perdía la ambición y la lujuria, los celos recíprocos, la súplica, la lucha de clases, los remordimientos, envidias, castigos, sacrificios. Argumentos que hoy nos tienen sin cuidado sirvieron para educar de algún modo a los espectadores de palcos y galería... y quizás a inspirar de manera subliminal la lucha contra opresores.⁵⁰

Más adelante añade:

[...] la ópera sirvió para dar una gran lección educativa, al crear la necesidad estética entre aquella sociedad media y alta que requería –ante la tesis de progreso decretada por el grupo de los científicos- de pequeñas dosis de cultura. Este género aportó esa pequeña diminuta porción de sentido melódico, sentimiento dramático, trágico o cómico, de acción y emoción para quienes lo frecuentaban.⁵¹

Aunque impulsado y apoyado desde el gobierno para educar en el arte mediante subvenciones a los promotores y empresarios privados -Justo Sierra se pronunciaba por “una escuela de depuración en sentido artístico, familiarizando al pueblo con los clásicos, en suma, arte puro y barato, tal debe ser la norma”-⁵² los resultados distaban de ser los esperados. Los ejecutantes no siempre fueron de calidad.⁵³ Y

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ A. de María y Campos. *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*. México: Compañía de ediciones populares, 1994, citado en Germán Viveros, *op. cit.*, p. LX.

⁵⁰ Enrique Lizalde (prólogo) en Edgar Ceballos. *La ópera, 1901-1925*. México: CONACULTA, col. Escenología, 2002, pp. 19-30.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, pp. 58-64.

⁵³ Francisco Ramón Pulido Granata. *La tradición operística en la ciudad de México siglo XIX*. México: SEP. Subsecretaría de Asuntos Culturales, Cuadernos de lectura popular, Serie “Cultura mexicana”, 1970, pp. 74-83.

peor aún, el “género chico”, que debía ser despreciado por “su vulgaridad”, se había apoderado de los escenarios mexicanos. Los críticos se dolían de la ausencia de un teatro nacional⁵⁴ y discutían con los dramaturgos sobre la conveniencia o no de escribir diálogos en español peninsular y, del respeto o no a la pronunciación española, de lo cargado de modismos, mexicanismos, aztequismos, galicismos e anglicismos del lenguaje en México. Mientras unos pensaban que los personajes debían hablar como en la vida cotidiana, otros pensaban que el teatro no debía fotografiar la vida sino interpretarla.

Con la estética de fin de siglo, en pintura se suprimen los cursos de composición con tal de poner fin al academicismo de estilo se busca confrontar a los estudiantes con la vida misma y las costumbres de la gente, lo cual desarrollaría su apego a lo “auténticamente nacional”. En arquitectura se pedía a los estudiantes que tomaran en cuenta la realidad local (manera de vida, clima, etc.) con el fin de participar en la creación de una verdadera arquitectura nacional. Los temas también cambiaron: casa económica para una familia de clase media, etc.

Un nuevo ciclo en la vida académica e intelectual del México posrevolucionario se origina con la creación del Ateneo de la Juventud (1909) para discutir temas filosóficos, artísticos y sociales de abierto combate al positivismo porfiriano en pro del retorno al humanismo y a los clásicos.

Con el cambio de siglo y una nueva cultura emanada de la revolución, no sorprende que los teatros se hayan visto como expresión de la frivolidad porfiriana, del mundo de la evasión, la ensoñación, incluso, la supremacía de una clase dominante; que en su edificación se haya observado una inversión innecesaria y en su arquitectura una transferencia acrítica de modelos del exterior. No obstante, ubicada en su contexto histórico, se trata de una arquitectura, adscrita como nuestra cultura al mundo occidental. Un

⁵⁴ Aunque en 1904 se crea la Sociedad Mexicana de Autores dramáticos y Líricos, no dio los frutos esperados. No se representan ya piezas mexicanas porque los autores nacionales se han visto rechazados por los intereses creados y por la repugnancia que manifestaban ciertos sectores hacia todo lo que se producía en el país. Claude Fell. *José Vasconcelos los años del águila (1902-1925) Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.

mundo que se construyó sobre la utopía de la razón y la filosofía del orden, de la equidad, la justicia y la libertad; de las instituciones que rigen y gobiernan a la sociedad, donde la educación y el arte son la apertura al progreso y a los valores universales de verdad, bienestar y belleza; y ello los teatros adquirieron un lugar distintivo.

Arquitectura teatral en México

Teatros edificados en Veracruz

Casa de Comedias o Coliseo en el puerto de Veracruz (siglo XVIII, sin año específico)

Teatros en otros estados

Siglo XVI. Corral de Comedias Juan Ruiz de Alarcón. Taxco, Guerrero.

Siglo XVI. Teatro Gregorio de Gante, antiguo corral de comedias aún en pie, restaurado en 1975. Tecali de Herrera, Puebla.

Siglo XVII. Teatro Primavera. Aguascalientes. Teatro improvisado servía tanto para peleas de gallos como para representaciones teatrales.

1613. Teatro Principal, concluido en 1761. Artesano Juan Melgarejo. Puebla, Pue. Remodelado en 1940.

1620. La Casa de las Comedias. San Luis Potosí. Desaparecido.

1725. Auditorio Baltasar Muñoz Lumbier. Pachuca. Remodelado en 1969.

1753. Teatro Principal. Ciudad de México. Remodelado en 1882.

1783-1786. Teatro Xicotécatl. Tlaxcala. Remodelado en los siglos XIX y XX.

1788. Teatro Principal. Guanajuato. Inaugurado en abril de 1788 como Corral de Comedias, remodelado en 1826 y 1831. Casi un siglo después, cuando operó como sala de cine, fue destruido por un incendio en el año de 1921. Totalmente reedificado, el teatro nuevo, tal y como lo conocemos en la actualidad, se inauguró un 16 de septiembre de 1955. En 1955 se reconstruye la fachada.

1800. Teatro Victoria. Reconstruido en 1910. Durango.

1806. Proyecto para teatro de Luis de Tola, alumno de la Academia de San Carlos.

1822. Teatro Manuel Eduardo Gorostiza. Toluca. Desaparecido.

1824. Teatro llamado Coliseo en Celaya. Francisco

Eduardo Tresguerras.

1825-1827. Teatro Alarcón, originalmente llamado Coliseo. San Luis Potosí. Construido por Francisco Eduardo Tresguerras.

1828-1830. Teatro Melchor Ocampo. Morelia. Construido y decorado por el arq. Luis Zápari. Conocido originalmente como El Coliseo. Reconstruido de 1869 a 1870 por el ingeniero de origen polaco Juan Bochotnichi.

1832-1834. Teatro Francisco de Paula Toro. Campeche Proyecto: arquitecto francés Teodoro Journot.

(1834-1836) Teatro Principal. Ingeniero militar de origen italiano Juan Bechelli. Puerto de Veracruz. (Construido en el mismo sitio donde se había erigido la Casa de Comedias, después que ésta se incendiara)

1832-1834. Teatro Calderón. Zacatecas. Destruído por un incendio se reconstruye de 1891-1897 bajo el proyecto de George E. King, conocido como arquitecto.

1841. Teatro Nuevo México, inaugurado el 30 de mayo en la ciudad de México, donde hoy es la esquina de Dolores y Artículo 123.

1842-1844. Teatro Nacional, también conocido como Teatro de Vergara, Teatro Nacional de Santa Anna o Gran Teatro Imperial. Ciudad de México. Proyecto: arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Musitú.

1845-1852. Gran Teatro Iturbide. Querétaro. Arq. Camilo Saint Germain e Ing. Tomás Surplice.

1851. Proyecto para la fachada del Teatro Iturbide. Querétaro. Arq. José Apolonio Téllez Girón.

1851-1856. Teatro Iturbide. Ciudad de México. Proyectado y construido por el Arq. Santiago Méndez, la decoración estuvo a cargo del escultor inglés Santiago Evans.

1856-1866 Teatro Degollado. Guadalajara, Jal. Construido por el Arq. Jacobo Gálvez.

1860. Teatro Angela Peralta. Culiacán.

1862. Teatro de Zaragoza, reconstruido. Actualmente Teatro de los Héroes. Chihuahua.

(1852) Teatro Cauz, después Lerdo, en Xalapa

(1855-1875), Gran Teatro Llave. Proyecto: Atribuido a Joaquín Huerta. Orizaba, Veracruz.

1862. Reedificación del Teatro Hidalgo en la calle de Regina, México, DF. Arquitecto Juan Cardona.

1862-1868. Teatro Guerrero, Puebla. En 1909 el edificio fue consumido por un incendio y en 1928 se empezó su reconstrucción. La reinauguración se llevó a cabo el 8 de octubre de 1931.

1863. (Antes de) Proyecto para un teatro siendo alumno de Cavallari. Eusebio de la Hidalga y García.

1865. Fachada del teatro Principal o Coliseo. México, Arq. e ingeniero civil, Ignacio de la Hidalga y García.

1867. Teatro José Rosas Moreno. Lagos de Moreno, Jalisco. Inicia su construcción siendo presidente municipal el Ing. Primitivo Serrano Flores autor del proyecto, se inaugura en 1905. La decoración es del maestro potosino Jesús Herrera Gutiérrez.

1869-1880. Teatro Manuel Doblado. León Guanajuato. Oba del Arq. José Noriega. Fue demolido en 1958 y reconstruido en 1975. Conserva únicamente el pórtico original.

1868. Teatro Guerrero. Puebla

1870. Teatro Echeverría. Fresnillo Coahuila.

1871- 1883. Teatro Santa Cruz. Colima. Construido por Antonio Aldrete en colaboración con Lucio Uribe.

1871-1873. Teatro Angela Peralta. Guanajuato. Obra del maestro cantero Ceferino Gutierrez.

1872- 1874. Teatro Juárez. Guanajuato. Gto. Proyectado por el Arq. José Noriega, terminado por el Arq. Antonio Rivas Mercado y Alberto Malo (1892-1903)

1874-1875. Teatro Arbeu. Ciudad de México. Construido en terrenos del antiguo convento de San Felipe Neri. Ing. José Apolonio Téllez Girón. La Construcción fue iniciada por don Porfirio

Obra de Lamberto Cabañas, conocido como ingeniero.

1900- 1908. Teatro José Peón Contreras. Mérida. Construido por Enrico Deserti bajo Proyecto de Pío Piacentini, conocido como arquitecto.

1900-1917. Teatro Principal Ricardo Castro, reinaugurado en 1990. Durango, Dgo. Obra del arquitecto norteamericano Jorge E. King.

1904. Teatro Nacional, hoy palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Proyectado por el arquitecto italiano Adamo Boari, terminado de 1932 a 1934 por el Arq. Federico Mariscal.

1904-1909. Teatro-casino, Luis Mier y Terán, Oaxaca. Obra del ingeniero militar Rodolfo Franco.

1906-1908. Teatro Juárez. El Oro Hgo. Construido por los ingenieros Goldstein, Kadsh, y Ledgsner. Remodelado en 1938.

1907. Teatro Lírico. En un tiempo llamado oficialmente Teatro Follies Bergere. Ciudad de México. Ingeniero Manuel Torres Torrija.

1909. Teatro Macedonio Alcalá. Oaxaca. Ing. Rodolfo Franco.

1909. Teatro Alcázar. Ciudad de México.

1901, Teatro Colón, ciudad de México. Obra del Arq. Emilio González del Campo.

1910. Teatro Díaz de León. Pablo Moreno y Veytia.

1910. Teatro García Carrillo, Saltillo. Ingeniero Henry E. Guindon.

1911. Teatro Princesa en Torreón Coahuila.

1917. Teatro Esperanza Iris. Arquitectos Federico Mariscal e Ignacio Capetillo y Servín. Ciudad de México.

1917. Teatro Alarcón. Ciudad de México. Arquitectos Federico Mariscal e Ignacio Capetillo y Servín. Convertido en cine.

1918. Teatro Esperanza Iris. Ciudad de México. Proyecto de Federico Mariscal e Ignacio Capetillo.

de los artefactos, y con la experiencia, a conocer la naturaleza de los materiales que la componen".⁶⁴ "La arquitectura no puede ser otra que la que nace de lo necesario".⁶⁵ Un debate impulsado por el pensamiento racionalista, los nuevos materiales y los programas edilicios que gesta la nueva sociedad. Así, mientras las categorías vitruvianas pierden obligatoriedad anunciando la disolución de la unidad clásica de estilo, sus preceptos se transfieren a México con la apertura de la Academia de San Carlos.

La cuestión de si existen o no para la Arquitectura reglas que puedan deducirse de la propia Naturaleza y que, en consecuencia, sean de obligado cumplimiento para los nuevos arquitectos de la Razón; si aún se ha de considerar la arquitectura como un arte de imitación y qué papel ha de asignarse a la antigüedad clásica en la definición de las normas modernas del quehacer arquitectónico; ocupan uno de los ejes fundamentales del debate.⁶⁶

En México, a pesar de la fuerte tensión entre los proyectos emergidos de San Carlos, de aspiración conservadora unos y progresista otros, la adopción tipológica fue ejercida como tarea indiscutible para la construcción de la ciudad moderna. Fungiendo en muchos casos como modelos, estos tipos arquitectónicos se toman como ejemplos para la producción de otros que buscan satisfacer las mismas necesidades.

Los teatros, como referencia monumental representativa de la ciudad no podían estar ausentes en los ejercicios proyectuales de los alumnos, debiendo, una vez identificada *la forma del teatro*, (su ámbito arquitectónico propio), reproducir sus características esenciales. Se responde así, a las nuevas necesidades determinadas por el desarrollo económico, político y social de la sociedad burguesa, que por su grado de complejidad y tendencia a hacerse definitivas, entrarán a formar parte del equipamiento público.

⁶⁴ Carlo Lodoli, Filósofo rigorista ilustrado, De A. Memmo: *Elementi de l'Architettura Lodoliana*, Roma, 1786, Vol. 1, cap. VI, pág. 199, citado por Luciano Patetta (comp.), *Historia de la Arquitectura (Antología crítica)*, Celeste ediciones, Madrid, 1977, p. 69.

⁶⁵ Francesco Milizia, citado por Luciano Patetta, *op. cit.*

⁶⁶ La reflexión en torno a la Naturaleza y sus mecanismos de funcionamiento y, sobre todo, la firme creencia de que el progreso humano depende de que el hombre sea capaz de regular su comportamiento individual y social de acuerdo con tales leyes naturales constituye uno de los ejes en torno a los que se articula el pensamiento de la Ilustración.

El proyecto para teatro de Luís de Tola⁶⁷, elaborado en 1806 para aspirar al título de *académico de mérito*⁶⁸, muestra el ejercicio tipológico como metodología proyectual que fue adoptada por gran parte de la práctica arquitectónica del siglo XIX. Para el caso de un teatro: sala en forma de elipse truncada con varios órdenes de palcos y galería, dispuesta de manera frontal al gran arco de la embocadura que la separa del escenario, escala monumental y una posición jerárquica en la ciudad. Mediante el ejercicio tipológico, se adiestra en el saber prevaleciente de la arquitectura, en los modos de concebir su práctica y en la adopción del repertorio monumental que estructurará la nueva ciudad. Sobre el tema, nos dice I. Katzman: "(...)" en medio del caos político y social y de la miseria de la Academia, se proyectaban grandes catedrales, palacios reales y academias de lujo."⁶⁹

Como se ha anotado, la formación académica, y con ella la noción de tipo, se vio ratificada con las obras de los extranjeros que ejercieron en México. Lorenzo de la Hidalga, arquitecto español, formado en la tradición racionalista francesa, asume la forma italiana como *la forma del teatro*, cuando en 1844 erige el Teatro Nacional, obra paradigmática de su tiempo. Otro arquitecto extranjero fue el norteamericano George E. King, autor del Teatro Principal Ricardo Castro de Durango (1900-1917), de quien se dice lo proyectó siguiendo el modelo del Teatro Nacional de Cracovia, en Polonia; también proyectó el Teatro Calderón de Zacatecas (1891-1897) y el Teatro de los Héroes de Chihuahua.

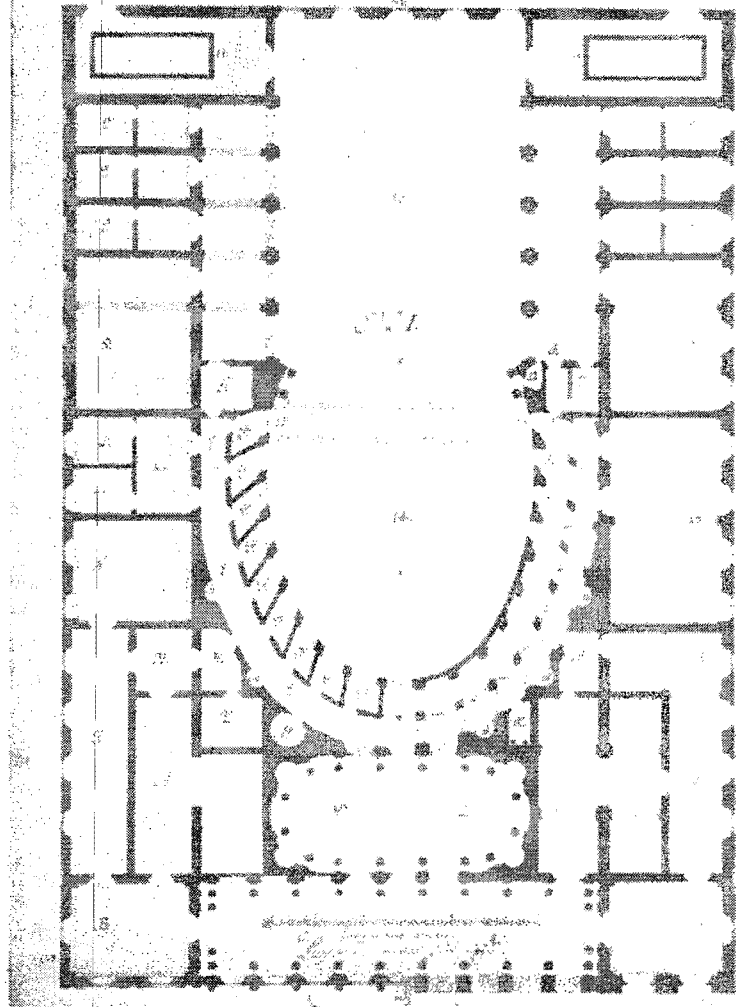
La práctica tipológica como instrumento proyectual también se manifiesta en los arquitectos mexicanos que se formaron en el extranjero. Antonio Rivas Mercado,⁷⁰ egresado de la Escuela de

⁶⁷ Sobre él, Katzman ofrece los siguientes datos: Arquitecto. Nació en Guayaquil, Ecuador, en 1776. Obtuvo una pensión para estudiar arquitectura en México, y siendo alumno fue designado por Velázquez para reedificar el molino de Tulancingo, Hgo. Israel Katzman, *op. cit.*, p. 380.

⁶⁸ El grado de académico de *mérito* en arquitectura, era solicitado por personas que poseían experiencia como arquitectos tal fue el caso de Tolsá, Eduardo Tres Guerras y José Damián de Castro. Katzman, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰ Ingeniero y arquitecto 1853-1927. Hablaba varios idiomas. Estudió en Inglaterra y Francia. Acudió al Liceo Burgos y estudió Bellas Artes y Arquitectura en París, se graduó en 1878 donde recibió las palmas académicas por haber creado importantes obras. Entre sus realizaciones más destacadas figuran la columna de la Independencia, la Casa Museo de Cera; terminó de construir el teatro Juárez de Guanajuato, fue decorador del salón de embajadores de Palacio Nacional por más de 10 años y director de la muy prestigiada Academia de San Carlos donde estudiaban arquitectos, pintores, ingenieros y escultores. Por cierto, se afirmaba que Rivas Mercado, separó las carreras



Plano de un teatro proyectado por Luis de Tola en 1806.

93. En la planta del teatro de Luis de Tola se observa el apego de su autor a la estructura formal que da continuidad a la tipología italiana interpretada en su vertiente francesa: ensanchamiento de la sala con amplia embocadura a partir de una elipse truncada por el proscenio, escenario profundo y mayor importancia a los espacios públicos con el foyer.

de Arquitectura e Ingeniería Civil. Regresó a la edad de 28 años y construyó la escuela de Chapingo, un Museo de Cera y otros inmuebles como la casa en la calle Juárez # 18, en la Cd. De México (1883), Transformación de la Hacienda de Tejacete en el estado de Hidalgo (1884), mansión del General Manuel González en la colonia Peralvillo (1884), edificio para la Aduana en Santiago Tlatelolco (1884), proyecto de la fachada del Ayuntamiento en la ciudad capital (1887), la casa del periodista Don Vicente Gracia Torre (fines del siglo XIX), decoró la Sala Panamericana del Palacio Legislativo en ocasión de la Segunda Conferencia Panamericana de 1900, readaptó la casa de la hacienda de Chapingo en 1900-1907. Tras concluir la columna de la Independencia, Rivas Mercado residió en París, regresó a México en 1926.

Bellas Artes de París, quien concluyó el Teatro Juárez (1892-1903) en Guanajuato, así nos lo hace saber cuando se refiere a los prototipos arquitectónicos reconocidos en el medio profesional y en el ámbito internacional que rigieron la práctica arquitectónica:

[...] en los primeros parlamentos del mundo se encuentran cuatro patios, como en el hermoso de Viena, considerado prototipo para este género de edificios [...] así como sirve de norma San Pedro de Roma para los grandes templos en el estilo del Renacimiento y para los grandes teatros: el de La Ópera de París.⁷¹

En su extenso artículo, elaborado por entregas (que dicho sea de paso, constituye un referente importante para el estudio del pensamiento arquitectónico de finales del siglo XIX en México), Rivas Mercado hace una fina disección del proyecto declarado ganador para la construcción del Palacio Legislativo Federal. La agudeza de su crítica, nos permite, además de conocer el propio ámbito de la crítica y sus mecanismos de operación, identificar el saber arquitectónico prevaleciente: la idea del proyecto arquitectónico, la idea del arquitecto y los conocimientos que debe poseer. Y como vemos, ésta, se encuentra estrechamente relacionada con la práctica tipológica.

De igual forma Nicolás Mariscal en *El Desarrollo de la Arquitectura en México*⁷² menciona que pensionados por el gobierno de Santa Anna, en 1843 viajaron a Roma varios alumnos para formarse en la “poderosa corriente del renacimiento italiano” quienes “enviaron sus dibujos de mérito que fueron sirviendo como modelos”. Es de suponer que estos dibujos no se limitaban únicamente a fachadas sino a plantas y secciones que implica un proyecto completo.

⁷¹ Antonio Rivas Mercado “El Palacio Legislativo Federal”, en Ida Rodríguez Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1964. (Fuente: *El arte y la ciencia*, México, Abril de 1900, Vol. II, núm. 1) Serie de artículos que su autor escribió para manifestar su inconformidad por los resultados del concurso internacional para seleccionar el proyecto para el Palacio Legislativo Federal que se edificaría en la Cd. de México en el año de 1897 quedando inconcluso por el estallido de la justa revolucionaria.

⁷² Nicolás Mariscal, *El Desarrollo de la Arquitectura en México*, Discurso leído en la 5a Sesión del Congreso Científico Nacional, el 15 de noviembre de 1901, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1901, consultado en: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, CONACULTA-INBA, *Nicolás Mariscal, Arquitectura, Arte y Ciencia*, México, (Cuadernos de arquitectura núm. 8), 2003, pp. 1-15.

Es también posible que hasta nuestro país hayan llegado los ecos, aunque lejanos en el tiempo, de los libros franceses sobre arquitectura teatral. La amplia difusión del *Parallele des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France*, de Gabriel-Pierre Martin Dumont, escrito en 1764 y publicado entre 1770 y 1777, contribuyó a asumir la tipología italiana como *la forma del teatro* convirtiéndose rápidamente en manual para estudiantes, arquitectos y artesanos.

El proceder tipológico como saber arquitectónico, en sus diferentes escalas y haciendo prevalecer las condiciones locales y los recursos disponibles, puede reconocerse, incluso, en la práctica los maestros de obras quienes ejercieron siguiendo sus conocimientos prácticos. Algunos de ellos solicitaron ser examinados por la Academia para obtener el título de académico de mérito como fue el caso de Francisco Eduardo Tresguerras, autor del proyecto del Teatro Alarcón de San Luis Potosí; de Antonio Aldrete y Lucio Uribe constructores del Teatro Santa Cruz (1871-1883) en Colima y de Ceferino Gutiérrez⁷³, cantero, constructor del Teatro Ángela Peralta (1871-1873) en San Miguel de Allende, Gto.

La misma práctica fue asumida por quienes fueron conocidos como arquitectos pero no se sabe dónde se formaron; no obstante, sus obras muestran la adscripción al *teatro a la italiana* entendida como *la forma del teatro*. Tal es el caso de José Noriega -nacido en la ciudad de México en 1826- quien construyó los teatros Doblado (1869-1880) en León Guanajuato; Juárez (1872-1874) en Guanajuato; Morelos (1882-1885) en Aguascalientes y La Paz (1889-1894) en San Luis Potosí. Al parecer fue el arquitecto que más intervino en la edificación de teatros en México, y según I. Katzman, realizó sus obras más conocidas después de un viaje que hizo a Europa de 1867 a 1869.

Casos similares son los de Jacobo Gálvez quien inició el Teatro Degollado (1856-1866), se sabe que viajó por Europa; de Camilo Saint Germain quien proyectó el Teatro Iturbide (1845-1852)

⁷³ Sobre Ceferino Gutiérrez, I. Katzman registra: "Maestro cantero. Ya Baxter lo da a conocer como indígena, pobre y casi analfabeto. Interpretó la arquitectura gótica o clásica que conoció por ilustraciones. Hizo la Iglesia de nuestra señora de Saleta en Dolores Hidalgo, Gto. (1875-1896); la fachada de la iglesia parroquial de San Miguel de Allende, Gto. (1880) y la cúpula de la Iglesia de La Concepción en la misma ciudad (1881).

después llamado Teatro de la República en Querétaro; de José Apolonio Téllez Girón quien proyectó el Teatro Solleiro (1882-1890) en Huatusco Veracruz, el Teatro Arbeu (1884-1875) en la ciudad de México y un proyecto de fachada para el Teatro de la plazuela del Factor, después Teatro Iturbide; y de Joaquín Huerta a quien se atribuye el proyecto del Gran Teatro Llave (1855-1875) de la ciudad de Orizaba.

Apegarse a la tradición asumiendo los retos impuestos por la modernidad es la voluntad que podemos encontrar en el pensamiento de quienes ejercieron la profesión durante el siglo XIX en nuestro país⁷⁴. Asimismo, entre los ingenieros quienes también intervinieron en la construcción de edificios teatrales como Juan B. Laurencio y Miguel Muñoz (sobrino del general Porfirio Díaz) ingenieros militares de la Comisión Geográfica Exploradora que erigieron el Teatro Pedro Díaz en la ciudad de Córdoba (1893-1896) y Ángel Anguiano,⁷⁵ arquitecto e ingeniero civil, quien edificó el Teatro Netzahualcóyotl (1887-1891) en Tlacotalpan.

Con la tradición, la arquitectura teatral daba continuidad a la estructura formal italiana reconocida como la más acabada y organizada del edificio teatral, reafirmando al mismo tiempo como un lugar relevante de encuentro social, un monumento y símbolo de la ciudad; con la modernidad, además de incrementarse su número, se incorporaban nuevos materiales y técnicas constructivas, asumiendo, al mismo tiempo, la *habitabilidad* y *seguridad* como criterios básicos de eficiencia funcional.

En el primer caso, como se ha dicho, se trata de una adscripción tipológica reconocible pese a las adaptaciones locales, de la puesta en práctica de un programa organizativo definido y una

⁷⁴ Hay que tomar en cuenta, según los datos proporcionados por Israel Katzman, que quienes ejercieron la profesión entre 1790 y 1920, más allá de los constructores anónimos de casas populares, 40% fueron arquitectos, del grupo restante, 44% eran ingenieros civiles y personas que se autodenominaban así; 17 % ingenieros extranjeros; 16% ingenieros militares, y 23% maestros de obras, constructores de oficio, escultores y otros ingenieros. Del grupo de arquitectos, un 57% estudiaron en la Academia de San Carlos (poco más del 20% del total), 4% lo hicieron en Europa; 26% fueron extranjeros y 13%, eran conocidos como arquitectos pero no se sabe dónde se graduaron.

⁷⁵ Titulado en 1867 en la Academia de San Carlos dedicado fundamentalmente a obras de ingeniería. Fue director y autor del proyecto y construcción del Observatorio Astronómico Nacional, y a él se debe la instalación de éste en el Castillo de Chapultepec; en 1867 fue profesor sustituto de Dibujo y Ornato en la Academia de San Carlos; en el mismo año fue miembro de la terna para impartir la clase de Topografía en el mismo lugar y en 1887 se propone su libro como texto para la clase de Cosmografía y Geografía. Israel Katzman, *op. cit.*

disposición relevante en el paisaje urbano. En el segundo caso, sin olvidar los materiales tradicionales se incorporan el acero, el concreto armado y el cristal, se introducen mejoras en la acústica y la isóptica, se reglamentan aspectos relativos al diseño y construcción, como son la dimensión de las circulaciones, el número y abatimiento de puertas, la separación entre butacas, la incorporación de equipos contra incendios, entre otros aspectos.

Pocos fueron los teatros erigidos bajo convocatoria nacional. Un caso particular lo constituye el Teatro Dehesa (1900-1902), erigido en el puerto de Veracruz por el Ingeniero Salvador Echegaray y el Arquitecto I. Ernesto Lattine. Este hecho permitió contar con la memoria descriptiva que acompañó al proyecto, sujeto de concurso. Ahí se plasman los referentes teóricos y normativos en los que los autores basaron su propuesta. Como se observará en su oportunidad, no hay interés académico en señalar rumbos o principios del quehacer arquitectónico, como sí lo hay en Lorenzo de la Hidalga y Adamo Boari, autores de los proyectos del Gran Teatro Nacional (1841) y del Teatro Nacional (1902), respectivamente. Su atención se centrará en dar respuesta a los problemas climatológicos, técnicos y constructivos, adoptando y adaptando sin mayor conflicto el modelo italiano y los recursos formales de los repertorios dominantes.⁷⁶

Suscribirse a la tipología, es operar en la disciplina. No hay por tanto debate, como no lo hay en los proyectos para teatros edificados en poblaciones menores: los teatros Solleiro de Huatusco, Netzahualcóyotl de Tlacotalpan y Pedro Díaz de Córdoba, que no estuvieron sometidos más que a las condiciones del medio y al gusto de sus propietarios o promotores. Los recursos financieros fueron en muchos casos determinantes, confiando a sus constructores las decisiones arquitectónicas más convenientes.

⁷⁶ El ingeniero Echegaray y el arquitecto Lattine construyen además en el puerto de Veracruz la Aduana Marítima, el edificio de Correos y Telégrafos y la Dirección de Faros; en Mérida, el Hospital O'Horán (1902-1906); el proyecto del asilo Ayala en la Ciudad de México; el proyecto para el manicomio de la Castañeda que construye el ingeniero Porfirio Díaz (1908-1910); la escuela de Jurisprudencia en la calle Argentina y San Ildefonso (1906-1908) así como varias residencias, entre ellas, la de Reforma 304 hacia 1902 y la de la Glorieta Colón en 1906 donde actualmente se encuentra el hotel Fiesta Palace. Al lado de Adamo Boari, Silvo Countri, Enrique Fernández Casteló e Isidro Díaz Lombardo, quienes estaban a cargo de las obras del gobierno federal, con el ingeniero Salvador Echegaray varios jóvenes arquitectos hicieron sus prácticas profesionales. Isrrael Hatzman, *op. cit.*

No obstante, ante una situación que se muestra contradictoria, otro debate irá surgiendo. Éste vendrá de voz de los ingenieros, pues, mientras en la Academia se transmiten y aprenden los tipos monumentales que estructurarán la ciudad moderna, a la cual se aspira, las obras de infraestructura e higiene reclaman urgentes soluciones técnicas.

Con la certeza de su “misión transformadora del país”, los ingenieros ven con preocupación la dificultad con que se desenvuelve su disciplina. Muchos de los problemas técnico constructivos, significativos para la ciudad, seguían irresueltos, además, las obras de comunicación y transporte estaban en manos de extranjeros. Sustituir los textos teóricos europeos escritos en francés (que en opinión del Ing. José A. Cuevas, director de la Facultad de Ingeniería, poco aportaban), por otros más técnicos y modernos escritos en inglés, más útiles a las mejoras que requería el país, fue una de las primeras acciones que tomaron. Mientras los ingenieros, enfilados hacia la modernidad práctica se proponían atender los aspectos fundamentales, se acusaba a los arquitectos de ocuparse de las modas extranjeras: “La Academia acoge y recoge cuanta enseñanza técnica y plástica viene de Europa y de Norteamérica”.⁷⁷

[...] Examinad: gracias a los ferrocarriles va siendo posible gobernar a los pueblos; merced a ellos la riqueza pública, se halla mejor repartida. El valor estrecha las distancias; los hombres venidos de los antipodas, se encuentran, y admirados se reconocen hermanos. Pronto ya no se verá, en ninguna parte, el triste espectáculo, de perderse las cosechas y de tirarse los vinos por falta de transportes, que los lleven a otros puntos donde el hambre tal vez diezma la población. Los proletarios tendrán que comer, y no veremos ya el cruel desperdicio de vida animal que se hace en muchas partes del globo, inmolando millones de reses, por aprovechar solo la piel. La humanidad será deudora de los ingenieros, de todos estos bienes. A ellos les deberá el que disminuya en la tierra el número de desheredados, y a ellos será debido que la igualdad y la fraternidad lleguen a ser entre los hombres una ley práctica. Mientras los ejércitos destruyen, los filósofos discuten, los legisladores formulan leyes imposibles, ellos obran.⁷⁸

La profesión del ingeniero se concibe como instrumento de bienestar social, capaz de hacer posibles todas las transformaciones para el

⁷⁷ Citado por Félix F. Palavicini, *México historia de su evolución constructiva 1818-1954*, Tomo III, Distribuidora Editorial Libro, México, 1945, p. 276.

⁷⁸ Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 437.

engrandecimiento y el progreso del país: caminos, calzadas, vías férreas y desecación de pantanos, canalización de ríos, reparación y construcción de edificios públicos así como el desagüe de la capital. Con todo, su alcance no era el que se esperaba, ni para los ingenieros ni para los arquitectos. La inestabilidad política de mediados de siglo no sólo dificultaba y ponía en peligro su misión transformadora sino que la escasez de medios impedía la ejecución de lo proyectado obligando a modificaciones o mutilaciones de resultados indeseables:

[...] En realidad, ¿no es absolutamente indispensable el estudio perfecto de una obra en todas sus partes para evitar todo lo superfluo, empleando los materiales en la cantidad absolutamente necesaria y en las mejores condiciones, y estampar en ellas el carácter propio y conveniente que recuerde a la posteridad su destino y su época?" (...) "Una de nuestras principales miras debe ser: probar que lo bello y lo útil pueden ejecutarse con el menor costo, y que los despropósitos siempre cuestan caro."⁷⁹

La conocida disputa por la práctica edificatoria entre ingenieros y arquitectos hizo que se pusiera de manifiesto una vez más el saber concerniente a la práctica arquitectónica. Nicolás Mariscal⁸⁰ nos informa en sus escritos que la belleza, en tanto manifestación del arte, es distintiva de la arquitectura; que en ésta, obra la razón, por lo que se sujeta a principios inmutables que atienden a las leyes de la Naturaleza y no a técnicas y materiales constructivos. Belleza, Verdad y Bien, constituyen así, el fondo, el espíritu de la arquitectura, mientras su forma, su materia, se consigue con el pleno conocimiento de los materiales constructivos y de las leyes de armonía y equilibrio. Tal como lo hizo el pueblo heleno que es "ejemplo y prototipo". Reconoce en la Escuela de Bellas Artes de París una fuente de aprendizaje y uno de los primeros centros artísticos del mundo. Y se muestra entusiasmado porque la enseñanza de la técnica artística de la arquitectura se vea robustecida (en relación a las clases de Don Juan Agea), "con la facilidad de la importación de libros, monografías, revistas y reproducciones de edificios, y, en general, obras de las

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Nicolás Mariscal, *Los ideales artísticos del Ateneo Mexicano*. Discurso leído en la Cámara de Diputados, el 8 de mayo de 1902. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1902, consultado en: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, CONACULTA-INBA, *Nicolás Mariscal, Arquitectura, Arte y Ciencia*, México, (Cuadernos de arquitectura núm. 8), 2003, pp. 17-26.

múltiples materias que nos pueden poner al tanto de los progresos de nuestra profesión".⁸¹ En su *Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico*, donde expone en qué consiste la profesión del arquitecto, su importancia científica y social y los conocimientos que ella requiere, anota, como una de las materias básicas: *Teoría de la Arquitectura y Análisis de los Elementos de los Edificios*, y como uno de los primeros temas: "Principios generales del arte, deducidos de la observación de la naturaleza y al través de los tipos maestros",⁸² como también, "Comprobación de la teoría estética en el análisis de los monumentos. Descomposición de un monumento tipo en sus elementos. Estudio analítico de los elementos de los edificios y dibujo de dichos elementos".⁸³

No hay nada que cuestionar respecto a la unidad del tipo, su programa y su trazado que se mantiene estable. Se reconoce que el rumbo de la arquitectura se marca en el exterior de la cual se aprende. Y que los edificios se conforman por elementos, cuya combinatoria, basada en principios inmutables, tal como lo sostuvo Laugier y después lo concretó Durand, es el sistema compositivo mediante el cual, la arquitectura se ejerce. Al igual que *el arte*, del que N. Mariscal dice: "es *uno y distinto*" para indicar su unicidad compuesta de elementos de cuya ordenación surge la belleza, sujeta a principios, no a moldes, con distinción de la individualidad; los tipos arquitectónicos son "*uno y distintos*" se reconocen en la unidad de sus elementos y se distinguen en su singularidad empírica.

Las reglas estilísticas del *Grand art*, ligadas a la idea de monumento con las cuales los teatros ganaron relevancia urbana y un sitio privilegiado en la ciudad europea, trataron de imprimirse en los teatros mexicanos según las posibilidades de sus variados ejecutores, adscritos unos a la formación académica, otros, a su destreza práctica. Esto, como ya se advertirá, no sólo hace referencia a los repertorios estilísticos que ocuparon el debate de fin de siglo, sino al sistema compositivo: simetría, axialidad, repetición, estable en el trazado de la fachada y de la planta, aún dentro del lenguaje que más tarde buscó ser nacional y propio.

⁸¹ Nicolás Mariscal, (El desarrollo..., *op. cit.*, p. 9)

⁸² Nicolás Mariscal, *Proyecto de Plan de Estudios para la enseñanza de la arquitectura en Méjico*, Tip. y Lit. "La Europea", México, 1902.

⁸³ *Ibidem*.

Si para los ojos de los arquitectos de la posrevolución y todavía generaciones después, la del porfirismo, como lo expresa Palavicini, fue una “época de desorientación arquitectónica, con la influencia francesa llevada al extremo artificioso de pérdida del sentido histórico y cultural de la raza mexicana, una época que dio la espalda a lo indígena, español y mestizo donde la producción de ingenieros y arquitectos, al igual que la de sus alumnos fue producto de las enseñanzas académicas de Roma, París, Valencia o Madrid, desconociendo en realidad el fundamento esencial de nuestra forma arquitectónica”;⁸⁴ los edificios teatrales, erigidos durante el período, y aún más allá de sus fronteras, muestran la factibilidad de la *noción de tipo*, sus posibilidades de adaptación a múltiples situaciones mediante un saber que da continuidad a las formas tradicionales de la arquitectura donde el *teatro a la italiana*, mantiene su vigencia como la forma posible del teatro.

Con el rechazo al predominio de las formas academicistas culmina un ciclo del largo proceso de occidentalización en el que el arquitecto concibe su disciplina como un arte abierto al ejercicio de la razón dentro de una sociedad que se organiza bajo los mismos principios racionales. Donde la formación académica ocupa un lugar de ruptura con la decadencia y “el mal gusto” y un lugar de apertura al progreso mediante el conocimiento de las leyes de la naturaleza y de los valores universales de la verdad, el bien y lo bello. Pues, para que la razón armonice y no se disperse en diversidad de opiniones, el pensamiento moderno debe mostrar, dice Touraine⁸⁵, que “el sometimiento al orden natural de las cosas procura placer y corresponde a las normas del gusto. Y esta demostración debe llevarse a cabo tanto en el orden estético como en el orden moral”. En la construcción de la modernidad, cada pieza es fundamental. Y la sociedad decimonónica no puede operar sin “la formación de un sujeto-en-el-mundo que se sienta responsable de sí mismo y de la sociedad”.⁸⁶ La teoría y la práctica de la arquitectura del México finisecular, buscó congruencia con este pensamiento:

⁸⁴ *Ibidem*, p. 276.

⁸⁵ Alain Touraine, op. cit., p. 21

⁸⁶ Alain Touraine, op. cit., p. 203.

[...] El arquitecto tiene una triple misión: *como artista, como filósofo, como hombre civil*. [Apunta Nicolás Mariscal⁸⁷]. Por cuanto es *artista*, su misión es [...] cumplir con el objeto del arte, que no es otro que realizar la belleza, [...] Como *filósofo*. [...] satisfacer el sentimiento de lo bello [...] Debe, en consecuencia, estudiar las aspiraciones morales e intelectuales y las tendencias de la sociedad en que vive, tanto como las necesidades materiales para satisfacer á aquella con su obra arquitectónica. Tal es el doble fin de la Arquitectura: adaptarse al hombre como ser espiritual y como ser fisiológico [...] Como hombre *civil*. [...] satisfacer múltiples necesidades [...el] aspirante á arquitecto [debe desarrollar así las] tres grandes facultades de la actividad humana: el *raciocinio, el sentimiento y la actividad realizadora*. [...]

Con la atención centrada en el lenguaje, en las formas externas de la arquitectura, en *el estilo*, los intentos por renovar y hacer valer las formas del pasado indígena y español ocuparán a los arquitectos durante la tercera década de la siguiente centuria. El teatro será llamado a cumplir otra misión y su arquitectura, expresión de una sociedad superada, habrá dejado de ser vigente.

Continuidad en la diversidad

Dos edificaciones teatrales ocupan un papel protagónico en la modernidad arquitectónica del siglo XIX en México: el Teatro Nacional de Santa-Anna proyectado por Lorenzo de la Hidalga en 1841, y el Teatro Nacional proyectado por Adamo Boari en 1904. La práctica arquitectónica de sus autores (ambos extranjeros) y la reflexión crítica ejercida en sus proyectos, muestran el rigor académico de su formación congruente con la tradición clásica francesa. Dos soluciones arquitectónicas que difieren en el tiempo, en las motivaciones que las originan y en las elaboraciones teóricas que les sustentan. No obstante, muestran continuidad histórica, adscripción al saber arquitectónico dominante y permanencia de la estructura formal reconocida como *la forma del teatro*.

Lorenzo de la Hidalga, Teatro Nacional de Santa Anna

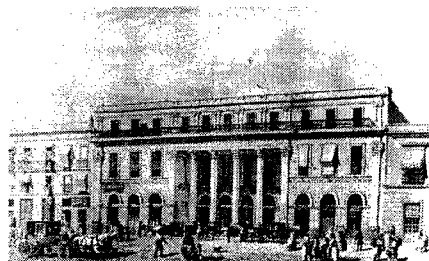
Difusor de la tradición racionalista francesa, gracias a una importante actividad proyectual y constructiva como al ejercicio del razonamiento

⁸⁷ Nicolás Mariscal, *op. cit.*, p. *Segunda Parte*

escrito de sus proyectos, Lorenzo de la Hidalga⁸⁸ ocupa un lugar preponderante entre los arquitectos que ejercieron durante el siglo XIX en México.

Transcurridas tres décadas del siglo independiente, siendo aún escasa la actividad constructiva y cuando en el campo de las ideas se han perfilado las dos posturas ideológicas (liberal y conservadora) que permearán el mundo del arte y la cultura a lo largo de siglo,⁸⁹ De la Hidalga erige en la ciudad de México el Teatro Nacional también conocido como Teatro de Vergara, Teatro Nacional de Santa Anna o Gran Teatro Imperial⁹⁰. Un edificio emblemático donde su autor continúa la tradición tipológica: el *teatro a la italiana* como la forma del edificio teatral; el primero en México sobre la base de un nuevo discurso: la *utilidad social* como primera finalidad de la arquitectura.

Formado bajo los cánones del clasicismo y discípulo de Labrouste cuando completa su formación en Francia, De la Hidalga se relaciona con Edmond Blanc y Violet Leduc⁹¹, quienes forman, al lado



94. Fachada del Gran Teatro Nacional. Av. Cinco de Mayo. c.a. 80's.

⁸⁸ Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), nació en España y se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid donde se graduó como arquitecto en 1836. En París formó parte del taller de Henri Labrouste donde absorbió los cambios que se operaban en la concepción arquitectónica y que habrían de influir profundamente en su práctica edilicia. Viaja a México en 1838 donde poco después recibe los primeros encargos: la iglesia de la hacienda de Santa Clara Montefalco (1839) el mercado de la Plaza del Volador (1841-1844) y el Gran Teatro Santa Anna (1842-1844) que se sumarán al gran número de proyectos y obras realizadas principalmente en la ciudad de México durante su vida profesional. Difundió los preceptos de la tradición clásica y del racionalismo francés, a través de la prensa periódica y de las revistas de mayor circulación de la época. Fue profesor de arquitectura civil e hidráulica en el Colegio Militar y académico de mérito de la Academia de San Carlos, se pronunció por el progreso de la arquitectura en México y trató de que los planes de estudio de la carrera se mejoraran. Fue nombrado miembro del Ateneo Mexicano y presidente de la sección de Bellas Artes de la Comisión Científica y Literaria durante el imperio de Maximiliano, quien también le otorgó el título de "arquitecto de Palacio y de la Iglesia Catedral". Para mayores datos sobre la vida y obra de Lorenzo de la Hidalga véase: Manuel G. Revilla, *Biografías (artistas)*, México (Biblioteca de Autores Mexicanos, 60), 1908; Elisa García Barragán, "Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 48, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

⁸⁹ La historia de la cultura mexicana en el siglo XIX se define a partir de los choques entre liberales y conservadores y el triunfo de los primeros. En los diferentes ámbitos de la cultura, la historia y la filosofía, los estudios eruditos y la crítica, la poesía y la novela más que confrontar corrientes artísticas, se confrontan posiciones ideológicas o políticas, situación que prevalecerá en mayor o menor grado a lo largo del siglo. José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2000.

⁹⁰ El edificio estaba ubicado en la calle de Vergara hoy Bolívar con el cruce de lo que después fue el cerramiento de la calle Cinco de Mayo en la ciudad de México; el Teatro Nacional fue erigido a iniciativa del empresario Francisco Arbeu quien se propuso dotar a la ciudad de un teatro "suntuoso y elegante" invirtiendo en ello su capital al que se sumaron fondos públicos para concluirlo en corto tiempo, de 1842 a 1844.

⁹¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Defiende la construcción frente a la decoración, la verdad frente a la mentira, el progreso frente al academicismo, la técnica de ingeniería civil frente a la arquitectura artística: "...es la práctica la que hace que el

de Ledoux⁹², Boullée⁹³ y Durand⁹⁴ -varios de ellos alumnos de Blondel- el grupo de arquitectos racionalistas franceses cuyos postulados tendrán amplia repercusión en la arquitectura del siglo XX. De J. N. Durand, De la Hidalgo adopta la *conveniencia* y la *economía* como principios naturales e indiscutibles de la arquitectura. Con el primero responde a las demandas técnicas del edificio (*solidez, salubridad y comodidad*) con el segundo, mantiene los valores de *simetría, regularidad y simplicidad* como principios de la composición. De J. A. Borgnis (discípulo de Durand), toma la postura rigorista y utilitaria que niega cualquier relación de la arquitectura con las denominadas artes de imitación⁹⁵. De la Hidalgo explicó así los cánones bajo los cuales desarrolló sus proyectos:⁹⁶

arte y la ciencia queden sometidas a la naturaleza de los materiales, al clima, a las costumbres de una época, a las exigencias del momento." "Definiciones de arquitectura" en Luciano Patetta. (comp.), *Historia de la Arquitectura, (Antología crítica)*, Celeste ediciones, Madrid, 1977.

⁹² Claude-Nicolás Ledoux (1736-1806). Al igual que Etienne-Louis Boullé y Jean Baptiste Rondelet, estudió en la escuela de Jacques-François Blondel. Escribió, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, edición castellana: *La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación*, Madrid, Akal, 1994. Ningún otro de los teóricos expresó de forma tan radical el concepto utilitario de arquitectura: tiene por misión cumplir unas complejas funciones sociales y por ello determina el universo de la vida de manera francamente totalitaria. EVERS, Bernd. *Teoría de la arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, TASCHEN, Italia, 2003.

