

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Aragón, María Eugenia. *El Teatro Nacional de la ciudad de México : 1841-1901*.

México: INBA, CITRU, 1995.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Teatro Nacional (Ciudad de México) -- Construcción – Historia. Teatros -- Construcción -- México – Historia. Teatros -- México – Legislación. Neoclasicismo (Arquitectura) – Distrito Federal. Teatro mexicano – Siglo XIX.

PREMIOS RODOLFO USIGLI 1992

**El Teatro Nacional
de la ciudad de México
1841 - 1901**

MARÍA EUGENIA ARAGÓN

Tesis





PREMIOS RODOLFO USIGLI 1992

*El Teatro Nacional de la ciudad de México
1841-1901*

MARÍA EUGENIA ARAGÓN

Tesis



*Nacida para la gloria
Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*

ARMANDO DE MARIA Y CAMPOS

Investigación

Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli

Primera edición

D.R. © 1995 INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli

Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación

Calzada de Tlalpan y Avenida Río Churubusco s/n, Col. Country Club

04220, México, D.F.

ISBN: 968-29-8257-X

Impreso en México

Printed in Mexico

Índice general

EL TEATRO NACIONAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO. 1841-1901	
María Eugenia Aragón	5
NACIDA PARA LA GLORIA. VIRGINIA FÁBREGAS, UNA VIDA DEDICADA AL TEATRO	
Armando de Maria y Campos	141

Index general

En el presente se ha publicado el índice general de los trabajos que se han publicado en el presente número de la revista. Este índice general tiene como finalidad facilitar a los lectores el acceso a los trabajos que se han publicado en el presente número de la revista. Este índice general tiene como finalidad facilitar a los lectores el acceso a los trabajos que se han publicado en el presente número de la revista.

El Teatro Nacional de la ciudad de México
1841-1901

María Eugenia Aragón

El Teatro Nacional de la ciudad de México
1841-1901

México: Imprenta Nacional

Índice

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	11
1. EL DESARROLLO ARQUITECTÓNICO DEL TEATRO EN EUROPA	15
Grecia, 2000 años a.C.- siglo IV a.C.	17
Roma, siglo I d.C.	18
Francia, siglo XII - siglo XVIII	18
Italia, siglo XV - siglo XVIII	20
España, siglo XV - siglo XVIII	21
Inglaterra, siglo XVI - siglo XVII	23
Alemania, siglo XIX	24
2. EL DESARROLLO ARQUITECTÓNICO DEL TEATRO EN MÉXICO	27
Los autos sacramentales, siglo XVI	29
La casa de comedia, siglo XVI	31
Salas de espectáculos del Hospital Real de Naturales	33
Patio de comedia, siglo XVI - siglo XVIII	33
Primer Coliseo, siglo XVII - siglo XVIII	33
El Coliseo Viejo, siglo XVIII	34
El Coliseo Nuevo, siglo XVIII - siglo XIX	35
Importancia de los teatros en la vida social del siglo XIX	39
El Teatro Principal, siglo XIX - siglo XX	41
El Teatro Iturbide, siglo XIX	45
3. INFLUENCIA DE LAS CORRIENTES EUROPEAS EN LA FORMA ARQUITECTÓNICA: EL NEOCLÁSICO	47
4. REGLAMENTOS DE CONSTRUCCIÓN EN MÉXICO	57
5. EL TEATRO NACIONAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO, 1841-1901	65
Planteamiento de una inversión de capital privado y estatal	67
El arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitú	77
El terreno	85
Análisis arquitectónico	89
Antiguas descripciones	89
Análisis de la fachada	97
Análisis espacio-funcional	111
Aspectos ideológicos en la forma arquitectónica	119

6. ANEXOS	131
Bibliografía	133
Fuentes primarias	135
Índice de ilustraciones	137

Presentación

Toda reflexión sobre la arquitectura teatral, sobre uno o varios de los aspectos que conforman su compleja articulación de espacio arquitectónico, espacio escenográfico, espacio público o espacio de la representación, contribuye, indudablemente, al enriquecimiento y a la mejor comprensión del hecho escénico y del quehacer teatral en su totalidad.

Hay que reconocer, por lo menos en el caso de México, que uno de los aspectos menos estudiados de la multifacética historia del teatro es justamente el que concierne al estudio y análisis de la estructura física del espacio destinado a las representaciones, de su origen, de su desarrollo y evolución, así como de sus características tipológicas, técnicas y formales.

La publicación de la tesis de licenciatura de María Eugenia Aragón, sobre el Teatro Nacional de la ciudad de México, llega a enriquecer el escaso panorama de publicaciones existentes hasta la fecha sobre el tema, en el momento en que el gremio profesional, tanto arquitectónico como teatral, se encuentra empeñado en el diseño y la realización de un número considerable de nuevos espacios escénicos para la ciudad.

Es muy alentador para el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU, que por segundo año consecutivo, el Premio Rodolfo Usigli de investigación teatral se otorgue a un trabajo que incursiona en el campo del espacio escénico y teatral, iniciando así una línea de investigación que tiene múltiples e inexploradas vertientes.

El edificio teatral aparece en México en sus formas más sencillas de casas de comedia o "del contento" desde las postrimerías del siglo XVI; se desarrolla a lo largo de los siguientes siglos hasta consolidarse como modelo arquitectónico y estructural en el Gran Teatro Nacional, hacia mediados del siglo XIX. Dicho teatro, resultado de las experiencias y teorías europeas decimonónicas interpretadas por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, introduce en México el tipo arquitectónico de espacio teatral que florecerá y se desarrollará en múltiples matices a lo largo de todo el país entre los siglos XIX y XX. De hecho este tipo de espacio teatral, que se conoce como "teatro a la italiana", aun sin llegar a establecer normas dogmáticas, a través de sucesivas modificaciones, adaptaciones e interpretaciones sigue representando el "modelo" de espacio teatral y es punto de referencia, todavía vigente, para cualquier tipo de diseño o proyecto de teatro.

En su trabajo de investigación María Eugenia Aragón realiza un recorrido a lo largo de las interpretaciones y soluciones arquitectónicas y espaciales del edificio teatral tanto en Europa como en México, entre los siglos XVI y XIX, para encontrar

los orígenes y raíces que llevaron al arquitecto Lorenzo de la Hidalga al proyecto del Gran Teatro Nacional; se detiene después en un detallado análisis formal y estructural del edificio, apoyada en documentos de primera mano, mediante una difícil labor de búsqueda en los archivos de la ciudad.

Esta nueva reflexión sobre el Gran Teatro Nacional —sobre cuyo escenario se llevó a cabo gran parte de la actividad dramática y decimonónica, y en cuya sala y pasillos se vivieron, comentaron y celebraron muchos de los aciertos y desaciertos de la vida social, política y cultural del país—, representa un ejemplo digno de seguir y una valiosa aportación para el conocimiento de uno de los múltiples aspectos de la construcción del espacio teatral, así como para la recuperación de fragmentos, hasta ahora olvidados, de la historia y de la memoria arquitectónica, teatral y urbana de la ciudad.

Giovanna Recchia
México, D.F., septiembre de 1994

Introducción

Algunos estudiosos como Gabriel Méndez Plancarte, José Rojas Garcidueñas o José Torres Revello dicen que el teatro mexicano cuenta con una larga trayectoria, que se remonta al mundo prehispánico.

Al llegar a América, los cronistas o los mismos religiosos que acompañaban a los conquistadores se dieron cuenta que desde tiempo atrás los indígenas acostumbraban realizar bailes y pantomimas en las plazas de los mercados con el fin de divertir a los concurrentes, o bien, lo hacían en los grandes espacios abiertos de algunos centros ceremoniales. Para esas interpretaciones montaban la escenografía sobre un tablado que debería estar bastante alto para que la representación pudiera ser vista por todos. Por lo general era un terraplén cuadrado y descubierto como el que estaba en la plaza de Tlatelolco, construido con piedra y cal y de aproximadamente cuatro metros de alto por dos y medio de largo; o como el de Cholula, situado en la explanada del templo del dios Quetzalcóatl, que medía ocho y medio metros de perímetro. Para las fiestas dedicadas a él, montaban un lujoso escenario en el cual representaban obras de corte burlesco.¹

Con el establecimiento de los españoles en América, se dieron los primeros pasos para el desarrollo del teatro. A la conquista militar siguió la evangélica y en ella se encuentra el germen y los primeros brotes de nuestras experiencias artísticas. El mundo ideológico español estaba aún estrechamente ligado a su conformación medieval: la cultura al servicio de la religión, el arte al servicio de la doctrina; y de aquí que el teatro primigenio de la Nueva España haya sido un teatro de evangelización para los pueblos indígenas. Es casi seguro que los franciscanos fueron los primeros en usar las representaciones teatrales con fines didácticos y proselitistas. Poco a poco el uso se fue difundiendo a lo largo de los años y del territorio conquistado. Con ese fin llegaron a representar autos sacramentales, en los que ellos mismos actuaban las obras que con anterioridad habían escrito.² Por con-

¹ "...adornaban el teatro con ramos, arcos de plumas y flores de los que colgaban pájaros, conejos y otros objetos. Allí se juntaba la gente del pueblo después de comer. Las representaciones eran de tipo burlesco, en ellas los actores se fingían enfermos de diferentes males y miserias teniendo como fin ser sanados por el dios... Al final se efectuaba un gran baile por parte de los actores... Este tipo de espectáculo sólo se realizaba en las fiestas importantes." Gabriel Méndez Plancarte, *Humanistas del siglo XVIII*, p. 32.

² "Fue así como vieron un medio para evangelizar a esa gente y, entre otras cosas, compusieron cánticos en lengua mexicana en los que se exaltaba el amor a Dios. O bien... argumentos sacados del

siguiente nació un nuevo teatro social cuyo argumento se basaba en una conquista física y espiritual que se arraigó en el alma del pueblo.³

Coexistente con este tipo de teatro en cuanto a la época, pero realizándose en otros lugares y para otro público, hubo otro género de obras correspondientes al teatro profano, laico o popular que poco a poco se fue desarrollando. Con el paso del tiempo la construcción de teatros se convirtió en una tarea cada vez más concreta, ya que el gusto del público y éste mismo se habían desarrollado con el crecimiento de la ciudad y con el progresivo aumento de los grupos criollo y mestizo, ya identificados con las costumbres del modo de vivir español. No tardó en adoptarse el establecimiento de un lugar fijo para las representaciones teatrales que se conoció como Casa de Comedia.

Durante el siglo XVII el principal centro teatral fue el llamado Coliseo, que se encontraba dentro del Hospital Real de los Naturales, administrado por religiosos hipólitos y que ha sido considerado como el primer teatro construido arquitectónicamente como tal. Aunque fueron construidos otros teatros para hacerle competencia, éstos no llegaron a alcanzar la misma calidad arquitectónica. El Coliseo cambió un par de veces su dirección y llegó a ser el preferido de la aristocracia hasta mediados del siglo XIX, época en la que se realizó la construcción del Teatro Nacional.

Durante los siglos coloniales las obras teatrales formaron parte importante de cualquier programa, festejo o conmemoración. El teatro profano fue básicamente el mismo, es decir, las obras fueron representadas por actores y compañías profesionales y semiprofesionales; fue un teatro que estuvo financiado por el Estado o por diferentes instituciones de gran poder económico (agrupaciones coloniales como gremios, religiones, cofradías, archicofradías, etcétera).

En resumen, el espacio arquitectónico donde se desarrolló la actividad teatral antes mencionada, desde la llegada de los españoles hasta el México independiente, fue el siguiente: los misioneros derrumbaron templos o monumentos prehispánicos para levantar sus construcciones en las que realizarían su tarea evangelizadora, efectuando las representaciones en el interior o exterior de los templos cristianos, a campo abierto, en los atrios, en los claustros de los conventos, en las plazas y en las capillas de indios o capillas abiertas en las que representaron autos sacramentales con fines puramente catequísticos. Asimismo, para las representaciones de las primeras obras profanas se empezó por construir, por parte de las compañías teatrales, tarimas o carros, es decir, escenarios fijos y móviles que instalaban en los espacios frente a las portadas de los colegios y de los principales edificios públicos como las Casas de Cabildo y en los patios de algunas casas. Posteriormente las representaciones se realizaron también en la Casa de Comedia.

Ya en el siglo XIX el arte en general sufrió un cambio, como uno de los resultados de la influencia liberal francesa. Al racionalismo que ésta invocaba, contesta la Aca-

Antiguo y Nuevo Testamento o de las vidas de los mártires...". José Rojas Garcidueñas, *El primer siglo de teatro en México*, p. 9.

³ En tal forma se fue configurando no precisamente un teatro que le llamaríamos nacionalista, pero sí un teatro que se adoptó del español y el cual tuvo en México, las mismas vicisitudes del de España...". M. Dávalos, *Monografía del teatro*, p. 174.

demia de San Carlos fijando reglas y normas para toda manifestación artística al imponer el neoclásico y, por lo tanto, destruyendo la tradición barroca. Otra de las consecuencias que trajo esta influencia, fue la lucha por la autonomía en el terreno político y social. En el caso del teatro pasó de festejo extraordinario pagado por el Estado, de ser público y gratuito, como reflejo de una economía corporativa, a espectáculo a cargo, y como negocio, de la iniciativa privada atraída por la modernización. Esto viene a ser uno de los pasos más importantes en la vida del teatro porque acusa una gravísima transformación de su sistema económico. En otras palabras, dado que en la primera mitad del siglo XIX el público lo conformaba la aristocracia criolla, dueña del poder económico y político, ésta prefería las obras, los artistas y las compañías extranjeras, llegando a convertir al recinto teatral en su lugar preferido de reunión y donde desarrollaba su vida social. De tal manera puede decirse que el teatro se volvió individualista, variable seguidor de la moda y declinó su función de expositor de grandes ideas colectivas para desenvolver, mostrar y vivir temas del mundo burgués. Al encerrarse en un pequeño patio, ya no hubo sitio para el teatro de masas, ni podía ser buen negocio el gran espectáculo.

En el terreno de la arquitectura se hicieron adaptaciones de antiguos inmuebles de características clásicas para cubrir las necesidades de la naciente sociedad o bien, la creación de formas para nuevos usos. Los museos públicos, las estaciones de ferrocarril, las bibliotecas, los almacenes de comercio, los bancos, etc., y los teatros, son creaciones de nuestros días, bien definidas y caracterizadas, en términos de no confundirse las unas con las otras. Algunas de ellas, obras proyectadas y realizadas por arquitectos innovadores y financiadas por la moderna y determinante sociedad de la época. De las pocas y novedosas construcciones que se llevaron al cabo como consecuencia de la situación político-económica en la que había quedado el país a raíz de la Guerra de Independencia, destacan: el Teatro de los Gallos, el Teatro de Nuevo México, el Teatro de la Unión, construidos con madera. Por otro lado, teatros como el que aquí nos ocupa, que fue edificado en mampostería y su nombre varió de acuerdo al momento político del país: Teatro Nacional, Teatro de Vergara, Teatro Nacional de Santa Anna o Gran Teatro Imperial. Este inmueble es resultado de las circunstancias de carácter social, político, económico y artístico que califican al siglo XIX. Fue una obra importante de su tiempo y dentro de la historia de la arquitectura de teatros en México, ya que fue financiada por personajes de la sociedad capitalista, encabezados por el señor Francisco Arbeu y proyectado por el entonces renombrado arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Musitú, representantes ideológicos de la moderna sociedad dominante del México de mediados del siglo XIX.

El Tercer Nacional de la Unión de México (1941-1942) fue un evento histórico que marcó un punto de inflexión en la vida política del país. Se celebró en la ciudad de México, en el Palacio Nacional, el día 15 de mayo de 1942. Este congreso fue convocado por el entonces presidente Lázaro Cárdenas, con el propósito de discutir y aprobar el nuevo marco constitucional que regiría el país durante la Segunda Guerra Mundial. El evento estuvo caracterizado por la participación activa de los representantes de los diversos sectores de la sociedad mexicana, así como por la presencia de delegados extranjeros que acompañaron a los mexicanos en esta importante reunión. Durante el congreso se abordaron temas de gran relevancia, como la reforma constitucional, la organización del Poder Judicial de la Federación y la creación de la Secretaría de Gobernación. Además, se discutieron las medidas necesarias para fortalecer la unidad nacional y la cooperación con los aliados durante el conflicto mundial. El Tercer Nacional de la Unión de México sentó las bases para el establecimiento de la democracia constitucional en México, al garantizar el respeto a los derechos fundamentales de los ciudadanos y la separación de poderes. Este evento es recordado como un hito fundamental en la historia del país, que consolidó el sistema democrático y sentó las bases para el desarrollo político y social de México en las décadas siguientes.

**El desarrollo
arquitectónico del
teatro en Europa**



El nacimiento del teatro lo encontramos manifiesto en toda cultura compleja de cualquier etapa histórica. Así, tanto el espacio donde se representa como la obra son el producto de las condiciones sociales y de los aspectos estéticos predominantes.

Grecia, 2000 años a.C.- siglo IV a.C.

Remontándose a los orígenes del teatro, bajo el enfoque arquitectónico, hay evidencias de construcciones que existieron en la Grecia arcaica y en Atenas. En Cnosos y Faetos, en la isla de Creta, hay lo que los arqueólogos llaman "zonas de teatros" que datan de 2000 a 1600 años a.C. En cada una de éstas, una larga y recta hilera de escalones se une a otra más corta en ángulo recto; dan frente a un piso pavimentado, utilizado tal vez para danzas y ceremonias rituales. Por consiguiente, no cabe duda que entre los edificios característicos de las ciudades griegas está el del teatro; en donde el primer propósito era el de suministrar un escenario para las fiestas que periódicamente se celebraban en honor del dios Dionisios con pantomimas, danzas y cantos que se ejecutaban al aire libre.

El teatro griego era de forma semicircular, se usaban las laderas de las montañas para colocar las graderías o *theatron*; la parte donde se situaba el coro, entre el proscenio y las graderías, recibía el nombre de *orquestra* y era de forma circular; el proscenio o *proskenion* era una pequeña rampa rectangular para que subieran los actores; a manera de telón, es decir como fondo del proscenio, se encontraba una construcción llamada *skené*, y a los lados estaban los pasillos o parodos.

El teatro ateniense se inició con una terraza circular enlosada, dispuesta de tal manera que los espectadores pudieran aprovechar la pendiente o ladera de la colina en el costado sur de la Acrópolis. Este círculo u *orquestra* llegó a ser elemento esencial del teatro y en su parte central o "foro" estaba el altar.

A mediados del siglo IV a.C. fue añadido el *skené* en forma tangente a la orquesta; la fachada de frente al público se usaba como fondo y delante de él se alzaba un tablado de madera. Además había tres entradas centrales (con un significado especial cada una) y rampas laterales hacia la orquesta; fueron colocados los asientos de piedra formando luneta en el anfiteatro y rodeando tres quintas partes de la orquesta. Esta gradería semicircular estaba dividida en gajos o secciones llamadas *kerkide* y a ellas se accedía por los pasillos radiales o *diazonas* y por dos corredores circulares. Como ejemplo está el Teatro de Epidauro.

Roma, siglo I d.C.

Tiempo después, los romanos hicieron arreglos en el escenario y el auditorio. Estas dos partes, que para los griegos fueron dos construcciones diferentes, las unieron en una misma estructura soportada por dos arcos, redujeron la orquesta a un semicírculo y con frecuencia construyeron el teatro entero como una estructura libre de apoyos ajenos, al nivel del suelo. El coro y los actores quedaron limitados a un escenario bajo, y la reducida orquesta se convirtió en un lugar donde se colocaron asientos para los mandatarios y personas de altos puestos. Unos cuantos escalones conducían al escenario, que estaba fastuosamente ornamentado con columnas, tableros y cornisas, y que tenía además tres puertas al fondo y dos más, una a cada uno de los lados. El Coliseo, o Anfiteatro Flavio, fue construido aproximadamente 70 u 80 años d.C. por orden del emperador Nerón y terminado en la época de Tito. Esta construcción se caracteriza por tener decoración a base de arcos, columnas empujadas, pilastras y cornisas de influencia griega, etc. Además, la pared del *skené* (fondo del escenario) podía ser decorada.

En la ciudad de Aspendos tenemos otro ejemplo de un teatro reconstruido, en donde existe un dosel de madera e inclinado, sobre el escenario y que debe de haber servido tanto para proteger a los actores de las inclemencias del tiempo como para mejorar la acústica.⁴

Con la caída del imperio romano y al extenderse el cristianismo, la opinión pública condenó a los teatros y durante siglos no fueron construidos. Sin embargo, en la Edad Media el teatro fue retomado por el clero con el fin de afirmar la fe de los pueblos que habían sido cristianos desde hacía tiempo (véase pág. 29); con lo que este tipo de espectáculo se desarrolló en las iglesias, ante el altar o bajo el coro, pero "... a causa de los excesos a que llegó a entregarse el público acogiéndose con hilaridad irreverente ciertas escenas, obligaron a trasladar (las autoridades eclesiásticas) estos espectáculos al exterior".⁵

Por consiguiente, los escenarios empezaron a armarse en las grandes plazas con un enorme tablado de hasta 100 m de longitud, de forma recta o semicircular; con bastidores y lienzos se daba forma a las decoraciones.

Otra clase de escenario medieval fue la "carreta escenario", formada por un tablado circular con el fin de presentar a los espectadores los diversos lugares en que se desarrollaba la acción.

Francia, siglo XII - siglo XVIII

El teatro de Francia muestra una extraña suerte de continuidad desde el siglo XII a fines del XVIII. Hasta bien entrado el Renacimiento, la gente de las provincias pre-

⁴ Apuntes de clase Arte de Grecia y Roma. Apuntes de clase Historia general del arte. H.R. Hitchcock, *Historia de la arquitectura*, pp. 55-70.

⁵ Kenneth Mac Gowan, *Las edades de oro del teatro*, p. 89.

senció obras religiosas, al aire libre, en las plazas públicas, en los anfiteatros romanos, en los palacios y hasta en los cementerios. Los encargados de estas representaciones pertenecían a la Cofradía de la Pasión, la cual construyó por su cuenta un teatro en las ruinas de la casa citadina del duque de Borgoña; funcionó de 1550 a 1783. En 1634 fue levantado el segundo teatro público. Desafortunadamente el espectáculo francés no avanzó al mismo ritmo que en los otros países, porque hasta 1634 sólo existía oficialmente un teatro público en París, debido a que la cofradía había disfrutado durante cien años del privilegio de escenificar obras o de dar licencias para representaciones de sus obras en la capital. Así surgieron compañías que ofrecían espectáculos nocturnos a escondidas, hasta que en 1595 fueron legalizadas tales representaciones⁶ llevándose a cabo en diversos espacios deportivos,⁷ por ser de gran tamaño, largos y techados. Una de estas compañías mandó construir en el lugar de un deportivo, un teatro permanente al que llamó "Theatre du Marais" que fue inaugurado en 1634. Su patrocinador fue el cardenal Richelieu y fue edificado conforme a modelos italianos. En 1641, el cardenal mandó abrir un pequeño teatro en su palacio, que posteriormente fue conocido como "Palais-Royal", en él había dos salas que se utilizaban en las representaciones. Una contenía seiscientas butacas y la otra, tres o cuatro mil.

Posteriormente, en 1660 el cardenal Mazarino ordenó construir el teatro "Salle des Machines" en el Palacio de las Tullerías. Tuvo un escenario de 18 m de alto con el fin de contener la maquinaria para mover los 144 telones de 23 m de ancho cada uno.

El Teatro de Borgoña, en cuanto a su forma arquitectónica, tuvo un escenario inclinado en la parte frontal, con el objetivo de que los que permanecían de pie en la "platea" pudieran disfrutar de mejor visión. Hacia la parte posterior, el piso del auditorio se elevaba a varios niveles, en donde había bancos. Una hilera de palcos estaba adosada a los muros laterales y continuaba a lo largo de la parte posterior.

Fue hasta 1689 cuando el arquitecto Francisco Dorbay construyó el primer teatro francés con tres tipos de balcones colocados verticalmente, en el local que fue ocupado por la antigua Comedia Francesa.

Bajo el reinado de Luis XVI, en el siglo XVIII, la construcción teatral tuvo un auge en el que sobresalieron los arquitectos Gabriel y J. Victor Louis. Éste construyó el Teatro Bordeaux, obra de gran importancia en la que se hicieron innovaciones como los pequeños palcos separados y salientes y la escalinata principal en forma de "T". Además, este teatro es importante porque tiempo después Charles Garnier se inspiró en él para la construcción de la Ópera de París.

Los teatros que fueron edificados en la Francia del siglo XIX se caracterizaron por el desarrollo que se les dio a las dependencias accesorias como el vestíbulo (foyer) y el salón de fiestas. Asimismo, se realizaron grandes esfuerzos para reformar la escena y el auditorio en forma de herradura, que tenía la desventaja de un gran número de asientos al final de la galería en sus partes laterales y poca visibilidad hacia el escenario.

⁶ Kenneth Mac Gowan, *op. cit.* p. 192.

⁷ Estos espacios deportivos, Kenneth Mac Gowan los define como "canchas de tenis" *op. cit.* p. 193.

Italia, siglo XV - siglo XVIII

En Italia la construcción teatral tuvo el siguiente desarrollo: después de la muerte del teatro clásico se dieron representaciones religiosas en las catedrales y en las plazas de los mercados de la Edad Media antes que en un teatro.

Desde 1450 el drama religioso cede su lugar al secular, con lo que la representación pasa a un escenario que a su vez crea una nueva clase de local. Los grandes señores italianos hicieron representar obras en patios y en grandes salas, generando así que los pintores al redescubrir las leyes de la perspectiva, leyeran lo que el arquitecto romano Vitruvio escribió acerca del teatro clásico. Esto influyó para que crearan escenarios adecuados en los palacios de los príncipes.

En 1550 nació un espectáculo que era montado sobre tablas y caballetes, reuniéndose el auditorio en las plazas públicas. No contaba con comedias escritas, pero llegó a ser tan profesional y popular que alcanzó a influir en Francia, España, Inglaterra y Alemania. (Posteriormente se le llamó: *Commedia dell'arte*, cuando estuvo a punto de desaparecer en el siglo XVIII. El término *dell'arte* fue dado por la crítica porque no había nada de aficionado ni en los actores ni en la obra que representaban). Por fin, en 1580, un grupo de estudiosos y de aristócratas abrió en la ciudad de Vicenza (Venecia) lo que fue el primer teatro auténtico que tuvo Italia desde la caída de Roma, construido totalmente y diseñado en especial para la producción teatral.

En 1580, el arquitecto Andrea Palladio proyectó y comenzó la construcción del Teatro Olímpico de Vicenza (Venecia) y lo terminó Vicente Scamozzi en 1584. Las trece hileras de asientos seguían la forma de una elipse en lugar de un semicírculo, con lo cual brindaban mejores líneas visuales y mayor intimidad; la gradería terminaba en una columnata. Había un piso plano destinado al coro y un escenario elevado e inclinado, de madera y estuco, articulado en dos planos, con columnas y semicolumnas de distintos órdenes y nichos adornados con estatuas. Asimismo, está respaldado en un muro largo con tres puertas y flanqueado por otros dos más chicos, cada uno con una entrada dejando entrever calles que, mediante un hábil efecto de perspectiva, parecen extenderse hasta el infinito, aun en el espacio relativamente estrecho.

Por otro lado es importante señalar que si bien el teatro del Renacimiento intentó imitar a los clásicos, terminó por producir una forma nueva que sentó las bases del teatro moderno. Esto es, que la construcción teatral propiamente dicha comenzó su desarrollo en las cortes principescas del Renacimiento. De este modo fue adoptada la forma del teatro clásico, originándose así el lazo de unión entre éste y el moderno. Aun cuando tomaron de modelo la planta clásica, conservando las cinco puertas del aforo, también crearon un nuevo sentido espacial, al cubrir los teatros y emplear elementos decorativos de la época.

En 1590 el duque Vespasiano Gonzaga de Mantua, que había mandado edificar un palacio, una Casa de Moneda y un taller de imprenta, decidió construir un pequeño teatro para la Academia dei Confidenti; obra que le encargó al arquitecto Scamozzi y que fue lo que parece haber sido el primer paso hacia el teatro moderno con su única abertura al frente del foro, llamada "boca-escena", o arco del proscenio.

En 1618 surge el primer teatro de tipo moderno: el Farnesio de Parma. Obra del arquitecto Juan Bautista Aleotti caracterizada por la disposición de las gradas en

forma de herradura, separando el escenario del auditorio con un arco del que colgaba una gran cortina que permitía los cambios en el decorado. Además se considera una innovación en este teatro, el uso de bastidores como en las construcciones modernas. Por otro lado, entre el auditorio y el escenario había un piso de orquesta utilizado para actos espectaculares; a su vez el mismo escenario constaba de un amplio proscenio. Este teatro fue destruido durante la segunda guerra mundial. En 1637, Venecia abrió las puertas del primer teatro público. En 1676, el arquitecto Fabrizio Carini Motta proyectó en Mantua el primer teatro con tres órdenes de balcones colocados verticalmente. Hacia 1700, Venecia había construido otros once teatros consagrados a la ópera. Cabe mencionar que el teatro aristocrático sólo se convirtió en profesional y encontró un auditorio popular, cuando Italia comenzó a erigir en abundancia teatros de ópera en la segunda mitad del siglo XVII.

De 1776 a 1778 el arquitecto José Piermarini lleva al cabo en Milán la construcción del Teatro della Scala.

España, siglo XV - siglo XVIII

En España el teatro medieval se inicia de manera similar a como sucedió en Francia, Inglaterra y Alemania: principalmente fue religioso, pero también profano. Poco a poco, los gremios de artesanos asumían buena parte de la responsabilidad y el trabajo total de la producción en los autos sacramentales, quitándosela en esta forma a los sacerdotes. Pero los concejales españoles desempeñaron un papel cada vez más importante, hasta que en los siglos XVI y XVII asumieron el control y pagaron los gastos.

Después de la representación en la iglesia, los actores iban de un lugar a otro de la ciudad repitiendo la obra sirviéndose, como los actores ingleses, de carros que transportaban el decorado. Los españoles llamaban carros a estos vagones y a la representación que tenía lugar extramuros "La fiesta de los carros" (los ingleses llamaron a estos vehículos "vagones" o "carromatos", porque eran grandes y macizos). Dos innovaciones parecen distintivamente españolas: cada vez que los carros se detenían, se colocaban tras una plataforma sobre la cual los actores trabajaban; y el uso de un escenario, que debió emplearse únicamente en los desfiles, llamado "la roca"⁸ caracterizada por una plataforma transportada por doce hombres y sobre la cual iban los actores.

Desde 1400 son empleados los escenarios múltiples, que fueron cada vez más comunes en los siglos XV al XVIII. El carro y la plataforma con frecuencia llevaban tres o más escenarios en el mismo plano. La representación de los autos se hizo más sencilla cuando las obras sacras invadieron los teatros públicos después de 1600.

Durante el siglo XVI toda casa de buen tamaño o cualquier posada de las regiones sur u oriental de España se construía en torno de un patio. Al igual que el interior inglés, el patio español carecía de techo, por sus cuatro lados había dos o tres galerías y se entraba por un zaguán techado, que lo comunicaba con la calle. Al instalar una

⁸ Kenneth Mac Gowan, *op. cit.* p. 91.

plataforma que servía de escenario en el extremo interior del patio de una posada en Málaga, se creó un teatro desde 1520. Pocos años después apareció otro en Valencia y un tercero en Sevilla, por 1550.

En las ciudades del norte, donde no se conocían los patios, los españoles hicieron teatros en los espacios libres que quedaban entre las partes posteriores de algunas casas. Estos espacios cerrados, por lo general llenos de basura, eran llamados "corrales". Hacia 1554, Valladolid convirtió uno de estos patios en teatro público; Barcelona hizo lo mismo hacia 1560 y Córdoba, en 1565; en 1568 había en Madrid cinco "corrales". La palabra corral pronto se aplicó al teatro improvisado en los patios de las casas del sur. La palabra "teatro" sólo fue adoptada después de 1700, cuando España comenzó a construir teatros para ópera al estilo italiano. En un corral típico del siglo xvi, el amplio escenario se extendía de uno a otro lado del patio. Las habitaciones y ventanas de las casas circundantes servían de balcones desde donde disfrutaban de la función los espectadores privilegiados. La administración arrendaba las habitaciones, o bien los propietarios pagaban una cuota anual por el uso exclusivo de estos balcones con asientos.

