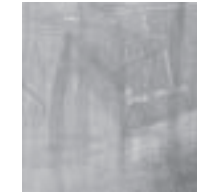


El nacimiento de un teatro moderno: el Palacio de Bellas Artes

Armando Cisneros Sosa
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Autónoma Metropolitana / Unidad Azcapotzalco

Fecha de recepción:
20 de enero de 2015
Fecha de aceptación:
2 de julio de 2015



Resumen

Historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes, proyecto original de Porfirio Díaz, destacando la recomposición del espacio urbano en el área poniente del actual Centro Histórico de la Ciudad de México. El proyecto constructivo, compartido entre el arquitecto que lo emprende (Adamo Boari) y el que lo termina (Federico E. Mariscal) resulta una mezcla de varios estilos, fundamentalmente del art nouveau y el art déco, ambas expresiones de la nueva estética de la modernidad de principios del siglo XX.

Palabras clave: Palacio de Bellas Artes, urbanización, Teatro Nacional, Haussmanización, art nouveau, art deco, neoclasicismo, modernidad.

Abstract

History of the construction of Palacio de Bellas Artes, original project of Porfirio Díaz, outstanding the rebuilding of the urban space in the west side were is the actual Historic Center of Mexico City. The project, sharing between the architect who start it (Adamo Boari) and who finish it (Federico E. Mariscal) result a mixture of several styles, mainly art nouveau and art deco, expression both of new aesthetic of the modernity in the beginning of XX century.

Keywords: Palace of Fine Arts, urbanization, National Theatre, Haussmanization, art nouveau, art deco, neo-classicism, modernity.

El lenguaje de la arquitectura mexicana en el arranque del siglo XX pertenece al campo de la modernidad en el sentido más amplio. En términos estrictos, podemos hablar de varios lenguajes desarrollados en contraposición a la estética colonial, fundamentalmente cortesana y eclesiástica. El espíritu general de la nueva época puede ser visto como una búsqueda de trascendencia a las grandes resonancias del virreinato, entre las cuales destacaba la Catedral del barroco y, las grandes obras de Tolsá, la estatua de Carlos IV (1803) y el Palacio de Minería (1812), arraigadas en la estética del neoclásico primario. Frente a esos modelos paradigmáticos la nueva arquitectura tendría que levantar los nuevos espacios del hombre moderno. Una de las primeras oleadas renovadoras se volcó hacia un neoclasicismo de corte más romántico, historicista incluso, para llegar, alrededor de 1900, a la verdadera innovación arquitectónica de la belle époque. En ese año axial, la estética hegemónica en la Exposición Internacional de París, el Art Nouveau, se impondrá en México como en muchas otras partes del mundo, definiendo los ideales nacientes de la arquitectura y el diseño en general. La hegemonía estética sería entonces la de una decoración exuberante (fauna y flora), curvas de un naturalismo sinuoso, colores vivos (azul pavorreal, verde mar) en contraste con los colores tristes (grises y cafés) del romanticismo y el neoclásico, aprovechando el beneficio del uso maleable y, por tanto, decorativo del hierro, el concreto y el cristal. Durante las jornadas parisinas de la exposición cautivarían a medio mundo, entre muchas otras manifestaciones estéticas, los vitrales con cristales opalescentes de Tiffany, los muebles de Gruber y la arquitectura del Petite Palais, (obra de Charles Girault) con su majestuosa puerta

de entrada, con esculturas en el fondo de una serie arcos achicados consecutivamente hacia el fondo, en forma de arquivolta.¹

Al mismo tiempo, los radicales cambios económicos y sociales del siglo XIX, que pueden sintetizarse como manifestaciones de la revolución industrial, impusieron nuevas formas de trabajo, vivienda, transporte, educación, recreación y producción de conocimientos en general, modificando en forma crítica la cultura tradicional y el mundo vital en su conjunto, especialmente en las ciudades. La revolución industrial puso en ejercicio el poder de la electricidad, el petróleo y la gasolina, creó la industria química y una nueva metalúrgica, a la par que surgieron el telégrafo, el ferrocarril, el automóvil, la fotografía, el cine y el teléfono.

En materia de urbanismo aparecieron dos grandes corrientes. Por un lado, frente a la ciudad industrial, el proyecto de Ebenezer Howard de "jardín". Por otro, especialmente en París, la cirugía urbana de George-Eugène Haussmann. Esta última sería deudora a ultranza de una racionalidad sujeta a fines, demolidora de la tradición de la racionalidad sujeta a valores (Max Weber). Por su parte, la arquitectura francesa del siglo XIX sería también deudora de lo que en términos de filosofía política fue desarrollado como utilitarismo (Bentham y la arquitectura panóptica) y el positivismo (Comte y la física social).² Estas dos grandes corrientes ejercerían en muchos campos, retomando a Jürgen Habermas, una sistemática colonización del mun-

do vital.³ La ciencia francesa del urbanismo y la arquitectura asumirían el papel de ciencias para la administración moderna del Estado y la sociedad.

Por lo que toca al urbanismo aplicado en París, la cirugía urbana se realizó bajo la consigna del cuate lo que cuate. Los personajes centrales fueron Carlos Luis Napoleón Bonaparte (Napoleón III) y su brazo ejecutor de 1853 a 1870, el barón George-Eugène Haussmann (el Atila de Alsacia).⁴ Durante ese período, el Estado francés aplicó, indistintamente, el poder de la picota por sobre los cuerpos "enfermos" de París. El centro de la ciudad fue abierto con grandes avenidas que destrozaron barrios y desplazaron a miles de familias, buscando higienizar y hacer lucir los edificios públicos y, de paso, aumentar considerablemente la renta urbana. El ejemplo paradigmático, la joya de la corona del binomio Napoleón III-Haussmann, sería el edificio de la Opera, construido por Charles Garnier después de la demolición de 12 mil metros cuadrados de ciudad, convirtiéndose en punto culminante de una magnífica avenida y reto para los nuevos arquitectos. Sin embargo, esa gran obra, cuya construcción se inició en 1861, sería inaugurada hasta 1875, cinco años después de la caída de Napoleón III (y de Haussmann) provocada por la derrota del ejército francés frente a Prusia y la emergencia de la Comuna de París.

La modernización en la Ciudad de México

Para el caso mexicano podemos destacar grandes cambios económicos, políticos y culturales

producidos con el advenimiento arrasante de la modernización, especialmente hacia finales del siglo XIX. A los cambios en la Ciudad de México se siguió una estética innovadora. Pueden señalarse en esa línea la pintura de José María Velasco, que incluyó el paso del ferrocarril dentro del paisaje mexicano, la escultura de Miguel Noreña, autor del monumento a Cuauhtémoc, del más puro nacionalismo neoclásico, o la arquitectura de Antonio Rivas Mercado, creador del Monumento a la Independencia, afortunada combinación del neoclásico con la representación de elementos históricos. En la literatura puede señalarse a Guillermo Prieto, Salvador Díaz Mirón, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, Manuel Acuña, Juan de Dios Peza y, entre los más modernistas, Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, quienes pugnarían por un nuevo culturalismo cosmopolita que dejaría pronto los modelos neoclásicos. En "La duquesa Job", por ejemplo, Nájera describe con maestría los espacios urbanos y los gustos de la emergente mujer laica y postcortesana en el México de finales del siglo XIX:

"No es la condesa de Villasana caricatura, ni la poblana de enagua roja, que Prieto amó[...]
Mi duquesita, la que me adora,
no tiene humos de gran señora[...]