⁹³ Etienne-Louis Boullé (1728-1799). Profesor y dibujante de arquitecturas de amplia influencia en la arquitectura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Defendió la especificidad de la arquitectura, ajena, no a la tradición, sino a la Naturaleza y a la Razón, a la Poesía, a sus sublimes dimensiones, que hacen parlante, elocuente, un proyecto. Su tratado sobre arquitectura y una serie de proyectos resultan decisivos para comprender la transformación del pensamiento arquitectónico y la modernidad de sus propuestas. Para él, los principios de la arquitectura emanan de la naturaleza, pues "todas nuestras ideas nos vienen a través de los objetos exteriores": Etienne-Louis Boullé, *Essai sur l'art*, Primera edición a cargo de Helen Roseau: *Boullé's Treatise on Architecture*. Londres, 1953 en Hereu, Pere et al. (comp. e introd.) NEREA, *Textos de la arquitectura de la modernidad*, Madrid, 1994.

⁹⁴ Jean Nicolás-Louis Durand (1760-1834), discípulo de Leroy y Boullée, dos de los más importantes profesores y arquitectos del siglo XVIII. Fundamenta la propuesta de sus tratados en la racionalidad compositiva y geometrización del diseño. Su metodología proyectual, elaborada para la «École Polytechnique» (1802-1805), ejemplifica cómo la tradición clásica logra reformularse y afrontar cualquier programa compositivo que le pondrá en vigencia hasta bien entrado el siglo XX.

⁹⁵ En el intento de averiguar en qué consiste la especificidad del arte, durante mucho tiempo se sostuvo que era la de representar o reproducir la realidad. Sócrates: ¿No es el arte la producción de las cosas visibles?», Leonardo: «La pintura más digna de alabanza es aquella que está lo más posible de acuerdo con lo que representa», Batteux en el siglo XVIII afirmó que imitar la naturaleza es tarea común de todas las artes. Sobre la historia del concepto, véase: Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnós, Madrid, 1ª edición 1987, 6ª edición 1997, reimpresión 2001.

⁹⁶ En 1843 publica el artículo "La Plaza del Volador" bajo la firma de "Los editores" en la revista *El Museo Mexicano*; en la misma revista tomo I, 1843-1844, y bajo la misma firma, redacta un texto donde sintetiza los cánones bajo los cuales concibió el Teatro Nacional. En 1850 escribe su "Paralelo de las Penitenciarías", se encuentran íntegramente transcritas en Israel Katzman, *op. cit.* pp. 297-304.

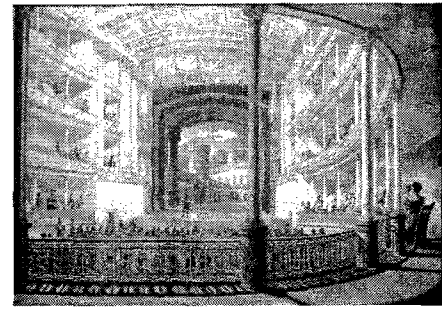
costumbres de la época y a las exigencias del momento, como – inspirado en Viollet-le-Duc– sostendría más tarde Nicolás Mariscal.¹⁰⁴

A partir de los planos y estudios existentes, se han establecido las características del edificio: una composición racionalista de espacios jerarquizados cuya particularidad no impide dar continuidad a la tipología italiana: la sala definida por su forma oval, cuatro órdenes de palcos y una galería donde podían repartirse cerca de 3 000 espectadores. La sala dispuesta de manera frontal al foro contaba con amplias dimensiones y un servicio de 32 camerinos. Como espacios complementarios De la Hidalga proyectó un hotel, salones recreativos, galería para exposiciones, restaurante, nevería, cafetería y billar²⁶.

Como ocurriría en la mayoría de los teatros en México, el Teatro Nacional se erigió entre medianeras en un solar de forma rectangular –ocupado por unas casas viejas que su propietario adquirió para tal fin–. Otra constante, la veremos en la axialidad y simetría del conjunto, que sigue una disposición lineal perpendicular a la calle, y en el esquema distributivo: fachada, pórtico-vestíbulo, servicios generales –con distribución mediante escaleras y pasillos–, sala, proscenio, escenario y dependencias.

Como se ha comentado *conveniencia* y la *economía* rigieron el proyecto. Es decir *solidez*, *salubridad* y *comodidad* así como *simetría*, *regularidad* y *simplicidad*. La solución compositiva de la planta se ajusta a la tipología establecida cuyo apego hace legible uno de los principios de verdad arquitectónica: el carácter y finalidad del edificio. La combinación de los elementos constitutivos de un teatro, debe, por tanto, realizarse dentro del esquema distributivo reconocido como la forma del teatro.

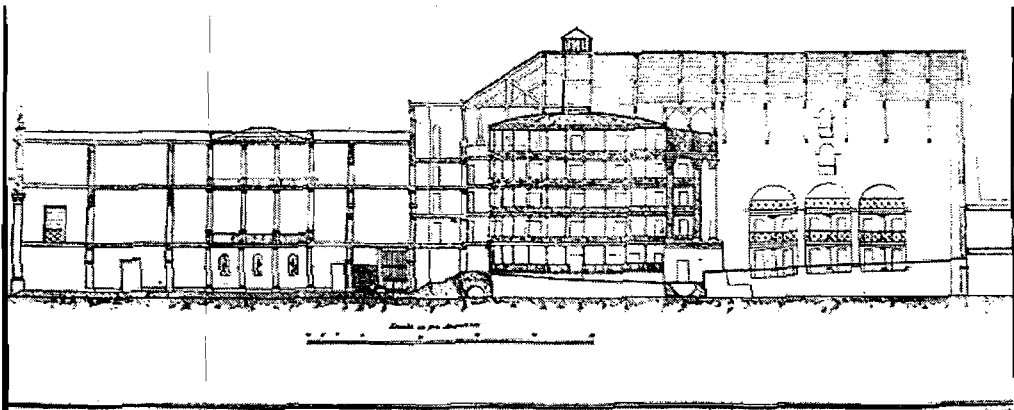
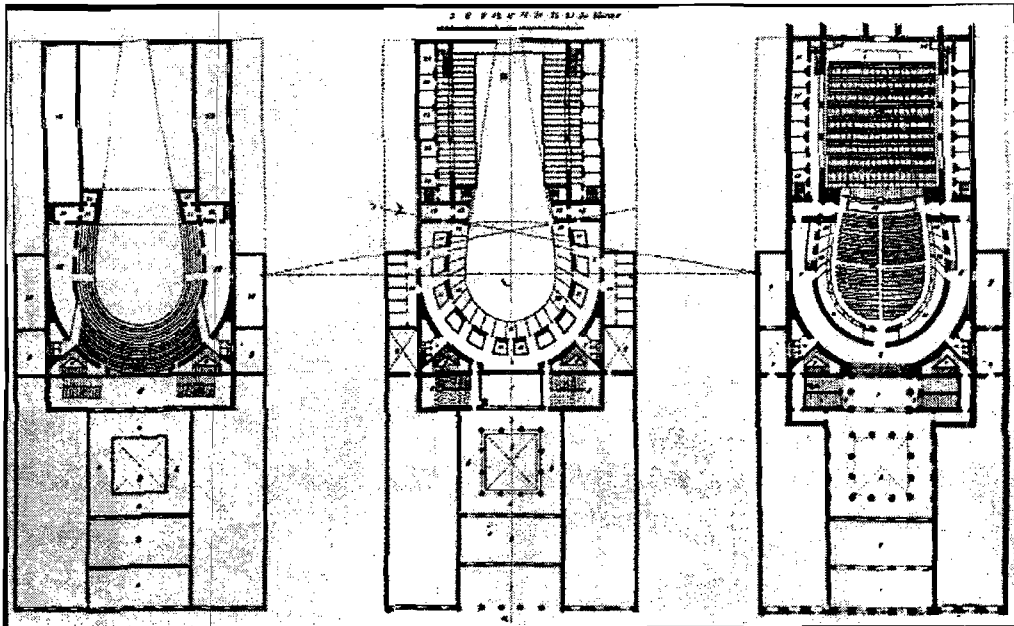
Para reafirmar su origen tipológico, el teatro debía destacar en el conjunto urbano. Debido a que no se trata de un edificio exento, no hay interés en cumplir con otro principio de verdad que acusaría su carácter y finalidad: la ponderación al exterior de la escena y la sala como componentes fundamentales de un teatro: con un volumen de mayor altura la escena, enseguida la sala, finalmente los servicios. La



97. Gran Teatro de Santa Anna. Pietro Gualdi. Litografía. Foto: INAH, Museo Nacional de Historia.

¹⁰⁴ Nicolás Mariscal, *Proyecto de Plan de Estudios para la enseñanza de la arquitectura en México*, Tip. y Lit. "La Europea", México, 1902.

²⁶ Aragón, María Eugenia, *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*, INBA-CITRU, México, 1995, p. 128.



TEATRO NACIONAL.—CORTE LONGITUDINAL.

98, 99. Lorenzo de la Hidalga. Plantas arquitectónicas (izquierda: cazuela; centro: 1°, 2° y 3° pisos; derecha: planta baja) y corte longitudinal del Gran Teatro Nacional. 1843. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Tomado de Elisa García Barragán, "El arquitecto Lorenzo de la Hidalga" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, XXIV.

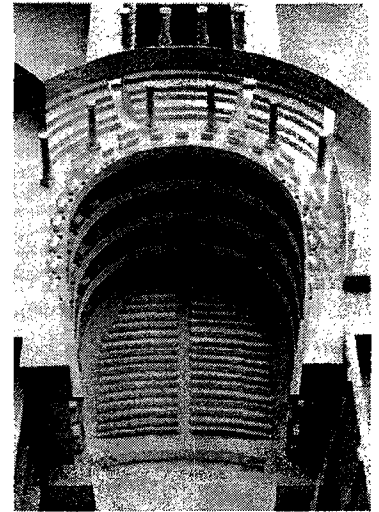
posición relevante se consigue mediante un tratamiento monumental de la fachada acorde a la imagen de orden y progreso que se buscó imprimir en la ciudad ilustrada. Un cambio de escala y un lenguaje identificado con la Razón y el apego a los principios inmutables de orden, armonía y proporción en correspondencia con los ideales clásicos, fueron los recursos empleados. Es resultado es una fachada razonada, que además expresa fielmente la estructura compositiva del edificio.

Mathieu Fossey¹⁰⁵ describió así su interior:

Tras del peristilo viene un patio con una cubierta de vidrios, y luego desahogadas escaleras, vastos y elevados corredores corridos sobre el patio y los salones para paseantes: todo se ha hecho con arte y sin mezquinería. La sala es capaz, está bien construida y adornada... En el patio cada espectador tiene una luneta a donde llega desahogadamente por los corredorcitos practicados en el centro y derredor de la sala. Separados uno de otros por delgadas columnas y tabiques de medio cuerpo, son los palcos capaces y cómodos correspondiéndole a cada uno un retrete en donde pueden retirarse los concurrentes en los entreactos; a más de estas ventajas llevan otra a los teatros de París, que fuera de esto son los más ahogados del orbe.

García Cubas¹⁰⁶, ofrece la siguiente descripción:

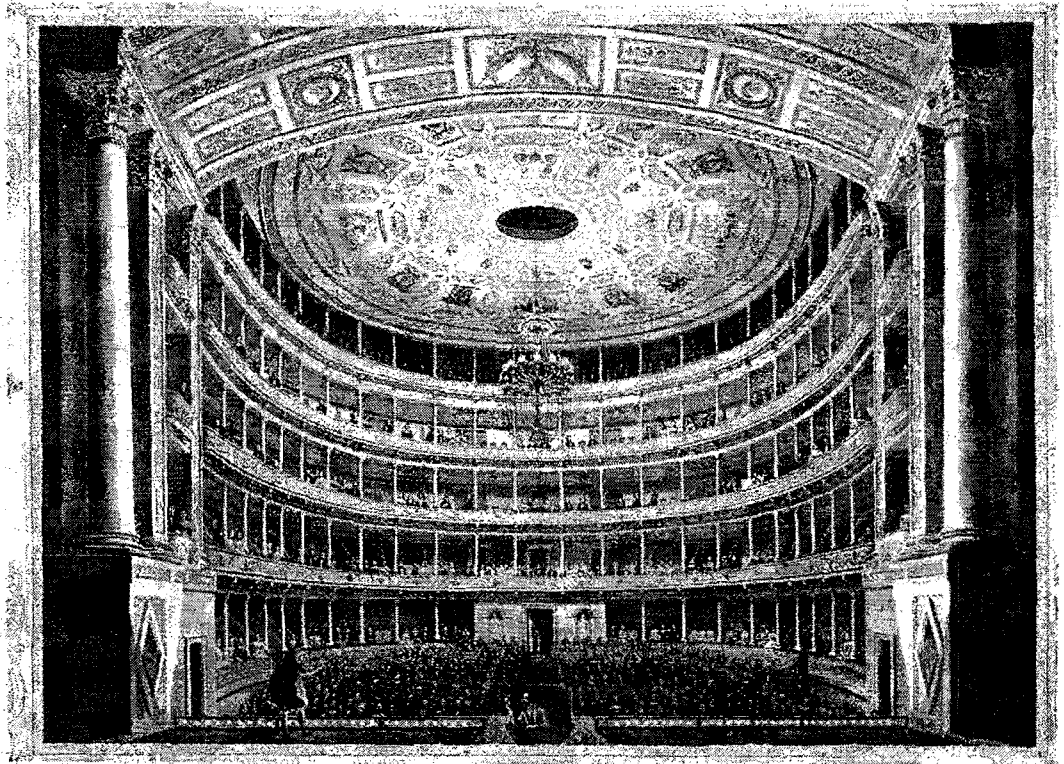
El salón es amplio y de bello aspecto, con cuatro órdenes de palcos y una extensa galería. Los palcos se hallan sostenidos por esbeltas columnas estucadas, llamando sobre todo la atención su elegante arco del proscenio, sostenido por dos hermosas columnas corintias y por cuatro pilastras del mismo orden, estucadas con bajo-relieves sobre fondo de oro. El salón y el foro están separados por dos pilastras y una columna a cada lado, sostenidas por un sólido y elevado zócalo. Los seis palcos de la línea de balcones pueden cerrarse por medio de persianas. Las líneas de palcos son tres, con 25 cada una. La sala tenía forma de herradura con veinte filas de lunetas, diez plateas, setenta y cinco palcos distribuidos en esos tres pisos, y arriba, asientos de balcón y galería, todo lo cual daba un cupo de 2,248 localidades.



100. Sala de espectadores conformada por luneta, tres órdenes de palcos y galería. Maqueta de Armando Moreno. Julio 1993. Proyecto e investigación: Giovanna Recchia S.

¹⁰⁵ Mathieu Fossey. *Viaje a México*, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844. p. 215-216. citado por Elisa García Barragán en "El gusto a mediados del siglo XIX" en las *Academias de Arte...*

¹⁰⁶ Antonio García Cubas, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. México, 1884.



101. Lorenzo de la Hidalga. Gran Teatro Nacional. Sala de espectadores, c.a. 1846. Pintura al óleo de Pietro Gualdi. Colección del Banco Nacional de México.

Con treinta varas de fondo por dieciocho de embocadura, el escenario, contaba con treinta y dos camerinos y diversos salones que servían de sastrería, almacenes y talleres para pintar decorados. Todo el teatro era una sólida construcción, con paredes “de dos tercias de vara de espesor”.¹⁰⁷

Reconocido como un hito urbano y social, la relevancia arquitectónica, de orden colosal, fiel a los principios clásico-palladianos, identificó a esta obra máxima por más de medio siglo. Un tiempo corto pero significativo de los acontecimientos sociales y políticos de los agitados días que vivió la sociedad mexicana del siglo XIX. En 1901, con un avanzado estado de deterioro debido al abandono, se realizaron estudios para su rescate y reedificación que fueron encargados a Adamo Boari, no obstante, ganaron las presiones derivadas del crecimiento urbano y el teatro fue demolido para dar continuidad a la Avenida Cinco de Mayo. Se modificó el proyecto para la erección de un nuevo edificio: el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes.

Como hemos observado, los nuevos conceptos introducidos por Lorenzo De la Hidalga, de amplio significado para la teoría arquitectónica, no alcanzan al abordaje y realización del edificio teatral cuya forma tipológica se mantiene inalterable. La continuidad histórica del *teatro a la italiana*, rige ahora el curso de los nuevos teatros en México, diseminándose en la medida que va produciéndose una ruptura con los procesos espaciales y constructivos precedentes.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ Sobre la evolución constructiva del edificio teatral en la ciudad de México, véase: Giovanna Recchia, *Espacio Teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVII*, CITRU, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.

Adamo Boari:¹⁰⁹ Teatro Nacional

hoy Palacio de Bellas Artes

Puede decirse que la gran celebración tipológica del *teatro a la italiana* en México, está representada por el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, proyectado por el italiano Adamo Boari para la conmemoración del centenario de la Independencia¹¹⁰. Obra iniciada en 1904 y concluida por Federico Mariscal treinta años más tarde, una vez superadas las crisis e inestabilidades derivadas del movimiento revolucionario frustrando el propósito inicial. No obstante las modificaciones en el programa y la expresión arquitectónica introducidas por Mariscal -que hacen del edificio expresión de épocas diferentes- el Palacio de Bellas Artes mantiene su concepción tipológica original.

Con un estudio comparativo sobre los teatros europeos y norteamericanos más avanzados de la época, Adamo Boari fundamenta y define el proyecto arquitectónico para el teatro más importante del país. Su análisis permite conocer la manera en que opera la noción tipológica reafirmandose y consolidándose en su tradición al tiempo que hace posible una nueva solución arquitectónica. El Teatro Nacional confirma la eficacia y operatividad de esta noción como ocurrió con la Ópera de París proyectada por Charles Garnier, tres décadas atrás.

Si bien el proyecto de Boari responde al encargo de un régimen, para cuyo prestigio no habrían de escatimarse recursos económicos, pues la obra se erigiría para conmemorar una fecha gloriosa; Boari busca en la disposición jerárquica dentro del conjunto urbano, "el justo valor" del edificio teatral, su condición



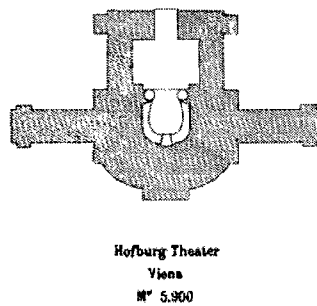
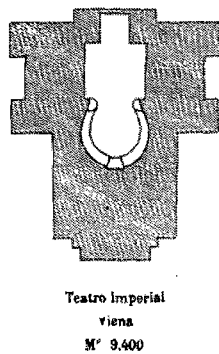
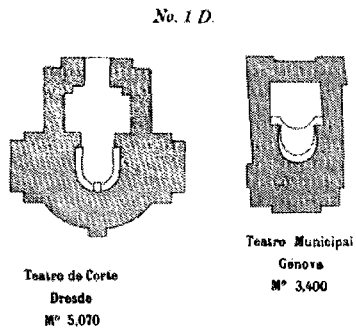
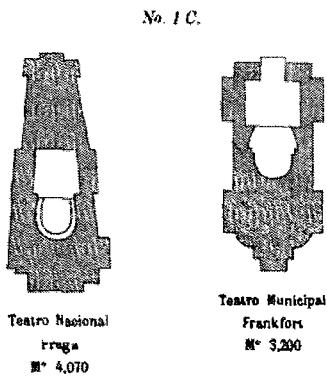
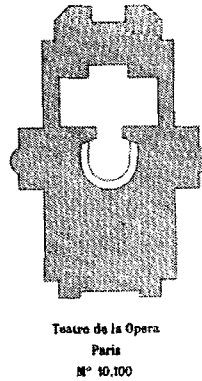
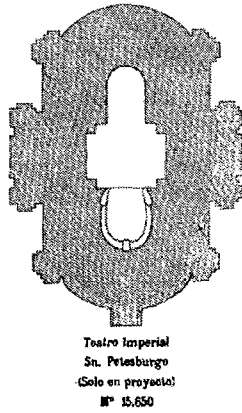
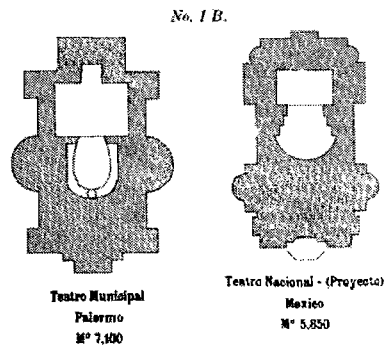
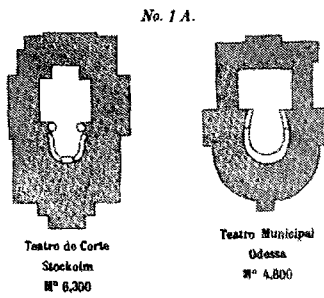
100. Palacio Nacional de Bellas Artes. Inserción en el conjunto urbano.

101. Palacio Nacional de Bellas Artes. Disposición jerárquica en el conjunto urbano.

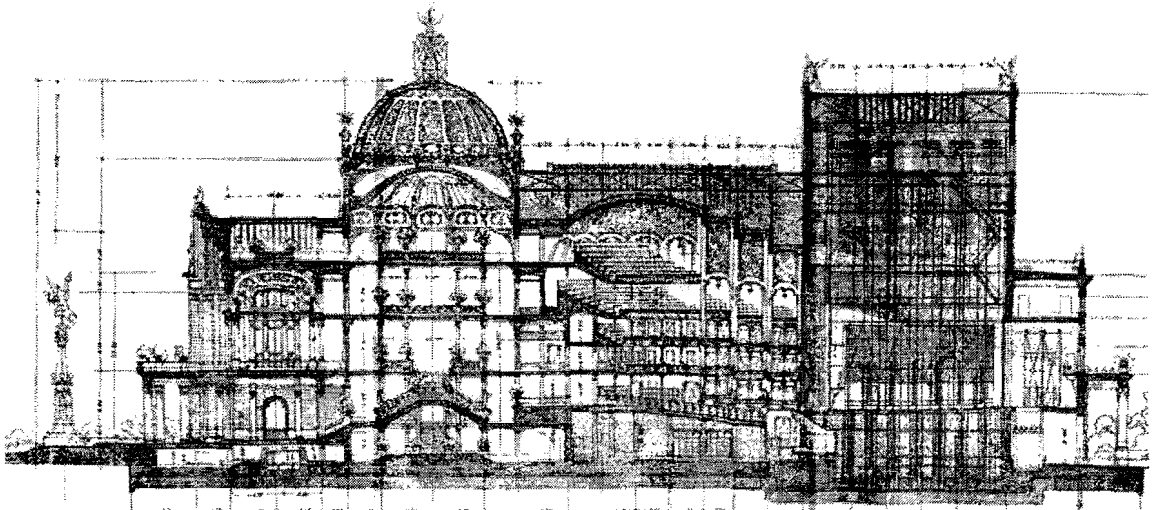
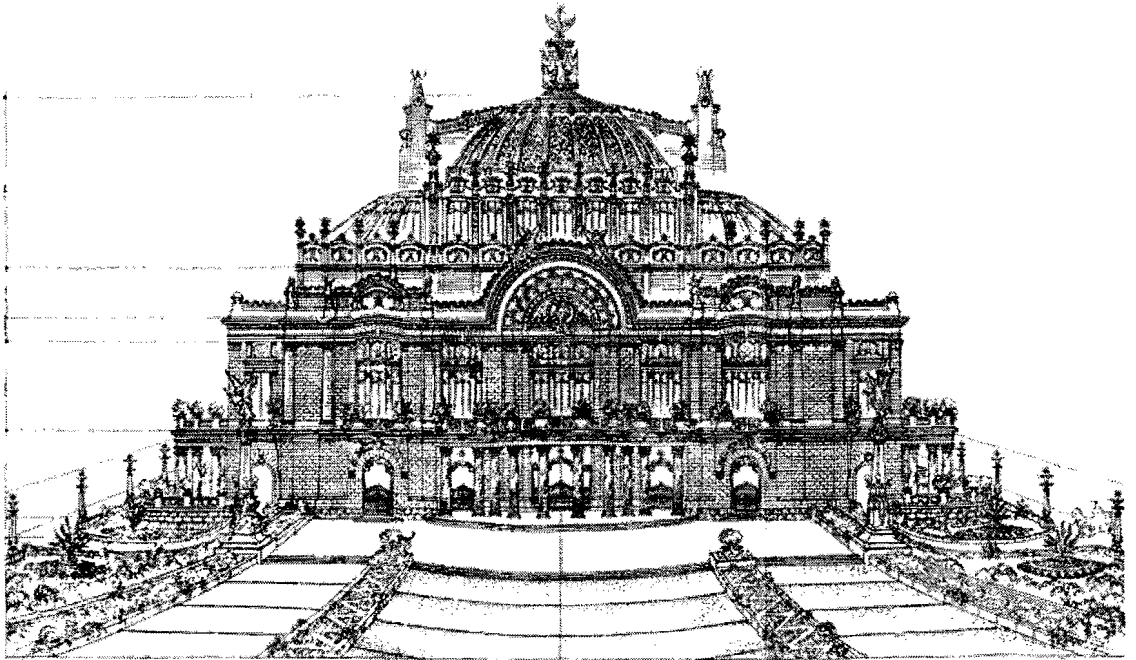
Imágenes en línea, disponibles en:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Mexico_City_Palacio_de_bellas_artes.jpg

¹⁰⁹ Adamo Boari (1863-1928) se forma como ingeniero civil en la Universidad de Ferrara y en el politécnico de Bolonia titulándose en 1886. Trabaja con el ing. Amico Finzi. Viaja por Brasil, Buenos Aires y Montevideo. En 1889 obtiene un diploma para ejercer como arquitecto en Chicago. En 1897 participa y gana el concurso para el Palacio del Poder Legislativo; realiza los proyectos para la cúpula de la parroquia y el Santuario de Nuestra Señora del Carmen (1898), en Atotonilco el Alto y el Templo Expiatorio (1899), en Guadalajara. Diseña un monumento a Porfirio Díaz (1900) y un templo en Mathuala (1898). Elabora el proyecto para el edificio de correos (1902-1907). Viaja a Europa y Estados Unidos para preparar el proyecto del Teatro Nacional, se establece en Chicago en el taller de Frank Lloyd Wright para avanzar el proyecto. Fue profesor de composición en la Escuela Nacional de Bellas Artes. INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA-SEP, 1984, p. 295.

¹¹⁰ Además del Teatro Nacional, otras obras se sumarían a este propósito: el edificio de la Secretaría de Educación y Obras Públicas (1902-1911), de Silvio Countri, la Columna de la Independencia de Antonio Rivas Mercado, el Palacio del Poder Legislativo (no realizado), de Emile Bernard.



102. Adamo Boari. Estudio comparativo de los más importantes teatros erigidos en el mundo. Su proceder tipológico surge de la comprensión de las variantes del tipo, de su condición y finalidad. En el escrito que le acompaña, Boari establece la relación dimensional entre la sala-escenario, la masa del edificio y el costo de la obra, como también los



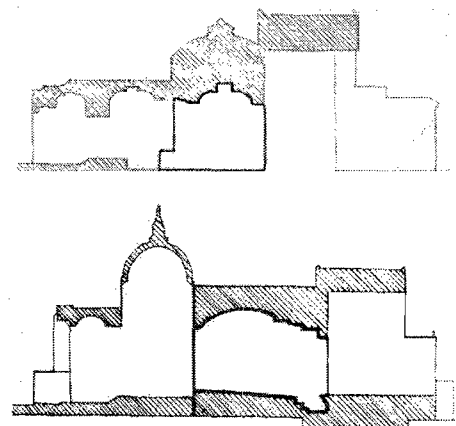
104. Adamo Boari. Proyecto de fachada para el Teatro Nacional de México 1904.

105. Adamo Boari. Sección longitudinal. Proyecto para el Teatro Nacional de México 1904.

“(…) si el teatro aparece como el más vital entre todos los organismos arquitectónicos, es también el que más pronto envejece”, anotó Boari;¹¹³ pero en su conciencia no parece estar presente el cambiante mundo de la representación teatral y la búsqueda de soluciones espaciales acordes, en cambio sí, la necesidad de actualizar el modelo edificatorio inscribiéndolo en las nuevas corrientes arquitectónicas “antes de ser conservado como algo muerto”. Así, proyecta las fachadas del Teatro Nacional empleando las proporciones clásicas, pero, “actualizándolas” con las nuevas aplicaciones. Propone, por tanto, rematarlo con una cúpula a la manera bizantina y seguir las huellas trazadas por el *Arte Decorativo Moderno* en el interior.

Con ello y dentro de la preceptiva clásica, podemos advertir en Boari un alejamiento del principio académico de *verdad*. Principio según el cual la expresión externa de la organización de la planta es indicadora de la autenticidad y *carácter* del edificio; debiéndose, en el caso de un teatro, ponderar al exterior los elementos determinantes de su finalidad: la sala y el foro. Es decir, tal como se actuó en la Ópera de París, acusar con una mayor altura el foro, enseguida la sala, que siguiendo una forma cercana a la cilíndrica deberá ser rematada por una cúpula.¹¹⁴ No es ésta la concepción de *carácter* en el edificio proyectado por Boari, pues la “silueta”, dice, estará determinada por la conveniencia o inconveniencia de la forma rectangular o radial, según su uso regular en Alemania o Francia e Italia, y el carácter lo otorga su posición jerárquica en el conjunto urbano.

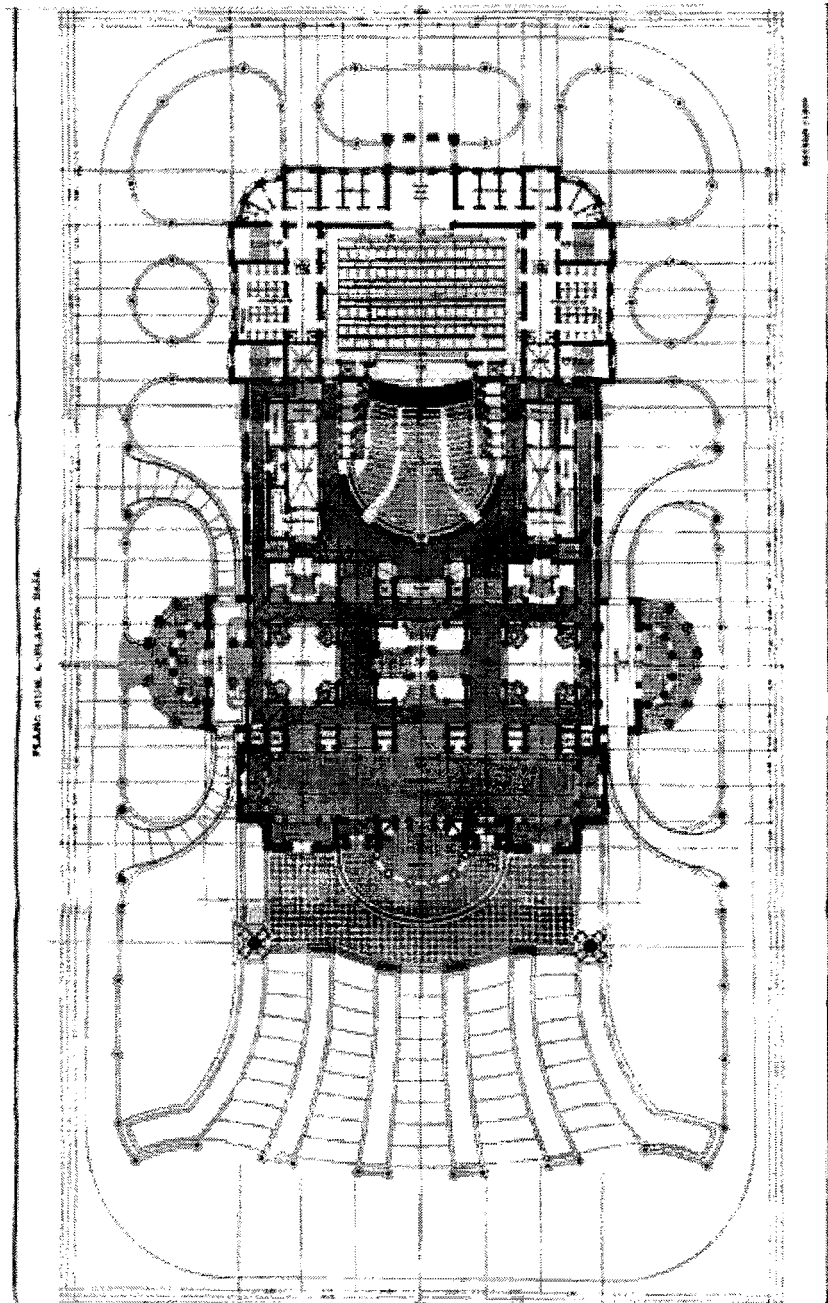
Si bien la estructura compositiva del edificio exterioriza de manera clara y diferenciada la organización de la planta según la lógica tradicional de sus funciones –en primer término el vestíbulo de acceso con todos los anexos y servicios del público, enseguida la sala de espectadores, y al fondo, el escenario con sus dependencias–, Boari prefiere convertir la cúpula, habitualmente empleada para identificar la sala de espectadores, en el punto focal de la composición arquitectónica; para ello, utiliza una cúpula triple, la eleva y separa del



106. Adamo Boari. Esquemas comparativos de las proporciones de la sala de espectadores y el conjunto edificatorio empleados en la Ópera de París de Charles Garnier, en el primer caso y en el proyecto para el Teatro Nacional de México, en el segundo caso. INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA-SEP, 1984

¹¹³ *Ibidem.*, p. 71.

¹¹⁴ Véase Charles Garnier, París 1825-1898, *Le Theatre*, París (Francia): Hachette, 1871, Arles, 1990.



107. Adamo Boari. Planta baja. Proyecto para el Teatro Nacional de México 1904.

cubo del telar desplazándola sobre el *hall* que ha dispuesto entre el vestíbulo y la sala. Con ello, además de conseguir un conjunto arquitectónico más limpio y equilibrado, la novedosa solución constructiva podría ser admirada en toda su magnitud, ligereza y transparencia desde el interior, algo imposible con su antigua ubicación sobre la sala de espectadores. Esta originalidad delata el curso de una nueva concepción arquitectónica, aquella que extraída de la vertiente rigorista, encuentra en la lógica utilización de los materiales el principio de verdad arquitectónica. Adoptándolo, Boari se afirma en la utilidad, extrayendo del elemento constructivo todas sus posibilidades: transparencia para conseguir suficiente luz natural y al mismo tiempo dar vida a un jardín cubierto, resistencia y ligereza para una amplia cobertura, menor peso y mayor rapidez en su ejecución.

Boari, se aleja así del precepto de *razón y sinceridad* garnieriano que mandaba destacar al exterior la sala y el foro como componentes principales del edificio teatral. Una manera indiscutible de proclamar su carácter, pues era el único edificio que podría adoptar esas dos grandes divisiones.

El distanciamiento es significativo, y muestra estar guiado no por búsquedas efectistas o caprichosas sino por un criterio a la vez que compositivo, funcional, en correspondencia con los nuevos materiales que imponía la modernidad. Con la liberación de la cúpula, la sala podría adoptar la forma de embudo y producir así una óptima acústica; la forma que se conseguiría modificando la altura de la sala de manera progresiva mediante la utilización de arcos elípticos.

Boari reflexiona sobre el "carácter", el principio de verdad, la forma de la sala, el rumbo que debe seguir la arquitectura, el papel de la historia y los criterios que deben prevalecer en el proyecto arquitectónico.

Éstas y las demás innovaciones incorporadas al proyecto (ampliación de la galería, pendiente en el piso de la sala - originalmente plana- modernización de la mecánica teatral, etc.) no se alejan del tipo arquitectónico sino que lo actualizan y modernizan, pues, a pesar de las particularidades, mantiene la unidad de su estructura formal. Más aún, con este proyecto y la descripción que le acompaña, Boari convierte el encargo para satisfacer la demanda de un régimen, en una invaluable muestra de rigor académico y

metodológico que exhibe, en toda la riqueza de sus posibilidades el saber tipológico y sus mecanismos de operación.

La ubicación privilegiada, exenta, del edificio teatral; la sala estructurada en platea, varios niveles de palcos y galería; el foro separado por el arco de proscenio, y las generosas áreas destinadas a un público estratificado, al lado de su consideración como “templo de la cultura” y lugar relevante de encuentro social, lo consolidan como el tipo arquitectónico que la cultura iluminista y burguesa encuentra y difunde como *la forma del teatro*, de la cual, el Teatro Nacional se constituye en México como su máxima expresión.

En el hoy Palacio de Bellas Artes encontramos, así, la síntesis de las dos vertientes tipológicas, que en otro capítulo hemos denominado epistemológica e instrumental, (como modo de conocer el tipo y actuar en el) o si se prefiere, el abordaje tipológico desde dos posiciones, una platónica y otra aristotélica, como se observó al estudiar la Ópera de París (1875) de Charles Garnier y el Festspielhaus (1876) de Bayreuth de Wagner.

La tipología se revela así como un saber acumulativo capaz de múltiples posibilidades. Es la concepción del edificio teatral como un todo cuya idea generadora está prefigurada por la experiencia. Un todo compuesto de partes mediante una estructura relacional que rebasa el orden interno del edificio para constituirse a su vez en parte de la ciudad y símbolo de progreso.

A pesar de las particularidades que circunstan las obras construidas, con los proyectos del Teatro Nacional de Santa-Anna y del Teatro Nacional, Lorenzo de la Hidalga y Adamo Boari dan continuidad al teatro a la italiana, al saber tipológico como concepción arquitectónica reafirmando, en la particularidad de sus resultados, su permanencia como metodología proyectual.

Si bien la modernidad arquitectónica, como Justino Fernández lo señala, irrumpió con la imposición del estilo neoclásico en el arte y la arquitectura desde finales del siglo XVIII, como lo muestran las obras más representativas del periodo, y gestado aún antes en el pensamiento jesuita desde mediados del siglo; implicó no solo un cambio en el pensamiento estético y en el gusto desde la visión de la historia del arte. El estudio de la conformación y expansión tipológica del edificio teatral deja ver que la modernidad arquitectónica en

México se produjo no solo a partir de un cambio de estilo, de la aparición de nuevos géneros, incluso de un cambio en la idea de ciudad o respuesta a las apremiantes necesidades de infraestructura, sino del aprendizaje de los procesos de la arquitectura.

El ámbito de los teatros veracruzanos

Los constructores de teatros

Las élites más poderosas e influyentes que prácticamente rigieron la vida económica y urbana de las ciudades, surgieron, en el caso de la región de Orizaba, del cultivo y explotación de tabaco, actividad que desde el siglo XVIII se había revelado como detonadora del crecimiento y la prosperidad orizabeñas¹. La consolidación de Tlacotalpan se alcanza cuando en 1821 se habilita como puerto de altura. Con la apertura de los mercados regionales al comercio internacional se propicia la aparición de diversas casas o agencias comerciales. Qué decir del puerto de Veracruz, primer puerto de la Nueva España, aunque con un clima insalubre, logra un amplio crecimiento poblacional y económico al finalizar el siglo XIX.

Durante este período son repetidos los apellidos de personajes relacionados con asuntos significativos para las ciudades. Todos ellos involucrados en actividades agroindustriales, mercantiles, de la construcción y de servicios: propietarios de molinos, tenerías, establecimientos comerciales, baños públicos, posadas, casas y vecindarios de alquiler; se les puede ver controlando la industria, incluso designando y ejerciendo puestos públicos, o aportando ideas y capitales para la construcción y el mejoramiento de infraestructuras y servicios urbanos. Ribera Carbó menciona que la introducción de agua corriente y el primer sistema de alumbrado público llegan a la ciudad de Orizaba por iniciativa de José Joaquín Vivanco en 1803 y José María Mendizábal en 1826 respectivamente. De igual forma, Leandro Iturriaga aparece como propietario de dos baños públicos de la ciudad, José María Bringas, como constructor de la gran plaza de toros del barrio de Santa Anita, estrenada con una primera corrida el

¹ Véase Ribera Carbó, Eulalia "Elites Cosecheras y Ciudad. El Tabaco y Orizaba en el Siglo XIX", *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98, Vol. VI, núm. 119 (51), 1 de agosto de 2002.

24 de diciembre de 1848, quien además se había comprometido a pagar 130 pesos anuales de pensión a la municipalidad.

El gran capital de la industria, también influyó en asuntos trascendentes, como el tendido del Ferrocarril Mexicano por la ruta de Orizaba² en el que participó la familia Escandón. La construcción del Gran Teatro Llave, aunque propiedad del ayuntamiento³, también se benefició de los importantes fondos que Manuel Escandón⁴, aportó para la realización del edificio. Isidoro Sota y Turcios, connotado hacendado, dueño de uno de los molinos de la ciudad y con negocios en la construcción y el comercio de licores, figuró entre los primeros administradores del teatro nombrados por la corporación municipal⁵.

La mayoría de los teatros erigidos a lo largo del estado, independientemente de su relevancia arquitectónica, surgieron de manos del capital privado. Son frecuentes los casos de obras suspendidas debido a los altibajos de la economía provocados por la inestabilidad social y política que vivió el país durante gran parte del siglo.

El Gran Teatro Llave, por ejemplo, inicia su construcción a instancias del entonces gobernador del estado, Ignacio de la Llave, veinte años antes del arribo de Porfirio Díaz al poder. No pertenece por tanto, a la generación de teatros que puede decirse nacieron bajo el proyecto cultural de fin de siglo y bajo el sello de la modernidad porfiriana. El periodo que abarca desde 1855, fecha de inicio de la obra, hasta la llegada de Benito Juárez como presidente interino, se caracteriza por el tránsito en el poder de liberales y conservadores, con frecuentes pronunciamientos y golpes de Estado; tal era la situación que los mandatarios se ocuparon más en su suerte que en gobernar bajo una estrategia de desarrollo para el país. Cuando Juárez derrota a los conservadores en 1860, tiene que enfrentar la intervención francesa y el imperio de Maximiliano de 1864 hasta 1867. Cuando el gobierno liberal, después de una complicada campaña, logra derrotar al imperio y restaurar la República, inicia un periodo de estabilidad; entonces, en el valle de Orizaba la industria textil y la

² *Ibidem*.

³ Memorándum presentado a la H. Legislatura del Estado Libre y Soberano de Veracruz-Llave el 18 de Septiembre de 1895.

⁴ José María Naredo. *Estudio geográfico, histórico y estadístico de la ciudad de Orizaba*, Tomo II, Imprenta del Hospicio, Archivo Municipal de Orizaba, México, 1898.

⁵ *Ibidem*.

ciudad están en franco desarrollo y puede por fin en 1875 terminarse la edificación del recinto cultural.

El sostenimiento de la infraestructura cultural de fin de siglo donde los teatros jugaron un papel relevante, dependió, de cierta manera, de la estabilidad política y social que el gobierno podía garantizar. Los teatros erigidos en las localidades menores, en cambio, vivieron al vaivén de los acontecimientos políticos pero también al de las posibilidades de sus constructores. Es el caso del Teatro Solleiro en Huatusco, propiedad de Don Prudencio Solleiro, comerciante español y alcalde municipal en diversas ocasiones, quien con el apoyo de su hermano, Aurelio Solleiro, inicia la construcción del edificio en el año de 1882, aunque para ello hubiese de hipotecar, e incluso perder la exhacienda La Cuchilla de su propiedad⁶. El Teatro Cauz, después Lerdo, en Xalapa, fue construido por su propietario el también comerciante español Don Antonio Cauz en 1852, siendo finalmente vendido por sus herederos, al gobierno del estado en 1911.

El Teatro Pedro Díaz erigido en la ciudad de Córdoba, inicia su construcción a instancias del general Luis Pérez Gómez, Prefecto de la ciudad, durante el imperio de Maximiliano en 1866. La obra fue suspendida un año después, cuando por órdenes de Napoleón III, el general Besaine regresa a Francia junto con sus tropas. La inversión escasa y difícil, afectó la edificación que no se encontraba entre las obras prioritarias. Fue hasta 1892, cuando, -a iniciativa de un grupo de comerciantes cordobeses entre los que se encontraban Pedro Díaz, Torcuato Ruiz, Ramón López, Mariano P. Valdez, José Pereda, Enrique Galán, Alfredo Abascal, Lic. Platón M. Torres, Francisco Quevedo y otros más- se reunió la cantidad de 1 057 pesos para continuar. Los desacuerdos y falta de recursos económicos, la interrumpen nuevamente. Finalmente, Pedro Díaz, español, amigo del gobernador Dehesa, socio de la casa Galainena y Cia. de Veracruz, propietario de la tienda de abarrotes "El Venado" y algunas otras casas más, logra concluir la obra en 1895. Para ello incorpora gran cantidad de albañiles, carpinteros, herreros y pintores que llegan no solo de Córdoba sino de Orizaba y Puebla. Gracias a la concesión que por 100 años le otorga el gobierno del estado para usufructuar el

⁶ Memorándum... *Íbidem*.

edificio, funge como empresario teatral. El teatro lleva su nombre y fue reconocido como propiedad particular⁷.

El interés de los comerciantes por concluir las obras por largos períodos suspendida, muestra el gusto por el arte dramático, pero también la necesidad de suscribirse “al progreso” que el teatro en la vida urbana representaba. Con la edificación del “templo de la cultura” ganaba la ciudad, sus habitantes los empresarios teatrales. El Licenciado Rafael Heredia, senador por Veracruz, abre en la avenida 7, entre las calles 2 y 4 el Teatro Salón Heredia y Don Eduardo Krauss, construye en madera, en la Avenida 2 entre las calles 7 y 9, el Teatro Krauss, ambos de gran éxito. Los dos establecimientos cierran sus puertas cuando por fin se inaugura el Teatro Pedro Díaz. No fueron teatros de arquitectura relevante, ni de los llamados *a la italiana* pero sirvieron como espacios de esparcimiento, instrucción y asiento del buen gusto perseguido por sus habitantes, y de paso ¿porqué no? Para incursionar en una actividad que se mostraba redituable.

De igual forma surgen en ciudad de Xalapa: el Teatro Variedades, ubicado en el edificio de la Comisión Geográfica Exploradora; Teatro Esperanza, ubicado en la cuesta de Alfaro; el Salón Victoria, propiedad del Ing. Ignacio Muñoz, enclavado en el fondo del parque Juárez; el Teatro Limón, ubicado en la antigua calle de la Amargura, hoy Revolución, propiedad de Gilberto F. Limón, también administrador del Teatro Cauz. En la ciudad de Veracruz, Berta Ulloa menciona los teatros: Juan de Dios Peza, administrado por el empresario teatral veracruzano Felipe Max Silva⁸; Principal, Eslava, Variedades, Olimpia, Apolo, Noriega y Chapultepec.

La iniciativa privada también se hizo sentir en la ciudad de Tlacotalpan. Don Bernardino Aguirre, en unión de otros personajes pudientes, construyó el Cementerio;⁹ Jacinto Beltrán, inició la obra del Palacio Municipal; varios nombres más aparecen como personajes filántropos que promovieron múltiples mejoras materiales. En relación al Teatro Netzahualcóyotl erigido en aquella localidad, se tiene registro de la donación efectuada en 1896 por la esposa de Don Porfirio Díaz,

⁷ Enrique Herrera Moreno, *El cantón de Córdoba*, Apuntes geográficos, estadísticos e históricos, Citlaltépetl, México, 1959.

⁸ Aguirre Tinoco, Humberto, “Teatro en Tlacotalpan, Veracruz”, *Tramoya*, No. 49, Universidad Veracruzana, Rutgers University Camden, México, 1996, p. 47.

⁹ Andrés Iglesias. “Tlacotalpan en 1856”, Leonardo Pasquel, *Revista Jarocho*, Núm. 12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961.

Carmen Romero Rubio, quien proporcionó los primeros quinientos pesos para la edificación del teatro -erigido en tiempo relativamente corto, de 1887-1891- a los que se sumaron otros mil otorgados por el gobernador Dehesa. No se han localizado datos que vinculen de manera directa a los comerciantes con su construcción. No obstante, este hecho se considera bastante probable pues se sabe que sus habitantes se distinguieron por la organización, entre grupos civiles, autoridades políticas y religiosas, de innumerables actividades sociales y culturales, que le confirieron una imagen de sociedad dinámica, culta y participativa.

No solo los teatros del estado deben en gran parte su existencia a la iniciativa del capital privado, muchos más de la república. Así, tres de los recintos teatrales más importantes surgidos en el siglo XIX en México: el Gran Teatro Nacional, el Teatro Iturbide y el Teatro Arbeau, se deben a Francisco Arbeau, arquitecto y hombre emprendedor de nacionalidad guatemalteca, avecindado desde muy joven en la ciudad de México; él mismo proyectó y construyó la línea del ferrocarril que en el primer tercio del siglo comunicaba la ciudad de México con el pueblo de Tlalpan¹⁰.