Al extremo del corral, opuesto al escenario, era instalada una galería destinada a las damas asistentes, se le llamaba "la cazuela". También se disponían asientos a lo largo de los lados del corral y frente al escenario. Los "villanos", la gente del pueblo, se acomodaban en el suelo que quedaba libre.

Entre 1520 y 1568 fueron abiertos por lo menos seis teatros en varias ciudades españolas. En 1574 fue reconstruido el Corral de la Pacheca en Madrid, agregándole un techo sobre el escenario, los asientos de los espectadores y un toldo en el lugar destinado a los villanos.

En 1579 y 1583 se llevó al cabo por obra de las cofradías, la construcción de dos teatros semejantes al Corral de la Pacheca. En ellos se instalaron escaleras para subir a las galerías y balcones y se agregaron vestidores en la parte posterior del escenario. En los siguientes años se levantaron teatros en Toledo, Sevilla, Valencia, Granada y Zaragoza.

Cuando España construyó nuevos teatros públicos, siguió en esencia el mismo modelo arquitectónico inglés hasta después de 1700. Eran similares en cuanto a la disposición general: no tenían proscenio ni telón, había varias puertas para que entraran los actores, así como un escotillón en el escenario, una cortina ocultaba o ponía al descubierto un escenario interior en el fondo, en la parte de atrás y a los lados cortinas, etc.

A la par que las obras teatrales se representaban en locales públicos, de igual manera fueron vistas y aplaudidas al interior de los palacios españoles. Es decir que las funciones también se desarrollaron bajo otro género de locales: los teatros cortesanos. Por ende los espacios utilizados se distinguieron arquitectónicamente por otras cualidades. Así pues es conveniente referirnos al teatro cortesano como caso aparte.

En algunos palacios españoles del siglo xv estuvo presente el teatro profano con obras que cada vez se alejaban más de su origen litúrgico; por lo que no sólo eran vistas en las festividades religiosas de Navidad y Pascuas, sino también para regocijo y lucimiento en el carnaval y las fiestas locales. Asimismo, para fines de siglo, han entregado ya su valiosa herencia al teatro de la corte autores como Juan de la Encina y se

dan representaciones de carácter religioso, con actores semiprofesionales. Durante la siguiente centuria, la literatura pasó a su fase de apogeo trayendo como consecuencia que los escritores dedicaran una parte importante de su trabajo al teatro, de tal manera que este último tuvo un desarrollo que podríamos llamar profesional, esto es, la presencia de comediantes en grupos organizados bajo una vida constante en el campo histriónico, como el de Lope de Rueda, en la primera mitad del siglo XVI, mientras que la segunda mitad está representada por Lope de Vega. En cuanto a las obras sacroprofanas, "con mucho más de lo segundo que de lo primero",⁹ fueron casi el único teatro español laico o no religioso durante la primera parte de este siglo. Por ello es que el teatro cortesano continuó siendo muy bien aceptado tanto por la familia real como por su selecto público.

...en el Alcázar de Madrid existía un salón que fue utilizado como espacio de representación teatral desde la época de Felipe II. Este salón "dorado", por las características de su artesonado, es el último teatro cortesano de la península hasta la inauguración, en 1640, del teatro del Buen Retiro.¹⁰

Llegado el siglo XVII, las obras teatrales fueron de un especial interés para los núcleos cortesano y civil; por lo que en 1607 Felipe III ordenó levantar, para uso exclusivo de su corte, un corral con galerías y ventanas semejante a los existentes, que fue ubicado en el segundo patio de la Casa del Tesoro. Para la familia real de Felipe IV, el teatro también fue una distracción de primer orden. Al igual que su padre, mandó erigir un nuevo corral donde se presentaron de manera especial diversas compañías teatrales. Con Felipe V, en las dos primeras décadas del siglo XVIII y aún en el siglo XIX, esta afición por el teatro continuó su desarrollo dentro del Alcázar y de palacios como el del Buen Retiro. Mientras que la escenografía y el espacio arquitectónico se caracterizaron por influencias italianas e inglesas como las maquinarias, las tramoyas y los tabladros de madera.

Por lo anterior podemos decir que el teatro cortesano español, al manifestarse y desarrollarse en los salones o al interior de los palacios, escasamente pudo ir más allá de ellos, por lo que poco llegó a los conventos, que pudiesen servir de base al ejercicio dramático.

Inglaterra, siglo XVI - siglo XVII

En Inglaterra fueron representadas las primeras comedias no religiosas sobre plataformas rodantes colocadas en los patios de las posadas, situándose el público en el mismo patio y en los balcones que rodeaban la plataforma. En 1576 James Burbage, actor-tramoyista, fue el iniciador de la construcción de teatros en este país. A él se le debe la edificación (se supone que siguió el modelo de los antiguos patios) del pri-

⁹ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, p. 10.

¹⁰ G. Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*, p. 50.

mer teatro público al que llamó simplemente "El Teatro". Su ejemplo fue motivo para construir otro, un año después, al norte de Londres y al que se le conoció como "El Telón".

En este teatro fueron representadas algunas de las obras de William Shakespeare, el actor-dramaturgo de la compañía de Burbage, porque éste hizo un convenio para reunir las utilidades de ambos teatros. En 1579, dos años después de la muerte de Burbage, el convenio se dio por terminado. En el mismo lugar donde fue construido "El Teatro", los hijos de Burbage derribaron la estructura con el fin de emplear la madera para levantar otro teatro: "El Globo", al sur del Támesis. Este y todos los teatros isabelinos surgieron de los corrales, en los que los cómicos ambulantes presentaban sus obras. La planta era de forma octagonal o redonda, con galerías a su alrededor, una plataforma central hacía las veces de escenario y era rodeada por el público en tres de sus lados, siendo el cuarto destinado a una especie de estancia en la que esperaban los actores. No se contaba con techumbre ni con decorados sino que, por medio de cartelones escritos, indicaban el lugar donde se desarrollaba la acción. Después, los hijos de Burbage, con el fin de construir otro teatro que estaría protegido contra la lluvia, convirtieron en "privado", o sea techado, una parte del priorato de Blackfriars, que su padre había comprado antes de su muerte.

Con el tiempo fueron levantados más teatros como el Fortune. Desgraciadamente el teatro londinense sufrió, en cuanto a su desarrollo constructivo y administrativo, algunas vicisitudes como la del año 1642, cuando se ordenó por parte de los puritanos la clausura de los teatros. Pero ante todo, los representantes de la corte gustaban y luchaban en favor de este espectáculo y de sus administradores contra las autoridades puritanas de la ciudad de Londres. En la época de Jacobo I, se clausuraron todos los teatros que no estaban bajo el patrocinio de la familia real. Así, el escenario londinense habría de sufrir todavía más por las restricciones en el siglo XVIII.

Alemania, siglo XIX

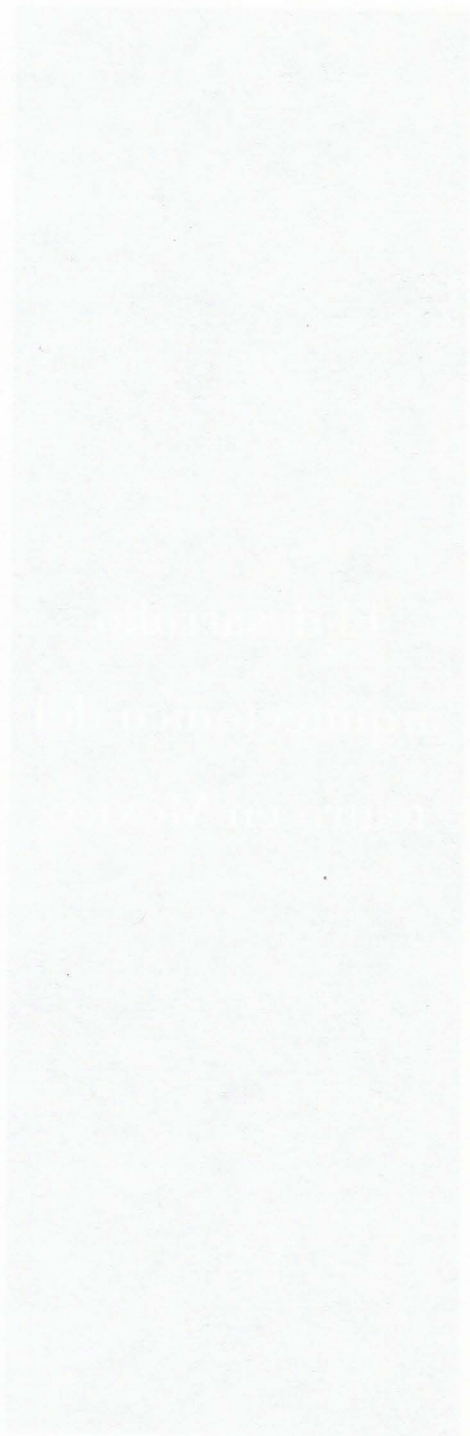
En Alemania el primer intento importante en la búsqueda de óptimas condiciones de visibilidad para los espectadores, se consiguió en el Teatro Bayreuth cuya planta arquitectónica tenía forma de abanico; otra innovación más se dio en el arco del proscenio y en el empleo de la luz.

De igual forma hubo algunos arquitectos que con sus obras revolucionaron la manera de construir teatros, por ejemplo: en 1819 Karl Friedrich Schinkel con el Teatro de Berlín, en donde fueron instaladas columnas en forma de cuerpos humanos y permanentes cortinajes oscuros en lugar de bastidores laterales, así como el uso de un telón de fondo para los cambios de escena. Para Gottfried Semper, arquitecto e historiador del arte, el inmueble debía de ser el resultado de los materiales empleados, la técnica y un punto de vista objetivo; su obra es muestra del estilo ecléctico historicista como la Ópera Real de Dresde.

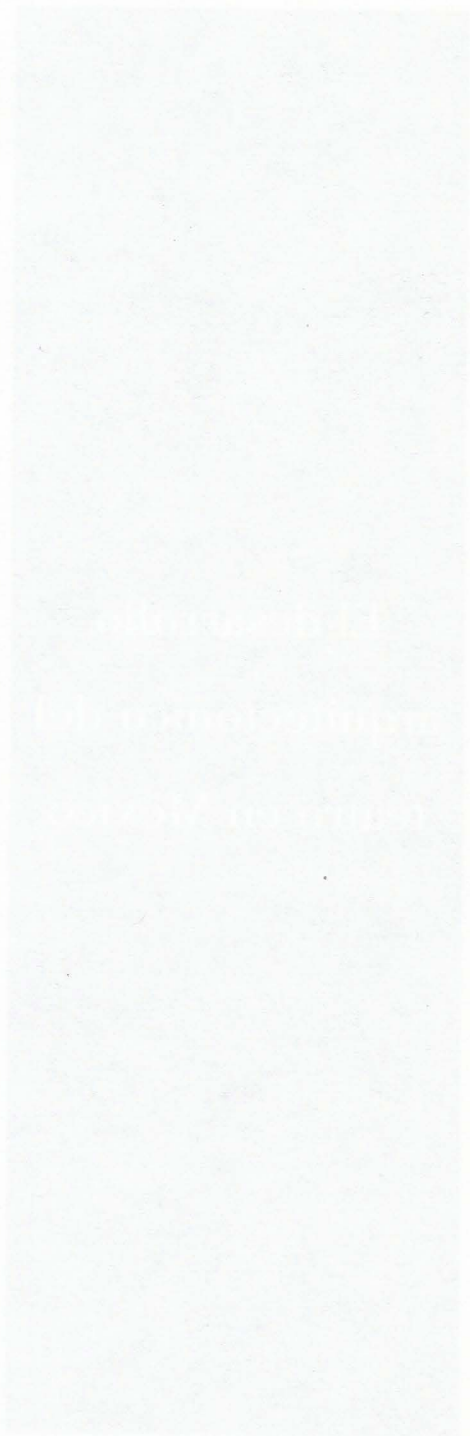
La historia del teatro es una relación de progreso definitivo y constante en lo arquitectónico, a lo largo de todo el siglo XIX. El teatro, en la forma en que lo conocemos,

es una creación de la época barroca, en la que se separa del palacio principesco del que surgió, para transformarse en uno de los objetivos de mayor importancia de los arquitectos de esos tiempos, como reflejo de la serie de cambios que se dieron en esa centuria. En otras palabras, en el siglo XIX, la tarea rectora en la arquitectura fue la del teatro, especialmente los de ópera. Entre 1840 y 1880-90 fueron edificados los más importantes del mundo. Crecieron en número y disminuyeron de tamaño; la ciencia proporcionó la iluminación escénica con gas, acetileno, luz de arco y bulbo incandescente; el decorado y el vestuario se volvieron históricamente precisos; el escenario abandonó las bambalinas y las cortinas y llegó al realismo del decorado de "medio cajón" (el que representa las tres paredes y el techo de un interior, siendo la cuarta pared la boca-escena) y se desarrollaron teorías de escenografía más imaginativa.

De esta manera hemos visto que para el hombre, el teatro como manifestación artística propia ha sido de importancia a lo largo de la historia, porque en él se refleja su propia cultura.



**El desarrollo
arquitectónico del
teatro en México**



Los autos sacramentales, siglo XVI

Del siglo I al X (fundación del Santo Imperio Romano Germánico) el cristianismo se fue propagando del oriente del Mediterráneo hacia el occidente y norte del continente europeo. Para la difusión de la religión cristiana los misioneros hicieron uso de recursos tales como la predicación, la lectura de los evangelios, con su propio ejemplo, etc. Para ese entonces, el recurso que les ofrecía el teatro era rechazado por la Iglesia, ni siquiera lo tomaban en consideración debido a que los primeros cinco siglos de la era cristiana coincidieron con la decadencia de las culturas clásicas en las que el teatro fue una de sus características principales y, por lo tanto, donde se reflejaba su religión. En consecuencia, la iglesia católica y sus representantes consideraron al teatro como un recurso no propio para difundir su religión.

Poco a poco, la relación que se hacía del teatro con el paganismo se fue desvinculando ya que el primero fue tomando un nuevo y diferente camino hasta que ya para la Edad Media el teatro religioso o autos sacramentales que se dieron en Europa se caracterizaron no por tener como meta la conversión de las tribus paganas sometidas o que fueron conquistadas, sino el afirmar la fe de los pueblos convertidos al cristianismo desde hacía tiempo.

En España, las primeras obras religiosas, lo mismo que las profanas, recibieron el nombre de *autos* ("acciones" o "actos") y fueron incluidas tanto en el teatro cortesano como en el popular. Estos tuvieron su propio desarrollo (véase pág. 22) con la peculiaridad de que el primero casi no salió de los confines palaciegos, por lo que poco llegaba a los conventos que pudiese servir de base al ejercicio dramático. Por ello es loable el hecho de que los religiosos hayan manejado con tan gran seguridad el arte escénico para ponerlo al servicio de sus propios fines evangélicos. Dicho en otras palabras, al darse cuenta los misioneros de la gran acogida que el público español le daba a las obras teatrales de corte religioso, creyeron conveniente aplicar estas ideas en América. Así, vincularon el teatro con la enseñanza de la religión para lograr la evangelización y, por otra parte, incorporar a los recién conquistados pueblos con el imperio español.

El teatro de evangelización se caracterizó en un principio por la dificultad de expresión encontrada por los misioneros ante las barreras de las lenguas indígenas, por lo que recurrieron a la alternativa más natural que les ofrecía el teatro: la pantomima. Y no es sino con frailes como Pedro de Gante y Toribio de Benavente (Motolinia).

En la Nueva España, poco antes de mediados del siglo XVI (1531 ó 1533), los misioneros construyeron algunos escenarios como el que levantaron en el templo de Santiago Tlatelolco y donde fue representada la primera obra dada a conocer en estas tierras: *El juicio final*, escrita por el franciscano fray Andrés de Olmos. En la Cuaresma del año 1539 en una llanura cercana al estado de Tlaxcala, fue montada una

construcción conformada por tres torres que simbolizaban dicha ciudad y dispersas por diferentes sitios del lugar se simularon unas fortalezas, todo para el auto sacramental escrito por Motolinia intitulado *La conquista de Jerusalén*, considerado por los historiadores del teatro como la primera obra americana de este tipo.

Esta clase de representaciones fue género único, ya que se le ha considerado como un teatro medieval diferente por el hecho de que fue escrito o traducido y adaptado a la lengua indígena. Fue un género teatral con el que las órdenes religiosas, principalmente la franciscana, alcanzaron un poderío impresionante sobre el mundo indígena. Ante esto, las autoridades eclesiásticas prohibieron las representaciones (aproximadamente a partir de 1540) y de ahí en adelante el teatro de evangelización tendría una vida precaria sobreviviendo en poblados lejanos a la capital. Y es con los jesuitas y alumnos indígenas, principalmente de Tlatelolco y Tepozotlán (quienes retoman sus enseñanzas), con quienes se da en la misma metrópoli y en los centros de población más importantes de la Nueva España, una segunda época de este tipo de espectáculo convirtiéndolo poco a poco en un teatro religioso y al que apenas podemos llamar evangelizador aunque si bien continúa las líneas generales de éste y sus propósitos de llevar a los indios por las vías de la catequización y el consiguiente destierro de su pasado prehispánico.¹¹

En resumen, el teatro misionero en la América española triunfó por tres motivos:

- 1) en España el teatro iniciaba su época de oro,
- 2) el imperio español conquistó a los pueblos americanos que habían desarrollado culturas complejas y elaboradas, cuyos habitantes gustaban del teatro, y
- 3) toda la ideología española se veía reflejada en una cultura al servicio de la religión y en un arte al servicio de la doctrina. Podríamos añadir que este género teatral no ha muerto, ya que, aunque transformado, es el antecedente de las actuales pastorelas.

¹¹ José Rojas Garcidueñas, *El primer siglo de teatro en México*, p. 10. Kenneth Mac Gowan, *op. cit.* p. 70. Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Othón Arroniz, *Teatros de evangelización en Nueva España*, pp. 91, 136 y 184.

La Casa de Comedia, siglo XVI

Paralelamente a los autos sacramentales existieron otros dos tipos de teatro:

- 1) el teatro renacentista: se trata de una corriente con características humanísticas y clásicas, practicado por los jesuitas desde su llegada a la Nueva España. Las representaciones se efectuaban en los propios claustros de los colegios para celebrar la iniciación o clausura de los cursos y eran interpretadas en latín y castellano por los mismos alumnos;
- 2) teatro prelopista: de obras ingenuas y sencillas, para las que se montaban modestos tablados en las plazas públicas o cualquier otro sitio abierto; o bien, carros acondicionados para ello. Los primeros tablados de los que se tienen noticias se levantaron en los portales de las casas de Cabildo y en el atrio de la Catedral metropolitana.

A medida que avanzaba el siglo XVI, el gusto del público por el teatro profano se fue depurando al mismo tiempo que había crecido en cuanto al número de espectadores. Esto motivó el contrato de compañías profesionales españolas por parte del Estado y de agrupaciones coloniales económicamente fuertes que las pedían y ordenaban, tales como archicofradías, cofradías, religiones y gremios. Así, se representaron funciones públicas que pagaban las autoridades (el virrey, la Audiencia, el arzobispo, el Cabildo de la Catedral, el Ayuntamiento, etc.); las funciones dadas ante el virrey se interpretaban en privado, al interior de palacio, en un pequeño recinto que adaptaban para ello. Tanto el Estado como las agrupaciones o instituciones fomentaron el desarrollo del teatro por medio de diversos estímulos, como las "joyas" (premios) que ofrecían a los actores, a los grupos y a las compañías que destacaban durante las fiestas religiosas importantes.

Lógicamente estos factores originaron la creación de lugares fijos; fue así que a finales del siglo XVI funcionaba ya una Casa de Comedia, propiedad de Francisco de León, en la actual esquina de la avenida Veinte de Noviembre y República de El Salvador. Su construcción era semejante a lo que en Madrid se conoció con el nombre de corrales (como el de La Pacheca de 1568 y el de La Cruz de 1569) que fueron levantados en los patios de algunas casas. Se caracterizaron por no tener asientos para la gente del pueblo, ni techo, por lo que las representaciones se llevaban a cabo durante el día. Al extremo del corral (al fondo), y en posición opuesta al escenario, se hallaba un gran salón llamado "cazuela" destinado para las mujeres del pueblo; los hombres se acomodaban en el suelo que quedaba libre y que recibía el nombre de "mosquete" (cabe mencionar que a causa de sus ruidosos aplausos y censuras se dio por llamarles "mosqueteros"). Alrededor de la "cazuela", o mejor dicho a lo

largo del corral, y frente al escenario, eran colocados algunos asientos de grada, destinados para los espectadores distinguidos, y las mujeres que los acompañaban se colocaban en los balcones que rodeaban el corral.

...solamente se limitaban y reservaban, construyéndolas o al menos acondicionándolas, ciertas localidades de preferencia destinadas a las autoridades civiles y eclesiásticas. A la clase alta, en tablados semejantes y fronteros al escenario, en graderías muy espaciosas o, con mayor frecuencia, se aderezaban con alfombras, cortinas y asientos los balcones más próximos según lo permitía el lugar de la representación.¹²

Se sabe que existieron otras casas de comedia de las que desafortunadamente no hay datos.

¹² José Rojas Garcidueñas, *op. cit.* p. 12.

Salas de espectáculos del Hospital Real de Naturales

Patio de comedia, siglo XVI - siglo XVII

Poco antes de la primera mitad del siglo XVI, en 1533, fue expedida la real cédula que concedió a los misioneros hipólitos la fundación del Hospital Real de Naturales en la Nueva España. Su ubicación fue fijada a espaldas del Convento de San Francisco y contiguo al Real Colegio de Niños Estudiantes de San Juan de Letrán. La construcción se llevó al cabo en forma paralela al surgimiento de patios, corrales y casas de comedia.

Por otro lado, España y Francia tenían establecido, exclusivamente para algunas cofradías religiosas, otorgarles la concesión de las representaciones teatrales con propósitos asistenciales. De acuerdo con esta costumbre, en 1606 el virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, concedió el usufructo del monopolio teatral al Hospital Real de Naturales con el objetivo de ayudar a los enfermos de esta institución. Probablemente debido a esto se llevó al cabo, aún antes de finalizar la obra del hospital, la erección de un teatro hecho con madera y situado en el patio. Desgraciadamente, éste desapareció a causa de un incendio y de la inundación que sufrió la capital de la Nueva España en la segunda década del siglo XVII.

Hacia 1634, el virrey Rodrigo Pacheco y Osomo, marqués de Cerralvo, dispuso un presupuesto especial para la reconstrucción de la sala de espectáculos, por lo que Íñigo de Argüello y Carbajal, oidor y superintendente del hospital, solicitó al arquitecto español que trabajó en México en la primera mitad del siglo XVII, Juan Gómez de Transmonte, la realización de un proyecto arquitectónico que constituyera el primer Coliseo.

Primer Coliseo, siglo XVII - siglo XVIII

Algo de lo que debe enorgullecerse México es del hecho de que en su capital se construyera el primer recinto adecuado (cerrado) para el teatro de drama y comedia, antes que se hiciese en España. Esta obra arquitectónica, al proyectarse en forma especial y con acabados de lujo, tomó el nombre de Teatro o Coliseo en recuerdo al Coliseo o Anfiteatro Flavio, mandado a construir por Nerón (73 al 80 d.C.) y terminado en la época del emperador Tito.¹³ Por consiguiente, en el Coliseo sólo se representarían las obras en boga de escritores famosos de la época.

Al respecto la arquitecta Giovanna Recchia comenta:

¹³ Apuntes de clase. Historia general del arte.

Nos encontramos frente a un proyecto auténtico de espacio teatral y no de la adaptación de un lugar preexistente para fines teatrales, como había ocurrido en los primeros corrales españoles y novohispanos. Trasmonte se ubica en el patio de hospital, diseñando en él un nuevo espacio.¹⁴

Sus características generales fueron las siguientes: planta rectangular con los extremos del lado sur ochavados, paredes laterales separadas del patio para una buena iluminación y ventilación, escenario con tres puertas, palcos, tarimas con bancas de las que, algunas de ellas conformaron la "cazuela" (espacio destinado sólo para mujeres); una techumbre de dos aguas con cubierta de tejamanil sostenida por catorce enormes vigas de oyamel; los materiales empleados fueron la madera y la cal; y con capacidad aproximada para mil espectadores.

Este nuevo teatro representa un importante adelanto... por presentar una techumbre que cubre todo el espacio del patio... por la presencia de la cazuela con acceso separado... y por el uso primitivo del arco escénico.¹⁵

Cabe mencionar también que, dadas sus características acordes con los requisitos arquitectónicos de la época, lo convirtieron en un teatro que tuvo gran demanda, para ocupar lugares representativos en él por parte de la sociedad virreinal.

El primer Coliseo tuvo su fachada principal sobre la hoy calle de Victoria y fue concluido e inaugurado en 1642. Al paso del tiempo fue objeto de diversos trabajos de mantenimiento que, de alguna u otra manera, lo fueron modificando. Sin embargo, hacia el fin de siglo, ya había dejado de ser un centro de reunión prestigiado y con calidad. En la segunda década del siglo XVIII (1722) estalló un incendio que destruyó totalmente el edificio. Posteriormente las autoridades virreinales ordenaron construir otro en el mismo lugar, que contara con las mismas características y en el que se usaron algunos de los materiales recobrados después del fuego. A pesar de ello, este inmueble tuvo poco tiempo de vida ya que con el fin de evitar molestias a los enfermos, el virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares, ordenó fundar lo que sería una nueva construcción en otro sitio que con el transcurso de los años fue llamado Coliseo Viejo.

El Coliseo Viejo, siglo XVIII

Habiendo perdido su reputación el primer Coliseo y aunque fue rehecho después de un incendio, la capital novohispana no contaba con un espacio teatral relevante. Por tal motivo y con el deseo de dar comodidad a los enfermos, en 1725 conforme a la disposición del mismo virrey, para la nueva obra fue elegido un terreno pro-

¹⁴ G. Recchia, *op. cit.* p. 56.

¹⁵ G. Recchia, *op. cit.* p. 28.

piedad del hospital, ubicado entre la calle Dieciséis de Septiembre (Calle de la Acequia) y la de Motolinia (Callejón del Espíritu Santo), en la que se encontraban diferentes tipos de arcos que componían la portada principal. La edificación se distinguió por su semejanza con la anterior en el sentido de: haber utilizado madera como elemento constructivo, encontrarse en el interior de un patio, haber tenido planta rectangular con cubierta y haber estado poco ornamentada. Por otra parte, el historiador Antonio Magaña dice que era más amplia y mejor acondicionada.¹⁶ Posteriormente este local fue considerado viejo, incómodo e inadecuado para la entonces próspera capital novohispana. Estas circunstancias, así como el hecho de que el teatro nunca dejó de tener problemas en su estructura que significaban un peligro, causaron que las autoridades virreinales decretaran su clausura.

El Coliseo Nuevo, siglo XVIII - siglo XIX

Cuando fue cerrado el recinto del Coliseo Viejo, la capital y la sociedad de México se encontraban en su época de oro. Asimismo, la representación teatral continuaba siendo de un gran interés y relevancia a la par que en la ciudad eran erigidas construcciones que reflejaban su prosperidad. De esta manera, la ciudad requería mientras la sociedad exigía la edificación de un nuevo teatro acorde con sus gustos y requerimientos. En respuesta a esa demanda el virrey Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo, dio instrucciones al administrador del Hospital Real de Naturales para comprar al mayorazgo de José Gorráez y Luyando, un lote de casas viejas ubicadas en la calle del Colegio de Niñas (actualmente calle de Bolívar), con el fin de edificar ahí un teatro digno, elegante, de mampostería y ya no de madera, que se distinguiera con modernos y suntuosos terminados, y al que se le daría el nombre de Coliseo Nuevo. Las obras de construcción fueron encomendadas a los maestros en arquitectura José Eduardo Herrera y Manuel Álvarez, siendo llevadas al cabo de 1752 a 1753.

El nuevo local, de estructura sólida y amplios espacios, estuvo configurado por: planta general en diseño de octágono; fachada principal con un portal de tres arcos para el acceso; hacia el lado derecho de ellos, algunos locales comerciales y la entrada a la zona de palcos.

Se abandona la estructura portante de madera, utilizada en los anteriores teatros; en él todos los muros son de mampostería y únicamente la cubierta sigue siendo de madera pero abandonando la típica forma de quilla de barco invertida que había caracterizado las construcciones anteriores.

Este edificio representa, por tanto, un importante elemento de transición en la técnica de cubiertas de madera de gran claro.¹⁷

¹⁶ *Los teatros en la ciudad de México*, p. 13.

¹⁷ G. Recchia, op. cit. p. 67.

En el interior, planta de la sala en forma de octágono enlazada a una superficie rectangular propia para escenario y los servicios de escena; cuatro niveles de asientos distribuidos de la siguiente manera: en el superior, se localizaba la cazuela con una significativa modificación al ser dividida en dos partes, una destinada a los hombres y otra para las mujeres. Entre una y otra se hallaba el cuarto o palco llamado "de los vuelos", en donde había una enorme argolla por la que pasaba una cuerda que era usada para que se deslizaran, hacia el tablado o escenario, los ángeles y demonios que frecuentemente aparecían en las comedias de la época. Los dos pisos siguientes tenían 18 palcos cada uno y en la primer planta estaba la sala de lunetas con varias filas de asientos, las cuatro cercanas al proscenio fueron alejadas del mosquete por medio de una viga de madera (el degolladero). Los balcones 1, 2 y 3, destinados para el virrey y su familia, fueron hechos con hierro. En la parte superior de la desembocadura del escenario figuraban las armas reales y el techo estaba decorado con diversas pinturas mitológicas.

Hacia 1763, a causa de continuos problemas administrativos, los religiosos hipólitos del hospital con la aprobación del virrey Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, decidieron arrendar el Coliseo al empresario de teatros José de Calvo Rendón, lo cual no tuvo repercusiones negativas para el desarrollo teatral. De tal manera, como un reflejo de lo que acontecía en la metrópoli, virreyes como el antes mencionado; como Joaquín Monserrat, marqués de Cruillas; Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix; Antonio María de Bucareli y Ursúa y Martín de Mayorga, se convirtieron en los patrocinadores del teatro en la Nueva España dándole con ello un nuevo auge.

Esta situación deja claro el hecho de que a fines del siglo XVIII, el Coliseo Nuevo fue el lugar privilegiado para las representaciones teatrales, siendo así protegido y auspiciado directamente por los virreyes y por lo tanto, preferido por toda la sociedad. Asimismo, para conservar en buen estado el inmueble, los virreyes constantemente se preocupaban por emitir decretos destinados a obras de mantenimiento, restauración y modificación.

El edificio sufrió múltiples transformaciones adaptándose y modificándose según las exigencias de confort de la sociedad del momento, de la evolución de las técnicas de representación dramática y de los demás espectáculos que en él se llevaban a cabo.¹⁸

El virrey conde de Gálvez dictó una serie de disposiciones para mejorar el aspecto arquitectónico de la edificación. Así, el espacio del escenario fue aumentado, se reformó el arco del proscenio, se instaló iluminación en el guardarropa, se cambió el piso de tablado, se adornó con más lujo el palco del virrey, se construyó detrás del foro un salón para guardar decorados, objetos de tramoya y hacer los ensayos coreográficos y fue construida nuevamente la embocadura del escenario en el que el conde ordenó un diseño que tuviera como motivo el Monte Parnaso, sobre él, las Nueve Musas y sobre cada una sus jeroglíficos correspondientes. Al pie del

¹⁸ G. Recchia, op. cit. p. 68.

Monte Parnaso: Pedro Calderón de la Barca con hábito de Santiago, Lope de Vega Carpio con el de San Juan y Antonio de Solís en la cima del monte. Por otra parte, dos figuras más que representarían a Júpiter y Mnémossna, padres de las Musas y, sobre todos ellos, el dios Apolo.

Medio siglo después de haber sido construido, fue objeto de nuevas reformas por mandato del virrey José de Iturrigaray, encargándose de la parte arquitectónica Joaquín de Heredia y de la pintura, Francisco Zapari. En 1805 se realizaron trabajos de mantenimiento en el artesanado. Sin embargo, desafortunadamente todas las obras de cuidados realizadas no fueron suficientes ya que, al año siguiente, una de las galerías de palcos se vino abajo. Como solución se efectuó en palcos, cubierta y sistema de alumbrado, una formal restauración.

Durante la guerra de Independencia, las autoridades virreinales descuidaron el teatro abandonándolo definitivamente al dejarlo en manos de los contratistas (actores y directores) que asumieron el papel de dueños hasta después de consumada la independencia. Tiempo en el que no se preocuparon por mantener el edificio en buenas condiciones. La única noticia que se tiene es de 1816 cuando se verificaron obras de remodelación en el patio, donde fueron colocadas losas; el tablado fue elevado; así como el cambio de nuevas escaleras.