Desde las puertas del la Sorpresa [tienda en Palma y Plateros]
hasta la esquina del Jockey Club [club exclusivo en el palacio de los azulejos]
no hay española, yanqui o francesa,
ni más bonita, ni más traviesa
que la duquesa del Duque Job[...]

¡Y los domingos! [...]
¡Cual se acurruca la perezosa,

bajo la colcha color de rosa,
mientras a misa la criada va[...]

Un par de huevos y un buen bistec,
media botella de rico vino,
y en coche juntos, vamos camino
del pintoresco Chapultepec." (Zaid, 1986:454-456)

Pueden verse en la poesía de Nájera los nuevos usos y costumbres burgueses y liberales, desarrollados en espacios que se amplifican y cambian de forma y sentido, especialmente para el emergente gran público de la ciudad capital.⁵ La nueva estética acompañará una nueva vida urbana que gira fundamentalmente sobre los límites de la ciudad histórica. Si damos crédito a la poesía de Gutiérrez Nájera y a descripciones de la época, entre los espacios favoritos del nuevo gran público se encontraban los que ofrecían, de manera destacada, la calle de Plateros y su continuación como San Francisco (hoy Madero), considerada, por sus tiendas y casonas palaciegas, "la calle principal de la ciudad" (Kolonitz, 1998:153-153); la Alameda, "el paseo más bello" y lugar de cita "del beau monde", (Becher, 1998:124); el Zócalo, con la Catedral y la multitudinaria llegada del tranvía; el elegante Teatro Nacional (en 5 de Mayo y Bolívar); el novísimo Salón Cinematográfico (Plateros 9); Chapultepec, con trabajos recientes de remozamiento, y el antiguo Paseo de Bucareli, que coincidía con el nuevo del Paseo de la Reforma, eje de las nuevas colonias privilegiadas y ubicación de las estatuas de los héroes de la Reforma, agregándose a las de Cuauhtémoc,

5. Vale decir que el municipio de México, que contiene casi toda la mancha urbana, registra 369 mil habitantes, mientras el D.F. tiene, según el censo de 1898, una población de 474, 860 habitantes (SPP, 1981: 39 y Ramírez, 1996:82)

1. Arquivolta, según la Real Academia Española, es un "conjunto de molduras que decoran un arco en su parámetro exterior vertical, acompañando a la curva en toda su extensión y terminando en las impostas" (bases del arco).

2. Ver La filosofía positiva de Augusto Comte. Editorial Porrúa. México.

3. Ver Teoría de la acción comunicativa de Habermas. Editorial Taurus, Madrid.

4. La familia de Haussmann era originaria de la región francesa de Alsacia. Ver Hussey, A. París. Penguin Books. Londres.

Colón y la estatua ecuestre de Carlos IV, más el Monumento a los Indios Verdes. Habría que incluir, para la población que giraba alrededor de las ciencias y artes, la importancia de la Universidad Nacional, y para la enseñanza conjunta de la arquitectura, pintura y escultura, la Academia de San Carlos. Adicionalmente, para los personajes más influyentes, el Jockey Club, en la casa de los azulejos, frente a la iglesia de San Francisco, "con fumador, boliches, comedores, salones de lectura, salones de conversación y de juego, billar y baños de agua fría y caliente". (Curiel, 1998:213)

El triunfo del cientificismo sobre las tradiciones tuvo en México, como resultado de los triunfos liberales, un ejercicio especial del poder. Uno de los grupos políticos más influyentes durante el gobierno de Díaz sería precisamente el grupo de los "científicos", compuesto por medio centenar de personajes entre los que se contaban algunos ingenieros (Francisco Bulnes y Sebastián Camacho), abogados con conocimientos de economía (José Ives Limantour, ministro de Hacienda) y otros meramente políticos (Guillermo de Landa y Escandón, alcalde tres veces del ayuntamiento de México y gobernador del Distrito Federal). En realidad, siguiendo a Luis González, salvo Justo Sierra (historiador), la gran mayoría de los científicos se dedicaban especialmente a los negocios, "como asesores en los bancos y en el fisco, y en definitiva, como satélites del ministerio de Hacienda." (González, L. 1976:224) Los "científicos" representarían no solo el lado oscuro del saber científico sino, incluso, el lado más perverso del liberalismo, el usufructo del *laissez faire, laissez passer*. Puede decirse que el mismo Porfirio Díaz sería un liberal que estuvo muy lejos de ejercer la política del liberalismo en términos roussoeuanianos: libertad de pen-

samiento y opinión, igualdad ante la ley, poder sustentado en la base social.⁶ En consecuencia, y a la luz del trabajo de los historiadores (por ejemplo Luis González y Ernesto de la Torre), resulta claro que al menos dos liberalismos contrapuestos ejercieron el poder durante la segunda mitad del siglo XIX. Primero, el liberalismo fundador, el de la Ley Lerdo (1856) y la Constitución del 57, ambas cartas refrendadas por el gobierno de Juárez, ejerciendo una férrea austeridad republicana. En segundo lugar, el liberalismo autoritario y festivo, con los consuetudinarios banquetes y celebraciones de Porfirio Díaz, residiendo en el Palacio de Chapultepec, acompañados del desplazamiento de la base social bajo argumentaciones modernizadoras. "Orden y progreso", la consigna positivista, se convierte en represión (Río Blanco, Cananea) y en el desarrollo de una nueva aristocracia. Las mismas leyes liberales del uso del suelo generan el paso del monopolio de la propiedad religiosa al monopolio de la propiedad privada, imponiendo un desenfrenado mercado de suelo urbano. María Dolores Morales ha documentado detalladamente los efectos urbanos que tuvo la desamortización de los bienes del clero, en conjunción con la desecación de zonas pantanosas:

1. Nacimiento acelerado de nuevas colonias (Guerrero, Santa María, La Bolsa, Violante, Barroso, Limantour, etc), bajo la forma de una masiva producción del espacio urbano o urbanizable, generando o acrecentando grandes fortunas. En este proceso los grupos sociales privilegiados se ubicaron preferentemente hacia el surponiente (Roma, Juárez, Condesa).

6. Ver Rousseau, *El contrato social*. Editorial Porrúa, México.

2. Aumento acelerado del precio de la tierra, generando un círculo vicioso de especulación y nuevos incrementos. La inversión pública en infraestructura urbana se tradujo en beneficios privados concentrados. El ritmo de la especulación es tal que la inversión pública resultó finalmente insuficiente y aparece el déficit de servicios.
3. Conflictos de autoridad provocados por la extensión de la ciudad. Los fraccionamientos crecieron más allá del municipio central de Ciudad de México. En consecuencia, los municipios más débiles, como los de Tacuba y Tacubaya, resultaron rebasados por las dimensiones del problema de abastecimiento de servicios.⁷

La arquitectura del régimen

En 1900 Porfirio Díaz tiene 70 años. Llega al final de su vida y parece vislumbrar la gloria nacional. En el ambiente político que lo rodea se reproduce la imagen heroica del gran modernizador. Además, se acerca el bicentenario de la independencia y el país debe celebrarlo con gran efusión, especialmente considerando que el mismo Díaz ha sido uno de los grandes defensores de la patria.⁸ La nueva reelección serviría para coronar su gobierno. Al poco tiempo, en 1903, frente a la nueva reelección, Francisco Bulnes pronunciará un discurso en apoyo a la reelección de Díaz. En un tono que mezcla el pragmatismo con el romanticismo dice: "El pueblo mexicano ha recorrido[...] un camino

7. La base de estas conclusiones es el trabajo de María Dolores Morales, "La expansión de la Ciudad de México: el caso de los fraccionamientos". En Morales, M.D. (2011:250-254)

8. Ver Garcíadiego, J. "El porfiriato". En Torre, E. de la, Garcíadiego, J. et. al. "Historia de México". SEP-FCE. México.

