

INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

Escuela de Estudios Generales

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA ESCUELA ESTUDIOS GENERALES RECEPCION
09 MAR 2009
HORA: 10:30 am
RECIBIDO POR: <i>Unica</i>

0000377

LA ARQUITECTURA PORFIRIANA ERIGIDA EN
LA CIUDAD DE MÉXICO
1876-1911

Proyecto 24-A6-182

Inscrito ante la Vicerrectoría de Investigación

Titular: Dr. Arnaldo Moya Gutiérrez

Tramitado por: <i>Liz</i>
Fecha: 10 MAR 2009
Mediante Oficio EEG - 196-09

9 de marzo de 2009

LA ARQUITECTURA PORFIRIANA ERIGIDA EN LA CIUDAD DE MÉXICO. 1876-1911

Fue la del Porfiriato una arquitectura emblemática concebida para el disfrute de los habitantes de la ciudad de México y para sus visitantes. Al reforzamiento de este argumento contribuye la articulación establecida entre la ciudad, su arquitectura y su explicación histórica. Para determinar la primacía del hecho arquitectónico sobre la expresión plástica hemos seleccionado cuatro edificios porfirianos y un monumento que responden a las mismas coordenadas en el tiempo y en el espacio y que, además, exhiben en su proyección y edificación una genealogía semejante. Los edificios en cuestión son el Palacio de Correos, el Palacio de Comunicaciones, el Palacio Legislativo Federal y el Panteón Nacional. El monumento que hemos considerado es la Columna porfiriana dedicada a la Independencia, más conocida como “el Ángel de la Independencia”.

El régimen de Porfirio Díaz, desde fines del siglo XIX, tomó las previsiones necesarias para que las fiestas del Centenario de la Independencia quedasen registradas en la memoria histórica de los mexicanos y figuraran como el máximo tributo del Porfiriato a la nación en el aniversario más solemne de la patria.

El Palacio de Correos y el Palacio de Comunicaciones son dos ejemplos del triunfo del neo-clasicismo en su versión liberal y republicana en una acepción moderna y comprometida con el cosmopolitismo como valor supremo de la asunción de la modernidad. Algunos criticaron la proclividad de Boari por el Renacimiento e igual deploraron el preciosismo de la propuesta artística de Contri para el Palacio de Comunicaciones. Adamo Boari y Silvio Contri eran italianos y se les supuso representantes de esos estilos arquitectónicos universales y cosmopolitas que “satisfacían todos los gustos” y que “atravesaban todas las épocas”. La discusión acerca de lo que el eclecticismo, como concepto estético, ha representado impide hablar de un estilo artístico dominante, aunque la verdadera paradoja radica en que fue en las grandes urbes, centros de la cultura mundial, en las que se abjuró, desde el último tercio del siglo XIX, de los estilos utilizados por ambos arquitectos, como lo argumentó Frank Lloyd Wright al referirse a las

preferencias estilísticas que profesaba Boari e insistía en cuán alejadas estaban de sus propias preferencias¹.

El Palacio Legislativo Federal y el Panteón Nacional comparten una genealogía semejante a los dos edificios anteriores desde que se iniciaron los trabajos de cimentación, pues el Palacio Legislativo Federal fue proyectado como el más imponente y monumental de los edificios porfirianos. Las previsiones que se habrían tomado, la premura que exigía la obra y el poder de representación que ostentaba hacían de dicho palacio el *monumento* al Porfiriato. Por sus masas volumétricas, por sus visuales desahogadas, por el impresionante acervo en esculturas y pinturas, así como por los detalles en la ejecución de toda su herrería y de las magníficas tallas en maderas preciosas, piedra y mármol, este palacio fue proyectado como el monumento al Porfiriato. La vista del plano destinado a la instalación eléctrica contribuye a acentuar ese “derroche de modernidad” y “buen gusto”.

El otro edificio que estamos considerando, el Panteón Nacional, cuyas proporciones eran bastante más modestas que el Palacio Legislativo Federal, pero solemne y austero, sería el recinto oficial y la última morada para los restos mortales de los héroes y próceres de la patria; “los grandes de México” En el México de Porfirio Díaz no se cuestionaría la edificación de un panteón nacional donde descansarían los restos de los primeros insurgentes que reposaban, pese a la beligerancia liberal, en la Catedral de México desde 1823². En la posposición recurrente de las distintas iniciativas de traslado de dichos restos, encontramos varias intermediaciones, como la que suponía la conciliación de la jerarquía eclesiástica con la primera insurgencia. El proyectado Panteón Nacional gozaría de plena aceptación ya no sólo entre los que planearon su ejecución, sino también entre los distintos sectores políticos interesados en reivindicar a los héroes de la primera hora. El panteón debió fungir como un digno homenaje a la memoria de los héroes insurgentes. Por las características descritas, y porque en ese entonces la conmemoración luctuosa y solemne se ajusta a las circunstancias entendemos la prioridad que alcanzaron estos proyectos en la agenda del régimen. Por la señalada urgencia de concluir estos proyectos es que la “suspensión en su ejecución” de ambas obras se torna más interesante. La “Apoteosis de los Héroes” satisfizo, efímeramente, la carencia de un panteón nacional.

El Palacio de Comunicaciones, con una masa volumétrica menor compitió con el Palacio Legislativo Federal en cuanto a exquisitez. El Palacio Legislativo Federal nunca se terminó, por lo que el Palacio de Comunicaciones, que tampoco

estuvo finalizado para los festejos del Centenario, capitalizó todos los méritos artísticos y simbólicos que le concedieron los proyectistas, los directores artísticos y el régimen de Díaz.

¿Encontró el régimen de Díaz una expresión artística a su imagen y semejanza en la arquitectura que sometemos a nuestra lente?

Nicolás Mariscal confiaba en que los arquitectos del régimen sabrían traducir el programa de la modernidad al discurso arquitectónico, aunque cuando elabora su disertación, en 1900, apenas habían concluido a cabalidad algunos concursos para conceder las obras. Mariscal previó con singular claridad el programa arquitectónico que exaltaba al régimen³. Al efectuarse estos concursos apreciamos la oposición entre tradición y modernidad. El proyecto para erigir el Palacio Legislativo Federal se sometió a un concurso internacional y en la competencia participaron más de 60 proyectos, mientras que el Panteón Nacional fue solicitado expresamente por el Ejecutivo al arquitecto Guillermo de Heredia, sin mediar concurso alguno. En la primera obra se hacía derroche de cierto cosmopolitismo al sacar el concurso a nivel internacional, en la segunda se hacía gala del arbitrio de un poder central que acudía al expediente largamente utilizado de imponer sus pautas a los “súbditos” de esa “monarquía republicana”.

I- EL PALACIO DE CORREOS

El Palacio de Correos fue proyectado y dirigido por Adamo Boari. Para hacer justicia a la arquitectura del Porfiriato he de indicar que ese otro gran monumento que también se proyectó y empezó bajo el régimen, el Teatro Nacional –hoy Palacio de Bellas Artes- también estuvo bajo la dirección artística de Boari. Como era de esperarse el teatro, al igual que todos los otros edificios monumentales de la ciudad de México debieron inaugurarse en el marco de las fiestas del primer Centenario⁴.

Boari era un gran conocedor de las tendencias arquitectónicas europeas⁵ y justifica su “elección del género de arquitectura del Correo que por contraposición pondrá en relieve las nuevas formas del Teatro”⁶ que le había sido encomendado y afirma “que no es preciso renegar del pasado; hoy más que nunca cada país debe hacer gala de sus formas arquitectónicas típicas modernizándolas” por cuanto “la última exposición de París, 1900, ha hecho un esfuerzo por emanciparse de los estilos antiguos procurando dar mayor amplitud y más libre desarrollo a las formas arquitectónicas”⁷.

Una atmósfera cultural cosmopolita impregnaba la arquitectura del régimen de Díaz y fue esta, en particular, la percepción que acerca del Palacio de Correos tuvieron sus contemporáneos. Emplazado en un nuevo circuito cívico hacia el poniente, el palacio desafiaba con sus fachadas principales un entorno de perfil virreinal que lucía “obsoleto ante la implacable máquina del progreso”.

El primer ensanche de la antigua traza se estaba efectuando en aquel tiempo, y el nuevo polo del desarrollo cultural de la ciudad se habría desplazado desde su antiguo eje a un nuevo circuito cívico, cultural y burocrático. El nuevo circuito integraría en su perímetro al Teatro Nacional, al Palacio de Correos y al Palacio de Comunicaciones, cuya construcción ya se habría iniciado al despuntar el siglo XX. Todas estas edificaciones gozaron de prioridad en la agenda del régimen y contribuyeron a la creación de un nuevo escenario urbano.

Fue Boari tan consecuente con su profesión, que al proyectar el Teatro Nacional lo aleja la mayor distancia posible del Palacio de Correos, por no poder compensarlo con otro artefacto del mismo volumen del lado que da a La Alameda, para lograr una composición simétrica. Esta idea de establecer conjuntos arquitectónicos, con masas volumétricas equilibradas, ya se había experimentado en las transformaciones urbano-arquitectónicas que sufren París y Viena.

Al contrastar el Palacio de Bellas Artes con el Palacio de Correos algunos críticos de arte le darán mayor crédito al segundo, porque a pesar de que su envolvente general es de menor rango se considera más sincero como propuesta artística⁸. Para equilibrar ambos volúmenes surgió la pérgola vinculante, hoy desaparecida, por designio quizá, de una pésima decisión urbanística contemporánea, como las que acontecen recurrentemente en las urbes latinoamericanas.

1.1 El proyecto.

¿Cuál es el estilo artístico que corresponde al Palacio de Correos? Es la obra de un italiano que se ha inspirado en el *revival* de la antigüedad clásica que es el Renacimiento, pero sujeto a las tendencias eclécticas más modernas⁹.

En los primeros meses de 1901 se celebraron los contratos para reformar el antiguo Teatro Nacional y para edificar el edificio de Correos. Ambas obras le fueron encomendadas en primera instancia a Adamo Boari, encargado exclusivamente de formular los proyectos, y a Gonzalo Garita, encargado de llevarlos a la práctica. Boari era el arquitecto y trabajaría bajo la estrecha supervisión de Garita. En 1904 Boari rompe con Garita por no estar de acuerdo en

los cálculos de la cimentación del nuevo teatro, aunque ambos terminan el edificio de Correos.

Boari ya había proyectado un monumento a Porfirio Díaz que nunca se construyó y había participado en el concurso para la construcción del Palacio Legislativo Federal, concurso que como veremos *infra* resultó sumamente polémico por cuanto ningún proyecto alcanzó el primer lugar, no obstante, el de Boari logró un merecido primer segundo lugar. No se sabe a ciencia cierta cómo el programa de reformas al antiguo Teatro Nacional terminó dando origen al nuevo teatro. Quienes estaban al frente de las gestiones se vinculaban directamente con Díaz, y en 1901 ya se habían concluido los estudios y las gestiones necesarias para encontrar un terreno para el nuevo teatro bajo las instrucciones de José Ives Limantour, secretario de Hacienda y de Francisco Z. Mena, secretario de Comunicaciones. Un expediente semejante debió asistir al inicio de otras obras que el régimen deseaba inaugurar en el marco del Centenario. En el Panteón Nacional privó la vía rápida puesto que ni siquiera fue a concurso.

1.2 La obra

El Palacio de Correos se construye entre 1902 y 1907. El Gobierno Federal le asignó a la construcción del Palacio de Correos la suma de \$1,500.000 pesos¹⁰. La primera piedra fue colocada el 14 de septiembre de 1902¹¹, pero tras haber sido robada se procedió, tras ser recuperada, a colocarla de nuevo en noviembre de 1905¹².

El cuerpo principal del edificio estaba constituido por cuatro pisos y según el nuevo sistema constructivo que apenas se estrenaba en México, luego de remachada al alma de acero se le vertía concreto y la mampostería se remataba con mármol u otra piedra noble. Cuatro pasos exigía el nuevo método constructivo, al menos para la ciudad de México: la cimentación del terreno donde se erigiría la obra, la construcción de un esqueleto de acero remachado, el vaciado de concreto y el acabado con revestimientos de un material noble. En algún momento de la ejecución hubieron de ser embutidos los trabajos de forja de hierro ornamental. Luego se dispondría de los contratos para el mobiliario, para el acabado de paredes, *plafonds* y otros detalles decorativos. Una serie de contratos ofrecen el detalle de los aspectos primordiales que se debieron atender en las diversas etapas de la edificación y el equipamiento.