En relación a los espectáculos que se presentaron en tan malas condiciones de la estructura durante esta época, se sabe que el teatro fue usado en pocas ocasiones para funciones como la celebrada en honor de Félix María Calleja en 1812; la realizada en homenaje al Ejército Trigarante en 1821; la dedicada a los jefes del ejército libertador que venció a Agustín de Iturbide en 1823 y, por último, otra función especial para celebrar la toma del poder por el general Guadalupe Victoria, primer presidente de México, en 1824.

Importancia de los teatros en la vida social del siglo XIX

En el desarrollo histórico de Occidente, el siglo XIX registra varios cambios, revoluciones o emancipaciones en lo científico, en lo industrial, en lo social, en lo político y en lo económico, que en forma conjunta propiciaron un cambio en la sociedad. En lo referente al teatro, estas transformaciones se manifestaron en diferentes aspectos; un cambio de estilo en las obras teatrales; un cambio de público al ser conformado por la aristocracia criolla en el caso de México; un cambio en la concepción arquitectónica espacial; el escenario se iluminó con gas, con acetileno, etcétera; el decorado y el vestuario ya no fueron tan simples.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en la ciudad de México fueron levantados, con capital de particulares, tres teatros que llegaron a gozar de gran prestigio, con sus naturales diferencias de repertorio y público: el Teatro Nacional en 1842, el Teatro de Iturbide en 1851, el Teatro Arbeu en 1874. Además de éstos y en coexistencia con el Teatro Principal, existieron otros teatros de arquitectura modesta, construidos con madera y a los que asistía el pueblo. Algunas veces contrataron compañías que habían sido desplazadas de los teatros de primera categoría por motivos políticos o por rivalidades entre los empresarios. En cambio en los cuatro teatros antes mencionados se presentaron las mejores compañías extranjeras, cuyos repertorios incluían tanto obras líricas como dramas, óperas y comedias.

El Teatro Nacional funcionó durante 56 años; agitados y dramáticos, pues fueron testigos de las dictaduras de Antonio López de Santa Anna, de la Reforma juarista y de la época del general Porfirio Díaz; y en los que la sociedad minoritarista de la época sólo le concedía valor a todo lo que fuese extranjero.

En 1869 la compañía española de zarzuelas dirigida por el compositor Joaquín Gastambide, estrenó en el Teatro Nacional la opereta *Orfeo en los infiernos*, que marcó la entrada del can-can a México, originando una revolución teatral que repercutió en la moral de la sociedad de la época (podríamos decir que se tornó menos conservadora). Así, los teatros capitalinos fueron insuficientes para albergar al público, que llegó a ser un verdadero fanático de esta clase de representaciones.

Por su parte el Estado subvencionaba las temporadas de dichas compañías europeas, controlando paralelamente el tipo de representación teatral, es decir, que llegó inclusive a prohibir aquellas obras en las que se atacase o criticase el sistema político imperante. Así, en el artículo 4o. fracción 5a. y en el artículo 24o. del *Reglamento de teatros* de 1846 se lee:

Quinta. Revisar las comedias que hayan de representarse, prohibiendo las que ofendan la moral y el sistema político, así como las que hayan sido notoriamente reprobadas por el público.

De los actores

Artículo 24º... no dirigirán nunca la palabra al público, ni harán señas a los concurrentes, ni mucho menos nombrarán ni señalarán de ningún modo persona alguna, evitando toda sátira en dichos o hechos, directa o indirectamente...¹⁹

Muy importante en esta época fue el hecho de construir ostentosos recintos teatrales de mampostería con fuertes inversiones de capital privado por lo que, con fines lucrativos, elevó el precio del espectáculo, lo cual generó que selectos grupos minoritarios asistieran a estos centros. Por lo tanto, el público que no pudiera cubrir la cuota tenía como alternativa los modestos teatros.

No obstante, a pesar de esta diferencia, el teatro continuó siendo de gran atracción e interés y sitio primordial de concurrencia para el desarrollo social.

Hacia finales del siglo XIX, lo afrancesado del teatro mexicano, la moda en lo referente a los centros de reunión social (por ejemplo el Country Club), la llegada de las zarzuelas españolas o género chico, el can-can, el hecho de que en 1896 se dio a conocer el cinematógrafo por parte de los hermanos Lumière, fueron algunos de los factores que influyeron para que el teatro, que tan importante llegó a ser como espectáculo durante el siglo XIX, decayera hasta casi olvidarse. Fue la actriz Virginia Fábregas y su compañía teatral, quien le reimprimió un vital impulso.

¹⁹ Archivo del Ayuntamiento. *Reglamento de teatros. Año 1846*, p. 5.

El Teatro Principal, siglo XIX - siglo XX

Dado que el Coliseo Nuevo ya no estaba en manos de los religiosos hipólitos y de que se encontraba en pésima situación a la par que arribaron a México compañías europeas de ópera, el gobierno eligió una plaza de gallos para convertirla en el Teatro Provisional o de los Gallos y cuyas puertas fueron abiertas en 1823.

Ante este panorama de rivalidad teatral, los gerentes del Coliseo Nuevo reaccionaron de tal manera que pusieron en marcha un programa arquitectónico de revitalización, por lo que solicitaron la ayuda del régimen político. Así pues, el gobierno de la primera república cambió su nombre en 1826 por el de Teatro Principal (que habría de conservar durante más de 100 años) y emprendió algunas reformas de acondicionamiento; por ejemplo, para evitar el goteo de aceite de unas viejas y sucias candilejas, fue instalado el alumbrado de gas hidrógeno mejorando así la iluminación.

En 1830 el gobierno volvió a tomar el teatro en sus manos, propiciando junto con Eduardo de Gorostiza, entonces ministro de México en Francia, que la escena recobraría algo de auge. Asimismo, a pesar de que cada año se hizo el mantenimiento, no fue suficiente como para volver a darle la distinguida posición que por años mantuvo.

No obstante, esta crítica situación sólo fue una de las repercusiones económicas, políticas y sociales que en ese tiempo mantuvieron desequilibrado al país. Tan fue así que casi al mediar el siglo XIX las condiciones arquitectónicas del Teatro Principal seguían siendo pobres: en cuanto al patio, que era bastante grande, no contaba con una buena acústica que permitiera una igualdad de sonidos desde cualquier lugar; los asientos tenían una distancia de unos a otros demasiado corta; los palcos tenían la desventaja de estar encerrados, lo cual aumentaba el calor cuando había espectadores, además el escenario no podía ser visto desde muchos de los palcos. En alguna medida estas limitaciones formaron parte de las características que diferenciaron al Teatro Principal de los nuevos teatros que fueron surgiendo. De igual manera fomentaron una competencia entre ellos y, al mismo tiempo, con la tradición del antiguo Coliseo Nuevo, que casi durante un siglo fue el centro de reunión y diversión de la sociedad mexicana.

A estas circunstancias tan desventajosas vino a sumarse otra que no pudo vencer, cuando en 1844 fue inaugurado y puesto en funcionamiento el suntuoso y magnífico Teatro Santa Anna o Teatro Nacional, construido de acuerdo a la moderna arquitectura de teatros en Francia e Italia. Aunque el Teatro Principal algunas veces fue reformado, hacia fin de siglo (1877) su renombre estaba totalmente deslucido.

Posteriormente, para ponerlo a tono con el progreso, el Teatro Principal vio reconstruida su fachada en 1880 con un nuevo diseño, adquiriendo así una relevancia visual que lo integró armónicamente con la imagen urbana decimonónica de la ciudad. Por otra parte, le hicieron trabajos para remediar algunos desperfectos ocasionados por un temblor. Cinco años después fue objeto de una reconstrucción casi total a cargo del ingeniero y autor de obras teatrales Salvador Quevedo y Zubieta. Por ello, fue preciso clausurarlo para apuntalar arcos y muros, el vestíbulo se amplió, la sala de lunetas fue renovada y alfombrada, los palcos y plateas fueron reacondicionados, se reconstruyó el anfiteatro, se alfombraron los pasillos, se modernizó la iluminación con nuevos mecheros de gas hidrógeno, cuatro lámparas de 50 bujías y muchos focos incandescentes, reacomodaron el escenario para subir y bajar decorados y cortinas sin doblarlos, se instaló un salón para guardar las escenografías y otros accesorios de utilería y fue renovada la ventilación.

La inauguración se realizó con el estreno de la zarzuela *Mujer y reina*. Obra que marcó el inicio del "género chico" en la ciudad de México y que fue el germen que convirtió al Teatro Principal en el más importante local en el que se podían ver obras líricas que eran representadas por secciones o tandas.²⁰ Este género chico o zarzuela contó con un extenso repertorio de obras fáciles y alegres en su interpretación, por lo cual fueron aceptadas con agrado en el país. Tanto, que este recinto teatral fue conocido como "la Catedral de la Tanda".

Así pues, con estos acontecimientos festeja este histórico teatro el fin de la centuria. Es pertinente señalar que desde su fundación dentro del Hospital Real de Naturales en el siglo XVI fue, junto con la Casa de Comedia y el Teatro del Palacio Virreinal, uno de los pocos lugares de atracción, reunión o diversión. Pero definitivamente también fue para la sociedad capitalina, el lugar donde se hallaba su corazón cultural, político y social. Y aunque lo perdió con la existencia del Teatro Nacional, aún así, logró subsistir a través de los años.

Del mismo modo, durante los siglos XVI al XIX, en él se presentaron las mejores compañías de ópera con producciones de primera envergadura y de drama con obras de escritores como las del español formado en México, Eusebio Vela, que gozó de gran fama durante el virreinato, es decir, el de mayor relieve en la Nueva España después de Ruiz de Alarcón y sor Juana. Las obras de Moratín, Vega, Calderón y otros iniciaron los espectáculos teatrales después de consumada la independencia. Poco a poco se dieron a conocer nuevos temas de acuerdo con la época, por otros dramaturgos como Arias de Villalobos, Diego Juárez, Alonso de Buenrostro, Gonzalo de Riancho, Agustín de Castro, autor de los primeros sainetes costumbristas, por ejemplo *El charro*; José Joaquín Fernández de Lizardi con obras como *La noche más venturosa*; Francisco Luis Ortega con *México libre*; Juan Wenceslao de la Barquera con *El triunfo de la educación*; Manuel Eduardo de Gorostiza *Contigo pan y*

²⁰ El único espectáculo perfecto en su género que tenemos en México es la zarzuela... Todo esto, el modo de interpretar las obras, la propiedad escénica, el arte de las decoraciones, el lujo y la elegancia de los trajes, el coro y la orquesta, todo esto es tan bueno o mejor que en el Teatro de la Zarzuela o el Apolo, de Madrid. *Colección Museo Mexicano*, p. 30.

cebolla; Guillermo Prieto con *Patria y honra*; José Peón Contreras con *La hija del rey*; Manuel Acuña con *El pasado* y muchos otros más de similar importancia.

Por otro lado, el teatro llamado de corte nacionalista estuvo representado por compositores como Laura D. Uringa y Manuel Castro P.; por autores como Carlos Ortega, José F. Elizondo y Rafael Rubio. De ellos, *El tenorio maderista* y *La ciudad de los volcanes* recogieron y presentaron escenas propias de la época. También tipos y rasgos de la vida mexicana y, con ello, marcando así su discrepancia con respecto a la forma española del género chico tan de moda.

Recién nacido el siglo xx, la sociedad mexicana recibió al año de 1901 con la desafortunada noticia gubernamental de la demolición del magnífico Teatro Nacional. Esta acción favoreció en mucho al Teatro Principal, en el sentido de que le ayudó a resurgir de su letargo. De esta suerte, recuperó el lugar de primer teatro de la ciudad. Con el afán de no perder ese privilegio y sin dejar de lado el espectáculo teatral de drama, comedia, ópera y las ya acostumbradas tandas de zarzuelas, emprendió algunas novedosas acciones tales como las relacionadas con el cinematógrafo; la profunda labor realizada en su interior para conmemorar el centenario de la Independencia; la instalación eléctrica a base de una multitud de pequeños focos que fueron colocados sobre la fachada; funciones circenses y de variedad.

De esta manera, con este extenso repertorio de obras como espectáculo mantuvo su nueva posición con el paso del tiempo. Pero finalmente, para desgracia de muchos, toda la tradición teatral que representó el Teatro Principal del siglo xvi al siglo xx, terminó por completo el primero de marzo de 1931 cuando el fuego lo consumió en su totalidad, quedando tan sólo algunos muros y su fachada, que fueron derrumbados por inservibles.

...the ... of ... and ...

The ... of ... and ...

...the ... of ... and ...

...the ... of ... and ...

El Teatro Iturbide, siglo XIX

Tras de arruinarse el señor Arbeu con la edificación del Teatro Nacional, pudo reunir los fondos necesarios para llevar a cabo la construcción de otro local semejante, al que llamaría Teatro Iturbide. Escogió los terrenos que había ocupado el antiguo Baratillo o Mercado del Factor, que se localizaban en la esquina de las actuales calles de Allende y Donceles. El arquitecto fue Santiago Méndez y el escultor inglés Santiago Evans se encargó de todo lo referente al ornato. No sería tan fastuoso como el Nacional, pero también sería de mampostería. La edificación fue realizada de 1851 a 1856.

El Teatro Iturbide se caracterizó por una buena distribución de palcos, por el empleo novedoso de plateas que vinieron a reemplazar los balcones del Teatro Nacional; otra innovación introducida por el arquitecto Méndez fue la galería antepuesta a los palcos primeros. La fachada era un pórtico compuesto por columnas jónicas; las esculturas comprendían variedades estilísticas del gótico, bizantino y renacentista; el oro y la plata de imitación eran realzados por el fondo color perla y por los ricos tapetes interiores de los palcos.

Por otro lado la cada vez más fuerte enemistad que vivía entre sí la sociedad mexicana, con motivo de las reformas políticas puestas en marcha por el partido liberal y la resistencia no menos enérgica y decidida de los conservadores, influyeron nuevamente para la total ruina del señor Francisco Arbeu. Después de la muerte de Arbeu su antiguo socio, el señor Rafael Oropeza, logró rescatar al Teatro Iturbide de la serie de acreedores que pretendían embargarlo, hasta que por fin logró abrir el local en 1867. Un infortunado accidente ocurrido en 1872 habría de determinar la transformación definitiva del teatro, al suscitarse un incendio que redujo a cenizas el salón que la Cámara de Diputados ocupaba en el Palacio Nacional. Por un tiempo, los diputados federales estuvieron reuniéndose en el Salón de Embajadores del propio Palacio, pero era urgente otorgar a la Cámara una nueva sede. Fue así como el Ayuntamiento de la ciudad capital de México recordó que el Teatro Iturbide estaba edificado sobre un terreno de su propiedad y que el contrato con el empresario Oropeza le reconocía el inalienable derecho de disponer de él. Se emprendió pues de inmediato la transformación y reacondicionamiento del Teatro Iturbide para que sirviera de sede permanente del Poder Legislativo Federal o como Cámara de Diputados.



**Influencia de
las corrientes
europeas en
la forma
arquitectónica:
el neoclásico**



Posterior a la extinción de las culturas clásicas griega y romana, éstas han renacido o se han puesto de moda en algunos periodos de la historia occidental, manifestándose en la sociedad, en la política y en el arte. Uno de esos periodos es el del siglo XIX, que tiene sus antecedentes a fines del XVIII con la Revolución francesa, como una reacción violenta en contra del decadentismo al que había llegado la sociedad rectora de aquella época. En palabras de sir Isaiah Berlin, la Revolución francesa se consagró...

a la creación o restauración de una sociedad estática y armoniosa, basada en principios inalterables, un sueño de perfección clásica o al menos la mayor aproximación a ese sueño que fuese factible sobre la tierra. Predicaban un universalismo pacífico y un humanitarismo racional... Estas mismas frases definen la esencia de la revolución neoclásica sin más que sustituir la palabra "sociedad" por arte.²¹

El periodo entre 1760 y 1830 revolucionó al mundo porque en términos generales, al ya no sentirse identificada Europa con la época barroca, con el dogma ya fuese católico romano o el puritano inglés y con los monarcas absolutos "por la gracia de Dios", dio nacimiento a la Ilustración. El rechazo al rococó por ser un estilo que languidecía como una nueva supervivencia de las actitudes y los gustos del antiguo régimen se había generalizado entre los artistas, arquitectos y teóricos de Francia, Italia, Alemania e Inglaterra. La Ilustración se interesó por otras formas intelectuales, artísticas y sociales que la llevaron a encontrar su guía en la Razón, que ya había surgido con el Renacimiento, pero que fue acallada durante el siglo XVII por el dogma. Para estos movimientos su fuente de inspiración fue el mundo clásico de Grecia y de Roma, esto es, una "vuelta" al orden antiguo. Uno de los objetivos de la Ilustración fue el Progreso, por lo que para alcanzarlo los ilustrados fijaron su interés en la especulación erudita; de tal manera que en la segunda mitad del siglo XVIII y durante el XIX el motivo de su lucha y razón de ser fue lograr el progreso en sus países.

En el siglo XIX los enciclopedistas fueron librepensadores (liberales) que promulgaban una doctrina basada en: la razón individual, la independencia absoluta en el dogma, la austeridad moral, la seriedad exigente y el idealismo noble.

Francisco de la Maza dice a este respecto:

Spinoza y Descartes, filósofos barrocos, fueron aún religiosos, a pesar de la geometría y de la duda metódica, Galileo y Newton fueron científicos religiosos, a pesar del heliocentrismo y la gravitación, pero Hume y Kant ya no fueron religiosos... Los enciclopedistas fueron librepensadores...²²

²¹ Hugh Honour, *Neoclasicismo*, p. 53.

²² *Del neoclasicismo al art nouveau*, p. 17.

El periodo entre 1760 y 1830, considerado como la era de la revolución industrial, corresponde en la historia del arte al neoclásico. Esta modalidad surgida en Francia durante el siglo XVIII se impuso por completo como un auténtico estilo, como un nuevo renacimiento de las artes; por ello, uno de los factores que ayudaron al desarrollo del nuevo estilo fue la revaloración de Roma como una especie de fuente para el intercambio de ideas artísticas, de tal manera que casi todos los artistas de cierta talla pasaban años estudiando el Alto Renacimiento.

Otro aspecto muy importante de este periodo es, de acuerdo a Hugh Honour: que no es posible valorar bocetos y obras terminadas sin comprender la actitud neoclásica ante la Naturaleza y ante el Ideal.²³

Las convicciones en el siglo XVIII, fuesen religiosas, morales, filosóficas, económicas o artísticas, se basaban en el recurso a la ley natural. Sus connotaciones primarias eran la "uniformidad" y la "universalidad" y fue precisamente este significado el que hizo de la "naturaleza" un término sagrado para la Ilustración. Así, se consideraba que la perfección de la naturaleza era lo opuesto a la deformidad, a la desviación de la norma, a la afectación y por tanto a todo estilo artístico amanerado. En cuanto a la creencia en el Ideal, como una concepción no romántica, que subyace en la actitud neoclásica tanto ante el boceto como ante la obra terminada, el pintor alemán Rafael Mengs (1728-1779) lo concebía como aquello que uno ve solamente con la imaginación, y no con los ojos; el Ideal dependía de la selección de las cosas más bellas de la naturaleza, de aquí que el artista debía elevarse por encima de lo accidental y lo transitorio; para ello Mengs recomendaba un estudio no sólo de la naturaleza sino también de las obras de arte que entrañaban una selección de lo natural. A su vez Reynolds decía que el artista podía alcanzar la posesión de la idea a partir de una reiterada experiencia y una atenta comparación de los objetos de la naturaleza, a través de un método: el cuidadoso estudio de las esculturas antiguas. La aparente dicotomía entre naturaleza e ideal se resolvía mediante una interpretación naturalista del arte clásico.

El neoclásico influyó en toda Europa donde el revival Luis XIV fue específico de Francia; en Alemania, en Suiza y en cierto grado también en Inglaterra e Italia, la reacción respecto al rococó adoptó la forma de un rechazo del gusto francés, aunque las circunstancias de este rechazo diferían ampliamente de un país a otro. El nuevo estilo adquirió pronto un carácter internacional extraordinariamente homogéneo. En los ataques al barroco y al rococó por artistas y escritores de vanguardia, encontramos los indicios claros de los nuevos principios artísticos que pretendían establecer.

En el caso concreto de la arquitectura retomemos algunas palabras ya dichas: el espíritu de la Ilustración al aplicarse el repertorio de la tradición renacentista, reconoce en aquellas formas dos motivos de validez: la correspondencia con los modelos de la arquitectura antigua, griega y romana, y la racionalidad en las propias formas, en el sentido de que los elementos arquitectónicos tradicionales pueden ser asimilados a elementos constructivos. En arquitectura se dio un proceso de pu-

²³ *Op. cit.*, p. 133.

rificación y simplificación hacia un estilo de geometrías puras, consecuentes con el rechazo a la concepción rococó. Hugh Honour manifiesta que los arquitectos neoclásicos buscaron los efectos de la solidez y la permanencia, de la solemnidad y la rigidez, de la evocación serena y silenciosa de ese mundo arcaico del que extraían sus principios arquitectónicos. En lugar de un arte compuesto aspiraban a una arquitectura de una sencillez primordial, despojada de todo colorido, de molduras y ornamentos escultóricos de modo que quede reducida a su estado primigenio.²⁴

Por consiguiente, resurgió la columna dórica en oposición a la salomónica o estípít; el frontón cerrado contra los remates de líneas curvas; el blanco y el gris en oposición al color y al oro; el mármol y el estuco contra la madera o yesería policromada; la línea recta contra la línea curva; la razón contra el símbolo; los ornamentos "extravagantes" eran barridos de escena para dejar sitio a embellecimientos arquitectónicos, como la voluta vitruviana o gruesas guirnaldas.

Por otra parte, tanto la sensibilidad neoclásica como los métodos de cálculo derivan de la mentalidad analítica, por lo que el nuevo fervor moralizante que comenzó a impregnar las artes tenía un tono racional y estoico. El progreso en la técnica permitió afinar los razonamientos constructivos y funcionales; la mayor atención acordada a estos hechos indujo a una especie de rectificación y restricción de las reglas tradicionales, por ejemplo, la columna se justifica sólo si está aislada; el tímpano, únicamente, si en realidad tiene un tejado atrás; etc.

Se manifiesta así la separación entre arquitectura y la práctica constructiva, que va a parar a manos de los ingenieros. Cabe aclarar que esta separación se dio porque antes de este movimiento revolucionario, el hecho de edificar un inmueble implicaba que el arquitecto se encargaba tanto de la elaboración del proyecto como de la realización del mismo, es decir, de materializar el proyecto por medio de la dirección de la obra de construcción. Este proceder llevó a la arquitectura de este periodo (1760-1830) ante la problemática de definir cuáles eran las actividades que le correspondían. De esta manera, llegó a establecerse una dicotomía entre la práctica constructiva o ingeniería y la arquitectura. Sin embargo, ante un panorama aún no bien definido, la relación entre la ingeniería y el neoclásico continuó siendo una manifestación artística. En este contexto empezaron a ser fundadas escuelas de ingeniería, como la Escuela de Puentes y Caminos, y a proliferar las academias de arte, las que a medida que fueron desplazando el estudio del maestro como centro principal de aprendizaje de los artistas jóvenes, asimismo desplazaron su atención del dominio del oficio al de la teoría.

El arquitecto J. L. Durand (1760-1834) es uno de los exponentes de este periodo estilístico. Fue influenciado por racionalistas del siglo XVIII, como Rondelet y por el arquitecto revolucionario Claude Nicolás Ledoux.

Durand escribió (1802-1805) su valiosa aportación al neoclásico, en *Précis des leçons d'Architecture données al' Ecole Royale Polytechnique*, texto que aplicó en el curso de arquitectura que impartió en la Escuela Politécnica de París. En él dice que la tarea de esa manifestación artística era la utilidad pública y privada, la conservación, el bienestar de los individuos, de las familias y de la sociedad. Los medios a

²⁴ *Op. cit.*, p. 60.

utilizar por la arquitectura eran la conveniencia que impone solidez, la salubridad y la comodidad al edificio y la economía que requiere la forma más simple, regular y simétrica posible. En cuanto a lo decorativo, decía que los gastos que se requerían para ello eran innecesarios, pues la verdadera decoración era el resultado de la más conveniente y económica disposición de los elementos estructurales —entendiendo por disposición la combinación de elementos dados—. De tal manera que la belleza derivaba necesariamente de la coherencia con que la arquitectura alcanza su fin utilitario. Su método comprende tres fases:

- 1) la descripción de los elementos;
- 2) los métodos generales para asociar los elementos con el fin de obtener las partes de los edificios y los edificios; y
- 3) el estudio de los tipos de construcción.

Por elementos debe entenderse los materiales con sus propiedades, y las formas y proporciones que éstos adoptan al ser puestos en obra. Las formas y las proporciones son de tres tipos:

- 1) las que se deben a la naturaleza de los materiales y al uso de los objetos en cuya construcción se han empleado;
- 2) las que la costumbre ha convertido de algún modo en necesarias, es decir, las formas y las proporciones imitadas de los edificios antiguos;
- 3) las que siendo más simples y determinadas deben tener preferencia debido a la facilidad con que se captan.

El arquitecto Durand esboza, al igual que los tratadistas antiguos, una serie de consideraciones constructivas de las que se deduce una descripción a grandes rasgos de los órdenes arquitectónicos. A diferencia de los tratadistas antiguos, él fue rigurosamente lógico y se dio perfectamente cuenta de que las formas constructivas, al no estar bien determinadas por la naturaleza de los materiales empleados, permiten que se pueda añadir o suprimir algo. Por tanto, nada impedía que se determinaran recurriendo a las formas sacadas de los edificios antiguos, o sea, justificadas únicamente por la costumbre. Y puesto que las formas constructivas variaban bastante de los edificios griegos a los imitados por los romanos y, a su vez, por los modernos pueblos europeos (siglo XIX), se tenía la libertad para escoger de entre ellas las formas y proporciones que siendo más simples, se adaptaran mejor a la satisfacción de la vista y del espíritu respetando la economía de los edificios.

Así, el arquitecto Durand efectuó una especie de selección de las formas tradicionales eligiendo las más simples y esquemáticas. Por lo tanto, los arquitectos deberían valerse de las formas clásicas dedicándose sobre todo a la disposición que, cuando es conveniente y económica y alcanzando el fin que se propone la arquitectura, se convierte así en el origen de la agradable sensación que nos hacen experimentar los edificios.

El arquitecto Durand hizo de la arquitectura una especie de teoría combinatoria, asociando entre sí de todas las maneras posibles: por un lado los elementos

dados primero en abstracto, esto es, prescindiendo de su destino, y por otro lado conforme a las exigencias distributivas de los diversos temas. De aquí que el programa de este arquitecto parece anticipar el funcionalismo moderno.

Los racionalistas del siglo XIX no sabían imaginar formas concretas sin referirse a algunos de los estilos pasados: clásicos o medievales. De este modo no sólo fueron instruidos en el arte, sino que además se les inculcaba el culto moral por los antiguos, verdadera espina dorsal de toda la educación en la Francia del siglo XVIII y en realidad de toda Europa.

La mayor figura del racionalismo neoclásico es el arquitecto francés Henri Labrouste, alumno de la Academia y Grand Prix de Rome en 1824. Reside durante cinco años en Villa Médici estudiando la arquitectura antigua y en 1830 vuelve a París para abrir una escuela privada de arquitectura, enseñando una estricta adhesión a las exigencias constructivas y funcionales.

Las ideas de Labrouste no eran nuevas. Su razonamiento sobre la construcción y la función es parecido al de Durand, pero ahora estas afirmaciones adquirieron un preciso tinte ideológico. La revolución de 1848 en Francia señaló la culminación de las esperanzas progresistas donde arte, ciencia y política aparecen casi identificadas entre sí. El curso de los acontecimientos sucesivos, la agitada vida de la Segunda República y el retorno del Imperio, infieren un duro golpe a las fuerzas culturales causando su dispersión y aislamiento.

Labrouste cierra su escuela en 1856 y los alumnos se trasladan al taller del arquitecto Eugenio E. Viollet le Duc (1814-1879) quien, a partir de ese momento, fue reconocido como cabeza del movimiento racionalista. Pertenece a la generación más joven, no tuvo el ardor de Labrouste, pero poseyó un extraordinario bagaje científico y se preocupó de no perder los contactos con el mundo oficial; fue amigo de la emperatriz y ejerció cierta influencia sobre el mismo Napoleón III. Expuso a la Academia de Bellas Artes como leyes de la arquitectura, el uso apropiado de los materiales y la obediencia a las necesidades funcionales. Se interesó también por el hierro, proponiendo su uso conforme a sus características peculiares y no en sustitución de los materiales tradicionales. Siguió la tradición neogótica a la que, igual que los neoclásicos, asocia al racionalismo.

El arte neoclásico en México se desarrolló de la siguiente manera: la Academia Nacional de San Carlos, contraria al "desorden" (líneas y formas en movimiento) del rococó y de acuerdo a la corriente europea, logró imponer bajo sus rígidos preceptos las nuevas reglas estilísticas.

Cuando la Academia de San Carlos logra imponer el arte neoclásico, destruyendo moral y materialmente la tradición barroca, estalló la lucha por la independencia del país... Una serie de edificios neoclásicos de primera categoría fueron terminados en la época de la Independencia. El nuevo arte, en pugna con la tradición inmediata, fue pronto aceptado por el movimiento insurgente y vino a ser la señal del cambio hacia la modernidad.²⁵

A este hecho contribuyeron grandemente los artistas de formación neoclasicista que habían ido a estudiar a Europa o que llegaron a trabajar a México procedentes

²⁵ Justino Fernández, *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*, p. 17.

de ese continente. Entre estos hombres racionalistas se encontraban los arquitectos Miguel Constansó y Lorenzo de la Hidalga. El primero pensaba que el "buen gusto" en la decoración de las fachadas constituía la elegancia y hermosura de un edificio, por ello veía con desagrado el hecho de mezclar los tres órdenes arquitectónicos, la asimetría en los elementos constructivos y criticaba lo poco funcional que había resultado la arquitectura colonial.

Dado que el México independiente nació bajo el signo del arte neoclásico que imperaba en Europa, se manifestó durante la centuria del XIX, por propia voluntad, el ser moderno basándose en la norma y el ideal artístico de ese estilo; por el gran valor que le dio a todo lo extranjero,²⁶ encontrando así su forma de expresión a través de las vicisitudes políticas y sociales de nuestra historia. La Academia de San Carlos, fundada en 1785, expiró alrededor de 1821 con el fallecimiento, para esas fechas, de casi todos los maestros neoclásicos y con la consumación de la independencia. A estos hechos les siguieron años que podemos llamar de verdadera decadencia artística, hasta que la Academia fue reorganizada en 1843. De tal manera que la arquitectura y las artes plásticas en general contaban ya con una importante tradición neoclásica, iniciada desde las últimas décadas del siglo XVIII por artistas de prestigio como Tolsá y Tresguerras. Sin embargo:

Lo que en México se conoce como estilo neoclásico, corresponde en Europa a una tendencia clasicista del final del barroco, que se da en Francia durante el reinado de Luis XVI y en España con el gobierno de Carlos III, que muchos prefieren denominar Barroco Académico, para diferenciarla de lo que consideran el verdadero estilo Neoclásico, que se produjo en Francia a partir de la Revolución francesa, con mayor afinidad con el Romanticismo. El Neoclasicismo en España no se dio en un régimen revolucionario como en Francia sino por el contrario en la plenitud del absolutismo ilustrado, por lo cual no cabe esa diferenciación...

En Europa el estilo Neoclásico de Luis XVI, se había impuesto como símbolo de la Ilustración y así había pasado a España, adoptándose por Carlos II y Carlos IV como signo ideológico del nuevo orden, imprimiéndose en todas las formas que se producían bajo ese régimen.²⁷

²⁶ ...El movimiento modernizador de la cultura mexicana tiene sus orígenes en todo un conjunto de acciones de la Corona Española, tendientes, como sabemos, al salirle al paso a la crisis de su política colonial. Es conocido el hecho de que Carlos III en su a la postre ineficaz esfuerzo por detener el desmoronamiento del sistema hispánico de dominación, dicta algunas medidas de liberación del comercio, y al mismo tiempo, ante la presión de importantes grupos intelectuales tanto en España como de la América misma ligados ya con la inteligencia de vanguardia del centro de Europa, despeja el camino a significativas manifestaciones de la nueva cultura. De esta manera, y este es un hecho bastante conocido también, se efectúa la creación de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España (1783), de carácter eminentemente laico, utilizando como modelo a la Academia de San Fernando de Madrid que trabajaba bajo los lineamientos canónicos del neoclasicismo, en concordancia con las corrientes de avanzada de otras instituciones europeas como lo eran las academias francesas e italianas. Rafael López Rangel, *Arquitectura y subdesarrollo en América latina*, p. 43.