(que va) desde los hielos del pasado hasta los soles del porvenir[...] la reelección debe servir para que el general Díaz complete su obra; cumpla con un sagrado deber organizando nuestras instituciones, con el objeto de que la sociedad, en lo sucesivo, y para siempre[...] dependa de sus leyes, y no de sus hombres". (UNAM, 1983:VIII).

La culminación de la triunfante marcha política de Díaz sería un conjunto de grandes obras en la capital del país. Había que ejercer en todo su esplendor, según el régimen, una nueva producción política del espacio, una arquitectura majestuosa, capaz de demostrar el advenimiento de la nueva era, el triunfo de la dictadura de Díaz y de su bandera, el cientificismo, vía utilitarismo y positivismo, en función de la plena modernización de la vida pública. Tres grandes edificios de servicios van a aparecer en la periferia de la capital, ejemplos del modelo de la administración pública: el Hospital General, (1905) la cárcel de Lecumberri (1900) y el manicomio de la Castañeda, (1910) todos en la periferia de la ciudad, conteniendo en cada caso una serie de pabellones o crujías para establecer una nueva taxonomía frente a la enfermedad o la delincuencia. En el caso de Lecumberri, tras la fachada de un palacio-fortaleza, se va a imponer la estructura del panóptico, la microfísica del poder, diría Foucault, sobre el cuerpo permanentemente vigilado del criminal.⁹

En el corazón de la ciudad, el gobierno de Díaz proyecta un conjunto de grandes obras con tres grandes objetivos: la legitimación del Estado, la exaltación patriótica y la modernización de la función pública. Para cumplir el primer objetivo se intentará levantar el Palacio Legislativo. En 1897 se publicó la convocatoria

9. Ver de Foucault *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI, México.

del concurso. La obra debería construirse en la periferia poniente, en el cruce de la calzada del Ejido (avenida Juárez) y las calles de la Exposición (Ignacio Ramírez) sobre una hectárea de terreno. Los resultados del concurso, emitidos al año siguiente, fueron polémicos. En el riguroso estudio de Martha Olivares se indica que el primer lugar fue declarado desierto, a la vez que se otorgaron 3 segundos lugares: Adamo Boari (italiano residente en Chicago); Pio Nacentini y Filippo Nataletti (Roma) y, P.J. Weber (de la casa Burham & Company, Chicago). El tercer lugar fue otorgado a Piero Paolo Quaglia y el cuarto a Antonio Rivas Mercado, (profesor de la Academia de San Carlos). Finalmente, evidenciando el papel de los concursos arquitectónicos en la época de Díaz, el proyecto fue otorgado al francés Emile Bernard. Como se sabe, el levantamiento de 1910 impedirá la terminación de la obra, y, en su lugar, se levantará precisamente el Monumento a la Revolución. (Olivares, M., 1996)

Para cumplir el segundo objetivo se construirán dos grandes monumentos, ambos inaugurados en 1910, el Hemiciclo a Juárez, de mármol blanco, a un costado de la Alameda, y el Monumento a la Independencia, obra de Antonio Rivas Mercado. Este último fue ubicado en el centro de una de las glorietas del Paseo de la Reforma. La obra fue un verdadero homenaje político. Primero se construyó un pedestal cuadrado y un mausoleo donde descansan los restos de los héroes; arriba la enorme columna de estilo neoclásico y, en la cima, a cuarenta metros de altura, viendo hacia el norte, una figura del neoclásico, la diosa de la Victoria, alada. Para el imaginario popular representó el Ángel de la Independencia, una especie de protector nacional no secularizado. En todo caso es una

alegoría, no representa a un héroe o a un personaje en particular, es la representación de cimonónica, romántica, de la independencia nacional. El Ángel es una enorme joya, dorado, con las alas extendidas y envuelto en una túnica de aire celestial, parece llegar del cielo hacia la columna, llevando en la mano derecha una corona de laurel, el antiguo premio griego a los triunfadores. Al pie de la columna están los héroes que lucharon por la independencia. Hidalgo al centro y al frente, portando una bandera nacional; y en las esquinas las esculturas de cuatro caudillos: Morelos, Guerrero, Mina y Nicolás Bravo. Además, aparecen símbolos neoclásicos, acordes con la filosofía oficial. Un león representa al pueblo, y sentadas en las esquinas, como guardianes, las virtudes políticas del sistema positivista: ley, resistencia, fuerza y progreso (UNAM, 1983:15).

Finalmente, para cumplir la tarea de modernizar la función pública, se levantarían tres edificios: 1.- La sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, justo frente al Palacio de Minería, donde estuviera el antiguo convento de San Andrés. Se trataría de una obra de estilo neoclásico renacentista, con interiores art nouveau, que sería encargada al arquitecto italiano Silvio Contri e inaugurada en 1912 por el presidente Madero; 2.- El edificio de Correos, construido por Adamo Boari, de estilo gótico veneciano con tintes isabelinos, construido entre 1904 y 1907, sobre los terrenos del antiguo Hospital de Terceros y 3.- El Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes.

Un nuevo Teatro Nacional

La idea de construir un nuevo Teatro Nacional comenzó a surgir al inicio del nuevo siglo. El

anterior había sido construido en 1844, durante la dictadura de Santa Ana. Era un enorme edificio neoclásico ubicado justo en el cruce de la calle de Vergara (Bolívar) y 5 de Mayo. En realidad el teatro era la culminación de la calle de 5 de mayo, hacia el poniente. No puede considerarse que era un teatro viejo. En 1900 tenía 56 años y seguía siendo usado con normalidad. Incluso el suntuoso banquete del 1º de diciembre de ese año, en honor de Porfirio Díaz, celebrando el inicio de su sexto periodo presidencial, se realizó ahí, utilizando el escenario, ricamente engalanado e iluminado, el patio de cristales y el enorme vestíbulo, adornado con plantas de manera abundante. Esa noche, el llamado Gran Teatro Nacional luciría, por última vez para actos oficiales, en todo su esplendor (UNAM, 1983:12). Dos meses antes de aquella gran celebración, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, a cargo de Francisco Z. Mena, había emprendido un proyecto para la restauración del teatro, que para entonces ya era propiedad pública. El informe dado por el ingeniero operativo para tales obras, Gonzalo Garita, en 1904, revela que el proyecto de restauración fue resultado de un acuerdo entre los ministros de Hacienda, José Yves Limantour, el "científico" más influyente del régimen, y el de Comunicaciones y Obras Públicas, Francisco Z. Mena, combatiente contra la ocupación francesa y seguidor de Díaz en el Plan de Tuxtepec. Al inicio del nuevo periodo presidencial, en diciembre del mismo año, la instrucción fue demoler "la parte no aprovechable". A partir de enero de 1901, el proyecto se realizaría, por indicaciones de Limantour, en forma conjunta, entre el ingeniero Garita y el arquitecto Adamo Boari. En febrero de 1901, Garita señala que existen dos nuevos proyectos de remodelación, uno elaborado por él y