Antes de firmar el contrato con la empresa encargada de construir el palacio se definió otro contrato para la cimentación del nuevo edificio. Sobre estas

cimentaciones valdría la pena revisar las que se hicieron para el Palacio Legislativo, para la Columna de la Independencia, para el Teatro Nacional y para el Palacio de Comunicaciones. Boari recomendaría las cimentaciones que estaban en boga Chicago, a pesar de que, aparentemente, se realizarían en suelos de naturaleza muy distinta. No cabe duda -y fue motivo de preocupación para I. Katzman desde la década de 1960- que los edificios erigidos por el Porfiriato no sólo eran monumentales sino pesados para un subsuelo con rangos muy variados de resistencia. Además, hemos de valorar que justo este segmento de la edificación, es decir, la obra de cimentación, siempre quedará oculta a la vista y de no ser por la documentación que registra la biografía de los edificios y monumentos, quedaría oculta también para la historia. En este sentido las *minutas*, los contratos, las consultas, peticiones e incumplimientos de contratos nos informan –en un sentido amplio- de los avatares sufridos por tal o cual edificio o monumento desde sus inicios.

En julio de 1901 se habían tomado las previsiones para el abasto de *chiluca* que servía de basamento al edificio, según lo constata una *minuta* del contrato que estaba por celebrarse entre el representante del Estado y el Sr. D. Juan Merino por cuanto “el Supremo Gobierno había aceptado para el basamento del nuevo edificio de Correos la *chiluca* que propone el Sr. Merino procedente de las canteras de San Bartolito, el dicho señor Merino recibirá con un mes de anticipación la lista del número de piedras que se vayan necesitando expresando con claridad la marca con que se designan en las plantillas de las hiladas con las tres dimensiones a que deberán sujetarse estrictamente al ser recibidas. Dos meses después de formado el contrato el Sr. Merino entregará semanalmente, en los talleres de la calle del Pensamiento, 25 metros cúbicos por lo menos, siendo el transporte a los talleres por su cuenta como lo expresa en su carta”¹³.

No explicita la documentación consultada si el proyecto del edificio de Correos salió a concurso público o si bien fue concedido graciosamente por el poder central. Del Palacio de Comunicaciones tampoco hemos ubicado los documentos relativos al concurso y si éste no fue el expediente utilizado tampoco sabemos como se le concedió el proyecto al arquitecto Silvio Contrí.

Con el contrato de la edificación del Palacio de Correos ya adjudicado a Milliken Bros. se sometieron los planos a D. Manuel de Zamacona, a la sazón Director General de Correos. El sr. Zamacona se apresuraba a confesar su “absoluta incompetencia en materia de artes y arquitectura y *mi insuficiencia*, aún tratándose del arreglo interior de edificios postales, que hasta ahora no existen en

nuestro país” y que además “el tecnicismo de la arquitectura postal es desconocida hasta ahora en nuestro país”¹⁴. El desconocimiento a que apelaba Zamacona no fue óbice para que hiciera algunas recomendaciones sobre los planos que le habrían sido enviados por el ingeniero y arquitecto de la obra y por acuerdo del Secretario de Comunicaciones, toda vez que Zamacona habría reclamado su potestad de conocer los dichos planos. Se le proporcionaron planos detallados del interior del edificio, en los cuatro pisos; dos cortes transversales del edificio; un proyecto para la obra de fierro ornamental en las escaleras y en el cancel que debe separar las Oficinas de los lugares en que ha de circular el público, y finalmente un corte que indica la situación de las ventanas, en el muro del primer piso¹⁵. Zamacona hace varias observaciones y recomendaciones a los planos, tomaremos las que consideramos más significativas. Zamacona temía que las ventanas del primer piso que arrancaban a 2.17 m. del piso inferior fueran demasiado altas, por lo que habría un muro de esa altura que rodeaba todo el primer piso, lo que causaría un efecto sumamente triste al entrar a la planta baja destinada al público. [...] Ojalá y que las exigencias de la arquitectura permitieran rasgar las ventanas hacia abajo, con lo cual, a mi humilde juicio, ganaría mucho el aspecto y la utilidad de la planta baja. A las puertas que se presentaban macizas en los planos, por recomendación del sr. Director habrían de colocárseles hojas con cristales que permitan el paso de la luz. En las divisiones interiores recomendaba cancelos de una altura de 2.30 m. para separar las diferentes oficinas. Por desconocerlo, el sr. Director solicitaba los planos o secciones relativas a la manera con que se dará luz a las oficinas en los pisos segundo, tercero y cuarto¹⁶. El documento que indique que las recomendaciones de Zamacona fueron aceptadas e implementadas no consta en el expediente del edificio, sin embargo, la consulta a la autoridad de correos por parte del ingeniero y del arquitecto informa respecto a la preocupación por la funcionalidad del edificio y permite emitir criterio a un conocedor de la materia.

Milliken Bros. se había comprometido a terminar toda la obra en acero para el 15 de noviembre de 1902, y la casa matriz en Nueva York dispuso que el tardío y prolongado trabajo de remachar la construcción de acero se efectuara por medio de una máquina remachadora neumática. Una vez cumplida a satisfacción la armadura de acero, el ingeniero Garita debió contratar el mármol, el *tecali* y la mano de obra que se emplearía en la decoración del primer piso del edificio Federal de la Dirección General de Correos. El contrato fue suscrito entre el Ing.

Gonzalo Garita y el Ing. Alberto Capilla, como Gerente de la Sociedad Anónima de Mármoles, Cales y Maderas, en Buenavista, Guerrero¹⁷.

El art. 3º del contrato decía a la letra que todo el trabajo en mármol, *tecali* y materiales anexos deberá llevarse a efecto según lo demuestran los planos y especificaciones adjuntos. El art. 4º señala que todos los materiales serán de primera calidad en su clase y de conformidad con las muestras aprobadas por la Secretaría de Comunicaciones, reservándose ésta el derecho de rechazar previo aviso dado por su representante, aquella pieza o piezas que tuvieren algún defecto, obligándose el Sr. Capilla a sustituirlas a la mayor brevedad, sin perjuicio del tiempo fijado para la conclusión de la obra. El art. 6º deja al señor contratista en entera libertad de utilizar los morteros más apropiados para sostener las planchas de mármol y evitar de esta manera que aparezcan manchas en ellas. El Sr. Capilla empleará grapas de cobre, latón o de fierro galvanizado, para asegurar convenientemente el trabajo de mármol o *tecali*, contra la mampostería de piedra o ladrillo. El art. 7º funge como un certificado de garantía, por el que la Cº. de Capilla es responsable durante un año de la buena calidad de los trabajos especificados en los planos. El art. 16º obligaba al contratista a ponerse de acuerdo con los contratistas del trabajo de pavimentación de mosaico romano¹⁸, en todos aquellos pormenores que son comunes a ambos trabajos, a fin de que el conjunto satisfaga los deseos del Ministerio. Se firmó en México, a satisfacción de las partes, el 5 de enero de 1904¹⁹.

Según se desprende de la lectura del contrato anterior el señor Capilla no sólo estaba proveyendo –como se señala- de material y mano de obra para la decoración del edificio. El concepto más apropiado que cabe a la figura que se describe es el de finalización de la estructura, que implicaba algunos detalles decorativos para luego emprender la decoración de los distintos pisos. No olvidemos que en la jerga profesional lo que puede resultar un detalle estructural para el arquitecto no es más que decoración para el ingeniero. Este, como lo vimos, ha sido un dilema entre ambas profesiones y fue, quizá, el asunto que enfrentó a Boari y Garita. Como sabemos, la dupla finaliza el edificio de Correos, pero en lo relativo a los trabajos del Teatro Nacional surgieron diferencias irreconciliables. En el caso del edificio de Correos tenemos la ventaja de observar la decoración de que se hace mención *in situ*, y que no es sólo un revestimiento de mampostería sino que hace uso de un amplio repertorio decorativo en mármol, bronce y estuco cuya función es “decorar” las paredes y marcos que fueron detallados estructuralmente por la cuadrilla del Ing. Capilla.

El ingeniero Garita debió contratar –como consta en los expedientes- la decoración de cada uno de los cuatro pisos. El sr. Gonzalo Garita, director del proyecto era, para todo efecto, el representante del señor Secretario de Comunicaciones, Ing. Leandro Fernández y el 24 de mayo suscribieron un contrato para la decoración del cuarto piso del edificio de la Dirección General de Correos. El contrato está formado por varios artículos que especifican las características de la obra. De estas las más sobresalientes son las referidas a las superficies que deben imitar los acabados en mármol y que se realizarían en estuco, la disposición de molduras, cornisas y capiteles y la “utilización de materiales de primera calidad”²⁰.

Como no se pudo haber previsto y en virtud de que gran parte de los “materiales de primera” que consumía el Palacio de Correos procedían de Italia, desde el 6 de julio de 1904 la Fondería del Pignone había comunicado a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas que ellos como sus representantes y contratistas en Italia, habían encargado los mármoles de las nuevas escaleras para el nuevo Palacio de Correos a la respetable Casa Prof. Nicoli de Carrara, pero la dicha casa les comunicaba que sus obreros se encontraban en huelga y pedían dilación a la entrega de los mármoles²¹. El 16 de septiembre del mismo año la Fondería del Pignone envía un certificado de la Cámara de Comercio de Carrara, donde consta la veracidad de la huelga de los obreros²².

Con fecha de 19 de mayo de 1904 encontramos la *minuta* del que sería el contrato entre el Ing. Gonzalo Garita y los Srs. F. Hondedeu y B. Galloti para la decoración del segundo piso de la Dirección General de Correos²³. En la forma el proyecto de contrato no es muy distinto a los dos anteriores salvo a lo referido en el art. 7º, donde se detalla que “las cornisas, molduras, capiteles, tableros, etc., se ejecutarán como está descrito en las especificaciones y de conformidad con las plantillas de detalle, modelos y dibujos especiales que les suministre el Arquitecto [...] El mármol artificial para los tableros del salón de recepciones y sala del Director General, lo ejecutará conforme a las muestras que presentó a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, siguiendo en todo las indicaciones y observaciones que le hiciera el Arquitecto respecto a los colores y tonos que deba dar a las columnas, cornisas, capiteles, etc. La obra debería estar concluida al cabo de 10 meses de firmarse el contrato y el monto calculado llegaba a los \$44,750.00 pesos de plata mexicana²⁴.

El magnífico trabajo de forja se contrató con la *Società Anonima della Fonderia del Pignone*, con sede en Florencia. El trabajo en forja ascendía a la suma de \$115, 735 pesos de oro y estuvo constituido entre otras especies por la escalera principal, las escaleras secundarias, los mostradores, el *marquise* etc.²⁵ La ornamentación que procedía del otro lado del Atlántico estuvo sujeta a ciertos avatares. El 23 de septiembre de 1904, la Fondería del Pignone hacia del conocimiento de la Secretaría de Comunicaciones las dificultades que habría encontrado en su pretensión de enviar todo el trabajo de forja en un solo barco desde Génova²⁶. Pero desde el 16 de septiembre habían comunicado a la dicha Secretaría que se habían tomado la precaución de armar el trabajo de hierro ornamental con el propósito de tomar las fotografías y de que se tenga una idea de su aspecto. Hemos querido –decían los representantes de la fondería-

“ejecutar en nuestros talleres la armadura de todas las partes, antes de hacer el envío, porque de tal modo será más fácil y más ligero armar el todo después allá, ofreciendo aún la mayor seguridad posible para alcanzar la perfección cuando la obra esté cumplida. En la ejecución de todas sus partes ha sido nuestro cuidado principal, sin ahorrar en modelos y en trabajo, de llevarlas a cabo lo más rico y elegante posible, con el objeto de agradecer a V.E. y al Honorable Gobierno de México; quienes nos han honrado de su confianza”²⁷.

Valga decir que las fotografías han desaparecido del expediente correspondiente, pero hay que enfatizar el interés inusual de la fondería por la armadura definitiva de los ornamentos de hierro. El trabajo de forja se convertía en el mejor catálogo de la fondería y no es casual que se le haya contratado para la decoración de otros edificios. El estupendo trabajo de forja es uno de los principales elementos decorativos que exhibe el Palacio de Correos.

En una segunda remesa enviada desde Génova en diciembre de 1904 se consignan, entre otros materiales de hierro ornamental: 22 piezas para la *Marquise*, 24 mascarones grandes de un tipo y 25 de otro, 84 argollas y varios, 37 herramientas para la *Marquise*, 80 capiteles, etc.²⁸. El embarque en su totalidad montó 52 cajas y tuvo un peso aproximado de 13,346 kilogramos²⁹. Este era sólo un segmento de la obra de hierro ornamental.