²⁷ Sonia Lombardo de Ruiz, *La Ciudadela o ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, p. 33.

En Francia el neoclasicismo maduró rápidamente y tuvo un florecimiento breve, seguido de un periodo de deterioro no menos rápido durante el Imperio que, curiosamente, suele considerarse como de su apogeo. Por supuesto, muchos elementos se conservaron en el Imperio transformándose en arte romántico; otros suministraron motivos y fórmulas adecuadas para las academias y escuelas de arte, pues un estilo tan racional ha sido siempre eminentemente didáctico, y por último se convirtieron en la materia prima del arte oficial y del arte *pompier* de mediados del siglo XIX.

Así, en México, se impuso la peculiar ideología arquitectónica que cubriría de manera dominante los dos primeros tercios del siglo XIX. Obviamente, las obras realizadas no fueron numerosas en virtud de las vicisitudes de la vida política del país. No obstante, en el campo de la enseñanza de la arquitectura y de las artes plásticas, en la academia, el neoclasicismo fue invariablemente la concepción oficial.²⁸ Al respecto H. Honour escribe: "... los artistas neoclásicos encontraron tanto apoyo y estímulo, si no más, entre los aristócratas y poderosos que entre los burgueses".²⁹

Francisco de la Maza dice que el estilo neoclásico se manifestó en México en cuatro formas diferentes:

- 1) de creación, en donde nada había; ejemplo: el Palacio de Minería;
- 2) de sustitución, en donde había, suplantando de manera parcial; ejemplo los retablos;
- 3) de reconstrucción, es decir, una sustitución, total; ejemplo: el templo de Jesús María;
- 4) de finalización, como la Catedral de México...³⁰

Por otra parte, las publicaciones francesas sobre arquitectura fueron muy conocidas en México a través de su lectura. Algunos arquitectos se ponían al corriente en lo referente a las nuevas tendencias, dedicándose a copiar fielmente las ornamentaciones, detalles o fachadas completas. De todas las variantes de tipos arquitectónicos (neos) que se dieron en Europa y por consiguiente en América, unos se popularizaron en cada ciudad a pesar de haberse originado en otros países, otros son comunes a varios países y otros más contienen elementos que pueden considerarse como propios de cada lugar. Sin embargo en lo que respecta a la arquitectura de tendencia clasicista, todo ello no era sino las características artísticas de Italia, a las que trataban de apegarse tanto los arquitectos europeos como los americanos.

²⁸ Rafael López Rangel, *op. cit.*, p. 45.

²⁹ *Op. cit.*, p. 58.

³⁰ *Del neoclásico al art nouveau*, p. 49.



**Reglamentos
de construcción
en México**



Hacia el año 1842, cuando fue edificado el Teatro Nacional, se encontraba en vigencia la obra de Manuel Rincón Miranda, *Tratado de legislación de edificios y construcciones* que databa del año 1831 y que todavía en 1850 era usado como texto en la clase de arquitectura legal, impartida en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Por el momento sólo haré mención de los puntos más interesantes que contiene dicho tratado y posteriormente expondré el capítulo VI, titulado "Construcción de las salas de espectáculos".

Capítulo I. Presupuestos y ajustes

SEC. I. FORMACIÓN Y NATURALEZA DE ESTE CONTRATO

1. Los presupuestos y ajustes, en lo que se refiere a la construcción, son el conjunto de convenios que se realizan entre el propietario y el empresario para arreglar el modo de ejecutar una construcción determinada.
2. El arquitecto es un artista que concibe la forma y disposición de las construcciones, arregla los planos y presupuestos, dirige los trabajos, los reconoce, mide y valúa.
3. Suministra su talento y cuidados.
4. No interviene en la compra de los materiales para la construcción.
5. Tampoco interviene en la parte administrativa de la mano de obra.

SEC. II. DERECHOS Y OBLIGACIONES DEL EMPRESARIO Y PROPIETARIO, EN LA EJECUCIÓN DE LOS PRESUPUESTOS Y AJUSTES.

ART. 1. DERECHOS Y OBLIGACIONES DEL EMPRESARIO.

13. Deberá observar, en forma cuidadosa, la manera de aplicar las reglas del arte y los usos de los lugares donde se lleve a cabo la edificación.

SEC. IV. RESCISIÓN DE LOS CONTRATOS POR CAUSA DE FUERZA MAYOR O QUIEBRA DEL EMPRESARIO.

39. En caso de que el terreno, sobre el que se ha de construir, se llegara a destruir por alguna inundación o si el propietario fuese privado de tal posesión, debido a que se le destinase a uso público, no hay ninguna obligación de cumplir el contrato ni por el empresario ni por el propietario. Sin embargo los trabajos ejecutados hasta ese momento corren por cuenta y riesgo del empresario, puesto que la obra aún no ha sido entregada al propietario.

SEC. V. PRÁCTICA QUE SE SIGUE EN MÉXICO PARA LA EJECUCIÓN DE LAS OBRAS.

41. El arquitecto, además, debe visitar la obra en forma periódica con el fin de notar si los trabajos se adelantan o realizan según las reglas del arte.
41. Cuidar de la buena calidad e inversión de los materiales y llevar la contabilidad de la obra (este modo de proceder era conocido como: obras por administración).
41. Ese cúmulo de obligaciones, que si bien están en estrecha relación con la profesión del arquitecto, pueden traer consigo una serie de vicios. Por lo tanto éstas pueden ser cumplidas por "individuos menos inteligentes" (sic) que trabajen, bajo la dirección del arquitecto, para cuidar las operaciones materiales sujetándose en todo a los planos. Así pues el propietario debe valerse de un empresario de obras que proceda conforme a la dirección y a las órdenes dadas por el arquitecto; se debe ocupar de los medios de ejecución, de la mano de obra y de la provisión de materiales.
42. El arquitecto debe contar con todos los elementos que requiera para realizar la obra; todo debe proporcionársele ya que su único fin es el de darles un uso conveniente conforme a las reglas del arte, sin averiguar su procedencia o su valor.
42. La principal ocupación de los "hombres arte" (sic) -Arquitectos- es la de combinar los elementos para formar la unidad que se proponen y el propietario es quien se debe de ocupar en darle los elementos necesarios.

Cap. II. De la responsabilidad de los arquitectos y empresarios, después de recibidos los trabajos.

SEC. I. REGLAS DE RESPONSABILIDAD, COMUNES A LOS ARQUITECTOS Y EMPRESARIOS.

48. En cuanto al requerimiento de la solidez, ésta no tiene efecto cuando el arquitecto o empresario, por convenio particular, garantizan la obra por un tiempo determinado.
50. Los puntos anteriores están relacionados no sólo con las nuevas construcciones sino también en lo que se refiere a reconstrucciones o a las grandes reparaciones.

SEC II. RESPONSABILIDAD PARTICULAR DEL ARQUITECTO.

59. Se llama arquitecto y/o empresario: al que construye proveyendo los materiales y la mano de obra (empresario) y al que forma los planos y examina las disposiciones de la construcción (arquitecto). Algunos arquitectos se dedican a la empresa de obras y algunos empresarios fungen como arquitectos. El arquitecto que se dedica a la empresa, al mismo tiempo, empresario y está sometido a las leyes relacionadas con tal tipo de personas. El empresario que toma el papel del arquitecto debe ser tratado como lo segundo, teniendo una doble responsabilidad.
59. De la disposición de la construcción, de una estrecha vigilancia de los trabajos y de su recepción y del arreglo de memorias.

ART. I. RESPONSABILIDAD DEL ARQUITECTO QUE HACE LOS PLANOS Y PRESUPUESTOS.

60. El arquitecto se hace responsable de concebir y formar los planos, con las condiciones de solidez y magnificencia necesarios.

SEC. III. RESPONSABILIDAD PARTICULAR DEL EMPRESARIO.

75. Tanto el arquitecto como el empresario deben asegurarse de que el terreno, elegido para la obra, sea perfectamente sólido.

SEC. IV. LÍMITE DE TIEMPO DE LA RESPONSABILIDAD DE LOS ARQUITECTOS Y EMPRESARIOS, DESPUÉS DE LA RECEPCIÓN DE LOS TRABAJOS.

83. Ambos se hacen responsables en cuanto a lo edificado, por un periodo de 10 años.

Cap. III. Honorarios de los arquitectos.

88. El sistema generalmente admitido para las construcciones en México, consiste en encarar al arquitecto la dirección y ejecución de los trabajos, cobrando en el caso de obras de construcción por administración y existiendo de antemano un convenio particular desde un 10% hasta un 15% sobre el importe total de los gastos por sus honorarios, que serán variables según la localidad y la clase de sus servicios. Sin embargo, los arquitectos pueden cobrar el 2 al millar sobre el valor de la finca, ya sea rústica o urbana.

De honorarios para ingenieros civiles y arquitectos

El alineamiento impide disponer de la propiedad destinada para la vía pública y tiene como objetivo impedir la caída de los edificios, ya sea por antiguos o por demolición voluntaria. La autoridad sólo tiene que pagar el terreno adquirido para la vía pública, sin tener en cuenta las construcciones suprimidas ni la depreciación.

Como se ve, para la realización de un diseño se necesitaba de 3 personas: el propietario, persona que aportaba el capital, por lo que elegía al arquitecto que se apegara a su ideal arquitectónico y a su presupuesto; el arquitecto, considerado como el encargado del aspecto formal de la obra, su trabajo en el proyecto como en la obra, debería estar apegado a las reglas del arte vigentes, básicamente, con solidez y magnificencia o suntuosidad. El empresario era responsable del surtido de los materiales necesarios para la realización de la construcción, así como de la mano de obra. Estaba bajo las órdenes directas del arquitecto ya que las diferencias que existían entre ambos eran de dos clases: la profesional, y que él se encargaba del manejo del capital.

El capítulo VI, titulado "De la construcción de la sala de espectáculos", dada su importancia para el presente trabajo he creído necesario transcribirlo:

Las salas de espectáculos, siendo lugares de numerosas reuniones, estando mal construidas o mal dispuestas, pueden dar lugar a inmensos males; el modo de construir las salas de espectáculos debe ser asunto de vigilancia de la autoridad y objeto de sobre vigilancia especial.

Debe exigirse una solidez superabundante, sobre todo en las partes donde el público se aglomera; las salidas deben estar dispuestas de manera que se facilite la circulación y se deben tomar las precauciones más eficaces para impedir los incendios.

Las ordenanzas municipales deben prevenir que ningún edificio de esta clase, sea puesto al servicio del público sin la licencia respectiva de la autoridad, apoyada en el informe facultativo del arquitecto de la ciudad, o de cualquier otro arquitecto, y, a falta de éste, de un maestro de obras titulado; en el informe deberá constar que en este edificio existen los medios suficientes para atender de pronto al incendio que se inicie.

Convendrá añadir a lo expuesto, lo útil que sería exigir que estos edificios estuviesen rodeados de un tránsito enteramente libre, y cuya latitud no fuera menos de 3 metros, para las salas capaces de 1000 personas; aumentando esta dimensión en proporción de la capacidad, y tomando en cuenta la altura del edificio; estos tránsitos serían convenientes para que en caso desgraciado, pudiera salir violentamente la concurrencia por medio de varias puertas que se comunicaran con el salón y que solamente se abrieran para estos casos; el nombre particular de estos tránsitos es conocido con el de Camino de Ronda.

Los muros interiores, los muros que separan los cuartos de los actores, el muro del proscenio, el que separa la sala, el vestíbulo y las escaleras deben ser de mampostería.

Las puertas de comunicación entre los cuartos de los actores y el teatro, deben ser de fierro y con batientes, debiendo estar constantemente cerradas.

Todo el muro del proscenio no debe tener otra abertura que la del marco mismo, y cubierto este en caso necesario, por medio de un telón alambrado y cuya cuadrícula sea de 2 centímetros, a lo más, y suspendidos por cuerdas incombustibles (amiante).

Las salas de espectáculo debe procurarse que estén bien ventiladas de arriba para abajo, de manera que las corrientes de aire circulen constantemente.

Ningún taller puede establecerse en la parte superior del teatro, excepto los de pintura y sastrería, bajo la condición de que sus pisos estén enladrillados y los techos de artesón de alambre, y en el caso de que establezcan talleres para pintores, la sorbona debe encerrarse por medio de tabiques asentados y revestidos de yeso, plafonada, enladrillada y cerrada por una puerta de fierro.

Ninguna división debe ser hecha en las cubiertas sino para los talleres designados.

La cubierta general debe ser formada por una armadura de fierro y tener grandes ventilas envidrieradas.

La linterna de la sala debe ser de fierro y yeso, sin mezcla de madera.

En la parte superior del edificio debe colocarse un depósito de agua para casos de incendio, de modo que el aparato que se coloque pueda arrojar una cantidad de agua conveniente, por donde sea necesario, en las partes altas.

Las bombas deben situarse en el primer piso, en un local separado del teatro por muros de mampostería.

Las bombas deben estar surtidas por las aguas de la ciudad, recogidas en recipientes, de modo que puedan obrar en cualquier sentido.

Los teatros deben tener un almacén de decoraciones, fuera de su recinto, procurando tomar las precauciones necesarias para evitar un incendio, atendiendo a la seguridad de las casas vecinas.

Los directores y empresarios no pueden establecer ningún depósito de decoraciones y accesorios debajo de la sala, ni debajo del foro, el almacén de accesorios deberá estar separado por un muro de mampostería.

Debe haber dos escaleras destinadas especialmente al servicio del foro, y dando salida al exterior.

Conviene, además, que ninguna otra persona, sino el conserje y el cajero, puedan alojarse en las salas de los teatros, ni en ninguna parte de los departamentos que comuniquen con las salas.³¹

Por lo anterior concluimos que para la construcción de teatros se exigía consistencia o solidez y salubridad, salidas de emergencia, pasillos amplios y cómodos, buena ventilación, seguridad, etc., características que quedaron plasmadas en el Teatro Nacional.

³¹ Manuel Rincón y Miranda, *Tratado de legislación de edificios y construcciones*, p. 85.



**El Teatro Nacional
de la ciudad
de México,
1841-1901**



Planteamiento de una inversión de capital privado y estatal

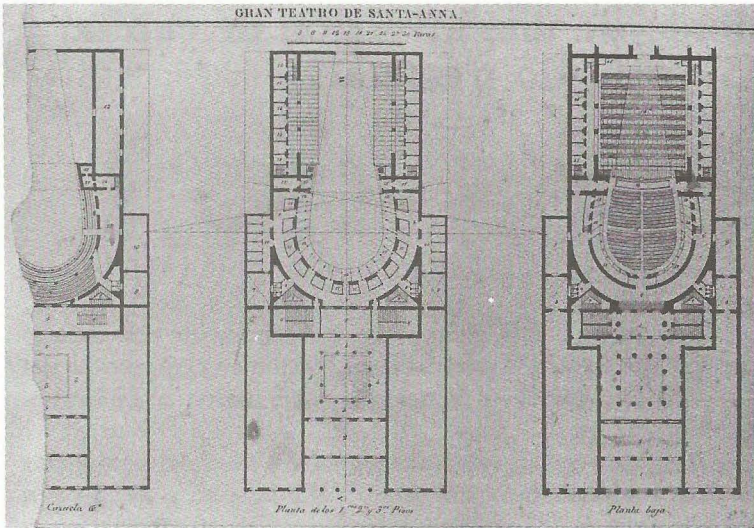
El espectáculo del México del siglo XIX se encuentra estrechamente relacionado con la persona de Francisco Arbeu, por su decisiva participación en el desarrollo del teatro al invertir en la edificación de nuevos espacios, como lo fueron: el Teatro Nacional y el Teatro Iturbide.

El señor Francisco Arbeu, de origen guatemalteco, nació a fines del siglo XVIII y murió en México en 1870. En su ciudad natal estudió arquitectura y, siendo aún joven, llegó a México poco después de iniciada la guerra de independencia. Con el tiempo, llegó a amasar una gran fortuna que lo convirtió en un importante capitalista. Entre sus trabajos realizados en la ciudad de México se encuentra el proyecto y construcción de la línea del ferrocarril (1830) que unió a la capital con el pueblo de San Agustín de las Cuevas (Tlalpan). Precisamente, parece ser que su fortuna la obtuvo llevando a cabo diferentes negocios relacionados con la construcción de vías férreas.

En 1841 ideó la construcción de un teatro que sería "suntuoso y elegante", según su deseo, por lo que debería ser arquitectónicamente superior al Coliseo Nuevo y, desde luego, a los otros teatros que habían surgido por diversos rumbos de la capital, como el de Los Gallos y el de Nuevo México. Lo primero que necesitó para emprender tal empresa fue contar con planos y presupuestos. Así, le fueron presentados algunos proyectos de entre los cuales le interesó el del arquitecto Moró, pues reunía la idea de un gran hotel y un teatro. (De este proyecto desgraciadamente no fue posible obtener mayor información en las fuentes consultadas). A su vez recurrió al entonces ya afamado arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, para que le hiciera dos encargos: un presupuesto sobre el proyecto del arquitecto Moró (de lo que se desconoce la respuesta). Y, además, un proyecto realizado por él.

Una vez que el señor Arbeu analizó y comparó ambos proyectos, se decidió por el de De la Hidalga, aduciendo que lo había preferido por la solidez y magnitud del monumento diseñado; aunque la verdadera razón fue que el arquitecto De la Hidalga (contrario al proyecto del arquitecto Moró) le concedió mucha mayor importancia al teatro que al hotel y al restaurante. Por otro lado, si bien el costo de construcción era más elevado presupuestalmente, el señor Arbeu le dio poca relevancia al aspecto económico, porque sería prontamente recuperable ya que el futuro del teatro prometía ser una fuente de enormes ganancias monetarias.

Después de haber elegido el proyecto, el siguiente paso fue buscar el terreno apropiado sobre el que se erigiría el teatro. El que le pareció más conveniente fue uno que se encontraba cercano al Teatro Principal. Su interés nació porque se hallaba en



Planos arquitectónicos originales del Gran Teatro de Santa-Anna, 1843.
 Planta baja, Planta de los primeros, segundos y terceros pisos y
 planta de la cazuela (incompleto).
Mapoteca Orozco y Berra. Imprenta Litográfica de I. Cumpido.

el centro del comercio y de los negocios de la ciudad y porque seguramente tendría bastante concurrencia como para asegurar las futuras entradas al teatro; quizás porque la mayoría de personas que iban a ese lugar de la ciudad para efectuar algún negocio, se interesarían en asistir al teatro a ver buenas obras, representadas por las mejores compañías teatrales, de tal manera que lograría quitarle público al Principal.

Dicho terreno estaba ubicado de la calle de Vergara (Bolívar) al callejón de Belemitas (Filomeno Mata), precisamente en donde en la actualidad atraviesa la avenida Cinco de Mayo. Posteriormente procedió a cerrar el contrato con los dueños, que eran descendientes de la señora Josefa de Paula Argüelles Sánchez de Tagle, poniéndose de acuerdo en firmar la escritura pública en ese mismo año de 1841. Entre las cláusulas que se estipularon en ella está la siguiente:

...No darían los compradores al contado ni en pagos el precio de las fincas; constituirían, sí, en ellas, o, en lo que edificasen en el sitio, un censo enfiteútico, cuyo canon anual sería \$3 500.00 pagaderos por tercios de año adelantados, y el 3% de laudemio, que recibirían los señores del dominio directo, sobre el precio de todas y cada una de las ventas sucesivas que se hicieren después de aquella, sin deducción de ninguna cantidad, por ningún título ni causa.³²

Además, como para realizar la edificación era indispensable demoler las construcciones existentes, los vendedores exigieron al señor Arbeu una fianza otorgada por personas que poseyeran bienes raíces con el fin de asegurar el levantamiento del teatro

³² José María Marroquí, *La ciudad de México*, p. 133.

o, de lo contrario, la reposición de las fincas al estado en que se hallaban conforme al plano y avalúo de ellas. Ante tal requerimiento Arbeu consiguió que los señores Antonio Garay y Lorenzo Carrera, ricos propietarios, otorgaran la fianza pedida. Ambos fincaron su riqueza en la construcción de vías de ferrocarril, obteniendo concesiones gubernamentales para comunicar al país por medio del este transporte, como cuando fue construido el tramo Veracruz-El Molino (13.6 km) que fue el primer ferrocarril de servicio público en México en 1850. Asimismo se vieron involucrados en un proyecto frustrado de la construcción de una línea que uniera las costas del Golfo y del Pacífico por el Istmo de Tehuantepec.³³

Por su parte, Arbeu se comprometió a construir el teatro en el transcurso de dos años conforme al plano de De la Hidalga, reservándose la facultad de modificarlo, si fuese necesario, durante el proceso de construcción. Por otro lado, no contando con los fondos necesarios para llevar al cabo la construcción, buscó la cooperación de particulares y como encontró dificultades para ello se decidió a pedir ayuda al Ayuntamiento de la ciudad. Para tal motivo se dirigió a la Comisión de Diversiones Públicas, ante la cual expuso el asunto. Entre los representantes de la comisión se encontraba el señor Ignacio Tagle y Lebrija. Esta comisión a su vez se comunicó con la Comisión de Hacienda del Ayuntamiento, donde se encontraba como regidor perpetuo y secretario de la misma, el señor Francisco Manuel Sánchez de Tagle (padre del primero y hermano de la señora Josefa de Paula Argüelles Sánchez de Tagle, dueña del terreno), por medio del siguiente escrito:

En todas las capitales del mundo los teatros muestran, al extranjero, el grado de cultura de ese pueblo. Mientras más civilización exista más se fomentan esos espectáculos y, por lo tanto, crece el lujo, en ellos, y se aprecia más a los que trabajan ahí... Sabido es lo que en la actualidad pasa en Europa con respecto a los teatros, los edificios son el tipo del buen gusto... son el punto de reunión de lo más selecto de la sociedad... En México mientras más se ha ido avanzando se ha ido teniendo más cuidado con esos espectáculos... anteriormente y en tiempos no muy atrás solo se representaban joyas y comedias ridículas en un local asqueroso y de aspecto repugnante... Así fue como se tuvo más cuidado y atención hacia el local mismo que existe se arregló quitándose el feo mosquete, se mejoró en todas líneas; con lo que se convirtió en la diversión del público ilustrado. En la actualidad se le ha dado gran impulso a este ramo, también es conocido el estado en que se encuentran los teatros. Esto demuestra que la civilización en México avanza a grandes pasos... D. Francisco Arbeu proyecta el hacer un teatro magnífico digno del siglo y digno de esta hermosa Capital... El Sr. Tagle pide a V. E. que proteja tal empresa tan útil y brillante... los planos levantados que he tenido ocasión de ver demuestran que... su extensión, su distribución, el material de que va a componerse y el lujo con que va a decorarse lo pondrán al nivel de los mejores de su clase que existen en Europa... se trata de hacer un edificio magnífico en la capital con lo que va a enriquecerse, estoy seguro que V. E. protegerá el proyecto llevando una de sus más gratas atribuciones... En tal virtud, en la de que el señor Arbeu ofrece ceder a V. E. tres palcos en el mejor sitio decorados con superioridad a los demás y libres de toda entrada en el (entendimiento) de que el arrendamiento de ellos para cualquier particular sería por lo menos 3,500 pesos anuales los que

³³ *Enciclopedia de México*, tomo 4, p. 130.

deja de percibir el Sr. Arbeu para cederlos a V.E... un capital de sesenta mil pido a V.E. que se destine y se entregue para la fábrica del mismo hasta una cantidad de consideración de los créditos que tiene la municipalidad entre el Gob. y que pasando de acuerdo a la comision de hacienda consulte para el procsimo cabildo la cantidad que puede destinarse a los términos de la entrega y todo lo que crea conducente á la seguridad de la inbersion o devolucion en el caso desgraciado de que por cualquier accidente se trastorne el referido proyecto.³⁴

A su vez, el señor Arbeu la única condición que puso fue que al darle al Ayuntamiento el usufructo de los tres palcos ofrecidos, no coartara en ningún tiempo al dueño o dueños que fuesen del teatro para disponer de él por ventas, arrendamiento u otra clase de contratos. Asimismo, se comprometió a devolver el dinero siempre y cuando el proyecto no se realizara y a dar una fianza que sería devuelta al término de la construcción.

Posteriormente se reunieron Arbeu y la Comisión de Hacienda en diciembre de 1841, llegando al común acuerdo de proponer al Ayuntamiento que si la municipalidad conseguía del Supremo Gobierno la compensación de sus mutuos créditos, se le dieran a Arbeu sesenta mil trescientos noventa y seis pesos, un real junto con veinticuatro mil seiscientos noventa y tres pesos seis reales, lo que daba un total global de ochenta y cinco mil pesos. Según el expediente anterior, la primera de esas cantidades fue obtenida de la siguiente manera:

...Debe el Supremo Gobierno por los suplementos que le ha hecho el Municipio para cárceles, Hospitales y Escuelas...un millón veinte y un mil tres cientos ochenta y seis pesos siete reales cuatro granos. De estas cantidades ha sido puesto para la construcción del nuevo mercado cuatro cientos once mil setecientos veinte pesos dos reales; y para cubrir al acreedor Licenciado Mariano Domínguez, cuarenta y seis mil pesos, sumando ambas cantidades la de cuatro cientos cincuenta y siete mil setecientos veinte pesos dos reales, que deducidos de la suma arriba dicha, dejan todavía á favor del Eccelentísimo Ayuntamiento un alcance de quinientos sesenta y tres mil seis cientos sesenta y seis pesos cinco reales cuatro granos; y debiendose por el Eccelentísimo Ayuntamiento al Supremo Gobierno quinientos tres mil dos cientos setenta pesos cuatro reales, le queda á su Eccelencia un sobrante de sesenta mil tres cientos noventa y seis pesos un real cuatro granos. Suma consistente en un papel que su Eccelencia no puede invertir en pagar a sus acreedores, porque no hay quien la reciba, como se ha visto ya cuando se ha solicitado... Suma que la fuese á realizar para alguna obra, le costaría trabajo hacerla efectiva... Suma en fin, que siendo de tan poco interes real para su Eccelencia, para el contratista del teatro es de mucho ausilio...³⁵

La cantidad de veinticuatro mil seiscientos noventa y tres pesos seis reales, provino de los impuestos que la municipalidad tenía que recibir de asignación, según la Ley del 1 de marzo de 1831 referente a cárceles, hospitales y escuelas. Además propu-

³⁴ Archivo del Ayuntamiento, *Fincas. Palcos en los teatros Principal y Nacional*, tomo 1104, exp. 12, año 1843 (se respetó la escritura original).

³⁵ *Ídem.*

sieron designar lo que produjesen los palcos que había ofrecido Arbeu en usufructo, por arrendamientos y entradas, para cárceles, hospitales y escuelas, haciéndose efectiva aunque en pequeña parte una asignación que hasta en ese entonces había sido nominal.

Poco tiempo después la Comisión de Hacienda hizo otra proposición al Ayuntamiento en el mismo oficio que decía:

...1ª. Se pedirá al Excelentísimo Señor Presidente se sirva en virtud de sus facultades decretar: que por iguales cantidades quedan compensados mutuamente los créditos que por cualquier título existan á la fecha contra el Supremo Gobierno y la Municipalidad, procediendo las oficinas respectivas á hacer la liquidación que corresponda, para que á su vez se dé cuenta al Supremo Gobierno.

2ª. Se pedirá a si mismo al Excelentísimo Señor Presidente apruebe la consignación que se hace verificada a compensación de los ochenta y cinco mil pesos en los terminos requeridos aquí, y como se tiene convenido con Don Francisco Arbeu.

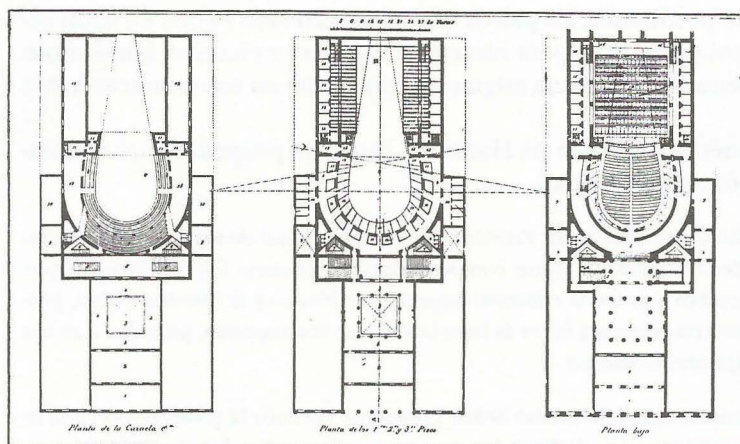
3ª. Como primero es contar con la voluntad del acreedor u deudor que lo es el Supremo Gobierno, se mandará en derecho al mismo dictamen.

México. Diciembre veinte y tres, de mil ocho cientos cuarenta y uno.³⁶

Este dictamen fue dirigido al prefecto del Centro para que lo aprobara y lo mandara por conducto del gobernador al Supremo Gobierno. Todo se dio paso a paso hasta que el presidente de la república, Antonio López de Santa Anna, aprobó los contratos de compensación y donativo para el nuevo teatro en los términos propuestos por el Ayuntamiento. Como condición para otorgarle el contrato a Arbeu el Ayuntamiento le pidió un fiador; en su búsqueda encontró no a uno sino a varios capitalistas interesados en ello, pero éstos le dijeron que aceptarían siempre y cuando lo representara una persona, por lo que propusieron al señor Ignacio Loperena (por haber sido también fiador en el contrato del Mercado del Volador, además de dedicarse a la renta de inmuebles y/o terrenos). Arbeu aceptó tal propuesta, pasando a firmar el siguiente documento (continuación del anterior):

...Y siendo por lo mismo llegado el caso de estenderse la fianza en los términos convenidos por Arbeu, el nominado Señor Don Ignacio Loperena como fiador admitido por el Excelentísimo Ayuntamiento para afianzar la construcción de los tres palcos ofrecidos por aquel á su Excelencia, y que no llegando á efectuarla devolverá los ochenta y cinco mil pesos de créditos contra el Supremo Gobierno... el señor otorgante... espresamente renuncia con la ley nueve, título doce, partida quinta, que dispone que los fiadores no puedan ser recombenidos antes que los principales deudores. Siendo calidad espresa y terminante, de que construida la obra de los tres Palcos en los terminos ofrecidos por Arbeu, por el mismo hecho cesará esta fianza y quedará cancelada esta obligación, de manera que el Señor otorgante quedará libre de toda responsabilidad...

³⁶ *Ídem.*



Planos arquitectónicos del Teatro Nacional, 1843.

Planta baja, planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela
El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas.
Imprenta Litográfica de I. Cumplido.

El escritor Olavarría y Ferrari dice:

Don Antonio López de Santa Ana (sic) ganoso de engrandecer y hermostear a México, amigo de Hidalgo, aprobó la elección y los planos y prestó eficaz ayuda a Arbeu, buscándole por sí mismo capitalistas que adquiriesen el derecho de propiedad a determinadas localidades del futuro teatro, derecho consistente en la preferencia que para tomarlas gozarían ante toda empresa...³⁷

El contrato con el Ayuntamiento fue aprobado el último mes de 1841 y en enero del 42 por parte del Supremo Gobierno.

El siguiente paso fue dar principio a la construcción de la obra. A la ceremonia de colocación de la primera piedra, el 18 de febrero de 1842, asistieron además de Arbeu y De la Hidalga, el presidente Santa Anna junto con sus ministros, funcionarios y militares superiores, así como también las autoridades políticas del Departamento, la Corporación Municipal y un gran número de distinguidas personalidades.