otro por Adamo Boari. Este último, después de ajustes, sería aprobado a principios de mayo. No sabemos el contenido de ese proyecto, pero lo cierto es que a partir de ese momento cambian radicalmente las instrucciones y se ordena la demolición del inmueble, pues "el Supremo Gobierno creyó conveniente erigir el edificio en otro lugar". Los trabajos se hicieron aceleradamente y en menos de 2 meses, exactamente el 2 de julio de 1901, el Teatro Nacional quedó totalmente demolido. Pero además del teatro se tiraron las edificaciones de tres manzanas, básicamente coloniales, pues la nueva idea era abrir, ampliar y continuar la avenida 5 de Mayo hasta San Juan de Letrán. Para ese fin se hicieron diversas expropiaciones, y el entonces presidente del ayuntamiento de México, Guillermo de Landa y Escandón, informó a Garita, el 28 de mayo, que él presidiría la comisión de las expropiaciones, y que éstas, efectivamente, permitirían continuar la avenida 5 de Mayo y establecer lo que se denominó: "la plaza del Teatro Nacional". Garita realizó las nuevas demoliciones, especialmente de las casas, comercios, una compañía telefónica, la iglesia de Santa Isabel y el Hospital de Terceros, parte de lo cual era propiedad pública. De la noche a la mañana se aplicó una severa cirugía a dos manzanas del centro de la ciudad, abiertas para ampliar 5 de mayo, y la destrucción de otras tres, dos destinadas al nuevo teatro y una al Palacio de Correos. El nuevo proyecto urbanístico era indudablemente enorme, considerando que a las cinco manzanas intervenidas, tres desaparecidas, habría que sumar la desaparición de una cuarta, a sólo una calle de distancia, la que estaba frente al Palacio de Minería, sobre la calle de San Andrés (actual Tacuba) y que sería utilizada en esos mismos años para las nuevas oficinas de "la secretaría

del progreso”, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

Puede estimarse que la realización de la nueva edificación del Teatro Nacional, con todas las demoliciones que implicó, fue decidida en el inicio del nuevo período gubernamental de Díaz, hacia diciembre de 1900, y expresada oficialmente en el mes de mayo de 1901. Resulta lógico suponer que Adamo Boari participó en el súbito abandono de la idea de la remodelación para dar paso al proyecto de una nueva y mayor construcción. Pero la decisión definitiva de todo el enorme proceso de obras y reurbanización, conocido por algunos como “plan director”, debe atribuirse al Supremo Gobierno, es decir, al General Díaz. También habría que registrar el papel que tuvo el general Mena, en quien recaía, como secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, la responsabilidad formal de la obra y que, en enero de 1901, había contratado a Garita y al arquitecto Boari. No obstante, el actor oficial más importante en todo el proceso, después del ejercido por Díaz, fue el del poderoso secretario de Hacienda, José Yves Limantour, quien no solamente ordenó las demoliciones de las fincas expropiadas, sino que mantuvo un papel directivo en la definición de la ubicación de la obra y, sistemáticamente, recibió reportes de los avances por parte de Boari. En julio de 1901, por ejemplo, dio instrucciones a Garita y a Boari sobre la mejor ubicación del teatro, a fin de lograr “una buena perspectiva”, similar a la de la Opera de París. En cambio poco puede atribuirse al ayuntamiento de la ciudad y al mismo gobierno del Distrito Federal, los cuales parecían ser sólo órganos ejecutores de decisiones tomadas con anticipación, aun cuando el hombre fuerte del gobierno de la ciudad, Guillermo de Landa y Escandón, era también

un prominente “científico”. El sería presidente del ayuntamiento de México entre 1900 y 1902 (en el periodo de las demoliciones), y gobernador del Distrito Federal de 1903 a 1911, durante el período crítico de las grandes construcciones. Otro cambio vendría en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, pues en 1903 Francisco Z. Mena, fue transferido a la Secretaría de Guerra y Marina y sustituido por el Ing. Leandro Hernández. Díaz había cambiado a un militar por un constructor en ese período culminante de su gobierno.

A partir de la información expuesta puede asumirse, en relación con la toma de decisión para el arranque de las obras del nuevo teatro nacional, que Porfirio Díaz dio, entre 1900-1901, las instrucciones para la restauración, demolición y nueva construcción, con miras a exaltar las celebraciones patrias del centenario y sellar su propia gloria. La decisión contenía la justificación ideológica de sumar una gran obra, la más importante del porfiriato desde el punto de vista edilicio, al proceso de modernización y embellecimiento de la ciudad, y, además, reurbanizar toda la zona con una majestuosa y radical transformación institucional del espacio, lo cual incluía cuatro grandes edificaciones (teatro, correo, Palacio Legislativo y Secretaría de Comunicaciones) y dos monumentos (a la Independencia y a Juárez), más la ampliación de 5 de mayo y la transformación de su cruce con San Juan de Letrán (antes Santa Isabel), lo que implicaba la ampliación de la estrecha calle del Puente de San Francisco, a fin de convertirla en la continuación de la avenida Juárez hasta San Juan de Letrán. Para ello había que aplicar una acelerada y extensa cirugía urbana, al estilo Haussmann, de dimensiones no vistas hasta entonces en la ciudad. No hay indicios de alguna protesta social. La

idea de una modernidad cristalizada en nuevas y monumentales obras en el corazón de la ciudad parecía justificar todo el proceso, en particular, por lo referente al nuevo gran teatro. José Yves Limantour, por encima incluso del secretario de Comunicaciones y del mismo gobernador del Distrito Federal, aparece como el Haussmann mexicano, el principal impulsor de la reurbanización del centro de la ciudad.

La rápida limpieza urbana de 1901 daría como resultado la disposición de un terreno muy amplio, superior a una hectárea, que permitiría una importante perspectiva para dar mayor lucimiento a los futuros Palacio Postal y Teatro Nacional, uno precisamente frente al otro. Ambas obras fueron finalmente encomendadas a Adamo Boari, ya sin la participación de Garita. El lugar en el que se construiría el teatro nacional estaba constituido por dos manzanas: una pequeña con casas de dos pisos, colindando hacia el norte con el Puente de la Mariscal (Av. Hidalgo) y hacia el sur, después de un pequeño callejón, con la manzana mayor, con los restos del antiguo convento de Santa Isabel y, según una fotografía de la época, decenas de viviendas, además de una fábrica de cigarros, una tienda y el Instituto Villar.¹⁰ En el extremo sur se encontraba una calle estrecha, la calle del Puente de San Francisco, continuación; hacia el poniente, de la calle de Corpus Christi, la cual llegaba hasta “el Caballito”, en el entronque con Paseo de la Reforma, con la denominación de calle del Calvario. Esas tres calles ampliadas se convertirían en la avenida Juárez, llegando incluso, cruzando el Paseo de la Reforma, hacia otra plaza abierta

sobre antiguas casonas, lugar en el que se iniciaba la construcción del nuevo Palacio Legislativo. En el costado oriente de lo que sería el Teatro estaba la calle de Santa Isabel, (Eje Lázaro Cárdenas) colindando con el terreno del antiguo Hospital de Terceros, que llegaba hasta la plazuela del marqués de Guardiola. (Prieto, G., 1944:97) Hacia el poniente estaba la calle de la Alameda (Angela Peralta), única separación con el enorme y muy cosmopolita parque de la Alameda, con fuentes, quiosco, bancas y avenidas.