En mayo de 1905, Boari informaba que si bien las obras del decorado del primero y segundo pisos del nuevo edificio de Correos no estaban completamente acabadas es justo reconocer que hubo causas independientes que impidieron concluir los trabajos y con referencia a la obra de hierro ornamental manifestaba que:

“Es mi creencia que si esta obra procede como hasta aquí no podrá ser acabada en un periodo inferior a un año: y fundo mi opinión en esto. El peso aproximado

de todo el hierro ornamental fue estimado en 514,000 kilogramos así repartido: escalera principal y barandales, 90,000; mostradores, 102,000; jaulas para los elevadores, 67,000; puerta en la calle de San Andrés, 4,000; puerta de *pan-coupé*, 3,500; *marquisa*, 3,000; ventanas y marcos y puertas secundarias, 76,000; bases de las columnas, 6,500; escaleras secundarias del frente, escaleras del fondo, jaulas de los otros elevadores, rejas de la calle de servicio, etc., 172,000. Hasta la fecha, con dos meses útiles de trabajo, los contratistas han montado tan sólo el armazón de la escalera principal y parte de las secundarias, ó sea menos que la octava parte del trabajo³⁰.

Los trabajos de edificación del Palacio de Correos se iniciaron con la cimentación del terreno en 1902. En mayo de 1905, por testimonio de Boari el trabajo de "decoración" de dos pisos está sumamente avanzado. El trabajo de fijar la decoración de hierro ornamental, en todas sus partes, aunque sometido a algunos avatares también avanzaba. Dicho palacio, a diferencia de otros edificios iniciados en las mismas fechas, mostró un avance superior al del Palacio de Comunicaciones y al del Palacio Legislativo, tanto así que su inauguración se realizó en 1907.

Una vez "escayolados" los pisos que se encontraban más acabados sólo restaba equiparlos. De mediados de noviembre de 1905 data el primer contrato de equipamiento de algunas de las estancias del edificio. El contrato mencionado fue celebrado entre el Señor Leandro Fernández, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, por una parte y los Sres. Mosler, Bowen & Cook, Sucr., por la otra³¹. Del contrato de mobiliario se desprenden dos asuntos relevantes. En primer lugar, ninguna casa mexicana ganó la licitación para equipar algunas estancias del edificio y, en segundo lugar, la estructura maciza del mobiliario que ofreció la Casa de los Sres. Mosler, Bowen & Cook, Sucr., contrastaba con todo el entorno arquitectónico. Nos referimos a la filigrana que constituyen los ornamentos de metal y al acabado en clave isabelina que exhiben los exteriores del cuarto piso. Esta situación privó en la selección de dicha casa para que se hiciera cargo de los equipamientos. Con un presupuesto más bajo, y confeccionados en caoba, la Casa Arraga Hnos. & C^o., representantes extranjeros, había hecho otra propuesta a la Secretaría respectiva desde el 24 de julio de 1905³².

En el Palacio de Correos se conjugan varios factores que inciden en nuestra valoración de la arquitectura. El primero y más notable es el referido a la utilización de materiales y acabados de primera calidad. El segundo está en relación con el acabado de la estructura principal, el tercero con los detalles de la decoración en hierro y *scagliola* y el cuarto con el equipamiento de las diferentes estancias. Todos los detalles del acabado se supervisaron cuidadosamente, la fondería enviaba detalles fotográficos de las armaduras y los responsables de la obra entregaron un producto final a plena satisfacción. Este argumento se extiende

al Palacio de Comunicaciones y a los diferentes perfiles que se detallan, en el papel, del Palacio Legislativo. De este último un solo plano constructivo especifica las maderas preciosas que se utilizarían en puertas, ventanas, cornisas, cielos rasos, arcos y bastidores. Este excesivo cuidado del mínimo detalle está directamente relacionado con la estética dominante en un régimen que mostró su perfil más bondadoso al asumir la expresión plástica como tarea del Estado.

1.3 Estructura simbólica.

Del Palacio de Correos ha dicho Justino Fernández que fue proyectado en un estilo híbrido, medio renacimiento italiano y medio gótico isabelino en sus detalles, todos de un excelente acabado. Tiene la ventaja de que su estructura es moderna y así, no obstante sus leones, angelillos, flores, hojarasca y calados venecianos, *loggias* y demás, su planta es fundamentalmente buena, pues Boari no era arquitecto adocenado. Hubiera sido preferible, para su bien, una mayor insistencia en la actitud adoptada en relación con el proyecto del Teatro Nacional, que significa más, históricamente, que el Edificio de Correos; pero el romanticismo finisecular no estaba liquidado y los estilos contribuían a hacer de las ciudades unos verdaderos museos de la historia de la arquitectura, acentuando la diversidad de estilos. La inconsistencia, la libertad dirían unos, el libertinaje dirían otros, del arquitecto romántico se prueba en el caso de Boari con sólo ver frente a frente, el Edificio de Correos y el Teatro Nacional³³. Lo que no apunta Justino Fernández es que algunos críticos encontrarán más apropiado y honesto el estilo del Palacio de Correos que el “amplísimo catálogo de estilos decorativos” que terminó exhibiendo el Teatro Nacional. El Palacio de Correos representa un conjunto armónico y bien balanceado en donde hasta la selección de los colores dominantes estuvo al cuidado del arquitecto. El cuarto piso -con todo el despliegue de fina arquitectura, molduras venecianas e isabelinas- sirve de vínculo a toda la estructura. Los detalles de forja que encontramos principalmente en el cubo de la escalera y en el resguardo de puertas y ventanas ofrecen un armonioso espectáculo a la vista. Además, no olvidemos que con estas masas volumétricas Boari no pretendió otra cosa más que equilibrar el conjunto visual que ofrecía el Palacio de Correos en contraste con el Teatro Nacional.

Frank Lloyd Wright cita a Adamo Boari en su *Testamento* al recordar “un hirviente [¿cálido/explosivo?] italiano, Boari de apellido, que había ganado el concurso para construir el gran Teatro de la Ópera Nacional de México. Pasó por

nuestro ático temporalmente para realizar los planos de dicho edificio. Se encontraba alejado de todos nosotros, pero observador, curioso y vivaz”³⁴. Si nos atenemos al proceso volutivo que impera en las decisiones del artista el juicio de Lloyd Wright es contundente al establecer el carácter del arquitecto italiano responsable del Palacio de Correos, del Teatro Nacional y del proyecto de monumento a Porfirio Díaz. Además, y como también ha sido constatado por Juana Gutiérrez Haces, hubo una especial predilección de la administración porfirista y de quienes tomaban las decisiones en última instancia, por aquellos arquitectos que se habían nutrido de los estilos arquitectónicos históricos *in situ*. Este fue el caso de Boari y de Contri, pero también aseguró el éxito, sin precedentes, alcanzado por el Arq. Antonio Rivas Mercado.

II- EL PALACIO DE COMUNICACIONES

El Palacio de Comunicaciones albergaría a la secretaría del ramo correspondiente, y es quizá al lado del Palacio de Correos y al de la Columna de la Independencia uno de los artefactos arquitectónicos mejor logrados del periodo. Al no finalizarse el Palacio Legislativo Federal el Palacio de Comunicaciones no tiene rival en cuanto a detalles de decoración y de utilización de materiales.

La periodización propuesta por Justino Fernández e Israel Katzman que remonta la arquitectura del largo siglo XIX a los primeros años del siglo XX resulta acertada por cuanto establece una continuidad entre el desarrollo de las artes visuales del periodo e indaga acerca del rompimiento con las imposiciones canónicas de la Academia producto de la eclosión revolucionaria de 1910.

Existió cierto *snobismo* en la predilección de algunos grupos sociales por los proyectos de arquitectos extranjeros y fue en el ramo de la arquitectura en el que podrían competir, en buena lid, los arquitectos franceses e italianos. Este fue el caso del Palacio de Correos, del Teatro Nacional y del Palacio de Comunicaciones; “imponente construcción de tipo académico, es decir, más bien Renacimiento, pero entendido o interpretado muy libremente” –refiere J. Fernández-³⁵. La afirmación de Fernández hace hincapié en una “interpretación muy libre de un “estilo o tipo” académico” que, según lo establecía la crítica de ese entonces, apelaba a lo ecléctico en un sentido peyorativo. El sólo atribuir a una obra “ese” carácter académico contribuía a su desmérito artístico.

En el Palacio de Comunicaciones se expusieron a cabalidad los propósitos del régimen de Porfirio Díaz. Del “Orden y Progreso” como lema de la

administración porfirista, el segundo concepto se vería fielmente representado por las comunicaciones. Dentro de la transformación económica que sufre el país durante el Porfiriato los elementos más notables serían el significativo aumento de la red ferroviaria, las carreteras que inauguraban modernos sistemas constructivos y el telégrafo. Las comunicaciones articularon el territorio nacional a las plazas fuertes del comercio mundial.

En el aspecto simbólico el nuevo Palacio de Comunicaciones debió cristalizar -en un edificio consagrado al progreso- los avances que habría deparado la modernidad. Símbolo indiscutible del progreso, el nuevo órgano burocrático era no sólo el encargado de las comunicaciones, sino que de acuerdo a la redistribución de funciones de las diferentes secretarías, en 1891, le correspondía encargarse de la proyección y ejecución de todas las obras, edificios y monumentos que el Estado demandase. Este era el gobierno porfirista ávido de ver sus máximas instituciones políticas, culturales y económicas traducidas al lenguaje del poder en una clave que sólo la arquitectura podría interpretar. Fue en el año de 1901, en la misma época en que también se inició la edificación del Palacio Legislativo, el Panteón, el Palacio de Correos y el Monumento a la Independencia, que el señor Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Ingeniero Leandro Valle, decidió que la sede que había ocupado su secretaría, hasta entonces, era indigna del papel que le había asignado el régimen.

El 11 de junio de 1902 se firmó el contrato entre la secretaría y el arquitecto Silvio Contri para iniciar las obras del edificio. En un inicio el lugar destinado para el emplazamiento del palacio debió ser al frente del Palacio Legislativo Federal, más luego se dispuso de los terrenos ocupados por los Hospitales de San Andrés y González Echeverría, frente al Palacio de Minería, esa joya del neoclásico debida a Tolsá.

2.1 El proyecto

El empeño del gobierno porfirista por edificar suntuosos palacios que albergaran los poderes de la República, las oficinas de gobierno y los despojos de los héroes de la patria se cuenta entre los asuntos más urgentes que habría de resolver el Ejecutivo.

Cuando reparamos en que el empeño por culminar el edificio de Correos rinde sus frutos en 1907 y que las últimas obras, para finalizar el Palacio de Comunicaciones, se estarían efectuando entre 1911 y 1913, no es difícil especular

sobre los motivos que impidieron la culminación de los proyectados Palacio Legislativo Federal y Panteón Nacional. El régimen costó las obras que juzgaba más apremiantes y dejó a la zaga aquellas que, a la postre, hubiesen presentado mayores problemas, o bien, aquellas cuyos costos hubiesen resultado astronómicos, como es el caso particular del Palacio Legislativo Federal. Ubiquemos en una óptica apropiada el papel determinante que debió cumplir el gobierno porfirista para culminar a tiempo –es decir para el Centenario o aun antes- el Palacio de Correos, el de Comunicaciones, el Teatro Nacional y la Columna de la Independencia. El Hemiciclo a Juárez fue un *plus* que supuso una altísima erogación de un erario público que si bien gozaba de buena salud era por supuesto finito.

Como proyecto, el Palacio de Comunicaciones, satisfacía las demandas de una sociedad “sedienta de *status*”. Esta situación se hacía más evidente en las cotas más altas de esa sociedad. La edificación del Palacio de Relaciones Exteriores y la adquisición del Palacio Cobián, para sede de la Secretaría de Gobernación, apuntan, también en esta dirección. Tres secretarías, tres palacios que encerraban en su interior el gusto por lo sofisticado y cosmopolita que deparaba la modernidad.

El particular empeño puesto en la edificación del Palacio de Comunicaciones se revela no sólo mediante la designación de su proyectista y director artístico, sino a través de los distintos contratos que se celebran en total coordinación con el avance de la obra. En los fondos documentales se hace referencia a planos y cortes que no hemos hallado, más se conserva el mejor testimonio que es, sin duda, el palacio mismo. En su nivel de ejecución y derroche de materiales de primera el Palacio de Comunicaciones figura como un gran tributo al Porfiriato.