En la primera parte de 1842 los trabajos de construcción se fueron realizando, al mismo tiempo que surgió una diferencia de opiniones entre Arbeu y Loperena y que trajo como resultado el rompimiento de la sociedad. Loperena consideró que si ya había teatros en la ciudad era dar mal empleo al capital pretendiendo levantar otro más, sobre todo si éste —el Nacional— iba a tener tales proporciones como estaba proyectado. Por lo que le pareció mucho mejor un plano solicitado por él a los arquitectos Moró y Manuel Zea Gómez. Ellos le presentaron un edificio que no sólo era un

³⁷ *Reseña histórica del teatro en México: 1539-1911*, p.384.

teatro sino también un gran hotel, dando al primero un interés secundario. Esto significa que a Loperena le interesaba recapitalizar a corto plazo lo invertido, ya que construir otro teatro más no les iba a dejar buenas ganancias. (Probablemente este plano era, si no el mismo, sí uno similar al que Moró le presentó a Arbeu el año anterior). Ya que los argumentos de Loperena no convencieron a Arbeu, éste se negó a aceptar la propuesta. Para él fue mucho más importante el teatro y por ello no estuvo dispuesto a sacrificar un proyecto semejante, por la perspectiva de mayores utilidades en otra clase de edificio con diferente uso. Así, Loperena propuso a su socio que se separaran ofreciéndole 30 000 pesos por la renuncia de sus derechos y ante la nueva negativa de Arbeu, Loperena decidió dejarlo solo con la empresa. La separación trajo en consecuencia que el señor Arbeu fuese demandado por los contratistas pretextando que al disolverse la sociedad, aun poniendo él toda su fortuna, no contaba con el capital necesario para cubrir los gastos presupuestados en el proyecto. El mismo señor Arbeu nos lo hace saber en el siguiente documento:

Mi socio al fin, no estuvo por teatro de ninguna clase: los fiadores me demandaron para que les relevase de la fianza que habían dado, no por mí sino por mi socio, fundados en que resistiéndose éste á que se continuase el teatro, yo no tenía fondos para construirlo: mi socio por una transacción conmigo se separó de la empresa, quedé sólo en ella, luchando contra mil dificultades: pagué a mi socio el capital que había invertido y que exigió para renunciar en mí sus derechos á la empresa: le relevé de fianzas: el teatro se levantó sin ese Gran Hotel, el Teatro fue lo principal desde que yo fui solo y único empresario: él existe ya para argumento contra la insidiosa especie que contraída a mí, no pudo tener cabida, á saber, que se diera más valor al Hotel, combinándolo de modo que por sí solo pudiera dar un producto al diez por ciento del capital que se invirtiera.³⁸

Después de disuelta la sociedad, Arbeu se dedicó a buscar otro fiador con el fin de que el contrato que habían firmado con el Ayuntamiento no fuera anulado y esto le trajera graves consecuencias. Consiguió como fiador al señor José Joaquín Rosas, ambos se dirigieron al Ayuntamiento donde expresaron las razones para realizar un nuevo contrato, el cual les fue otorgado. (No fue posible obtener mayor información del señor Rosas. Lo que sí se sabe de él es que años después, cuando el señor Arbeu había perdido el Teatro Iturbide al igual que el Teatro Nacional por la deudas contraídas, pagó a los acreedores y se adueñó del teatro).

Tiempo después, el señor Rosas se fue adueñando de toda la empresa, ya que Arbeu no pudo solventar los gastos económicos que sus acreedores le exigieron durante varios años. A tal punto llegaron las pérdidas económicas que quedó en la ruina, llegando al extremo de pedir al Municipio en 1869 la devolución de los tres palcos cedidos, con el fin de poder solventar su precaria situación económica con el usufructo que los mismos le rindieran. Por ello presentó el siguiente oficio:

Este ofrecimiento gratuito lo aceptó el Ayuntamiento de aquel año... con el decreto de compensación los regidores todos convinieron: que por corretaje del negocio debían darme más...

³⁸ Francisco Álvarez Manuel, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, p. 87.



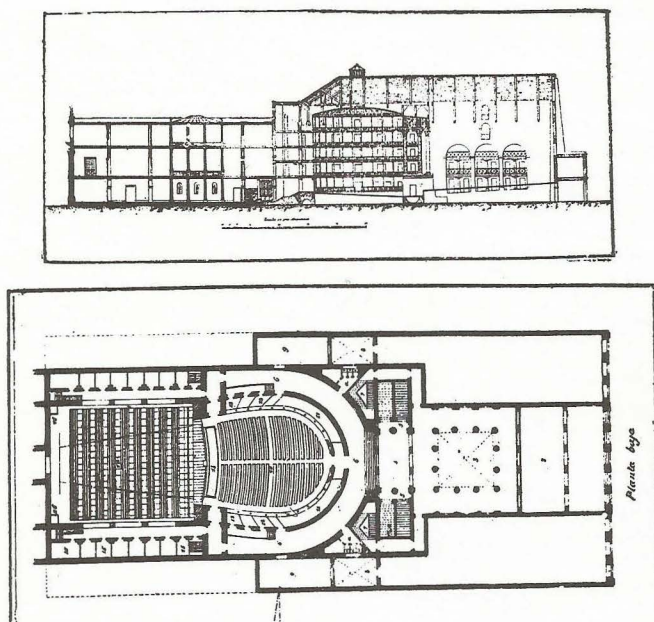
Fachada. Gran Teatro de Santa Anna. c.a. 1844. En el remate se aprecian las estatuas alegóricas que formaron parte del proyecto arquitectónico.

Archivo fotográfico de Culhuacán (108-6).INAH.

Litografía de Pietro Gualdi.

pero solo me dieron los ochenta y cinco mil pesos de créditos... pero el resultado es que se quedaron con los palcos: que no me abonaron nada por el arreglo de la compensación: que los ochenta y cinco mil pesos que me dieron en créditos antes los habían ofrecido en pago a la Archicofradía del Rosario con rebaja considerable de precio, y no los admitió: que después de esto los sacaron en venta a la plaza y la mayor parte que se obtuvo fue la de 8% de pago cuyo importe de 6,800 pesos fue todo lo que recibí para auxilio de una obra de Ornato que debía proteger el Ayuntamiento por ser esta una de sus principales atribuciones, y una obra que antes de poder dar el primer varretaso, sin haber comprado una sola viga ni una carretada de cal había desembolsado 53,600 pesos como puedo acreditarlo... considerando también que a virtud de la codicia del personaje que se quedó con aquel edificio no pude conservar una sola localidad en propiedad... que en esta obra consumí toda mi fortuna... que sin el fanatismo que tube por hacerlo digno de Mejico aun estariamos en el Teatro Principal —léase Coliseo Nuevo—... que el Ayuntamiento posee 3 palcos cuando por decreto vigente le esta prohibido tener fincas... Ya he dicho que nada se me abonó... Por estas razones... haran se me administre justicia... para que se me ponga en posesión de los 3 palcos... Despues del Gran Teatro hize el de Iturbide que no fue de menos importancia... Construi el camino de hierro de Mejico... Estas obras todas de interes público son las que me han originado deudas que he pagado con todos mis bienes... pido al Ayuntamiento considere a un hombre que sin mayor fortuna ha hecho mas en favor del ornato de Mejico que todos sus ricos juntos...³⁹

³⁹ Archivo del Ayuntamiento. *Fincas. Palcos en los teatros Principal y Nacional*, tomo 1104, exp. 12, año 1869.



Plano arquitectónico de la planta baja y corte longitudinal del Gran Teatro Nacional. 1843

Archivo Fotográfico de Culhuacán (22-5). INAH

Litografía de I. Cumplido. Imagen publicada en 1901.

Tal petición fue rechazada por el municipio de la ciudad. De tal manera que Arbeu tuvo que irse a vivir a un cuartucho en el Teatro Iturbide que le fue dado por el dueño. Al año siguiente murió este promotor del teatro en la ciudad de México.

Por lo anterior, vemos que Arbeu fue engañado por las autoridades gubernamentales, cuando en 1842 le dieron en representación del préstamo solicitado una letra de cambio que no valió nada o casi nada, ya que como él mismo dice, tan sólo obtuvo 6 800 pesos de los 85 mil prometidos.

La construcción del Teatro Nacional tuvo un costo total de 351 000 pesos, siendo inaugurado el 10 de febrero de 1844. En resumen el financiamiento de esta obra se caracterizó por que el señor Arbeu contó con el apoyo de importantes capitalistas que el presidente Santa Anna le consiguió, quizás debido a motivos como el hecho de que en la Academia de San Carlos se encontraban en importantes puestos, Francisco Manuel Sánchez de Tagle y su hijo Ignacio Tagle y Lebrija, quien también pertenecía a la Comisión de Diversiones Públicas; asimismo ambos eran parientes de la dueña del terreno. Otro motivo fue que el arquitecto De la Hidalga además de ser amigo personal del presidente, era cuñado del escritor Joaquín García Icazbalceta, quien en esa época ocupaba el cargo de miembro de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos; otro motivo más que debió haber sido de interés para apoyarlo, fue el de que se adquiriría el derecho de propiedad de algunas localidades y de que el Ayuntamiento por su parte recibiría a cambio tres palcos en propiedad.



El arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitú

Lorenzo de la Hidalga y Musitú nació en 1810 en la provincia de Alava, España, donde realizó sus estudios primarios para después dirigirse a Madrid a estudiar arquitectura en la Real Academia de San Fernando. Obtuvo su título en 1836. Posteriormente se trasladó a París para estudiar en la Ecole Polytechnique y, al mismo tiempo, entrar a trabajar al taller del arquitecto M. Labrousse, donde entabló amistad con los arquitectos Edmundo Blanc y Eugene M. Violet le Duc. Terminados sus estudios decidió radicar en Italia, sin embargo, el señor Eusebio García Monasterio y su esposa Ana Ramona de Icazbalceta y Musitú, ricos comerciantes y parientes de él que vivían en la ciudad de México, lo convencieron de venir a esta capital para ejercer su profesión.

Por su educación, preparación y posición social fue bien recibido por la alta sociedad capitalina, y fue la colonia española la que le dio un trato preferencial. Una de las personas con las que entabló buena amistad fue el prestigiado José Rafael Oropeza, quien llegó a convertirse en su protector. El señor Oropeza vivía en la casa número 2 de la calle de Flamencos (José Ma. Pino Suárez), en el interior había un entresuelo que fue usado por el arquitecto De la Hidalga para establecer su Academia Particular de Arquitectura, Dibujo y Matemáticas; academia que no tardó en darlo a conocer entre la sociedad y artistas prestigiados.

Con la práctica llegó a convertirse en un profesional competente y en un buen constructor, de tal suerte que obtuvo buena reputación entre las personas que en aquel entonces podían darse el lujo de pagar un arquitecto para levantar un edificio que se adaptara a sus gustos y necesidades. Otro factor que contribuyó a que se le considerara como un profesional eficiente y capaz, fue su afición a la pintura, a la escultura y a la miniatura al pastel. Muy pronto fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Carlos, profesor de arquitectura civil e hidráulica en el Colegio Militar, con el grado de capitán del Cuerpo de Ingenieros del Ejército Mexicano; presidente de la sección de bellas artes de la Comisión Científica, Literaria y Artística de México y socio honorario del Instituto Real de Arquitectos Británicos (siendo en esa época el único arquitecto de México admitido en dicha institución. Además, entre los arquitectos franceses que lo integraban se encontraban P. F. Fontaine, La Bas, Leclerc, Gautihier, J. J. Hittorff, César Daly, Lesuer y entre los italianos el duque de Serradelfaco y Severio Cavallari). Fue así como el arquitecto De la Hidalga influyó para que fuesen traídos a la Academia de San Carlos maestros dedicados a la enseñanza de la arquitectura.

Cuando en 1842 el señor Arbeau decidió emprender la construcción del Teatro Nacional, de acuerdo al proyecto del arquitecto De la Hidalga, donde prevalecía el teatro antes que el hotel y el restaurante, caracterizados por la solidez y magnitud como cualidades arquitectónicas.⁴⁰ Toda esta situación estuvo bajo la perspectiva de la nueva normatividad, que regía al mundo del arte en el siglo XIX.

Tomemos en cuenta que la tradición neoclásica iniciada desde las últimas décadas del siglo XVIII, se manifestó por la búsqueda de “nuevas” formas en el pasado reviviendo una serie de estilos antiguos, una preferencia hacia lo europeo como un deseo de modernización de una burguesía en ascenso, que se encontró en posición de dar los últimos golpes a la aristocracia, la cual se había expresado artísticamente a través del barroco. Se trataba de instaurar el predominio de la razón que en términos generales se asocia con el arte clásico, considerando que éste favorece el equilibrio, el dominio de la línea vertical, haciendo del racionalismo su fundamento principal. El neoclásico se impuso en el país al dominar los dos primeros tercios del siglo XIX, convirtiéndose así en el lenguaje artístico de las minorías, ya que rompió con el estilo usado durante la Colonia.

La formación profesional que el arquitecto De la Hidalga adquirió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Ecole Polytechnique, se caracterizó porque en sus trabajos sobresalían cualidades como: monumentalidad, elegancia, estabilidad, sencillez, economía, limpieza y comodidad, es decir, particularidades de los cánones estéticos ideales del siglo XIX. En México tales premisas fueron impuestas por la Academia de San Carlos, por lo tanto es lógico que el proyecto del arquitecto De la Hidalga haya sido aprobado por la institución. Así pues, también debemos tomar en cuenta que la Nueva España se expresó en forma importante dentro del barroco hasta alcanzar un esplendor y una originalidad en él, como también, que al cambiar el país su destino independizándose de la metrópoli, se tornó en clasicista, racionalista y científicista en un afán de abandonar las viejas tradiciones, de negar su pasado inmediato para entrar en la modernidad. Esto fue una forma de expresar un nuevo espíritu que encontró en la reinstauración del clasicismo su estandarte.⁴¹

⁴⁰ Esta es la prueba de que yo no he consultado la economía, sino la solidez, la magnitud de un número en que sin duda mi amor propio se ha interesado más que mi deseo de utilidades... No por esto renuncié a la inspiración de un teatro magnífico... O hacerlo digno de México, o sucumbir en la miseria fue mi resolución. Francisco Álvarez Manuel, *op. cit.*, p. 90.

⁴¹ Esto es, que al independizarse la Nueva España se fundan nuevos centros de estudio, como el Colegio de Minería, y que son significativos del momento cultural en el que se producen, siendo locos de la enseñanza científica y racionalista, muestran un deseo de la clase dominante por modernizarse, por equiparar la cultura novohispana con la de la Península a la que Carlos III también modernizaba. Dicha clase dominante, compuesta en su gran mayoría por mineros comerciantes y grandes hacendados, son los primeros en sentir la presión de la metrópoli sobre la colonia por lo que ven la necesidad de disolver el colonaje. Por otro lado, el neoclásico va a ser el estilo patrocinado por esa clase; estilo que no fue del gusto popular por estar acostumbrados a las formas barrocas, o sea, un estilo inaccesible a nivel popular ya que para entenderlo se necesitaba de una formación académica especializada y que sólo la podía recibir la clase dominante en la que estaban inmersos los personajes más sobresalientes de la sociedad. Apuntes de clase. Arte moderno en América.

Una de las cualidades personales del arquitecto De la Hidalga fue la de poseer un notable talento reflexivo, manifiesto en su agrado por redactar largas explicaciones racionales para justificar sus proyectos. En este punto, recordemos que la Ilustración se caracterizó por una gran confianza en la razón y la difusión del saber, por lo tanto en sus escritos habla sobre lo que pensaba en relación a la arquitectura que diseñaba. En referencia a los aspectos utilitarios decía:

Todos los edificios justamente admirados han sido compuestos según los principios generales deducidos de la conveniencia y de la economía: en vano buscará el artista ni el filósofo bellezas razonables en los monumentos concebidos bajo otros principios: esta es una verdad, casi un axioma para los que se dedican al estudio de la bella arquitectura, pues apenas necesita de demostración.⁴²

La conveniencia en una obra significaba que fuese sólida, salubre y cómoda. La solidez o estabilidad consistía en la firmeza de la misma, desde sus cimientos hasta su techumbre. La salubridad se daba como consecuencia del uso de amplias entradas, de pasillos anchos, de zonas extensas que permitieran la fluidez limpia del aire. La comodidad se derivaba de la buena disposición y distribución de los espacios, es decir, de la óptima relación entre tamaño y forma con el uso al que estuviera destinado el edificio.

La economía arquitectónica significaba el hecho de relegar todo lo que fuese inútil, que el proyecto resultaría económico cuando contara con una estricta simetría, mientras más regular y más sencillo fuera, mejores serían los resultados. En relación a la crítica y relatividad del juicio estético dice:

El verdadero buen gusto en arquitectura necesita penetración, ideas claras, precisas y bien ordenadas y conocimientos adquiridos. La arquitectura es un arte que exige más raciocinio que inspiración y más conocimientos positivos que fantasía...⁴³

Este proceder le sirvió al arquitecto De la Hidalga para defenderse de las críticas que los arquitectos mexicanos hacían en contra suya, pues le tenían envidia por haber acaparado algunas de las pocas obras arquitectónicas que en aquella época se levantaron, ya que en ellas imprimió el carácter de modernidad buscado y requerido por la sociedad imperante. Aunque la mayor parte de sus obras han desaparecido, se tienen en lista: el Mercado del Volador; casa en San Francisco 9; casa en Palma 11; casa en la Glorieta de Carlos IV, inmediata a la antigua Plaza de Toros; casa en Capuchinas 3; su propia casa en Buenavista 1 y 2; la Penitenciaría de León, Gto.; la capilla de la Hacienda de Salinas del Peñón Blanco; las cuatro fuentes de la Plaza del Zócalo; el pedestal para la estatua ecuestre de Carlos IV; el ciprés de la Catedral metropolitana; la cúpula de la Capilla de Santa Teresa la Antigua.

Justino Fernández lo cita de la siguiente manera:

⁴² Colección Museo Mexicano, p. 297.

⁴³ *Ídem.*

Debe ser un monumento grandioso... cuya composición artística y filosófica sea el libro abierto de la historia... que estimule al pueblo libre a formar hombres como los que recuerdan sus estatuas, relieves e inscripciones... Una solidez eterna es el principio que debe dominar la composición... suprimiendo todo lo que sea mudo y se oponga al carácter sólido y perpetuo...⁴⁴

A su vez Justino Fernández nos dice:

Así pues, esos ideales de hacer del arte "el libro abierto de la historia" y ésta a su vez, concebida dentro de la gran tradición de servir de ejemplo a las generaciones futuras, de modelo para el pueblo, eran los prevalecientes en el siglo XIX... El monumento a la Independencia proyectado entonces por De la Hidalga era, como todo lo suyo, de buenas proporciones, combinando la sobriedad con la discreción del ornato...⁴⁵

Por otra parte, dos años antes que el arquitecto De la Hidalga manifestara sus ideas en el periódico *El Museo Mexicano* en 1843, Augustø W. Northmore Pugin escribió⁴⁶ acerca de los principios que le parecían esenciales para la arquitectura, que uno de ellos se refería al hecho de que no hubiera ningún rasgo en la obra que no haya sido exigido por la conveniencia, la construcción o la propiedad.

Otro teórico con quien De la Hidalga estuvo de acuerdo fue J. A. Borgnis quien en su *Tratado elemental de construcción* (1823) declara que la arquitectura es un arte que necesita más de razonamientos que de inspiración y que el principal fin de ella es la utilidad.

Cuando fue proyectado el Teatro Nacional, la economía, la estabilidad (formal y visual), la salubridad y la comodidad, fueron sus primordiales cualidades.

Esta clasificación de las finalidades utilitarias en conveniencia, considerando su triple aspecto de solidez, salubridad y comodidad, por un lado, y la economía por el otro, fueron tomadas del *Précis des Leçons* de Jean N. Louis Durand.

De la Hidalga, después de una brillante carrera,... en la Real Academia de San Fernando... se trasladó a París, en donde afirmó su clasisimo (sic), al que añadió algunos principios de funcionalidad gracias a las enseñanzas obtenidas de arquitectos de la talla de Labrouste, del notable Viollet le Duc y de Edmund Blanc, con quienes estuvo en contacto durante su estancia en esa ciudad. Sin embargo las ideas que dejaron profunda huella en De la Hidalga fueron las del arquitecto Jean Nicolás Louis Durand, por esos años profesor de la escuela Politécnica... El primer trabajo importante de Lorenzo De la Hidalga, fue el Mercado de la Plaza del Volador en la ciudad de México... Por tal motivo este arquitecto sacrificó parte de la belleza de su proyecto a la conveniencia y utilidad del mismo. En ese mismo escrito y como corolario a las ideas del *Museo mexicano*, se daban a conocer los principios de De la Hidalga... Teorías en las que hacen patentes las enseñanzas asimiladas por este arquitecto, del *Précis de Leçons* de Louis Durand. Este autor francés señala en su obra que el objeto principal de la arquitectura es el alcanzar una disposición que convine (sic) un má-

⁴⁴ *Arte del siglo XIX en México*, p. 120.

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ A.W.N. Pugin, *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841).

ximo de adecuación con una máxima economía, y que esa adecuación presenta tres aspectos: solidez, salubridad y comodidad. Lorenzo de la Hidalga, sigue puntualmente las premisas de Durand...⁴⁷

El arquitecto Lorenzo de la Hidalga pensaba con respecto a la belleza que era el resultado de la buena solución en conveniencia y en economía; en cuanto a la funcionalidad de la arquitectura, significaba simplemente una arquitectura en la que las formas de todas sus partes se adaptaban a sus funciones, es decir, que del principio de funcionalidad surgía el programa arquitectónico. El mismo De la Hidalga, según F. M. Álvarez, decía a sus alumnos:

Si la arquitectura fuese un arte de imitación, podría pasar que el arquitecto en sus composiciones copiara otros edificios; pero felizmente no tiene que recurrir á este servilismo, sino á la esencia de sus propios y verdaderos principios. La grandeza, la magnificencia, la variedad, el efecto y el carácter, se encuentran en un edificio cuando se dispone de la manera más conveniente el uso á que está destinado.⁴⁸

Tal funcionalidad era un principio arquitectónico del siglo XIX defendido y aplicado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga (en las clases que impartía, en los proyectos que diseñaba) y además, exigido por los usuarios.⁴⁹

La Escuela Politécnica fue fundada en 1795 tomando como modelo la Escuela de Ingenieros Militares, que siempre prestó gran atención a la construcción de edificios; se pensó como colegio preparatorio de las varias escuelas profesionales de ingenieros civiles y militares. Desde su inicio la Escuela Politécnica incluyó clases sobre arquitectura que fueron impartidas por Durand y cuyos puntos de vista fueron inequívocamente revolucionarios más que reformistas, siendo su anhelo no mantener la tradición, aplicando o volviendo a interpretar nuevos principios atendiendo a las nuevas ideas, sino rehacer esos principios en sí mismos. Este arquitecto revolucionario, al igual que otros como John Soane, E. L. Boullée y C. N. Ledoux, reaccionaron contra los principios tradicionales arquitectónicos en su tiempo. Las teorías de Durand indudablemente estaban influidas por su dedicación a la enseñanza de estudiantes de ingeniería. Él les decía que los ornamentos no tenían nada que ver con la belleza arquitectónica, que sólo un edificio era bello cuando satisfacía una necesidad, que con base en la razón resultaba evidente que el propósito principal de la arquitectura no había sido nunca el de gustar, ni la decoración arquitectónica su objetivo; la utilidad pública y privada, la comodidad y el resguardo de las personas eran los fines de la arquitectura. Asimismo, consideraba que la originalidad derivaba totalmente de la calidad que cada edificio poseía;

⁴⁷ Elisa García Barragán, *Lorenzo de la Hidalga. Un precursor del funcionalismo*, pp. 71-72.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁹ El complemento y remate de un edificio, su verdadero sello artístico, está en que por medio de sus formas exteriores se acuse claramente su destino, se marque, por así decirlo, su peculiar fisonomía. Las cosas no solamente han de ser, sino que han de parecer aquello mismo que son realidad. Enriquer Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 2076.



Fachada. Gran Teatro Nacional. Demolición. Enero-julio 1901.
Díaz y de Ovando, Clementina. "El Gran Teatro Nacional baja el telón. 1901".
en "La Destrucción del Arte Mexicano".
Revista de la UNAM. julio 1989. núm. 462.

según Durand no se debería luchar por hacer un bello edificio, ya que si el arquitecto se preocupaba únicamente por conseguir la resolución de las necesidades prácticas, era imposible que resultara feo; también decía que los arquitectos deberían interesarse en la planificación y nada más.

Dos eran los problemas de la arquitectura para Durand: el primero, el problema del edificio privado, que era el de dar mejor acomodo con el menor costo posible, y el segundo, concerniente al edificio público, que consistía en prever el mejor acomodo para una determinada cantidad de público.

Los aspectos mencionados como son lo útil, lo estable o permanente, la parquedad arquitectónica, han sido las cualidades siempre buscadas por la arquitectura clásica desde hace tiempo. Esto es, la misma división propuesta por Vitruvio de comodidad, solidez, belleza y los temas sobre proporción, composición, módulos, simetría, estilo, corrección de las proporciones por medio de la ilusión óptica, escala, etc. Cualidades que, posteriormente, fueron exigidas por las obras neoclásicas.

Por esto los arquitectos procedieron con objetividad enciclopédica a resucitar los modelos griegos y romanos. Este esfuerzo de creadores y eruditos por captar nuevamente el espíritu de la antigüedad, suministró hasta mediados del siglo XIX, suficiente fuerza dinámica para impulsar el desarrollo de la arquitectura. Muchos de los nuevos conceptos arquitectónicos se relacionaron más con materiales y métodos nuevos de

construcción que con una visión preconcebida de nuevas formas; se manifestó una nueva tendencia hacia formas de expresión más sencillas. Asimismo apareció la crítica severa del francés Viollet le Duc, heredero indirecto en arquitectura del concepto racionalista de la filosofía de la Ilustración. En consecuencia desarrolló una teoría arquitectónica aproximada al concepto de funcionalismo.

Por otra parte, las cualidades más admiradas y que se preocuparon por lograr eran la simplicidad y la nitidez, así como lo correcto en carácter y expresión. Los arquitectos de 1800, al igual que en el arte griego y en realidad de todo el arte clásico, captaron el orden, la claridad, la disciplina y pureza de sus formas.⁵⁰

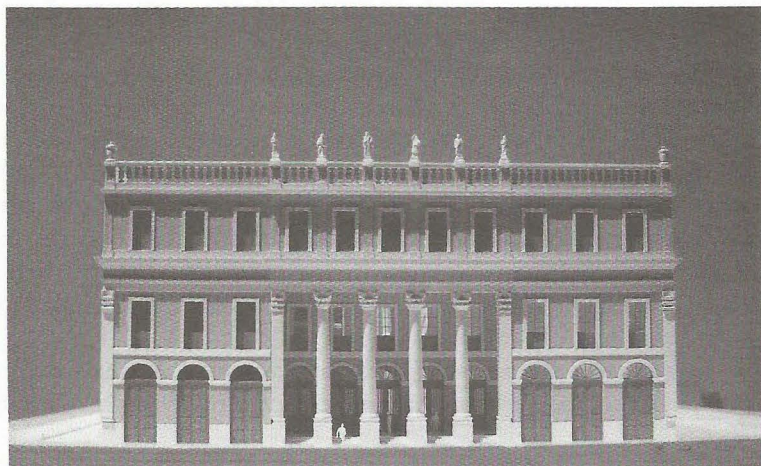
⁵⁰ H.R. Hitchcock, *et al.*, *op. cit.*, pp. 298-304.



El terreno

Después de elegir el proyecto, el señor Arbeu procedió a seleccionar el terreno más conveniente para la obra (véase pág. 68). Se interesó por uno ubicado en la calle de Vergara (Bolívar) al callejón de Betlemitas (Filomeno Mata). El lado sobre la calle de Vergara tenía dos casas marcadas con los números 11 y 12, conocidas como la “casa grande” y la “casa chica”. Sobre el lado del callejón de Betlemitas se encontraban siete accesorias habitadas e identificadas con los números del 2 al 8.

La primera casa situada en la calle de Vergara era más grande que la segunda. Tenía una superficie de 2 530 varas² (2 125.2 m²) y su valor, con lo edificado en ella en 1832, era de 79 200 pesos. La superficie de la segunda tenía 1 201 varas² (1 008.84 m²) con un valor de 36 500 pesos. La casa grande tenía además un jardín que se extendía tras la chica, con una superficie de 2 246.5 varas² (1 887.06 m²). Las accesorias situadas en el callejón de Betlemitas y a espaldas del jardín, ocupaban una superficie de 425 varas² (357 m²) y fueron valoradas en 6 800 pesos. En resumen el área total se componía de 6 403 varas² (5 378.52 m²) y el precio de las fincas ascendía a 122 500 pesos. En 1841 le fueron vendidas al señor Arbeu por 70 000 pesos a censo



Fachada. Teatro Nacional. Reconstrucción. En el remate se aprecian las estatuas alegóricas que formaron parte del proyecto arquitectónico.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno. Julio 1993.

Foto. F. Martínez.

perpetuo.⁵¹ Según E. Olavarría en 1902 (cuando fue vendido el terreno después de la demolición del teatro en 1901), la superficie total del terreno era otra:

...Don Eleazar Loeza como Tesorero General de la Federación había expedido una convocatoria solicitando postores para el remate público... de los terrenos que habían quedado a disposición de la Secretaría de Hacienda, en el sitio que ocupó el Gran Teatro.

Dicho Terreno se dividió en 7 lotes, y el precio de la primera postura se fijó en \$120.00 mts². La superficie total que resultó fue 5,150 mts² de los cuales se destinaron a la nueva calle prolongación del 5 de mayo 2,017 mts².⁵²

Tomando en cuenta los datos anteriores hay una discrepancia de 228 m².

La ubicación del teatro fue buena, porque una vez construido tuvo para su beneficio una amplia calle (Vergara) que le dio acceso. Sin embargo, el arquitecto De la Hidalga no pudo jamás prever que, en virtud de la Ley de Desamortización de los Bienes del Clero, en 1856 y 1861 se llevó al cabo la apertura de la avenida Cinco de Mayo por medio del Convento de la Profesa. Que en 1868 abrirían esta avenida hasta el pórtico del teatro y que en 1901, su prolongación habría de causar la demolición del inmueble.

El terreno se localizaba en la zona centro o primer cuadro de la ciudad y cercano al norte con el templo de San Lorenzo; al sur con el Teatro Principal, al este con la Catedral metropolitana; y al oeste con la Escuela Lancasteriana, la casa de los condes de Orizaba o "Casa de los Azulejos", la Plaza Guardiola y la Alameda Central. Años más tarde, en 1851, tuvo como vecino cercano al Teatro Iturbide.

Este terreno, como todos los demás de la ciudad de México, tenía las cualidades de poseer alta compresibilidad y un nivel freático muy superficial, en otras palabras era débil y fangoso. Esto fue tomado en cuenta por De la Hidalga y por ello empleó un sistema de cimentación inventado en la Guyana Holandesa: a la profundidad de 1 metro 65 cm colocaron una masa de arena compuesta de 5 capas sobrepuestas, de 18 cm cada una. Posteriormente fueron mojadas y apisonadas hasta conseguir un sonido semejante al de un volumen compacto, sólido y firme que midiese 90 cm de altura. Sobre esta firme capa gruesa, y dejando su terraplén correspondiente, cargaba el cimiento de piedra mamposteada con mezcla hidráulica. Así, llegaba a tomar cuerpo al petrificarse en unos cuantos días. El paso siguiente era colocar, sobre esta segunda masa o cimiento, la carga de la pared dejando también su talud correspondiente.⁵³

El arquitecto De la Hidalga estaba convencido de que este sistema fue el mejor que pudo emplear, ya que antes de la construcción del teatro había efectuado aquí

⁵¹ José María Marroquí, *op. cit.*, p. 135.

⁵² *Op. cit.*, p. 2260 (la transcripción es textual).

⁵³ Francisco Álvarez Manuel, *op. cit.*, p. 90.

mismo en la ciudad de México, algunos ensayos de cimentación diferentes al guyanés y que a la larga habían resultado defectuosos.

A fines del siglo XIX un fuerte sismo sacudió a la ciudad de México; su efecto en el Teatro Nacional causó serios problemas que provocaron tareas de reconstrucción. No obstante, la buena estabilidad del teatro se manifestó a lo largo de toda su existencia (cerca de 60 años).



Análisis arquitectónico

Antiguas descripciones

Para hacer un análisis arquitectónico del Teatro Nacional es necesario considerar las descripciones que arquitectos, críticos, historiadores y escritores nos han dejado en diferentes testimonios.

Los juicios que a continuación leeremos, no son sino un resumen de todos los escritos que hicieron: Manuel Francisco Álvarez en *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*; Antonio Magaña Esquivel en *Breve historia del teatro mexicano y en Los teatros en la ciudad de México*; José María Marroquí en *La ciudad de México*; Enrique Olavarría y Ferrari en *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*; Manuel Revilla en *El arte en México*; Luis Reyes de la Maza en *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856)*, en *El teatro en México en la época de Santa Anna* y en *Cien años de teatro en México* y por último en las fuentes primarias que se anotan al final de este trabajo. Cabe aclarar que, de las descripciones recopiladas, son mucho más amplias las que se refieren al teatro ya que el edificio contó con un restaurante, hotel y otros servicios, pero de estos no fue posible encontrar mayor información.