Cabe señalar por otro lado, que en la primera década del siglo XX, en la oficina de Fomento y Obras Públicas del Estado, aparecen varias solicitudes de particulares para edificar diversas salas teatrales: Teatro Benito Juárez (1907) en Santa Rosa de Necoxtla, hoy Ciudad Mendoza; Teatro Hidalgo (1910) en Ozuluama; Teatro en Villa de Tenango (1912) hoy Río Blanco; Teatro de Fátima en Coatepec; Teatro Amado Nervo en Chacaltianguis; Teatro Salón Lírico (1909) en Puerto México, cantón de Minatitlán, hoy Coatzacoalcos. Sobre éste en un documento puede leerse: ...se está construyendo el "primer edificio de esta naturaleza que se establece en forma en esta villa..." a base de madera y lámina de zinc, destinado a representaciones teatrales y otras diversiones semejantes. Su propietario es Don Pedro Bringas y está ubicado en la 3ª calle de Juárez. Tratándose de un edificio de "recreo e instrucción"... el propietario solicita la exención del pago predial por 5 años; ofrece a cambio ceder el edificio para la realización de "todas las fiestas tanto nacionales como municipales

¹⁰ MAGAÑA Esquivel Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, Col. Escenología, CONACULTA, INBA, Escenología, A. C., México, 2000, p. 527.

que bastante gasto hacen en aquel municipio cada vez que se celebran por no haber local apropiado”¹¹.

El Teatro Dehesa erigido en el puerto de Veracruz (1900-1902), es un caso particular en relación a los demás teatros a la italiana del estado. Lo primero que hay que mencionar, es que surge de una convocatoria nacional que lanza el gobierno del estado a los ingenieros y arquitectos del país para reedificar el antiguo Teatro Principal destruido por un incendio en 1836. El costo de la construcción, que no debía superar los 80 000 pesos, sería sufragado por el Gobierno del Estado. Una vez seleccionado el proyecto ganador, iniciada la obra y habiendo superado los costos previstos para su ejecución, la Junta Directiva del Teatro aporta los fondos necesarios que puede reunir gracias a la exención de impuestos y a la organización de un buen número de corridas de toros, que por aquellos años eran bien acogidas entre la población. Tres años después de su inauguración, en 1905, el inmueble era arrendado al empresario de zarzuela Antonio Zárate para su incorporación a la infraestructura cultural.

Un factor decisivo en el mantenimiento y sostenimiento de los edificios teatrales fue la organización de sociedades propietarias de palcos. En Veracruz fue gracias a una de ellas que se pudo levantar un nuevo teatro, después de que la Casa de Comedias sucumbiera por un incendio en 1819. Aunque el terreno pertenecía al H. Ayuntamiento, varios vecinos pudientes, -comerciantes en su mayoría según lo refiere Lerdo de Tejada-,¹² integraron una lista de más de doscientas personas para contribuir a su edificación (algunas con la cantidad de 450 00 pesos, por el derecho de preferencia a ocupar un palco y otras con 45 00 pesos por el derecho a ocupar una luneta. Cantidad que fluctuaba según los costos de la edificación).

Al parecer, el interés cultural de los empresarios vino acompañado del interés por la posesión del edificio. En 1837, logran modificar el convenio inicial establecido con el Ayuntamiento mediante el cual obtenían un usufructo exento de impuestos por 10 años; para, intentar, obligar a la corporación municipal a cederles la totalidad de

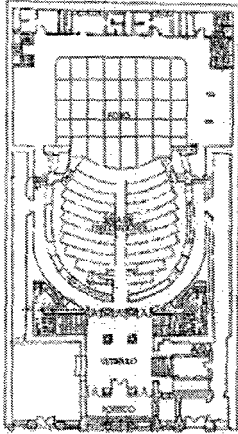
¹¹ Agosto de 1999, Pto. México Coatzacoalcos AGV Fomento Mejoras y obras públicas Caja 244.

¹² Estrada y Zenea, Idelfonso, *La Heroica ciudad de Veracruz*; pról. Hipólito Rodríguez, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1994.

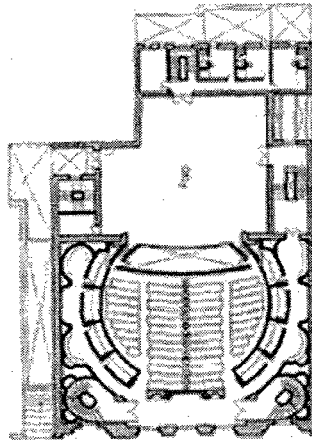
los derechos limitándose ésta a recibir la cantidad de 12 000 pesos por el terreno¹³. Es posible que la obra no haya pasado a propiedad de los empresarios, pues, aunque fue administrado por una Junta Directiva de manera permanente, el Ayuntamiento estuvo representado por un síndico con quien aquella se entendía para todo tipo de contratos¹⁴. Se dice que por esas fechas, los fondos recaudados se invertían en beneficio del inmueble que para entonces lucía bien equipado.

¹³ *Ibidem.*

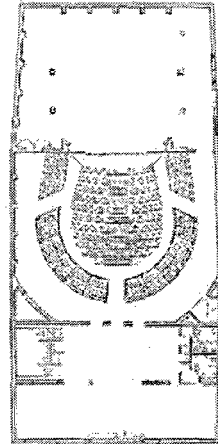
¹⁴ *Ibidem.*



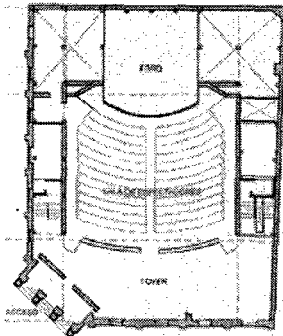
Teatro Ignacio de la Llave
Orizaba, Ver. 1855-1875



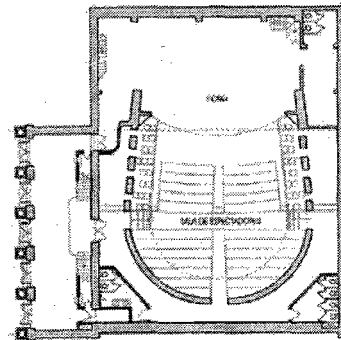
Teatro Francisco J. Clavijero,
Veracruz Ver. 1900-1902



Teatro Netzahualcóyotl,
Tlacotalpan, Ver. 1887-1891



Teatro Solleiro,
Huatusco, Ver. 1882-1883



Teatro Pedro Díaz,
Córdoba, Ver. 1883-1890

TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

108. En los teatros construidos en el estado de Veracruz podemos identificar al teatro a la italiana como la tipología arquitectónica que les dio origen. Estas interpretaciones locales presentan la sala en forma de herradura, dos o tres niveles de palcos (de variante francesa) y galería; así como el foro dispuesto de manera frontal. Todos los edificios han sufrido modificaciones espaciales y constructivas, no obstante conservan en lo general el esquema original en lo general, a excepción del Teatro Solleiro que se sabe, fue erigido con sala en forma de herradura.

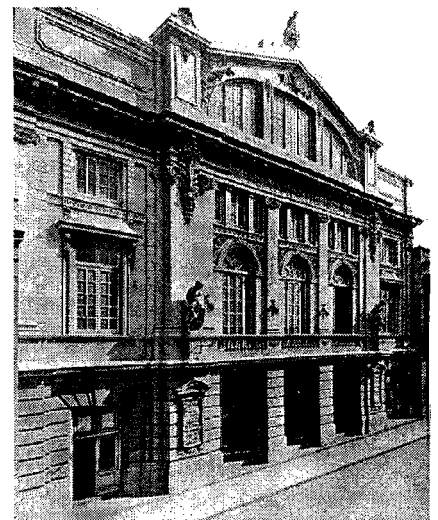
Cinco teatros a la italiana

Teatro Francisco Javier Clavijero. Veracruz

Erigido en el año de 1902 bajo el nombre de Teatro Dehesa, el Teatro Francisco Javier Clavijero, es el único de los cinco teatros veracruzanos cuyo proyecto emanó de una convocatoria emitida a nivel nacional. Su propósito era el de reedificar el teatro que había sido destruido por un incendio en el año de 1900.

Sus antecedentes se remontan al siglo XVIII, cuando en el mismo sitio se erigió la Casa de Comedias en una parte que ocupó el convento de San Agustín el Viejo, que como en muchos casos, estaba ligada a la obtención de recursos para obras de beneficencia. Se sabe que un incendio la destruyó en el año de 1819 y que con la finalidad de reunir fondos para su reedificación, se crea la Compañía Dramática que ofrecía funciones en un coliseo provisional que para tal fin se había erigido en el patio de la iglesia La Pastora. Quince años más tarde y siguiendo una nueva concepción arquitectónica, los señores Zápari iniciaron la construcción de un nuevo teatro. Se inaugura en 1836 con el nombre de Teatro Principal. La obra estuvo a cargo del ingeniero militar de origen italiano Juan Bechelli¹⁵.

Al finalizar el siglo, cuando por vez primera se exhiben las llamadas *vistas* o películas, un segundo incendio destruye el edificio. El 9 de Agosto de 1900, con el fin de reconstruirlo, el Gobierno del Estado emite una convocatoria a la cual responden, entre otros, el Ing. Salvador Echegaray y el Arq. I. Ernesto Latinne de la ciudad de México. El proyecto que presentaron, según sus propias palabras, "excedía en mucho lo solicitado;" el edificio tendría un aforo para mil 492 espectadores repartidos en dos niveles de palcos, patio y galería; cuatro niveles de camerinos, más la planta baja destinada al *foyer* y los servicios generales. Todo organizado y articulado mediante una



109. Teatro Dehesa (1900 – 1902) México en el Centenario de su Independencia. Álbum gráfico de la República Mexicana, México, Müller Hnos., 1910.

¹⁵ Lerdo de Tejada, Miguel, *Apuntes históricos de la heroica ciudad de Veracruz*. T. III, Imprenta de Vicente García T., México. 1858.

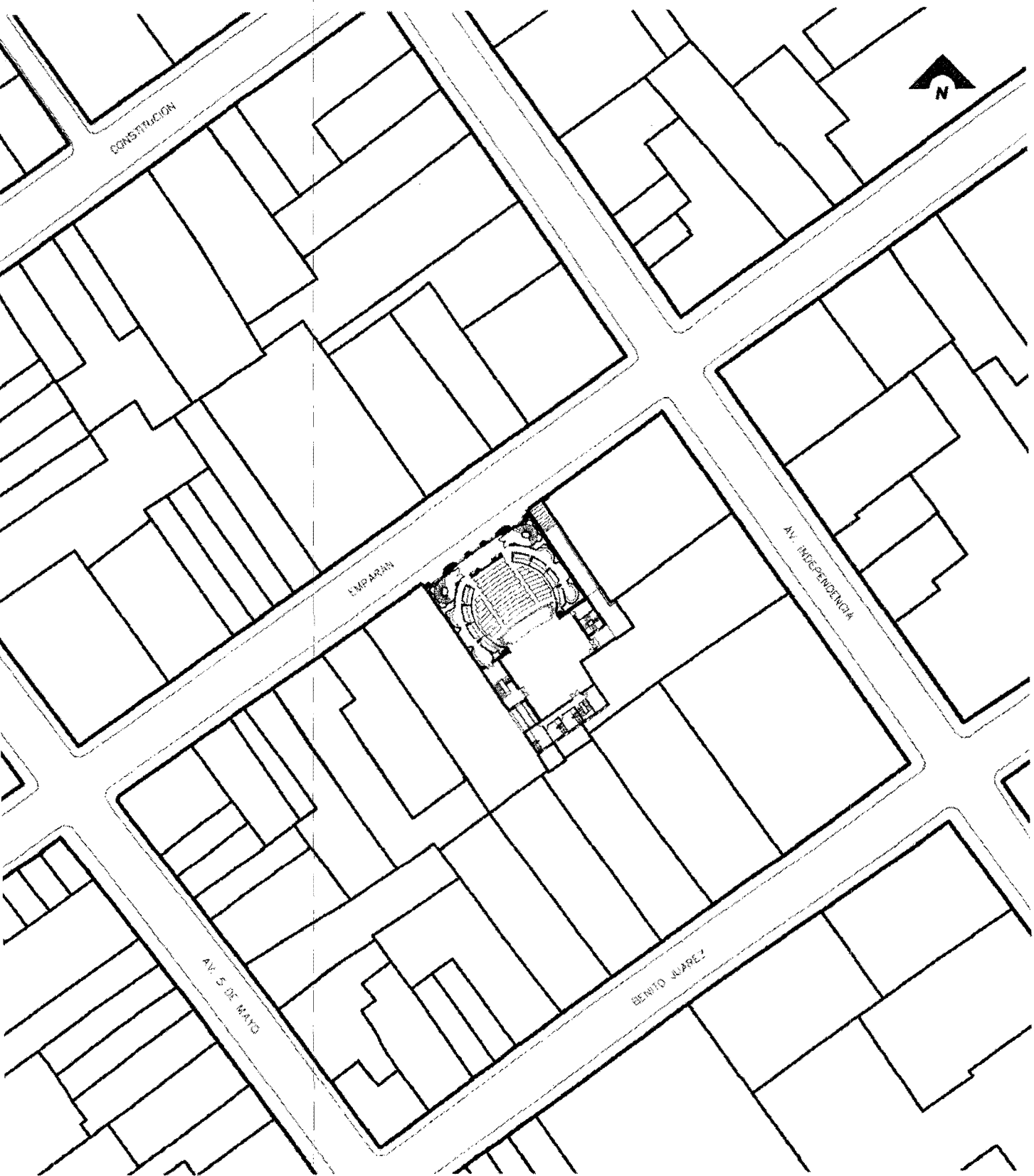
meticulosa jerarquización de espacios, siguiendo los principios de *seguridad, comodidad y belleza* y bajo una cuidadosa observancia del contexto físico geográfico donde se localizaría.

El 24 de diciembre del mismo año se coloca la primera piedra del nuevo edificio, y dos años más tarde, el 10 de noviembre de 1902, abre sus puertas bajo el nombre de Teatro Dehesa. El acontecimiento fue celebrado con una temporada especial de la Gran Compañía de Ópera Italiana *Sieni-Lombardi*, dirigida por L. Gaspar de Alba. El costo de la construcción fue sufragado en su mayor parte por el Gobierno del Estado, y por la Junta Directiva del teatro que para tal fin, contaba con los recursos provenientes de las corridas de toros de tan amplia aceptación entre la población.

Fiel a los principios racionalistas de herencia neoclásica, se proyectó una fachada tripartita de gran riqueza formal en la que destaca el cuerpo central rematado por tres estatuas equidistantes que sirven de punto focal, en tanto una decoración en relieve con efecto de claroscuro, complementa y reafirma su expresión ecléctica.

Al final de la primera década, el teatro fue objeto de una primera intervención que consistió en la reparación de los techos. En ese mismo año cambió su nombre al de Felipe Carrillo Puerto. Para 1948, se iniciaron las obras de reparación del nuevamente denominado Teatro Principal, bajo un proyecto presentado por la Casa Argos que incluía: reconstrucción de los techos, instalación de telón de boca, sustitución de pisos, de carpintería y de herrería, arreglo de escaleras, servicios sanitarios e iluminación moderna, entre otros.

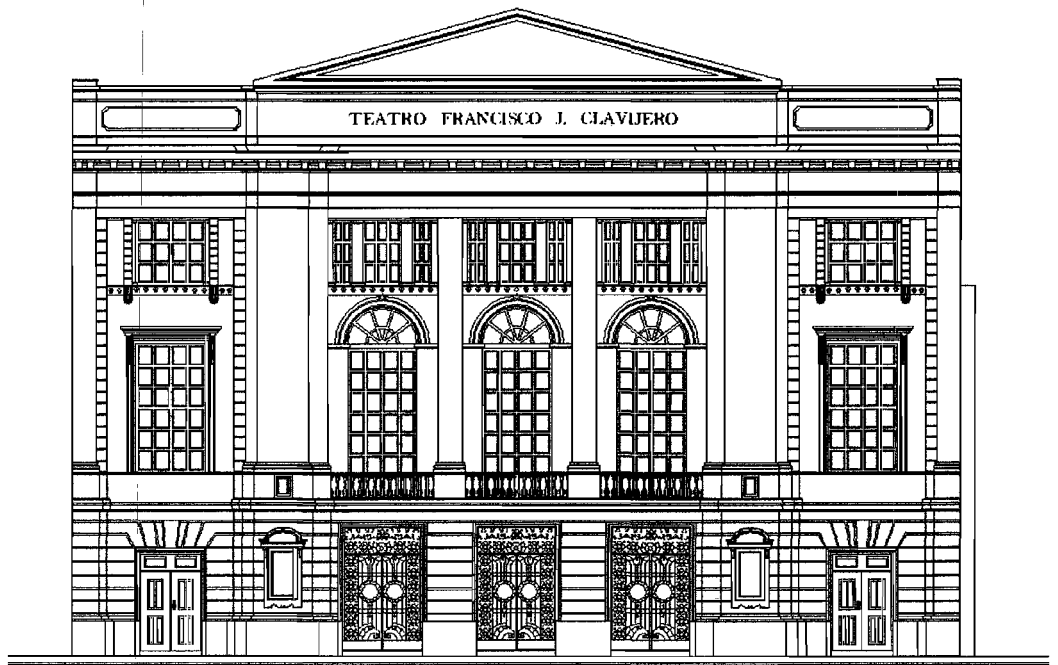
En 1970, después de un largo abandono, el edificio fue intervenido adquiriendo las características que le definen en la actualidad. En este periodo se modifica el remate de la fachada, algunos espacios se refuncionalizan, otros se agregan y gran parte se reconstruye. Cambia al nombre de Teatro Francisco Javier Clavijero. En 2002, el Ayuntamiento local realiza la última intervención con fondos otorgados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la empresa TAMSA. La supervisión estuvo a cargo de la coordinación del Centro Histórico del Puerto de Veracruz, el Instituto Veracruzano de Cultura y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



110. Inserción en la traza urbana. Teatro Francisco J. Clavijero, Veracruz, Ver. Dibujo: Marco Montiel Z.

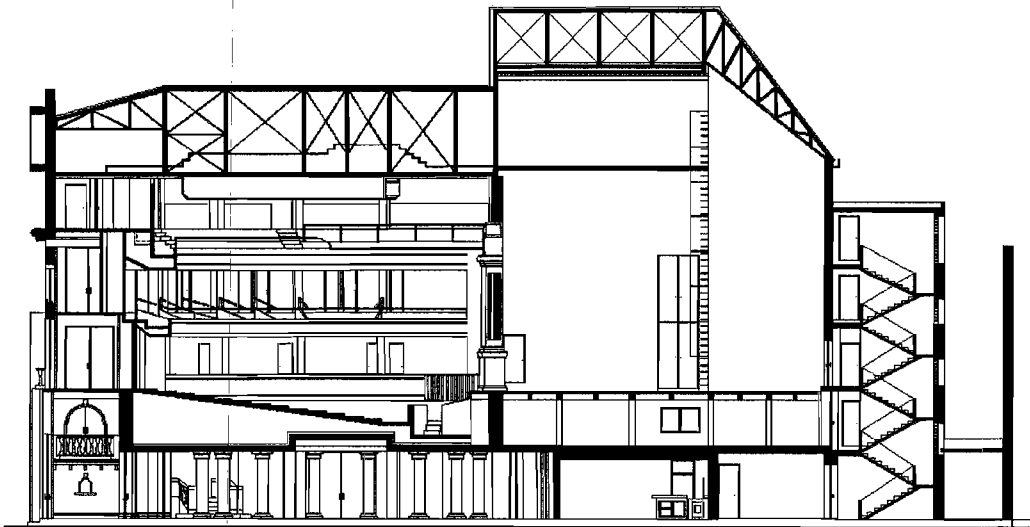
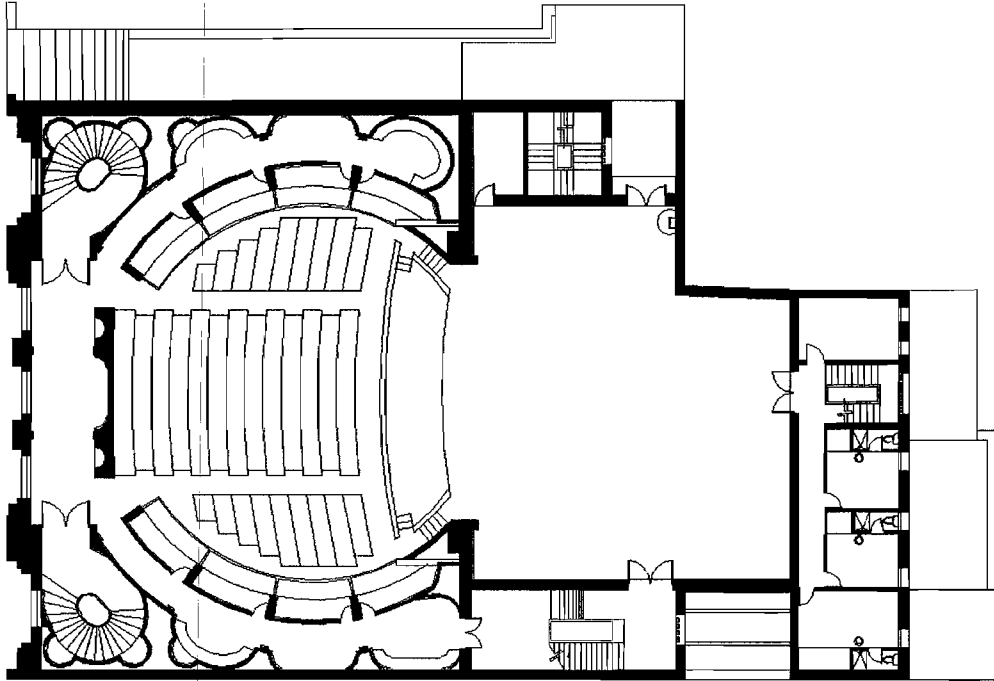
Teatro Francisco J. Clavijero

Veracruz



111. Teatro Francisco Javier Clavijero. Fachada.
Levantamiento: H. Ayuntamiento de Veracruz, año 2000.

Teatro Francisco J. Clavijero
Veracruz



112. Teatro Francisco Javier Clavijero. Planta segundo nivel.
113. Teatro Francisco Javier Clavijero. Sección longitudinal.
Levantamiento: H. Ayuntamiento de Veracruz, año 2000.

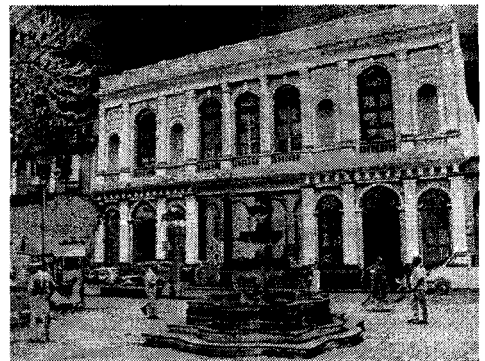
Teatro Ignacio de la Llave. Orizaba

El Teatro I. de la Llave, llamado así en honor del político orizabeño Ignacio de la Llave, fue construido siguiendo en su fachada una expresión neoclásica.

José María Naredo registra que en 1898, la ciudad contaba con dos teatros, el Gorostiza y el Llave; del primero refiere pocos datos, mencionando que era todo de madera. Durante un largo periodo alternó con el Llave hasta que fue convertido en una fábrica de puros.

Construido en mampostería, relativamente amplio y artísticamente decorado, el Teatro Llave se contaba entre los de *segundo orden* en el país y como el mejor del estado. Actualmente se considera uno de los más antiguos que quedan en el país después del Teatro Principal de la ciudad de Puebla (1613), que resulta uno de los de mayor antigüedad en el continente, aún en servicio.

Su construcción se inicia en 1855 a instancias del entonces gobernador del estado, Ignacio de la Llave y de don Antonio Escandón, quien para tal efecto aporta una importante suma. La obra se atribuye al arquitecto Joaquín Huerta.¹⁶ Diez años después, recibe una cubierta metálica, revolucionando los sistemas constructivos tradicionales en México. El teatro fue inaugurado en el año de 1875; su interior lucía telas de brocado de raso de seda traídas de Francia, y un magnífico mobiliario, más suntuoso que el del teatro Juárez de Guanajuato, distinguía el *foyer*¹⁷.



114. Imagen del Gran Teatro Llave, desde el parque Central. AGEV:

¹⁶ Arquitecto que Israel Katzman ubica entre los que ejercieron la profesión entre 1790 y 1920 y ofrece los siguientes datos: 57% de estos arquitectos estudiaron en la Academia de San Carlos, 4% lo hicieron en el extranjero, y 13%, eran conocidos como arquitectos pero no se sabe dónde se graduaron, en este último grupo ubica a Joaquín Huerta, tampoco se sabe de otra obra por él realizada. Katzman, Israel, *op. cit.*, pp. 337, 362.

¹⁷ Palomares Contreras, Guillermo, *Verdadera Historia del Teatro Llave de la Ciudad de Orizaba, Ver., contado por las Señoritas Ojeda*, Inédito, Xalapa, Ver. 1985.

La larga historia del inmueble registra etapas de auge y decadencia, ligadas al comportamiento del teatro en nuestro país, así como a los variados usos del edificio: cine, salón de bailes, sede de actos políticos y asambleas sindicales.

Casi todas las compañías de ópera italiana pasaron por el Llave, muchas veces antes que en la capital, pues, todo lo que llegaba de Europa antes de llegar a México, tenía que pasar por Orizaba. Uno de los eventos sociales más recordados por la suntuosidad con que se realiza es el gran baile con motivo de las fiestas de carnaval en 1928; para ese día, se retiraron las butacas de la luneta y se armó una gran tarima que cubría todo el patio a la altura del proscenio.

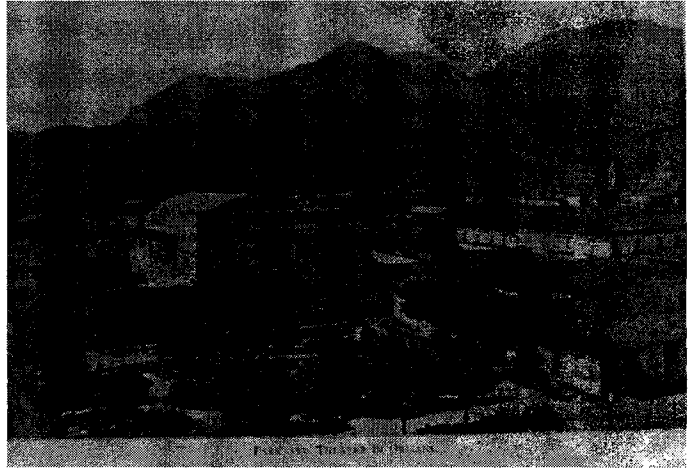
Las representaciones y el éxito se vieron modificados, cuando, en 1905, hizo su arribo el cinematógrafo cambiando las reglas del comportamiento social en el teatro, que se abrió a una población más numerosa y menos exigente.

Con la caída del régimen porfiriano finalizó una época de vinculación cultural con Europa, especialmente con Francia, lo que habría de inhibir significativamente la actividad teatral de las compañías extranjeras y el Teatro entrará en un proceso de deterioro, tanto en la calidad de los espectáculos como en el mantenimiento del edificio.

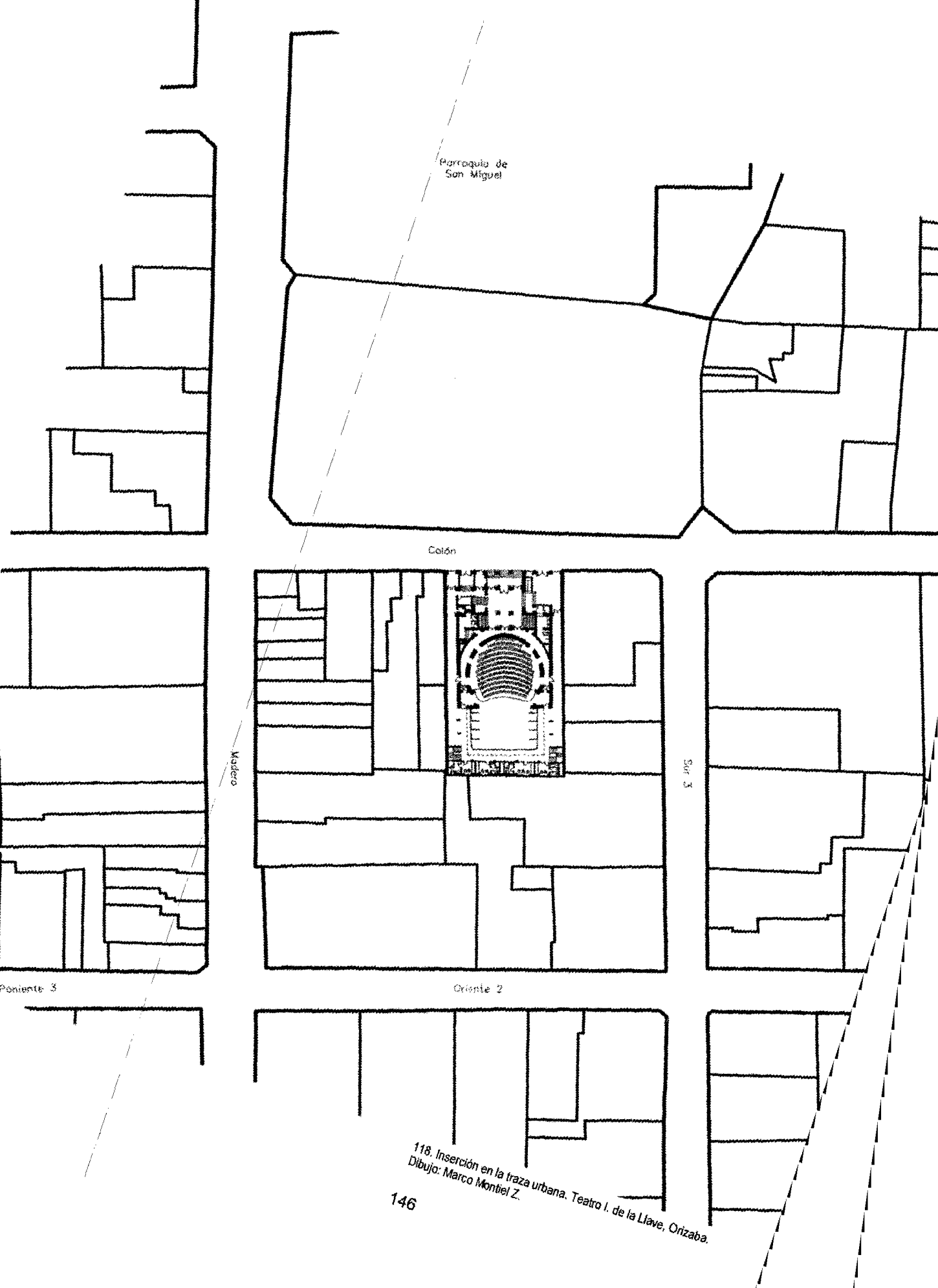
El fuerte sismo que se sintió en la región de Orizaba en 1973 dañó severamente el edificio. Prácticamente en ruinas, la fachada, no obstante, se mantuvo sin daños de consideración, permaneciendo así durante largos doce años debido al alto costo que representaba su reconstrucción. En 1985 fue finalmente intervenido por la Dirección General de Obras de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la SEDUE.

A partir de entonces y pese a las variadas intervenciones, dirigidas al mejoramiento de las condiciones funcionales del inmueble, el Teatro ha conservado su esquema tipológico original. Se instalaron camerinos y servicios al foro, y se hicieron modificaciones en el área del vestíbulo y servicios generales.

Teatro Ignacio de la Llave
Orizaba



115. Teatro I. de la Llave. Relevancia en el conjunto urbano.
116. Teatro I. de la Llave. Desde el Parque Central.
117. Representación en el interior del Teatro I. de la Llave.



Parroquia de San Miguel

Colón

Madero

Poniente 3

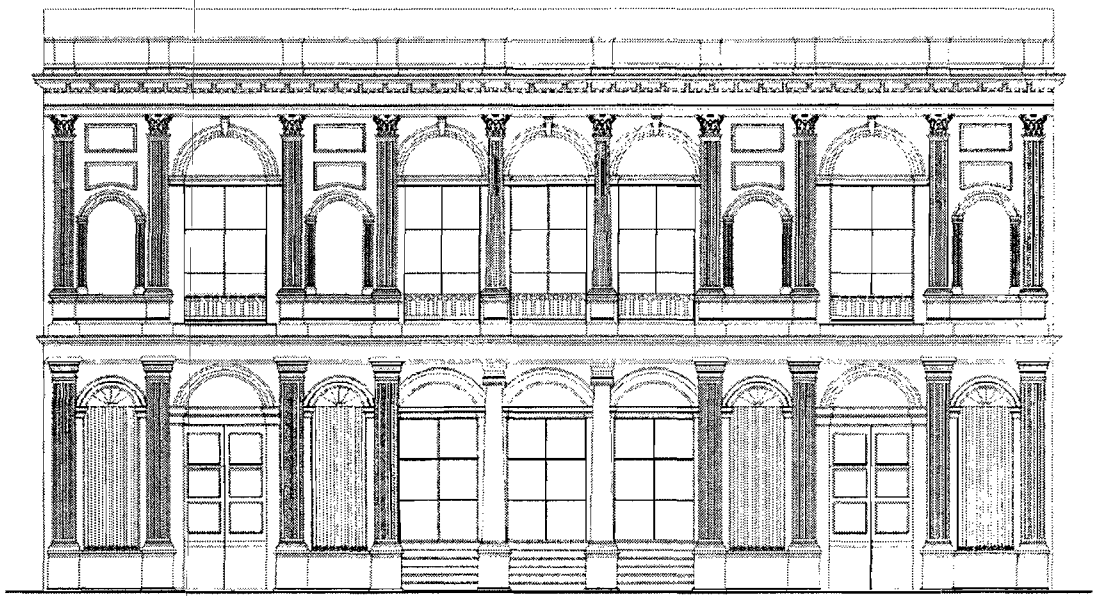
Oriente 2

Sur 3

118. Inserción en la traza urbana. Teatro I. de la Llave, Orizaba.
Dibujo: Marco Montiel Z.

Teatro Ignacio de la Llave

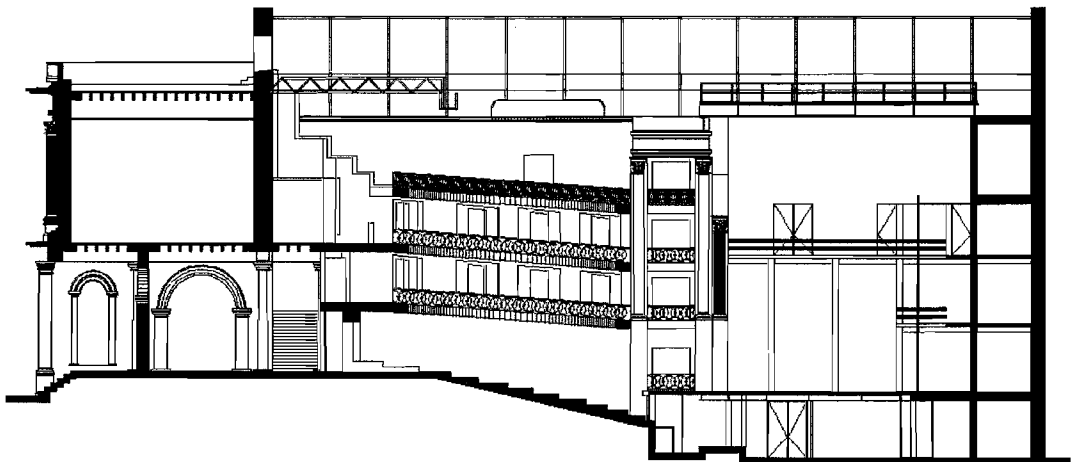
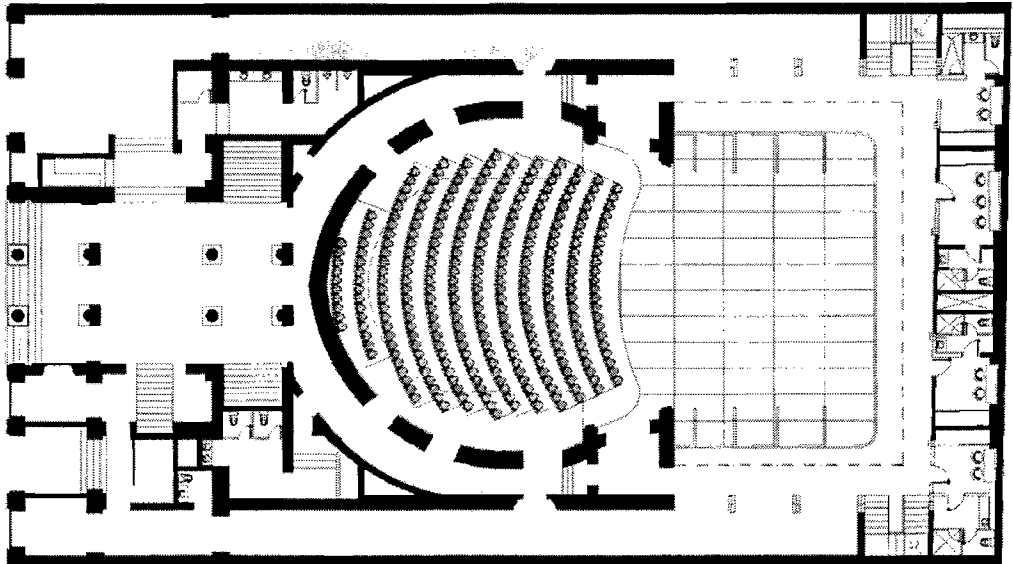
Orizaba



119. Teatro I. de la Llave, Orizaba. Fachada. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

Teatro Ignacio de la Llave

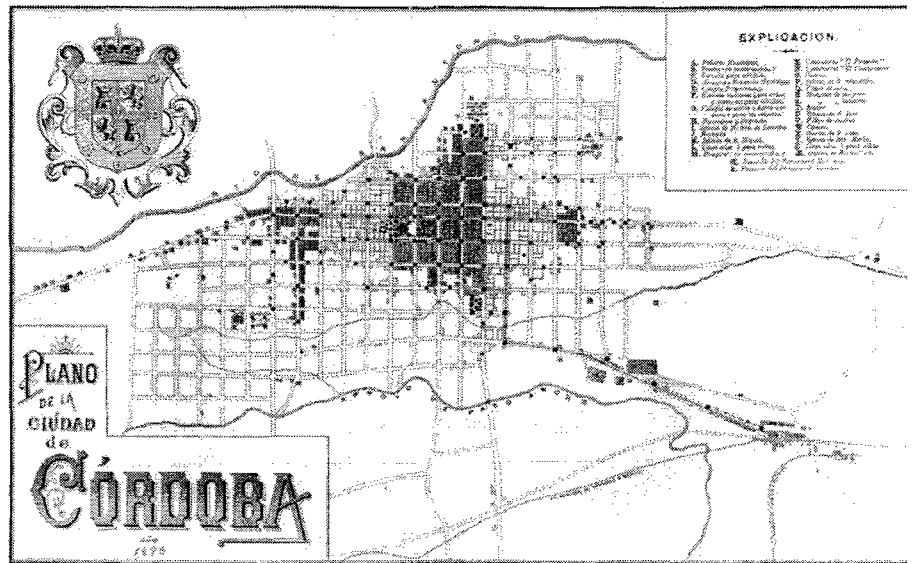
Orizaba



120. Teatro I. de la Llave, Orizaba. Planta baja. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

121. 120. Teatro I. de la Llave, Orizaba. Sección longitudinal. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

Teatro Pedro Díaz, Córdoba

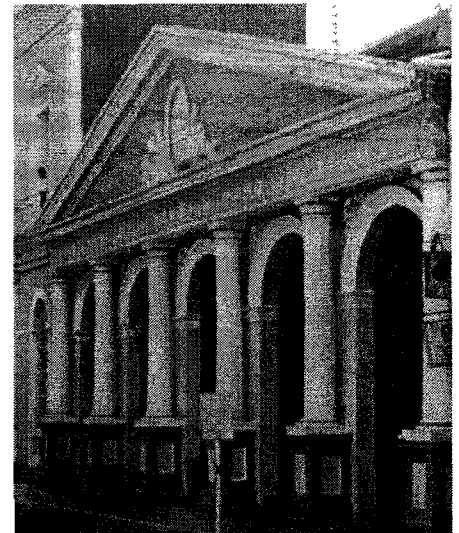


El Teatro Pedro Díaz se localiza en el centro de la ciudad de Córdoba, a un costado del Palacio Municipal. Su fachada se orienta al norte sobre la Avenida Uno, en un entorno cuyos edificios muestran una imagen heterogénea en formas y estilos, pues, lo mismo pueden verse construcciones coloniales, academicistas, y contemporáneas que definen los perfiles urbanos del primer cuadro de la ciudad.

Situada en la región central del Estado, la ciudad se asienta sobre la vertiente oriente de la Sierra Madre Oriental, en las cercanías del Pico de Orizaba, colindando con las llanuras del Golfo de México. Una fundación colonial de antecedente indígena surcada desde entonces por corrientes de agua permanentes y estacionarias que han contribuido a la alta fertilidad de la región.

Córdoba comparte el largo proceso histórico en el que México obtiene su independencia y construye la República, también el impulso a las actividades productivas y de infraestructura que sustentaron las transformaciones urbanas ya mostradas en los albores del siglo XX.

Para entonces, la ciudad mostraba una imagen de calles anchas y bien pavimentadas, en todas direcciones la atravesaban los



122. Córdoba en 1895, el teatro se registra en construcción. Plano, Archivo Histórico de Córdoba.
123. Fachada del Teatro Pedro Díaz. Foto: Polimnia Zacarias, 1999.

rieles del tranvía y lucía como sus principales edificios la Parroquia, la Jefatura Política y el Teatro¹⁸. Éste, inicia su construcción en 1866, durante el imperio de Maximiliano cuando fue nombrado Prefecto de Córdoba el general Luis Pérez Gómez, quien ordena su edificación en un solar propiedad de la Corporación Municipal. Al no contarse con los recursos ni con la estabilidad necesaria para su conclusión, la obra queda suspendida por varios años. Fue hasta 1892, cuando, durante el gobierno de Teodoro A. Dehesa y bajo la dirección de un grupo de accionistas se continúa por un corto tiempo.

Finalmente, Pedro Díaz, comerciante español establecido en la ciudad, logra concluirlo; siendo, los ingenieros militares de la Comisión Geográfica Exploradora, Juan B. Laurencio y Miguel Muñoz, sobrino este último del general Porfirio Díaz, quienes intervienen en la definición formal, espacial y funcional del edificio.

El teatro se inauguró en 1895, con el nombre de Teatro Pedro Díaz, se dice, como reconocimiento al desinterés personal de su constructor en beneficio del interés colectivo¹⁹. El feliz término de la obra fue celebrado con la zarzuela "Tempestad", a la que asistió el gobernador Dehesa.

Ocho años más tarde, en 1903, debido a las obras de construcción del Palacio Municipal, el teatro pierde una parte del foro por lo que se realizan ajustes en sus espacios interiores. Dos años después fue objeto de una remodelación de importantes proporciones.

La llegada del cine mudo cambia de manera significativa la función original del edificio, misma que vuelve a recuperarse con la apertura del cine Zardaín que implanta la novedad del cine sonoro en la ciudad. No obstante, la actividad teatral se desarrolla de forma esporádica. Con el tiempo, y en estado de semi abandono, el teatro es adquirido por la firma Jenkins, quienes finalmente lo devuelven al Ayuntamiento para su administración. En 1995 se interviene

¹⁸ John Reginald Southworth, *El Estado de Veracruz Llave, su historia, agricultura, comercio e industria en inglés y español*, Blake and Mackenzie Printers, Liverpool, 1900, p. 134.

¹⁹ "Regino Zenteno. Memoria que rinde el Jefe Político del Cantón de Córdoba al C. Gobernador del Estado de Veracruz, 9 de Noviembre de 1897." Soledad García Morales y José Velasco Toro (coord.), *Memorias e informes de Jefes políticos y cantonales del régimen porfirista 1883-1911* Estado de Veracruz, Tomo IV, Universidad Veracruzana, 1997, pp. 172-173.

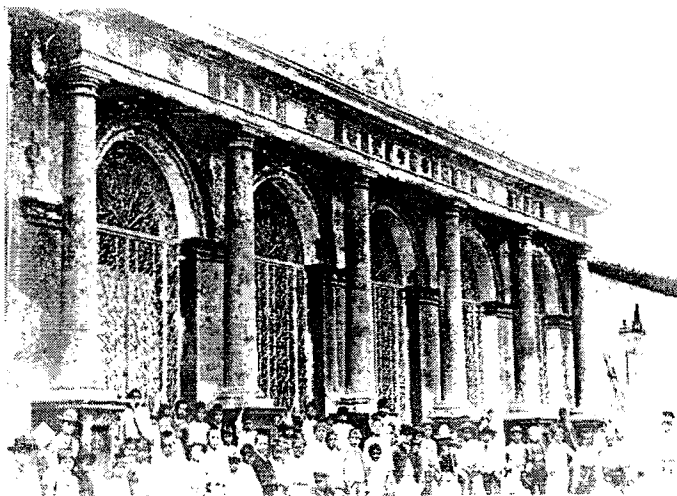
nuevamente para incorporarse a la infraestructura cultural de la ciudad.

Como todos los teatros del periodo, el Pedro Díaz fue concebido siguiendo una planta en forma de herradura, y una articulación que distingue tres áreas básicas: vestíbulo de acceso, sala de espectadores y foro. La sala contaba con una capacidad para 450 espectadores que se distribuían de manera jerarquizada en el patio, un nivel de palcos y galería.

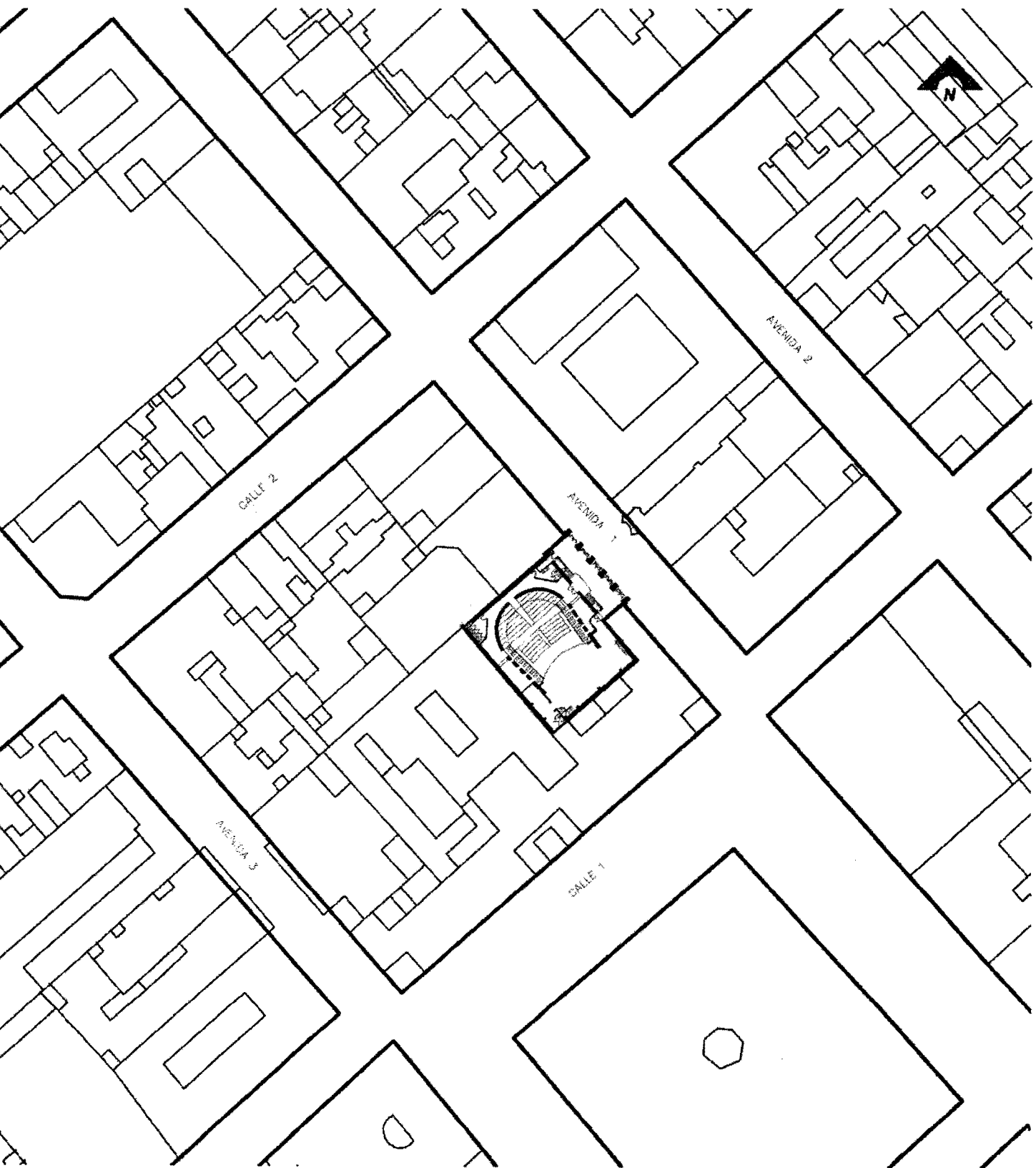
La forma y las reducidas dimensiones del terreno, condicionaron la disposición espacial del edificio al que se accede de forma lateral a la sala de espectadores.