Concepción y ejecución del proyecto

Adamo Boari emprendió la elaboración del proyecto del Teatro Nacional desde finales de enero de 1901, aun antes de que se emprendiera la demolición del viejo teatro y de las manzanas que darían paso a la nueva avenida 5 de mayo. Para ello se instaló en la ciudad de Chicago, elaborando los primeros planos en el taller de Frank Lloyd Wright, quien lo definía como “un hirviente italiano” (INBA, 1984:295). Ahí recibió la influencia del estilo “orgánico,” por el cual Lloyd Wright ubicaba jardines interiores en interacción con los espacios exteriores. Boari plasmó ese interés particular en el diseño del vestíbulo del nuevo teatro, al pensarlo como jardín botánico. No obstante, en su afán por construir un teatro espectacular, Boari se distanciará notablemente de la “arquitectura austera” de Lloyd Wright. (INBA, 1984:295). Al poco tiempo, en abril, se encuentra en Europa estudiando los mejores teatros, entre ellos la Opera de París; además de relacionarse con especialistas en la construcción de diferentes elementos teatrales. Cuatro meses después regresa a México y, al año siguiente, el 2 de abril

10. Al respecto puede verse el Plano de la Ciudad de México de Julio Popper, de 1883. En SAHOP (1982) 500 Planos de la Ciudad de México. 1325-1933. México.

de 1902, presenta un anteproyecto. Al poco tiempo, el 15 de agosto, presenta un proyecto acabado.

En el documento del 2 de abril Boari destaca la ubicación del teatro y justifica el drástico cambio urbano de la zona. ¿Cuál era el modelo europeo que podía utilizar como ejemplo? Haussmann, a quien define como “el verdadero autor de la Opera de París”. En los primeros párrafos del documento señala, citando a Haussmann, el nuevo papel que deben jugar los Estados secularizados: “La Iglesia debe construir templos para los espectáculos divinos y el Estado teatros para los espectáculos humanos”. (INBA, 1984:315) Al parecer, ese señalamiento pretende destacar la importancia estratégica de la obra en el contexto liberal. Para ello Boari destaca dos elementos centrales, la superficie utilizada por la obra y su entorno abierto –que permitía una perspectiva significativa– y las características del sitio elegido. La superficie ocupada por el teatro, 5, 850 metros cuadrados, era equivalente a la de los mayores teatros del mundo, mientras el entorno abierto (gracias a la picota de Limantour-Haussmann) era aproximadamente de una hectárea. En cuanto al sitio no podría haber uno mejor. Se encuentra en el centro de la ciudad, con “un parque secular a un lado” (la Alameda), en un sitio en el que desembocan “todas las arterias principales[...] (y) rodeado de nuevos y vistosos edificios” (INBA, 1984:316), especialmente “la casa de Correos”, que él mismo construirá, “sin salientes y maciza”. Por su parte, la altura de los edificios adyacentes “que se levantarán en la calle de Santa Isabel” (Lázaro Cárdenas) será compensada con espacio abierto hacia el frente y la colocación del teatro, lo más posible, hacia la Alameda. En los años siguientes, Boari tratará de

evitar que los edificios inmediatos tengan una altura que sobrepase demasiado la del teatro. Así, los elementos más generales del diseño, ubicación, superficie abierta del entorno, superficie y altura de edificio, más la de los edificios del entorno, parecen estar previstos para darle espectacularidad al teatro.

En cuanto al diseño de la silueta general del teatro, Boari se inclina –sin perder las formas clásicas– por la tendencia internacional dominante, el “art nouveau”. Al respecto explica:

La última Exposición de París (1900) ha hecho un esfuerzo para emanciparse de los estilos antiguos procurando dar más amplitud y más libre desarrollo a las formas arquitectónicas[...] (con un) éxito[...] brillante cuando se conservaron las proporciones clásicas bajo una apariencia moderna y llena de frescura, como en el Petit Palais[...] Y así como en el dominio de la ciencia todos los hombres caminan con movimiento uniforme y constante, en el campo del arte el mundo se unifica y emprende su marcha triunfal, en la que nada será capaz de detenerlo[...] Quien ve con antipatía las exageradas curvas del arte moderno, debe tener presente que se necesita tiempo y disciplina para regularizar[...] dichas líneas[...] Rodin, rechazado hace algunos años, hoy es jefe de escuela. Otro tanto puede decirse del rebelde Troubetzkoy que hoy dirige en San Petersburgo el monumento a Alejandro III, y lo mismo sucederá con Bistolfi y otros muchos. (INBA, 1984:318)

El nuevo Teatro Nacional, pretende Boari, deberá romper con los moldes establecidos. El arquitecto niega la tradición, si bien asume que “las proporciones clásicas” deben mantenerse. La innovación está en las curvas, estas deben dominar la nueva arquitectura para dotar a la obra de “frescura, como sucedió en el

Petit Palaise” de Girault (INBA, 1984:318). Al ritmo de los tiempos modernos, como la ciencia triunfante, el nuevo arte debe imponerse, sin que nada sea “capaz de detenerlo.” Boari es ambicioso, quiere innovar en forma espectacular, construir un edificio “acorde a la riqueza de un país al que la naturaleza ha obsequiado con minas de oro y plata, cascadas de agua y copiosas fuentes de petróleo.” (INBA, 1984:343). Diseñará una enorme cúpula y dos más a los lados, siguiendo curvas sinuosas, para cubrir un enorme vestíbulo a la entrada. En la punta de la cúpula será colocado un símbolo nacionalista, un águila con las alas extendidas, devorando una serpiente, el escudo oficial del porfirato. Abajo, flanqueándola, al estilo de la Opera de París, se encuentran cuatro figuras aladas representando la comedia, el drama, la tragedia y la ópera. La fachada y los lados rendirán tributo al neoclasicismo, con columnas y logias. Pero, además, sobre la puerta principal se levantará, como en el Petit Palais, una enorme arquivolta que será decorada con esculturas de Leonardo Bistolfi. Ahí aparecerán –al centro– “la armonía” (la paz porfiriana), junto al dolor y la tristeza –por un lado– y el amor (el beso), con un flautista tranquilamente sentado, en el otro. Además, en lo alto de la arquivolta se colocarán las esculturas de “La música” y “La inspiración”. Otros detalles de carácter nacionalista se diseñarán para la fachada. Aparecerán mascarones y serpientes sobre los arcos de las entradas laterales. Todo el teatro, con estructura de acero, estará cubierto por mármol blanco y será coronado en sus cuatro esquinas por cuatro pegasos. En el interior, previsto para 1808 asistentes, Boari alcanzaría a instalar, entre otros elementos, el gran telón del escenario, obra prevista contra incendios. El telón, elaborado por la casa

Tiffany de Nueva York, quedaría compuesto por un millón de cristales opalescentes con la imagen del Valle de México. (INBA, 1984:301)