Fachada del Gran Teatro Nacional, c.a. 1846. En el remate se aprecian las estatuas alegóricas que formaron parte del proyecto arquitectónico.

Archivo Fotográfico de Culhuacán (697-100). INAH.

Fachada principal

- En el piso principal y en el ático, se correspondían balcones y ventanas con los ejes de todos los arcos del piso bajo.
- Era sencilla, pero severa y formada por cuatro grandes columnas y dos pilastras de ángulo.
- En el piso principal y en el ático, se correspondían balcones y ventanas con los ejes de todos los arcos del piso bajo.
- Teniendo en cuenta la anchura de la calle, estaba bien terminada por un ático.
- El remate de la fachada debería de haber llevado seis estatuas alegóricas y dos jarrones de mármol. Todos esos elementos estarían colocados sobre los pedestales que corresponden a cada columna y pilastra.

Fachada primero y segundo nivel

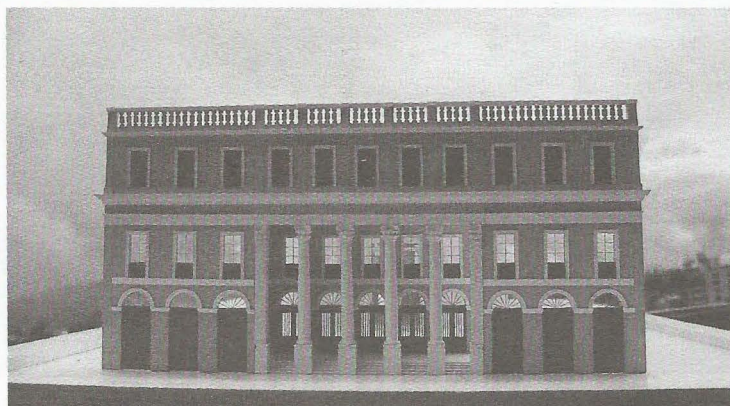
- La parte central de la fachada la componían cuatro columnas colosales de orden corintio y dos pilastras laterales del mismo orden y elevación.
- Las columnas colosales formaban los cinco intercolumnios, que a su vez componían la entrada o pórtico.
- Ambos niveles comprendieron, en los dos extremos, dos "casas" que participaban del estilo general en todo su frente. Esas dos "casas" o cuerpos laterales consistían de un muro almohadillado en parte y en parte liso y las encuadraban las dos pilastras corintias.
- El acceso se daba por medio de tres grandes puertas en arco y de dimensiones iguales a las del pórtico o vestíbulo.

Fachada segundo nivel

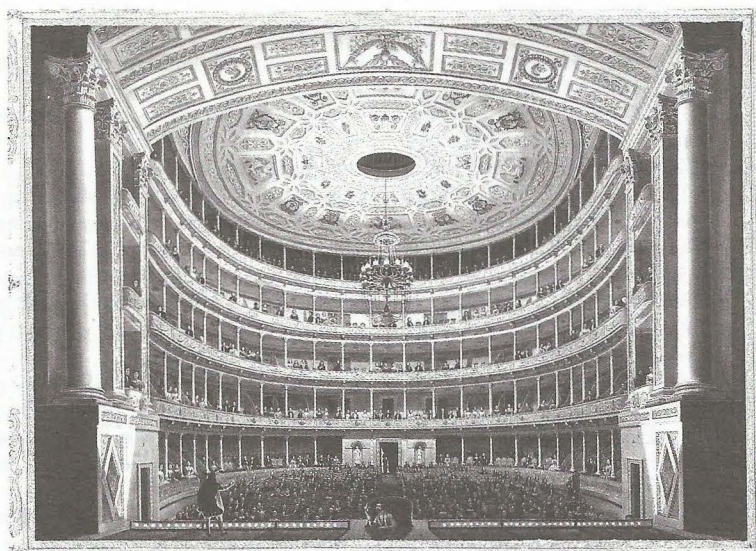
- Se hallaban balcones y ventanas que correspondían con los ejes de todos los arcos del primer nivel.

Fachada tercer nivel

- Aparecía un balcón corrido que correspondía al lugar en que estaban situadas las habitaciones del hote
- Los balcones rectangulares alternaban con pilastras pareadas.



Fachada. Teatro Nacional. Reconstrucción.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno. Julio 1993.



Sala de espectáculos. Gran Teatro Nacional, c.a. 1846.
Cortesía del Fondo Cultural Banamex. Colección del Banco Nacional de México.
Pintura al óleo de Pietro Gualdi.
Fotógrafo: Eduardo del Conde Artím.

Interior general

- Los palcos, además de cómodos, eran amplios. Cada uno de los primeros contaba con su correspondiente vestíbulo.
- Los pasillos eran bastante anchos.
- Los asientos de patio también eran cómodos.
- Su cupo total era de 2 248 espectadores, repartidos en 20 filas de butacas, 10 plateas de lujo, 75 palcos distribuidos en tres pisos y, por último, en la parte más alta se hallaban los asientos de balcón y galería.
- Las 20 filas de butacas contenían:

con número,	542 asientos
con letra,	22 asientos
- De las 10 plateas:

8 plateas cerradas con 8 lugares,	64 asientos
2 plateas (señaladas con letras) con 6 lugares,	12 asientos
- Asientos numerados
con balcones:

	108 asientos
--	--------------
- 75 palcos distribuidos en 3 pisos
o 25 palcos en cada piso,
con 8 lugares cada uno

	600 asientos
--	--------------
- Galería:

con número	200 asientos
sin número	700 asientos
- Total:

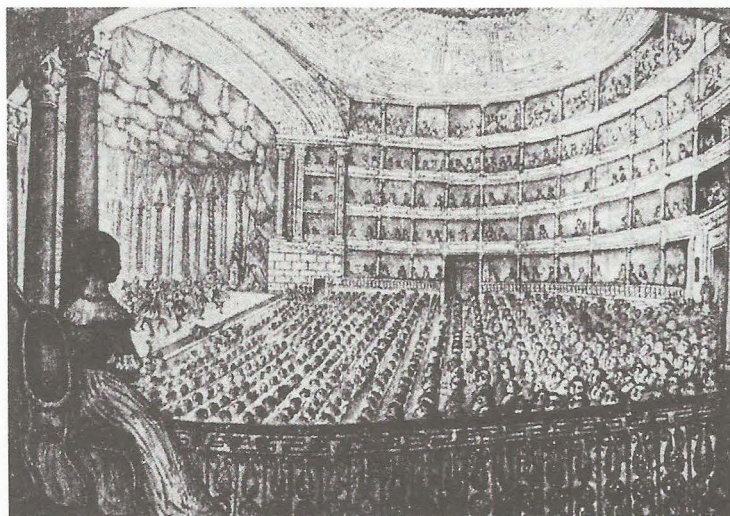
	2 248 asientos
--	----------------

Interior primer nivel

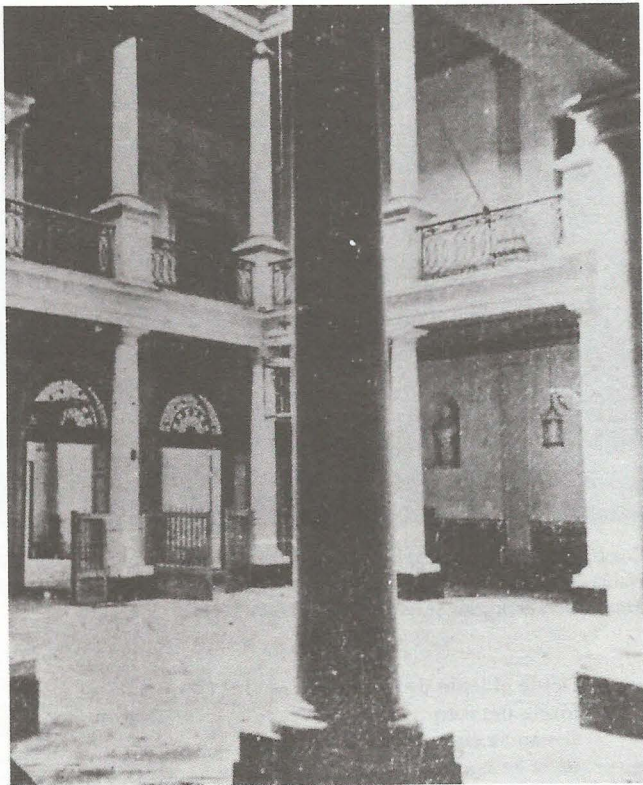
- Del vestíbulo exterior se pasaba a otro interior que, aunque no tan elevado como el primero, era más amplio.
- El vestíbulo interior contaba con puertas laterales que comunicaban con el hotel y el restaurante, respectivamente.
- Dicho vestíbulo daba entrada, a través de cinco arcos, al foyer.
- El foyer lo conformaban espaciosas galerías en cada uno de sus lados, en todos los pisos. Además estaba techado o cubierto con una bóveda de cristales emplomados.
- Del foyer se pasaba a otro vestíbulo donde se encontraban las escaleras que comunicaban a los palcos; las que comunicaban a la cazuela o galería, se hallaban en el patio.
- Dicho vestíbulo (que estaba después del foyer) comunicaba con una galería semicircular en la que se veían 5 puertas de entrada a la zona de luneta y 6 a los palcos que estaban en la línea de los balcones.
- Los 6 palcos de la línea de los balcones podían cerrarse por medio de persianas.
- El foro, que era de grandes dimensiones, tenía 32 cuartos o camerinos para los actores.
- El salón o zona de luneta y el foro, estaban separados por dos pilastras y una columna a cada lado, sostenidas por un sólido y elevado zócalo. Este espacio también funcionaba como sala de fiestas (para los bailes de carnaval).
- Para el buen servicio y fácil desahogo del salón, se contaba con cinco salidas: dos laterales cercanas al proscenio, otras dos laterales medias del salón y una frente al escenario así en caso de incendio o cualquier otro accidente, el público podía salir de inmediato y quedar contenido en la serie de vestíbulos que llegaban hasta la calle.

Interior segundo nivel

- De las galerías se pasaba a los salones que daban a la calle —en las zonas del hotel y el restaurante— y a la galería de pintura —en la zona del teatro—.



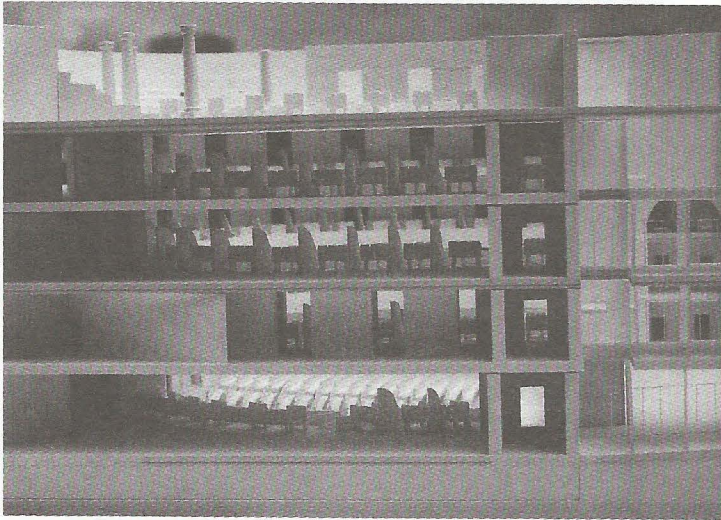
Sala de espectáculos. Teatro Nacional.
*Archivo Fotográfico de Culhuacán (1244-33). INAH.
Litografía.*



Foyer. Gran Teatro Nacional. Posterior a 1850.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (1244-32). INAH.

Planta (zona de teatro)

- Tenía forma de herradura, lo cual permitía una buena visibilidad.
Medidas aproximadas
- Fachada (total): 42 m de ancho
17.65 m de alto
- Fachada (parte central) 25 m
- Fachada (segundo nivel)
- (parte central) el fondo de las columnas está a distancia de dos intercolumnios:
- Foyer 2.05 m²
- Planta (zona del teatro)
- o Sala de Luneta 21 m de diámetro (de las paredes curvas)
- Altura sobre el nivel de la calle 18.50 m
- Foro (total) 4 m de ancho
- Escenario 19 m de ancho
- Desde el pórtico de entrada hasta la sala de espectáculos 42.84 m
- Desde la entrada de la sala hasta el telón de boca 25.20 m



Corte arquitectónico longitudinal del Teatro Nacional. Reconstrucción.
Planta baja, planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno. Julio 1993.

- Desde el telón de boca hasta el fondo del foro	25.20 m
- Distancia entre las dos columnas de la embocadura del foro	15.12 m
- Salones (como el de pintura)	9.25 m de ancho 25.20 m de largo
- Paredes	28 a 24 cm de espesor
- Columnas del pórtico	9.24 m de alto 90 cm de diámetro
- Radio de las paredes curvas	10.50 m
- Elevación de las mismas paredes desde el piso de la calle	18.55 m
- Grueso de ellas	80 cm
- Ancho del edificio en la parte del escenario	35.10 m
- Elevación de las paredes exteriores laterales al escenario	18.55 m
- Grueso de las mismas	80 cm
- Ancho del escenario entre las pilastras que sostienen el techo	19 m
- Ancho de las pilastras	90 cm
- Espesor de las pilastras	70 cm
- Vestíbulo	2.52 m de ancho 27 m de largo
- Nivel del suelo del vestíbulo	75 cm
- Fondo de todo el edificio (desde la calle de Vergara hasta Betlemitas)	98.30 m

Datos varios

- Disponía además de una sala de billar, cafetería, nevería, guardarropa, dos salones de recreo y otros servicios.
- En el foro también había salones para sastrería y para pintar decoraciones.
- Las paredes eran de mampostería.
- En un principio el alumbrado fue por medio de aceite y, en 1846, con gas hidrógeno.
- En la parte posterior y en lo alto, sobre el lado sur, se encontraban unas bodegas.
- Según el escultor Rafael Vilar, el autor del proyecto de las esculturas que serían colocadas en la fachada fue José María Labastida.⁵⁴
- Cinco intercolumnios formaban la entrada al gran pórtico, con cinco escalones o gradas que se perfilaban en los zócalos de las columnas o pilastras.
- Después de subir tres gradas de cantería se penetraba al teatro por un vestíbulo ancho y espacioso.
- Las salidas laterales del salón quedaron suprimidas en 1864, ya que como todos los palcos y plateas tenían sus propietarios, menos dos familias, solicitaron convertir dichas entradas en plateas. Esto fue concedido por favoritismo a la vez que se perjudicó a la concurrencia porque se le privó de un recurso de salvamento (salida de emergencia). También fue agregado un asiento lateral en cada línea de bancas, estrechando el pasillo circular del salón — esto en contra del público usuario, aunque sí en beneficio de los empresarios.

- Costo total: \$ 351 000.00 ⁵⁵

⁵⁴ Parece que en un principio el teatro tuvo esas estatuas, pues el *Museo Mexicano* (1843-1844) publicó una litografía de Gualdi, en la que aparece la fachada... coronada por las esculturas que menciona Revilla. A propósito de ellas en la revista *Artes de México* núm. 133. "Un siglo olvidado de escultura mexicana", Salvador Moreno cita una carta del escultor catalán Manuel Vilar (director de escultura de la Academia de San Carlos, en 1847) dirigida a su hermano Rafael, en la que comenta: "En la ciudad hay otros artistas, pero aún de menos mérito, salvo un escultor que si hubiera estudiado podría ser bastante bueno, pues seis estatuas que tiene en el Teatro Nacional... muestran que tiene mucho talento". Salvador Moreno cree que fuera José María Labastida el escultor nombrado por Vilar. E. García Barragán, *Lorenzo de la Hidalga*. Sobreiro de *Del Arte*, p. 205.

⁵⁵ Cuando realicé esta investigación para obtener el título de licenciada en Historia del arte, incluí el siguiente señalamiento: Partiendo de los datos anteriores y con algunos planos localizados del Teatro Nacional, a continuación presentaré el análisis arquitectónico de esta obra. Debido a que en los planos los espacios no estaban identificados, el análisis tuvo que hacerse en forma hipotética. En este punto la asesoría recibida estuvo bajo la coordinación de los arquitectos Luis Adolfo y Miguel Ángel Gálvez González. Posteriormente la arquitecta Giovanna Recchia, para su investigación sobre arquitectura de teatros en la ciudad de México, localizó los planos arquitectónicos originales en la planoteca Orozco y Berra de la Dirección General del Servicio Meteorológico Nacional de la SARH.



Análisis de la fachada

Al independizarse la Nueva España, la estructuración de la sociedad para su reproducción y desenvolvimiento exigió un orden eminentemente racional: una rigidez desprovista de formas innecesarias; una jerarquización de funciones que garantizara la supervivencia del nuevo orden y, finalmente, un aprovechamiento máximo de los recursos tanto materiales como humanos y organizativos. A través de estas determinantes había que encontrar una expresión arquitectónica con cualidades antes no contempladas de comodidad, utilidad y economía.

El Teatro Nacional, producto de estas nuevas normas para la arquitectura en general, subdividió su espacio global en tres rubros diferentes entre sí, pero complementarios e interrelacionados: hotel, teatro y restaurante. Donde el segundo adquirió mayor relevancia, ubicado sobre el eje central y dejando hacia ambos lados, en un plano secundario, las dos últimas funciones (véase lámina 1).



Fachada. Gran Teatro Nacional. 1855-1856.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (19-23). INAH.
Litografía de Casimiro y C. Rodríguez.

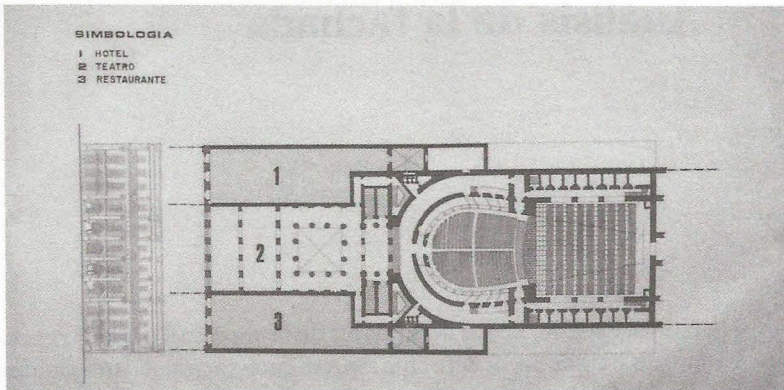


Lámina 1

Teatro Nacional de la ciudad de México. Subdivisión del espacio general. Escala 1:100
 Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

Fachada

El partido general de la fachada estaba sustentado por una rígida simetría determinada verticalmente por cuatro ejes, dos de ellos principales (1,1') y dos secundarios (2,2'), que correspondían respectivamente a los espacios de teatro en la parte central y servicios hacia ambos lados (véase lámina 2). El cuerpo central a su vez estaba subdividido en cinco partes (ejes a,a'; b,b'; c,c'; d,d'; e,e'), siendo la más importante la del centro (c,c') y que constituía el acceso de mayor jerarquía. De esa misma manera, los cuerpos laterales se subdividían en tres partes cada uno por los accesos (f,f'; g,g'; h,h'; véase lámina 2). Cabe aclarar que todos los ejes verticales de la fachada estaban determinados en función de los vanos de la misma, exceptuando los dos ejes laterales (3,3' y 4,4') que se caracterizaban por la dirección y sentido de las pilastras (véase lámina 2).

La división horizontal por ejes en la fachada, estaba determinada por tres ejes (5,5'; 6,6' y 7,7') que definían, en términos generales, tres cuerpos correspondientes a los niveles del inmueble, aunque en el cuerpo central el portal o pórtico abarcaba dos niveles que visualmente se constituían como un cuerpo (véase lámina 2).

En el sentido vertical el cuerpo del centro, parte intermedia de simetría, se manifestó como el elemento más importante; asimismo en el sentido horizontal ese cuerpo adquiriría la mayor relevancia debido a su doble altura, significada por un espacio, caracterizado por el pórtico (véase lámina 3).

En el tercer nivel de este cuerpo central había seis pares de pilastras, base de un entablamento sobre el cual se desplantaban seis cubos pedestales en dirección y sentido de los ejes de las pilastras, que deberían sostener las esculturas que rematarían finalmente la edificación. Por fotografías de la época podemos decir que quizás estas no fueron materializadas y sólo se contemplaron en el proyecto original (véase lámina 3).

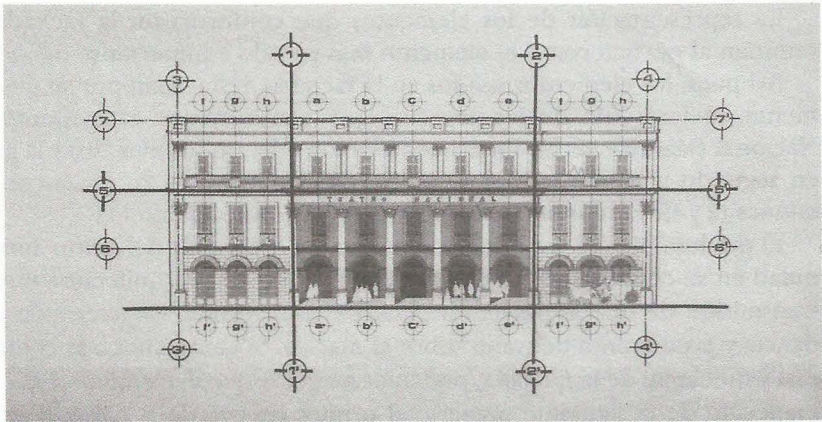


Lámina 2
Teatro Nacional de la ciudad de México. Ejes horizontales y verticales. Escala 1:100
Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

El ordenamiento de los elementos adoptó una estructura piramidal, donde a la base de la misma correspondían los elementos más pesados y a la parte superior los más ligeros. Es decir, las columnas y las pilastras inferiores tenían una longitud aproximada de 9.24 m y así sucesivamente. En la medida que se añadían elementos superiores, decrecían las dimensiones de los mismos. Esta forma piramidal, pesada en la base y ligera en la cúspide, denotaba un partido de estabilidad y seguridad gravitacional análogo a la necesidad de consistencia, funcionalización y ordenamiento del orden social (véase lámina 4).

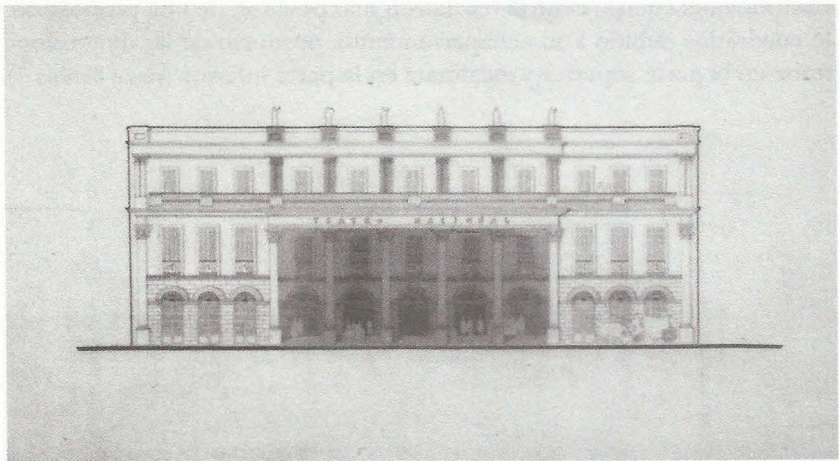


Lámina 3
Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia o jerarquía del cuerpo central. Escala 1:100
Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

La representación de los elementos que conformaron la fachada en planta, remitían al pórtico como el elemento más pesado e importante (véase lámina 5).

Así pues, los elementos usados en la fachada destacaban por su peso, principalmente, la jerarquía de los espacios que constituyeron el conjunto del Teatro Nacional (véase lámina 6). En primer término o jerarquía, el teatro y la galería (6 y 3); en segundo término accesos al hotel y restaurante (5 y 7), en tercer término los salones (2 y 4); y en último término las habitaciones del hotel (1).

El predominio del vano sobre el macizo en la fachada del teatro anunció modernidad en su concepción. Este paso en la historia de la arquitectura mexicana, es la transmisión de una arquitectura pesada e introvertida, caracterizada por la abundancia y predominio del vano sobre el macizo. Si atendemos a la composición formal y funcional de la fachada, podemos asegurar que el elemento básico es el vano, manejado de la siguiente manera: el primer cuerpo de la construcción lo constituían accesos que se jerarquizaban por cerramientos de arcos de medio punto y sobre un campo almohadillado, enmarcados para destacar su orden por cornisamentos. Para recalcar aún más la importancia de los accesos centrales (pórtico o portal), se les aseguró una mayor dimensión que la de los elementos funcionales laterales (hotel y restaurante). En el segundo cuerpo los vanos eran de menor dimensión que los primeros y encontraban encuadrada su importancia en un marco perimetral carente de ornamentación. Por último, en el tercer cuerpo, los vanos fueron de menores dimensiones que en los dos anteriores casos, encuadrados en un marco perimetral al cual se le resta importancia al compartir el balcón y barandal colectivamente; difieren con esto del anterior cuerpo, donde los vanos tenían un comportamiento individual al guardar cada uno de ellos y por separado, balcón y barandal propios. De este modo, los vanos de cada uno de los niveles parecían ser iguales entre sí; sin embargo, realmente no fue así. Los vanos de los dos niveles que componen el cuerpo central resultaron más pesados, de una proporción tendiente a lo cuadrático debido a su achaparramiento, producto de las dimensiones del arquitebo en la parte superior y escalinata en la parte inferior (véase lámina 7).

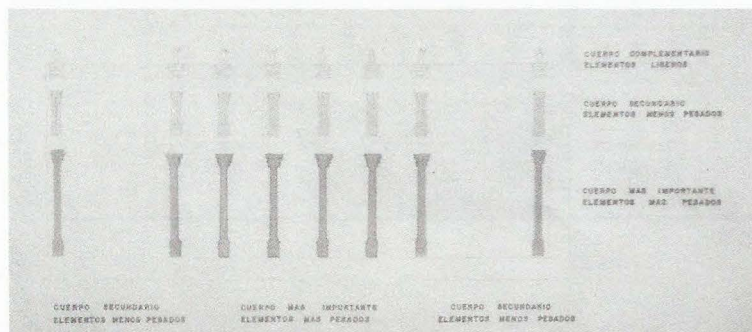


Lámina 4. Teatro Nacional de la ciudad de México. Ordenamiento y jerarquía de los elementos. Escala 1:100

Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel

Las relaciones de importancia que los diferentes cuerpos guardaban, no solamente eran en sentido horizontal sino que la jerarquía también estaba apuntada manejando un foco de centralidad compositiva, pues en el caso del pórtico, que abarcaba dos niveles, los vanos como elementos adquirirían virtual y visualmente mayor importancia con la aparición de la escalinata que los elevaba sobre los vanos de los elementos funcionales laterales (véase lámina 7).

Asimismo, la función específica de los vanos estuvo determinada de acuerdo a la relación jerárquica de los mismos. En el cuerpo inferior los vanos tenían un doble comportamiento, del exterior al interior y viceversa; en cambio en los subsiguientes cuerpos solamente observamos función de comportamiento unívoco, es decir, la utilización se remitió del interior al exterior, siendo además limitada.

Con todo lo anterior concluimos que los vanos inferiores adquirieron mayor importancia formal, en la medida en que funcionalmente se comportaban como circulaciones. Mientras que los vanos de los dos cuerpos siguientes, tuvieron menor relevancia en función de ser solamente elementos de comunicación visual (véase lámina 8). Sin embargo, cabe destacar que no todos los vanos de la serie del segundo cuerpo estaban jerarquizados de igual manera; los que se localizaban en la parte central o pórtico anunciaban y delimitaban la función más importante después de la zona de accesos del cuerpo inferior.

La ornamentación que decoraba la fachada del inmueble estuvo caracterizada por formas muy sencillas y austeras. Se puede decir que no existió forma superflua y que sólo se construyó aquella que servía para enmarcar la importancia y jerarquía de los elementos que componían los espacios funcionales.

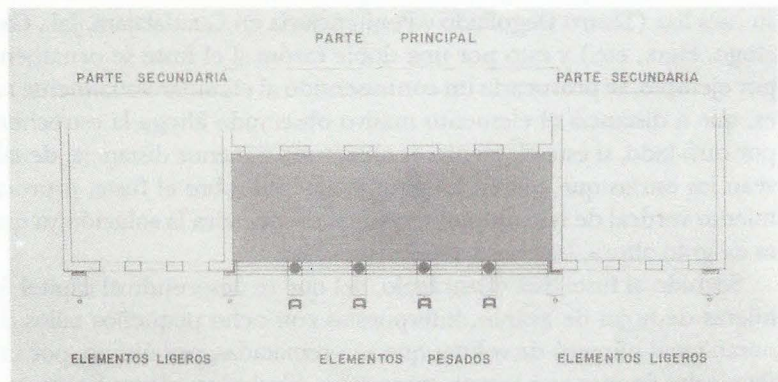


Lámina 5
Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia de los elementos en planta.
Escala 1:100
Departamento de Historia del Arte U/A. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

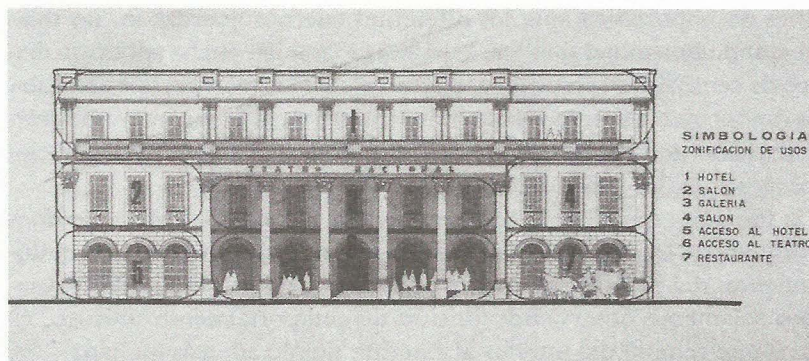


Lámina 6

Teatro Nacional de la ciudad de México. Jerarquía de espacios y zonificación de uso.

Escala 1:100

Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

1. Pórtico

1.1 PLANO EXTERIOR

1.1.1 ELEMENTOS VERTICALES

Partiendo de abajo hacia arriba, desplantándose del piso, tenemos un pedestal de proporción cuadrangular, liso, sin cornisamento y basa, sobre del cual se coloca la basa de la columna de características corintias, que en la década de 1840 a 1850 fueron de un uso frecuente,⁵⁶ componiéndose de un plinto de sección cuadrada, en seguida toro, filete, escocia, filete, toro y filete donde todos los elementos sucesivamente de abajo hacia arriba van disminuyendo su dimensión hasta fundirse en el fuste de sección cilíndrica y de cara lisa. Es importante mencionar que la mayor parte de las construcciones que se ejecutaron bajo el llamado orden colosal⁵⁷ tenían en los fustes su cara lisa (Teatro Degollado y Penitenciaría en Guadalajara, Jal., Catedral de Tulancingo, Hgo., etc.) y esto por una doble razón: si el fuste se ornamentara con estrías, por ejemplo, se provocaría un contrasentido al eliminar visualmente su aparición, esto es, que a distancia el elemento masivo observado ahoga la estrechez de las estrías y, por otro lado, si este elemento es observado a menor distancia, de tal manera que se vean las estrías que corren longitudinalmente sobre el fuste, provocarían un alargamiento vertical de las columnas, resultando negativa la solución ya que si el elemento es de gran altura, las estrías son innecesarias.

Seguido al fuste está el astrágalo, del que se desprende el capitel formado por dos hileras de hojas de acanto, interpuestas con ocho pequeños tallos de los que se generan igual número de volutas que son rematadas, por último, por un ábaco formando niveles de menor a mayor, cuyas caras dibujan en planta líneas curvas y cóncavas.

⁵⁶ Israel Kalzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, p. 81.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 86.