Construido en mampostería y cubierta metálica, el edificio muestra una fachada donde se conjugan elementos de composición neoclásica: columnas toscanas, entablamento con metopas y triglifos en el friso, y frontón triangular; el uso del fierro forjado en las rejas de acceso y la ornamentación en las enjutas le otorga algunos matices eclécticos.

Teatro Pedro Díaz
Córdoba

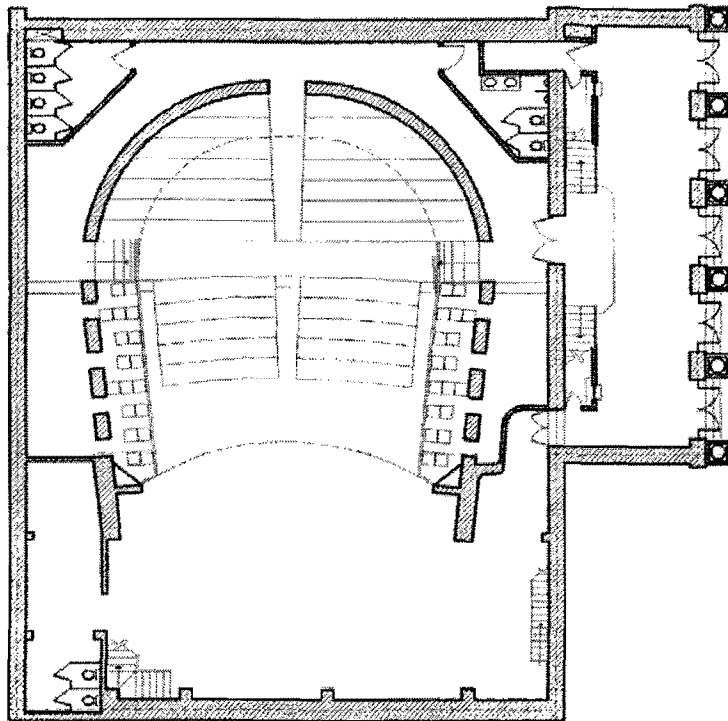
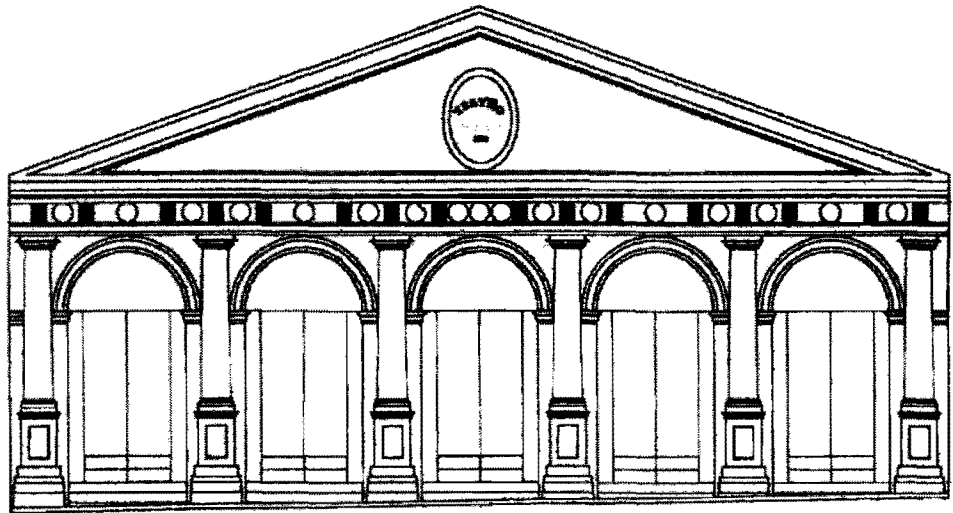


124. Fachada original del Teatro Pedro Díaz. 1895.
125. Avenida 1 dirección Este con ubicación del Teatro Pedro Díaz, c.a. 60's.
126. Avenida 1 dirección Oeste con ubicación del Teatro Pedro Díaz, c.a. 30's.
Fotos: Archivo Histórico de Córdoba.



127. Inserción en la traza urbana. Teatro Pedro Díaz. Córdoba.
Dibujo: Marco Montiel Z.

Teatro Pedro Díaz
Córdoba



128. Teatro Pedro Díaz. Fachada. Dibujo: Marco Montiel Zacarías, 1999.
129. Teatro Pedro Díaz. Planta. Dibujo: Marco Montiel Zacarías, 1999.

Teatro Solleiro, Huatusco Veracruz

El Teatro Solleiro se ubica en el centro histórico de la ciudad, en la esquina que forman la Avenida 1, antes avenida del Progreso, y la Calle 3, antigua calle de Ocampo, a dos cuerdas de la plaza principal. La edificación se desplanta sobre un terreno rectangular que presenta suaves pendientes hacia el sur, destacando en el entorno por su escala y características arquitectónicas.

Con un origen prehispánico, la ciudad se localiza en la porción central del estado de Veracruz y es la cabecera del municipio que lleva el mismo nombre. Su topografía es muy variada y se caracteriza por significativas depresiones y elevaciones como resultado de los plegamientos de la Sierra Madre Oriental. A pesar de ser una ciudad pequeña, alejada de las vías importantes de comunicación entre Veracruz y el Altiplano, tuvo una participación activa y relevante en la vida política del país, destacando al mismo tiempo, por las manifestaciones culturales de sus habitantes.

Para el año de 1909, contaba con Palacio Municipal, escuelas oficiales; se construía el Hospital Civil, tenía casa de Rastro, un panteón amplio, un edificio de arquería que servía de mercado, un parque (Zaragoza) y se construía el paseo Chicuéllar. Tenía la ciudad un teatro llamado Solleiro; el templo de Santa Cecilia, (...) la escuela cantonal Sánchez Oropesa, una de niñas y una nocturna para varones; existía una academia de música y se le conocía a Huatusco como La Ciudad de los Pianos¹.



129. Teatro Solleiro, Huatusco. Fachada principal. Foto: Archivo Histórico de Huatusco.

¹ H. Ayuntamiento Constitucional, 1995-1997, *Cuauhtochco*, Huatusco Ver., 1997.

En este ámbito, el Teatro Solleiro cumplía una función vital. Hasta allá llegaban las compañías teatrales provenientes del exterior sorteando las dificultades de su difícil acceso que se hacía en tren hasta el poblado de Coscomatepec continuándolo a caballo o en diligencia por espacio de cuatro horas.

Prudencio Solleiro, español y alcalde municipal en diversas ocasiones, inició la construcción del teatro en 1882 a pesar de la oposición del sacerdote del pueblo quien opinaba que “iba a ser centro de malas costumbres”. La obra fue dirigida por el arquitecto José Apolonio Téllez Girón con el apoyo de los maestros de obra Félix y Ladislao González; se concluyó en 1890 después de que don Prudencio Solleiro había fallecido. El edificio, según Alberto Sedas², con un interior en madera, era una copia del que se encuentra en Vigo, España. En ocasiones, el piso de madera del lunetario se ponía a la altura del foro para que se efectuaran rumbosos bailes.

Para 1956, después de un periodo de semi abandono, la señorita Esperanza Ramírez, entonces dueña del teatro, decidió, ante la imposibilidad de sostenerlo, convertirlo en bodega para almacenar café; la respuesta de la comunidad no se hizo esperar manifestando sus protestas. Ante esta circunstancia, doña Esperanza, en un gesto altruista, donó el teatro a la ciudad para que fuera administrado por el ayuntamiento.

Diversas circunstancias impidieron la rehabilitación del inmueble. Por su gran deterioro, en 1959, el Ayuntamiento ordenó que fuera desmantelado pero fue hasta 1961 cuando se inició este proceso. Sin cubierta y con sólo los muros exteriores y una serie de trabajos incluso en el interior, se mantuvo, hasta que recientemente fue intervenido para su rescate bajo un proyecto de gestión municipal. El resultado es la convivencia de elementos formales y estilísticos provenientes del porfirismo con materiales y sistemas constructivos modernos bajo un nuevo programa arquitectónico.

Según Alberto Sedas, el teatro contaba con sala de herradura, seguía por tanto el modelo de los demás teatros porfirianos en Veracruz. Como el Teatro Llave de la ciudad de Orizaba y el Netzahualcóyotl de Tlacotalpan, también el Solleiro se inscribió en una

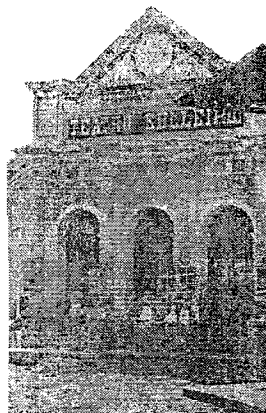
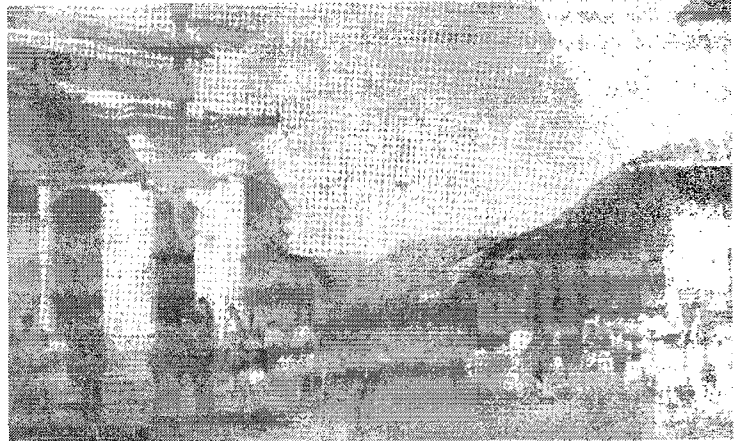
² Alberto Sedas. *Relatoría de la gestión del Patronato para la reparación del Teatro Solleiro*. Sin fecha. Archivo Histórico de Huatusco.

planta rectangular en la que se dispusieron, en primer lugar, los servicios generales, enseguida la sala de espectadores y al final el foro con sus servicios.

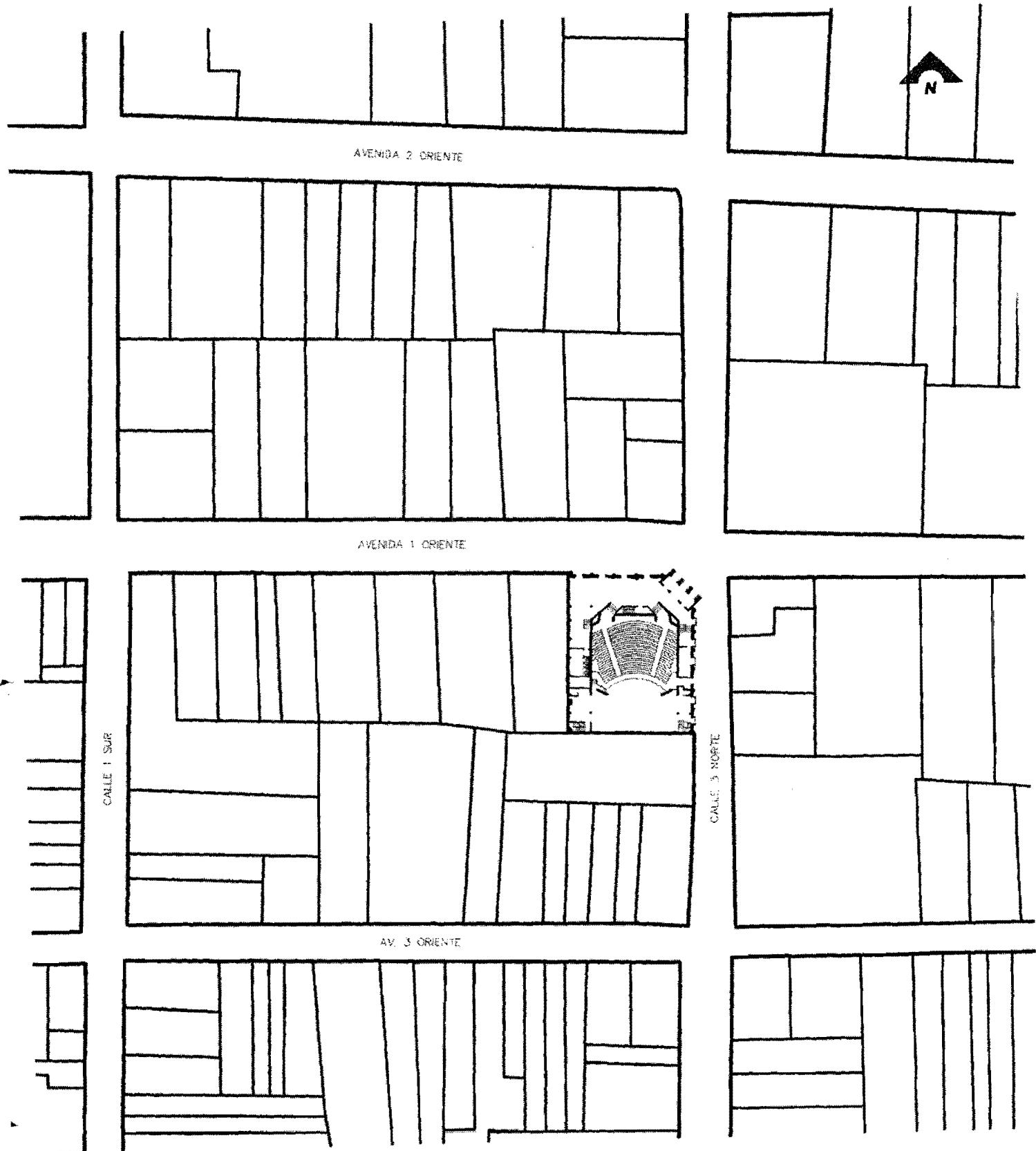
Se accede al teatro a través de un pórtico tetrástilo que se ha elevado sobre el nivel de la banqueta, para lograr predominio sobre el conjunto. Como casi todos los edificadas en el Estado, el Solleiro presentaba una leve pendiente en la sala, recurso que ya había sido adoptado como parte de la reforma funcional al esquema original de sala plana. Con la ayuda de un sistema mecánico el piso de la sala, que era de madera, se elevaba hasta alcanzar el nivel del foro³, ya que este inmueble también se adaptaba para eventos sociales como bailes y diversas celebraciones.

³ Datos proporcionados por el Sr. Marcelino López Páez, cronista de la ciudad de Huatusco.

Teatro Solleiro
Huatusco

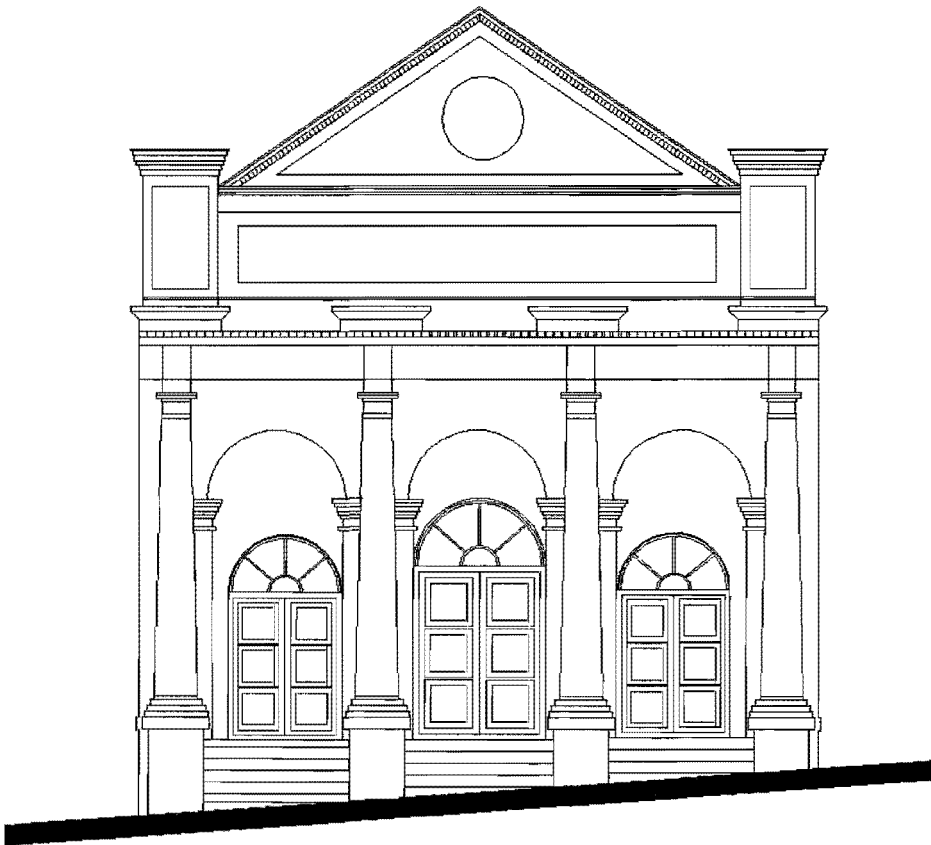


130. Av. 1. El teatro Solleiro destaca en el conjunto urbano c.a. 20's.
 131. Teatro Solleiro. Fachada principal. c.a. 20's.
 132. Av. 1. El teatro destaca al fondo.
 133. Paisaje urbano en Huatusco desde la parroquia, a la izquierda, el teatro.
 134. Av. 1, via principal, en primer plano, el Palacio Municipal. Al fondo, al lado de la gran cubierta, el frontón del teatro.



135. Inserción en la traza urbana. Teatro Solleiro, Huatusco.
 Dibujo: Marco Montiel Z.

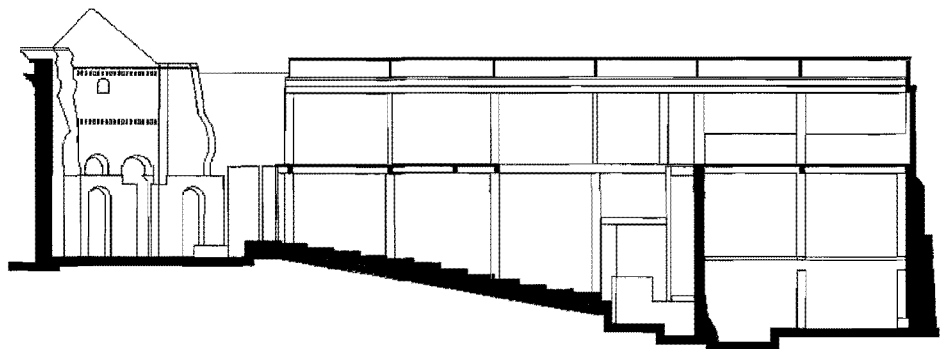
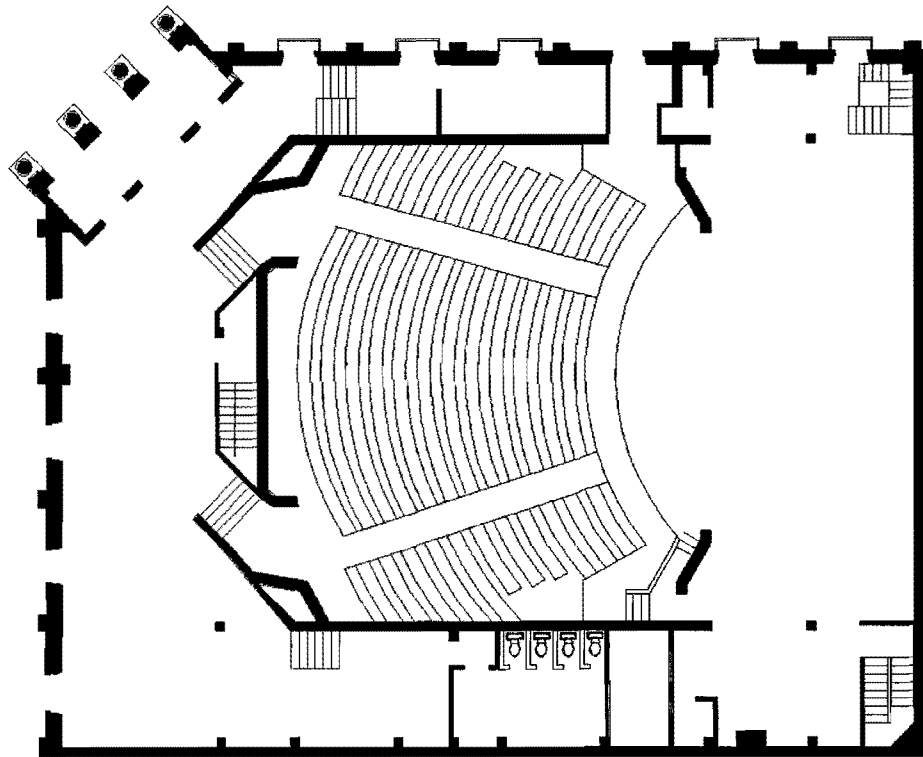
Teatro Solleiro
Huatusco



136. Fachada principal. Teatro Solleiro, Huatusco Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

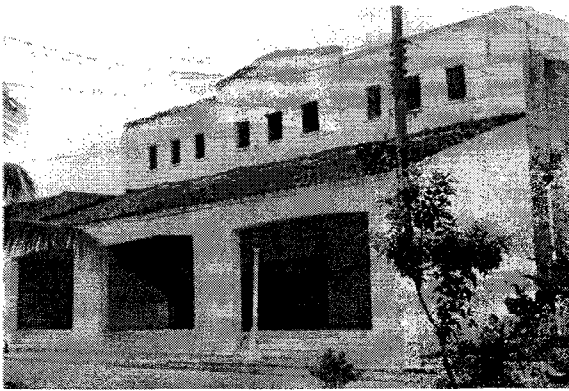
Teatro Solleiro

Huatusco



137. Proyecto para la reconstrucción del Teatro Solleiro, 1985. Huatusco. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

138. Teatro Solleiro, Sección longitudinal, 1985, Huatusco. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.



139. Teatro Netzahualcōyotl. Fachada anterior a la actual c.a. 60's.

Teatro Netzahualcōyotl, Tlacotalpan

La actividad teatral de los pobladores de la ciudad de Tlacotalpan fue una práctica común. Don José Ma. Malpica,⁴ registra en sus memorias (1912), que en ocasión de las fiestas titulares de la Candelaria llegaban a la naciente villa los comediantes y carperos de la legua con sus escenarios que instalaban en la entonces rústica plazuela de la Candelaria, hoy parque Hidalgo.

Ya desde 1860, se había cerrado el embovedado del templo de San Cristóbal para habilitarlo como teatro provisional, no importando convertir un espacio sagrado en uno para representaciones profanas. Allí, en 1872, se presentaron las primeras compañías teatrales italianas y españolas con obras como *La Reina María Antonieta* o *La Revolución Francesa*. Durante veinte años la parroquia fue sede de las actividades teatrales, hasta que fue reclamado por la sociedad católica, inquieta por el éxito del teatro y porque su administración estaba en manos del Ayuntamiento.

Se dice que para esas fechas, una vez conseguida la silla presidencial, Porfirio Díaz agradece la hospitalidad recibida en la ciudad, ordenando la construcción de un nuevo teatro. En un tiempo relativamente corto (1887-1891) se realiza la obra siguiendo el proyecto del ingeniero Ángel Anguiano.

⁴ Aguirre Tinoco, Humberto, "Teatro en Tlacotalpan, Veracruz", *Tramoya*, No. 49, Universidad Veracruzana, Rutgers University Camden, México, 1996, p. 42.

Llamado también “El Coloso de Sotavento”, el edificio, aún sin concluir, abre sus puertas el 31 de mayo de 1891, bajo el nombre de Teatro Netzahualcóyotl. Para tal ocasión se presentó la opereta *El Anillo de Hierro*, marcando el inicio de una larga cadena de representaciones teatrales de primera categoría a las que se sumaron bailes y eventos sociales que, se sabe, eran bastante concurridos. Para ello se igualaban los niveles de luneta y foro con una gran tarima de madera para formar una gran pista de baile.

Entre las iniciativas que tomaron el Ayuntamiento y la comisión para celebrar el centenario de la Independencia se encuentra la de buscar un empréstito de \$ 10,000 pesos para concluir el Teatro Netzahualcóyotl. Juan A. Cházaro, agente de la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey intercedió para que ésta donara el telón de boca, a cambio de obtener la exclusividad para anunciarse durante los siguientes dos años. Con la conclusión del edificio y la erección del mercado, Tlacotalpan consolidaba el desarrollo urbano que venía manteniendo de manera casi ininterrumpida desde mediados de siglo.

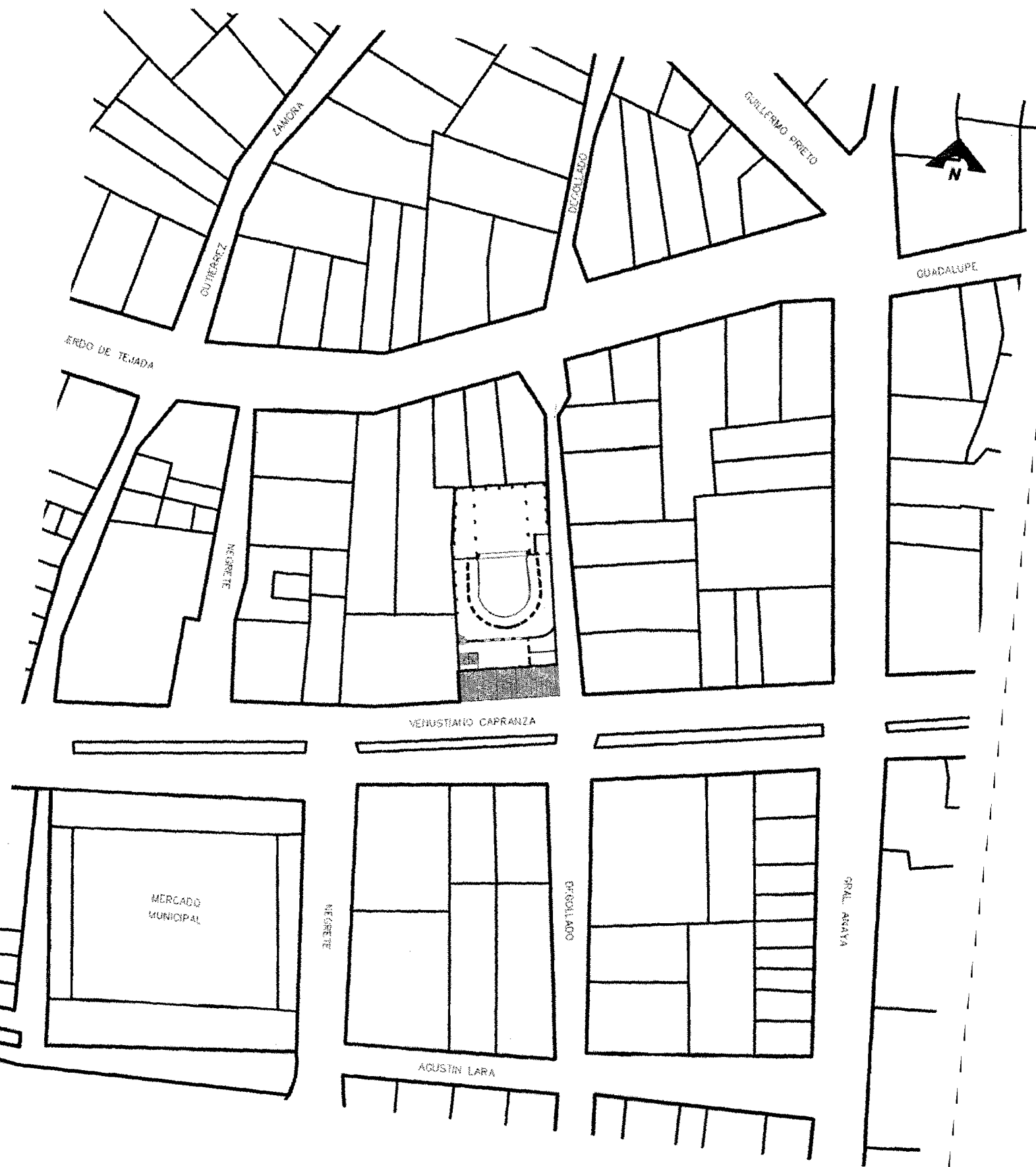
La concepción espacial utilizada en la edificación del Teatro Netzahualcóyotl fue la italiana con variante francesa, articulando de manera específica tres áreas básicas: la sala, el foro y los servicios generales. La solución de estas áreas resulta similar a las empleadas en los teatros Llave de Orizaba y Solleiro de Huatusco. Esto es, ambas se inscriben en una planta rectangular en la que se utiliza el primer tramo para ubicar los servicios generales, el segundo para disponer la sala y el tercero para el foro y sus servicios.

Desde sus orígenes, el teatro ha estado sometido a la acción de diferentes agentes perturbadores que han impactado su integridad física. Las periódicas inundaciones que durante mucho tiempo lo afectaron, los incendios, frecuentes en los teatros de la época, y los largos periodos de abandono, provocaron que el edificio sufriera alteraciones significativas en su estructura y expresión estilística.

En el año de 1930, cuando la ciudad fue azotada por un ciclón al que se sumó un fuerte temblor de tierra, el edificio

sufrió graves daños, y no fue sino hasta 1950 cuando la Comisión del Papaloapan prácticamente lo reconstruye conservando en su mayoría, el diseño original: la sala en forma de herradura con varios niveles de palcos. La fachada que ostentó el edificio hasta 1999, año en que se realizó la última intervención al inmueble, corresponde a ese período no conociéndose registro de la proyectada por el ingeniero Anguiano.

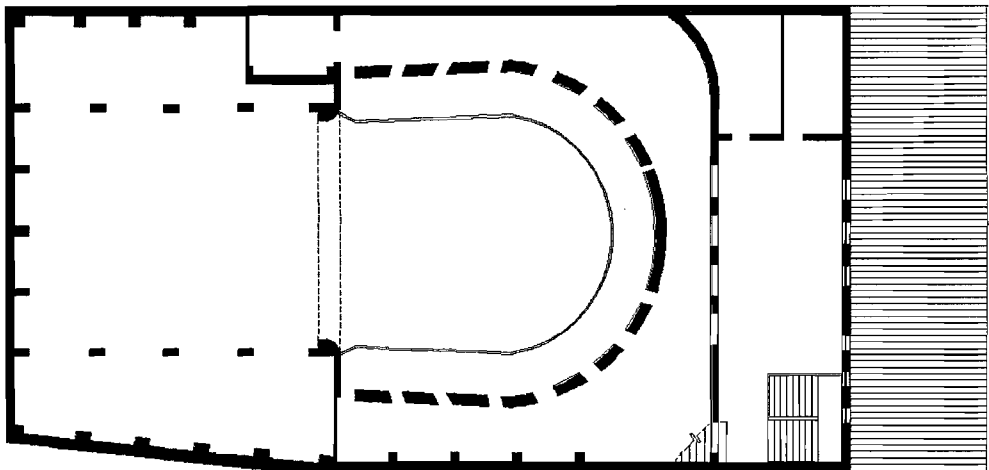
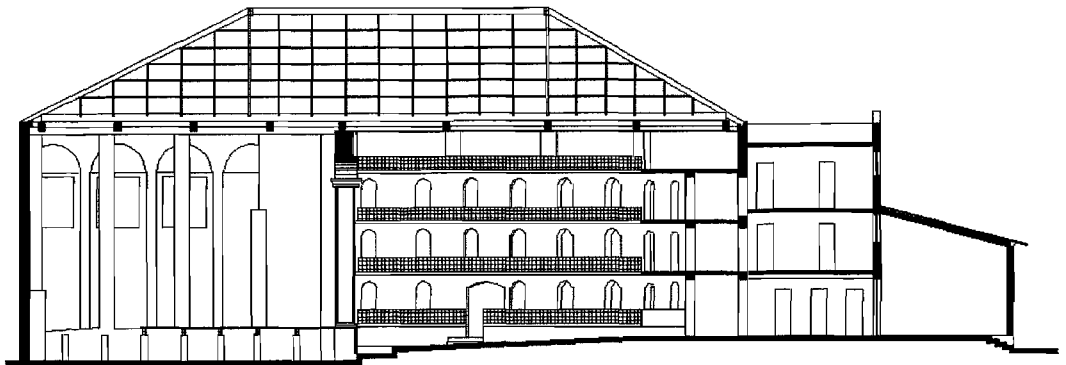
Al igual que el Teatro Solleiro de Huatusco, el Netzahualcóyotl de Tlacotalpan, se desplanta sobre un terreno en esquina. Su orientación, opuesta a la Plaza de Armas y la colindancia con un estrecho callejón, impidieron la solución en *pan coupé* utilizada con éxito en el primer caso. El Teatro Solleiro presenta tres fachadas resueltas de manera integrada, mientras, el Netzahualcóyotl sólo destaca la fachada principal.



140. Inserción en la traza urbana. Teatro Netzahualcóyotl, Tlacotalpan. Dibujo: Marco Montiel Z.

Teatro Netzahualcoyotl

Tlacotalpan



141. Sección longitudinal. Teatro Netzahualcoyotl, Tlacotalpan. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

142. Planta segundo nivel. Teatro Netzahualcoyotl, Tlacotalpan. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes

Permanencia en las formas del saber arquitectónico

La invariable estructura formal

Como manifestación privilegiada de los ideales antropocéntricos del pensamiento ilustrado, los teatros tuvieron un México una amplia acogida. Una vez revalorada su significación social y ya traducido en *escuela de costumbres y civilización moderna*, el tipo edificatorio italiano, ensayado en la Academia de San Carlos, erigido por connacionales o extranjeros y adecuado a las posibilidades locales, irrumpió en el paisaje urbano de capitales y poblaciones menores a lo largo del siglo independiente, incrementándose en los albores y principios del XX. De los edificados en el estado, el Principal de Veracruz, erigido en 1836 en el sitio que ocupó una antigua casa de comedias, es el teatro más antiguo que se registra; seguiría el desaparecido Cauz de Xalapa inaugurado en 1852, el Llave de Orizaba en 1875; los cuatro restantes, incluida la reedificación del Principal de Veracruz pertenecen a la última década del siglo: Solleiro de Huatusco 1890, Netzahualcóyotl de Tlacotalpan 1891, Pedro Díaz de Córdoba 1895 y Dehesa de Veracruz, reedificado con ese nombre en 1902.

Una forma acabada del edificio teatral, una *idea del teatro* con un programa y una estructura formal espacial, constructiva y urbana bien definida, conseguida con el paso del teatro cortesano al teatro burgués iluminista y ciudadano, en el que se aglutinan diversas prácticas, reflexiones y experiencias que perfeccionan y difunden sus componentes a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Importado, como parte de la *ciudad moderna*, con todos sus elementos ensayados y debatidos, como se estudió en capítulos anteriores, el tipo arquitectónico fue empleado en México bajo elaboraciones discursivas distintas: *conveniencia* y *economía* provenientes del racionalismo francés, como se observó en Lorenzo

de la Hidalga con el Teatro Nacional o, *Técnica y Progreso*, utilizando las posibilidades expresivas y de trabajo de los nuevos materiales y corrientes arquitectónicas *Art Nouveau* como también se observó en Adamo Boari con el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes.

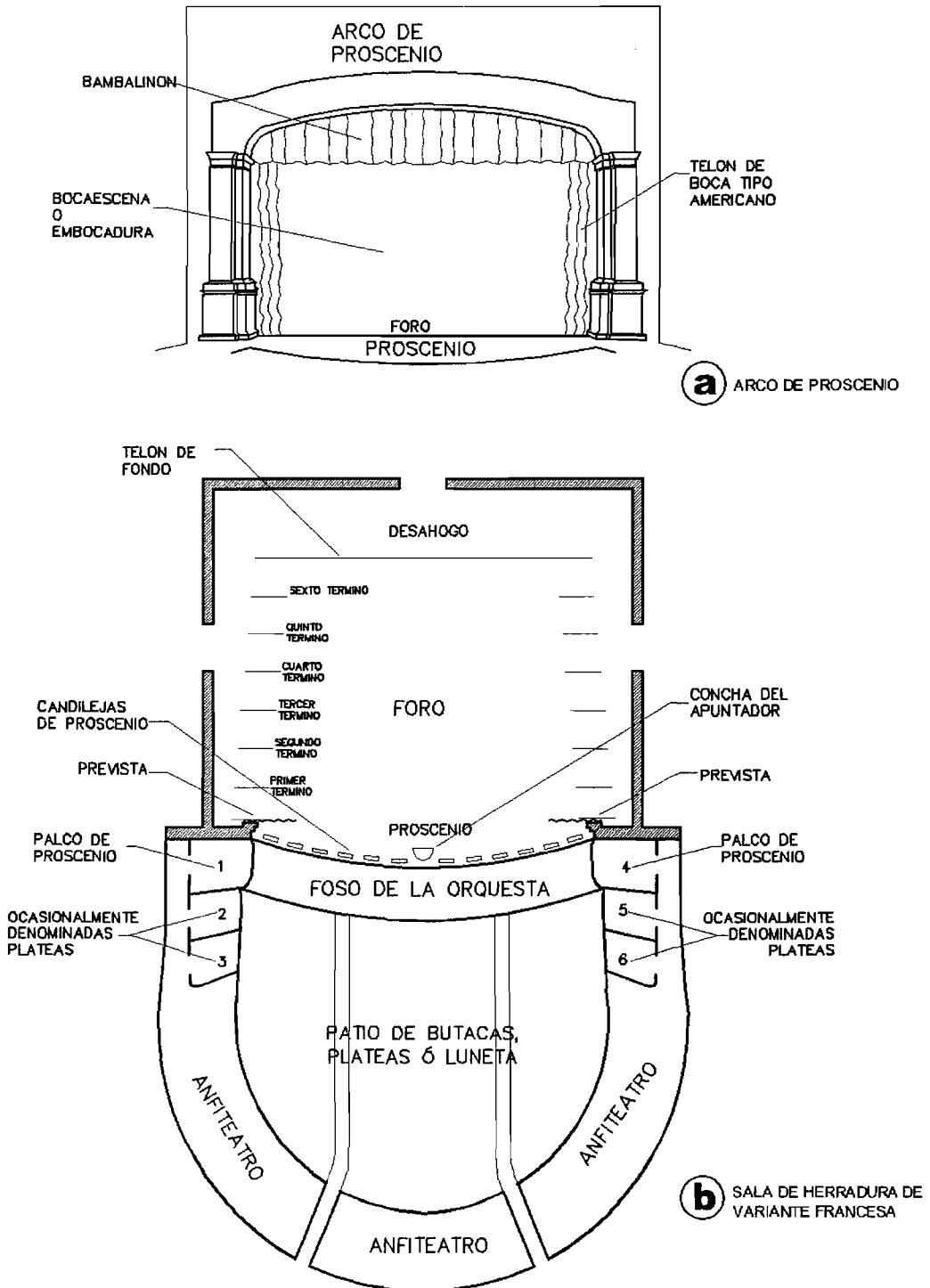
Si bien no hallaremos búsquedas formales ni compositivas, tampoco aportaciones al debate sobre *la forma del teatro*, sí encontraremos reflexiones al trazado volumétrico de la sala para el mejoramiento acústico en el caso del proyecto de A. Boari para el Teatro Nacional. También encontraremos solución a problemas específicos como los que plantean los solares: forma y superficie para albergar las partes constitutivas del teatro, subsuelo, adaptación al clima y a los recursos disponibles, lo cual pone de manifiesto las múltiples posibilidades del tipo en las interpretaciones y adaptaciones locales, donde, sobre todo, destaca el oficio del constructor.

Siguiendo el tipo arquitectónico y su concepción monumental que sin llegar a ser de emplazamiento exento -salvo en las ciudades de México y Guadalajara- sí de gran escala respecto al contexto, los teatros en Veracruz se edificaron entre medianeras en solares de forma rectangular con disposición de sala y escenario siguiendo un eje longitudinal perpendicular a la calle, a excepción del Pedro Díaz de Córdoba, con terreno en forma de L, cuya superficie menor la ocupa el pórtico, mientras sala y escenario se proyectan longitudinalmente a la calle.

En todos los casos, incluidas las soluciones exentas, el esquema distributivo en México mantiene una organización simétrica y axial dominante: fachada, pórtico-vestíbulo, servicios generales, escaleras, pasillos envolventes, sala, proscenio y escenario con sus dependencias. Se dispone así, de una estructura espacial mediante la cual se da respuesta a un determinado programa funcional con incremento o disminución en los servicios; resuelto en el Dehesa de Veracruz, destinando la planta baja a los servicios generales, y los demás niveles a la sala, escenario y camerinos.

De manera constante la planta distinguirá tres áreas básicas: la primera destinada al vestíbulo y los accesos, la segunda a la sala de espectadores, y una tercera al escenario y sus servicios, como puede observarse en los teatros Llave de Orizaba -y aunque con

TEATRO A LA ITALIANA TIPOLOGÍA Y MORFOLOGÍA



143. Tipología italiana expresada en la disposición organizativa de los componentes principales del edificio teatral. Esquema realizado sobre la planta del proyecto original de Echegaray y Lattine para el Teatro Dehesa (hoy F. J. Claviero). Esquema: Polimnia Zacarías.

servicios limitados a lo mínimo indispensable-, en el Neztahualcóyotl de Tlacotalpan y, aún con su forma en L, en el Pedro Díaz de Córdoba.

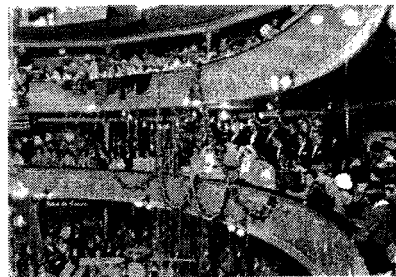
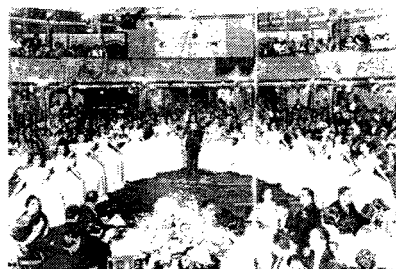
Según lo permitieron los terrenos donde se desplantaron, la sala y su área de circulación perimetral ocupan toda la anchura de la planta. Esta solución la encontramos en la mayoría de los teatros en Veracruz, en los que además, la circulación se define de forma perimetral a la sala, dejando los espacios laterales para extender las escaleras y los servicios del público, como en el caso del Teatro Llave de Orizaba.

La estructura espacial de la sala, siempre jerarquizada, se resolvió con la luneta a nivel, dos niveles de palcos y galería como en los teatros de Veracruz, Tlacotalpan, Orizaba y presumiblemente Córdoba. Otra solución fue la de un orden de palcos y galería como el caso del teatro de Huatusco.

Más inspirados en la vertiente francesa, los palcos se disponen de forma continua a manera de balcones como puede verse en los casos de Orizaba, Córdoba y Tlacotalpan o, sin perder la colectividad, con divisiones menores como en los casos de Veracruz y Huatusco. A diferencia de los teatros de Veracruz, Córdoba y Orizaba, que distinguen de manera clara la jerarquización de palcos y galería, el de Tlacotalpan, acusa la misma disposición espacial en cada uno de sus niveles.

Parte fundamental del tipo edificatorio es el escenario con sus dependencias subsidiarias y un marco o embocadura que refuerza y distingue el espacio ilusionístico del espacio de los espectadores. El escenario del hoy Palacio de Bellas Artes, por su escala y categoría, es el que se proyectó con mayor número y más apropiadas dependencias. Profundidad, altura y anchura fueron indispensables para albergar y operar la complejidad de maquinarias que demandaron los decorados del ilusionismo escénico.

Poco o nada de lo anterior ocurre en los teatros de provincia. Si bien, escenarios como los de los teatros Dehesa, Llave y Pedro Díaz, fueron proyectados con algunas de estas consideraciones, su menor escala, y los altos costos que exige su equipamiento impidieron que fueran habilitados de manera óptima. Otra razón se encuentra en



144. Noche de baile en el Teatro Dehesa, entonces denominado Carrillo Puerto, 1935. Fondo Santamaría, AGEV. Obsérvese la sala a nivel y la cabina de proyección cinematográfica, instalada en 1900.

145. Palcos Primeros y Segundos. Teatro Dehesa, entonces llamado Carrillo Puerto, 1935. Fondo Santamaría, AGEV.

el hecho de que en México no se produjera una tradición escenotécnica y escenográfica que demandara escenarios completamente equipados, tampoco es de imaginar que éstos hayan sido demandados por las compañías extranjeras en tránsito por el país. El escenario del Teatro Pedro Díaz, por ejemplo, si bien incluye torre de telar y parrilla, es de escasa profundidad, carece de desahogos y paso de actores apropiados, así como de camerinos dispuestos convenientemente. El escenario del Teatro Netzahualcóyotl, por su parte, carece de torre de telar para albergar la maquinaria escénica.

Al haber sido erigidos preferentemente entre medianeras, y por tanto disponer de una sola fachada, no hay interés académico en acusar, en la volumetría exterior, la disposición interior, más propia a los teatros exentos. Principio de *verdad*, tan debatido en la teoría arquitectónica racionalista que había sido planteado por J. N. L. Durand, traducido en metodología proyectual por Charles Garnier y ampliamente reflexionado por Adamo Boari.

El Teatro Dehesa, hoy Clavijero, es el único de los teatros en Veracruz que distingue sus tres elementos constitutivos: el escenario destaca por su mayor altura; sigue la sala con sus accesos y deambulatorio con una altura intermedia; finalmente, los camerinos acusan una menor altura. Nada de ello tiene que ver con una "arquitectura parlante": el principio de hacer corresponder sus volúmenes con el carácter y cometido del edificio, en cambio sí, con la optimización de espacios, recursos y materiales constructivos, desvelando una posición más utilitaria y práctica.

El Teatro Llave, distingue dos cuerpos: el primero donde se ubican accesos, vestíbulos y espacios de reunión y, el segundo, cubierto con una estructura metálica -según I. Katzman, la primera en el país- ocupa sala y escenario. Un caso similar es el del teatro Pedro Díaz con una cubierta importada de Bélgica; e hipotéticamente, el Teatro Netzahualcóyotl, también cubierto en sus inicios con una estructura de madera que si bien difiere de la que hoy podemos observar, coincide con el hecho de cubrir vestíbulo, sala y escenario.

Un mayor acercamiento al esquema distributivo empleado en los teatros del estado, según la forma de los solares y a la estructura de la salas, arroja los siguientes resultados:

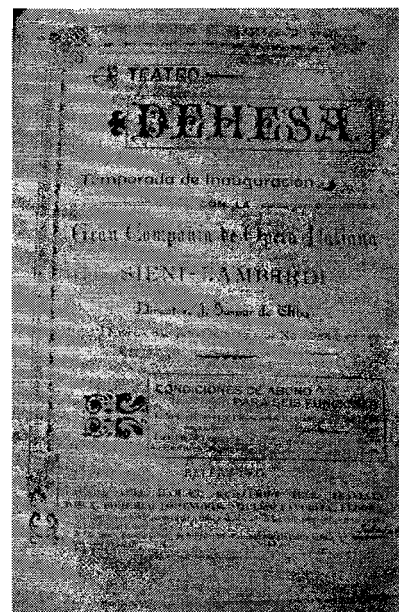


146. Teatro Dehesa hoy Francisco Javier Clavijero. Vista parcial del foro antes de la rehabilitación del año 2000. Foto: P. Zacarías.

*Teatro Dehesa (1900-1902), hoy Francisco J. Clavijero, Veracruz*¹. Es el único de los cinco teatros erigidos en el Estado cuyo proyecto emanó de una convocatoria emitida a nivel nacional con el propósito de conseguir el mejor proyecto para reedificar el teatro que había sido consumido por un incendio en ese mismo año, 1900. El proyecto del Ing. Salvador Echegaray y el Arq. I. Ernesto Lattine² ganadores del concurso, muestra la distribución lineal del tipo arquitectónico teatral bajo los criterios de *habitabilidad* (mejoramiento de las condiciones de salubridad e higiene) y *funcionalidad* (adopción de medidas de seguridad), con una cuidadosa observancia del contexto físico geográfico donde se emplazaría el edificio y una expresión estética acorde a las exigencias de la modernidad.

El hecho de que se emplazara entre medianeras, motivó minuciosos estudios; sin condiciones de aislamiento, limitaba los accesos y los desalojos rápidos en caso de alguna contingencia. Echegaray y Lattine, encontraron la solución manipulando el proyectó en el primer nivel del edificio, comunicado de manera directa a la calle. Así se conseguirían circulaciones rápidas y fluidas, salvando el inconveniente del terreno que no permitía salidas laterales.