2.2 La obra

El proceso que condujo a la edificación del Palacio de Comunicaciones no lo hemos podido dilucidar, pues las fuentes no informan al respecto. Tengamos presente, además, que toda la polémica que se dio en torno a los proyectos de erigir el Palacio Legislativo Federal es respaldada por una documentación que revela ciertas influencias de alto nivel, “una mano invisible” que interfiere en la decisión del jurado calificador y en la selección definitiva del proyecto que satisfizo a la cúpula del poder.

El Palacio de Comunicaciones fue proyectado, contratado y ejecutado por Silvio Contri. Que en dicha decisión cupo cierto *snobismo*, ya lo ha resaltado y resuelto la crítica artística toda vez que los proyectos de mayor envergadura, con la excepción de la Columna de la Independencia y del Panteón Nacional, estuvieron en manos de arquitectos europeos. Dicho palacio –subraya Juana Gutiérrez Haces- se ve inmerso en dos corrientes arquitectónicas que, aparentemente contradictorias, eran las que constituían la arquitectura en tránsito hacia la modernidad: el historicismo y el racionalismo. Con el historicismo se rendía culto al pasado y se manifestaba el conocimiento y el sentido de pertenencia a la cultura occidental. El historicismo no creó sistemas constructivos nuevos, sólo otorgó aparente venerabilidad y decoro a una sociedad sedienta de *status*³⁶. El historicismo triunfó allí donde el paradigma arquitectónico se volvía de cara al pasado para legitimar esa modernidad que pretendía establecer no sólo rupturas sino una genealogía de los gustos y estilos que representaban – legítimamente- a otras épocas históricas.

Una consecuencia inmediata del historicismo es la división de la labor del arquitecto en cometidos diversos. La fractura entre proyecto y ejecución se inicia en el Renacimiento, en el instante en que el proyectista se arroga todas las decisiones, dejando para los demás sólo la realización material del edificio³⁷. Los estilos son, virtualmente infinitos y en la primera mitad del siglo XIX llegan, de hecho, a ser innumerables; con lo que los constructores, a menos que se especialicen en construir exclusivamente en un determinado estilo, deberán mantenerse por así decirlo, neutrales entre numerosos repertorios distintos, y limitarse al trabajo mecánico de traducir determinados diseños a piedra, madera, hierro, ladrillo, sin posibilidad alguna de participar personalmente en el trabajo³⁸. Este fue, con algunos matices, el caso del Palacio de Comunicaciones, en especial si reparamos en que la decoración fue contratada en su totalidad a casas europeas por un arquitecto italiano. Es decir, un gran conocedor se dedica a contratar el complemento idóneo de la obra arquitectónica. Pocos años antes Boari había enfrentado el mismo problema y no cesó en su cometido hasta recibir los modelos europeos al tamaño de ejecución a plena satisfacción. Rivas Mercado habría rechazado los primeros ornamentos en bronce destinados a la Columna de la Independencia al no satisfacer sus exigencias.

El historicismo trajo consigo los *neos*, es decir, el *neogótico*, *neomudéjar*, etc. Estos estilos nunca se usaron en forma pura y su mezcla suscitó una apariencia decimonónica y moderna. De la crítica al historicismo surgió el racionalismo, que

más allá de la apariencia formal basó sus opciones en razones objetivas: “El racionalismo, tanto clásico como gótico o ecléctico, fue el movimiento arquitectónico más difundido y ciertamente el más saludable del siglo XIX y muchos edificios que parecen historicistas son, de hecho, honestamente racionalistas”³⁹. Habiendo distinguido ambas corrientes arquitectónicas, Gutiérrez Haces se inclina por señalar que el Palacio de Comunicaciones es una muestra de arquitectura racionalista y su arquitecto fue un racionalista también por cuanto ideó un palacio/oficina que resolvía, en su doble función, la cuestión burocrática y el poder de representación⁴⁰. Según lo señalado por Benévolo⁴¹ el arquitecto Contreras era un cultor de la modernidad por cuanto reconocía distintas especialidades en la construcción del edificio y a la vez estaba consciente del significado que adquiriría la decoración en un edificio de tal magnitud.

Este edificio –enfatisa Gutiérrez Haces– “no puede pertenecer a otro estilo más que al de la naciente arquitectura moderna, pero su revestimiento histórico le coloca la etiqueta de clasicista y, más específicamente el de neorrenacentista. Tal etiqueta como otras utilizadas en el mismo periodo no es un estilo sino un *modo*. Para algunos el modo se puede definir como el carácter de la obra. El estilo es una formalidad no premeditada de la obra, mientras que el carácter o modo es elegido intencionalmente. Un artista o una época se puede expresar de modos diferentes, posteriormente sus obras pertenecen a un solo estilo. Los arquitectos del siglo XIX se expresaron al mismo tiempo en modos renacentistas, góticos y aún en el más absoluto eclecticismo, pero no por ello sus obras pertenecen a estilos diferentes”⁴². En tanto que algunos críticos juzgan la heterogeneidad del eclecticismo con que los modos fueron usados como signo de una cultura inestable y no integrada, es posible considerarla como una necesaria y valiosa consecuencia de la libertad de elección individual y de la trascendencia universal de la cultura moderna, la cual permite una mayor interacción de estilos de lo que fuera en el pasado. Al admitir esta circunstancia como una cualidad moderna, más que como excentricidad o anacronismo, podemos afirmar, subraya Gutiérrez Haces, que el estilo del Edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, es en toda su unidad arquitectónica, moderno; su modo o carácter lo llamaremos clásico neorrenacentista, pero este lenguaje aludirá a lo ecléctico, ya que el estilo y el modo, como el lenguaje, contienen a menudo elementos mezclados de otros periodos históricos o de otras culturas. Además, siempre dentro del mismo argumento la autora afirma que “la popularidad del modo clásico renacentista se debió sobre todo a su inmensa adaptabilidad que permitía al arquitecto

seleccionar, inventar o adoptar formas de composición y decoración. La mejor arquitectura del *Renaissance Revival* no se ha de buscar en la precisión arqueológica de sus fachadas, sino en la libertad con que se usaba el vocabulario tectónico clásico, en la sencillez con que planteaba series ordenadas de asentamientos en lugares difíciles, en la inteligente combinación de materiales de construcción y en la incorporación del equipo mecánico constructivo que existía en ese tiempo. En puridad el estilo renacentista no produjo en su utilización un estilo del todo homogéneo, no sólo por la libertad con que se utilizaron y adaptaron los elementos conjugándolos con las técnicas modernas, sino porque el término neorrenacimiento agrupó, no sólo a los modelos clásicos italianos quattrocentistas y del cinquecento, sino todos los clasicismos renacentistas fuera de Italia, a pesar de que éstos no coincidieran en el tiempo. Muchos arquitectos del siglo XIX y principios del XX creyeron en la existencia de un clasicismo "suprahistórico" apto para las investigaciones arquitectónicas más avanzadas"⁴³.

Para inicios de 1905 ya se cuenta con los planos estructurales y ornamentales del Palacio de Comunicaciones⁴⁴. Los trabajos de cimentación, que como ya lo advertimos fueron una preocupación constante para los ingenieros del Porfiriato, hicieron gala de los últimos avances en las técnicas que se habían ensayado en Europa y en los Estados Unidos. La cimentación del Palacio de Comunicaciones se inicia aun antes de los desplomes sufridos por las cimentaciones de la Columna de la Independencia y del Teatro Nacional. Para el año de 1904 ya encontramos un resumen clasificado de las piedras que compondrán el basamento de las obras del nuevo edificio⁴⁵. Entre 1905 y 1906 se logró la excavación necesaria para así empezar la obra de cimentación⁴⁶. Una vez consolidada la cimentación se procedió a elevar la estructura de hierro. Al igual que en el caso del Palacio Legislativo Federal y que en el del edificio de Correos, los trabajos de la armadura de acero, el alma del edificio del Palacio de Comunicaciones se le contrató a Milliken Bros., en 1905⁴⁷.

El alma de hierro fue cubierta con mampostería tal y como se estipulaba en los métodos constructivos modernos que se habían implementado en el Palacio Legislativo Federal, en el Panteón Nacional, en el edificio de Correos y en el Teatro Nacional. El labrado, acarreo y ejecución de las mamposterías de piedra y ladrillo en el edificio se realizó entre 1906 y 1907⁴⁸. En 1906 se contrató la compra de ladrillo para las mamposterías⁴⁹ y posteriormente se contrataron un millón de tabiques (ladrillos) con la C°. Ladrillera de Teoloyucan S.A. con el mismo propósito⁵⁰. Al culminar la mampostería de los muros interiores éstos serían

revestidos con la piedra labrada según ejecución que se especifica mediante planos, cortes y moldes del labrado ornamental en piedra. Para poder estimar la magnitud de los trabajos de cantería constatamos la contratación de seis canteros italianos a tiempo completo y por dos años⁵¹. Las famosas fachadas del edificio merecieron un procedimiento distinto en su ejecución. El trabajo en piedra de cantera para las fachadas del edificio ameritó el trazo de planos para especificar los cortes, decoración y desgastes que se deberían realizar⁵². Los canteros italianos se dedicaron, en pleno, a la impresionante lista de ornamentos labrados en piedra que ostentan las fachadas. Además, se construyeron talleres *ex-profeso* para el labrado de la piedra⁵³. El resto de las piedras que sólo ameritaban el desgaste y encuadre y no ostentaban decoración alguna estuvieron a cargo de la “Sociedad Prieto, Bazane & Mugnaini”. Dicha sociedad entre 1904 y 1905 celebró el contrato con el secretario de Comunicaciones y su representada para el labrado en piedra para las obras del nuevo edificio⁵⁴. Por último se contrató con Braschi y Núñez el labrado en piedra para algunas otras secciones del edificio⁵⁵. Como es de esperar el labrado de la piedra decorativa estuvo bajo la supervisión del director artístico y se le asignó, en su totalidad, a los canteros italianos. Fue de tal magnitud el consumo de piedra de cantera en el nuevo edificio que se arrendó la Cantera de San Martín Xalcotan⁵⁶. Entre 1906 y 1907 “Prieto, Bazane & Mugnaini” culminan el trabajo no decorativo en las fachadas y galerías del palacio⁵⁷.

Entre 1907 y 1908 el trabajo estructural se encontraba bastante avanzado, por lo que es celebrado un nuevo contrato con Milliken Bros., para la construcción de pisos y entresijos del nuevo edificio, y otro, con el fin de construir los cielos rasos y los forros de las vigas⁵⁸. Desde el año de 1903 Mosaic Tile Co. ofrece sus mosaicos y azulejos, y adjunta los grabados que los reproducen⁵⁹.

2.2.1 Simbolismo e interpretación de la decoración

¿En que momento se culmina la obra estructural y empieza la obra decorativa? Los trabajos de piedra labrada que revisten las paredes de mampostería y que se ejecutaron según los modelos presentados por el arquitecto de la obra son, ostensiblemente, pertenecientes a la decoración. El repertorio clásico occidental, es cierto, en algunas circunstancias tendió a privilegiarse, pero esto no fue óbice para la incorporación de motivos orientales ya sean chinos, japoneses o árabes⁶⁰. Las formas de Oriente se han mezclado a las de Occidente,

afirmaba Boari en clara alusión al triunfo del eclecticismo⁶¹. En el campo del arte el mundo se unifica, pero en la diversidad.

El Palacio de Comunicaciones lucía toda la mampostería y las paredes de ladrillo revestidas en piedra ricamente labrada. Las paredes de mampostería de gran alzada en los interiores y exteriores, así como los cielos rasos y escalinatas debieron ser revestidos con “verdadero arte” cuya procedencia era, en su concepción y ejecución, inevitablemente europea. Para Justino Fernández la Columna de la Independencia era la última obra maestra de la Academia, pero en qué rango habría situado el Palacio de Comunicaciones. Según Fernández “en su acabado, detalles y conjunto no puede uno sino considerarlo como obra importante del tiempo, ya que también la grandiosidad y el lujo la caracterizan, como solución a un problema arquitectónico preciso, deja mucho que desear; el patio alargado, con corredores monumentales, está invadido por el cubo semicircular de la gran escalera, en la que se combinan la piedra, el mármol, la artística herrería en barandales y candelabros, balaustradas decorativas y grandes ventanales, a los que hay que agregar los plafones y plafoncillos que ornamentan techumbre y alfardas. Con aquella básica solución de patio y corredores, con las proporciones monumentales de las crujiás, si bien el edificio tiene monumentalidad, resulta muy incómodo e inadecuado para su función; en cambio el gran salón de recepciones y la escalera tienen positivamente un sentido palaciego [...] El deseo de lo grandioso hacía con frecuencia perder el sentido de proporción y de función [...] es imponente el edificio a golpe de vista y perfecto en su ejecución formal artística, aunque funcionalmente sea inadecuado y arquitectónicamente mediocre. La confusión entre un edificio de oficinas, por muy gubernamental que sea, y un palacio produjo este tipo de obras híbridas, pero eso sí, lujosas⁶². Justino Fernández deplora ciertas licencias que se tomaron en la ejecución de la estructura y en la decoración palaciega y al referirla como una “obra del tiempo” le está restando el valor artístico que se le puede atribuir al edificio como solución arquitectónica y decorativa. Por una “obra del tiempo” el crítico alude a un artefacto arquitectónicamente intrascendente.