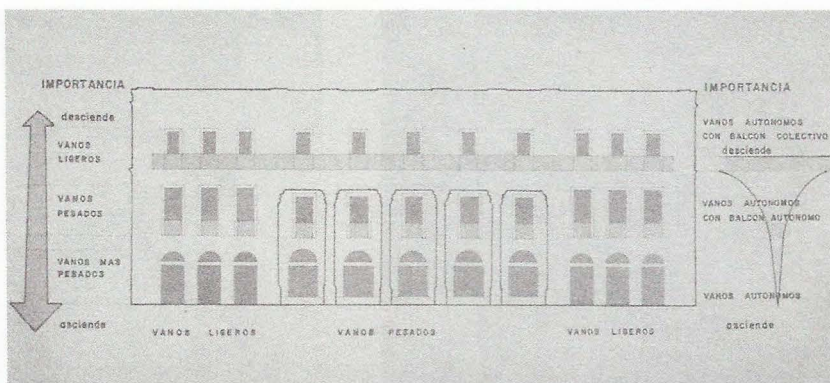


Lámina 7

Teatro Nacional de la ciudad de México. Ordenamiento y jerarquía de los vanos. Escala 1:100
 Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

En el pórtico se encontraban, delimitándolo en hilera, cuatro columnas y dos pilasstras laterales conteniendo las seis características antes citadas (véase lámina 9).

1.1.2 ELEMENTOS HORIZONTALES

Rematando al pórtico había un entablamento que, subdividido, constaba de tres elementos generales: el primero de ellos el arquitrabe en la parte inferior; en la parte central un friso liso con la leyenda de Teatro Nacional y, en último término, la cornisa conformada a su vez de tres partes, siendo la primera de ellas un compuesto de molduras saledizas, que suponemos deberían contener los cinco elementos clásicos de abajo hacia arriba; talón, rudón, corona, cordón y gula. En seguida una parte correspondiente a los modillones y sobre de ellos un corona-

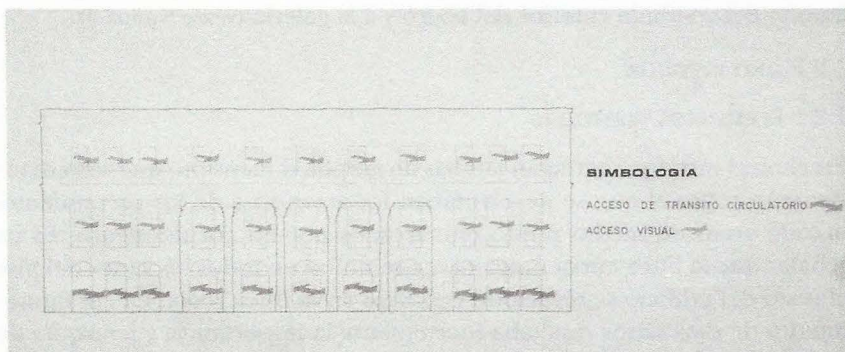
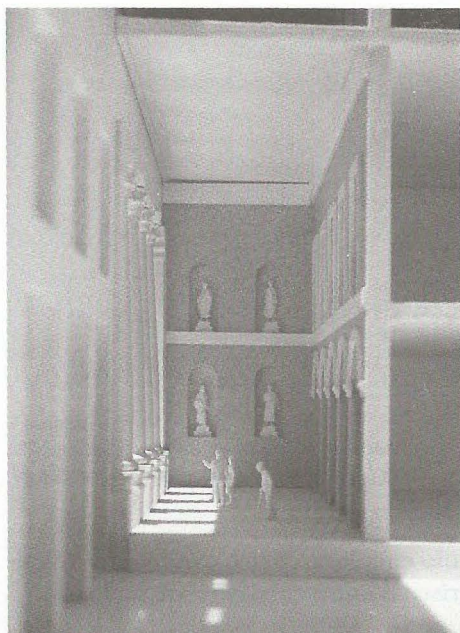
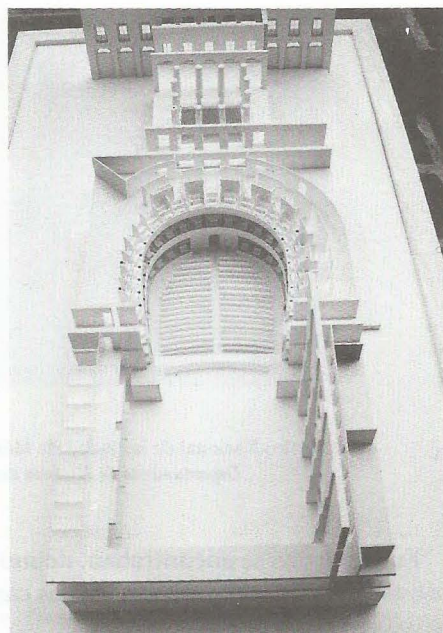


Lámina 8

Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia del vano en cuanto a su función.
 Escala 1:100
 Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.



Pórtico. Teatro Nacional. Reconstrucción.
Maqueta y fotografía del arquitecto Armando Moreno.
Julio 1993.



Planta baja y planta de los primeros, segundos y terceros pisos.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno. Julio 1993.

miento de molduración salediza, de iguales características que las mencionadas anteriormente (véase lámina 9).

En la parte inferior del pórtico, como elemento horizontal, había una escalinata interrumpida solamente por los cuatro pedestales de las columnas. Estaba constituida por un sobrenivel determinado por cuatro escalones o gradas, que conducían al ámbito del vestíbulo exterior del teatro y a la galería (véase lámina 9).

1.2 PLANO INTERIOR

1.2.1 ELEMENTOS VERTICALES

En el nivel inferior aparecían jambas de amplia dimensión, que sostenían un cornisamento sobre el que se desplantaban los arranques de los cerramientos, conformando arcos de medio punto enmarcados por un cornisamento. Es importante señalar que la línea curva únicamente se utiliza en todos los vanos del piso inferior, el resto del edificio se solucionó con base en la línea recta. La curvatura de cerramiento de esos vanos resaltaba fuertemente la importancia y jerarquía de acceso a los espacios funcionales de la edificación (véase lámina 9).

En el nivel superior del mismo pórtico y sobre los ejes de los accesos inferiores, se ubicaban los balcones-ventana de la galería de exposiciones. Estos carecieron de toda ornamentación exceptuando un enmarcamiento general del vano (véase lámina 9).

1.2.2. ELEMENTOS HORIZONTALES

En ambos niveles casi no existió el elemento horizontal, el cual se remitió a elementos propiamente no arquitectónicos sino fundamentalmente de herrería y carpintería.

En el nivel inferior había un cornisamento de madera que, conjuntamente con el cornisamento del arco de medio punto, delimitaban una celosía trabajada en madera y cristal y antecedita por una reja de fierro forjado (véase lámina 9). En el nivel superior existía una barandilla de fierro forjado. Ambos niveles estaban divididos y delimitados por una cintilla con adornos continuos en forma de espiral (roleo). Aunque la cintilla era de amplia dimensión en sentido longitudinal, en su sentido transversal era muy reducida; de tal manera que los motivos realizados a base de línea curva anulaban su importancia y sólo contaban con una línea que a larga distancia simulaba un cornisamento sencillo (véase lámina 9).



Planta baja. Planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno. Julio 1993.

2. Servicios (hotel y restaurante)

2.1 ELEMENTOS VERTICALES

En el nivel inferior todo el paramento que alojó los vanos se encontraba almohadillado; ahí resaltaban las caras visibles del sillar de cantos redondeados y hundidos en las juntas de anchas dimensiones, provocando así un paño que reflejaba un alto relieve. Estas características del almohadillado se convirtieron en un género muy utilizado en el Renacimiento particularmente italiano y que en México no tuvo un uso generalizado sino hasta la segunda mitad del siglo XIX (véase lámina 9).

En ambos lados de las zonas de servicios destacaban dos pilastras colosales, con similares características a las del pórtico, sólo que de sección cuadrada.

En el nivel superior los paños estaban desprovistos de todo elemento, tanto vertical como horizontal.

En ambos niveles destacaban como elementos verticales los vanos de los accesos y las ventanas-balcón (véase lámina 9).

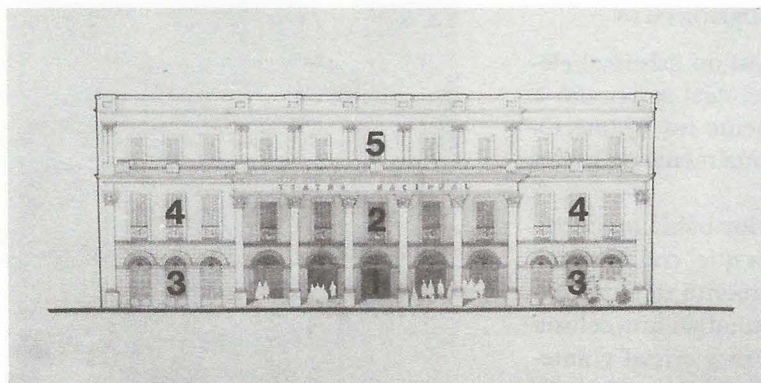


Lámina 9

Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia y jerarquía de los cuerpos de la fachada.

Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

2.2 ELEMENTOS HORIZONTALES

Aparecía entre ambos niveles la misma cintilla que la definida en el paño interior del pórtico y con iguales características.

3. Hotel

3.1 HABITACIONES INDIVIDUALES

3.1.1 ELEMENTOS VERTICALES

La longitud del paño se veía fragmentada por seis pares de pequeñas pilastras, que anunciaban al exterior la subdivisión interior de sus espacios funcionales. Las características formales de las mismas eran iguales a las del pórtico, variando en su dimensión general. Entre los pares de pilastras estaban los vanos de proporción rectangular (véase lámina 9).

3.1.2 ELEMENTOS HORIZONTALES

La construcción de un balcón y barandilla corridos destacaban una fuerte horizontalidad, no producida en el nivel inferior. La terminación del edificio estaba anunciada por un entablamento corrido, de amplias dimensiones y con friso ancho desprovisto de toda ornamentación (véase lámina 9).

3.2 HABITACIONES COLECTIVAS

3.2.1 ELEMENTOS VERTICALES

Los más importantes elementos de estas zonas eran, hacia ambos lados, dos pares de pilastras con características similares a las ya citadas y vanos de proporción rectangular (véase lámina 9).

3.2.2 ELEMENTOS HORIZONTALES

De iguales características a los de las zonas de las habitaciones individuales.

4. Remate

4.1 ELEMENTOS VERTICALES

Los constituían seis pedestales en el cuerpo central, delimitado por el pórtico, y dos en los extremos. Estos pedestales, a diferencia de los de las columnas, tenían un recuadro hacia el interior que provocaba en su cara una diferencia de planos, donde el más hundido y sobresaliente resaltaba en un contraste de luz y sombra que provocaba una dinámica que permitía apreciar el remate del edificio.

Trazos armónicos

Un estilo que reaccionaba contra la línea curva, a sus saltos violentos e interrumpidos, a su dirección en contrasentido, al rebuscamiento, etc., fue el estilo neoclásico, cuyas características fundamentales se determinaron por el despojo de adornos, con ornamentación de motivos ligeros y por la aceptación de una línea que retomaba los modelos clásicos.

El Teatro Nacional, producto de este estilo, se caracterizó en su mayor parte por trazos fundamentados con la línea recta, que jerarquizada enmarcaba todos los elementos que componían la fachada. A su vez la línea recta fue elemento componente de los diferentes planos manejados, que en su mayor parte eran de proporción cuadrada perfecta.

El pórtico era un gran rectángulo de proporción dos a uno descompuesto por dos cuadrángulos, donde cada uno de ellos en su sentido vertical y horizontal tenía la misma medida; la suma de los dos cuadrángulos resaltaba la importancia de la zona, que se comportaba como centro focal del frente de la construcción.

Hacia ambos lados estaban las zonas de servicios (hotel, restaurante y salones), en donde cada una de ellas resultaban cuadrángulos de proporción perfecta. Estas zonas por tener la proporción cuadrada, podían asumir la misma importancia que los cuadrángulos del pórtico, jerarquizando con esto a los servicios de igual manera que el portal, sin embargo, la subdivisión de la zona de servicios eliminaba la anterior posibilidad, dejando una medida en la altura del pórtico y otra medida igual en la zona de servicios, sólo que ahora subdividida, asignándole en consecuencia a los servicios con respecto al pórtico, un lugar secundario (véase lámina 10).

Hipótesis de la dimensión y proporción de las esculturas

La dimensión de las esculturas que rematarían la edificación, suponemos que consistía en una cuarta parte del módulo original utilizado en la fachada. Esta apre-

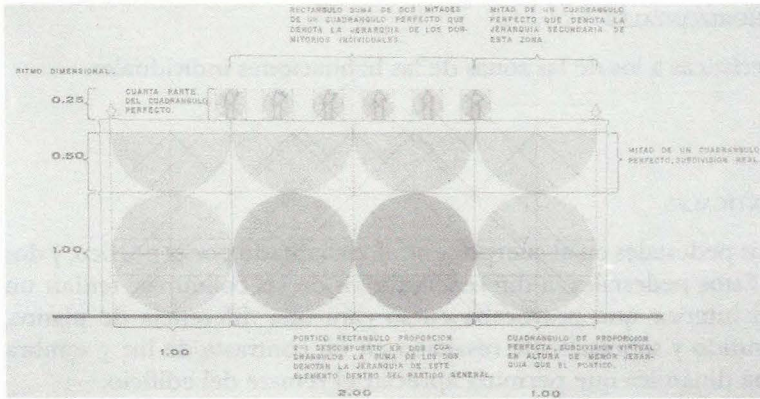


Lámina 10

Teatro Nacional de la ciudad de México. Ordenamiento modular de la fachada.

Escala 1:100

Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

ciación no es aventurada, es resultado del ritmo dimensional de mayor a menor, el cual es el siguiente:

1.00 m; 0.50 m. y, por último las esculturas, 0.25 m. (véase lámina 10).

En cuanto a sus medidas proporcionales y los módulos que ellas generaban, podemos apreciar que la fachada en su sentido horizontal observa tres módulos de medida, uno correspondiente a las colindancias extremas del edificio, que por alejarse del eje central o eje de jerarquía son las de menos dimensión; enseguida y abarcando de los extremos al centro, otra medida que dominaba aproximadamente el doble de la anterior; ha aumentado su dimensión en la medida en que se acer-

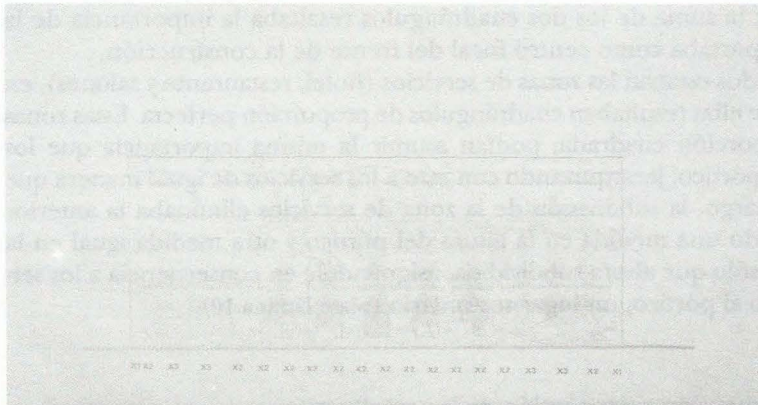


Lámina 11

Teatro Nacional de la ciudad de México. Trazos arquitectónicos. Escala 1:100

Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

ca al eje central. Posteriormente, estaba el tercer módulo de dimensión mayor, lo cual iba generando un ritmo ascendente que quedaba rematado por el módulo central consistido o integrado por doce partes que tenían igual medida que el segundo módulo (véase lámina 11).

Con esto arribamos a la conclusión de ritmo modular utilizado; en la medida en que avanzamos de los extremos al centro aumenta la medida modular, consecuentemente aumenta la jerarquía de los espacios ubicados en ese camino. Lo mismo puede decirse en su sentido vertical, donde los módulos mayores se encontraban en la parte inferior y los menores en la superior; diferenciándose los inferiores (pórtico y servicios) en que el primero era un cuadrado real y los segundos un cuadrado subdividido virtualmente. Es decir, la representación formal de una pirámide, pesada en la base, ligera en la cúspide en su sentido vertical, y en el sentido horizontal pobre en los extremos y de calidad en el centro (véase lámina 11).



Análisis espacio-funcional

1. Espacios generales

El conjunto arquitectónico del Teatro Nacional estuvo subdividido en tres grandes funciones, la primera de ellas y la más importante, el teatro propiamente dicho o salón de fiestas y, hacia sus costados, los servicios de hotel y restaurante (véase lámina 1).

Planta baja o primer nivel

2. Espacio general del teatro o salón de fiestas

Utilizando el mecanismo de análisis de espacios sucesivos sobre el eje principal o central de composición, se describirán los espacios partiendo del oriente hacia el poniente.

El inmueble se encontraba subdividido en tres grandes zonas cubriendo funciones diferentes y específicas, así la primera de ellas:

2.1 Zonas de vestibulación, accesos y circulación

Siendo el Teatro Nacional una de las primeras obras producto del racionalismo liberal, se puede observar una distribución ordenada y jerarquizada de todos sus espacios de uso. Para lo cual había una serie de espacios y vestíbulos, que se com-



Corte arquitectónico longitudinal del Teatro Nacional. Reconstrucción
Maqueta del arquitecto Armando Moreno. Julio 1993.
Fotografía: F. Martínez.

plementaban y/o relacionaban con circulaciones bien definidas y accesos coherentemente ubicados.

2.1.1 SUBZONA DEL PORTAL O PÓRTICO (TRAMO A-B, VÉASE LÁMINA 12)

Esta primera subzona se distinguió por el uso fundamentalmente racional de espacios destinados a la distribución jerárquica del usuario. Los tres primeros apostados sobre el eje oriente-poniente y partiendo del primero, son de uso general (portal, vestíbulo, foyer), diferenciándose entre sí porque el primero está destinado a ser un umbral que ofrecía su ámbito al exterior logrando con esto una duplicidad y flexibilidad espacial al comportarse en una forma un tanto privada, un tanto pública.

En el Teatro Nacional, este espacio fue una novedad en la historia de la arquitectura en México. Muy pocas edificaciones del orden colosal habían incorporado tal elemento como parte integral e interior de su partido arquitectónico. En México tenemos un buen número de ejemplos de construcciones posteriores al teatro que utilizaron el pórtico, pero su uso se reduce sólo a cubrir una función meramente decorativa, no necesaria, pues se encuentra adosado al paño exterior de la edificación; tal es el caso del Colegio de Minería en Fresnillo, Zac. (1855), Teatro Degollado en Guadalajara, Jal. (1856), etc. Sin embargo, cabe destacar que en tales obras el pórtico no era más que un añadido secundario cuya importancia decorativa contribuía a quitar la frialdad y homogeneidad propias del neoclásico.

Por el contrario, con la utilización del pórtico en el partido general del Teatro Nacional, la obra del arquitecto De la Hidalga presentaba creativamente un manejo maduro de integración del pórtico colosal a la totalidad de la construcción. En

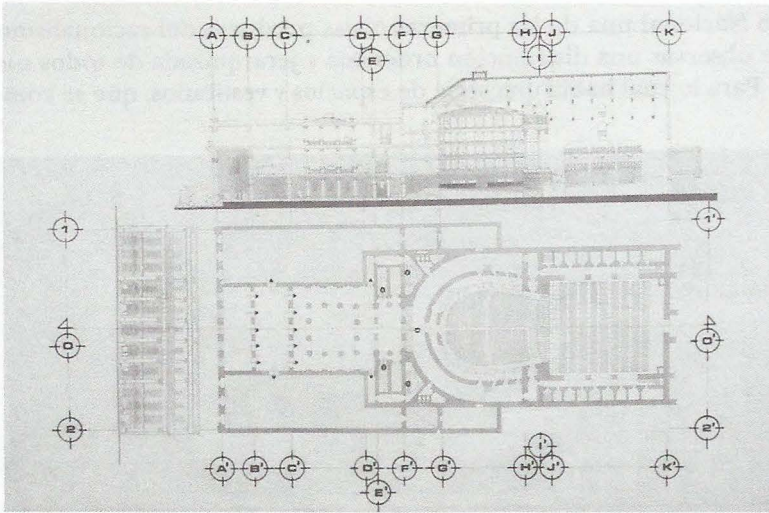


Lámina 12

Teatro Nacional de la ciudad de México. Primer nivel y planta. Corte y fachada. Escala 1:100
 Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

el pórtico podía garantizarse cabalmente la realización de actividades propias de su función (espera de carros, arribo y desalojo del teatro, compra de entradas, etc.) sin menoscabo de la comodidad de los usuarios al estar protegidos contra la lluvia, el viento, el sol, etc., además de permitir la circulación peatonal ajena al teatro mismo.

2.1.2 SUBZONA DEL VESTÍBULO (TRAMO B-C, VÉASE LÁMINA 12)

En la misma dirección y sentido de acceso a la zona de espectáculos se ubicó el vestíbulo, flanqueado en dos de sus lados, oriente-poniente, por diez vanos de acceso que crearon una red de circulación e intercomunicación múltiple, siendo estas últimas sus funciones específicas. En los lados norte y sur, del mismo espacio, se abrían los vanos de acceso que permitieron un ingreso controlado al hotel y al restaurante, respectivamente.

2.1.3 SUBZONA DEL FOYER (TRAMO C-E, VÉASE LÁMINA 12)

Este espacio funcional junto con el de la sala de espectáculos, puede considerarse como uno de los sitios focales que caracterizaron la construcción total del Teatro Nacional. El foyer del Teatro Nacional significa para la historia de la arquitectura, una de las innovaciones más adecuadas que un edificio de tal género pueda tener; ya que se ubicaba dentro del edificio a manera de claustro, constituido por una galería perimetral a un patio central delimitados por un peristilo. El haber concebido el foyer como un claustro permitió una solución más funcional del ambiente del Teatro Nacional, pues consintió una circulación del aire más fluida y una iluminación natural directa, la cual fue una solución necesaria para la concentración de usuarios que en ese punto se daba.

El foyer se subdividió en tres diferentes niveles. El primero de ellos era utilizado de una doble manera: como lugar de entrada y salida general del usuario espectador y en los intermedios de la función; y como uso exclusivo de los espectadores de platea y luneta. El segundo nivel, igualmente era utilizado de una doble forma: como espacio vestibulador para el usuario de la galería de exposiciones, ocasionalmente, y regularmente en los intermedios de las funciones para el descanso y la plática de espectadores de los primeros, segundos y terceros palcos de la sala de espectáculos. Por último, el tercer nivel del foyer sirvió como vestíbulo a los usuarios de las habitaciones del hotel, que estuvieron reservadas para los actores que se presentaban en el Teatro Nacional.

Como podemos apreciar, cada uno de los niveles estaba debidamente jerarquizado y acorde con la posición social y económica de sus usuarios. A esto responde, por lo tanto, el hecho de que las dimensiones del segundo nivel fueran las más importantes, pues el peristilo estaba constituido por columnas de más larga dimensión y apoyadas sobre pedestales. En cambio el nivel inferior y el superior eran menores, principalmente en este último.

El peristilo, en cada uno de los niveles, adoptó una diferenciación estilística de acuerdo al orden clásico renacentista. De esta manera el primer nivel tuvo una caracterización dórica; el segundo, jónica y el tercero, corintia. Las galerías de los tres

niveles se encontraban desprovistas de ornamentación, reduciéndose ésta a sensibles relieves determinados por pilastras sobre los muros de los costados norte y sur, y por el remetimiento de nichos que alojaban bustos de algunos personajes relacionados con el mundo del espectáculo. Los niveles se encontraban bien definidos y delimitados por entablamentos clásicos.

En el segundo y tercer niveles del foyer había barandales de fierro colado, para delimitar la galería del vacío. La parte superior del foyer se encontraba cubierta por un gran emplomado con ventilas o respiraderas.

Con el foyer se complementa la sucesión de un partido lineal donde los opuestos son los ambientes del espectáculo y de la calle, logrando con tal continuidad una adecuación tanto física como psicológica del usuario, pues el largo recorrido a través de los vestíbulos recomienda una adaptación paulatina del usuario tanto a la salida como a la entrada.

2.1.4 SUBZONA DE ESCALERAS, CIRCULACIONES Y ACCESOS A LA ZONA DE ESPECTÁCULOS (TRAMO D-F, VÉASE LÁMINA 12)

Su partido estuvo definido por dos focos axiales y simétricos (lados sur y norte) y un tercero sobre el eje de composición. Los dos primeros determinaron el acceso y circulaciones de los usuarios de los palcos primeros, segundos y terceros y los de la galería, y el central a los de la zona de luneta y plateas.

Esta subzona estaba correctamente jerarquizada por la presencia directa de dos escalinatas de honor hacia ambos costados. Conducían a la ubicación de las localidades de mayor calidad. También hubo un acceso por dos pasillos en forma de "L" que conducen a dos escalerillas laterales indirectamente expuestas y comunicadas a la zona de galería. El hecho de su remetimiento y dimensiones connota la calidad de la localidad y consecuentemente del tipo de usuario.

Sobre el eje central, como se mencionó anteriormente, de una forma directa se tenía acceso a un vestíbulo en forma de herradura que conducía tanto a plateas como a luneta en la zona del espectáculo.

2.2 Zona de la sala del teatro (tramo F-J, véase lámina 12)

Esta zona se subdividió en planta baja, en tres subzonas importantes. La primera de ellas era el proscenio y foso orquestal; al frente opuesto a ellos hubo una subzona con declive expósito para lograr la isóptica adecuada de las localidades de luneta. Esta, se hallaba envuelta casi perimetralmente en forma de herradura, por una galería que alojaba las plateas y que en los niveles superiores era corrida; conformando así un paramento de cinco niveles en el que se ubicaban de abajo hacia arriba respectivamente, plateas, primero, segundo y tercer nivel de palcos y, por último, la galería como remate. En su parte superior hubo un gran plafón abovedado y de cuyo centro se desplantaba un tiro que ofrecía la función de respiradera general de toda la zona de espectáculos. En el interior de la sala, como ya se había mencionado, se encontraban distribuidas y jerarquizadas aproximadamente 3 000 localidades.

2.3 Zona de servicios generales para el espectáculo y la función (tramo J-K, véase lámina 12)

Apostado sobre el eje central estuvo localizada la subzona de la tramoya, delimitada hacia los lados norte-sur por arcos que constituían los paramentos de otro espacio, semejante a un claustro, que comunicaban directamente hacia ambos lados a ocho espacios cerrados y pequeños cuya función fue la de camerinos de los artistas. Hacia uno de los lados, el de hombres y en el opuesto el de mujeres; esta función se repitió en el siguiente nivel con la diferencia de que los camerinos fueron jerarquizados a una segunda importancia en el sentido de que eran los destinados a los coristas, igualmente para hombres y mujeres, opuestamente distribuidos. Hacia el final de esas grandes galerías de camerinos se ubicaron unos espacios un poco más grandes, destinados a ser, tanto en la planta baja como en el nivel siguiente, los baños de hombres como de mujeres, de artistas y coristas, opuestamente ubicados.

Por último, en la parte posterior de toda la construcción había unos muros que hacen pensar que ahí se hallaban los espacios de administración, bodegas y talleres. Desgraciadamente la planta arquitectónica en las fuentes estudiadas no es lo suficientemente clara, de tal manera que estos espacios en el plano aparecen indefinidos y sólo en el corte se aprecia la constitución bien definida de esos espacios.

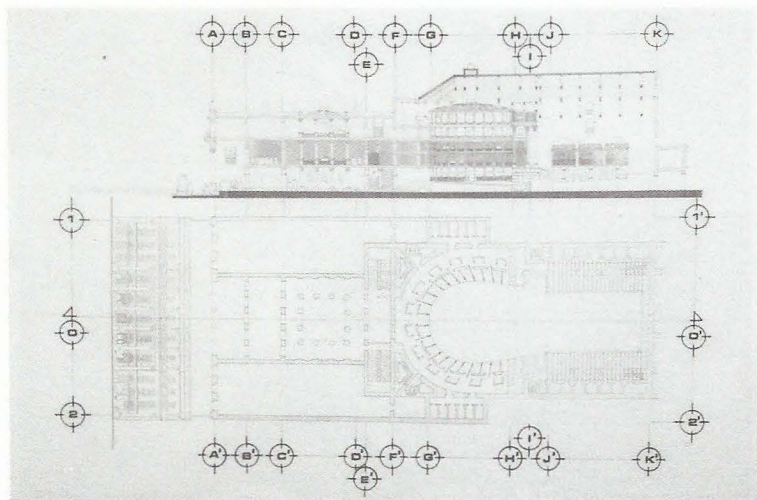


Lámina 13
 Teatro Nacional de la ciudad de México. Segundo nivel. Planta. Corte y fachada.
 Escala 1:100
 Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

Planta segundo nivel

Utilizando el mismo mecanismo de análisis de espacios sucesivos sobre el eje principal o central de composición, se describirán los espacios partiendo de oriente a poniente. Y puesto que en los niveles superiores se repiten algunos de los espacios inferiores, se destacarán aquellos que son diferentes.

Galería o salón de exposiciones (tramo B-C, véase lámina 13)

Arriba del espacio considerado en el punto 2.1.2 correspondiente al vestíbulo, fue ubicado el espacio de salón de exposiciones. Fue utilizado para el fin mencionado y en otras ocasiones suponemos que sirvió como espacio de recepción en los intermedios de las funciones, de los palcos primeros, segundos y terceros.

Palcos primeros y segundos (tramo G-I, véase lámina 13)

En la sala de espectáculos corresponde a las localidades de primeros y segundos palcos, considerándose estos los más importantes lugares dentro de la sala.

Planta tercer nivel

Utilizando el mismo mecanismo de análisis de espacios sucesivos sobre el eje principal o central de composición, se describirán los espacios partiendo de oriente a

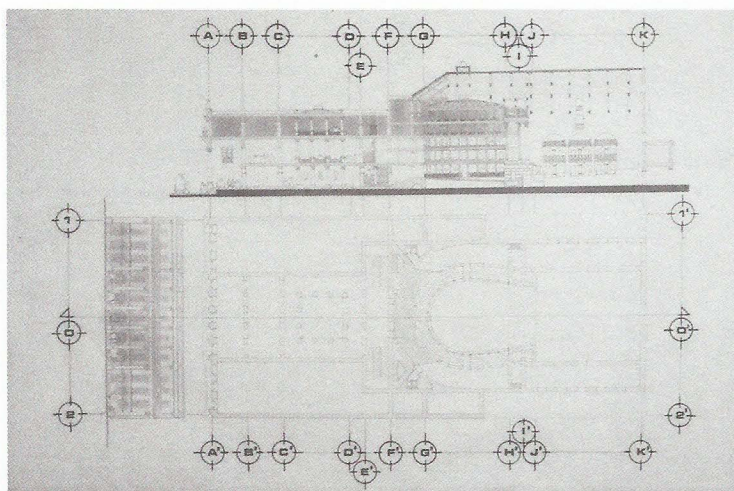


Lámina 14

Teatro Nacional de la ciudad de México. Tercer nivel. Planta. Corte y fachada.

Escala 1:100

Departamento de Historia UIA. Tesis profesional. María Eugenia Aragón Rangel.

poniente. Y puesto que en los niveles superiores se repiten algunos de los espacios inferiores, se destacarán aquellos que son diferentes.

Habitaciones del hotel (tramo A-B, véase lámina 14)

Estos espacios tenían comunicación directa a través de ventanas-balcón con el exterior y servían para alojar, como se mencionó anteriormente, a los artistas.

Vestíbulo (tramo B-C, véase lámina 14)

Enseguida tenemos el vestíbulo que fue un espacio de transición entre el foyer y las habitaciones de los artistas.

En cuanto a la sala de espectáculos el acceso se daba por el tercer nivel a los palcos terceros que, después de los palcos primeros y segundos, plateas y lunetas se ordenaban jerarquizándose sucesivamente en importancia.

En la misma sala de espectáculos y sobre de los palcos terceros se encontraban las localidades de balcón y galería, que en orden de importancia fueron las más baratas.

Por último tenemos la cubierta, que en el caso de la zona de vestibulación era de loza plana con un emplomado que cubría el gran patio constituido por el foyer. En las zonas de espectáculos y servicios generales, fue una cubierta a dos aguas sostenida por grandes armaduras. Una de sus funciones, además de la propia de cubierta, fue la de ser una cámara de recepción y abastecimiento de aire durante la función.

3. Ubicación del Teatro Nacional en el contexto urbano

El Teatro Nacional participó de la centralidad formalística urbana y aunque no estaba dentro de la Plaza de la Constitución (el Zócalo) de la ciudad de México, por mucho tiempo fue remate visual de uno de los ejes de mayor importancia, conformado a lo largo del siglo XIX, de la traza de la ciudad. Por lo tanto su fisonomía participaba del movimiento generado por la plaza central, esto es, punto principal de la ciudad.