La ventilación, del edificio, otra de las prioridades debido al clima caluroso del Puerto, se resolvió de forma natural. El espacio del *foyer*, ubicado bajo la sala de espectadores, además de los usos previstos como cine, panorama, salón de baile, un café, etcétera³

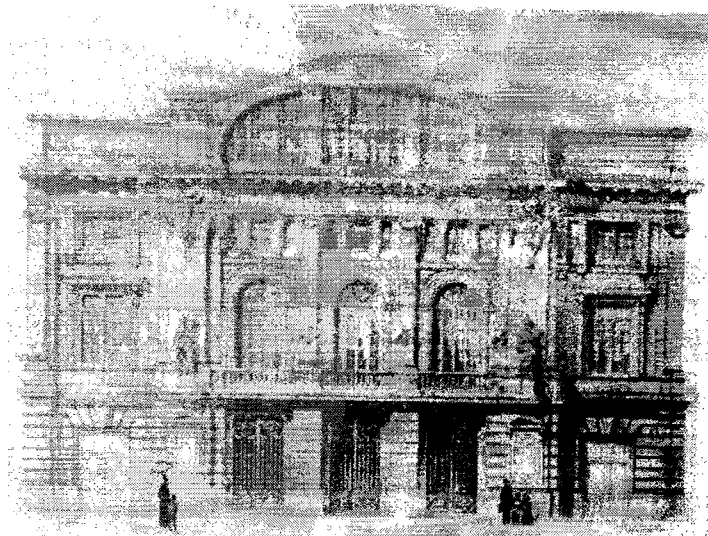
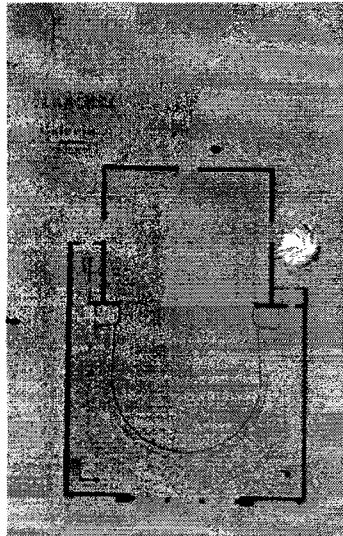
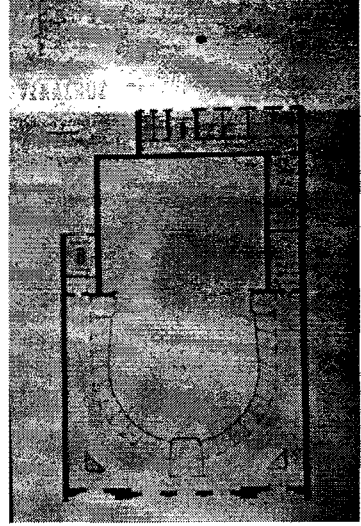
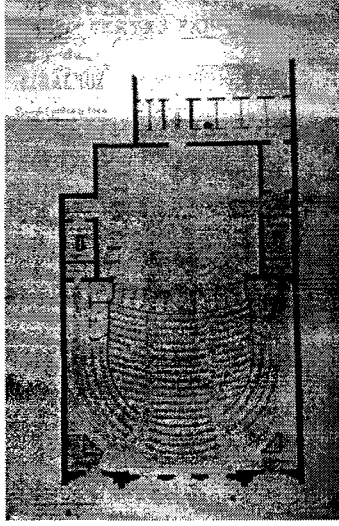
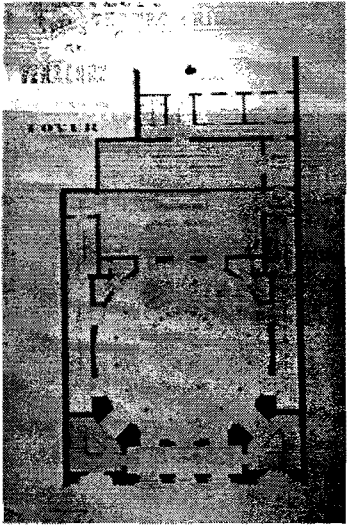


147. Cartel con motivo de la inauguración del Teatro Dehesa hoy Francisco Javier Clavijero. AGEV.

¹ Con la descripción que los propios autores hicieron del proyecto para el entonces denominado Teatro Principal (inaugurado bajo el nombre de Teatro Dehesa) y el estudio de los planos correspondientes, se pudo identificar la estructura formal y los criterios adoptados en la solución espacio funcional, constructiva y estilística del inmueble. Memorándum *Proyecto de construcción del Teatro de Veracruz* enviado por el ingeniero Salvador Echegaray y el arquitecto I. Ernesto Lattine en Septiembre de 1900 al gobernador Teodoro A. Dehesa para su participación en el concurso, Fomento Mejoras y Obras Públicas, AGEV, Caja 244.

² El ingeniero Echegaray y el arquitecto Lattine construyen además en el puerto de Veracruz la Aduana Marítima, el edificio de Correos y Telégrafos y la Dirección de Faros; en Mérida, el Hospital O'Horán (1902-1906); el proyecto del asilo Ayala en la Ciudad. de México; el proyecto para el manicomio de la Castañeda que construye el ingeniero Porfirio Díaz (1908-1910); la escuela de Jurisprudencia en la calle Argentina y San Ildefonso (1906-1908) así como varias residencias, entre ellas, la de Reforma 304 hacia 1902 y la de la Glorieta Colón en 1906 donde actualmente se encuentra el hotel Fiesta Palace. Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Trillas, México, 1993, p. 364.

³ Echegaray, Salvador, *op. cit.*



147, 148, 149, 150. Salvador Echegaray y I. E. Lattine. Proyecto para el Teatro Principal de Veracruz inaugurado con el nombre de Teatro Dehesa en 1902. Fotos: AGEV.

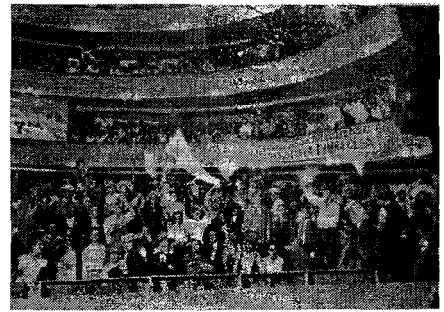
fungiría como *cama de aire* captando el aire proveniente de la calle, haciéndolo ascender a través de unas rejillas colocadas en los laterales, hasta el interior de la sala, ventilándola.

Además de los aspectos señalados, el proyecto original muestra una configuración espacial ordenada y jerarquizada en función de sus actividades propias. El proyectar el edificio en cinco niveles, permitió concentrar los servicios generales en planta baja: pórtico, vestíbulo-*foyer* oficinas administrativas, cantina, tocador, taquillas y accesos de artistas; pudiendo destinar los siguientes niveles a la sala de espectadores y al foro, que ganaron mayores dimensiones.

Proyectada en forma de herradura, y distribuida en cuatro niveles: *patio de butacas o luneta*, *dos niveles de palcos* y *la galería*, la sala, en opinión de los autores, se diseñó atendiendo a los requerimientos de la ópera, esto es, privilegiando las condiciones acústicas sobre las de isóptica. Según el ingeniero Manuel Alvarado⁴:

El teatro para el drama y la comedia obedece de preferencia a las condiciones ópticas; el teatro lírico debe obedecer a las acústicas, las plantas quedan en relación del diámetro menor de la elipse. El proyecto presentado por los señores Echegaray y Lattine corresponde al tipo francés y la forma de herradura es la que se presta mejor para un teatro que pueda servir a la vez para la Ópera y para el Drama, en tal concepto, no estará en las mejores condiciones ópticas, pero si llenará debidamente a las necesidades de ambas representaciones para las cuales ha sido construido.

La sala de espectadores se configuró de manera diferenciada según la estratificación social de los asistentes. Para no estorbar la visibilidad del público, el patio se resolvió con una ligera pendiente que permitía retirar los asientos para realizar bailes u otras celebraciones. Inmediatas al foro y siguiendo la forma de la sala, se dispusieron dos grupos de *plateas* a las que seguía un *anfiteatro*. Rodeaba al conjunto un amplio *deambulatorio*. En la actualidad el patio presenta isóptica y se encuentra rodeado por dos grandes *plateas* o anfiteatro.



151. Palcos Primeros, Segundos y galería. Teatro Dehesa, entonces llamado Carrillo Puerto, 1935. Foto: AGEV.

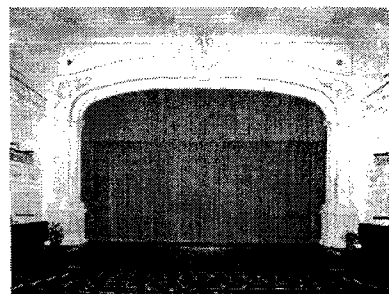
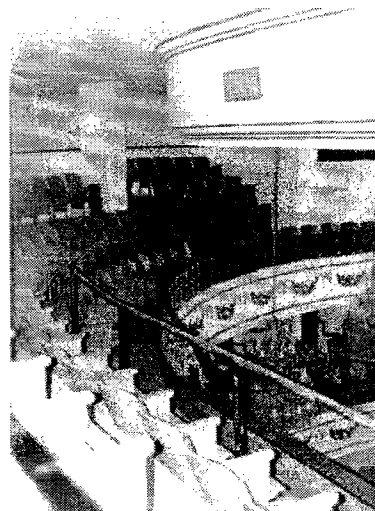
⁴ Manuel Alvarado, miembro del jurado calificador de los proyectos para la construcción del teatro. *Informe al Gobernador Dehesa*, 18 de Octubre de 1900. Fomento Mejoras y Obras Públicas, AGEV, Caja 244.

Reservados a los personajes más distinguidos, los palcos primeros y segundos mantenían una disposición jerarquizada: el primero con *un palco para autoridad que preside, 2 palcos de proscenio y 20 palcos comunes*⁵; el segundo con anfiteatro, 12 palcos comunes y 4 de proscenio. Actualmente el edificio no cuenta con segundo nivel de palcos. Ubicada en el cuarto y último nivel de sala, la galería, destinada a la asistencia popular, con dos palcos de proscenio, también se estructuró de manera jerárquica.

Foso de la orquesta con capacidad para cincuenta músicos y proscenio de pequeñas dimensiones, habilitado con la *concha del apuntador* y las *candilejas*, complementaban los espacios de la sala. Frente a ésta, el *foro*, delimitado por el telón de boca, se proyectó con escasos desahogos, torre de telar y servicios. Para compensar la falta de isóptica, el piso del escenario se resolvió con una pendiente "suficiente y apropiada"⁶ pues permitía ver los pies de los actores que ocupaban el fondo del escenario. Al fondo se ubicó el área destinada a los camerinos y en el foso, ubicado bajo del escenario, la bodega de vestuario⁷.

Bajo el concepto de *habitabilidad* se buscaba mejorar las condiciones de higiene del edificio. Para ello se estudió la mejor ubicación de los sanitarios, se proyectaron sistemas hidráulico y de drenaje, se sustituyó la molesta iluminación de petróleo por alumbrado eléctrico y se dispuso de ventilación natural. Y, bajo el concepto de *funcionalidad* se estructuró la sala de manera jerarquizada, se ampliaron las circulaciones y se concentraron los servicios generales en la planta baja. La acústica e isóptica, dos requerimientos ampliamente debatidos en el trazado de la sala se atendieron adoptando la forma de herradura defendida como la idónea para el drama y la ópera.

Gran Teatro Llave (1855-1875), Orizaba. Inscrito en una planta rectangular, el Teatro Llave fue proyectado según una distribución ordenada y jerarquizada de sus espacios como pedían los



152. Palcos Primeros.

Teatro Francisco Javier Clavijero.

153. Galería. Teatro Francisco Javier Clavijero.
Fotos: P. Zacarias.

154. Foro. Teatro Francisco Javier Clavijero.
1995. Foto: Fondo Fomento Cultural Banamex
A.C.

⁵ Memorándum Proyecto de construcción del Teatro de Veracruz. AGEV, Caja 244.

⁶ *Idem.*

⁷ Cabe mencionar que el foro no fue construido como se aprecia en el proyecto original, pues se preveía la compra de una parte de terreno colindante, situación que al no ocurrir, obligó a los proyectistas a reducir considerablemente sus dimensiones.

principios de *conveniencia* y *economía* propios del pensamiento racionalista, el primero expresado en la *solidez, salubridad* y *comodidad* de la obra arquitectónica, y el segundo, en su simetría, regularidad y sencillez.

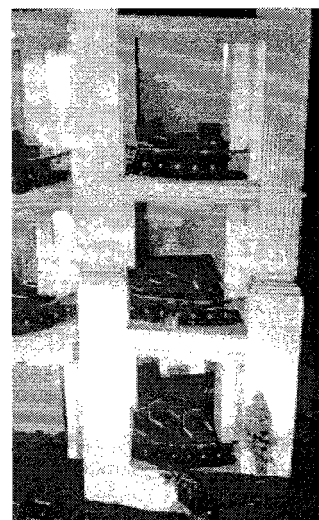
La planta se articula diferenciando tres zonas básicas: La primera, constituida por los accesos, vestíbulo y servicios generales, ocupa dos niveles; la segunda, con cuatro niveles, corresponde a la sala de espectadores y la última, destinada al foro con sus servicios, ocupa tres niveles.

Desde el pórtico, se accede al vestíbulo, al escenario y camerinos y a sala de exposiciones; y, desde el vestíbulo, al patio de butacas, al *foyer* y a los distintos niveles de palcos y galería.

La sala, en forma de herradura y anteriormente a nivel, hoy muestra isóptica y está conformada por cuatro niveles, donde se ubican: el patio o luneta, el primer y segundo balcones y por último, la galería. Todos los niveles corren perimetrales a la sala y están protegidos por barandales de fierro colado, y pasamanos de madera. A izquierda y derecha del proscenio -construido durante la última intervención, cubriendo temporalmente el foso mientras no se encuentra en uso- se dispusieron ocho palcos también llamados de proscenio, distribuidos en cuatro niveles. Originalmente sin isóptica, el patio permitía retirar los asientos para realizar bailes y diversos eventos sociales. Un plafón decorado y una araña central de origen veneciano, complementaban su origen tipológico.

Durante los primeros años del siglo XX se mejoraron las condiciones de habitabilidad del edificio. Se modificaron: *convenientemente, los departamentos de patio y palcos primeros; con sencillez, los palcos segundos; y, con lo indispensable, la galería.*⁸ La necesidad de resolver los graves problemas sanitarios que afectaban a los usuarios de la mayoría de los inmuebles públicos quedó reglamentada con la expedición del Código Sanitario del Estado de Veracruz.

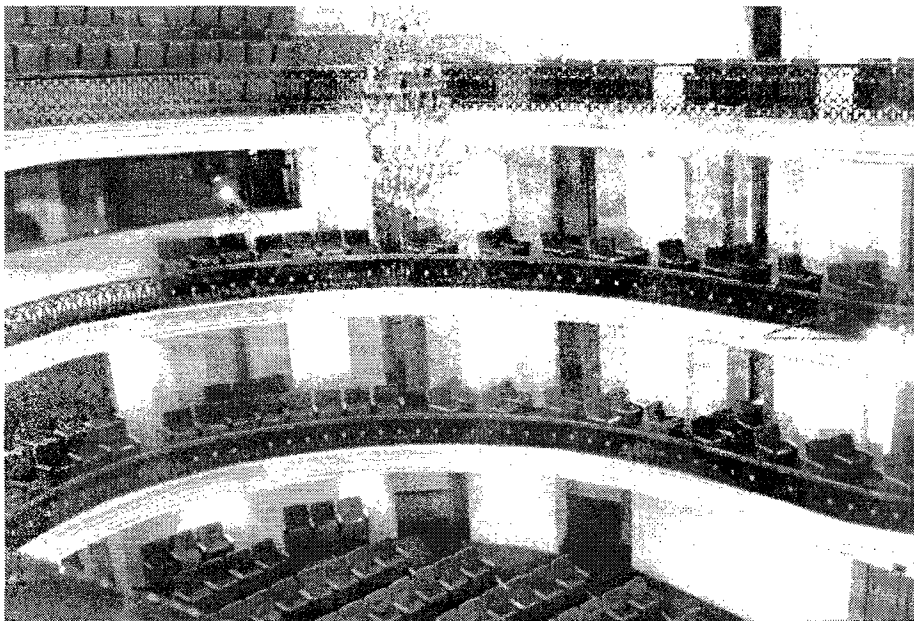
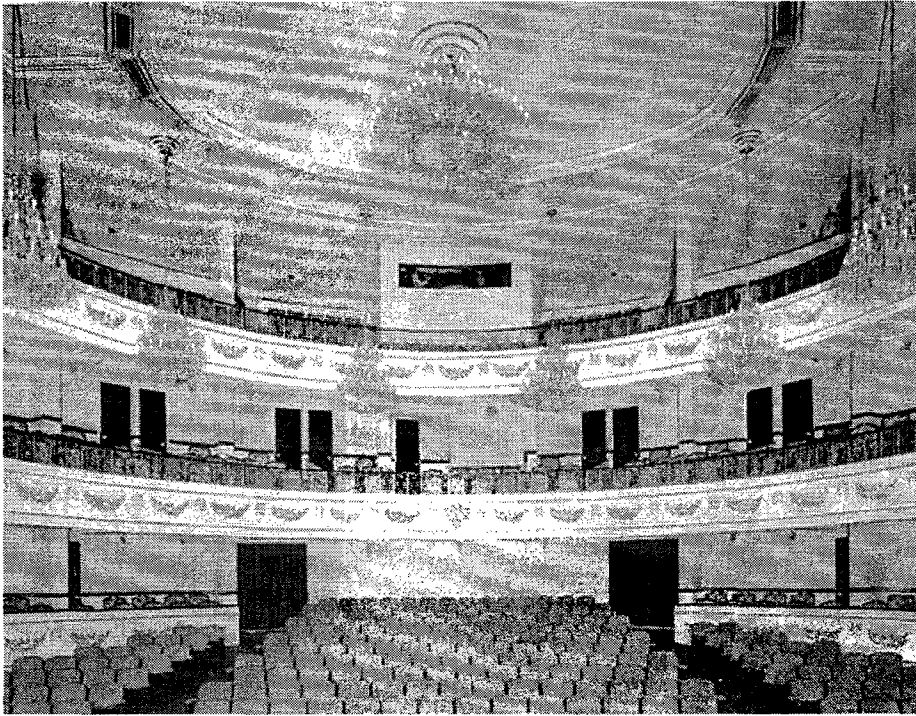
Para compensar la falta de isóptica, el piso del escenario presentaba una ligera pendiente, lo cual permitía ver a los actores que ocupaban la parte posterior. En la actualidad el escenario cuenta



155. Teatro Ignacio de la Llave. Pórtico de acceso.

156. Teatro Ignacio de la Llave. Palcos de proscenio.

⁸ Presupuesto enviado al gobernador Dehesa por el Alcalde Municipal de Orizaba, Abril de 1905, Fomento Mejoras y Obras Públicas, AGEV, Caja 244.



157. Teatro Francisco Javier Clavijero, Veracruz. Interior de la sala de espectadores. Foto: Fondo Fomento Cultural Banamex A:C:

158. Teatro Ignacio de la Llave, Orizaba. Interior de la sala de espectadores. Foto: P. Zacarías.

con torre de telar, foso de orquesta para 20 músicos y camerinos. Variadas intervenciones han buscado mejorar las condiciones de funcionalidad y respuesta del Teatro Llave a las necesidades de los usuarios. Se han agregado desahogos laterales y paso de actores, camerinos, servicios sanitarios y espacios dedicados al almacenamiento de equipo eléctrico y sonido.

Teatro Pedro Díaz (1866-1895), Córdoba. Aunque no se cuenta con antecedentes de la formación profesional de los autores del proyecto, en el Teatro Pedro Díaz se observa una distribución ordenada y jerarquizada de sus espacios, cuya composición muestra el origen tipológico y su adaptación a un teatro pequeño y austero promovido por la iniciativa privada que no quiso quedarse atrás en su incorporación al progreso que la presencia del teatro en la ciudad representaba.

Los proyectistas inscribieron una planta de herradura en un terreno cuya forma y reducidas dimensiones, condicionaron la disposición espacial del edificio, en el que, no obstante, se distinguieron las tres áreas básicas: el vestíbulo de acceso, la sala de espectadores y el foro con sus servicios.

El pórtico-vestíbulo ocupa dos niveles y es la única área de distribución con que cuenta el edificio. Desde él se accede al foro, a la luneta, a los palcos y a la galería. Todos estos accesos se encuentran repartidos de manera frontal al paramento de ingreso al inmueble que se dispuso de forma lateral a la sala de espectadores, aspecto que lo distingue de los demás teatros veracruzanos.

Con una capacidad para 450 espectadores, la sala, siguiendo una forma de herradura, se dispuso en tres niveles: en la planta baja la luneta con ocho plateas distribuidas de forma simétrica, en el segundo nivel los palcos y en el tercero, la galería. Según los datos recopilados el teatro contaba con seis palcos de proscenio y un foso de orquesta con capacidad para 50 músicos⁹. Hoy inexistentes.

Como en la mayoría de los casos, para separar a los ocupantes privilegiados, usuarios de los palcos, de los ocupantes de



159. Teatro Pedro Díaz, Córdoba. Vestíbulo de acceso al patio de butacas y al primer balcón. Foto: P. Zacarías

⁹ Archivo Histórico de la Ciudad de Córdoba. Libros de 1886 a 1895.

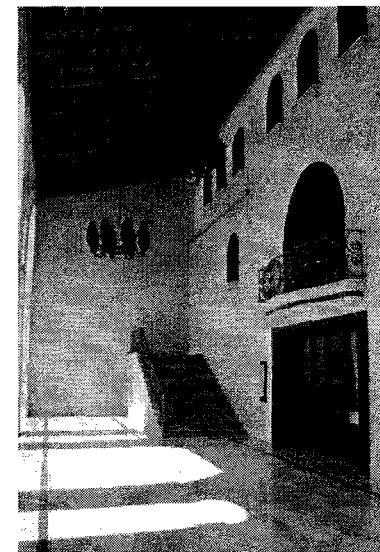
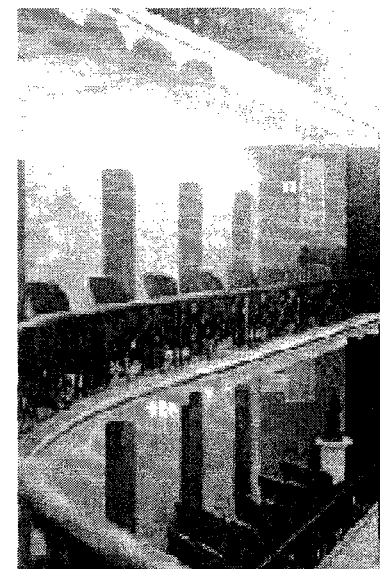
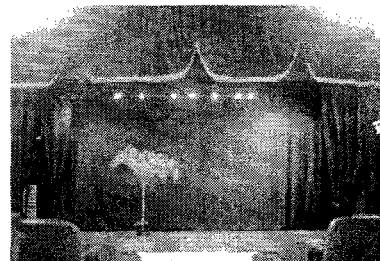
las localidades más baratas, a la galería se accede directamente desde el vestíbulo localizado en la planta baja.

Sustituyendo materiales y sistemas constructivos, el edificio ha sido reconstruido y remodelado; perdiendo en el proceso, palcos de proscenio, foso de la orquesta, ambientación y decoración original en plafón y arco de proscenio, como la gran araña central. El segundo nivel, con deambulatorio perimetral, se encuentra resuelto en forma de balcones sin divisiones menores. La galería es un espacio continuo que no separa el área destinada a las circulaciones como sucede en las demás plantas con lo cual, la zona tradicionalmente más barata, consigue mayor aforo.

Ocupando los tres niveles del edificio, el foro distingue tres zonas: el escenario, la torre de telar y el foso. El escenario no cuenta con desahogos. La torre de telar ubicada en la parte superior del escenario, está habilitada con una parrilla y un telar constituido por cinco tiros contrapesados¹⁰ y cinco manuales que sostienen la vestimenta teatral y el escaso equipo de iluminación. En un principio, a los lados del escenario y en tres niveles, se dispusieron los camerinos. Pero, con las obras de ampliación del Palacio Municipal, el foro redujo su área disponible perdiendo el salón de utilería y varios camerinos. En la actualidad el foro sólo cuenta con dos camerinos colectivos localizados a la derecha del escenario. En la parte baja se construyó un gran aljibe para proporcionar buena acústica al foro y para ser utilizado en caso de incendio.

Teatro Netzahualcóyotl (1887-1891), Tlacotalpan. Al igual que en los demás teatros veracruzanos, la concepción espacial utilizada en este edificio fue la italiana con variante francesa, articulando longitudinalmente: sala, foro y servicios generales. La solución de estas áreas resulta similar a las empleadas en los teatros Llave de Orizaba y Solleiro de Huatusco. Esto es, ambas se inscriben en una planta rectangular en la que se utiliza el primer tramo para ubicar los servicios generales, el segundo para disponer la sala y el tercero para el foro y sus servicios.

Al Teatro se accede a través de un pórtico de planta rectangular que ocupa toda la parte frontal del edificio. A la izquierda,



160. Teatro Pedro Díaz. Vista del foro.
161. Teatro Pedro Díaz. Vista parcial del primer y segundo balcón.
162. Teatro Netzahualcóyotl. Pórtico de acceso.
Fotos: P. Zacarías.

¹⁰ Por sus características, se deduce que fueron incorporados en la rehabilitación que se registra en 1967.

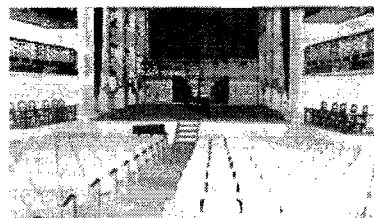
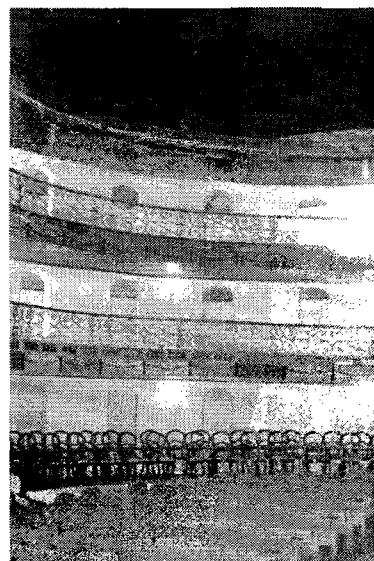
una escalera conduce a los palcos primeros, a los palcos segundos y a la galería. Al vestíbulo se accede a través de un vano adintelado en cuyo lateral se encuentra la taquilla. El vestíbulo presenta las mismas dimensiones del pórtico; en sus extremos se localizan área administrativa y servicios; desde él únicamente se accede a la luneta de la sala y a las plateas.

Esta adaptación tipológica, no presenta palcos de proscenio, foso de orquesta ni proscenio propiamente dicho. Sin embargo, muestra una solución espacial jerárquicamente diferenciada. La sala de espectadores, en forma de herradura, se desarrolla en cuatro niveles que corresponden, respectivamente, a la luneta, al primer y segundo nivel de palcos -de igual característica- y a la galería. De manera envolvente a la sala, se dispuso una platea con 16 accesos y capacidad para 50 espectadores.

El piso acusa una pendiente para permitir la isóptica, elemento que fue agregado al diseño original, pues al igual que los demás teatros veracruzanos, fue construido a nivel. Humberto Aguirre comenta:

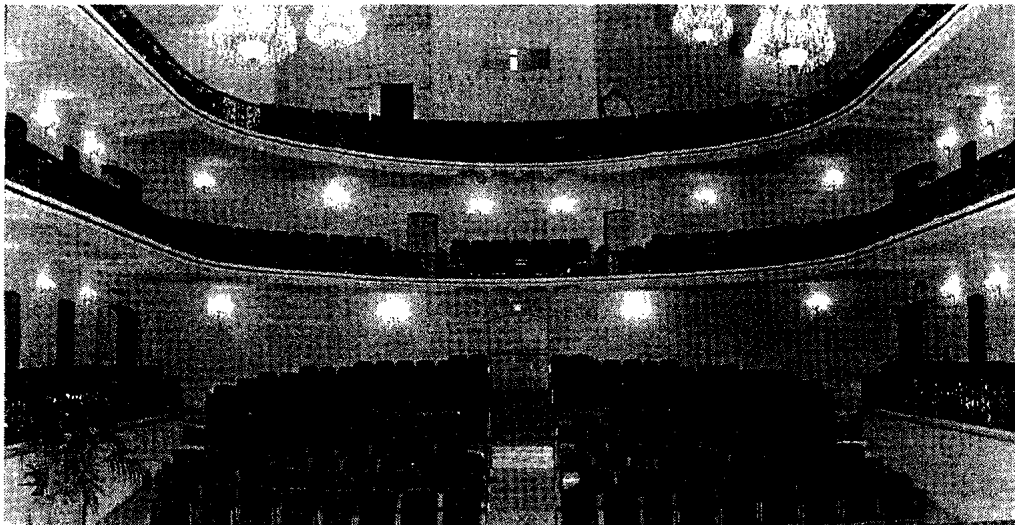
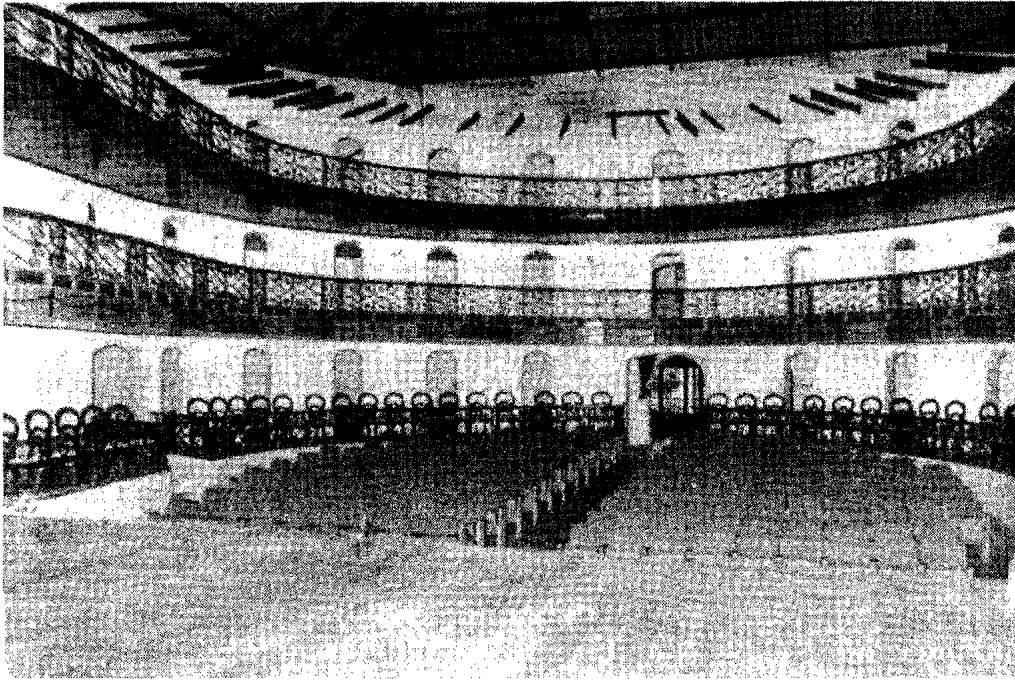
...desde su apertura se pensó en ocupar el amplio espacio que brindaba ese recinto con su patio de lunetas y foro, igualando con una gran tarima que se nivelaba a la altura del proscenio, con sus plateas ocupadas por la mejor sociedad como una amplia e inmejorable pista de baile; y así se hizo¹¹.

Al primer nivel -resuelto de manera continua a manera de balcón- se accede desde el espacio exterior del pórtico -caso atípico en Veracruz- lo cual puede indicar que en el Teatro Netzahualcóyotl, los espacios de mayor relevancia hayan sido la luneta o patio de butacas y las plateas, apartándose del patrón de uso que otorgaba mayor jerarquía a los palcos primeros. Otra posibilidad que requiere demostrarse es que el proyecto original haya sufrido modificaciones en alguna de las intervenciones realizadas, pues al finalizar la tercera década sus condiciones eran deplorables:



163. 164 Teatro Netzahualcóyotl. Sala de espectadores.

¹¹ Aguirre Tinoco, Humberto, *op. cit.*, p. 49.



165. Teatro Netzahualcoyotl, Tlacotalpan. Interior de la Sala de espectadores.

166. Teatro Pedro Díaz, Córdoba. Interior de la Sala de espectadores

Como edificios públicos citaremos (...), el Teatro Netzahualcáyotl, que desgraciadamente se encuentra hoy en estado ruinoso y que reclama urgente reconstrucción, para salvar tan amplio y cómodo edificio...¹²

Ocupando la parte superior al vestíbulo, un amplio espacio comunica de manera directa al pasillo de distribución del último balcón.

El foro, de regulares dimensiones, ocupa todo el ancho del inmueble con lo cual se consiguen adecuados desahogos. Es el único de los teatros en el estado que no cuenta con torre de telar para albergar maquinaria escénica.

*Teatro Solleiro (1882-1890), Huatusco*¹³. Como el Teatro Llave de Orizaba, el Pedro Díaz de Córdoba y el Netzahualcáyotl de Tlacotalpan; el Solleiro se inscribió en un terreno de forma rectangular en el que se dispusieron, en primer lugar, los servicios generales, enseguida la sala de espectadores, por último, el foro con sus servicios. Este inmueble al igual que el del Teatro Netzahualcáyotl, ocupa un terreno en esquina, situación que permitió al arquitecto Téllez Girón realizar la fachada principal en esquina logrando así, dotar al edificio de tres fachadas, con lo cual, además de destacarlo en el conjunto urbano, consiguió proporcionar suficiente iluminación y ventilación natural al edificio.

Los servicios generales, ubicados en el primer tramo se conformaron por el pórtico y el vestíbulo que hacía las veces de *foyer*. El pórtico, de forma rectangular, se elevó sobre el nivel de la banqueta para reafirmar su predominio en el contexto. Es un espacio de transición que no establece jerarquía en los vanos de acceso como ocurre de manera normal en la composición de la fachada, pues los accesos de servicio se localizan en las fachadas laterales. La jerarquía, no obstante, se establece en los vanos que comunican al interior del teatro; el del centro es el de mayor jerarquía y el de la



167. Vista interior de la Sala de Espectadores. Teatro Solleiro. Huatusco Veracruz, Sin fecha. Archivo Histórico de Huatusco.

168. Otra vista interior de la Sala de Espectadores. Teatro Solleiro. Huatusco Veracruz, Sin fecha. Sin fecha. Archivo Histórico de Huatusco.

¹² Bolaños, Avelino, "La Ciudad de Tlacotalpan", Leonardo Pasquel, *Revista Jarocha*, No. 12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961, p. 20.

¹³ En el estudio se utilizó como referencia la planta anterior a la última intervención; esta planta, drásticamente alterada, conserva como elementos originales los muros de las fachadas exteriores y algunos interiores que revelan la disposición espacial. Aquí resultaron imprescindibles la consulta de archivos y una minuciosa lectura de campo con lo cual se pudieron identificar testigos de la obra arquitectónica original, aspectos que aunados a entrevistas a los habitantes, permitieron saber que el teatro contaba con sala de herradura siguiendo el modelo prevaeciente en la época.

izquierda, siguiendo el patrón de uso asociado a estas edificaciones, debió de comunicar con la galería.

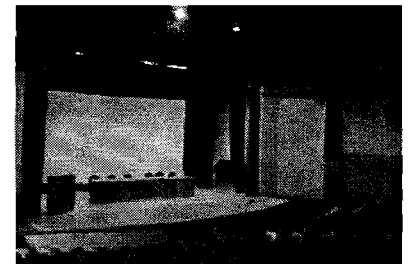
Al igual que el Teatro Dehesa, la disposición espacial y funcional del Solleiro obedecía a las demandas que planteaba la cultura teatral de la época, es decir, una estratificación social que se traducía en la diferenciación y jerarquización de la sala de espectadores, misma que presentaba forma de herradura y se constituía por luneta, un nivel de palcos y la galería.

Según la descripción de Sedas, del plafón de la sala pendía una gran araña de cristal cortado de origen francés; un telón decorado donde se leía: *Con risa y llanto, gracia y artificio, ensalzó la virtud y condenó el vicio*, separaba la sala del foro. El edificio estaba equipado con un motor alemán para el alumbrado y dos proyectores de cine, igualmente de origen alemán.¹⁴

Como casi todos los teatros edificadas en el Estado, el Solleiro presentaba una leve pendiente en la sala, recurso que ya había sido adoptado como parte de la reforma funcional al esquema original de sala plana. Con la ayuda de un sistema mecánico el piso de la sala, que era de madera, se elevaba hasta alcanzar el nivel del foro¹⁵, ya que este inmueble también se adaptaba para eventos sociales como bailes y diversas celebraciones.

Con el paso del tiempo, el advenimiento del cine y el impacto de los diferentes momentos políticos que vivía el país, muchos de estos edificios fueron afectados, inhibiendo la actividad teatral hasta quedar en el absoluto abandono. Al cancelar toda actividad por su inoperancia, este teatro quedó abandonado a partir de la década de los años cincuenta; situación que provocó un acelerado proceso de deterioro que dificultó cualquier intento de recuperación.

Las descripciones anteriores confirman que en el estado de Veracruz el tipo edificatorio se fue adaptando sin mayores dificultades, a los solares, en gran medida regulares, manteniendo por ello cierta regularidad compositiva; la misma que décadas atrás Lorenzo De la Hidalga utilizó en el Teatro Nacional, lo mismo que Adamo Boari en el emplazamiento exento donde proyectó el Palacio de Bellas Artes. Distinguiéndose el primero, por emplear la sala elíptica, tan defendida



169. Situación del Teatro Solleiro al iniciar el año 2000 antes de la intervención. Foto: P. Zacarías.

170. Foro del Teatro Solleiro después de ser intervenido en los primeros meses del 2000. Foto: P. Zacarías.

¹⁴ Sedas, Alberto, *op. cit.*

¹⁵ Datos proporcionados por el Sr. Marcelino López Páez, cronista de la ciudad de Huatusco.

por Patte, y el segundo la de herradura, más avenida a la visión de Landriani, como ocurre con los teatros en Veracruz. Al parecer la mayoría de los teatros en México se edificaron en su mayoría con la segunda disposición. Las diversas propuestas que se generaron en México, obedecieron más bien a factores físico geográficos y constructivos como a los recursos disponibles. Sin nuevos conceptos espaciales la *tipología italiana* se adoptó y adaptó según las condiciones particulares, no obstante, el origen tipológico puede reconocido¹⁶.

¹⁶ Por derivación, hoy de manera generalizada se ha utilizado el término "teatro a la italiana" para identificar a la disposición espacial que guarda una relación frontal de la sala con respecto al escenario, diferenciándolo de otras modalidades que se establecen precisamente en la manera en que ambos espacios se interrelacionan; así se ha definido como teatro arena, al que presenta una relación de tipo envolvente de la sala con respecto al escenario; teatro isabelino, el que manifiesta una relación envolvente al proscenio, que se ha prolongado hasta invadir la sala; foro circundante, el que muestra una relación envolvente de la escena respecto al público y espacio múltiple, el que refiere un espacio continuo que no predetermina la ubicación del público y la escena sino que ésta se define en cada puesta en escena.

Relevancia en el conjunto urbano

La relevancia que los edificios teatrales alcanzan en el conjunto urbano forma parte de la empresa por conseguir un lenguaje que de forma al progreso y a los ideales ilustrados de la civilización. Afanosamente buscados en México, desde las Reformas borbónicas hasta los inicios del siglo XX, estos ideales se tradujeron en un proceso de inacabado reordenamiento urbano, lento y más o menos continuado que buscó definir los nuevos espacios del poder y sus funciones colectivas más importantes.

Paulatinamente, un nuevo repertorio de edificios públicos, junto a nuevos trazados, demoliciones y ensanches, se sobreponen a la antigua ciudad consolidando la imagen de orden y progreso que sostuvo el crecimiento económico y la inversión extranjera durante las últimas décadas de "paz porfiriana".¹ En 1880, en medio de gran júbilo, son demolidas las murallas de la ciudad de Veracruz y en 1893, las de Campeche. Amplias áreas liberadas producto de las desamortizaciones, son ocupadas por nuevos edificios: hoteles, mercados, plazas, palacios de justicia o teatros, dando paso de la ciudad conventual a la moderna. Un proceso desigual, más evidente en la capital del país y algunas ciudades del interior como Puebla y Veracruz, pues, muchas regiones arriban al siglo XX manteniendo una fisonomía urbana marcadamente colonial.

No obstante, los teatros, como símbolo privilegiado de la ciudad ilustrada destacan en el paisaje de poblaciones mayores y menores. Para ello se recurre a la centralidad urbana de su emplazamiento, al cambio de escala en el conjunto urbano donde se insertan y al tratamiento de las fachadas; esto es, a la exigencia de aplicar los recursos del *Grand art*, de aquel repertorio de elementos estilísticos y de reglas compositivas capaces de producir los efectos artísticos ligados a la idea de monumento; interpretándolos y



171. Fachada del Gran Teatro Nacional. Av. Cinco de Mayo. c.a. 80's.

¹ Dar a conocer el país y describir su prosperidad para acreditar una imagen positiva y progresista en el exterior, forma parte de un conjunto de iniciativas promocionales emprendidas por el gobierno de Porfirio Díaz. "La promoción de la imagen mexicana fue conscientemente asumida, reconocida y teorizada como la tarea política y programática de interés nacional en el porfirato". Sobre el tema véase, Paolo Riguzzi, "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfirato" en: *Historias*, 20 (abr.-sep.), Dirección de Estudios Históricos del INAH, México, 1988, pp. 137-157.

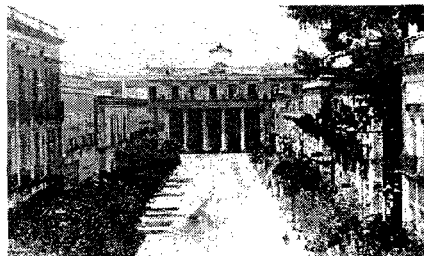
adaptándolos en cada caso a las posibilidades de sus constructores, de sus propietarios y del entorno donde se edifican.

Desde el siglo XVIII europeo, el teatro, como monumento de la ciudad, venía siendo motivo de particular atención. Escritores y tratadistas aconsejaban instalarlo “en el sitio más despejado y en el centro de la capital”.² Abandonada su condición de *escuela de malas costumbres* y erigiéndose como *templo de la cultura* descubrirá su nueva importancia social, y en consecuencia, su nueva relación con la ciudad.

Emplazado inicialmente al interior de las manzanas, sin relevancia arquitectónica ni relación con la ciudad, pasará al dominio público, mimetizándose con los edificios colindantes para reclamar después una posición singular, incluso, como “pieza articuladora de la ciudad”. Tal como sucede con los teatros españoles estudiados por Ignasi de Solà-Morales,³ en México, plazas y paseos, jardines y bulevares estarán en muchos casos ligados a la construcción del teatro sin que sea posible “separar la intencionalidad urbana de estas operaciones de su dimensión estrictamente arquitectónica.”

Hacia la misma dirección que se lleva a cabo una de las acciones urbanísticas más importantes de la ciudad de México: la traza del Paseo del Emperador (1864), hoy paseo de la Reforma; en 1880, con el derribo del oratorio de San Felipe anexo a la Profesa, se prolonga y ensancha la antigua calle del Arquillo (hoy Cinco de Mayo) hasta Vergara (hoy Bolívar), hacia la que daba frente el Teatro Nacional. Obra de Lorenzo de la Hidalga, que había sido inaugurado con gran fastuosidad en 1844. Con esta acción, el teatro más importante de la ciudad ganaba en perspectiva al tiempo que reafirmaba su posición urbana relevante.

Uno de los ejemplos más significativos en el país es sin duda el Palacio de Bellas Artes, antes Teatro Nacional, cuyo emplazamiento fue objeto de minuciosos estudios, habiéndose elegido un sitio privilegiado de la ciudad. Justo donde se proyectaba crear el



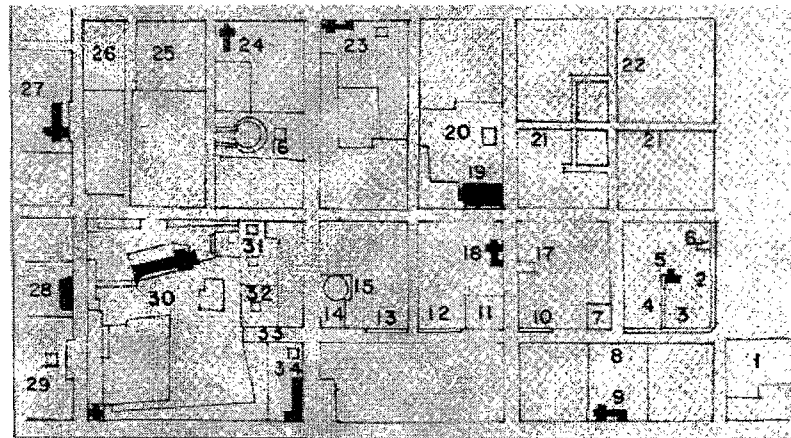
172. Av. Cinco de Mayo. c.a. 1868. Al fondo, el Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (19-81). INAH. Litografía de L. G.

173. Fachada del Gran Teatro Nacional. Av. Cinco de Mayo. c.a. 80's.

² Manuel Fornés y Guerra, Álbum de proyectos originales de arquitectura, Madrid, 1846. Cap. XXIX: «Teatro para una capital», la cita es de Ignasi de Solà-Morales. "Los edificios en la ciudad" En: AA. VV. *Arquitectura Teatral* en España. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. MOPU. Madrid. Diciembre 1984- Enero 1985.

³ Ignasi de Solà-Morales, *op., cit.*

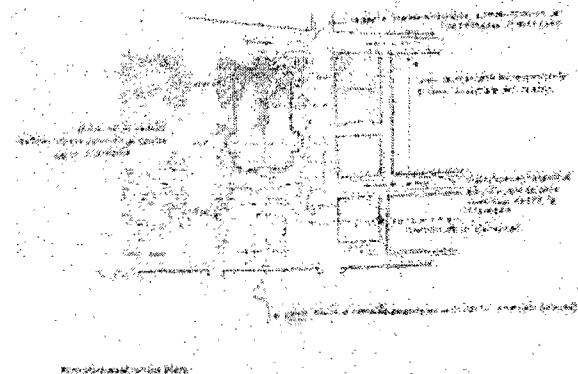
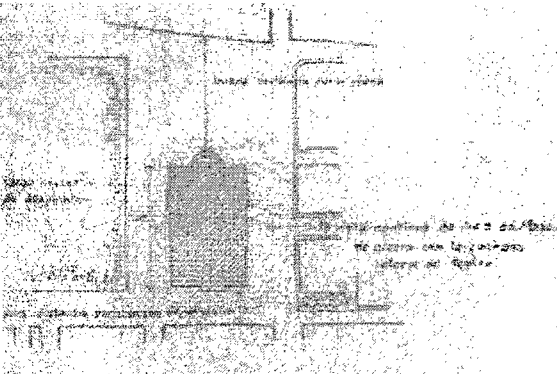
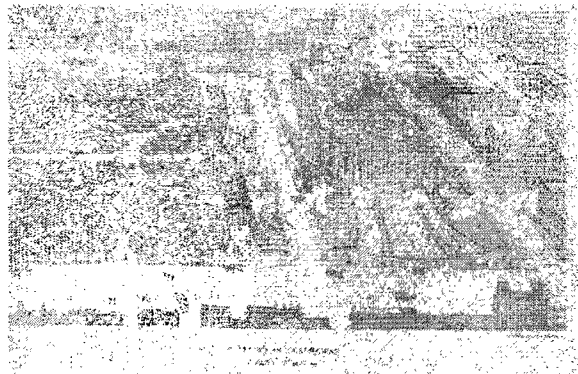
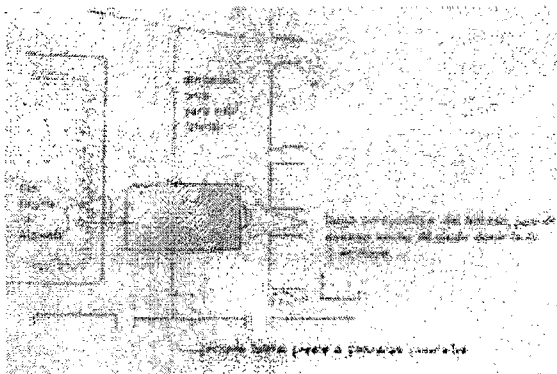
Gran Teatro Nacional Lorenzo De la Hidalga



174. Ciudad de México hacia 1850 donde se muestra una zona de la ciudad antes de que se abriera la calle 5 de Mayo y se demoliera el Teatro Nacional y el Convento de Santa Isabel, en cuyo predio se construyó posteriormente el actual Palacio de Bellas Artes. García Cubas *El libro de mis recuerdos*, tomado de Ramón Vargas Salguero, "Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista" en: *Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, INBA, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico.

- | | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| 1 Diputación. | 18 Templo del Espíritu Santo. |
| 2 Portal de Mercaderes. | 19 La Profesa. |
| 3 Portal de Agustinos. | 20 Convento de los PP. Filipenses. |
| 4 Callejón de Bilbao. | 21 Callejón de Mecateros. |
| 5 Fonducho del Conejo Blanco. | 22 Callejón de la Alcaicería. |
| 6 Café del Cazador. | 23 Templo de Santa Clara. |
| 7 Sociedad de la Bella Unión. | 24 Templo de Beltramitas. |
| 8 Retablo "Virgen del Refugio". | 25 Minería. |
| 9 Templo de Capuchinas. | 26 Hospital de Terceiros. |
| 10 Portal de la Fruta. | 27 Santa Isabel. |
| 11 Gran Sociedad. | 28 Santa Brígida. |
| 12 Portal del "Águila de Oro". | 29 Colegio de San Juan de Letrán. |
| 13 Portal del Coliseo. | 30 Convento de San Francisco. |
| 14 Café del Progreso. | 31 Hotel de Iturbide. |
| 15 Teatro Principal. | 32 Casa de Diligencias. |
| 16 Teatro Nacional. | 33 Callejón de Dolores. |
| 17 Café del Bazar. | 34 Colegio de Niñas. |

Teatro Nacional, México El edificio en el entorno



175, 176, 177, 178. Adamo Bari, estudios que muestran la relación del futuro Teatro Nacional con el contexto urbano, 1904

“verdadero centro de la ciudad” y del poder ilustrado, al lado del gran espacio abierto ocupado por la Alameda y en medio de importantes edificios⁴, para lo cual, el antiguo Teatro Nacional y el convento de Santa Isabel hubieron de ser demolidos, dando así continuidad a la calle cinco de Mayo y con ello, al proceso de transformación de la ciudad. Proceso que vino acompañado de la liberación de extensas áreas producto de las desamortizaciones: de 1856 a 1861 varios conventos fueron derribados en la capital del país: los de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, San Fernando, La Merced, La Concepción, Santa Isabel, entre varios otros.⁵

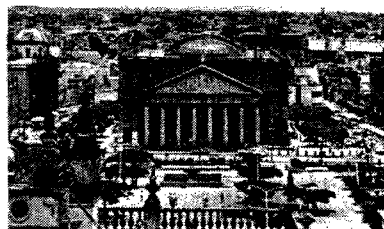
Varios teatros fueron emplazados en solares provenientes de las desamortizaciones, entre ellos se pueden mencionar, el Teatro Juárez de Guanajuato erigido en el sitio que ocupó el templo de la Tercera Orden de San Francisco, derribado en 1861 y el Teatro de la Paz, erigido en San Luis Potosí (1889-1894), en el sitio que ocupó una parte del Convento de los Carmelitas.

Otros teatros, como el Degollado de Guadalajara, Calderón de Zacatecas, Morelos de Aguascalientes, De la Paz en San Luis Potosí (1889-1894), Llave de Orizaba, se elevaron como punto focal de una plaza.

Otra posibilidad de emplazamiento se encuentra en los teatros que proceden de antiguos corrales de comedidas, ligados en muchos casos a propiedades de instituciones benéficas. Su permanencia urbana, a pesar de los cambios culturales, constituye, como lo expresa Solá Morales, “una ley urbana que no se puede olvidar”.

Construido en 1836 sobre los escombros de la antigua casa de comedias, el Teatro Principal del Puerto de Veracruz es un ejemplo de esta permanencia, pues, destruido nuevamente por un incendio, se vuelve a reconstruir en 1902, esta vez bajo el nombre de Teatro Dehesa. Otro ejemplo es el Teatro Principal de la ciudad de Guanajuato edificado en 1788 sobre el anterior corral de comedias.

El hecho de que la mayoría de los teatros en México fueran erigidos por particulares, sociedades anónimas o grupos de



179. Teatro Calderón. Zacatecas, Zac.
180. Teatro Degollado. Guadalajara, Jal.

⁴ Véase, Adamo Boari “Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional”, México, 1910, Facsímil, Textos de Saúl Juárez y Xavier Guzmán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004.

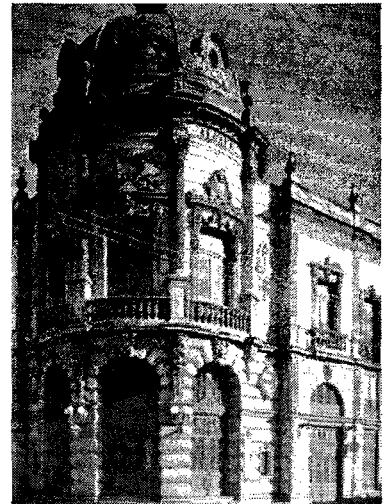
⁵ Véase, Elisa García Barragán. “La ciudad republicana. Siglo XIX” en *La ciudad, concepto y obra*, Instituto de Investigaciones estéticas, Estudios de arte y estética 19, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pp. 129-144.

ciudadanos, aunque frecuentemente con apoyo de gobernantes, provocó, al no estar situados en el primer cuadro de la ciudad, que la relevancia urbana se buscara por la posición del edificio en los solares disponibles, utilizando una traza en *pan coupé* en aquellos que formaran una esquina. Es el caso de los teatros Macedonio Alcalá de Oaxaca, la República de Querétaro, del Principal y del Manuel Doblado, ambos de Guanajuato, y del Teatro Solleiro de Huatusco, entre otros.

El caso más frecuente en México, es el de los teatros que fueron erigidos entre medianeras distinguiéndose por el cambio de escala que su intrusión en el tejido urbano representa; es el caso del Gran Teatro Llave, erigido en Orizaba, cuyo frente único da al Parque Castillo, destacando en el paisaje por su escala y su traza académica, en un contexto homogéneo conformado por edificaciones con tejado de viguería de madera y teja de barro. A menudo, los teatros, al igual que templos y parroquias, serán los edificios que destacarán en el paisaje urbano de las poblaciones menores.

La posición dominante del teatro en la ciudad exigirá fachadas monumentales para las que la arquitectura académica -aprendida en San Carlos o extraída de las publicaciones francesas que fueron bien conocidas es México- aportará un repertorio de soluciones bastante estable, aún con las diferencias estilísticas e interpretaciones locales que se podrán adoptar. De esta manera, los teatros en Veracruz, utilizarán en sus fachadas pórticos únicos, composiciones tripartitas, se extenderán a los edificios colindantes con el fin de incrementar su efecto monumental en el conjunto de la calle o destacarán siguiendo una traza en *pan coupé*, aprovechando las cualidades y características del solar y el entorno donde habrán de edificarse.

Una solución tomada del palacio urbano, la encontramos aplicada en cierta medida, en el Teatro Dehesa de Veracruz y otros teatros del país. Un cuerpo bajo de aspecto masivo, con tratamiento sobrio, a menudo almohadillado o con hiladas remarcadas y arquería o adintelamiento en número impar definiendo el ritmo de macizos y vanos en la parte central de la fachada. Sobre este basamento, el *piano nobile* (plano noble) más ornamentado y de mayor altura; rematando el conjunto, una balaustrada con un ático o un frontón



- 181. Teatro Macedonio Alcalá. Oaxaca. Oax.
- 182. Teatro de la República. Querétaro. Qro.
- 183. Teatro M. Doblado. Guanajuato. Gto.
- 184. Gran Teatro Llave. Orizaba, Ver.

triangular en la parte central de la composición. En otros casos, con una altura más importante y abarcando a veces el nivel de dos plantas, un orden colosal, a modo de pórtico, frecuentemente tetrástilo define el frente y el centro de la fachada. Como fue el caso del Teatro Nacional de Santa Anna y el que podemos encontrar en el Manuel Doblado de Guanajuato.

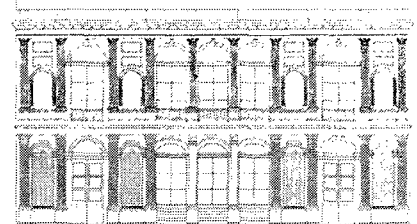
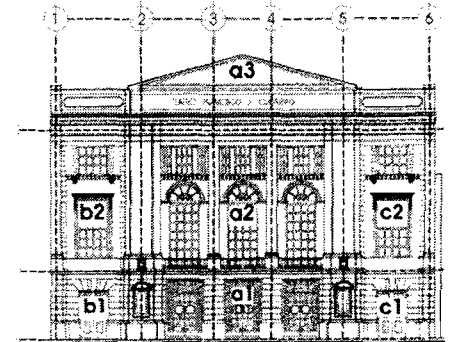
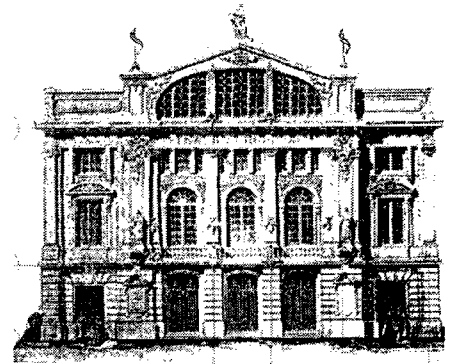
No obstante la alteración a la obra original, puede advertirse, en la fachada del Teatro Dehesa de Veracruz, la traza academicista aplicada por los autores: una geometría de composición simétrica y trazos armónicos en el manejo de vanos y macizos. Su decoración, a base de guirnaldas, motivos vegetales, mascarones con grandes penachos, emblemas, modillones, balaustres y estatuas, integrados a la herencia neoclásica, otorgan al edificio una imagen armónica y a la vez ecléctica, corriente en la que los teatros encontraron una excelente forma de expresarse.

Una traza similar, de base racionalista y acusada simetría, pero dominando los elementos renacentistas, la encontramos en la fachada del Teatro Llave de Orizaba -el más antiguo de los teatros académicos erigidos en el estado-, obra atribuida a Joaquín Huerta, la cual, a pesar de haber sido intervenida para su conservación en varias ocasiones, conserva la imagen de la obra original, distinguiéndose entre los teatros veracruzanos, por mostrar en su fachada formas renacentistas de mayor pureza.

Siguiendo un esquema clásico renacentista, los muros se subdividen con pilastras y columnas adosadas, alternando con vanos rematados por arcos de medio punto. En este esquema, arcos, impostas, entablamento y remates, se ornamentan con óbolos, modillones, roleos y follaje.

Según los principios de proporción y armonía, la fachada distingue dos cuerpos horizontales que utilizan el vano como principal elemento de la composición; el inferior, rematado por la cornisa de un entablamento que utiliza triglifos en el friso, y el superior, rematado por un entablamento con arquitrabe ornamentada, friso liso y una cornisa con óbolos, modillones, denticulos y pequeños mascarones.

Bajo perfecto equilibrio, ambos cuerpos siguen una composición tripartita: el inferior, distingue el acceso principal con un pórtico sobre pedestales, de orden toscano, elevado sobre el nivel de



185. a) Fachada. Proyecto para el Teatro Principal, 1900. b) Fachada. Teatro Francisco Javier Clavijero, 1970. Comparativa donde se advierten las modificaciones y las líneas generales que se mantienen en el edificio.

186. Teatro I. de la Llave. Fachada. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

la calle en la parte central del edificio, rematado con un entablamento donde se inscribió: Gran Teatro Llave; sobre éste, el cuerpo superior distingue el foyer bajo un esquema palladiano de orden corintio sobre pedestales, con arquería moldurada y clave ornamentada; dando continuidad a los pedestales se dispuso una balaustrada. El tratamiento de esta sección recoge el esquema clasicista palladiano, lo cual muestra que su constructor conocía los tratados de arquitectura de Palladio y que éstos fueron aplicados con la finalidad de obtener un trazo sobrio, proporcionado y armónico para destacar el edificio en el conjunto urbano.

Siguiendo los principios de proporción y simetría, el Teatro Pedro Díaz de Córdoba, pese a la franca oposición eclectista a la rigidez neoclásica finisecular, define su fachada por un pórtico hexástilo con pedestal, de orden toscano, rematado por un frontón triangular; de donde resulta un perfecto equilibrio entre macizos y vanos como cabría esperar de una fachada que sigue los cánones academicistas. Los vanos, conformados por una arquería en número impar, se elevan sobre el nivel de la banqueta para enfatizar la relevancia del edificio en el conjunto de la calle. Su expresión neoclásica se complementa con una austera ornamentación y un emblema conmemorativo en el tímpano, donde se lee: "Teatro Pedro Díaz 1905".

Como todo proceso, el eclecticismo se manifestó con diferencias en el interior del país. En la capital, centro de discusión de las ideas estéticas, surgió con mayor fuerza, al igual que en algunas regiones donde los arquitectos eclécticos fueron llamados a construir, a diferencia de otros sitios donde su presencia apenas puede reconocerse.

En el caso del Teatro Pedro Díaz, es posible que en el ingeniero Durán, su constructor, haya prevalecido la idea de imprimir al edificio una expresión neoclásica, aceptada por la tradición, sobre todo, al tratarse de una obra en provincia que no estaba sujeta precisamente a la crítica estilística.

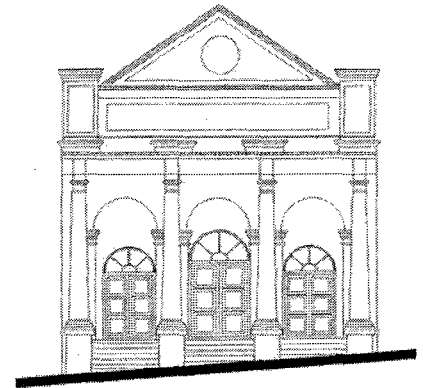
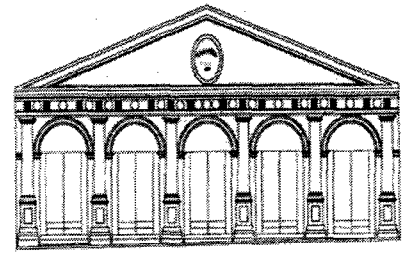
El Teatro Solleiro, por su parte, también de expresión neoclásica, muestra una disposición simétrica en sus componentes: columnas, arcos de medio punto, entablamento y frontón. Su fachada

principal está definida por un pórtico tetrástilo de orden toscano con arquería impar que da acceso al edificio; el cual, para observar mayor relevancia, se dispuso sobre una escalinata de cuatro niveles interrumpida por el mismo número de pedestales, apoyo de las columnas. Éstas se encuentran rematadas por los resaltos de un entablamento que muestra triglifos y metopas en el friso otorgando mayor dinamismo a la composición. El frontón que remata el edificio se desplanta sobre un amplio tablero donde se exhibe la leyenda: Teatro Solleiro.

A diferencia de la fachada principal, las dos laterales se caracterizan por el predominio del macizo sobre el vano. El basamento que absorbe la pendiente natural del terreno sirve de arranque a la composición, en la cual sobresalen siete pilastras con ranuras abiertas, al modo de las empleadas por Antonio González Velázquez en la Real fábrica de cigarros, que alternan con una serie de vanos adintelados pertenecientes a balcones y accesos laterales. Un pretil sirve de remate último de la composición.

La búsqueda de un nuevo lenguaje, presente en la arquitectura academicista de la época, está ausente en el Teatro Solleiro de Huatusco que podemos identificar, siguiendo la clasificación de Katzman, como “eclectico semiclásico”, pues, una cierta libertad y espontaneidad en el manejo de las formas, aún cuando se recurre al repertorio clásico, y sin apegarse de manera estricta a las reglas academicistas; sus componentes buscan ornamentar los muros para destacar la fachada, pero sin formar parte de la estructura sustentante. Esta práctica, recurrente en México sin mayores comentarios, fue objeto de debate entre los rigoristas europeos al considerarla ausente de verdad y de razón, dos principios defendidos en la arquitectura.

La relevancia arquitectónica, siempre buscada en estas edificaciones, debía superar dos limitaciones que derivan del terreno donde se emplazaría el edificio: el no situarse adyacente a la plaza de armas –como ocurre con los edificios más importantes– y la condición de las calles colindantes cuya estrechez no permitía una amplia perspectiva. No obstante, esta circunstancia fue aprovechada satisfactoriamente al proyectarse una fachada en *pan coupé* logrando así que ésta mirara simultáneamente a ambas calles. La disposición



187. Teatro Pedro Díaz. Fachada. Dibujo de Marco Montiel Zacarias.

188. Teatro Solleiro. Fachada principal. Fondo documental de teatros. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes.

en esquina generó una fachada tripartita con un cuerpo principal correspondiente al frontispicio y dos laterales que amplían el efecto monumental del edificio en conjunto de la calle.

Pese a las dificultades que rodearon su construcción y con una traza austera, el Teatro Solleiro sobresale en el conjunto urbano, enmarcado por una arquitectura típica de acompañamiento que exalta el efecto de escala y las cualidades estéticas del edificio.

Un caso diferente lo encontramos en el Teatro Netzahualcóyotl de Tlacotalpan. La fachada que muestra actualmente en edificio, fue incorporada en 1999 cuando se modificó la que por casi medio siglo le identificó. No se tiene registro de las características de la fachada original proyectada por el ingeniero Ángel Anguiano en 1891, que hipotéticamente, siguiendo el lenguaje caracterizado por los cánones académicos, debía destacar en el conjunto urbano como era una práctica constante dada la naturaleza del edificio. Unas versiones aducen que nunca fue construida, otras, que la perdió en un fuerte ciclón que azotó la ciudad. No se ha encontrado registro de ello.

En su lugar, la fachada proyectada en 1950, ausente de elementos clásicos o historicistas, estaba constituida por un pórtico impar, de arcos escarzanos, techado con un entramado de madera y teja de barro de media caña y con pendiente hacia la calle; lejos de buscar la jerarquía del edificio, fungía como elemento integrador con el entorno urbano que caracteriza a la ciudad. Producto de la última intervención, buscando destacar en el conjunto, el teatro muestra una nueva imagen.

Fachadas monumentales, emplazamiento centralizado y cambio de escala en el conjunto urbano, distinguen el nuevo repertorio de edificios públicos que definen el paisaje urbano del proyecto iluminista, donde los teatros, como materialización de los ideales ilustrados encuentran una posición destacada. Estos recursos, con mayor o menor alcance, fueron empleados en los teatros en México, conformando el saber arquitectónico dominante.



189. Teatro Netzahualcóyotl. Tlacotalpan, Ver. Fachada, 1950, anterior a la que fue modificada en el año 1900. Foto: P. Zacarías.

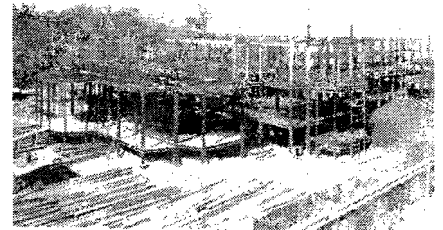
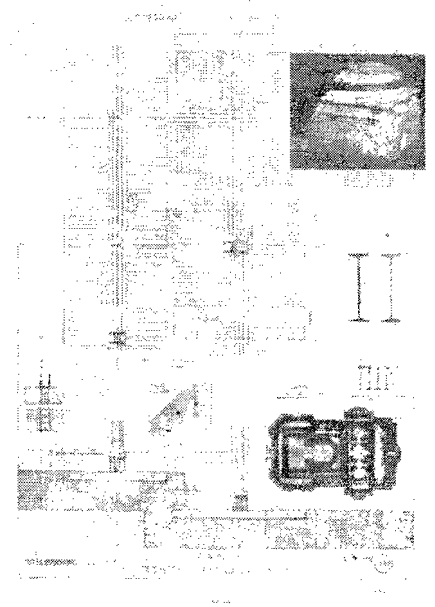
Hibridación técnica y constructiva

La modernidad demandaba la aplicación de las nuevas técnicas de edificación surgidas de la Revolución Industrial que en Europa ganaban terreno en relación con los tradicionales materiales y sistemas constructivos. La arquitectura teatral no fue ajena a esta tecnología, en parte por el impulso a la actividad constructiva, pero también, por la búsqueda de relevancia arquitectónica en los edificios públicos.

El uso de nuevos materiales como el acero, el concreto armado, el cristal y otros materiales industrializados, amplió las posibilidades constructivas, pero, generó un conflicto con la arquitectura, una unidad en la que formas y materiales se correspondían. Así venía ocurriendo desde la Colonia. No obstante, con el surgimiento de una nueva estética, los arquitectos debieron alejarse del academicismo y su preeminencia estilística, procedimiento que no fue ni rápido, ni sencillo. Las prácticas constructivas tradicionales pervivieron con las nuevas técnicas aunque éstas aún no estuvieran completamente asimiladas. En 1933 Federico Mariscal hace ver la excesiva utilización de estructuras de hierro, concreto y mármol del Palacio de Bellas Artes, iniciado por Boari conforme a la técnica de la época, pudiendo cada una de ellas sostener por sí solas las cargas que debía soportar la construcción.

Aunque el cemento se conoció en México desde finales del siglo XIX¹, no se explotaron sus cualidades plásticas y mecánicas hasta bien entrado el siglo XX. Alanís describe los primeros usos del concreto armado, empleado sólo para sustituir las antiguas mamposterías, terrados y embovedados de ladrillo. Las estructuras combinadas con esqueletos de hierro, al ser más ligeras y resistentes, ganaban verticalidad más no horizontalidad, que requería la cobertura de claros más amplios².

Uno de los problemas más graves que enfrentaron los constructores de la época, fue las constantes fallas en la cimentación que exigía continuas reparaciones. Al finalizar el siglo XIX y ya entrado el XX, eran frecuentes los agrietamientos y pérdidas en los edificios coloniales. Israel Katzman da cuenta de un sinnúmero de bóvedas y



190. Adamo Boari. Teatro Nacional de México. Plano de cimentación donde se proyecta el empleo de una plataforma y emparrillado de acero.

191. Adamo Boari. Teatro Nacional de México. Modernas estructuras de acero se emplearon en el edificio.

¹ Para ese entonces el cemento se importaba de Bélgica, Inglaterra y en menor escala de Estados Unidos. *Idem*.

² De Anda Alanís, Enrique X. de, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990, p. 51.

torres de edificios coloniales que se desplomaron ante los fenómenos sísmicos³. No obstante, los recién estrenados métodos para el cálculo de estructuras y cimientos se aceptaban con reservas, prevaleciendo los procedimientos empleados en la arquitectura colonial. Con el tiempo, éstos, se fueron remplazando por otros más lógicos y económicos, como zapatas, plataformas y pilotes de concreto armado.

En los teatros Llave, Pedro Díaz, Solleiro y Netzahualcóyotl, edificados entre 1855 y 1890 siguiendo los esquemas edificatorios coloniales, predomina la mampostería de gruesas dimensiones. En el Teatro Dehesa de Veracruz⁴ (1902), debido a las particularidades del terreno, se utilizaron algunas de las innovaciones que aparecieron durante el siglo XIX: el empleo del escarpio y la zapata, así como del cemento portland, de esta manera observamos que los cimientos originalmente de piedra sin escarpio, posteriormente, cuando el edificio fue reconstruido, se combinan con zapatas como lo refiere Pedro P. Romero:

Debido a la poca profundidad a la que se encontró el agua y con el objeto de hacer fraguar pronto el mortero se adicionó éste con cemento portland, aumentando así la resistencia,.... siendo al efecto las medidas de los más importantes las que siguen: muro de fachada 0.80 de profundidad, taludes y zapatas de 0.50, más el espesor variable del muro entre 0.75 y 0.90; muros de proscenio: profundidad 2 mts. zapatas de 0.50 m. y espesor de 0.60; muros de camerinos: profundidad 1.60, zapatas de 0.50 y espesor de 0.45; bases de las columnas del foyer: profundidad 2 mts., diámetro 2.50 m. y coronamiento de ladrillo.⁵

En el Teatro Nacional de Santa Anna, por ejemplo, Lorenzo de la Hidalga utilizó, a mediados de siglo, plantillas de cimentación a base de capas de arena compactada, aceptando la esbeltez y condiciones de trabajo de los materiales derivados del cálculo. Pese a la polémica suscitada, el edificio se mantuvo en perfectas condiciones estructurales hasta su demolición en 1901⁶.

³ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Trillas, México, 1993.

⁴ Afortunadamente, la investigación de archivo permitió conocer el tipo de materiales y algunas técnicas empleadas en la edificación del Teatro Dehesa lo que ayudó a determinar hasta qué punto sus ejecutores habían asimilado las nuevas técnicas constructivas y la manera en que los materiales y las condiciones físico geográficas locales influyeron en el resultado final de la obra arquitectónica.

⁵ P. Romero, Pedro, *Informe con motivo de la entrega del nuevo teatro*, 10 de noviembre de 1902, AGEV, Fomento Mejoras y Obras Públicas. Caja 244.

⁶ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 311 y 313.

En 1904, Adamo Boari, propone desplantar el hoy Palacio de Bellas Artes, sobre una plataforma de concreto y acero *Steel Grillage*, con poca profundidad de excavación.⁷

En un principio, las estructuras metálicas de uso cada vez más frecuente, se recubrían con materiales tradicionales para dar la imagen de solidez, pues aún prevalecía, a finales del siglo XIX, la vieja idea de asociar lo estable con lo pesado, reflejándolo así en sus edificaciones. Esta fue la práctica común, mientras las nuevas técnicas demostraban sus cualidades estructurales y estéticas. Con este proceso se daba paso a la "arquitectura de la tecnología" que se iba a caracterizar por su ligereza, transparencia y audacia rompiendo radicalmente con los esquemas clásicos tradicionales.

Los nuevos géneros de edificios que había traído consigo el proyecto modernizador, requerían de conceptos más dinámicos y menos rígidos que fueron resueltos satisfactoriamente por los nuevos materiales asegurando mayor rapidez de construcción, menor peso y economía.

En el caso de los teatros, los muros exteriores se construyeron normalmente de gran espesor, combinando la mampostería y el tabique en aparejos irregulares, reforzándolos, posteriormente, con entramados de acero. El empleo de otros materiales atendió a técnicas y procedimientos de origen local, por ejemplo: el antiguo Teatro de San Miguel de Allende (1873-1875) fue construido con muros de adobe y el Progreso, de Monterrey (antes de 1858), utilizó carrizo revestido con arcilla en las divisiones entre las plateas del teatro.⁸

Siguiendo el sistema prevaleciente, los muros del Teatro Dehesa de Veracruz se construyeron con hiladas alternadas de piedra y tabique en aparejos irregulares, junteados y aplanados con mortero de cal. Una de las técnicas que se emplearon para recibir el peso de la cubierta y resolver los empujes laterales contra vientos y temblores, fue el incremento del espesor de los muros laterales, así como el empotramiento de refuerzos con tirantes y amarres de hierro:

Casi todos fueron construidos de puro ladrillo de buena clase, (...) empleándose en pequeña cantidad la piedra de la demolición como puede verse en aquellos que no fueron revocados. Los espesores se calcularon con

⁷ Adamo Boari, *Informe preliminar para la construcción del teatro Nacional, México, 1910*, CONALULTA, México, 2004. p. 3.

⁸ Israel Katzman, *op. cit.*, pp. 315 y 317.

exceso de resistencia (...) como en los laterales destinados a soportar las armaduras del techo, en los del proscenio y en los del foro que son de 60 cm. de espesor (...) Todos los amarres están fuertemente asegurados y reforzados con tirantes y amarres de hierro que se empotraron en los muros⁹.

Pero donde este edificio manifiesta más claramente el uso de nuevos materiales es en las columnas, en la mayoría de los entresijos y en la cubierta del edificio como también en los cerramientos de vanos de puertas y ventanas.

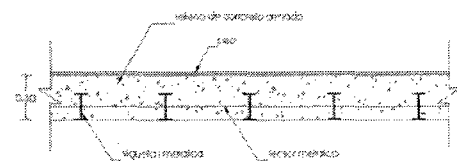
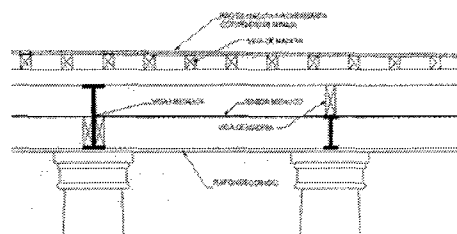
En el *foyer* por ejemplo, para soportar la carga que representaba la sala de espectadores, se dispuso un peristilo circular de 16 columnas de acero recubiertas con ladrillo, y en la sala, para soportar el peso de los palcos, se utilizaron columnas de fierro fundido por su esbeltez y ligereza. En los diferentes cerramientos de los vanos se utilizaron dinteles de fierro, arcos de medio punto con aparejo de ladrillo, y en el caso de la fachada principal falsas platabandas con dinteles de fierro.

En los demás teatros veracruzanos, al igual que en los cimientos, se utilizó la piedra como elemento estructural básico para construir los muros que son de amplias proporciones.

Por lo general en los interiores de los teatros (pisos, palcos, apoyos, entresijos y cubierta) al igual que en la *parrilla* de los foros y el mobiliario se utilizaron la madera y el fierro fundido. Es el caso del Teatro Principal, edificado en 1834 en el Puerto de Veracruz, después de que un incendio destruyera la antigua Casa de Comedias que ocupara el mismo lugar —obra aquella, a cargo del ingeniero militar de origen italiano Juan Dechelli— donde se utilizó en buena parte la madera como material de construcción:

[...] el escenario, aunque pequeño, es suficiente para los espectáculos comunes, que no exigen un foro muy extenso; el cielo es artesonado, con adornos de buen gusto (...) La mayor parte de la obra interior es de madera, y lo mismo la armadura del techo, el cual está cubierto de pizarra y teja [...] ¹⁰

Lo mismo sucedió con los interiores y cubierta del Teatro Solleiro, en Huatusco, los interiores del Teatro Pedro Díaz en la ciudad de Córdoba, los interiores del Teatro Cauz en Xalapa y la cubierta del Netzahualcóyotl en Tlacotalpan. En los camerinos del Teatro Dehesa



192. Interpretación del entresijo original en la sala de espectadores. Teatro F. J. Clavijero. P. Zacarias

193. Interpretación del entresijo original en el depósito de vestuario. Teatro F. J. Clavijero. P. Zacarias

⁹ Pedro P. Romero, *Ídem*.

¹⁰ Miguel Lerdo de Tejada, *op. cit.*, p. 20.

de Veracruz, se utilizó doble forro de duela en sus divisiones, obteniendo un aspecto agradable “como quizá no se veía en ningún teatro de la capital de la república”.

En los entresijos del mismo edificio, en cambio, se utilizaron diferentes sistemas constructivos que combinaron viguetas metálicas, madera y concreto. Así sobre las columnas del foyer se apoyaron vigas de acero de peralte variable entre las que se dispusieron armaduras de madera, sobre ellas, un piso de madera machihembrada seguía una suave pendiente para conseguir cierta isóptica a la sala¹¹. En la parte inferior se colocó un plafón de yeso decorado y pintado al óleo. La estructura resultaba más ligera, económica y resistente a la extraordinaria carga viva que representaban los espectadores.

En el caso de los entresijos construidos sobre la cantina y el depósito de vestuario, del mismo edificio, se utilizó cemento armado¹² con viguetas de acero de 18 cm. de peralte espaciadas a cada 60 cm.; en los camerinos y espacios con claros menores los entresijos se construyeron con duela americana soportada por un envigado de madera y, los que soportaron palcos y galería se construyeron con duela americana sujeta a una estructura de polines que se apoyaba sobre viguetas de acero de las mismas características que las anteriores; por la parte inferior de los palcos se colocó un plafón con duela americana.¹³

En los pisos de este edificio, en la sala y el foro se utilizó la madera; en la cantina, mármol, y en foyer, mosaico veneciano, de uso común en la arquitectura relevante del puerto de Veracruz.

Cubrir la sala de espectadores no era tarea sencilla; requería salvar un claro amplio, permitir el paso de la luz y una ventilación adecuada para sanear el ambiente, pues la combustión pesada de las luminarias de petróleo, en arandelas, morteretes, arañas y candilejas,¹⁴ y la emisión constante de humo de tabaco, hacía insoportable la estancia. Las antiguas estructuras de madera resultaban pesadas y la

¹¹ El declive de la sala fue una de las primeras soluciones que pretendieron mejorar la visión hacia el espectáculo, utilizada por primera vez en el teatro Renacimiento en 1901; posteriormente la curva isóptica fue el resultado del estudio preciso de todas las visuales del espectador hacia el escenario.

¹² Echegaray y Lattine, autores del proyecto, fueron unos de los primeros constructores en utilizar el concreto armado. también registra su utilización en los pabellones del hospital O'Horán (1902-1906) en Mérida Yucatán, para construir un tanque de 250 000 litros de agua, obra de los mismos autores. Israel Katzman, *op., cit.*, p. 327.

¹³ Pedro P. Romero, *Idem*.

¹⁴ Nombres de las diferentes mecanismos y luminarias empleados en los teatros hasta principios del siglo XX.

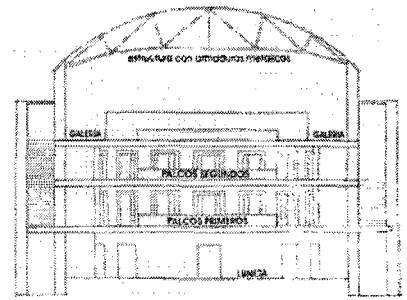
gran importancia que tenía la resonancia de la voz o de la música para las representaciones operísticas, obligaba a utilizar la bóveda por sus condiciones acústicas, aunque fueran de uso casi exclusivo en iglesias. Un ejemplo es el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, donde Tresguerras construyó una bóveda bastante rebajada, de apariencia casi plana.¹⁵

Otras soluciones para salvar las dificultades de la cubierta emplearon técnicas tradicionales. Jaime Cuadriello menciona:

[...] Precisamente el punto más vulnerable en la vida de los teatros era el desplante de la bóveda: para cubrir un vano tan amplio pero sin el peso y los peligros del envidado, algunos arquitectos no desdijeron los recursos de la edificación vernácula y tendieron ligerísimos enjarrados a base de utensilios de loza [...].¹⁶

Al igual que el Teatro Sollerio de Huatusco (1882), el Netzahualcóyotl de Tlacotalpan (1887) utilizó en la estructura de la cubierta de la sala, una serie de armaduras de madera de grandes proporciones. La explicación hipotética al uso de la madera en lugar del acero, pudo haber sido la abundante producción maderera en la región o la relativa cercanía con la selva del Uxpanapa, que aún conserva una rica variedad de especies maderables. También su costo era significativamente más barato que una estructura de acero importada.

Una de las bondades de la nueva tecnología para la arquitectura teatral, fue precisamente la sustitución de los antiguos procedimientos por otros más ligeros, incombustibles e impermeables, que además permitían cubrir claros más amplios y con mayor rapidez. En 1865, la cubierta de madera del antiguo Gran Teatro Llave de Orizaba, fue sustituida por una de estructura metálica, la primera en el país.¹⁷ Las armaduras empleadas fueron las conocidas como de cercha o arqueadas, en forma de parábola, que poseen las condiciones más favorables desde el punto de vista estático. Para cubrir el Teatro Pedro Díaz de Córdoba, en 1895, se utilizó una cubierta a base de armaduras metálicas -construida en Bélgica- con articulaciones en sus extremos que permiten absorber el movimiento de la estructura al dilatarse con los cambios de temperatura. En 1902 en el Teatro Dehesa de Veracruz se coloca una estructura formada



194. Teatro Ignacio de la Llave. Orizaba. Corte transversal.
 195. Teatro Ignacio de la Llave. Orizaba. Detalle de la cubierta original.
 196. Teatro Pedro Díaz. Córdoba. Detalle de la cubierta original.

¹⁵ Israel Katzman, *ob. cit.*, p. 320.

¹⁶ Cuadriello, Jaime, "El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa", *Teatros de México*. Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México. 1991, p. 48.

¹⁷ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 325.

por una serie de cinco armaduras tipo "American Trust" que alcanzan un claro de 23 mts. Esta estructura, al igual que la de los teatros de las ciudades de Orizaba y Córdoba se cubrió con lámina acanalada también metálica. Para el Teatro Nacional hoy Palacio de Bellas Artes, se proyectó, en 1902, una triple cúpula de formas bizantinas compuesta por armaduras de acero y cubierta de cristal para cubrir el amplio *hall* que también funcionaría como un jardín o invernadero. Como en la mayoría de los casos, estas estructuras fueron importadas¹⁸. Como también lo fueron otros materiales, el mobiliario y diversos objetos.

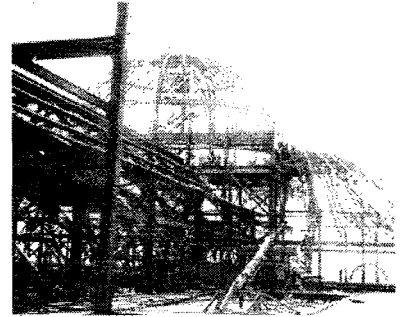
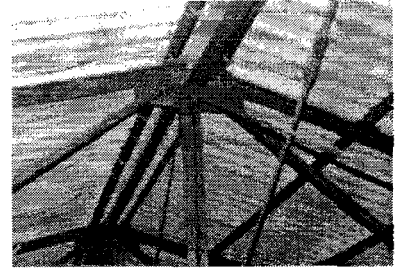
Por ejemplo, aunque el vidrio ya era fabricado en el país¹⁹, fueron traídos vidrios franceses y americanos, considerados de mucha mejor clase para ser utilizados en el Teatro Dehesa; en tanto las rejas de fierro del Teatro Pedro Díaz, fueron construidas por artistas cordobeses.

Desde el punto de vista constructivo, los teatros de las últimas décadas del siglo XIX, ingresaron a la modernidad sin olvidar las técnicas y materiales heredados de la Colonia. El impacto de nuevas tecnologías, el desarrollo de la ciencia, y también el crecimiento de la industria y los mercados, coexistieron con la tradición, aún en la arquitectura teatral, símbolo del progreso alentado por la ideología del régimen. Ante una nueva relación con la sociedad y la demanda de un máximo aprovechamiento de los espacios, otros retos se impondrán originando nuevas búsquedas y corrientes arquitectónicas en las siguientes décadas del siglo XX.

Influencia regional

Pero, en el apego a la tradición constructiva, no solo está la seguridad que da el manejo de materiales conocidos, la resistencia a la innovación, o los códigos de una estética dominante, también resulta de las posibilidades económicas, y de las que brindan las regiones donde se edifica.

La particularidad que el puerto de Veracruz impuso a sus edificaciones, fue notoria desde los primeros años de la Colonia.



197. Teatro Francisco J. Clavijero, detalle de la estructura original. Foto: P. Zacarías.

198. Palacio de Bellas Artes. La innovación constructiva se advierte en el empleo del acero en la estructura del edificio. *La construcción del Palacio de Bellas Artes, op. cit.*

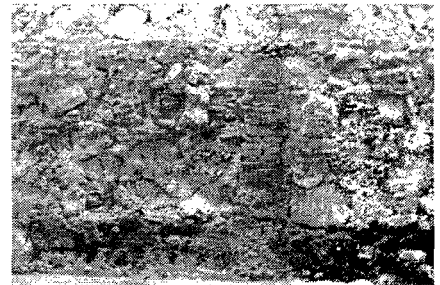
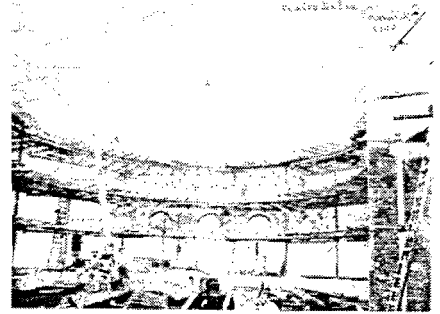
¹⁸ La generalización del fierro en la arquitectura ocurre con varias décadas de anticipación respecto al desarrollo en gran escala de la industria siderúrgica nacional. La mayor parte del fierro utilizado en las estructuras fue importado. Israel Katzman op. cit. p.323.

¹⁹ Ya desde 1838 funcionaba en la ciudad de Puebla una fábrica de vidrio, aunque sus propietarios eran extranjeros. *Ídem.*, p.333.

Debido a la escasez de piedra y agua en la región, la madera fue ampliamente utilizada. Los pocos edificios relevantes se construyeron con piedra múcará que se extraía con dificultad de las zonas arrecifales. Esta piedra se unía con argamasa hecha a base de caracol molido arena y cal, técnica prehispánica cuya utilidad había sido ensayada con éxito en la fortaleza de San Juan de Ullúa y en las murallas de la ciudad. La cal se obtenía de la piedra laja extraída de Paso del Macho que “fraguaba bien con aquellos arrecifes”.²⁰

A mediados del XIX, abundaban las construcciones de mampostería de una, dos y tres plantas; la madera se utilizaba abundantemente en los techos, puertas y ventanas así como en rejas y balcones, pues el clima imposibilitaba el uso del fierro. Los pisos se cubrían con ladrillos y, en algunas casas, los corredores tenían pisos de mármol de Génova²¹. Los muros generalmente se construían mixtos en aparejos irregulares mezclando además de los materiales mencionados, cantos rodados y en algunos casos ladrillo cuyo uso se generaría a finales del siglo. Para esas fechas gran parte de la piedra utilizada en la construcción era extraída de las canteras de Peñuela, que se ubica a 100 Km. de la costa, otro tanto se traía desde Campeche, lo que aunado a la escasez de mano de obra, por lo insalubre del puerto, imponía altos costos a la edificación.²² Alejandro de Humboldt²³ relata cómo en el puerto de Veracruz un albañil podía recibir dos o tres veces más que en el llano central por un jornal.

Pese a que las condiciones particulares de la zona, dificultaban y encarecían la labor constructiva, la ubicación privilegiada y estratégica de la ciudad para la actividad comercial, pronto justificó estos costos e impuso nuevos criterios en la edificación. Así podemos observar que, en las distintas etapas históricas del Teatro Clavijero, se han incorporado diferentes materiales y técnicas constructivas que han reflejado la evolución tecnológica pero también las condiciones que el medio físico-geográfico impuso. Por ejemplo, mientras la antigua Casa de Comedias se construyó con viguería de madera y techos de tejamanil, el teatro Principal combinó la piedra múcará en los muros exteriores con la madera en los interiores, el Teatro Dehesa combinó los



199. Construcción del Teatro de Veracruz en 1900, inaugurado con el nombre de Teatro Dehesa en 1902. Foto: Archivo Histórico de Veracruz.

200. Muro reutilizado del teatro anterior incendiado en 1819 hoy forma parte de la estructura del Teatro Francisco J. Clavijero. Foto: P. Zacarías.

²¹Carmen Blázquez Domínguez, “La Ciudad Amurallada”, Carmen Blázquez Domínguez, (comp.) *Veracruz. Textos de su historia*, p. 632, 633.

²²*Idem.*

²³Alejandro de Humboldt, “Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España, México, Porrúa, en: Carmen Blázquez Domínguez, *ob. cit.*, p. 35.

materiales regionales con los avances tecnológicos que imponía la modernidad.

En el caso de Huatusco, el empleo de la madera a diferencia del metal que se utilizó en la cubierta de la mayoría de las edificaciones al finalizar el siglo XIX, puede explicarse en parte a que, como sabemos, las estructuras metálicas eran transportadas por tren y Huatusco estaba muy lejos de la ruta del ferrocarril, de hecho se accedía por diligencia, a través de caminos de brecha. Esto, aunado a la abundancia de madera en la región, permitió la amplia utilización del material y, aunque costoso para su mantenimiento y poco resistente a las condiciones extremas, explica también que del Teatro Solleiro solo se conservaran las fachadas originales durante los prolongados años de abandono que sufrió el edificio.

Caso similar es el del Teatro Netzahualcóyotl, edificado en la ciudad de Tlacotalpan. La estructura de madera que cubría la sala, se apoyaba en gruesos muros de tabique combinado con piedra múcará, probablemente transportada desde Veracruz. La piedra era escasa en la región debido a que la llanura costera, por ser de inundación, presenta una consistencia blanda en sus mantos geológicos. Por tal razón, la piedra, elemento básico en las edificaciones de gran volumen como el teatro, se tenían que transportar de otras regiones como Peñuela cerca de Córdoba.

Transformación y ruptura

Tiempo, espacio y acción total

Con nuevas maneras de percibir el tiempo y el espacio, la modernidad tecnológica finisecular, presente en todos los ámbitos del hacer humano, arriba a la cultura artística originando profundos cambios que habrán de revolucionar el mundo del arte, del teatro y de la arquitectura en los albores del siglo XX.

De igual forma, la caída de los ideales clásicos, la convención teórica universal y unitaria del ejercicio práctico del arte, y el rechazo a las normas de la perspectiva –basadas en leyes naturales de la visión humana en correspondencia a un pensamiento científico que concibe análogamente todos los fenómenos–¹ provoca un cambio trascendental en la teoría, la crítica y la historia del arte y la arquitectura en un breve arco temporal.

Ni las reglas de la perspectiva se consideran ya absolutas ni los conceptos tradicionales de espacio y tiempo, históricamente relacionados con las mismas convenciones de la perspectiva, resisten los análisis en el campo científico.

En la práctica pictórica, desde diversos movimientos: expresionismo, futurismo, constructivismo, neoplasticismo... se ejerce una ruptura con las reglas visuales precedentes. A la continuidad de la expresión naturalista, el cubismo responde superponiendo las imágenes que remiten a varios puntos de vista. Más tarde disocia las formas en sus componentes elementales: líneas, superficies, colores, aproximándose a la abstracción. Liberados los componentes, surgen articulaciones más libres y más orgánicas. Si se ha renunciado a la mimesis de la naturaleza, también las formas pueden ser creadas. Es un cambio que no opera en el contenido de la representación artística sino en el concepto tradicional del arte como actividad representativa.

¹ Leonardo Benévolo. *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili. Barcelona España, 1994.

Será de los futuristas, donde se agrupan artistas provenientes de diversos campos, de donde surja el primer intento de trasladar a la arquitectura la ruptura que ya manifiestan el mundo de la pintura, la escultura y la música. Antonio Sant' Elia (1880-1916) afirma en su manifiesto:

El problema de la arquitectura moderna no es un problema de retoque lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras... marcos de ventanas y puertas para sustituir las columnas, los pilares... de dejar la fachada de ladrillo visto o revocarla... en una palabra de determinar diferencias formales entre el edificio nuevo y el viejo, sino de crear de pies a cabeza la nueva casa, construida acaudalando todos los recursos de la ciencia y de la técnica...esta arquitectura no puede estar naturalmente sujeta a ninguna ley de continuidad histórica... En la vida moderna, el proceso del consecuente desarrollo estilístico en la arquitectura se detiene. La arquitectura se separa de la tradición; vuelve a empezar, desde el principio, a la fuerza.²

Una aspiración que si no produce efectos prácticos inmediatos más que dibujos, en poco tiempo conseguirá pasar del lenguaje academicista a otro tendente a la abstracción. La arquitectura se abrirá al más amplio campo de la experimentación formal, social y tecnológica con un lenguaje formalmente puro y plásticamente transparente, técnicamente avanzada, sin ornamentos y añadidos innecesarios.

En el campo del arte, nuevas teorías conducen hacia análisis formales basados en la fisiología y la psicología. El énfasis lo ocupa la imaginación y la autonomía del lenguaje de las formas artísticas. De donde deriva la noción de espacio y su vinculación a una visión dinámica. La obra de arte ya no se interpreta como un objeto estático, sino en relación a los distintos tipos de percepción y visión, y el espacio siempre estará relacionado con la experiencia del movimiento."³

August Schmarsow (1853-1936) declara que la esencia de toda creación arquitectónica radica en la creación de espacio interior: "La arquitectura es arte en la medida que el proyecto del espacio prima por encima del proyecto del objeto. La voluntad espacial es el alma viviente de la creación arquitectónica".⁴

² G. Bernasconi, "Il messaggio di Antonio Sant' Elia del 20 maggio 1914", reproducido por Leonardo Benévolo, op. cit., p. 418.

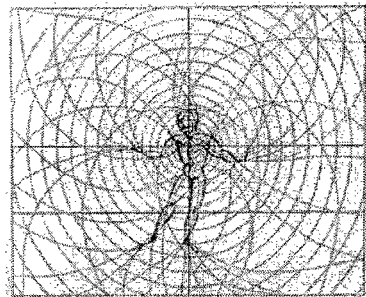
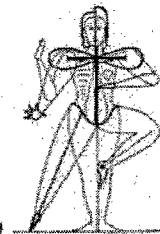
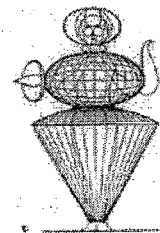
³ J. M. Montaner, *Arquitectura y Crítica*, GG, España, 1999, p. 27.

⁴ *Loc., cit.*

Proveniente de la psicología, la noción de espacio que se adquiere por la experiencia, por la paulatina maduración del cuerpo humano, su posición vertical y su movimiento, se apodera del mundo del arte.