Una vez que se ha considerado que los trabajos estructurales se encuentran notablemente avanzados hay que dirigirse a los trabajos de ornamentación. Al abrirse las convocatorias del concurso para la decoración del palacio acudieron varias casas europeas por lo demás célebres y que signaban su prestigio en un trabajo altamente manual que se habría prodigado en los *palazzos* y *maisons* europeas: entre otras casas se presentaron Flandrin de Paris, Lefevre de Bruselas,

Ballarín de Barcelona, Fondería del Pignone de Florencia⁶³ y Coppedè e hijos de Florencia⁶⁴. Ésta última casa habría monopolizado la mayor parte de los contratos. La primera noticia de los trabajos de decoración propiamente dicha los tenemos después de 1908, con el contrato celebrado con Mariano Coppedè para los modelos en yeso del nuevo edificio⁶⁵ y con las propuestas para el hierro ornamental y otras obras de decoración⁶⁶. Para los trabajos en piedra labrada la Fondería del Pignone contrató a Mariano Coppedè los dibujos y los modelos en yeso al tamaño de ejecución, que fueron enviados desde Florencia. Las gestiones ante la Fondería del Pignone se habían iniciado desde 1905⁶⁷. En el mismo año la fondería está remitiendo a la secretaría el importe de los modelos en yeso, al tamaño de un cuarto de ejecución⁶⁸. Los modelos seguían muy de cerca a los proyectados por Contri y a Coppedè se le habrían enviado de antemano los planos de la edificación con la intención de que cada sección de la decoración se adecuara en perfecta armonía al edificio⁶⁹. A los Coppedè se les concedieron, algunas veces de manera indirecta, los trabajos de ornamentación en piedra, los trabajos de hierro ornamental, la decoración de interiores que incluía la *scaiola* y el mobiliario. La piedra ornamental diseñada por Coppedè fue la siguiente: los capiteles de las columnas, los rosetones de los frisos, festones, ménsulas y claves de los arcos, triángulos con festones, capiteles de pilastras, balaustres del corredor con cimasio y cornisa de apoyo, traveses de las puertas del corredor con sus ménsulas y arcos; cornisa del ático de la fachada principal, pilastras almohadilladas, claves de los arcos de las ventanas, capiteles de dos caras en las ventanas, palmas en los triángulos de la puerta, mascarones del ático⁷⁰. Contri tuvo ante sí todo el repertorio decorativo de que podía hacer gala el palacio pero “debido al carácter burgués y urbano que se le quiso imprimir al edificio, el arquitecto escogió la ornamentación entre los modelos del Renacimiento italiano y florentino, en especial, pensando que nada era más apto para dar la idea de las instituciones republicanas⁷¹ que la decoración propia de la época de los Médicis. En fin, fue Florencia la capital artística del Renacimiento. Las decisiones ornamentales de Contri se inspiraron en el repertorio artístico que habían fijado los retornos estilísticos de la antigüedad clásica en Occidente.

Con un trabajo impresionante en hierro ornamental, el Palacio de Correos sería el mejor “catálogo” que podría exhibir la Fondería del Pignone en México. La fondería subcontrata a Mariano Coppedè como diseñador. La fondería procedió como lo había hecho poco antes con las obras del Edificio de Correos enviando por barco el trabajo ya concluido. La colocación de la famosa herrería corrió a

cargo de expertos italianos mandados *ex-profeso* por los contratistas⁷². Los trabajos que la fondería se comprometió a entregar fueron las grandes fanales para las pilastras de las fachadas en hierro fundido, las campanillas para la fachada, los grandes portabanderas, fanales para las pilastras de la puerta principal con tres lámparas cada uno. La puerta principal que se había proyectado de madera y luego se le encomendó a la fondería, las puertas laterales, la puerta de la sala de telégrafos, la puerta de la fachada posterior, rejas y ventanas del sótano, rejas y ventanas del piso bajo de la oficina de telégrafos, *marquises* para la entrada al salón de telégrafos con vidrios de colores, el cancel del vestíbulo, los candelabros de dos brazos y dos águilas, candelabros para la sala de telégrafos, cancel de bronce para la parte alta de la escalera, cancel para la puerta entre el vestíbulo y el patio, faroles para el patio, mostradores para la sala de telégrafos, la escalera principal con su armazón de acero, los grandes candelabros de la escalera principal que arranca del vestíbulo, los cuatro candelabros del primero y segundo piso etc. Los contratos con la fondería se celebran entre 1906 y 1908⁷³. Con el Sr. Antonio Salarich se contrató la obra de decoración en yeso, pintura y dorado del nuevo edificio, en 1909. El oro apuntaba Salarich será [¿se hará?] formando oro ogridado [*sic.*] y su duración de 6 meses después de dorado⁷⁴. En el mismo año de 1909 encontramos un expediente en el que el Sr. Ingeniero [*sic.*] D. Silvio Contri, director artístico, solicita presupuesto para dorar con oro el corredor del 1º piso, el del 2º piso y el del 3º piso más el vestíbulo, todo por un monto de \$6.000,00 pesos de plata mexicanos⁷⁵.

Los otros trabajos de decoración se le encomendaron en su totalidad y mediante contratación directa a Mariano Coppedè y su representada la "Casa Artística". La casa regentada por Coppedè se obliga no sólo a ejecutar las obras de decoración, sino a montar las obras en el sitio definitivo. Por barco enviarían los modelos en yeso, los techos de madera ya acabados, las pinturas decorativas y el material de primera como lo fue el yeso destinado a los estucos⁷⁶. La decoración de los interiores integró revestimientos, mobiliario y los plafones de madera tallada donde se fijaron las pinturas alegóricas del palacio. De estas pinturas alegóricas cabe destacar la que se elaboró para el plafón del salón principal del segundo piso y que en el contrato aparece como *El Trabajo* pero que más tarde se cambió por *El Progreso*⁷⁷.

Para la lectura simbólica de la decoración del Palacio de Comunicaciones nos apoyamos en la que estableció Gutiérrez Haces mediante la observación y descodificación de algunos elementos recurrentes, considerados por dicha

historiadora del arte como los más representativos del rico conjunto. Según lo sugieren los métodos más modernos de lectura iconográfica, en la génesis de dichos elementos encontramos las claves de su difusión: “las pilastras –apunta Gutiérrez Haces- son el soporte común en todo el edificio, sólo se usa la columna donde hay una función palaciega y de representación, y éstas son de orden conocido como “francés” es decir con anillos decorados a la mitad de su fuste; fueron particularmente usadas por el Clasicismo francés durante el siglo XVII. Los capiteles de las columnas son jónicos para las fachadas y corintios para galerías e interiores, algunos tan ricos que fácil es confundirlos con capiteles compuestos. En algunos casos sus roleos están volteados hacia arriba, modalidad usada durante el Renacimiento y el Clasicismo francés; los capiteles compuestos se reservan para el patio y pilastras del interior del edificio, por cuanto el espacio es calificado según el tipo de capitel utilizado. La ménsula es un elemento que se ha utilizado con total libertad y, aunque en ocasiones se utilizó durante el Renacimiento, es un indicador de que cualquier elemento constructivo del pasado, en esta arquitectura ecléctica, se convierte en un simple recurso decorativo⁷⁸.

En esta afirmación de Gutiérrez Haces encontramos sustento a la dificultad de discernir, con claridad, donde terminan los elementos estructurales y comienzan los propiamente decorativos. Esta distinción se dificulta, aun más, toda vez que los elementos estructurales del repertorio clásico han *retornado* como recursos decorativos en la arquitectura moderna. Otros elementos claves de la decoración, señalados puntualmente por Gutiérrez Haces son “las molduras; las hay de cintas onduladas u olas, que son una interpretación del meandro sencillo. La limpieza de su ejecución las emparenta con las clásicas griegas; las que se encuentran en los peraltes de la escalera son muy vistosas; así como las que recorren a manera de friso bajo la imposta del salón de recepciones: los junquillos son utilizados como molduración habitual en los artesonados y, en general, la caña va pintada de dorado [véanse las técnicas de dorado en oro de Salarich⁷⁹]. Los toros, moldura redonda y basta, se forma por lo general de hojas de laurel u olivo, y son utilizadas especialmente para realzar los plafones; pero las molduras formadas de ovas u óvolos son tal vez las más usadas. Se emplean en la forma renacentista, esto es, cuando se pone la hoja de acanto (origen del óvolo en este caso) sin nervio central, el limbo se comba hacia fuera para formar el ovario plano. Otra moldura recurrente es la sarta de moneda, utilizada también como guías. Elementos vegetales, que como recurso temático ya lo habrían señalado J. Fernández e I. Katzman, tienen su lugar en la decoración realizada en piedra,

estuco y madera, así las hojas de acanto de pura estirpe clásica, en el estilo Renacimiento italiano y el Clasicismo francés bajo el reinado de Luis XIV. Típica de este último periodo es la utilización de zarcillos de acanto, aunque es un recurso meramente artístico por cuanto el acanto no tiene zarcillos. Estos se han utilizado con profusión en la herrería de la escalera principal y en los paneles de las pilastras "a la manera de Alberti" en el salón más solemne del palacio: el de recepciones.

Entre los elementos más recurrentes con que cuenta esta decoración están el olivo y el laurel⁸⁰. Estos elementos se han utilizado con profusión ya sea como molduras, ramos o guirnaldas. El laurel tiene la particularidad de simbolizar la conciliación, victoria y fama; el olivo representa la victoria, pero en especial la paz. También hallamos el roble, símbolo de fuerza, robustez, longevidad, altruismo etc. El repertorio vegetal al que se alude es propio del Clasicismo francés. Todo este mundo vegetal adquiere formas inusitadas y han servido de vínculos a otras formas de decoración. Observamos guirnaldas o coronas, sobre todo en los plafones de madera, unidas con cuernos de la abundancia, cuyo significado, no está demás decirlo, remite a la diosa Fortuna. Los rosetones, que se emplean en gran variedad y cantidad se encuentran tanto en las rejas como en los artesonados, en éstos últimos como pinjantes. Los más impresionantes son los de la fachada del patio, que al igual que los capiteles tienen la función de calificar y exaltar el espacio interior. Los rosetones han sido ejecutados en forma circular perfecta y divididos en gajos. Tienen aspecto de moldes [¿?] y los hay cóncavos y convexos. Este tipo de rosetón es propio de los estilos utilizados en ebanistería⁸¹. El conjunto que conforman estos rosetones en medio de los ricos capiteles unidos por guirnaldas y ménsulas imprimen a los patios internos un aspecto realmente palaciego.

Leones y quimeras constituyen el repertorio zoológico de la decoración. Del león se representa sólo su cabeza en medio de algunos capiteles, o de cuerpo completo en las escaleras, que es su utilización más tradicional por el significado mitológico que guarda en su representación de guardián⁸², aunque el león como es el caso del bajorrelieve en el Monumento a la Independencia, o en el Hemiciclo a Juárez tiene otra lectura por cuanto apela a la fuerza, fidelidad y virilidad, además, y según la no menos importante tradición zodiacal, el león es un símbolo de fuego, que como elemento derrota al agua y al viento. De leones rampantes ha hecho uso la heráldica desde sus orígenes y se asocia, por ende, a la nobleza. El otro animal, recurrentemente representado, es la quimera, figura animalesca,

variedad del glifo, que para este edificio la encontramos en el brazo de las farolas. Las quimeras están formadas por un cuerpo de león estilizado, cabeza de dragón, turgentes senos de mujer y alas de águila⁸³. El repertorio clásico incluye elementos geométricos recurrentes: recuadros que crean efectos de claroscuro constantes; puntas de diamantes, glifos, estrías y cartelas alemanas, cuyo origen se remonta a las tarjas y escudos, vacías las colocan en el copete de la fachada pendiendo de las fauces de los leones o en los arranques de las escaleras bajo un león rampante. En algunas ocasiones, en su interior contienen el anagrama de la República Mexicana o de la Secretaría⁸⁴. Los elementos decorativos seleccionados para su lectura por Gutiérrez Haces fueron ampliamente favorecidos durante el Renacimiento y todos sus *revival*.