En el documento del 15 de agosto de 1902 Boari destaca el tema del vestíbulo (hall), “de dimensiones grandiosas,” que se convertirá en uno de los principales aciertos de la obra. Ahí aparecerá, “con mucha luz y mucho aire”, un “Covert garden” (jardín interior) al estilo Lloyd Wright, el cual nunca se construirá pero que generará un espacio que servirá para dar vida, a lo largo de todo el día, al teatro que normalmente, dice Boari, sólo tiene uso nocturno. Además, detalla los costos y especificaciones de la obra y abunda en el estilo escogido. “En las fachadas y formas exteriores se procuró seguir la modernidad alcanzada en los edificios de la última Exposición de París.” (INBA, 1984:328) Sin embargo, el tema central son las bondades económicas de la obra, para entonces aún no iniciada. Reconoce que el nuevo teatro será costoso, se habla entonces de 4.2 millones de pesos, pero que valdrá la pena:

Mientras mejor y más suntuoso sea el Teatro, por razones de parangón, más ricas e importantes serán las nuevas construcciones particulares que rodean la nueva Plaza. Y puede afirmarse que si el Teatro estuviera ya construido, los edificios que están haciéndose en la Avenida Cinco de Mayo estarían inspirado en mayor lujo y dignidad por interés de sus mismos propietarios. Siendo ley constante que un edificio haga aumentar en razón de su valor a aquellos que lo circundan, toda la propiedad colindante con el nuevo Teatro subirá sensiblemente de valor. (INBA, 1984:328-329)

Aparece entonces un Boari conector de los principios económicos del urbanismo, en particular del valor del suelo. Da cuenta entonces

del efecto transformador que tendrá el teatro sobre su entorno, aumentando los valores del espacio por el efecto inercial de la gran obra, especialmente sobre las renovadas y ampliadas avenidas 5 de mayo y Juárez. Y en efecto, los valores del suelo aumentarán y esa zona aparecerá como un *Business District Center*, incluyendo al Banco de México, el de Londres y México, el Banco Nacional de México y los edificios de las aseguradoras. “La ley” de irradiación de una renta mayor del espacio se cumplirá hacia todos lados, excepto hacia el norte, la espalda del nuevo teatro, en donde subsistirán edificios cada vez más ruinosos. Lo más notable de toda esta discusión, sin embargo, es el inicio de la obra. En 1902 todo es proyecto. Boari necesita convencer a Limantour y al mismo presidente Díaz de las bondades de destinar una gran inversión, la mayor de todas, para el nuevo teatro nacional. Tuvo éxito. Con cierta solidez, aunque con cierta lentitud, se fueron generando las condiciones para el arranque de la construcción. Boari fue encargado de la obra el 12 de septiembre de 1904, proyecto a cuatro años. El 2 de abril de 1905, en el aniversario de la Batalla de Puebla de 1867, el general Porfirio Díaz colocó la primera piedra. (INBA, 1984:68)

A partir de ese momento comenzaron los problemas, unos interiores y otros exteriores. A mediados de 1906 fueron terminados los cimientos y el esqueleto metálico de la obra. Sin embargo, al poco tiempo, la obra comenzó a hundirse. En 1907 la plataforma se inclinó hacia el suroeste, para luego virar hacia el noroeste. Después de varios intentos fue necesario inyectarle una mezcla de mil toneladas de cemento y cal. Las primeras inyecciones se empezaron a poner en septiembre de 1910. Mientras tanto, el panorama exterior cambiaba aceleradamente. Entre 1906 y 1907 habían estallado

las huelgas de Cananea y Río Blanco; 1908 fue un año de crisis económica (lo que redujo los presupuestos) y en 1909 nació el Club Central Anti-Reeleccionista. Por su parte, lentamente, las obras del Teatro Nacional avanzaban. El 5 de noviembre de 1909 Boari envió un nuevo presupuesto para los años de 1910 a 1913, por un total de 5.8 millones, la mayor parte para el terminado de los interiores, la instalación de equipos y la cubierta de las cúpulas. Es obvio que para entonces se sabía que la obra no estaría lista para el centenario de la independencia. Mientras tanto, el 15 de abril de 1910, la convención anti-reeleccionista lanzó a Madero como candidato para las elecciones presidenciales de junio de ese año. El 25 de octubre llama al pueblo a la rebelión. Poco antes, el 15 de septiembre, se realizó frente a Palacio Nacional, el magno desfile militar del centenario; el 16 se inauguró el Monumento a la Independencia y, el 19, el Monumento a Juárez. El edificio de correos ya había sido terminado en 1907 y el de comunicaciones y obras públicas estaba a punto. A nivel nacional se escribe otra historia. En la ciudad de Puebla, el 18 de noviembre, se levanta en armas la familia Serdán y el 20 estalla la rebelión en diferentes puntos del norte del país. En el sur se levanta Zapata y, el 10 de mayo de 1911, cae Ciudad Juárez en poder de los revolucionarios. El 31 de mayo de ese año parte rumbo a Francia Porfirio Díaz. José Ives Limantour también saldrá al exilio a Francia. Madero, electo presidente, inaugura en 1912 el edificio de la Secretaría de Comunicaciones. Sólo falta el teatro nacional.

Boari intentará terminar la obra durante la Revolución, pero sólo alcanza a construir un pasillo techado en el costado de la Alameda, en donde años después se venderían flores, y más tarde se instalará una librería. El 8 de octu-

bre de 1912 es ratificado el contrato de Boari por el gobierno maderista. Pero el problema de fondo es que no hay suficientes recursos económicos para terminarla. Además, el conflicto armado se complicó. En 1913 Madero y Pino Suárez fueron asesinados; el jefe del ejército constitucionalista, Carranza, asumió el poder en 1914 pero tuvo que instalarse en Veracruz debido a que las fuerzas de Villa y Zapata se opusieron y entraron a la capital en diciembre de ese año. Adamo Boari, sin capacidad para culminar la obra, canceló su contrato y entregó un inventario el 8 de marzo de 1916. (INBA, 1984:337)

Junto a la evidencia del impacto de la lucha revolucionaria en la suspensión de la construcción del Teatro Nacional, es necesario subrayar la magnitud del proyecto como causal de su problemática. Una obra tan grande y pesada había vencido la resistencia del suelo, lo que obligó a complicadas maniobras técnicas. Además, la obra era muy costosa y su diseño muy complicado. Requería de muchos trabajos y cuantiosos recursos económicos, los cuales, para 1916, eran ya más del doble de lo originalmente presupuestado. Boari continuaría desde Italia mandando mensajes a los encargados de la obra. No la vería terminada. Moriría en Roma en 1928.

Terminación de la obra

En 1932 el escenario había cambiado. El “*art nouveau*” ha sido desplazado por el “*art déco*”. En 1925 se celebró en París una nueva exposición, agregando a su definición, para destacar el nuevo signo de los tiempos, la palabra “*industriales*.” Su nombre será Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas.

La máquina, junto a la intencionalidad estética, ocupa un lugar de honor. Las líneas rectas, las grecas, la geometría estricta y la simplicidad funcional establecen las formas imperantes. La arquitectura participará de la nueva relación entre la estética y el sentido utilitario. Aparecen los rascacielos, y, en general, una nueva estética en casas y edificios públicos.