La concepción biológico-funcionalista del espacio, desarrollada por László Moholy-Nagy⁵ (1895-1946) en relación a la arquitectura, postula una articulación de la *experiencia del espacio como base para el bienestar de los habitantes*. Ve la arquitectura como un ámbito de *relaciones espaciales sensibles*. La construcción de su *sistema cinético-constructivo*, es un modelo en el que las *vías del movimiento*, además de hallar una correspondencia arquitectónica, constituyen "un nódulo de existencias espaciales en constante crecimiento." Su concepto de espacio es total: *lo esencial es la vista aérea, la experiencia espacial más completa, porque modifica todas las concepciones espaciales precedentes*.⁶ Profesor de la asignatura «materia y espacio» en la Bauhaus, Moholy-Nagy mantiene la misma concepción en relación al espacio escénico: "la creación escénica implica necesariamente la expansión de determinadas tensiones por medio de acciones dinámicas universales estrechamente relacionadas... la acción escénica total es una enorme creación dinámico-rítmica".⁷

Vemos aparecer la idea del espacio relacionada con la experiencia y el movimiento tanto en la arquitectura como en la escena, con la diferencia que en la arquitectura la creación de espacio es *a priori* al movimiento, mientras en la escena, el espacio es consecuencia del movimiento, es el movimiento el que crea el espacio. Un movimiento que posee tiempo hace surgir una triada indisoluble que va a ser parte esencial de la acción dramática: movimiento-tiempo-espacio.



201. 202. Dibujos de Oscar Schelemmer. 1925. Arquitecturas corporales y espaciales.

⁵ László Moholy-Nagy. Se dedica a la pintura, tipografía y fotografía. Profesor de la Bauhaus, da el curso «materia y espacio». Editor de los libros de la Bauhaus, publica varios trabajos sobre teoría del diseño. Realiza diseños escenográficos para Koll y Piscator, desde 1928 trabaja en cine experimental. Da cursos sobre diseño gráfico.

⁶ Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 662.

⁷ László Moholy-Nagy, "Teatro, circo, variedades (1924)" en: VVAA. *Investigaciones sobre el espacio escénico*, coord. Juan Antonio Hormigón, Alberto Corazón, Madrid, 1970, pp. 159-172.

Espacio arquitectónico *versus* espacio pictórico

De mano al desarrollo escenotécnico, otros modos de entender el espacio, de concebir la puesta en escena, de pensar el cuerpo y con ello su expresión que se quiere total y verdadera, consiguen hacer del espacio escénico, algo más que un polígono delimitado por la escenografía. El espacio escénico se convierte en el espacio de la acción, en el lugar donde el trabajo del actor se desarrolla. Un nuevo sujeto en el arte requiere otra relación con el público, con el edificio teatral y demanda por tanto, la disolución de las barreras existentes entre la sala y la escena para conseguir un espacio neutro, significado por sucesivas disposiciones cambiantes.

La mayor parte de las reformas del teatro contemporáneo, formuladas por Adolphe Appia,⁸ llevan a la ruptura con la arquitectura *a la italiana* y su tradicional concepción escenográfica. Aquellos complicados decorados a base de telones pintados donde el ilusionismo perspectivo se ensayó y desarrolló con el trabajo de verdaderos profesionales del espacio representado, resultan, con la reacción antinaturalista, además de falsos, innecesarios. Gordon Craig⁹, importante creador de formas escénicas, orientará su trabajo al reencuentro de la armonía funcional por medio del movimiento. En lugar de buscar la *escena pictórica*, hay que buscar la *escena arquitectónica* y construir a partir de la imbricación de todos y cada uno de los componentes el espacio del espectáculo. Una totalidad que trascienda al espectador, declara. Mientras, Jacques Coupeau reclama: "que desaparezcan los otros prestigios, y, para la obra nueva que se nos dé un tablado desnudo".¹⁰ En el «Vieux-Colombier», su teatro, que J. A. Hormigón describe como "un conjunto arquitectural, construido con materiales sólidos, con un corto proscenio que aproximaba mediante un corto escalón los actores al público",¹¹ ensaya los planteamientos de Appia, e intenta con la luz dar vida a los elementos inanimados, servir al rol del actor mediante la creación de «atmósferas».

⁸ Adolphe Appia. Suiza (1862-1928)

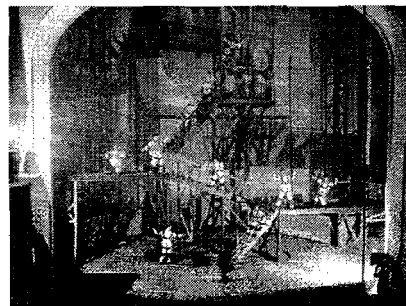
⁹ Gordon Craig. Londres (1872-1966)

¹⁰ Jacques Coupeau, "Le renovateur de la mise-en-scène. L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia", en: *Comœdia*, París, 1928, citado por Juan Antonio Hormigón [introducción] en *VVAA. Investigaciones sobre el espacio escénico*. Coord. Juan Antonio Hormigón., Alberto Corazón, Madrid, 1970, p. 27.

¹¹ Juan Antonio Hormigón, *loc. cit.*

Alrededor de los planteamientos de Appia y Craig se desarrollan infinidad de experimentos y nuevas propuestas que se apartan de la concepción burguesa de la escena. No al espacio representado, a las falsas perspectivas y al dominio de la ilusión.

Ligado a la irrupción de la máquina con que se arriba al siglo XX, la idea del movimiento mecanizado forma parte de una nueva estética en la expresión artística y arquitectónica e inspira asimismo un nuevo edificio teatral:



Cuando el desplazamiento de objetos sobre la escena se pueda realizar mecánicamente, los movimientos dejarán de ser horizontales para también ser verticales... Será posible usar aparatos complicados: films, automóviles, aviones y otras máquinas, así como instrumentos ópticos, juegos de espejos, etcétera. Lo que constituye una respuesta a la necesidad de creación dinámica que manifiesta nuestra época...¹²

Las innovaciones técnicas del utillaje que se desean para la escena se oponen al edificio teatral convencional pues la separación de escena y espectadores no permiten "las tensiones y las relaciones creadoras necesarias:"

Desde el constructivismo y la idea de un «arte productivo», partidario de "un material real" en un "espacio real", el espacio vivo donde el hombre actúa y construye, el arte objetual aparece en escena de manera protagónica. "Para los constructivistas la tierra prometida fue el teatro," dice Ripellino.¹³ "Ellos desprovieron, furiosos, al escenario de todo adorno superfluo y en su lugar, desordenando como una caja de juego tras un «hold up», construyeron osado puentecillos, tabiques, rampas y escaleras, complicados armazones, que reflejaban en pate su curiosidad arquitectónica. La escena no se adorna, se construye: era la época del ingenierismo teatral; hasta el concepto de escenografía parecía a muchos superado."

Los futuristas prefieren apoyarse en el color, la luz y los volúmenes simples, niegan importancia a la maquinaria: "Apasionarse por los trucos de los ingenieros o de los eléctricos, es conceder a la tela, al cartón pintado o a la disposición de las luces un lugar que no les corresponde; es terminar bajo una forma

203. *The Bathhouse*. Escenografía constructivista de Meyerhold

¹² *Ibidem*, p. 170.

¹³ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, 1965, citado por Juan Antonio Hormigón, *op. cit.*, p. 46.

cualquiera, en el truco mecánico. Antiguos o modernos, los repudiamos todos."¹⁴

Asimismo, el rechazo a la tipología italiana, esta "decadente expresión del pasado", hace surgir un arte de laboratorio que reconoce en el cuerpo del actor un instrumento sensible a partir del cual el espacio y el tiempo son posibles. "Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio." La acción dramática es así, el eje, el núcleo generador de la creación teatral. Abanderados bajo este principio los vanguardistas europeos salen a las calles, adaptan espacios, buscan una nueva relación con un público cada vez más participativo.

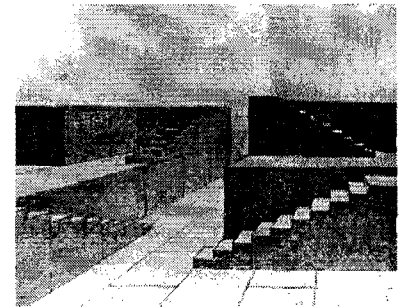
Ante un hacer teatral que se aleja de las prácticas tradicionales; diferentes orientaciones, espacios y experiencias llevan a entablar otra relación del actor con el público, una relación no codificada que involucra al edificio en su conjunto y hace necesaria, no, una reforma funcional sino una concepción radical del inmueble teatral.

Nuevas soluciones intentarán adaptarse al universo teatral que se diversifica. En las siguientes décadas, el edificio del teatro, decaerá como monumento de la ciudad para identificarse como un contenedor de múltiples prácticas escénicas.

El teatro de la época de las vanguardias, marcado por la experiencia de la guerra, la revolución y la construcción de democracias utópicas, es necesariamente un ámbito de búsquedas y de colaboraciones. Directores de escena, del mundo de la danza, artistas plásticos, escenógrafos, arquitectos y poetas participan en un proceso de abierto intercambio y colaboración.

Walter Gropius, en relación a la cercanía entre arte teatral y arquitectura, escribe:

En tanto que unidad orquestal, la obra de arte teatral se encuentra muy próxima a la obra de arquitectura; las dos se fecundan recíprocamente, Así como en la arquitectura las diferentes partes artísticas se despojan de su propia personalidad en beneficio de una razón común superior; la obra total, en la obra teatral, conjuga también multitud de problemas artísticos de acuerdo con leyes superiores para crear una nueva y mayor unidad.¹⁵



204. Edipo Rey de Sófocles, puesta en escena de M. Reinhardt en el Circo Schumann en Berlín en 1910.

205. Escenografía de A. Appia para el drama wagneriano con la utilización de las tres dimensiones, sin decorados realistas o pintorescos.

¹⁴ Jacques Coupeau, "Critiques d'un autre temps" en: Juan Antonio Hormigón, op. cit., pp. 96-101.

¹⁵

Siguiendo diversos rumbos, los cambios que se producen en la escena contemporanea con respecto su antecedente naturalista, pueden resumirse de la siguiente manera:

- Cambio en la relación actor-espectador.
- Preocupación por un teatro de masas que acerque lo más posible la acción dramática a los espectadores.
- Desaparición del marco de la escena poniendo fin a la *caja de ilusiones*.
- Abolición de los espacios límites para actores y espectadores
- Rechazo a la escenografía pictórica y adopción del procedimiento arquitectónico.
- Construcción de la gran máquina escénica de utilidad múltiple.
- Generación de nuevas formas a partir del manejo de la luz, el color y los volúmenes.
- Protagonismo del actor como eje rector de la acción dramática.

Final de la *caja de ilusiones*: Walter Gropius. El Totaltheater.

Una de las propuestas más audaces es la que realiza Walter Gropius, quien plantea una verdadera revolución espacial. Su proyecto para el Totaltheater, elaborado por encargo de Erwin Piscator¹⁶, aunque no llegó a construirse, es la muestra de una arquitectura en conflicto consigo misma, que no quiere ser definitiva sino capaz de transformarse a voluntad.

Para Piscator, amante de los espectáculos grandiosos e impactantes, de maquinarias y escenarios rodantes, proyecciones cinematográficas, altavoces, y fragmentación del escenario teatral tradicional. W. Gropius propone un edificio donde escena y

¹⁶ Erwin Piscator (1893-1966) Director de teatro alemán, teórico de la escenografía. Junto con George Grosz y otros participó en el movimiento dadaísta de Berlín (1919). Fue un comunista convencido, defensor de un tipo de teatro político-pedagógico que, con la colaboración de B. Brecht, fundó y dirigió varios teatros en Berlín

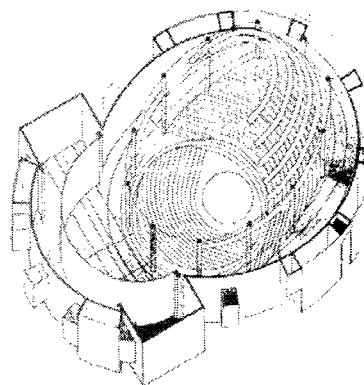
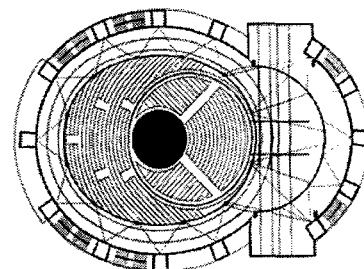
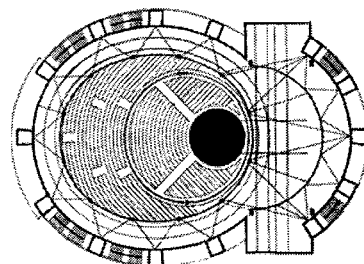
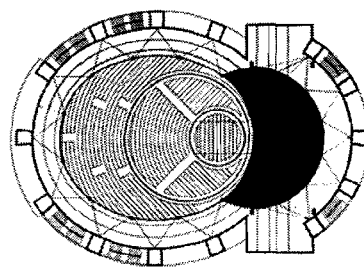
espectadores pudiesen ser desplazados a voluntad. Un verdadero instrumento teatral, una maquinaria cuya perfección técnica podría dar satisfacción a diversas exigencias escénicas y al mismo tiempo, permitir una amplia participación del espectador. De esta suerte, a partir de diferentes combinaciones espaciales, se podría instalar la misma representación sobre una escena a la italiana, sobre una circular o sobre un proscenio prolongado con secciones laterales; podrían incluso, ser utilizadas de manera simultánea.

El Totaltheater –«mi teatro sintético» le llama W. Gropius–, es la respuesta a la multitud de exigencias planteadas por E. Piscator que además debía incluir pantallas y aparatos de proyección dirigidas hacia muros y cubiertas por lo que se incluyen doce cabinas, para que, funcionando simultáneamente los espectadores pudiesen sentirse, por ejemplo, en medio de la furia del mar o asaltados por masas de hombres que se precipitan sobre ellos en todas direcciones.

El teatro de Erwin Piscator, es político y de combate. Como activo militante revolucionario –comenzó como actor, y durante la Primera Guerra Mundial dirigió un teatro mientras estaba en el frente–, confía en la utopía de un socialismo a corto plazo, con su teatro quiere emocionar, movilizar al espectador para extraer de él sentimientos políticos e incorporarle a la lucha revolucionaria. Su concepción del espacio escénico incluye la utilización de materiales nuevos, impulso a la maquinaria, invención de modernos sistemas de iluminación, proyecciones escenográficas y documentales, etcetera., y para Gropius,

[...] la arquitectura de un teatro tiene por misión convertir el instrumento teatral en algo tan impersonal, tan flexible y tan transformable como sea posible [...]. Es la gran máquina espacial la que permite al director de escena dar a su obra personal la forma correspondiente a su talento teatral.¹⁷

El siglo XX muestra el agotamiento del proceder tipológico para el edificio teatral. La hegemonía alcanzada en el mundo occidental durante el siglo anterior, a la que nuestro país también se incorporó con la edificación de innumerables teatros en el territorio nacional, es de alguna manera el principio de su decadencia.



206, 207, 208, 209. Totaltheater de Walter Gropius. Posición normal. Posición con proscenio, posición central e simétrica del interior. Imágenes tomadas de «http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq087/arq087_00.asp»

¹⁷ Walter Gropius. Director del Bauhaus Dessau, (citado por Piscator en Das Politische Theater). Transcrito por Juan Antonio Hormigón, *op. cit.*, pp.137-143.

El largo proceso de su configuración, que reunió los saberes de diversos creadores, más allá de los propiamente arquitectónicos, se produjo sobre la base de un pensamiento unitario: la tradición del clasicismo con todas sus implicaciones, técnicas, culturales y sociales. Su legitimación mediante un repertorio formal renovado, transmutado en metodología proyectual, hubo necesariamente de actuar sobre necesidades también codificadas.

La ruptura vino desde el interior del teatro mismo, motivada por el ambiente contestatario de las vanguardias figurativas. La reacción antinaturalista, el combate contra la ilusión escénica de los decorados pintados y falsas perspectivas, volvió la mirada al trabajo del actor, al carácter del espectáculo, al espacio escénico como tiempo que transcurre, a la relación actor-espectador, punto de partida del teatro moderno.

Las amplias reflexiones y experiencias produjeron un teatro de laboratorio de amplia reflexión ideológica, donde el creador se situó, no en la minuciosa reproducción de lo cotidiano sino en el crítico de la realidad que se observa.

Al teatro burgués y su división en orquesta, balcones, logias y galerías que reproduce la jerarquía social de la sociedad ilustrada, se opone la democratización de la sala y la primacía del colectivo de la escena.

El edificio teatral, como parte de la triada urbana ochocentista más representativa al lado de la catedral y el palacio, irá quedando en la memoria. El espacio escénico ya no se medirá con varas o metros sino con tiempo, la duración de nuestros movimientos mide su extensión, pues "el espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa" dirá A. Appia¹⁸.

¹⁸ Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Atar, Ginebra-París, 1921, p. 71, la cita es de: VVAA. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Coord. Juan Antonio Hormigón., Alberto Corazón, Madrid, 1970, p. 23.

Conclusiones

Indagar el saber de la arquitectura en los teatros veracruzanos del siglo XIX condujo al estudio del discurso arquitectónico y sus elementos más significativos en los albores del siglo XX en México y consecuentemente en Europa donde encontramos que la concepción arquitectónica dominante se traduce en un proceder epistemológico y proyectual, una manera de entender y abordar los problemas arquitectónicos, de construir el conocimiento de la arquitectura y de actuar en él. La noción tipológica deviene así en instrumento del proyecto, una especie de catálogo de prototipos con un programa organizativo y una estructura formal definida cuya denominación puede ser objeto de un conocimiento sistemático, útil en el proceso proyecto. Su extensa utilización confirma la eficacia de su función didáctica y la riqueza de sus posibilidades en situaciones diversas y cambiantes.

El teatro a la italiana como forma acabada del edificio teatral, como *idea del teatro* es así una noción histórica, el punto de llegada de una estructura formal unitaria, construida colectivamente, que opera no solo en la dimensión arquitectónica (resultando en la definición y articulación de los componentes internos del edificio teatral) sino en la más amplia de la ciudad y la cultura. Una idea del teatro, un prototipo arquitectónico que mantiene una relación específica con la estructura física de la ciudad, un papel en la estructura social, incluye formas conceptuales y simbólicas.

Como totalidad arquitectónica, los edificios teatrales articulados en diversos significados, pese a su diversidad podemos detectar las raíces o principios que la rigen. Como fenómeno social, la revaloración del teatro –el cambio de “escuela de malas costumbres a escuela de virtudes”- y los problemas técnico-arquitectónicos -conseguir el espacio ideal al espectáculo- resultan decisivos en el perfeccionamiento y difusión de sus componentes a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Como concepción arquitectónica, al teatro a la italiana subyace un saber tipológico que expresado en el tipo arquitectónico, puede sintetizarse en lo siguiente:

- 1. La arquitectura es un proceso acumulativo de saberes, validados en su propia historia, que resultan de la conjunción de diversas prácticas y reflexiones que se unifican en formas y contenidos estables.
- 2. La arquitectura es un arte combinatorio, su saber reside en la totalidad (en la consecución de la estructura formal) y en la interrelación de las partes entre sí y con el todo, la armonía es su principio básico.

- 3. La arquitectura no es cuestión de originalidad, está sometida a unas reglas generales que deben ser aprendidas para su correcto ejercicio.
- 4. La función social determina el carácter de su expresión arquitectónica y de su emplazamiento.

Como problema disciplinar, teoría y práctica son imprescindibles, pues, a la vez que se reflexiona de manera escrita y se definen sus componentes desde los diversos ámbitos que conlleva el edificio teatral buscando perfeccionar los tipos, en la práctica se mantienen la sistematización y caracterización de las nuevas demandas edificatorias como ideales de la sociedad moderna. Ejemplos claros de congruencia entre teoría y práctica son la manera de abordar los proyectos que encontramos en Charles Garnier, Richard Wagner, en Europa, y en México, de Adamo Boari, Lorenzo de la Hidalga y Salvador Echegaray. El decaimiento de la expresión clásica del estilo, como aspecto esencial de la obra arquitectónica se hace patente en sus trabajos aunque mantienen una mentalidad racionalista que observa la lógica organización de las partes del edificio, el empleo de nuevas técnicas y materiales que se combinan con los tradicionales. Pero sobre todo, una nueva concepción de lo arquitectónico en respuesta a las demandas de la sociedad del siglo XIX. Aquí, vale la pena destacar tanto en Charles Garnier con la Ópera de París (1875) como en R. Wagner con el Teatro Festspielhaus (1876), se observa la voluntad de aceptar una continuidad tipológica pese a las importantes innovaciones que el segundo registra. Comparten la manera de entender el hecho arquitectónico pero difieren en la manera de entender el edificio teatral. Comparten la motivación de los sentidos como detonante en la comprensión del edificio teatral. Ambas arquitecturas tienen como finalidad el espectáculo. Una está al servicio del drama musical como espectáculo, el otro, al servicio de la arquitectura como espectáculo.

En la fundamentación que Boari realiza sobre el proyecto para el Teatro Nacional podemos advertir la puesta en práctica de bases teóricas, formulaciones compositivas, métodos proyectuales e instrumentos de transmisión de las experiencias totalmente renovados que permitieron la vigencia de la tradición clásica hasta bien entrado el siglo XX, aún cuando la tradición clásica sufriera los efectos de una crítica, agudizada durante el siglo XVIII, por la creciente mentalidad racionalista, el agotamiento del lenguaje clásico, los nuevos programas edilicios, los nuevos materiales y una nueva concepción de lo arquitectónico.

Esta nueva concepción de lo arquitectónico conseguida sin abandonar el saber tradicional de la arquitectura, permitió la renovación, desde la continuidad, el cambio desde la permanencia en un proceso de transición hacia lo que se denominaría el movimiento moderno en la arquitectura.

La influencia tipológica como relación morfo-funcional, ideológica y simbólica se configura en una entidad arquitectónica y urbana reconocible en los teatros más relevantes que se construyeron en México, mientras, los de provincia, debido a su escala y situación local, muestran más bien variaciones regionales producto de los diferentes materiales y sistemas constructivos empleados como de las diversas interpretaciones de sus ejecutores.

Al inscribir el estudio de la arquitectura teatral en el ámbito histórico, en el más amplio ámbito teórico-histórico como concepción arquitectónica (que conlleva visión de hombre-sujeto-usuario, para el caso, visión antropocéntrica, por tanto de progreso, confianza en la técnica y en la ciencia), y en el particular de las realidades construidas en cada localidad, resultó indispensable acercarse al debate y las diversas elaboraciones teóricas tanto de la estética como de la arquitectura que dieron lugar a metodologías proyectuales y prácticas arquitectónicas progresivamente unificadas en el lenguaje del progreso y los ideales ilustrados de la civilización.

A partir de lo anterior, las hipótesis iniciales no solo resultaron convalidadas sino que ampliaron la perspectiva hacia nuevos ámbitos pues se pretendía no solo de narrar o explicar la historia de la conformación tipológica de los teatros en México sino de comprender e interpretar sus valores dentro del amplio campo de la arquitectura, sus problemas y sus circunstancias y más aún, dentro del campo del saber disciplinar y dentro de la compleja red de relaciones que se ocultan bajo la producción cultural de nuestro país.

Condicionados por múltiples factores, los hechos arquitectónicos, aún dominando una determinada concepción arquitectónica, resultan diversos, tanto, como las propias circunstancias en que se materializa cada edificio como lo podemos advertir en los casos estudiados. Aún, como producto intelectual, la arquitectura está sujeta a múltiples factores, su historia no se conforma por un universo de edificios aislados esparcidos en el tiempo y el espacio, definidos solo por los contenidos funcionales, problemas compositivos o materiales empleados.

No se puede por tanto, seguir considerando a la arquitectura producida en México durante el siglo XIX, como ya lo observaron Israel Katzman y Ramón Vargas, ni como una copia acrítica ni como un retraso con respecto al pensamiento europeo. Los estudios realizados revelan que fueron aplicados teorías y principios, como métodos

proyectuales que de manera explícita o implícita se manifiestan en los problemas que se plantaron y en la particular forma en que se resolvieron.

Consecuentemente, la historia de la arquitectura no debería ser considerada un acervo de soluciones compositivas, funcionales o constructivas, “un suministro de instrumentos acrílicos para uso de proyectistas apresurados” como ya dijo R. de Fusco, más bien habrá de entenderse como la puesta en práctica de conceptos y teorías a menudo de gran complejidad que a lo largo del tiempo comportan modos de pensar, posiciones respecto a la arquitectura y la ciudad, así la historia de la arquitectura podría propiciar nuevas prácticas, incluso, la recuperación de otras, olvidadas, aún vigentes.

Ruptura y continuidad parecen formar parte de la base conceptual que ha conformado el saber de la arquitectura a través del tiempo. Si bien la arquitectura ha debido responder a múltiples problemas que le han sido planteadas en diferentes momentos y que ha constituido la diversidad de su especificidad, pudiendo afirmar que la arquitectura solo puede ser explicada a partir de la particularidad que le da sentido, también podemos seguir una línea a partir de sus permanencias, de los modos en que ha sido entendida, de los aspectos que han quedado pese a las rupturas que se han operado; en esta contradictoria posición, encontramos el nudo de la tesis, la coincidencia de lo permanente, la continuidad de la tradición y la ruptura de sus cánones que le permiten dar respuesta a nuevos y diferentes problemas, no solo de carácter utilitario también estéticos, racionales, ideológicos, científicos que suman el complejo mundo de la especificidad de la arquitectura y que la ha hecho cambiar de una época a otra o de una cultura a otra.

La arquitectura de los teatros en Veracruz se define así por la congruencia con el pensamiento dominante, al que se suman los recursos financieros disponibles y las condiciones de la región y el sitio donde se erigieron. Por ello, herederos de los antiguos corrales de comedias y aún de los espacios que se registran desde la época prehispánica -si bien con finalidades bien distintas- los espacios teatrales decimonónicos en México, más allá de su manifiesto *eclecticismo*, su variado repertorio formal, *revivals*, renacimiento de estilos o historicismo arquitectónico, y más allá de la polémica estilística en que la arquitectura del siglo se desarrolló, asistieron no solo al saber de la arquitectura guardado por la tradición sino a la aplicación de nuevos conocimientos y nuevas tecnologías; y más aún, al ejercicio de la reflexión crítica ante los nuevos problemas por resolver en un país que deseando incorporarse a la modernidad finisecular, buscaba lo particular y propio como símbolo de identidad. Es ahí donde quizás radica el carácter más trascendente de su práctica.

Bibliografía clasificada

HISTORIA, ARTE, CULTURA Y ARQUITECTURA DEL SIGLO XIX EN MEXICO

- ANDA Alanís Enrique X. de, *Historia de la arquitectura mexicana*, GG, México, 1994.
- AYALA Enrique (comp.), "La arquitectura civil en el porfiriato", *La odisea iberoamericana, Arquitectura y urbanismo*, Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, México, 1995.
- BÁEZ MACÍAS Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, Vols. I, II, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- BAZANT Mílada "La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el porfiriato", *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, enero-marzo de 1984. Núm. 131, 254-297 pp.
- BONET Correa Antonio, Et. Al., *La Arquitectura de la Época Porfiriana*, (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Serie: Monografías, Número 7), Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1980.
- BROWN Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España, I. Fundación y Organización*, SEPSETENTAS, México, 1976.
- _____*La Academia de San Carlos de la Nueva España, II. La Academia, de 1792 a 1810*, SEPSETENTAS, México, 1976.
- COSÍO VILLEGAS Daniel, *Historia Moderna de México, el porfiriato vida social*, por Moises GONZÁLES NAVARRO, Hermes, México-Buenos Aires, 1957.
- CONNOLLY Priscilla, *El contratista de don Porfirio, Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, Fondo de Cultura Económica-Colegio de Michoacán – Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 1997.
- CUADRIELLO Jaime, "El historicismo y la renovación de las tipologías arquitectónicas", *Historia del Arte mexicano*, Tomo 11, SEP-Salvat, México, 1986.
- DE LA MAZA Francisco, *Del neoclasicismo al art nouveau*, Secretaría de Educación Pública, (SEP-SETENTAS), México, 1970.
- FERNÁNDEZ Justino, *El arte del siglo XIX en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1967.
- _____*Arte moderno y contemporáneo de México*, Imprenta Universitaria, México, 1952.
- GARCÍA BARRAGÁN Elisa, "La ciudad reubicana. Siglo XIX", *La ciudad, concepto y obra*, Instituto de Investigaciones estéticas, Estudios de arte y estética 19, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- _____"Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 48, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1987.
- GARCÍA CUBAS A, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. México, 1884.
- GUERRA Jorge, "El Arte en México de la segunda mitad del XIX al primer decenio del XX", *Historia de México*, Tomo 12, SEP-Salvat, México, 1986.
- KATZMAN Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- _____*La Arquitectura Contemporánea Mexicana, Precedentes y Desarrollo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, Memorias VIII, México, 1963.
- LIRA Carlos, *Arquitectura mexicana en el siglo XIX. Cuatrocientos años de occidentalización*, Σεχουενχία, N° 27, Instituto Mora, México, 1993.
- LOMBARDO DE RUIZ Sonia, "La reforma urbana en la ciudad de México del siglo XVIII", *La ciudad, concepto y obra*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de arte y estética 19, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.

- MARÍA y CAMPOS Armando de, *Teatro de Nuevo México. Recuerdos y olvido*, Escenología, A. C., México, 1999.
- MARTÍNEZ José Luis, "México en busca de su expresión", *Historia General de México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2000.
- MAZA Francisco de la, *Del neoclasicismo al art nouveau*, Secretaría de Educación Pública, (SEP-SETENTAS), México, 1970.
- MONTOYA RIVERO Ma. Cristina et al, *La ingeniería civil mexicana: un encuentro con la historia*, Colegio de Ingenieros Civiles de México, México, 1996.
- MOYSSEN Xavier, El Arte Neoclásico, en *Cuarenta siglos de Plástica Mexicana*, Herrero, México, 1970.
- "El Tratado de Arquitectura de Léonce Reynaud en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, Vol. XV, número 58, 1987.
- ORTIZ Macedo Luis, *La historia del arquitecto mexicano, siglos XVI-XX*, Grupo editorial proyección de México, México, 2004.
- QUINTAILLA Susana, *La educación en la utopía moderna siglo XIX*, Antología, Secretaría de Educación Pública, El Caballito, México, 1985.
- RIGUZZI Paolo, "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato", *Historias*, 20 (abr.-sep.), Dirección de Estudios Históricos del INAH, México, 1988, 137-157pp.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI Ida, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, T. I, II, III, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, (Fuente: *El arte y la ciencia*, México, Abril de 1900, Vol II, núm. 1), México, 1964.
- TOCA Antonio, "Arquitectura posrevolucionaria en México. 1920-1932", Víctor Jiménez (prol.), *Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura Mexicana el siglo XX: 1900-1980*, V. I, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, INBA, No 20-2, México, 1982.
- VARGAS SALGUERO Ramón (coord.), *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Moderno*, V. III, El México Independiente T. II, Afirmación del Nacionalismo y la Modernidad, FCE- UNAM. México, 1998.
- *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*. UAM Xochimilco, México, 1989.
- VALADEZ José C. *El Porfiriato, Historia de un Régimen*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Biblioteca Mexicana, 64 y 65, 2 Vols, México, 1977.
- La arquitectura civil en el porfiriato, en *La odisea iberoamericana, Arquitectura y urbanismo*. Enrique Ayala (comp.), Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, México, 1995.

TEATRO Y ARQUITECTURA TEATRAL

- ARRÓNIZ Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Instituto de Investigaciones Fil, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- AGUIRRE TINOCO Humberto, "Teatro en Tlacotalpan, Veracruz", *Tramoya, revista de teatro*. No. 49, Universidad Veracruzana, Rutgers University Camden, México, 1996.
- ARREGUI Juan P, "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas", *Revista STICHOMYTHIA*, 3 (2005) ISSN 1579-7368. 49 pp.
- ARAGÓN Ma. Eugenia, *El Teatro Nacional de la Ciudad de México, 1841-1901*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México 1995, 140 pp.
- BOARI Adamo, *La Construcción de un Teatro*, Monografías 1, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Secretaría de Educación Pública- Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1979.
- "Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional", México 1910, Facsímil, Textos de Saúl Juárez y Xavier Guzmán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004.
- CEBALLOS Edgar, *La ópera, 1901-1925*, col. Escenología, CONACULTA, México, 2002.

- CORTÉS RODRÍGUEZ Marta Inés, *Máscaras*, (Colección Cartapacios), Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 1991.
- CUADRIELLO Jaime, *El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa*, *Teatros de México*, Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México, 1991.
- CRUCLANI Fabrizio, *Arquitectura teatral*, (Colección Escenología), Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, México, 1994.
- D'AMICO Silvio, *Historia del Teatro dramático*, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1961.
- DEGAIRE André, *Histoire du Theatre Dessinee de la Prehistoire a Nous Jours, tous les temps et tous les Pays*, A.G. Nizet, Francia, 1992.
- FOMENTO CULTURAL BANAMEX A. C., *Teatros de México*, México, 1991.
- GARNIER Charles, *Le Theatre*, París 1825-1898, París (Francia): Hachette, 1871, Arles, 1990.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, presentación de Juan Urquiaga, Introducción de Víctor Jiménez, México, INBA-SEP, 1984.
- IZENOUR George C, *Theater Desing*, Mac. Graw-Hill Book, USA, 1974.
- MAGAÑA Esquivel Antonio, *Breve historia del teatro mexicano*, De Andrea, México, 1958.
- *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, compilación, edición y notas Edgar Ceballos, Col. Escenología, CONACULTA, INBA, Escenología, A. C., México, 2000.
- MARÍA Y CAMPOS Armando de, *Teatro de Nuevo México. Recuerdos y olvido*, Escenología, A. C., México, 1999.
- MARTÍNEZ Gabriel (comp.) *Palabras del teatro, Diccionario de Términos Teatrales*, Instituto Universitario de Teatro Carlos Giménez, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1981.
- OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, Porrúa, 1538-1911, México.
- OLIVO César, *Historia Básica del Arte Escénico*. Edit. Cátedra. 1990.
- PETT DE IGUARÁN Nereida, *El teatro Baralt de 1883*, Expresión de la identidad cultural maracaibera, Ponencia inédita.
- PEVSNER Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- PALENCIA José Ignacio, "La actividad educativa de los jesuitas mexicanos desde 1572 hasta el presente", en *Estudio de los colegios de la Compañía de Jesús en México*, edición privada, 2 vols, México, 1968.
- PULIDO GRANATA Francisco Ramón, *La tradición operística en la ciudad de México siglo XIX*, Cuadernos de lectura popular, Serie "Cultura mexicana", SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1970.
- *La tradición operística en la ciudad de México 1900-1911*, UNAM, México, 1981.
- RAMÓN Graells Antoni, *El llac del teatre, Ciutat, arquitectura i espai escénic*, Ediciones UPC, Barcelona, 1997.
- RECCHIA Giovanna, *Espacio Teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVII*, CITRU, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.
- *El Espacio Teatral del Siglo XX en Europa y México*, en: *Teatros de México*, Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México, 1991
- REYES DE LA MAZA Luis, *Cien años de teatro en México*, SEP- Setentas, México, 1972.
- (comp. y est.), *El teatro en México durante el porfirismo, III (1900-1910)*, Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, México 1968.
- SOLÁ MORALES I, "Los edificios en la ciudad", AA. VV, *Arquitectura Teatral en España*, Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, Madrid, Diciembre 1984- Enero 1985.
- VITRUVIO Marco Lucio, *Los diez libros de Arquitectura*, Traducción de Agustín Blázquez, Editorial Obras Maestras, s/f.
- VIVEROS Germán, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del estudiante universitario 111, México, 1990.

WICKHAM Glynne, *A history of the theatre*, Cambridge University Press, USA, 1952.

HISTORIA Y TEORÍA DE LA HISTORIA

ARÓSTEGUI Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, CRÍTICA, Barcelona, España, 1995.

BARROSO ACOSTA Pilar et al. (comp.) Antología, *El pensamiento histórico ayer y hoy, del marxismo a las corrientes contemporáneas*, Lecturas universitarias 38, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.

BRAUDEL Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1988.

KAHLER Erich, *¿Qué es la Historia?*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

RAYMOND Aron, *Dimensiones de la conciencia histórica*, TECNÓS, Madrid, 1962.

ESTÉTICA, HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA

ALBERTI Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Trad. Javier Fresnillo Núñez, Akal. S. A., Madrid, España, 1991.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Vol. 10, Patricio de Azcárate, Medina y Navarro editores, Madrid, 1875.

— *Poética* (cap. 1-5) versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F. 1946.

ASSUNTO Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 1989.

BOZAL Fernández, Valeriano, (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, c1996, 3ª reimpr., Madrid, 2003.

CHICO PONCE DE LEÓN Pablo, "Función y significado de la historia de la arquitectura", *El Claustro*, Revista de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Autónoma de Yucatán.

CALATRAVA Escobar Juan A, *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Diputación Provincial de Granada, España, 1992.

CASTRO VILLALBA Antonio, *Historia de la construcción arquitectónica*, EDICIONES UPC, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España, 1995.

DE FUSCO Renato, *Historia y estructura, Teoría de la Historiografía arquitectónica*, ALBERTO CORAZÓN, Madrid, 1974.

EVERS Bernd (prolog.), *Teoría de la arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, TASCHEN, Italia, 2003.

GUTIERREZ Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1977.

HANNO-Walter Kruff, *Historia de la Teoría de la Arquitectura. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*. Alianza Editorial, Madrid, España, 1900. 544 pp.

HEREU Pere et al. (comp. e introd.), NEREA, *Textos de la arquitectura de la modernidad*, Madrid, 1994.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, *Las Academias de Arte*, VII Coloquio Internacional en Guanajuato Unam, 1935-1985.

JIMÉNEZ Víctor (prol.), *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, V. 1, Núm. 20-21, Secretaría de Educación Pública- Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982.

KOSTOF Spiro, "El estudio de lo que hemos construido", *Historia de la Arquitectura 1*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1988.

KRUFF, Hanno-Walter *Historia de la teoría de la arquitectura, 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid, 1990.

MONTANER Josep Maria, *Las formas del Siglo XX*, GG. Barcelona, 2002.

— *Arquitectura y crítica*, GG, Básicos, Barcelona España, 2000.

PANOFKY Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, TUSQUETS, Cuadernos Marginales 31 Tr.: Virginia Careaga, 6ª ed. Barcelona, España, 1991.

- PATETTA Luciano, (comp.), *Historia de la Arquitectura, (Antología crítica)*, Celeste Ediciones, Madrid, 1977.
- PIZA Antonio, *La construcción del pasado*, Celeste, Barcelona 2000.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte, Antología*, Lecturas Universitarias No. 14, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F. 1978.
- TAFURI Manfredo, *Teorías e historia de la arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997.
- TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnós, Madrid, 1ª edición 1987, 6ª edición 1997, reimpresión 2001.
- TERÁN BONILLA José Antonio, "Hacia una nueva Historia de la Arquitectura", *Boletín de Monumentos Históricos*, Núm. 13, INAH, México, Abril-junio, 1991.
- VARGAS SALGUERO Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, UAM Xochimilco, México, 1989.
- ____ *La historiografía, ciencia de lo particular*, Ponencia, Primer Congreso Internacional sobre historiografía de la arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre de 2003.
- WAISMAN Marina, *El interior de la Historia*, ESCALA, Colección Historia y Teoría Latinoamericana, Bogotá Colombia, 1990.
- ____ *La estructura histórica del entorno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, 3ª Edición, 1985.
- WITTOWER Rudolf, *Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Forma, Madrid, 1995.

CÓRDOBA, HUATUSCO, ORIZABA, TLACOTALPAN Y VERACRUZ EN EL SIGLO XIX

- ALAFITA MÉNDEZ, Leopoldo *et. al.* "Notas para una historia social, Tlacotalpan en la era del liberalismo", Gema Lozano y Nathal (coord.), *Con el sello del agua, Ensayos históricos sobre Tlacotalpan*, IVEC-INAH, México, 1991.
- BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ Carmen, (comp.) *Veracruz textos de su historia*, Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura-Instituto MORA, 3 Vols. México, 1998.
- ____ (comp.) *Estado de Veracruz, informe de sus Gobernadores (1826-1896)* Gobierno del Estado de Veracruz, 1986.
- ____ (coord.) Gobierno del Estado de Veracruz, *Colección de Leyes y Decretos de Veracruz 1824-1919*, Universidad Veracruzana, México, 1997.
- BOLAÑOS Avelino, "La Ciudad de Tlacotalpan", Leonardo PASQUEL, *Revista Jarocho*. No. 12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *Viajes en México. Crónicas Extranjeras*. Col. SEP-80, Vol. II, SEP, FCE, México, 1982.
- CASASOLA Gustavo, *Seis siglos de historia gráfica de México. 1325-1898*. Tomo V, Gustavo Casasola, México, 1989.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ, *Huatusco, Enciclopedia Municipal Veracruzana*, Vol. 74, México, 1998.
- ESTRADA Y ZENEA Idelfonso, *La Heroica ciudad de Veracruz*; pról. Hipólito Rodríguez, Universidad Veracruzana, México, 1994.
- GARCÍA DÍAZ Bernardo, *El estado de Veracruz*, Azabache, México. 1993.
- ____ *Orizaba*. Colección: Veracruz Imágenes de su Historia, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1991.
- GARCÍA MORALES Soledad y José VELASCO TORO (coord.), *Memorias e informes de Jefes políticos y cantonales del régimen porfirista 1883-1911* Estado de Veracruz, 6 tomos, Universidad Veracruzana, México, 1997.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ, *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos 1518-1983*, compilada en 11 tomos, 1992.
- GONZÁLEZ OBREGÓN Luis, *México viejo*, México, Patria, 1945.

- HERRERA Moreno Enrique, *El cantón de Córdoba*, Apuntes geográficos, estadísticos e históricos, Citlaltépetl, México, 1959.
- IGLESIAS Andrés, "Tlacotalpan en 1856", Leonardo Pasquel, *Revista Jarocho*, Núm. 12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961.
- LERDO DE TEJADA Miguel, *Apuntes históricos de la heroica ciudad de Veracruz*. T. III, México. 1858.
- LEYES, DECRETOS Y CIRCULARES, Xalapa- Ver, Tipografía del Gobierno del Estado, México, 1901.
- LÓPEZ PÁEZ Marcelino Alejandro, *Huatusco, Crónicas y personajes del siglo XX*, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2006.
- NAREDO José María, *Estudio geográfico, histórico y estadístico de la ciudad de Orizaba*, Tomo II, Imprenta del Hospicio, Archivo Municipal de Orizaba, México, 1898.
- PASQUEL Leonardo, *Biografía integral de la ciudad de Veracruz (1597-1969)*, Citlaltépetl, México, 1969.
- ___ *Perfiles de Jalapa*, Citlaltépetl, México, 1947.
- PAYNO Manuel, *Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843*, Premiá, Puebla, 1984.
- PENUCO José María, "Datos Históricos de la Ciudad de Tlacotalpan", *Revista Jarocho*, No.12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961.
- POBLETT MIRANDA Marta, *Cien viajeros en Veracruz, Crónicas y relatos*. T. I-XI, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1992.
- RAMÍREZ VÁZQUEZ Aurelio, "Tlacotalpan, Testimonio Histórico Arquitectónico de un Pueblo", Gema Lozano y NATHAL (coord.), *Con el Sello de Agua*, IVEC-INAH, México, 1991.
- RIBERA CARBÓ Eulalia, *Herencia colonial y modernidad burguesa en un espacio urbano, El caso de Orizaba en el siglo XIX*, Historia urbana y regional, Instituto Mora, 2002.
- RODRÍGUEZ Hipólito, MANRIQUE Jorge Alberto, *Veracruz una ciudad hecha de mar, 1519-1821*, SAPA Ayuntamiento de Veracruz, IVEC, México, 1991.
- SEHARA Ismael, *Huatusco*, Estudio preliminar de Leonardo Pasquel, Colección Suma Veracruzana, Citlaltépetl,
- SOUTHWORTH John Reginald, *El Estado de Veracruz Llave, su Historia, Agricultura, Comercio e Industria*, Liverpool, Blake and Mackenzie Printers, 1900.
- TOVAR Y TERESA Guillermo (Pról.), *Veracruz, primer puerto del continente*, Gobierno del Estado de Veracruz, Fundación ICA, México, 1999.
- TRENS Manuel, *Historia de Veracruz*, Gobierno del Estado de Veracruz, 1950.

SOBRE CONCEPTO DE TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

- SOBRE EL CONCEPTO DE TIPO EN ARQUITECTURA Textos de Arquitectura, CATEDRA DE COMPOSICIÓN II, Catedrático: Rafael Moneo, et al. Madrid (España): Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S.A, Departamento de Publicaciones de Arquitectura 1991, 2ª edición.
- MARTÍ ARÍS Carlos, *Las variaciones de la identidad*, ensayo sobre el tipo en arquitectura, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.
- GUERRERO BACA Luis F, et al, Editores, *Estudios de Tipología Arquitectónica*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998.

GENERAL

- BENÉVOLO Leonardo. *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Gustavo Gilli. Barcelona España. 1981.
- ___ *Historia de la Arquitectura de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gilli. Séptima ed. Barcelona España. 1994.
- BEUCHOT Mauricio, SOBRINO Miguel Ángel, *Historia de la filosofía, moderna y contemporánea*, Editorial Torres Asociados, México, 2003.

- CURIEL Guadalupe, CASTRO M. Angel (coord.), *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México: 1822-1900*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- DE JESÚS PÉREZ Teresa, *Francisco Larroyo y la historia de la educación en México: configuración de un campo disciplinario*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios sobre la Universidad, México, 1997.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Vol. 59, Espasa-Calpe S.A. Madrid 1980.
- FERRATER MORA J, *Diccionario de filosofía*, Ariel, segunda reimpr. 2001, Barcelona- España
- HABERMAS Jürgen, *Ciencia y técnica como ideología*, Tecnós, España, 1994.
- HISTORIA GENERAL DE MÉXICO, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. Versión 2000.
- LA EDUCACIÓN EN LA HISTORIA DE MÉXICO / Introducción y selección de Josefina Zoraida Vázquez; José María Kazuhiro... [et. al.]. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1999, c1992.
- PALAVICINI Felix F, *México historia de su evolución constructiva 1818-1954*, Tomo III, Distribuidora Editorial Libro, México, 1945.
- PELLICER PÉREZ Eugenio et alt., *Prontuario de la investigación científica*, Departamento de Ingeniería de la Construcción y de Proyectos de Ingeniería, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia España, 2000.
- SAHOP, *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, 1980.
- TOVALÍN Ahumada Alberto, *Joaquín Santamaría, Sol de plata*, Universidad Veracruzana, Tubos de México, México, 1998.
- ZEVI Bruno, *Arquitectura in nuce. Una definición de arquitectura*. Moneo Rafael (trad.), Aguilar, Madrid, 1969. 249 p.
- *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, España, 1978.

ARCHIVOS HISTÓRICOS MUNICIPALES ARCHIVO GENERAL DEL ESTADO DE VERACRUZ

- AGEV. Fomento Mejoras y Obras Públicas, Mario Molina, Informe enviado en Diciembre de 1900 al Gobernador Dehesa *Rastros, Teatros*, Caja 244, Exp. 23.
- AGEV. Fomento Mejoras y Obras Públicas, Oficio de convocatoria para la construcción del teatro de Veracruz, agosto de 1900.
- AGEV. Secretaría de Fomento, Memorándum *Proyecto de construcción del Teatro de Veracruz* enviado por el ingeniero Salvador Echegaray y el arquitecto I. Ernesto Lattine en septiembre de 1900 al gobernador Teodoro A. Dehesa para su participación en el concurso.
- AGEV. S. Echegaray y I. E. Lattine, *Proyecto de construcción del Teatro de Veracruz*, Septiembre de 1900.
- AGEV. Secretaría de Fomento Mejoras y Obras Públicas, Manuel Alvarado, *Informe al Gobernador Dehesa*, 18 de Octubre de 1900. Caja 244.
- AGEV. Secretaría de Fomento Mejoras y Obras Públicas, Caja 244. Pedro P. Romero, Informe con motivo de la entrega del nuevo teatro, 10 de noviembre de 1902.

HEMEROGRAFÍA

- Periódico *El Dictamen*, 1945, 1948.
- Periódico *El Mundo Ilustrado*, 7 de octubre, 1907.