La ornamentación conjunta en piedras de distinta procedencia -no olvidemos el mármol de Siena, ampliamente imitado en espacios que se entienden con un menor valor de representación, como las galerías-, estuco, hierro, madera dio pie a una lectura sobre una decoración, por demás exuberante y que con la pintura encontramos el mejor complemento de los tránsitos y vínculos que proponen los otros recursos decorativos. Sin entrar a valorar si la pintura alegórica que exhibe el Palacio de Comunicaciones es de gran calidad o apenas “una obra del tiempo”, si advertimos que es una pintura que toma su inspiración del repertorio clásico y que fue seleccionada mediante catálogo, aunque el contratista estaba en pleno derecho de hacer las modificaciones que creyera necesarias. La “*Lectura...*” de Gutiérrez Haces culmina con la interpretación iconográfica de la gran mayoría de las pinturas que exhibe el Palacio, haciendo gala de un amplio conocimiento pictórico; “para crearlas, subraya la autora, el artista se valía de manuales de iconografía, tanto de los tradicionales, cuyo origen era el Renacimiento, como de los modernos, que de forma ordenada solucionaban cualquier problema de representación”⁸⁵.

Es distinta, en profundidad, la lectura que del Palacio de Comunicaciones hace Justino Fernández de la que merece su arquitectura y decoración algunas décadas después. Gutiérrez Haces logra la síntesis entre la estructura formal del palacio y su decoración y, además, explora los nexos con los distintos “retornos arquitectónicos” que dan como resultado el eclecticismo imperante en la obra.

El eclecticismo no es el único responsable de la exuberante decoración del palacio. Aclaramos que, a pesar de que Contri hace gala de su “fe” racionalista también privó, y es aquí donde se nota la mano de los Coppedè, el *horror vacui*, o como muy bien lo ha conceptualizado Gombrich el *amor infiniti*⁸⁶.

Es este juego mutuo y oscilante entre representación, ficción y forma pura lo que establece otra dimensión para el decorador en su construcción de jerarquías. Hay –señala Gombrich- ficciones dentro de ficciones, representaciones dentro de representaciones, todo lo cual puede servir, individualmente o en combinación, para aclarar o para transformar la estructura que va a ser decorada... Decoración, casi por definición, es algo que se aplica a las cosas y objetos de nuestro entorno. La palabra clave es aquí “articulación”. Allí donde estructura y decoración están en armonía, como en la tradición clásica, las partes del edificio, puertas y ventanas, tejados y torres, se mantienen distintas a través de medios estructurales y decorativos, y lo que es más, en la historia del arte decorativo hay muchos ejemplos en los cuales la articulación estructural conduce a una ulterior articulación ornamental, sin que podamos decir con exactitud dónde empieza una y dónde termina la otra... Es el encanto y el atractivo de la decoración lo que transforma un objeto sin cambiarlo en realidad⁸⁷.

La importante lectura que nos ofrece Gutiérrez Haces supera el carácter de lo meramente decorativo y nos permite establecer el vínculo fundamental entre la forma arquitectónica, los estilos, el modo y el carácter de la decoración del Palacio de Comunicaciones. En sus planteamientos formales la lectura de Gutiérrez Haces está próxima a los supuestos que sustentan la historia del arte tal y como los habían expuesto Panofsky y Gombrich. Gutiérrez Haces privilegia las motivaciones del arquitecto y nos dice que “este acumular siglos y relaciones diversas bajo el rubro de neorrenacimiento sólo se justifica por la unidad esencial de todos estos modos, que se diferencian del estereotipado barroco por su manera, orden, unidad, claridad de composición, etc. Debido a la forma ecléctica de usarlos, casi ninguno de estos clasicismos corresponde por lo general exactamente a un momento determinado del pasado, o al menos, a un ejemplo concreto”⁸⁸. La polémica sobre los estilos en Europa era reciente y se había constituido antes de la gran exposición en París, 1889. Para entonces los estilos se consideran “hábitos contingentes, y cualquier pretensión de exclusivismo se estima superada; la prerrogativa de los arquitectos, que los distingue de los ingenieros, es la libertad de escoger estas o aquellas formas, prerrogativa individual, no colectiva, que depende del sentimiento, no de la razón. El eclecticismo ya no se interpreta como una posición de incertidumbre, sino como propósito deliberado de no encerrarse en una formulación unilateral, de juzgar cada caso, de manera objetiva e imparcial. Esta interpretación evita, de hecho, las polémicas artificiosas entre los seguidores de los distintos estilos, pero eliminando en la enseñanza cualquier carácter de

tendencia, renuncia al único apoyo concreto que tiene la cultura académica para aferrarse a la realidad –el tradicional paralelismo entre preceptos clásicos y usos constructivos- y prepara la disolución de toda la herencia cultural acumulada en la Academia⁸⁹. Julián Gaudet, arquitecto, expone claramente el nuevo derrotero en su curso de teoría de la arquitectura en 1894. Gaudet afirmaba, “absolutamente convencido de que los primeros estudios deben ser clásicos, pero inmediatamente después nos da esta sorprendente definición: “Clásico es todo lo que merece llegar a serlo, sin restricciones de tiempo, de país, de escuela... todo lo que sale victorioso de las luchas de las artes, todo lo que sigue recibiendo la admiración universal”⁹⁰. En el Palacio de Comunicaciones cristalizaron estos preceptos.

III- EL PALACIO LEGISLATIVO FEDERAL

De la grandiosa obra de Bénard, el Palacio Legislativo, sólo llegó a levantarse la estructura de hierro, que ya por sus dimensiones indicaba la magnitud del proyecto. De haberse realizado, se hubiera constituido, quizá, en el edificio gubernamental más grandioso de la América hispana.

Justino Fernández, *El arte del Siglo XIX en México*. 1967

El proyecto del Palacio Legislativo Federal obedecía a la voluntad expresa del Supremo Gobierno de dotar a la legislatura federal de un edificio que se inscribiera en las últimas tendencias de la arquitectura y que a la vez, como señala Justino Fernández se constituyera en el edificio gubernamental más grandioso de América. Este portento arquitectónico sólo pudo haber competido con el Capitolio norteamericano por la envolvente general de su planta, el nivel de ejecución y la ornamentación.

Pese a la magnificencia que se le quiso imprimir al Palacio Legislativo Federal el proyecto topó con fuertes críticas. El arquitecto Antonio Rivas Mercado dirige sus más duras críticas a un proyecto que se encontraba viciado desde que se llamó a concurso. Sin habérselo propuesto, Rivas Mercado, se convirtió en una pieza clave de la crítica arquitectónica de principios del siglo XX. El arquitecto calificaría de desproporcionada la edificación del palacio; mucho menos apropiado si se pensaba como el marco ideal para únicamente dos apariciones anuales del Primer Magistrado de la Nación, pues,

"Los desfiles oficiales en todo país democrático deben ser vistos por millares de personas y para esto nunca se escoge el interior de un edificio. Afuera en la plaza, désele el mayor lucimiento a la llegada del supremo magistrado de la República, pues dentro del edificio a que me refiero el desfile de la comitiva presidencial sería presenciado por poquísimos espectadores..."⁹¹

El poder de representación y el poder representado es un tema estudiado por Balandier, Las manifestaciones del poder se caracterizan por "la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo"⁹². Para comprender estas manifestaciones del poder a cabalidad situémonos en el México que se apresta a festejar el Primer Centenario.

Rivas Mercado expone su crítica al Palacio Legislativo en mayo de 1900, el concurso para presentar los proyectos se abrió en 1897 y la obra no se inició sino hasta 1902.

El Palacio Legislativo se proyectó como la obra magna de la arquitectura porfiriana: emplazado en un espacio de 17.800 metros cuadrados, en la llamada Plaza de la República construida *ex-profeso*, el palacio no ocuparía más de un 72% de dicha extensión (12,960 metros cuadrados de construcción) y albergaría a la Cámara de Diputados y al Senado. Su único precedente en América sería el Capitolio⁹³, en Washington D.C. El despliegue arquitectónico y decorativo pretendía hacer del palacio una obra única en su género y poner de manifiesto las dimensiones que se le atribuían al poder en el régimen porfiriano. La figura 45 muestra la fachada principal del palacio y revela toda la magnificencia que se le quiso imprimir a la obra, aunque, como ya lo comentamos en su momento, no hay fotografía ni maqueta que haga justicia a las intenciones que quiso plasmar en su obra el artista.

El Palacio Legislativo Federal era el *monumento* al Porfiriato. El general Díaz no había sido inmortalizado en ningún monumento y actuó como tantos otros gobernantes de facto en la América Latina⁹⁴ al procurar hacer de dicho monumento el suyo propio, a pesar de que Adamo Boari había proyectado, en 1900, un monumento rematado con una estatua ecuestre del general Díaz que Justino Fernández calificó como una "locurita romántica". Dicho monumento no se ejecutó ni tampoco se revivió la iniciativa y fue a través de los monumentos y edificios que pendían de la voluntad del Supremo Gobierno, para la celebración del Centenario, que se perpetuaría el régimen y su gestor en la memoria de sus conciudadanos. De allí la consideración de que la arquitectura emblemática también posee una dimensión simbólica. En esta dimensión emergen las imágenes de la supremacía que debieron tipificar al régimen y que traduce el

lenguaje del planificador y del arquitecto que en la simbólica exponen el equilibrio que debe mantener la estructura material con la representación que le compete.

El Palacio Legislativo Federal, por sus características, se revelaría como la obra arquitectónica más suntuosa del régimen. Un edificio digno del pueblo mexicano. El edificio principal quedará situado sobre una plataforma de 2.40 m. de altura y constará de un basamento de 2.40m. y de un cuerpo de 7.50 m. que con el anterior formará un todo de 9.90m., el cual puede considerarse como la zona basamental del edificio; sobre esta reposará un cuerpo de [ileg.] colosal de 13.80 m. comprendiendo dos pisos del edificio, el principal y el secundario, rematando con un cuerpo ático de 4.90 metros que servirá de coronamiento; así es que el edificio en su apariencia es de dos cuerpos, pero asentados, sí, sobre un basamento de 2.50metros de altura, por lo menos, para que dichas construcciones no parezcan hundidas⁹⁵.

El orden arquitectónico del Palacio Legislativo se basaba en una monumentalidad acrecentada mediante una situación expuesta y aislada a la que contribuía la plataforma sobre la cual se emplazaba. El monumento con su cúpula estaba proyectado para ser contemplado a distancia desde diversos puntos de la ciudad. Esta omnipresencia de la arquitectura cívica porfiriana fue uno de los rasgos que la identificaron y obedecía a las pretensiones estéticas del régimen. Justino Fernández apunta que “el proyecto de Bénard era, además de grandioso, moderno en su tiempo; grandes crujías bien estructuradas, iluminadas y conectadas con el núcleo central, la sala de pasos perdidos, verdaderamente monumental y rematada con una cúpula con un juego de doble bóveda que hacía interesante su concepción”⁹⁶. Dicha cúpula mereció, cuando aún no ha sido erigida, la crítica más severa de parte de Rivas Mercado⁹⁷, como lo veremos más adelante. Hoy en día podemos apreciar dicha cúpula como la pieza central del Monumento a la Revolución.

Al igual que en el Palacio de Comunicaciones, la recreación de elementos del barroco y del renacimiento francés contribuyeron a magnificar la obra, ya de por sí de proporciones monumentales. Sólo se emplearían los mejores materiales nacionales y extranjeros. No se escatimaría ninguna suma para establecer las contrataciones de diversas obras en Europa. Las columnas y fachadas de granito, la decoración en estucos, mármoles, bronce, maderas preciosas y pinturas; la utilización de una estatuaria en mármol y bronce de exclusiva procedencia foránea. Con la edificación del Palacio de Correos y del de Comunicaciones, la secretaría encargada de las obras públicas había acumulado una valiosa

experiencia en cuanto a la contratación de obras, y entre otros ofrecimientos aparecen los de la *Société des Fonderies D'Art Valdosne*, domiciliada en París, con fecha del 29 de septiembre de 1910, para hacerse cargo del hierro ornamental y las esculturas vaciadas al bronce del edificio⁹⁸.