El México postrevolucionario era el de una nación que se reconstruía frente a enormes demandas sociales. El mando nacional corrió a cargo, después del asesinato de Obregón, en el “jefe máximo” Plutarco Elías Calles, presidente de la República entre 1924 y 1928, y centro de un poder avasallante durante los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). Durante el periodo del Maximato se terminaría el Teatro Nacional. El personaje más influyente para la terminación de las obras sería el ingeniero Alberto J. Pani, hombre de confianza del “jefe máximo,” secretario de Hacienda de 1923 a 1927, y durante los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, entre 1932 y 1933. El arquitecto que dirigirá las obras será el arquitecto Federico E. Mariscal, egresado y profesor de la Academia de San Carlos, en la época de Antonio Rivas Mercado y Adamo Boari, autor de varios libros de arquitectura mexicana y constructor, entre otros, del teatro Esperanza Iris (hoy Teatro de la Ciudad). (Olivares, 1996:161 e INBA, 1984: 306).

La Ciudad de México se había convertido en una metrópolis, con colonias florecientes (a la Condesa y la Roma siguió el fraccionamiento de las Lomas de Chapultepec) pero también con grandes rezagos en las vecindades del centro y en la cada vez más grande periferia. Para centralizar el gobierno local y aplicar un

sistema urbano más estricto, el régimen callista decidió eliminar a los municipios, creando la figura, designada por el presidente, de Jefatura del Departamento del Distrito Federal. La regencia, entre 1929 y 1932, fue dirigida por José Manuel Puig Casauranc. En esas condiciones un espíritu planificador se desarrollaría por toda la administración. El personaje central en esa materia sería el arquitecto Carlos Contreras, coordinador de la Comisión de Programa, presidida por el secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, con funciones de decisión política sobre diferentes obras. Entre las acciones realizadas por esa Comisión estuvo la ampliación de la avenida San Juan de Letrán (Lázaro Cárdenas) a un ancho de 40 metros. En abril de 1930 el proyecto de ampliación fue aprobado por el presidente Pascual Ortiz Rubio, en sesión de la Comisión de Programa, con los ministros de Hacienda y Comunicaciones y el jefe del Departamento del Distrito Federal. La obra se realizaría aún cuando desapareció la Comisión de Programa en el gobierno de Abelardo L. Rodríguez. Entonces dirigieron las acciones Aarón Sáenz –jefe del DDF de 1932 a 1935–, Carlos Contreras y, como presidente del proyecto, Ernesto Amezcua, gerente de la compañía de seguros La Nacional, empresa que estaba a punto de terminar el primer rascacielos de la ciudad, en la esquina suroeste de San Juan de Letrán y avenida Juárez, obra que, pese a su nombre, no competiría demasiado con la altura del Teatro Nacional. La intención de la ampliación parecía ser mejorar el tránsito, alinear la calle y desarrollar la producción inmobiliaria de la zona. Pero también tendrá por consecuencia, nunca explícita, la reafirmación de la perspectiva que finalmente tendrá el Teatro Nacional.

Para concluir el Teatro Nacional el arquitecto Mariscal se hizo eco de dos procesos hegemónicos. Por un lado, responderá a la política social, con sentido práctico, del nuevo gobierno. Considérese al respecto que durante el gobierno de Abelardo Rodríguez nacerían el Centro Escolar Revolución, en el lugar de la antigua Cárcel de Belén, y el mercado Abelardo L. Rodríguez, dotado de un teatro y decorado por un grupo de destacados muralistas. (Cisneros, A, 1993:55). Además, la inconclusa obra del Palacio Legislativo se convertiría, en 1933, en el monumento a la Revolución. En ese marco, la obra mayor seguía siendo la del Teatro Nacional, que para entonces comenzó a llamarse Palacio de Bellas Artes. El arquitecto Mariscal emprendió la elaboración del proyecto final a partir de 1930, además de la realización intensa de las obras en 1932. Sería una obra a la altura del proyecto original pero con cambios radicales en su interior. En ese empeño fue seguido de cerca por el promotor oficial de los trabajos, Alberto J. Pani, incluso después de 1933, año en que fue desplazado de la Secretaría de Hacienda. La nueva obra eliminaría la idea de un jardín botánico en el vestíbulo y pondría una sala de exposiciones temporales, un museo de artes plásticas (idea sustituida por nuevas salas de exposiciones), un museo del libro y biblioteca (que funcionaría después como librería), un museo de artes populares (que sería finalmente tienda de artesanías) y mantuvo la idea del restaurante. Es decir, el Palacio de Bellas Artes sería más que un teatro, se convertiría en un centro de actividad cultural. En el exterior las pérgolas fueron adaptadas para mercado de frutas y flores, mientras los pegasos fueron traídos del Zócalo para instalarse en la enorme plaza, la cual, bajo la pre-

sión de la multiplicación del automóvil, se usó como estacionamiento.

En términos estéticos la idea prevaleciente fue el art decó, desarrollando una mezcla de líneas geométricas y motivos nacionalistas. Una elegante estética de estricta geometría sería preponderante en el vestíbulo, dividido en dos áreas, con columnas hexagonales y cuatro lámparas metálicas estilizadas, evocaciones de dios de la lluvia maya Chac. En la sala de espectáculos prevaleció la tendencia decó, si bien ya estaban ubicados algunos elementos del nouveau, como el telón de cristales y el plafón central con Apolo y las musas, ambas siguiendo el diseño original de Reza Maroti. Además, fue aumentado a dos mil el número de asientos, ampliando para ello la luneta y los anfiteatros. (INBA, 1984) En el informe final de Federico Mariscal y Alberto J. Pani, redactado por José Gorostiza en 1934, se señala: “En la decoración interior se abandonó el gusto ostentoso de principios de siglo (léase art nouveau) para seguir el gusto de la época (léase art decó) por una decoración tan sencilla como práctica”. (Gorostiza, 2007:86). Como corolario, la revolución imprimirá el arte que le es propio, el muralismo, comenzando con los trabajos de Diego Rivera (El hombre controlador del universo) y José Clemente Orozco (Katharsis).

El 29 de septiembre de 1934, con gran pompa, el presidente Abelardo L. Rodríguez inauguró el Palacio de Bellas Artes. Una escenificación nacional, La verdad sospechosa, de Juan Ruiz de Alarcón, fue presentada ante los fascinados espectadores que abarrotaron la sala. México tenía por fin su nuevo teatro. El estilo resultante fue necesariamente el de una modernidad ecléctica, una mezcla de neoclásico y nouveau en la imagen general, con art decó en los interiores y una fuerte dosis de na-

cionalismo. El tiempo y el esfuerzo requerido en su realización habían sido mayúsculos, siguiendo el proyecto original de glorificación de Díaz que Boari supo muy bien interpretar y animar. El largo y sinuoso camino de la obra, entre 1900 y 1934, registró la demolición de un teatro del siglo XIX y de tres manzanas de la ciudad, la división de otras dos, la ampliación de calles, complicados trabajos de cimentación, una mega-construcción de acero y mármol, todo ello –hasta 1916– siguiendo el diseño exuberante de Boari, para culminar –entre 1930-1934– con las líneas estrictas de Mariscal. A partir de entonces el Palacio de Bellas Artes cumplirá el papel de gran sala nacional y centro de exposiciones artísticas, reinando, al mismo tiempo, sobre un entorno de grandes edificios públicos y privados que ni aun la Torre Latinoamericana (1956) con su gigantesco estilo internacional empañaría. En 1987 la UNESCO declarararía al Palacio de Bellas Artes como patrimonio artístico de la humanidad.