RECURSO WEB

- <http://sic.conaculta.gob.mx/> Sistema de información Cultural
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Mohler Frank, *The development of scenic spectacle*. A site devoted to the study of renaissance and baroque theatrical spectacle. Department of Theatre & Dance Appalachian State University and United States Institute for Theatre Technology. <http://www1.appstate.edu/orgs/spectacle/index.html>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUIRRE TINOCO Humberto, "Teatro en Tlacotalpan, Veracruz", *Tramoya, revista de teatro*. No. 49, Universidad Veracruzana, Rutgers University Camden, México, 1996.
- ALAFITA MÉNDEZ, Leopoldo *et. al.* "Notas para una historia social, Tlacotalpan en la era del liberalismo", Gema Lozano y Nathal (coord.), *Con el sello del agua, Ensayos históricos sobre Tlacotalpan*, IVEC-INAH, México, 1991.
- ALBERTI Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Trad. Javier Fresnillo Núñez, Akal. S. A., Madrid, España, 1991.
- ANDA ALANÍS Enrique X. de, *Historia de la arquitectura mexicana*, GG, México, 1994, 276 pp.
- ARAGÓN Ma. Eugenia, *El Teatro Nacional de la Ciudad de México, 1841-1901*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México 1995, 140 pp.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Vol. 10, Patricio de Azcárate, Médina y Navarro editores, Madrid, 1875. <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10.htm>
- ____ *Poética* (cap. 1-5) versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F. 1946.
- ARÓSTEGUI Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, CRÍTICA, Barcelona, España, 1995.
- ARREGUI Juan P. "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas" *Revista STICHOMYTHIA*, 3 (2005) ISSN 1579-7368. 49 pp.
- ARRÓNIZ Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Instituto de Investigaciones Fil, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- ASSUNTO Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 1989.
- ARRÓNIZ Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*. Instituto de Investigaciones Fil. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1979.
- ASSUNTO Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 1989.
- AYALA Enrique (comp.), "La arquitectura civil en el porfiriato", *La odisea iberoamericana, Arquitectura y urbanismo*. Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, México, 1995.
- BAZANT Mílada, "La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el porfiriato", *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Núm. 131, México, enero-marzo 1984, 254-297 pp.
- BENÉVOLO Leonardo, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Gustavo Gilli, Barcelona España, 1981.
- ____ *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gilli. Barcelona España, 1994.
- BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ Carmen, (comp.) *Veracruz textos de su historia*, Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura-Instituto MORA, 3 Vols. México, 1998.
- ____ (comp.) *Estado de Veracruz, informe de sus Gobernadores (1826-1896)* Gobierno del Estado de Veracruz, 1986.
- ____ (coord.) Gobierno del Estado de Veracruz, *Colección de Leyes y Decretos de Veracruz 1824-1919*, Universidad Veracruzana, México, 1997.
- BÁEZ MACÍAS Eduardo. Guía del Archivo de la Antigua Academia den San Carlos 1867-1907, Vols. I, II, UNAM, México, 1993.

- BARROSO ACOSTA Pilar *et al.* (comp.) Antología, *El pensamiento histórico ayer y hoy, del marxismo a las corrientes contemporáneas*, Lecturas universitarias 38, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- BEUCHOT Mauricio, SOBRINO Miguel Ángel, *Historia de la filosofía, moderna y contemporánea*, Editorial Torres Asociados, México, 2003.
- BOLAÑOS Avelino, "La Ciudad de Tlacotalpan", Leonardo PASQUEL, *Revista Jarocho*. No. 12, Año II, Cítlaltépetl, México, 1961.
- BOARI Adamo, *La Construcción de un Teatro*, Monografías 1, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Secretaría de Educación Pública- Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1979.
- ____ "Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional", México 1910, Facsímil, Textos de Saúl Juárez y Xavier Guzmán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004.
- BONET CORREA Antonio, et. al., *La Arquitectura de la Época Porfiriana*, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Serie: Monografías, Número 7), México, 1980.
- BONFIL RAMÓN M., Apuntes sobre la restauración de monumentos, 1971, p.11.
- BOZAL Fernández, Valeriano, (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, c1996, 3ª reimpr., Madrid, 2003.
- BRAUDEL Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1988.
- BROWN, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España, I. Fundación y Organización*, SEPSETENTAS, México, 1976.
- ____ *La Academia de San Carlos de la Nueva España, II. La Academia, de 1792 a 1810*, SEPSETENTAS, México, 1976.
- BUHLER, Dirk, *La Documentación de la Arquitectura Histórica*. Universidad de la Américas. Puebla, 1990.
- CALATRAVA Escobar Juan A, *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Diputación Provincial de Granada, España, 1992.
- CASASOLA Gustavo, *Seis siglos de historia gráfica de México. 1325-1898*. Tomo V, Gustavo Casasola, México, 1989.
- CASTRO VILLALBA Antonio, *Historia de la construcción arquitectónica*, EDICIONES UPC, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España, 1995.
- CEBALLOS Edgar, *La ópera, 1901-1925*, col. Escenología, CONACULTA, México, 2002.
- CHICO PONCE DE LEÓN Pablo, "Función y significado de la historia de la arquitectura", *El Claustro*, Revista de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Autónoma de Yucatán.
- CONNOLLY Priscilla, *El contratista de don Porfirio, Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, Fondo de Cultura Económica-Colegio de Michoacán – Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 1997.
- CORTÉS RODRÍGUEZ Marta Inés, *Máscaras*, (Colección Cartapacios), Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz. 1991.
- COSÍO VILLEGAS Daniel, *Historia Moderna de México, el porfiriano vida social*, por Moises GONZÁLES NAVARRO, Hermes, México-Buenos Aires, 1957.
- CUADRIELLO Jaime, "El historicismo y la renovación de las tipologías arquitectónicas", *Historia del Arte mexicano*, Tomo 11, SEP-Salvat, México, 1986.
- CURIEL Guadalupe, CASTRO M. Angel (coord.), *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México: 1822-1900*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CRUCIANI Fabrizio, *Arquitectura teatral*, (Colección Escenología), Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, México, 1994.
- CHICO PONCE DE LEÓN Pablo, "Función y significado de la historia de la arquitectura", *Cuadernos de*

- Arquitectura de Yucatán*, Universidad Autónoma de Yucatán, Núm. 4, México, 43-44 pp.
- D'AMICO Silvio, *Historia del Teatro dramático*, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1961.
- DEGAIRE André, *Histoire du Theatre Dessinee de la Prehistoire a Nous Jours, tous les temps et tous les Pays*, A.G. Nizet, Francia, 1992.
- DE FUSCO Renato, *Historia y estructura, Teoría de la Historiografía arquitectónica*, ALBERTO CORAZÓN, Madrid, 1974.
- DE JESÚS PÉREZ Teresa, *Francisco y la historia de la educación en México: configuración de un campo disciplinario*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios sobre la Universidad, México, 1997.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Vol. 59, Espasa-Calpe S.A. Madrid 1980.
- EVERS Bernd, *Teoría de la arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, TASCHEN, Italia, 2003.
- E.T.S.A, *Sobre el concepto de tipo en arquitectura* Textos de Arquitectura, CATEDRA DE COMPOSICIÓN II, Rafael Moneo, et al. Madrid (España): Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Publicaciones de Arquitectura 1991, 2ª edición.
- DE LA MAZA Francisco, *Del neoclasicismo al art nouveau*, Secretaría de Educación Pública, (SEP-SETENTAS), México, 1970.
- ESTRADA Y ZENEA Idelfonso, *La Heroica ciudad de Veracruz*; pról. Hipólito Rodríguez, Universidad Veracruzana, México, 1994.
- EVERS Bernd (prolog.), *Teoría de la arquitectura, del Renacimiento a la actualidad*, TASCHEN, Italia, 2003.
- FERRATER MORA J, *Diccionario de filosofía*, Ariel, segunda reimpr. 2001, Barcelona- España
- FERNÁNDEZ Justino, *El arte del siglo XIX en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1967.
- ____ *Arte moderno y contemporáneo de México*, Imprenta Universitaria, México, 1952.
- GARCÍA BARRAGÁN Elisa, "La ciudad reubicana. Siglo XIX", *La ciudad, concepto y obra*, Instituto de Investigaciones estéticas, Estudios de arte y estética 19, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- ____ "Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 48, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1987.
- GARCÍA, Bernardo, *El estado de Veracruz*. Azabache, México. 1993.
- GARCÍA CUBAS A, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. México, 1884.
- GARCÍA DÍAZ Bernardo, *El estado de Veracruz*, Azabache, México. 1993.
- ____ *Orizaba*. Colección: Veracruz Imágenes de su Historia, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1991.
- GARCÍA MORALES Soledad y José VELASCO TORO (coord.), *Memorias e informes de Jefes políticos y cantonales del régimen porfirista 1883-1911* Estado de Veracruz, 6 tomos, Universidad Veracruzana, México, 1997.
- GARNIER, Charles. París 1825-1898, *Le Theatre*, París (Francia): Hachette, 1871, Arles, 1990.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ, *Huatusco, Enciclopedia Municipal Veracruzana*, Vol. 74, México, 1998.
- ____ *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos 1518-1983*, compilada en 11 tomos, 1992.
- GONZÁLEZ OBREGÓN Luis, *México viejo*, México, Patria, 1945.
- GUERRA Jorge, "El Arte en México de la segunda mitad del XIX al primer decenio del XX", *Historia de México*, Tomo 12, SEP-Salvat, México, 1986.
- GUERRERO BACA Luis F, et al, Editores, *Estudios de Tipología Arquitectónica*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998.
- GUTIERREZ Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1977.

- HABERMAS Jürgen, *Ciencia y técnica como ideología*, Tecnós, España, 1994.
- HEREU Pere et al. (comp. e introd.), NEREA, *Textos de la arquitectura de la modernidad*, Madrid, 1994.
- HERRERA Moreno Enrique, *El cantón de Córdoba*, Apuntes geográficos, estadísticos e históricos, Citlaltépetl, México, 1959.
- HISTORIA GENERAL DE MÉXICO. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. Versión 2000.
- IGLESIAS Andrés, "Tlacotalpan en 1856", Leonardo Pasquel, *Revista Jarocha*, Núm. 12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961.
- IGLESIAS PICAZO Pedro et al., "Teatro de Rojas. Toledo" en *Proyectos de Intervención en Edificios y Recintos Históricos*. COAM, Madrid, 1987.
- INEGI. Veracruz, Cuaderno Estadístico Municipal. Edición 2000.
- IZENOUR George C, *Theather Desing*, Mac. Graw-Hill Book, USA, 1974.
- JIMÉNEZ Víctor (prol.), *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, V. 1, Núm. 20-21, Secretaría de Educación Pública- Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982.
- KAHLER Erich, *¿Qué es la Historia?*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- KATZMAN Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- *La Arquitectura Contemporánea Mexicana, Precedentes y Desarrollo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, Memorias VIII, México, 1963.
- KOSTOF Spiro, El estudio de lo que hemos construido en *Historia de la Arquitectura 1*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1988.
- KRUFIT, Hanno-Walter *Historia de la teoría de la arquitectura, 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid, 1990.
- LA EDUCACIÓN EN LA HISTORIA DE MÉXICO / Introducción y selección de Josefina Zoraida Vázquez; José María Kazuhiro... [et al.]. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1999, c1992.
- LERDO DE TEJADA Miguel, *Apuntes históricos de la heroica ciudad de Veracruz*. T. III, México. 1858.
- LEYES, DECRETOS Y CIRCULARES, Xalapa- Ver, Tipografía del Gobierno del Estado, México, 1901.
- LIRA Carlos, *Arquitectura mexicana en el siglo XIX. Cuatrocientos años de occidentalización*, *Estudios de Arte y Estética* N° 27, Instituto Mora, México, 1993.
- LOMBARDO DE RUIZ SONIA, "La reforma urbana en la ciudad de México del siglo XVIII", *La ciudad, concepto y obra*, Instituto de Investigaciones estéticas, Estudios de arte y estética 19, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- LÓPEZ PÁEZ Marcelino Alejandro, *Huatusco, Crónicas y personajes del siglo XX*, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2006.
- MAGAÑA Esquivel Antonio, *Breve historia del teatro mexicano*, De Andrea, México, 1958.
- *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, compilación, edición y notas Edgar Ceballos, Col. Escenología, CONACULTA, INBA, Escenología, A. C., México, 2000.
- MARTÍNEZ Gabriel (comp.) *Palabras del teatro, Diccionario de Términos Teatrales*, Instituto Universitario de Teatro Carlos Giménez, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1981.
- MARTÍ ARÍS Carlos, *Las variaciones de la identidad*, ensayo sobre el tipo en arquitectura, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.
- MARTÍNEZ José Luis, "México en busca de su expresión", *Historia General de México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2000.
- MARÍA y CAMPOS Armando de, *Teatro de Nuevo México. Recuerdos y olvido*, Escenología, A. C., México, 1999.
- MAZA Francisco de la, *Del neoclasicismo al art nouveau*, Secretaría de Educación Pública, (SEP-SETENTAS), México, 1970.
- MONTANER Josep Maria, *Las formas del Siglo XX*, GG. Barcelona, 2002.

- ____ *Arquitectura y crítica*, GG, Básicos, Barcelona España, 2000.
- MONTOYA RIVERO Ma Cristina et al, *La ingeniería civil mexicana: un encuentro con la historia*, Colegio de Ingenieros Civiles de México, México, 1996.
- MOYSEN Xavier, "El Arte Neoclásico", *Cuarenta siglos de Plástica Mexicana*, Herrero, México, 1970.
- ____ "El Tratado de Arquitectura de Léonce Reynaud en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, Vol. XV, número 58, 1987.
- NAREDO José María, *Estudio geográfico, histórico y estadístico de la ciudad de Orizaba*, Tomo II, Imprenta del Hospicio, Archivo Municipal de Orizaba, México, 1898.
- OLAVARRÍA Y FERRARI Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, (5 vols.), Porrúa, México, 1961.
- OLIVO César, *Historia Básica del Arte Escénico*. Edit. Cátedra. 1990.
- ORTIZ Macedo Luis, *La historia del arquitecto mexicano, siglos XVI-XX*, Grupo editorial proyección de México, México, 2004.
- P. ARREGUI, Juan. "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas" (49 págs) Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368.
- PALAVICINI Felix F, *México historia de su evolución constructiva 1818-1954*, Tomo III, Distribuidora Editorial Libro, México, 1945.
- PALENCIA José Ignacio, "La actividad educativa de los jesuitas mexicanos desde 1572 hasta el presente", en *Estudio de los colegios de la Compañía de Jesús en México*, edición privada, 2 vols, México, 1968.
- PASQUEL Leonardo, *Biografía integral de la ciudad de Veracruz (1597-1969)*, Citlaltépetl, México, 1969.
- ____ *Perfiles de Jalapa*, Citlaltépetl, México, 1947.
- PATETTA Luciano (comp.), *Historia de la Arquitectura*, (Antología crítica), Celeste ediciones, Madrid, 1977.
- PANOFSKY Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, TUSQUETS, Cuadernos Maeginales 31 Tr.: Virginia Careaga, 6ª ed. Barceno, España, 1991.
- PENUCO José María, Datos Históricos de la Ciudad de Tlacotalpan", *Revista Jarocha*, No.12, Año II, Citlaltépetl, México, 1961.
- PAYNO Manuel, *Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843*, Premiá, Puebla, 1984.
- PEVSNER Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- PELLICER PÉREZ Eugenio et al., *Prontuario de la investigación científica*, Departamento de Ingeniería de la Construcción y de Proyectos de Ingeniería, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia España, 2000.
- PETIT DE IGUARÁN Nereida, El teatro Baralt de 1883, Expresión de la identidad cultural maracaibera, fotocopia (preguntar a Bernardo)
- PIZA Antonio, *La construcción del pasado*, Celeste, Barcelona 2000.
- POBLETT MIRANDA, Marta. *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*. I-XI Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1992.
- POBLETT MIRANDA Marta, *Cien viajeros en Veracruz, Crónicas y relatos*. T. I-XI, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1992.
- PULIDO GRANATA Francisco Ramón, *La tradición operística en la ciudad de México siglo XIX*, Cuadernos de lectura popular, Serie "Cultura mexicana", SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1970.
- ____ *La tradición operística en la ciudad de México 1900-1911*, UNAM, México, 1981.
- QUINTAILLA Susana, *La educación en la utopía moderna siglo XIX*, Antología, Secretaría de Educación Pública, El Caballito, México, 1985.
- RAMÍREZ VÁZQUEZ Aurelio, "Tlacotalpan, Testimonio Histórico Arquitectónico de un Pueblo", Gema Lozano y NATHAL (coord.), *Con el Sello de Agua*, IVEC-INAH, México, 1991.
- RAMÓN Graells Antoni, *El lloc del teatre, Ciutat, arquitectura i espai escènic*, Ediciones UPC, Barcelona, 1997.
- RAYMOND Aron, *Dimensiones de la conciencia histórica*, TECNÓS, Madrid, 1962.

- RECCHIA Giovanna, *Espacio Teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVII*, CITRU, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.
- *El Espacio Teatral del Siglo XX en Europa y México, Teatros de México*, Fomento Cultural BANAMEX, A. C. México, 1991.
- REPETTO A. Ma. Dolores, Centro Histórico de Veracruz, Estudio e inventario de Bienes Inmuebles, Memoria de trabajo, H. Ayuntamiento de Veracruz, 1990-1991. (Documento inédito).
- REYES DE LA MAZA Luis, *Cien años de teatro en México*. SEP- Setentas, México, 1972.
- (compilación y estudio), *El teatro en México durante el porfiriato*, III (1900-1910), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968.
- RIBERA CARBÓ Eulalia, *Herencia colonial y modernidad burguesa en un espacio urbano, El caso de Orizaba en el siglo XIX*, Historia urbana y regional, Instituto Mora, 2002.
- RIGUZZI Paolo, "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el porfiriato", *Historias*, 20 (abr.-sep.), Dirección de Estudios Históricos del INAH, México, 1988, 137-157pp.
- RODRÍGUEZ Hipólito, MANRIQUE Jorge Alberto, *Veracruz una ciudad hecha de mar, 1519-1821*, SAPA Ayuntamiento de Veracruz, IVEC, México, 1991.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI Ida, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, T. I, II, III, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, (Fuente: *El arte y la ciencia*, México, Abril de 1900, Vol II, núm. 1), México, 1964.
- SAHOP, *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, 1980.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte, Antología*, Lecturas Universitarias No. 14, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F. 1978.
- SEHARA Ismael, *Huatusco*, Estudio preliminar de Leonardo Pasquel, Colección Suma Veracruzana, Citlaltépetl,
- SOLÁ MORALES I, "Los edificios en la ciudad", AA. VV, *Arquitectura Teatral en España*, Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, Madrid, Diciembre 1984- Enero 1985.
- SOUTHWORTH John Reginald, *El Estado de Veracruz Llave, su Historia, Agricultura, Comercio e Industria*, Liverpool, Blake and Mackenzie Printers, 1900.
- TAFURI Manfredo, *Teorías e historia de la arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997.
- TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnós, Madrid, 1ª edición 1987, 6ª edición 1997, reimpresión 2001.
- TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnós, Madrid, 1ª edición 1987, 6ª edición 1997, reimpresión 2001.
- TERÁN BONILLA José Antonio, "Hacia una nueva Historia de la Arquitectura", *Boletín de Monumentos Históricos*, Núm. 13, INAH, México, Abril-junio, 1991.
- TOCA Antonio, "Arquitectura posrevolucionaria en México. 1920-1932", Víctor Jiménez (prol.), *Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura Mexicana el siglo XX: 1900-1980*, V. I, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, INBA, No 20-2, México, 1982.
- TOVALÍN AHUMADA, Alberto. *Joaquín Santamaría, Sol de plata*. Universidad Veracruzana, Tubos de México, México, 1998.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo (Pról.). Veracruz, primer puerto del continente. Gobierno del Estado de Veracruz, Fundación ICA, México, 1999.
- TOVALÍN Ahumada Alberto, *Joaquín Santamaría, Sol de plata*, Universidad Veracruzana, Tubos de México, México, 1998.
- TRACHTENBERG, Marvin. *Arquitectura, de la Prehistoria a la Postmodernidad*. Ed. Akal, Madrid España. 1990.
- TRENS Manuel, *Historia de Veracruz*, Gobierno del Estado de Veracruz, 1950.
- VALADEZ José C. *El Porfiriato, Historia de un Régimen*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Biblioteca Mexicana, 64 y 65, 2 Vols, México, 1977.
- La arquitectura civil en el porfiriato, en *La odisea iberoamericana, Arquitectura y urbanismo*,

- Enrique Ayala (comp.), Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, México, 1995.
- VARGAS SALGUERO Ramón, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, UAM Xochimilco, México, 1989.
- ____ *La historiografía, ciencia de lo particular*, Ponencia, Primer Congreso Internacional sobre historiografía de la arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre de 2003.
- VIVEROS Germán, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del estudiante universitario 111, México, 1990.
- VITRUVIO Marco Lucio, *Los diez libros de Arquitectura*, Traducción de Agustín Blázquez, Editorial Obras Maestras, s/f.
- WAISMAN Marina, *El interior de la Historia*, ESCALA, Colección Historia y Teoría Latinoamericana, Bogotá Colombia, 1990.
- ____ *La estructura histórica del entorno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, 3ª Edición, 1985.
- WICKHAM Glynne, *A history of the theatre*, Cambridge University Press, USA, 1952.
- WITTOWER Rudolf, *Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Forma, Madrid, 1995.
- ZEVI Bruno, *Arquitectura in nuce. Una definición de arquitectura*. Moneo Rafael (trad.), Aguilar, Madrid, 1969. 249 p.
- ____ *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, España, 1978.

Glosario de términos

Acústica: Parte de la física que trata de la formación y propagación de los sonidos. En arquitectura: condición espacial y material de un local que permite la percepción clara y nítida de los sonidos por parte del auditorio; sin resonancia ni distorsión de cualquier tipo.

Aforar: Limitar la vista del espectador hacia las partes no deseadas del foro utilizando elementos rígidos o flexibles.

Aforo: Capacidad de localidades en una sala teatral o para espectáculos diversos.

Anfiteatro: Término empleado para designar las localidades de un teatro, generalmente de forma semicircular o semi elíptica, cierto número de gradas que se elevan sucesivamente sobre las cuales están colocadas las sillas o asientos.

Arco de proscenio: Plano donde se ubica la boca del escenario; delimita el foro de la sala de espectadores, originalmente rematado por un arco ornamentado, de donde toma su nombre.

Arquitectura teatral: Género de edificios destinados a las representaciones teatrales.

Auto sacramental: Composición teatral cuyo asunto está basado en un pasaje místico o religioso, a veces mezclados con personajes históricos, alegóricos o figurados.

Balcones: Localidades arriba de la platea que bordean de manera perimetral al patio de butacas. A diferencia de los palcos no presentan divisiones.

Bambalina: Elemento rígido o flexible, colgado del telar, para impedir la vista del público hacia los reflectores y demás elementos de tramoya.

Boca escena o embocadura. Abertura que delimita horizontal y verticalmente el ámbito visual del foro. También está determinada por los

reguladores o previstas horizontales o verticales.

Camerino: Lugar donde se visten y maquillan los actores.

Candileja: Reflectores fijos de petróleo o gas utilizados en los teatros del pasado, para iluminar a los actores y cantantes desde el proscenio.

Comedia: Género dramático de carácter anecdótico, se ocupa del nivel moral del individuo y de la sociedad.

Concha del apuntador: Escotillón antiguamente ubicado en la parte central del proscenio desde el cual los actores recibían indicaciones.

Desahogos: Partes laterales del escenario ocultas a la visión del público para la preparación y tránsito de artistas y elementos escenográficos antes de entrar a escena.

Drama: Voz de origen griego que significa "acción", no se trata por lo tanto de un género teatral ya que todos los géneros del teatro son dramáticos.

Escenario: Espacio del foro visible al público destinado a las representaciones.

Espacio escénico: Espacio donde se desarrolla la escena. En espacios tradicionales coincide con el escenario, en espacios alternativos puede abarcar toda la sala.

Espectáculo de género chico: Géneros menores de la comedia: entremés, paso, el sketch, vaudeville, astracán, sainete, juguete cómico y revista política.

Foro: Espacio destinado a las representaciones teatrales; incluye los desahogos, el paso de actores, la torre de telar y el foso.

Foso: Espacio bajo el escenario que funciona como cámara acústica y de amortiguamiento. En algunos casos se coloca la cisterna con agua para reflejar y ampliar la voz de los cantantes.

Foso de la orquesta: Área poco visible al espectador, donde se ubica la orquesta para las representaciones operísticas. Se localiza entre la sala y el proscenio.

Foyer: Voz francesa utilizada para referir el salón destinada a eventos o reuniones especiales; en ocasiones coincide con el vestíbulo.

Isóptica: Desniveles en la sala de espectadores, en sentido ascendente para permitir la correcta visión de un punto focal ubicado en el escenario.

Luneta: Butaquería a nivel de piso de la sala de espectadores. También denominada *patio de butacas*.

Ópera: Poema cantado con acompañamiento musical.

Opereta: Obra teatral cantada y declamada de carácter frívolo y alegre.

Palco: Compartimentos para pocos espectadores ubicados en varios niveles y de forma envolvente al patio de butacas. En el modelo italiano, se trata de espacios privados, de pequeñas estancias, en ocasiones presentan antesala y cortina que los aísla de la vista del público; en la forma francesa, los palcos tienden más a lo colectivo y están separados sólo simbólicamente con elementos que no llegan hasta el techo; mientras que en la Europa del norte, prevalece la comunidad y los palcos tienden a volverse balcones sin divisiones internas. Hasta hace poco, de uso exclusivo para la aristocracia y la nobleza.

Palcos de proscenio: Aposento de cuatro, seis o más asientos ubicados a los lados del proscenio.

Parrilla: Armazón de madera o metal localizada en la parte superior de la caja del teatro en la cual se fijan los dispositivos mecánicos que constituyen el telar. Su altura deberá ser dos veces mayor a la altura de la boca-escena.

Paso de actores: Espacio de tránsito y maniobras situado al fondo del escenario.

Paso de gato: Puente elevado sobre escenario, desahogos y sala de espectadores para la operación de la maquinaria escénica.

Piernas: Elementos verticales, rígidos o flexibles, ubicados a los lados del escenario para evitar la vista del espectador hacia los desahogos.

Platea: Espacio delimitado, localizado en la planta baja de la sala de espectadores, rodea la luneta justo debajo de los palcos o balcones.

Proscenio: Prolongación del escenario a partir de la boca de escena en dirección a la sala de espectadores. En la mayoría de los casos, está sobre el foso de la orquesta.

Rompimiento: Conjunto formado por dos piernas y una bambalina. Atendiendo a su posición en el escenario recibirá el nombre de primer término, segundo, etcétera.

Sainete: Pieza dramática en un acto, jocosa y por lo común de carácter popular que solía presentarse al final de las representaciones teatrales.

Tanda: Función teatral de corta duración que se remite cada hora desde las 7 de la noche en adelante. Fue modalidad muy en boga para ofrecer los estrenos de zarzuelas del género chico en el desaparecido Teatro Apolo de Madrid.

Teatro: Edificio destinado a las representaciones teatrales, de alto valor simbólico durante la época porfiriana.

Teatro Italiano: Esquema tipológico cuyos orígenes se remontan al renacimiento italiano, consolidándose durante el siglo XVII; se caracteriza por presentar la sala de espectadores rodeada de varios niveles de palcos y de manera frontal al foro, éste es normalmente de forma rectangular y se encuentra habilitado con maquinaria escénica. Es el más conocido y utilizado de los espacios teatrales; de esta

tipología derivan la mayoría de los teatros de nuestro país.

Teatro de revista: Espectáculo teatral, frívolo, variado y divertido, de gran despliegue musical y coreográfico, se caracteriza por los chistes subidos de tono y la simpatía de las vedettes y bailarinas. En América Latina, este género tuvo gran auge una vez finalizada la primera guerra mundial; tanto Buenos Aires, como Santiago, Lima, La Habana y México, tuvieron sus teatros del género revisteril.

Telar: Dispositivo integrado por varas de madera o metálicas, guías, rondanas y cuerdas que constituyen el mecanismo para levantar o bajar los decorados; está ubicado en la parte más alta del escenario.

Telón de boca: Cortina corta colgada sobre el escenario para ocultar las bambalinas.

Torre de telar: Parte superior del foro donde se localiza la maquinaria escénica. Sus dimensiones definen el volumen general de la caja escénica.

Zarzuela: Obra escénica intermedia entre el drama y la ópera; género de origen español donde se alterna la prosa, el verso, el baile y el canto.

ANEXOS

Bases acordadas por la “Junta Directiva del Teatro de Veracruz” que servirá para inteligencia de los ingenieros o arquitectos que estén dispuestos a entrar en concurso para presentar planos y proyectos respecto a la reedificación del Teatro de esta ciudad.*

- I.- El teatro deberá construirse en el área de terreno que marca el plano anexo.
- II.- El material que debe emplearse en la construcción ha de ser de piedra o ladrillo y fierro. La madera solo se usará en lo más indispensable.
- III. El edificio completo con decorado, alumbrado eléctrico, ventiladores, telón de boca metálicos o de asbestos y seis juegos de decoraciones, no deberá exceder de un costo de 80 000 pesos (ochenta mil pesos) Se incluirá también en este importe un gran tanque de fierro para agua que se colocará en la parte más elevada del edificio, con las cañerías necesarias y sus llaves, para distribuir el líquido por todo el local. Un convenio especial determinará si el contratista podrá hacer uso de los materiales existentes en el terreno.
- IV. Los planos y presupuesto deberán ser entregados en pliego cerrado antes del 28 de septiembre próximo venidero, fecha en que se celebrará el concurso.
- V.- El 30 de septiembre la Junta del Teatro se erigirá en Jurado calificador para elegir los planos y presupuestos que más convengan.
- VI. La mayor prontitud en la edificación será uno de los motivos que inclinarán a la Junta a dar la preferencia a un proyecto.
- VII.- Los planos y presupuestos que se presenten deberán contener la advertencia de si el autor se compromete a contratar la obra o no.
- VIII.- Los ingenieros o arquitectos que presenten planos y presupuestos deberán tener en cuenta que estarán obligados a contratar conforme a los presupuestos, la obra que propongan, otorgando una garantía amplia, a satisfacción de la Junta.
- IX.- Si se eligiera un proyecto cuyo autor no puede contratar la obra, se someterá dicho proyecto a un contratista, y después que éste haya manifestado su conformidad con los presupuestos y una vez que se haga solidario de ellos. Se pagará al autor del proyecto una suma que no excederá los \$500 00.
- X.- El Teatro deberá estar enteramente terminado a más tardar el 1º de agosto de agosto de 1901.
- XI.- Los planos que no sean elegidos serán devueltos a los autores que los presenten.

Veracruz, a 9 de Agosto de 1900.

* Archivo General del Estado de Veracruz. Fomento Mejoras y Obras Públicas. Caja 246. En los documentos que se transcriben en los apéndices se procuró conservar, hasta donde fue posible, la ortografía original y el formato de los mismos.

MEMORANDUM SOBRE EL PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO DE VERACRUZ

Deseosos más que del lucro material, de alcanzar el honor de erigir en el Puerto de Veracruz una construcción digna de la cultura de esta heroica ciudad, y de conquistar el crédito profesional que tanto anhelamos, nos hemos esforzado en estudiar un Proyecto que, dentro de los especiales límites impuestos por las condiciones propias del caso (terreno, clima y gasto autorizado), produzca los mejores resultados.

Al efecto, analizamos las disposiciones adoptadas en los modernísimos teatros de Europa y los Estados Unidos que recientemente visitamos, y hemos puesto a contribución lo que en éstos es digno de imitarse, para dar así en la medida de nuestras fuerzas, cumplida satisfacción al programa del concurso. Si no salimos vencedores, no será por falta de empeño, sino porque no supimos interpretar debidamente los deseos de la junta encargada de fallar sobre los proyectos que se presentan a su ilustrado y recto juicio.

IDEAS GENERALES

En la actualidad, se considera como de capital importancia que los teatros se encuentren enteramente aislados de otros edificios, tanto para dar facilidades de acceso al público y desembarazar el servicio, y muy principalmente, para disminuir las consecuencias de un incendio. Por desgracia, el lote del terreno que se dispone para el teatro de Veracruz, no satisface la condición expresada, y hemos buscado, dentro de la disposición impuesta, un arreglo tal que reduzca al *minimum* los inconvenientes producidos por la ubicación del terreno. Partiendo de la base establecida, tomamos después la conveniencia de adunar á (sic) circulación rápida y fácil, completa ventilación, Gran capacidad para los departamentos del público, y del escenario, seguridad, buen servicio y belleza arquitectónica.

Para conseguir los resultados expresados, nos fijamos en la disposición que se ve en los planos adjuntos; esto es, hemos proyectado todo un piso al nivel de la calle destinado a un espacioso pórtico, a un gran vestíbulo o «*foyer*» circular, a oficinas de administración, cantina, tocador, expendio de billetes y entrada de artistas. Esta disposición, enteramente nueva, en el caso particular de Veracruz, nos parece excelente e indispensable: primero porque salvando el gran mal cuyo origen estriba en la falta de terreno, contamos con un espacio de desahogo y ventilación excepcionalmente grande en sus dimensiones y artístico en su forma; segundo porque colocamos bajo el patio una caja de aire fresco que, viniendo de la calle, asciende a través de rejillas al salón, y lo ventila; y tercero, porque teniendo «*foyer*» y servicios en su piso principal, destinamos todos los que le siguen exclusivamente a contener espectadores y escenario.

La bondad de nuestra idea se verá aún más claramente y demostrada, examinando las cifras que damos adelante, y que prueban que hemos obtenido resultados no alcanzados en terrenos mucho mayores que el puesto a nuestra disposición.

Vencida una seria dificultad y aún aprovechada en beneficio de la comodidad y belleza del nuevo edificio, nos tocaba resolver el problema de construir una sala y un foro, capaces de llenar las exigencias de la gran ópera, dentro de un lote irregular y poco extenso. Creemos haber resuelto esta nueva cuestión, llevando la sala hasta cerca de la fachada y de los

muros laterales, lo que es posible merced á la colocación descripta de «*foyer*», cantina y demás departamentos bajos, y dejando para el foro un gran fondo, puesto que movimos la sala hacia la calle hasta el límite posible.

Obtenida la fácil circulación general por el «*foyer*» y pasillos laterales, á la vez que la ventilación abundante por el piso, por las grandes ventanas de la fachada, muy inmediata a la sala, por varios cubos de aire y por un patio en el fondo, y alcanzada asimismo la capacidad de la sala y el foro, estudiamos la manera de defender al público y los intereses del teatro* contra los riesgos de un incendio.

La fácil circulación, primer elemento de seguridad, nos preocupó no solo en lo que se refiere a la entrada y la salida, principal, sino también en los pasillos, ambulatorios, escaleras y cuartos de artistas. Pasillos amplios entre los asientos, ambulatorios espaciosos, escaleras anchas y numerosas, y aislamiento total del escenario por un muro de piedra y un telón incombustible, son los medios que hemos propuesto para alcanzar el fin interesantísimo de que hablamos. Los planos que acompañan esta Memoria, ilustran claramente el asunto.

Las proporciones armónicas y el colorido suave y agradable de todas y cada una de las partes de la construcción, han sido por último, motivo de nuestro especial cuidado. La elevación de la fachada y el corte vertical que tuvimos el honor de remitir á la Junta, dan idea de nuestra manera de interpretar, en ese lugar, la disposición artística del teatro que pretendemos construir.

Hemos cuidado pues, como se verá en lo que dejamos expresado, de resolver los distintos problemas, de ingeniería en la solidez de la construcción, de higiene en la circulación y ventilación, y de arte en la proporción, distribución y ornamentación del edificio.

Tales han sido las ideas generales que han inspirado nuestro trabajo; descender a una minuciosa descripción del proyecto, sería abusar de la complacencia de los miembros de la Junta, y por lo mismo, habremos de limitarnos á indicar ligeramente la disposición de las partes principales del edificio.

PRIMER PISO (Veáse plano) ENTRADAS Y «*FOYER*»

En el sólido basamento de la fachada se abren cinco grandes puertas: tres centrales y dos laterales, las primeras dan acceso a un amplio vestíbulo; una de las segundas a la galería y la otra al foro. Por este medio separamos al público de la localidad barata, del que ocupa las de mayor precio e independemos (sic) el servicio del escenario*.

Llegados al vestíbulo, se tendrán a la mano los expendios de billetes, y se pasa por tres grandes vanos a una rotonda de 19 m 50cm de diámetro circundada por un artístico ambulatorio anular formado por columnas y abierto a una bóveda troncocónica.

Las columnas esbeltas, la superficie ascendente del techo, y la gran área del pavimento, darán fondos apropiados a una decoración sencilla, clara y elegante, y se tendrá

* En caso de fuertes vientos, deben cerrarse las ventanas, y entonces la ventilación se tendrá por tomas de aire especiales, dispuestas bajo el piso, por las que no podrá penetrar el polvo.

* Si se quiere que el público de galería tenga entrada al «*foyer*», pueden abrirse las puertas que comunican éste con el pasillo respectivo.

disponible un gran espacio para circulación, que servirá también de lugar para paseo entre los entreactos, y aún podrá utilizarse en ciertos casos para otro género de diversiones o empresas. Puede en efecto servir el foyer para exhibiciones de cinematógrafo, panorama, etc., puede servir con sus anexos, de salón de baile; permanentemente dará lugar para un café, y sus dimensiones son tales, que aún tiene espacio para una pista y buen número de espectadores.

Como «*foyer*» bastará completarlo con algunos grupos de plantas y con asientos sencillos.

Del «*foyer*» parten dos anchas escaleras que llevan al piso del patio y plateas, y tres entradas al *bar*, espacioso salón de 7m x 18m.

En el fondo de los pasillos laterales se levantan las escaleras de la galería (izquierda) y del foro (derecho), ventiladas y alumbradas por patios especiales.

Tras las partes descritas y bajo el foro, hemos colocado un Gran salón de 18m x 5m para vestuario y atrezzo, cuartos de artistas y la oficina de la administración.

SEGUNDO PISO (Véase plano) (PATIO Y FORO)

Sobre el foyer se asienta el patio, bastante inclinado para no estorbar la vista del foro á los espectadores más alejados del escenario, y ocupado por tres grupos de asientos entre los que corren los pasillos. Esta disposición es superior a la antigua de un pasillo central, porque da fácil acceso a las butacas.

Rodean el patio dos grupos de plateas inmediatas al foro y un anfiteatro de tres hileras de asientos, colocados sobre escalones y separados de las otras butacas por cómodos pasillos.

El conjunto está rodeado por un ambulatorio amplio y tiene la cabida siguiente:

En 6 plateas	40 espectadores
En lunetas	375 espectadores
En sillas de anfiteatro	181 espectadores
SUMA	596 espectadores

Este piso, como todos los del teatro, está provisto de cuartos de *toilette* para señoras y para caballeros.

El foro adelanta en arco de círculo hacia el patio, y alcanza dimensiones que juzgamos excelentes*.

El escenario tiene una inclinación conveniente, y está rodeado por todas partes de un muro espeso en el que solamente se encuentran tres puertas, que cerradas violentamente, en caso de incendio, localizan y aíslan el fuego, permitiendo la salvación de los artistas, cuyos departamentos quedan fuera de la zona peligrosa.

* Hemos supuesto tomada una superficie de 22m. 2cm. á la casa vecina al foro, contando con que el civismo del propietario de ese terreno le hará desprenderse de él para el teatro; si esto no se consigue, el saliente se disimulará con decoraciones apropiadas, figurando en él una habitación, un castillo, etc.

Tras el muro mencionado y á nivel del piso del escenario, se hayan los camarines de los artistas principales, servidos por un corredor y cercanos á una sala de visitas, interesante complemento de un teatro moderno.

Los departamentos de *toilette* no han quedado olvidados en esta parte del teatro.

TERCER PISO
(Véase plano)
(PALCOS PRIMEROS)

De los ángulos inmediatos a la fachada, ascienden dos escaleras a los pisos de palcos y galería: una que se destinará de ordinario al uso exclusivo de los palcos primeros, otra al de los segundos, y ambas al de todos los pisos en momentos de un siniestro.

Para independer los servicios en ocasiones normales, bastarán ligeras rejillas de madera, en que el público rompe en caso de accidente.

Este piso contiene:

Los anexos del foro, toilettes, etc., son iguales a los del piso anteriormente citado.*

CUARTO PISO
(Véase plano)
(PALCOS SEGUNDOS)

En este piso limitaremos a 16 el número de palcos, para dejar un grupo de asientos de anfiteatro, que serán sin duda muy solicitados.

2 palcos de proscenio	con 16 asientos
12 palcos	con 72 asientos
Anfiteatro	con 144 asientos
SUMA	232 asientos

QUINTO PISO
(Véase plano)
(GALERÍA)

El último piso tiene dos palcos e hileras de asientos dispuestas en gradería, de tal modo, que todos los espectadores del piso pueden ver el palco escénico.

En este piso tenemos:

2 palcos	con 16 asientos
Gradería	con 500 asientos
SUMA	516 asientos

* Debemos advertir que en la altura de los primeros pisos, y patio «foyer», disponemos de tres pisos de camarinos (véase el corte vertical).

En resumen, el número de espectadores *sentados* que puede haber es el siguiente:

Total del aforo:	
En patio y plateas	596
En palcos primeros	148
En palcos segundos	232
En galería	515
TOTAL	1,492

Además, pueden calcularse 300 espectadores en pie, si se cree conveniente vender entradas sin asiento.

FACHADA

La suma pecuniaria puesta á nuestra disposición, seguramente no permite proyectar para el nuevo teatro una fachada que tenga un aspecto de extraordinaria grandiosidad. Por esto y porque creímos mejor hacer un teatro de buenas plantas y buena distribución interior, no hemos dado la preferencia á proyectar una gran fachada a costa de economías en lo principal, y sin embargo, anhelando dar brillantez a nuestro trabajo dentro de los límites que en el concurso se nos marcan, y desprendiéndonos en absoluto de nuestro provecho personal, nos hemos esforzado en hacer una página arquitectónica sencilla, pero bella y monumental si no por su riqueza y suntuosidad sí por el cuidado que hemos puesto en armonizar las líneas, en proporcionar las masas y vacíos, en destacar por contraste de las luces y las sombras, las partes que deben impresionar a la vista.

Mejor que por cualquiera descripción escrita, nuestras ideas en esta materia se traducen por el dibujo que sometemos a su inteligente examen de los señores de la Junta. Les pedimos que por un momento se imaginen, comparando las dimensiones del edificio y las de una de las personas representadas en el dibujo, la importante masa que se levantará ante sus ojos, de erigirse la fachada que proponemos.

El basamento, sencillo y sólido, produce la impresión de resistir con proporcionado esfuerzo, la masa que soporta. Dos salientes flanquean el cuerpo central dando un motivo decorativo en el basamento, y un elegante soporte para las estatuas del piso siguiente.

Sobre este basamento se eleva un piso dividido verticalmente en un cuerpo central y dos laterales, y horizontalmente en dos pisos secundarios encuadrados entre las columnas del piso principal. Creemos haber encontrado las proporciones justas entre las varias partes de este cuerpo importantísimo y la armonía indispensable entre el conjunto y los cuerpos inferior y superior.

En la decoración en relieve, como es natural, más rica que la del basamento, dominan los caracteres del estilo Luis XV, reconocido como el más propio para un teatro de dimensiones como el proyectado.

Sobre la gran cornisa que remata el cuerpo principal, se levanta una especie de ático rematado por una estatua. La forma esbelta del remate central da la impresión de ligereza agradable siempre en un coronamiento, y a la vez un apoyo apropiado para la figura terminal.

La silueta del coronamiento, no será monótona; tan común por desgracia, de recortarse en formas *tourmentées*.

La coronación suave de las superficies servirá para destacar limpiamente la pureza de las líneas, y de ninguna manera hemos apelado a efectos violentos de color para obtener el claroscuro que solo debe esperarse de los relieves arquitectónicos.

CONSTRUCCIÓN Y DECORADO

De acuerdo con lo prevenido en la convocatoria del concurso, hemos proyectado una construcción en la que la madera se emplea en aquellas partes en que es indispensable, como pisos, asientos, etc., ó en donde no hay probabilidades de que esté expuesta al fuego.

Los muros de la fachada, costados y fondo del teatro, los que circundan el foro y foyer serán de ladrillo o piedra según convenga en cada lugar.

El esqueleto de la bóveda del foyer, las traveses y columnas de todos los órdenes de palcos, las alfardas de las escaleras, las balaustradas, los tirantes y tornapuntas de las armaduras del techo, serán de hierro o acero, según sea más conveniente, y solamente usaremos la madera en las partes que, como el vestíbulo de entrada, piso del escenario, cuartos de artistas etc., no serían alcanzados por el fuego sino cuando ya toda la construcción principal estuviera destruida. Las amplias salidas y los pasillos laterales dan la seguridad de que el público estaría fuera del teatro antes de que el fuego alcanzara las localidades del salón. En la decoración de éste se empleará colores del agrado de la Junta.

Como no habrá columnas al frente de los palcos sino que éstos serán volados, presentaran un aspecto de ligereza que se completará agradablemente con artísticos barandales de hierro calado.

La boca del foro tendrá una decoración más rica que el resto de la sala, y el telón irá encuadrado dentro de una gran cortina de rojo granate con cordones de oro, pintada sobre hoja de hierro. El objeto de ésta es completar el aislamiento del foro en caso de incendio.

Para terminar manifestamos que en el pliego anexo a los planos originales hemos remitido a la Junta las proposiciones que podemos hacer para ejecutar nuestro proyecto. Hemos creído además, deber dirigirnos separadamente y con alguna anticipación á los señores miembros de la Junta, presentándoles copia reducida de los planos citados, porque deseamos que nuestro proyecto sea visto con toda detención para quedar orgullosos del fallo, si nos es favorable, y satisfechos si nos es adverso, porque sabremos en ambos casos, que la opinión de la Junta se ha informado en un estudio completo de nuestro trabajo é inspirado en un loable propósito de hacer justicia.

México. Septiembre de 1900.

S. Echegaray
Ingeniero

I. E. Lattine
Arquitecto

Memorándum 1

1. Los señores Salvador Echegaray, Ingeniero, y J. Ernesto Lattine, arquitecto, toman por su cuenta la construcción del nuevo Teatro de Veracruz, bajo las condiciones que expresan, en las cláusulas siguientes, y sujetándose á las especificaciones contenidas en el Folleto presentado á la Junta por los mismos, y al pliego de especificaciones de común acuerdo, y que se tendrá por parte de este compromiso. Los materiales existentes en el edificio podrán ser utilizados por lo Sres. contratistas, siendo por su cuenta la demolición.
2. La obra de referencia se entregará bajo la dirección técnica de los señores Echegaray y Lattine, debiendo principiarse los trabajos á más tardar en el término de 15 días contados desde la fecha de la respectiva escritura; y quedarán terminados a los once meses de comenzados.
3. Todos los materiales que se empleen en las obras, serán de la mejor calidad en cada espacio, estarán perfectamente trabajados y puestos en obra, conforme á las reglas del arte; y no podrán ser empleados sin previo examen y conformidad del Ingeniero Inspector de los trabajos, que designará la Junta.
4. La Junta se reserva el derecho de nombrar un Inspector de los trabajos, quien tendrá la más amplia facultad de inspección, tanto para los efectos de la cláusula, que antecede, como para cualquier otra que lo requiera, los señores quedarán obligados a facilitar a dicho Inspector todos los informes que necesitare para el cumplimiento de su encargo.
5. En caso de interrupción de los trabajos por más de dos meses, la Junta podrá requerir por medio de Notario a los señores Echegaray y Lattine, para que los continúen; y si no lo ejecutaren en el término de un mes contado desde el requeriente; quedará á elección de la misma Junta el pedir la rescisión del presente Contrato y de la indemnización de daños y perjuicios, ó la continuación de los mismos trabajos por cuenta de los Sres. Echegaray y Lattine, y bajo las estipulaciones consignadas en este convenio.
6. El precio total de la obra, incluyendo materiales y las estatuas de la fachada, será de ciento un mil ochocientos pesos, que se pagará á los Sres. Echegaray y Lattine, en proporción al importe de obra ejecutada y materiales acopiados para la misma, recibidos de conformidad. Para ese efecto se formaran liquidaciones de carácter provisional, visadas por el Inspector de los trabajos; y los Sres. Echegaray y Lattine podrán exigir hasta el noventa por ciento del importe de las mismas; sin que en ningún caso y bajo ningún concepto puedan recibir más del noventa por ciento del precio total antes de ser recibido el edificio. El pago de las liquidaciones parciales, no significará que la Junta de por recibidas de las obras á que se refieran.
7. Al quedar terminados los trabajos, los contratistas lo participarán a la Junta, para su recibo definitivo; y una vez aprobados por aquella, se entregará á los contratistas el diez por ciento que se les hubiere detenido.

8. Si por cualquier evento, los trabajos no estuvieren terminados en la fecha fijada en este convenio, los Sres. Echegaray y Lattine pararán a la Junta por vía de indemnización y de compensación de los perjuicios que sufra la Junta, por la demora en la entrega, la suma de \$500.00 por cada mes que transcurriese desde la indicada fecha. En el caso de que la demora se prolongare por más de seis meses, la Junta podrá usar el derecho establecido en la cláusula 5. No se tomarán en consideración en uno y otro sentido fracciones de tiempo menores de 15 días.

9. Los Sres. Echegaray y Lattine, constituirán una garantía en la forma que se convenga, y por la suma de cinco mil pesos, para responder del cumplimiento de todas y cada una de las precedentes estipulaciones. Dicha garantía no se cancelará hasta seis meses después que la Junta recibiera de conformidad la obra á que se refiere este convenio, quedando especialmente afectada á cubrir las reparaciones que fuere necesario emprender por vicios de la construcción ó de los materiales empleados en ella, sin perjuicio de la responsabilidad general, establecida por los derechos para los contratos de esta clase de obras.