El Palacio Legislativo Federal exponía un perfil adecuado del régimen, no sólo por sus dimensiones, sino también por su suntuosidad. En su remate la cúpula principal del palacio alcanzaría una altura de 56 metros, equivalentes a la altura de las torres de la Catedral Metropolitana sin las cruces. La altura mínima sería de 31 mts. y la altura media de 40 mts. "Gigantesco, desmesurado, fenomenal" fue calificado por Rivas Mercado; "...supera en altura, y con mucho, a los más monumentales palacios del mundo, situados algunos de ellos en espaciosas plazas"⁹⁹. La alusión anterior guarda relación con el espacio despejado de casi 5000 metros cuadrados alrededor del palacio. Este espacio recibió el nombre de Plaza de la República y al menos por Rivas Mercado fue considerado insuficiente para una perspectiva correcta y desahogada, pues la mole que se iba a edificar no guardaba relación con la estrechez de la plaza. Si comparamos el espacio en que debió erigirse el Panteón Nacional, caemos en la cuenta de que para el proyectista de dicho panteón, el espacio circundante debió realzar la gravedad que se le quiso imprimir a la obra y recordaba a los cultores de la modernidad europea las perspectivas desahogadas que había logrado Haussmann para los principales monumentos parisinos.

Para que la Plaza de la República adquiriera las dimensiones pretendidas por Dondé, que como vimos resultaban insuficientes para Riva Mercado, hubieron de alinearse calles y expropiar e indemnizar a varios vecinos¹⁰⁰.

3.1 El concurso

El Supremo Gobierno a través de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas convocó a un concurso universal en 1897 para el proyecto y construcción del Palacio del Poder Legislativo Federal. El concurso fue sumamente polémico por cuanto ninguno de los 60 proyectos recibidos de todo el mundo merecía - según el jurado- el primer lugar y éste nunca brindó su muy esperado fallo. Esta decisión causó enorme malestar en el medio cultural y arquitectónico mexicano de fines del siglo XIX. Entre los sesenta proyectos recibidos, el de Adamo Boari, cuyo seudónimo fue *S. Georgios Equitum Patronos in Tempestate Securitas*, obtuvo el primer segundo lugar¹⁰¹. En 1899 se le encargó la ejecución de la obra al arquitecto español Emilio Dondé, y más tarde al francés Emile Bénard. La

designación de Dondé por deseo expreso del ejecutivo produjo cierta controversia, y a juicio de Rivas Mercado era inaudito que: “uno de los jurados [de los proyectos originales de 1897] hubiese aceptado la construcción del palacio, para cuyo fin ha hecho ya un proyecto aprovechándose de los esfuerzos de todos los concursantes, es decir, resultando vencedor en la lid sin haber entrado en ella, burlando las fundadas esperanzas del primer segundo premio [A. Boari] por más que se le tilde de ser extranjero”¹⁰². A lo que hubo de añadir algunos meses más tarde, con notable disgusto, que “el autor del proyecto [Dondé] ha engañado al gobierno posponiendo el proyecto Boari por el cual votó para el primer lugar y obteniendo que el proyecto Quaglia, que ocupaba el cuarto se considerase en primero, lo que tampoco era de su convicción, pues intentaba ser él quien hiciera el edificio; y esto es tanto más grave, cuanto que después, habiendo contratado el proyecto Quaglia, se apresuró a desfigurar al grado de poder firmarlo como suyo”¹⁰³. Para que el proyectado palacio pasara de la dirección de Dondé a la de Bénard hubo toda una crítica profesional animada por Rivas Mercado y empeñada en imposibilitar que la erección del polémico proyecto cayera en manos de Dondé.

En noviembre de 1899, recién designado proyectista el arquitecto Dondé, expondría ante el señor Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas los motivos que lo inducían a regular la altura de los edificios en el entorno del proyectado Palacio Legislativo Federal en la Plaza de la República. El arquitecto Dondé recomendaba dar a los edificios circunvecinos una altura máxima de 16 metros, y especificaba además, que no creía conveniente emplear para estas construcciones techos a la *mansard*¹⁰⁴, que darían a la localidad una fisonomía muy diferente a la que corresponde a nuestro clima. En los edificios de tres pisos la altura límite que pueden tener es la de 17 metros y con esa limitación no habrá medio de colocar el edificio sobre un buen basamento que lo elevará convenientemente. Dondé recomienda las construcciones de 16 metros de altura para conservar el efecto arquitectónico de que todas las construcciones alrededor del Palacio han de tener una altura uniforme¹⁰⁵.

El Palacio en su punto más alto alcanzaría una altura de 56 metros¹⁰⁶. La proyección es sencilla, ninguno de los edificios situados alrededor del Palacio Legislativo debería medir más de un tercio de la parte más alta de aquel. Así se aseguraban los responsables del proyecto que ninguno de los edificios competiría visualmente con el palacio ni con la monumentalidad que se le quiso imprimir a sus perspectivas. La constitución de la Plaza de la República, donde debió emplazarse el palacio, obedecía al realce de dichas perspectivas¹⁰⁷. El entorno arquitectónico

también debió ser regulado de tal suerte que la nueva fachada propuesta para la casa de la Sra. Agustina C. de Romero Rubio, en octubre de 1899, fue rechazada por no seguir las directrices dadas por Dondé. El arquitecto adujo que dicha fachada no tiene ni el carácter ni la altura que para conseguir un conjunto armonioso deben tener los edificios que rodeen el Palacio que se trata de construir¹⁰⁸. La preocupación de Dondé nos remite a un asunto que aún en la actualidad se discute en algunas capitales latinoamericanas. Es el relativo a la regulación del entorno urbano, donde concursa lo estético, lo ético y el favor del Estado¹⁰⁹. Al ofrecerse al Palacio Legislativo un entorno desahogado y estéticamente adecuado, asistimos a un momento culminante de la arquitectura promovida por el Estado en los albores del siglo XX¹¹⁰. De el concurso para la edificación del Palacio Legislativo lo más notorio es que fuese de carácter universal y que el resultado de dicho concurso obedeciera a la voluntad del poder y no a la determinación de un jurado, por lo demás bien constituido.

3.2 La crítica de arte y el proyecto de Dondé.

Rivas Mercado, que había estado revisando los planos de Dondé por más de un año, deploraba su propuesta y opinaba que el palacio tal y como estaba proyectado no debería ser construido y apelaba al buen tino de las autoridades centrales para que no se efectuara la obra¹¹¹. De la plataforma que según Dondé evitaría que el palacio ofreciera una perspectiva hundida Rivas Mercado argumentaba que “el autor estará muy satisfecho creyendo también que ese gran basamento o plataforma levantará al edificio y le dará un aspecto majestuoso. ¡Qué chasco se pega!... El basamento en vez de levantar el edificio, lo hundirá, pues las visuales de los espectadores situadas en la acera opuesta, rasando sobre la balaustrada, interceptarán los antepechos de las ventanas y el efecto de hundimiento será inevitable”¹¹².

Rivas Mercado era uno de los más famosos arquitectos mexicanos, graduado con honores en Europa, gozaba de enorme prestigio en la Academia y entre sus colegas. Las observaciones que descarga sobre el proyecto de Dondé son puntuales y detalladas y no fueron, hasta donde sabemos, rebatidas, por lo que podríamos considerar que Rivas Mercado no tuvo más pretensión que la de demostrar, ante los ojos del público, pero con la autoridad estética y moral del artista, los errores cometidos por su colega Dondé. A lo anterior debemos agregar que, además, Rivas Mercado había participado infructuosamente en el Concurso Internacional del Proyecto del Palacio Legislativo en 1897.

La crítica al proyecto del Palacio Legislativo aparece por entregas entre abril y septiembre de 1900, en *El Arte y la Ciencia*, primera revista especializada en arquitectura que ve la luz en México. Los errores que le imputa Rivas Mercado a Dondé se pueden sintetizar en los que llamó los “defectos capitales”:

- 1° Ocupa una extensión excesiva para las necesidades del parlamento mexicano.
- 2° Tiene seis patios, lo que imposibilita que en el edificio haya una buena distribución de los servicios, alejándolos y produciendo la incomodidad de recorrer grandes distancias.
- 3° Las cámaras se hallan en el tercer piso, obligando a que los diputados y senadores tomen asiento a quince metros, o sea a una altura como la de las azoteas del Palacio Nacional, y que el público en las galerías se encuentre a veinticinco metros de altura (dos metros arriba del observatorio de Minería).
- 4° Las cámaras no tienen suficientes ni cómodas localidades para el público (200 a 300 espectadores).
- 5° La sala de pasos perdidos, o sea la sala de desahogo está también en tercer piso y dista de cualquiera de las cámaras, de centro a centro, setenta metros, debiendo estar muy inmediata a ellas; es, además, inútil, porque hay otras salas que pueden desempeñar su papel.
- 6° La gran escalera es colosal, la mayor del mundo, y tiene más importancia que las salas de las cámaras y que la sala de los pasos perdidos; es absurda y superflua también, pues no deben estar las cámaras en tercer piso.
- 7° Los interiores constituyen laberintos en que hay que subir y bajar continuamente y recorrer grandes distancias para los indispensables servicios, a veces a oscuras, otras en las entradas de importancia, teniendo que ver a cuantos se dirijan a los W.C.
- 8° El exterior del edificio constituye una altísima mole extraordinariamente monótona, hay un mismo motivo arquitectónico, un orden gigantesco sobre dos basamentos, repetido consecutivamente 200 veces. Los pabellones son doce e iguales.
- 9° A los lados hay unas logias del todo inútiles donde se recibirá sol en el verano y vientos fríos en el invierno.
- 10° Coronan el edificio una cúpula también inútil y que no se verá sino subiendo a las torres cercanas o en ascensión aerostática.
- 11° El palacio tiene 31 metros de altura mínima y 56 metros de altura máxima; sería el más alto del mundo, verdaderamente fenomenal.
- 12° Costará el monstruoso edificio aproximadamente la suma exorbitante de 20 millones de pesos cuando menos¹¹³.

Pareciera que la crítica dirigida por Rivas Mercado al proyecto de Dondé no cayó en territorio yermo, pues al menos la dirección del proyecto pasó de Dondé a Bénard, pero la documentación consultada no ofrece testimonio del desplazamiento de uno por el otro, ni de los cambios que pudo sufrir el proyecto de Dondé en manos de Bénard.

3.3 La cimentación

El Palacio Legislativo significó un reto para el gobierno de Díaz y la cimentación del terreno fue la obra de mayor envergadura, comparable sólo con la construcción del acueducto de la ciudad de México. La Casa Milliken Brothers de Chicago firmó en 1902 un contrato con la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para realizar el trabajo de cimentación del Palacio Legislativo¹¹⁴. La cimentación consistió en una excavación que se efectuó en un área total de 17800

metros cuadrados -dentro de un perímetro de cerca de 540 metros lineales- a 3.20m. de profundidad. Alrededor y para impedir infiltraciones del agua exterior se establecerá -según se estipulaba en el contrato- desde esa profundidad hasta 9.30 metros, una ataguía no interrumpida. Una vez consolidado y bien nivelado el terreno se establecerá una plataforma de betón ramado; siempre operando en seco, se trabajará una capa uniforme y a nivel de betón de tezontle, de 0.30 metros de espesor. Sobre ella se armará por secciones de 8.06 metros la red metálica que tiene 1.70 metros de altura. Se hará un relleno perfecto de betón, y se cubrirá el todo de una capa de este último material de 0.30 metros de espesor, dando un total de 2.30 metros para la plataforma¹¹⁵. Una vez concluida la cimentación se iniciaría la construcción del alma de hierro del edificio, con las técnicas que también se hubieron de utilizar en el Palacio de Correos, el de Comunicaciones y el Panteón Nacional.

3.4 La magnitud del proyecto

Nos atenemos a la descripción que de la obra hace Rivas Mercado: El partido general de la planta es el de un gran rectángulo cuya superficie mide 20,400 metros (170 x 120) y se estableció la construcción en torno a seis patios. Consta el edificio de cinco pisos y se asienta en una plataforma con 2.40 metros de altura, plataforma que integra el primer piso, del cual parte queda en sótano y está dedicado a bodegas, archivos, depósitos de agua, cocinas de los *buffets* y cocinas y comedores de los mozos, etc. En el segundo piso, cada patio está circundado de pórticos, ocupando las crujías los archivos de las cámaras y de la Contaduría Mayor de Hacienda, y una espaciosa faja central, constituida por vestíbulos de todas dimensiones, el del centro sirviendo de cubo a colosal escalera, recorre el edificio de Oriente a Poniente. En el tercer piso, el piso principal a 10 metros arriba de la plataforma, están en los cuatro puntos cardinales, y cerca de las fachadas del rectángulo, la cámara de diputados, la de senadores, la sala de pasos perdidos y las bibliotecas. En el ático o quinto piso hallamos las tribunas del público, salas de desahogo y habitaciones de criados, archivos, etc.