Aspectos ideológicos en la forma arquitectónica

Sabemos que el México independiente fue el resultado de un conjunto de profundos cambios sociales internos y externos que se aceleraron, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVIII. Forma parte de los fuertes movimientos que marcaron el hundimiento del viejo régimen y la consolidación del capitalismo a nivel mundial. Durante los últimos cien años de régimen colonial, surgieron o se consolidaron clases sociales cuyos intereses chocaron agudamente con el orden establecido y sus defensores. Las grandes fuerzas de la época se manifestaron a través de su pensamiento y de su acción, dado que desde el siglo XVII la aristocracia criolla comienza a definirse en la religión, en el arte y en la cultura; así lo muestran su identificación con la realidad novohispana, su deslinde frente a lo español y lo indígena y su aspiración al poder económico, social y político, pero no fue sino hacia fines del siglo XVIII cuando esas expresiones comenzaron a tener implicaciones políticas.

Los hombres se agruparon ante todo de acuerdo con el lugar que ocupaban en el proceso de producción, pero también en función de su raza o etnia y de su adscripción corporativa. Así pues, para formar parte de la clase dominante se tenía que haber



Av. Cinco de Mayo. c.a. 90's
Al fondo, fachada del Gran Teatro Nacional.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (512-51). INAH.

nacido español, europeo o criollo. La burocracia, la alta jerarquía eclesiástica y militar y los grandes comerciantes eran peninsulares; los propietarios de minas algunos eran criollos y otros, europeos; los terratenientes eran predominantemente criollos; las clases medias eran criollas, mestizas y mulatas y excluían a los indios; la masa del pueblo trabajador era india y mestiza en una proporción que variaba en las regiones y en los oficios. Los españoles que no pertenecían a la oligarquía eran soldados y emigrantes que trabajaban como dependientes en las grandes casas comerciales, pero el español, aun el de origen más modesto, gozaba en la Nueva España de privilegios extraordinarios y su ingreso a la clase dominante se facilitaba por el sistema de reclutamiento de los funcionarios, los mecanismos de selección de los administradores y herederos de las casas comerciales y la preferencia que los padres de las ricas herederas tenían por los peninsulares. En este contexto social participa el arquitecto De la Hidalga, quien por el hecho de ser español, estar emparentado con la notable familia mexicana García Icazbalceta (parentesco que reafirma al casarse con su sobrina) y por su preparación académica, se le abren las puertas de la sociedad, llegando a ser de los pocos arquitectos preferidos por los nuevos ricos que costearon las pocas construcciones de este tiempo.

Mientras el pueblo manifestaba su oposición al régimen con brotes espontáneos de protesta, sublevaciones locales y huelgas mineras, la aristocracia mexicana (terratenientes, burgueses, mineros y comerciantes) influida por las ideas liberales, esbozaba un programa político-económico que, en el fondo, era una alternativa al dominio español.

Cuando la aristocracia mexicana asciende al poder se plantea una serie de cambios para el México nuevo. Dentro de los planes de este nuevo gobierno se encontraba el de modernizar la ciudad, poniéndose a tono con los países cultos y pro-



Panorámica. Av. Cinco de Mayo. Posterior a 1861.

Al fondo, fachada del Teatro Nacional

Archivo Fotográfico de Culhuacán (541-45). INAH.



Av. Cinco de Mayo. c.a. 1868. Al fondo, fachada del Teatro Nacional
Archivo Fotográfico de Culhuacán (19-81). INAH. Litografía de L. G.

gresistas como Francia, Italia e Inglaterra, en los que la nueva sociedad es indudable que jugó un papel importante en la formación del gusto literario y artístico. En este aspecto cabría elaborar, casi con el mismo fundamento, la tesis de H. Honour sobre el neoclasicismo, pero aplicado a México dada la influencia que Europa ejercía sobre nuestro país.

Ese universo intelectual de clase media, a fines del siglo XVIII (1770-1780), empezó a formar las sociedades o asociaciones de amigos que se reunían periódicamente para realizar experimentos científicos e intercambiar ideas sobre filosofía, literatura, política y arte en donde eran partidarios del estilo neoclásico racionalizador y simplificador.⁵⁸

Artísticamente en los países europeos se había efectuado la identificación con el neoclásico y con el idealismo de los librepensadores, representado por una austeridad moral y una severidad exigente. La adopción del neoclásico se efectuó como una manifestación en la búsqueda de modernidad de una burguesía en ascenso, que se encontraba en la posición de dar los últimos golpes a la aristocracia para instaurar el dominio de la razón, que de manera general se asocia con el arte clásico. El estilo neoclásico europeo, especialmente el de España, se dio cuando el país se encontraba bajo el régimen absolutista, es decir, fue adoptado como signo ideológico del nuevo orden, añadiendo a ello la influencia francesa; sólo que en este país (Francia) se dio bajo un régimen revolucionario. Los ideales arquitectónicos puristas en la atmósfera racionalista de fines del siglo XVIII tuvieron una acogida algo fría por parte de los clientes privados, pues en ocasiones apelaban a la razón pura pero no tanto al sentido común. Por ello no es de sorprender que las manifestaciones más notables de la arquitectura

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 130.



Av. Cinco de Mayo. c.a. 80's. Fachada del Gran Teatro Nacional
Archivo Fotográfico de Culhuacán (171-37). INAH. Litografía de A. Gallice.

neoclásica sean edificios públicos, a los que se podía dar un carácter austero y monumental: puertas urbanas, hospitales, teatros, mercados y edificios de las bolsas de valores, cuarteles, prisiones, etc. Pero estos encargos públicos no abundaban en unos años nada propicios para los grandes programas constructivos, de ahí que la mayor parte de los proyectos de interés nunca pasaron de la mesa de dibujo.

El estilo neoclásico en América tuvo gran aceptación en México; sin embargo es importante señalar que esas modernas formas artísticas no fueron resultado del desarrollo de las fuerzas productivas, sino una influencia ideológica; de tal manera que esto vino a ser expresión de la dependencia ideológica de México. Esta tradición neoclásica iniciada por arquitectos, pintores y escultores de prestigio, se manifiesta en México por una preferencia hacia lo europeo. En la arquitectura, por ejemplo, fueron llamados los diseñadores europeos como el arquitecto De la Hidalga, para que enseñaran o construyeran bajo las formas modernas.

Así pues el neoclásico pasó a imponerse en México como la típica ideología que dominaría los dos primeros tercios del siglo XIX llegando a convertirse en la concepción "oficial" debido a que los dispensadores del patronazgo oficial fueron los primeros receptores de las ideas reformistas. Aunado a este suceso de la "concepción oficial", también hubo otro de importancia trascendental: en el siglo XIX se manifestó una crisis de relaciones entre la Iglesia y el Estado, al proclamar el país las libertades burguesas e imponer el pensamiento "laico" en la lucha por la instauración de sociedades civiles. Obviamente estos dos sucesos repercutieron en el arte y de aquí en la arquitectura, de la siguiente manera: la "concepción oficial" vino a representar un lenguaje de minorías, propio de la aristocracia y por lo tanto inaccesible a la masa popular. Mientras que el segundo, fue el lenguaje arquitectónico que mejor expresó la conformación de una cultura "laica", que fue el empeño de la política oficial.



Fachada. Teatro Imperial. c.a. 1863-1867.
 Archivo Fotográfico de Culhuacán (317-24). INAH.
 Litografía de L. G. Ed. M. Murguía.

En nuestro país, la pobreza de muchos y la riqueza de pocos, repercutió en la producción artística y en particular en la arquitectónica donde, en el primer tercio del siglo, los edificios construidos para oficinas de gobierno, escuelas y hospitales no fueron muchos. Por lo general, la necesidad de locales y oficinas se cubrió haciendo adaptaciones en viejas estructuras coloniales. Por lo que toca a la arquitectura privada, pocas fueron también las construcciones que se llevaron al cabo (por ejemplo, los teatros). Como ya lo mencionamos, a lo largo del siglo XIX en el campo de la arquitectura europea, la mayor parte de las construcciones realizadas fueron teatros destinados a la ópera. Esto significa que esta clase de edificaciones constituyeron una nueva expresión arquitectónica ya que fueron, por así decirlo, el eje central alrededor del cual giró la arquitectura.⁵⁹ En este contexto surgió el Teatro Nacional, llegando a convertirse en uno de los cuatro teatros más importantes del siglo XIX, junto con el Iturbide, el Arbeau y el Principal. Espacios arquitectónicos en los que se desarrolló la vida social y política del país.⁶⁰

La aristocracia mexicana, enterada de que las grandes capitales del mundo europeo demostraban su grado de cultura por medio de sus teatros, para divertirse, reunirse y propagar sus principios políticos y sociales (los que también pudo difundir por medio de las representaciones teatrales) decidió emprender la construcción de teatros con el afán de colocarse y colocar a México al nivel de los cultos países europeos modernos y progresistas.

En la arquitectura neoclásica sus preceptos fueron los de: monumentalidad, salubridad, sencillez, severidad, comodidad y estabilidad, el dominio de la línea vertical

⁵⁹ Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)*, p. 180.

⁶⁰ Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México*, p. 27.



Av. Cinco de Mayo. c.a. 80's. Fachada del Gran Teatro Nacional
 Archivo Fotográfico de Culhuacán (171-37). INAH. Litografía de A. Gallice.

sobre la horizontal, etc. Asimismo fueron premisas en las que se realizó la formación académica del arquitecto De la Hidalga, y bajo las cuales diseñó el Teatro Nacional, coincidiendo con lo que dice Honour respecto al neoclasicismo, en el sentido de que se buscaba llegar a una pureza y sencillez primitivas, a un mundo nuevo y mejor, regido por las leyes inmutables de la razón y la equidad.⁶¹ Por ello el artista neoclásico como lo fue De la Hidalga se inspiró en este espíritu, centrándose más en la forma que en la textura; más en la línea que en el color, no sólo porque los efectos de color y de textura eran superficiales, sino también porque se podían aprehender por los sentidos y aparecían diferentes a las personas, prefiriendo lo conceptual a lo visual. (Este concepto, dicho en otras palabras, quiere decir que los sentidos —como percepción de impresiones— están relacionados con la imaginación y la sensibilidad y, por lo tanto, alejados de la razón que debería de predominar. De modo tal que los efectos de color y de textura son captados de diferente manera por las personas). El artista neoclásico también estuvo a favor de la claridad y la mesura; y entendía por estilo lineal, el estilo antiguo (considerado como el de mayor naturalidad y pureza).

En la *Introducción al arte neoclásico en España* se manifiesta que en ese país hubo tres generaciones de arquitectos que dieron origen a la arquitectura neoclásica española. La tercera y última estuvo representada por arquitectos nacidos alrededor de 1760.⁶² Tomando como base esta fecha, es muy probable que cuando De la Hidalga estudió en España sus maestros pertenecieron a esta generación. P. Navascues dice que todos ellos participaron en alguna medida de la problemática común a la arquitectura

⁶¹ *Op. cit.*, p. 53.

⁶² Pedro Navascues P., "Introducción al arte neoclásico en España" en *Neoclasicismo* de Hugh Honour, p. 23.



Av. Cinco de Mayo. c.a. 90's. Al fondo, fachada del Gran Teatro Nacional
Archivo Fotográfico de Culhuacán (684-19). INAH.

européa contemporánea, destacando la importancia dada a las masas simples con volumetrías apretadas y geometrías sencillas. Con estos arquitectos comenzaron a consolidarse los focos regionales del neoclasicismo.

El neoclásico renacentista⁶³ que caracterizó al Teatro Nacional, significó la expresión de la minoría en el poder en el siglo XIX, que a través de las formas de los órdenes clásicos vinieron a manifestar y a apoyar su particular forma de concebir el destino económico y cultural de nuestra sociedad. Por ello, cuando el señor Arbeu solicitó al Ayuntamiento (Comisión de Diversiones Públicas) el permiso para la construcción del teatro, este le fue concedido ya que les agradó su extensión, distribución, materiales y ornamentación; y porque el señor Arbeu ofreció cederle tres de los mejores palcos para su arrendamiento. Otra circunstancia que influyó para que el proyecto fuese aprobado, ya no por el Ayuntamiento sino por el mismo presidente Antonio López de Santa Anna, fue el hecho de que él deseaba que la ciudad de México estuviese a la altura de las capitales modernas. Sobre esto hay que tener en cuenta que los ilustrados estaban convencidos de que la grandeza de los gobernantes, debía juzgarse más en función de las obras artísticas o literarias producidas bajo su mandato, que por sus conquistas territoriales; lo que actuó como un estímulo ulterior para el progreso de las artes.

Otra circunstancia más fue que, tanto el señor Arbeu como el arquitecto De la Hidalga, pertenecieron a la clase dominante; la amistad personal entre Santa Anna y él fue motivo para que el presidente se interesara en la búsqueda de socios capitalistas que auxiliaran al señor Arbeu en la construcción. Socios que por su posición social;

⁶³ Elisa García Barragán, *Lorenzo de la Hidalga. Un precursor del funcionalismo*, p. 75.



Av. Cinco de Mayo. Prolongación hasta San Juan de Letrán. c.a. 1910.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (448-24). INAH.



Fachada del Teatro Nacional. c.a. 1868
Archivo Fotográfico de Culhuacán (58-20). INAH.

por su deseo de modernizar la capital; por sus intereses económicos en el sentido de que obtendrían grandes ganancias, al contratar a las mejores compañías europeas para las representaciones teatrales; y por la importancia misma de los teatros, fueron atraídos para apoyar la propuesta. Además, el proyecto estuvo basado en las ideas artísticas e ideológicas más avanzadas del momento: estilo neoclásico, funcionalismo y racionalismo. Ideas que De la Hidalga había estudiado en Europa, especialmente en Francia, cuando trabajó con los arquitectos Durand, Lebrouste y Viollet le Duc, y que eran aceptadas en nuestra capital.

Por otra parte, las obras del arquitecto De la Hidalga fueron imagen de las teorías funcionalistas que adquirieron auge a mediados del siglo XVIII. Al respecto, Burke manifiesta que la arquitectura nos afecta mediante las leyes de la naturaleza y de la razón, y que de estas últimas resultan las reglas de la proporción, que hacen que una obra responda o no al fin para el que está destinada.

La arquitectura neoclásica al tratar de acabar con el barroco, consideraba la ornamentación como elemento superfluo y planteaba la funcionalidad de la obra arquitectónica. En otras palabras, la concepción barroca de la composición arquitectónica, como proceso de fusión y entrelazamiento de las partes, de manera que cada una confluya casi imperceptiblemente en la contigua, fue rechazada por completo junto con la trama decorativa. Por el contrario, la arquitectura neoclásica subrayaba los cortantes contrastes entre las diversas masas de un edificio o grupo de edificios. Así, por ejemplo, los ángulos debían ser cortantes, los huecos sin marcos, los volúmenes interiores expresarse claramente en el exterior y esto significaba la función y la razón de los ele-



Av. Cinco de Mayo, ca. 90's. Fachada del Gran Teatro Nacional
Archivo Fotográfico de Culhuacán (697-99). INAH.

mentos que intentaban dejar de ser ornamentales para buscar su permanencia, con base en funciones prácticas de uso. De la Hidalga, conocedor y ejecutor de la teoría funcional, realizó el proyecto del teatro sobre los principios generales de la conveniencia y la economía, siguiendo las premisas de su maestro Durand (para quien el fin primordial de la arquitectura era alcanzar una disposición que combinara un máximo de conveniencia, o adecuación, a un máximo de economía y que la primera presentaba tres aspectos: solidez, salubridad y comodidad). De esta manera, De la Hidalga estaba de acuerdo en proscribir todo lo que fuera inútil, eliminar elementos arquitectónicos espaciales y formales, que no fuesen funcionales (principio de la economía).

Según el arquitecto De la Hidalga, en común acuerdo con el arquitecto Durand, una obra al ser sólida y salubre resultaría cómoda. Y la economía, sería el resultado de que la obra fuera simétrica, regular y sencilla; debía de ser ordenada y coherente, por lo cual se requería que todas sus partes se correspondieran entre sí, que se diera un equilibrio entre todos esos elementos espaciales y formales. Asimismo, para De la Hidalga, debería estar presente el carácter para el cual había sido realizada; en este aspecto su pensamiento funcionalista queda demostrado, cuando decía que la suntuosidad, el fin y el estilo se hallaban en un edificio en el momento en que se disponía de la forma más adecuada para el uso al que se había destinado.

En los diseños neoclásicos la forma puramente arquitectónica, por poco práctica que pudiera resultar para el constructor y el usuario... determinaba la función más que la decoración.⁶⁴

⁶⁴ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 170.

En cuanto al Teatro Nacional, el arquitecto De la Hidalga decía que en la fachada se acusaba claramente el carácter de la construcción. Su composición general se hallaba en relación con la disposición interior del inmueble (carácter funcional). En este sentido De la Hidalga siguió las normas del arquitecto Ledoux, en cuanto a que la arquitectura consistía en dos aspectos: utilidad y expresión de la función. Particularmente tendía a emplear las figuras geométricas para el diseño de sus obras (por ejemplo, en los vanos); la creación de las figuras más simples basadas en el cuadrado y en el círculo (a menudo estos eran los únicos elementos usados para articular la fachada). A De la Hidalga también le interesaba justificar los ornamentos que había diseñado para el Teatro Nacional basándose en autores como Demóstenes, Plutarco y Plinio el Viejo, de manera que en un inmueble público el arquitecto tenía que recurrir a aquellos elementos que mejor contribuyeran a la grandeza, magnificencia y ornato de la ciudad. Del señor Arbeu decía que, como propietario del teatro estaba de acuerdo con tales ideas y que, al mismo tiempo, ape- gándose a las normas clásicas, él había logrado una construcción en la que estaban plasmadas las cualidades de "noble simplicidad y serena grandeza" dictadas por Winckelmann, el esteta del neoclásico.⁶⁵ A pesar de que el Teatro Nacional desapareció del contexto urbano de la ciudad de México al ser demolido en 1901, ocupa un lugar preponderante dentro de la historia de la arquitectura mexicana, por ser una obra de excepcional interés y por ser una de las primeras edificaciones en la que fueron contemplados los conceptos de comodidad, utilidad y economía, requeridos por el nuevo orden social que como condición determinante puso en marcha los principios clasicistas por lo que estos significaban: que México alcanzara el nivel y esplendor de otros pueblos en el terreno del arte, para lograr la grandeza nacional. Todo estaba orientado hacia el Progreso y la Civilización, y naturalmente el modelo a seguir era Europa. Cierto es que estas actitudes correspondían más a una minoría que al común del pueblo, o a la clase media o la aristocracia, ambas tradicionalistas. Mas es cierto asimismo, que esas minorías liberales, cultas y progresistas fueron las que se esforzaron, a contracorriente, por hacer de México una nación moderna.

El Teatro Nacional fue una edificación única en su género, pues el inmueble no sólo contaba con un espacio para teatro, sino también con otros como hotel, salones recreativos, galería para exposiciones, restaurante, nevería, cafetería y billar, que lo hicieron sobresalir como una obra moderna y lujosa.

Todos los espacios funcionales conformaron un partido jerarquizado: a ambos lados de la entrada principal se localizaban los accesos al hotel y al restaurante, a los salones recreativos; en la parte superior había puertas-ventanas que correspondían a las habitaciones del hotel. Al mismo tiempo estos elementos servían de marco al pórtico (acceso al teatro), convirtiéndolo así en el punto principal de atracción.

⁶⁵ Winckelmann ejerció una profunda influencia sobre este estilo. Escribió desde el punto de vista del esteta. Decía que la imitación de los antiguos era el único modo de "hacerse grande", no recomendaba el plagio servil y abogaba por una vuelta al espíritu de la antigüedad. Resumía en una frase las cualidades fundamentales del arte antiguo, tanto espirituales como estéticas: "noble simplicidad y serena grandeza". Hugh Honour, op. cit., p. 98. J.J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 26.

La arquitectura mexicana le debe al arquitecto Lorenzo De la Hidalga, el que por las innovaciones y adelantos que imprimió a su obra, sentó la base en la que se fundamentó el estilo que se desarrolló más tarde: el eclecticismo de fin de siglo. Estas innovaciones fueron, principalmente, preocuparse por que sus proyectos fueran adecuados al destino y a la función que el inmueble tendría; porque ajustó las formas antiguas clásicas a las funcionales, con el objetivo de adaptarlas a las exigencias de la sociedad de ese momento y finalmente, por su interés por hacer que sobresaliera la arquitectura mexicana para situarla a la misma altura que la europea. Por todas estas características, las obras que realizó el arquitecto Lorenzo de la Hidalga son objeto de estudio indispensable para conocer la historia de la arquitectura mexicana, y cómo era la imagen de la ciudad de México en el siglo XIX.



Anexos



Bibliografía

Álvarez Manuel, Francisco, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*. México, A. Carranza y Comp. Impresores, 1906.

Arronis, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979.

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1801-1843*, México, UNAM, 1972.

Behrendt, Walter Curt, *Arquitectura moderna*, Buenos Aires, Editorial Infinito, 1960.

Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid, Taurus Ed., 1963.

Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1970.

Cardoso Ciro Flamarion, S., *México en el siglo XIX (1821-1910). Historia económica y de la estructura social*, México, Departamento de Investigaciones Históricas. INAH, 1977, (cuaderno de trabajo).

Cossío, José L., *Del México viejo*, México, 1934.

Dávalos, M., *Monografía del teatro*.

Enciclopedia de historia universal.

Enciclopedia de México.

Fernández, Justino, *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*, México, UNAM, IIE, 1962.

Fernández, Justino, *Arte del siglo XIX en México*, México, Imp. Universitaria, 1967.

García Barragán, Elisa, *Lorenzo de la Hidalga: Un precursor del funcionalismo*, México, UNAM, IIE, 1977.

García Barragán, Elisa, *Lorenzo de la Hidalga. Sobretiro de Del Arte, homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, IIE, 1977.

- Hitchcock, H. R., *et. al. Historia de la arquitectura*, México, Ed. Novaro, 1967.
- Honour, Hugh, *Neoclasicismo*. Introducción: Pedro Navascoes Palacio, España, Xaray Ediciones, 1982.
- Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974.
- Ignatov Sergei, Sergeinvich, *El teatro europeo en los tiempos modernos (desde 1789 a la fecha)*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1947.
- Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Teatro en hispanoamérica "Orígenes del teatro en hispanoamérica"*, José Torres Revello, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1937.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1974.
- López Monjardin, Adriana, *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*, México, INAH, 1985, cuaderno de trabajo, núm. 46.
- López Rangel, Rafael, *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina*, México, UAP, 1975.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *La Ciudadela o ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, INAH, 1976.
- Mac Gowan, Kenneth, *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1964.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Breve historia del teatro mexicano*, México, Ed. Andrea, 1958.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Los teatros en la ciudad de México*, México, DDF, 1974.
- Marroquí, José María, *La ciudad de México*, Tip. y Lit. La Europea, 1900.
- Matute, Eduardo, *México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1934.
- Maza, Francisco de la, *Del neoclásico al art nouveau*, México, SEP Setentas, 1970.
- Maza, Francisco de la, *Páginas de arte y de historia*, México, INAH, 1971.
- Méndez Plancarte, Gabriel, *Humanistas del siglo XVIII*, México, UNAM, 1962.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, México, Ed. Porrúa, 1961.

- Prampolini Rodríguez, Ida, *Crítica del arte en el siglo XIX*, México, UNAM, 1964.
- Recchia, Giovanna, *Espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*, México, INBA-CITRU (Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli), 1993.
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856)*, México, UNAM, 1956.
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, México, UNAM, 1972.
- Reyes de la Maza, Luis, *Cien años de teatro en México*, México, SEP, 1972.
- Rincón Miranda, Manuel, *Tratado de legislación de edificios y construcciones*, México, Imp. I. Cumplido, 1853.
- Riva Palacio, Vicente, *México a través de los siglos*, México, Balleca y Cía., 1887.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imp. de la Reforma, 1880.
- Rojas Garcidueñas, José, "El primer siglo del teatro en México" en *El teatro en México*, México, 1969. Artes de México, núm. 123, año XVI.
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP Setentas, 1973, núm. 101.
- Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, 1980.
- Semo, Enrique, *Historia mexicana. Economía y lucha de clases*, México, Ed. Era, 1978.
- Valle Arizpe, Artemio de, *Calle vieja y calle nueva*, México, Ed. Jus, 1949.
- Winckelman, J. J., *De la belleza en el arte clásico*, México, UNAM, IIE, 1959.
- Zevi, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, EMECE, 1957.

Fuentes primarias

Archivo de la Academia de San Carlos. Facultad de Arquitectura. UNAM.

Archivo del Ayuntamiento. "Fincas. Palcos en los teatros Principal y Nacional". Tomo 1104. Exp. 12, año 1843.

Archivo del Ayuntamiento. "Fincas. Palcos en los teatros Principal y Nacional".
Tomo 1104. Exp. 32, año 1869.

Archivo del Ayuntamiento. "Reglamento de teatros", año 1846.

El Arte y la Ciencia. Revista mensual de bellas artes e ingeniería. Director Nicolás Mariscal. Bellas Artes. Arquitectura. Don Lorenzo de la Hidalga por Manuel G. Revilla. Méjico, septiembre de 1901.

El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas. 1843-1845, México, Imp. I. Cumplido.

Índice de ilustraciones

1. Planos arquitectónicos originales del Gran Teatro de Santa Anna, 1843.
Planta baja, planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela (incompleto). Mapoteca Orozco y Berra. Imprenta Litográfica de I. Cumplido. Pág. 68.
2. Planos arquitectónicos del Teatro Nacional, 1843.
Planta baja, planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela (completa). *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*. Imprenta Litográfica de I. Cumplido. Pág. 72.
3. Plano arquitectónico de la planta baja y corte longitudinal del Gran Teatro Nacional, 1843.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (22-5), INAH. Imprenta Litográfica de I. Cumplido. Imagen publicada en 1901. Pág. 75.
4. Fachada. Gran Teatro de Santa Anna, c.a. 1844.
En el remate se aprecian las estatuas alegóricas que formaron parte del proyecto arquitectónico. Archivo Fotográfico de Culhuacán (108-6), INAH. Litografía de Pietro Gualdi. Pág. 74.
5. Sala de espectáculos. Gran Teatro Nacional, c.a. 1846.
Cortesía del Fondo Cultural Banamex, AC. Colección del Banco Nacional de México. Fotógrafo: Eduardo del Conde Artón. Pintura al óleo de Pietro Gualdi. Pág. 91.
6. Fachada. Gran Teatro Nacional, c.a. 1846.
En el remate se aprecian las estatuas alegóricas que formaron parte del proyecto arquitectónico. Archivo Fotográfico de Culhuacán (697-100), INAH. Litografía. Pág. 89.
7. Fachada. Gran Teatro Nacional, 1855-1856.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (19-23), INAH. Litografía de Casimiro Castro y C. Rodríguez. Pág. 97.
8. Sala de espectáculos. Teatro Nacional.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (1244-33), INAH. Litografía. Pág. 92.
9. Foyer. Teatro Nacional. Posterior a 1850.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (1244-32), INAH. Pág. 93

10. Panorámica. Av. Cinco de Mayo. Posterior a 1861.
Al fondo, fachada del Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán. (541-45), INAH. Pág. 120.
11. Fachada. Teatro Imperial c.a. 1863-1867.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (317-24), INAH. Litografía de L.G.
Edit. M. Murguía. Pág. 123.
12. Fachada. Teatro Nacional. c.a. 1868.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (58-20), INAH. Pág. 126.
13. Av. Cinco de Mayo. c.a. 1868.
Al fondo, fachada del Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (19-81), INAH.
Litografía de L.G. Pág. 121.
14. Av. Cinco de Mayo. c.a. 1868.
Fachada. Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (717-49), INAH. Pág. 122.
15. Av. Cinco de Mayo. c.a. 80's.
Fachada. Gran Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (171-37), INAH. Litografía
de A. Gallice. Pág. 124.
16. Av. Cinco de Mayo. c.a. 90's.
Al fondo, fachada del Gran Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (512-51),
INAH. Pag. 119.
17. Av. Cinco de Mayo. c.a. 90's.
Fachada. Gran Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (697-99), INAH. Pág. 127.
18. Av. Cinco de Mayo. c.a. 90's.
Al fondo, fachada del Gran Teatro Nacional. Archivo Fotográfico de Culhuacán (684-19),
INAH. Pág. 125.
19. Fachada. Gran Teatro Nacional. Demolición, enero-julio 1901.
Díaz y de Ovando, Clementina, "El Gran Teatro Nacional baja el telón. 1901", p. 9 en "La
destrucción del arte mexicano". *Revista de la UNAM*, julio de 1989. número 462. Pág. 82.
20. Av. Cinco de Mayo. Prolongación hasta San Juan de Letrán, c.a. 1910. pág. 124.
Archivo Fotográfico de Culhuacán (448-24), INAH. Pág. 126.
21. Fachada. Gran Teatro Nacional. Reconstrucción.
En el remate se aprecian las estatuas alegóricas que formaron parte del proyecto arquitecto-
nómico. Maqueta del arquitecto Armando Moreno, julio 1993.
Fotógrafo F. Martínez. Pág. 85.

22. Fachada. Teatro Nacional. Reconstrucción.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno, julio 1993. Pág. 90.
23. Pórtico. Teatro Nacional. Reconstrucción.
Maqueta y foto del arquitecto Armando Moreno, julio 1993. Pág. 104.
24. Corte arquitectónico longitudinal del Teatro Nacional. Reconstrucción.
Maqueta del arquitecto Armando Moreno, julio 1993. Fotografía F. Martínez. Pág. 111.
25. Corte arquitectónico longitudinal del Teatro Nacional. Reconstrucción.
Planta baja, planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela. Maqueta del arquitecto Armando Moreno, julio 1993. Pág. 94.
26. Plantas arquitectónicas del Teatro Nacional. Reconstrucción.
Planta baja y planta de los primeros, segundos y terceros pisos. Maqueta del arquitecto Armando Moreno, julio 1993. Pág. 104.
27. Plantas arquitectónicas del Teatro Nacional. Reconstrucción.
Planta baja, planta de los primeros, segundos y terceros pisos y planta de la cazuela. Maqueta del arquitecto Armando Moreno, julio 1993. Pág. 105.
28. Lámina 1. Teatro Nacional de la ciudad de México. Subdivisión del espacio general. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 98.
29. Lámina 2. Teatro Nacional de la ciudad de México. Ejes horizontales y verticales. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 99.
30. Lámina 3. Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia o jerarquía del cuerpo central. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 99.
31. Lámina 4. Teatro Nacional de la ciudad de México. Ordenamiento y jerarquía de los elementos. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 100.
32. Lámina 5. Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia de los elementos en planta. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 101.
33. Lámina 6. Teatro Nacional de la ciudad de México. Jerarquía de espacios y zonificación de uso. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 102.

34. Lámina 7. Teatro Nacional de la ciudad de México. Ordenamiento y jerarquía de los vanos. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 103.

35. Lámina 8. Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia del vano en cuanto a su función. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 103.

36. Lámina 9. Teatro Nacional de la ciudad de México. Importancia y jerarquía de los cuerpos de la fachada. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 106.

37. Lámina 10. Teatro Nacional de la ciudad de México. Ordenamiento modular de la fachada. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 108.

38. Lámina 11. Teatro Nacional de la ciudad de México. Trazos arquitectónicos. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 108.

39. Lámina 12. Teatro Nacional de la ciudad de México. Primer nivel y planta. Corte y fachada. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 112.

40. Lámina 13. Teatro Nacional de la ciudad de México. Segundo nivel. Planta. Corte y fachada. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 115.

41. Lámina 14. Teatro Nacional de la ciudad de México. Tercer nivel. Planta. Corte y Fachada. Escala 1:100. Departamento de Historia del Arte UIA. Tesis profesional María Eugenia Aragón Rangel. Pág. 116.



MARÍA EUGENIA ARAGÓN RANGEL nació en la ciudad de México en 1952. Obtuvo la licenciatura en historia del arte en la Universidad Iberoamericana; es pasante del posgrado en investigación en arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, y ha asistido a innumerables cursos sobre conservación de colecciones fotográficas.

La mayor parte de su trabajo la ha desarrollado en el Instituto Nacional de Antropología e Historia del INAH, donde labora desde 1977.

En 1992 obtuvo el Premio Rodolfo Usigli del CITRU por la tesis de licenciatura *El Teatro Nacional de la ciudad de México. 1841-1901*, que aquí se presenta.



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
TEATRAL RODOLFO USIGLI