Conclusiones

En el Palacio de Bellas Artes se cumplen algunos propósitos urbanísticos del liberalismo científico y del régimen postrevolucionario. En ambos casos, concretados en un solo inmueble, prevalece la idea genérica de levantar nuevos espacios dentro del espectro cambiante de la modernidad. Bellas Artes, originalmente pensado sólo como teatro nacional, se levanta con los mismos objetivos que habían abierto París para hacer descollar la Opera de Garnier. Adamo Boari y el gobierno de Díaz, con el papel protagónico de Limantour, reurbanizaron una amplia zona del centro de la ciudad aplicando los métodos más autoritarios.

Demoler, abrir manzanas, eliminar otras, abrir calles, destinar sitios notables (como el costado de la Alameda) y construir enormes edificios modernos con plazas que permitieran amplias perspectivas, fueron parte de una idea de ciudad que ambicionaba sentar el advenimiento de una nueva época, la modernidad gloriosa que parecía anunciar el nuevo siglo. Tal proceso urbano llevaba implícita la glorificación de sus autores, en particular la de los líderes políticos. Todo ello debería constatarse en 1910, en el centenario de la Independencia. La Revolución detuvo la marcha triunfal de las obras. El ejemplo paradigmático de ese nuevo choque histórico fue el Palacio Legislativo, convertido en Monumento a la Revolución. Pero también el teatro nacional sufriría los embates de la historia con la congelación de las obras. Sin embargo, más avanzado en construcción y mejor calificado por el destino público que le era inherente, sería terminado como Palacio de Bellas Artes por el nuevo régimen, convirtiéndolo en un espacio cultural de mayor sentido social.

En cuanto a la forma, el Palacio de Bellas Artes rompió abiertamente con la estética neoclásica más estricta, la que es claramente visible en el Palacio de Minería y, aún con fuertes dosis, en el Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, actual Museo Nacional de las Artes. Inclusive, el Palacio de Bellas Artes tiene una estética contrastante, de acuerdo a la intención del mismo Adamo Boari, con el edificio de Correos. En este inmueble, justo frente al lado oriente del Palacio, se destaca un modelo historicista. Por su parte, el Palacio de Bellas Artes tiene como basamento el estilo neoclásico, especialmente en las columnas. Sin embargo, lo que prevalece son dos modelos estéticos posteriores. En primer término el art nouveau, aprovechando el acero para aplicar con profu-

sión las líneas curvas, especialmente en las cúpulas y la fachada, más un trabajo notable en el decorado, con cristalería fina en el interior, esculturas propias del romanticismo en el exterior, cubiertas opalescentes generadoras de una notable iluminación, y un trabajo selecto y fino del mármol blanco. En segundo lugar, para la finalización de los interiores, sobresale el art déco, con la desatención de la línea curva, en aras de la recta, siguiendo una estricta geometría cercana al industrialismo. En ambos estilos, especialmente en el segundo, van a aparecer elementos nacionalistas promotores de una identidad propia, particularmente con las obras del muralismo que culmina los interiores. El Palacio de Bellas Artes será ecléctico por los avatares que seguirá a lo largo de su historicidad, ligada estrictamente a la historia de México. Esa relación estrecha con los acontecimientos nacionales contribuirá a darle un particular sentido, un especial arraigo social.

La historicidad del Palacio de Bellas Artes, correspondiente a la transición mexicana del siglo XIX al XX, incluye la influencia del Porfiriato, la Revolución y el Maximato, presentes en diferentes grados en su complejo proceso constructivo. Pero, además, el lenguaje arquitectónico y urbanístico que lo define revela una intencionalidad asentada sobre los modelos estéticos predominantes durante el largo período de su construcción. Un profuso discurso art nouveau-art déco, un plan haussmanniano de urbanización y un conjunto de elementos nacionalistas prevalecen en la definición de la producción social del espacio que le corresponde. Adamo Boari, Federico Mariscal, Porfirio Díaz, José Ives Limantour, Leonardo Bistolfi, Alberto J. Pani, constituyen sujetos destacables en la historia de la construcción del majestuoso espacio cultural. Ellos enarbolan las ideas de

una modernidad estética cambiante, cabalgando en dosis diferentes del nacionalismo entre el neoclásico y el art déco, pasando obligadamente por el nouveau.

En una perspectiva urbanística, Bellas Artes corresponde a un proceso de modernización del espacio central de la Ciudad de México. En su conjunto, los tres palacios (Correos, Comunicaciones, Bellas Artes) van a transformar un área urbana sustantiva del poniente del área histórica, dándole un nuevo carácter al espacio del antiguo régimen, del que subsisten la Alameda, el Palacio de Minería y la iglesia de San Francisco. En consecuencia, sin borrar totalmente el pasado, la serie de ideas políticas y estéticas de la nueva modernidad mexicana van a construir espacios urbanos notables que dejarán un nuevo legado inmobiliario. Entre esos espacios modernos destacará la excepcionalidad del Palacio de Bellas Artes.

Bibliografía

- Becher, C. (1988) "Paseos de la Ciudad de México". En Consejo de la Crónica de la Ciudad de México. Páginas sobre la Ciudad de México. CCCM. México.
- Cisneros, A. (1993) La ciudad que construimos. UAM-I, México.
- _____, (2006) El sentido del espacio. Miguel Angel Porrúa, México.
- Curiel, F. (1988) "Poco antes de 1910". En Consejo de la Crónica de la Ciudad de México. Páginas sobre la Ciudad de México. CCCM. México.
- Foucault, M (1998) Vigilar y castigar. Siglo XXI, México.
- González, L. (1976) "El liberalismo triunfante". En El Colegio de México: Historia general de México. Tomo 3. El Colegio de México. México.
- Gorostiza, J. (2007) El Palacio de Bellas Artes. Siglo XXI, México.
- Habermas, J. (1994) "Arquitectura moderna y posmoderna". En Ensayos políticos. Península, Barcelona.
- _____, (2001) Teoría de la Acción Comunitativa. Taurus, Madrid.
- Hussey, A. (2007) Paris. The secret history. Penguin books. Londres.
- INBA (1984) La construcción del Palacio de Bellas Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.
- _____, (2010) El Palacio de Bellas Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Kolonitz, P. (1988) "La Ciudad de México". En Consejo de la Crónica de la Ciudad de México. Páginas sobre la Ciudad de México. CCCM. México.
- Lira, C. (1990) Para una historia de la arquitectura en México. UAM-A, México.

- Lozano Fuentes, J.M. (1993) Historia del arte .
Cecsa editores. México.
- María y Campos, de, A. (1983) "Monumento a los héroes de la independencia". En Nuestro México. El inicio del siglo. UNAM, México.
- Morales, M.D. (2011) Ensayos urbanos. La Ciudad de México en el siglo XIX. UAM. México.
- Olivares Correa, M. (1996) Primer director de la Escuela de Arquitectura del siglo XX . IPN. México.
- Prieto, G. (1944) Memorias de mis tiempos. Secretaría de Educación Pública. México.
- Rodríguez Kuri, A. (1996). La experiencia olvidada. UAM-El Colegio de México. México.
- SAHOP. (1982) 500 Planos de la Ciudad de México. 1325-1933. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. México.
- SPP. (1981) 1895. México a través de sus centros. Secretaría de Programación y Presupuesto. México.
- UNAM (1983) 1900. El inicio del siglo. Colección Nuestro México. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Zaid, G. (1986) Ómnibus de poesía mexicana. Siglo XXI, México.

Material de archivo

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México. (Carso). Documentos Boari.