Las fachadas exteriores con una superficie de 8.845,49 metros cuadrados estarían revestidas con mármoles extranjeros pulidos. Los pórticos, con una superficie de 1.557,22 metros cuadrados tendrían revestimiento de mármol extranjero pulido. La superficie de las caras laterales y posterior de la Gran Nave, con una superficie de 3.211,38 metros cuadrados iría revestida con mármol del país. La superficie del tambor de la cúpula, con una área de 1.941, 28 metros

cuadrados se describe también revestida con “mármoles del país”. Todas las balaustradas se ejecutarían en mármoles del país así como los revestimientos de los patios grandes y de los patios chicos¹¹⁶.

El costo de todos los mármoles en pesos de la época nos puede aproximar a la monumentalidad que se le quiso imprimir a la obra:

I. Mármoles exteriores de las fachadas	\$1.548.158,00
II. Mármoles exteriores de los patios	\$ 76.308,02
III. Mármoles interiores	\$1.239.847,19
	<hr/>
	Total \$2.864.313,21
	imprevistos \$ 286.431,32
	<hr/>
	total general \$3.150.744.53*

Fuente: AGN. 530/409-4 f. 160. Resumen del Cap. VIII sobre los mármoles utilizados en el PLF, según el Director de las Obras, Emile Bénard. 1906

*Todas las sumas se consignan en pesos mexicanos o francos franceses.

Al inicio de las obras del Palacio Legislativo se desplegó una amplia crítica a la obra que se ventiló en la prensa y que gozó de la autoridad de un Rivas Mercado. Lo que hoy conocemos acerca de la viabilidad, o no, de la construcción del palacio emana de la crítica de arte y no de las fuentes oficiales. Desde sus inicios el proyecto estaba viciado, en tanto no hubo un ganador legítimo del concurso, éste le fue asignado, a dedo, a uno de los jurados, “juez y parte” en la contienda aseguraba Rivas Mercado.

Los pormenores de más de una situación que hubo de atravesar la construcción del Palacio Legislativo Federal atrae la mirada curiosa del investigador. Hay silencios en las fuentes que abren nuevas interrogantes. ¿Porqué si las obras se han iniciado en 1900, la primera piedra apenas se coloca en las festividades del primer Centenario? ¿Porqué las expectativas más urgentes del régimen cristalizan en palacios como el de Correos y el de Comunicaciones y se deja a la zaga el del Poder Legislativo? ¿Porqué el régimen no concentró sus esfuerzos en el *monumento* que difundía como “arquitectura parlante” el concepto arquitectónico que evidenciaba su supremacía?

3.5 Las fachadas

El diseño del Palacio Legislativo suponía una vista imponente desde los cuatro puntos cardinales, pero la fachada principal y posterior serían las más detalladas en su arquitectura. Su estilo era sobrio y monumental, inspirado en el renacimiento francés con cierta evocación del neoclásico de cuya conjunción resultó el estilo imperio, bajo Napoleón I.

Desde julio de 1905, E. Bénard, Director de las Obras del Palacio Legislativo presentó un “Presupuesto descriptivo y estimativo y aproximado para varias maquetas y modelos para las fachadas”. Las bases y capiteles serían de bronce, y sólo el modelo (que serviría de matriz) de una base corintia con sus modelos de yeso al tamaño de ejecución tendría un costo de Frs. 18.000¹¹⁷.

Las seis columnas de bronce del orden corintio para el peristilo central serán ejecutadas ulteriormente por medio de tambores ensamblados formando revestimiento del núcleo central en betón de cemento armado con vigas de acero¹¹⁸.

La fachada principal tendrá columnas del orden jónico de granito cuyas bases y capiteles serán de bronce. Para las bases y capiteles de las pilastras jónicas de las fachadas laterales y la posterior, las cuales están previstas con mármol, se harán dos modelos al tamaño de la ejecución verdadera¹¹⁹.

Los cortes y los levantamientos del edificio dan pie a diversas lecturas. No se cuestiona la monumentalidad de la obra, que como ya lo dijimos era la más imponente del régimen. El acervo de planos, fotografías y vistas del edificio es impresionante, no obstante, consideramos dialogar con el proyecto e interrogarlo acerca de su representación simbólica.

3.6 Las obras de arte

En este rubro se consideraron las mediciones previas y los presupuestos aproximados de los frontones y los motivos decorativos, las pinturas decorativas y los revestimientos en mosaico.

El Gran Frontón que aparece en la figura 48 exhibe los estudios y maquetas de cada representación que son 18 más los caballos en modelos al tamaño de ejecución y la ejecución en bronce fundido, raspado y cincelado, con partes patinadas en bronce de varios tonos, partes frotadas de oro mate y brillante, las armaduras para la colocación, andamios suplementarios, uniones en sitios de todas las partes enteramente acabados montan una suma de \$220.000¹²⁰. En el detalle del friso se aprecia la decoración vernácula que celebraba las tradiciones mexicanas.

En los frontones laterales el motivo central sería de bronce fundido, raspado, cincelado; gran Aguila con caída de flores y frutas; patinado el bronce con algunas partes frotadas de oro. Costo estimado \$3.200¹²¹. La fachada

posterior exhibiría trofeos coronando el ático; de cobre martillado y cincelado; partes patinadas y algunas frotadas de oro. Por dos trofeos \$4.800¹²². Trofeos coronarían también los *avant-corps* de la columnata de la cúpula compuestos de atributos simbólicos y decorativos de cobre martillado y cincelado, bronceado y dorado por partes. Los modelos, ejecución y armaduras tienen un valor de \$8.000 por unidad, lo que tiene un costo aproximado de \$32.000¹²³.

El águila que coronaría la cúpula ejecutada en bronce fundido, cincelado, raspado, patinado, dorado, comprendidas armaduras y piezas de unión se avaluó en \$16.000¹²⁴. Se proponían, además, dos estatuas ecuestres fundidas en bronce con pedestal de mármol para la entrada, con un costo de \$40.000 cada una. Al interrumpirse en su ejecución el Palacio Legislativo Federal el águila pasó a coronar la pirámide del Monumento a la Raza.

Las estatuas sedentes de bronce forman el remate de la base de la Cúpula, sobre pedestal de mármol, sobre los *pans coupés* de la plataforma, según lo muestra la figura 52. La ejecución final será en bronce fundido, cincelado, patinado y dorado por partes. Por las cuatro estatuas \$72.000¹²⁵.

En cuanto a la pintura decorativa, el plafón de la Gran Escalera debería cubrir una superficie de 78 metros cuadrados con un costo de \$28.080,00. Por los arcos de la bóveda del Gran Vestíbulo con una superficie de unos 64 metros cuadrados, \$11.880,00

En la Sala de los Pasos Perdidos, en los dos grandes arcos de la bóveda y pintados sobre las crujeas laterales con una superficie de 84 metros cuadrados cada una, por los dos arcos \$30.240,00. Los arcos que sostienen la cúpula con una superficie de 63 metros cuadrados cada uno. Por cuatro arcos iguales \$45.360,00.

La bóveda de la Cámara de Diputados llevaría cinco medallones pintados con un costo de \$8.000. El Gran Salón de la Cámara de Diputados exhibiría una bóveda pintada hasta la cornisa con una superficie de 132 metros cuadrados con un costo aproximado de \$23.760. Los arcos de la bóveda del Senado exhibirían medallones y arcos en cañón con grandes motivos decorativos pintados, valuado todo en \$32.000¹²⁶.

3.7 La estatuaria.

El señor Emile Bénard, director de las Obras del Palacio Legislativo Federal, con fecha de 12 de agosto de 1908, presentó ante el Inspector General de las Obras del Palacio Legislativo los proyectos de los contratos que se refieren a la

ejecución de la escultura ornamental y de las estatuas incorporadas a la construcción. Además, señala Bénard, "un estudio profundo nos ha hecho ver que a causa de la naturaleza de las diversas esculturas que van a ejecutarse, exige un personal diferente y completamente especial, según se trate de estatuas u ornatos"¹²⁷. Para las esculturas ornamentales creía Bénard necesario hacer un contrato colectivo, entre el Gobierno Mexicano por una parte y por otra reunidos el Estatuario, el Ornatista y el Fundidor, con el fin de llegar a obtener en la medida de lo posible, la unidad de conjunto necesaria para el buen éxito de un trabajo de este género¹²⁸.

La propuesta de Bénard, presentada el 1° de septiembre de 1908, ante el Señor Ministro de Comunicaciones y Obras Públicas¹²⁹, fue que se contratasen sólo maestros europeos y que los contratos se celebrasen de la siguiente manera:

- 1°.- Tres contratos semejantes para la ejecución de las estatuas de bronce con los señores Allar, Injalbert y Coutan.
- 2°.- Tres contratos semejantes para la ejecución de las estatuas de mármol con los señores Tony Noel, Gasq y Marqueste.
- 3°.- Un contrato para la ejecución de una águila de bronce y dos leones de mármol con el Señor Gardet.
- 4°.- Un contrato para la ejecución de los modelos de yeso de la escultura ornamental con el Señor Allar.
- 5°.- Contrato para la ejecución de las partes de bronce de los modelos aquí arriba citados con los señores Schwartz y Meurer

3.8 Los contratos¹³⁰.

Del contrato con el escultor Gardet rescatamos los famosos leones que hoy lucen rampantes en la intersección del Paseo de la Reforma con Chapultepec. Los leones tendrían una altura de 2.10 metros, medida desde la arista superior del plinto; la plataforma tendrá dos metros de lado y plano cuadrado; la altura del plinto será de 0.15 metros. El águila de coronamiento de la cúpula tendrá una altura de 4.20 metros medida desde la parte inferior de la roca a la punta de las alas, y entre las dos puntas de las alas tiene la anchura máxima de 5.80 mts.¹³¹.

Al escultor Jules Coutan se le encargaron las estatuas sedentes que se emplazarían en los arranques de la cúpula del palacio y a André Allar se le habrían encargado los conjuntos escultóricos que luego pasaron al acervo del Palacio de Bellas Artes.

Del acervo escultórico encargado a Marqueste rescatamos "La Verdad". Como sus homólogos, esta es una escultura académica, con un alto nivel de

ejecución pero sin mayor pretensión que la de dotar a un edificio público de conjuntos alegóricos que expusieran la retórica que enaltecía al régimen de Díaz.

3.9 Ejecución de las esculturas y representación simbólica

Del contrato suscrito en París; entre el Gobierno de México y los escultores Coutan e Injalbert no podríamos derivar el tema de las esculturas sedentes de bronce que irían guarneciendo, desde sus pedestales, la base de la cúpula. El tema de estas esculturas fue seleccionado por los propios artistas, pero estaba sujeto a los cambios que podía proponer el Director de la Obra y el Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas. En el caso de Coutan e Injalbert las figuras sedentes representarían el Comercio, la Industria, la Agricultura y la Minería¹³². Cada una ocuparía su sitio en el ático.

De las cuatro alegorías sólo el Comercio es una estatua sedente masculina que representa a un Mercurio. La Industria, la Agricultura y la Minería son estatuas sedentes femeninas. Estas representaciones son por su naturaleza inspiradas en el repertorio clásico occidental y en algunos casos, como lo fue en la dotación pictórica del Palacio de Comunicaciones, podían ser seleccionadas por catálogo¹³³. En el caso que nos ocupa no sólo la inspiración sino también la manufactura son de procedencia europea. Los cuatro temas alegóricos que recrean el progreso son cruciales para caracterizar al Porfiriato como una época histórica en la cual el comercio, la agricultura y la minería son el sostén de la economía mexicana, no obstante, la industria ha irrumpido recién en el último tercio del siglo XIX, en virtud de los avances industriales acaecidos en Europa y los Estados Unidos. El comercio exterior, con la plata como uno de sus principales efectos, pone a México entre los primeros exportadores del preciado metal. El mismo palacio se convertía en el arquetipo de la técnica industrial por los avances generados en las fases más maduras de la Revolución Industrial. Las exposiciones universales de París en 1889 y 1900 se habían convertido en el paradigma universal al proponer que con el alma de hierro se podría edificar cualquier estructura.

No deja de llamar la atención que para estas alegorías se utilizaran modelos occidentales embebidos en la mitología grecorromana, y que en el frontón principal del edificio, ofreciendo un claro contraste, se determinase recrear una escena mexicana con modelos indígenas del país, este fue un asunto que no dejó de causar polémica entre los críticos de arte. ¿Cómo lograr la transición del peristilo al

frontón? Seis vestales estarían distribuidas en el peristilo; el Trabajo, la Paz, la Ley, la Elocuencia, la Fuerza y la Verdad. Dicho conjunto estaría rematado a ambos lados con sendos grupos escultóricos.

Y la cúpula, tan criticada por Rivas Mercado, por salirse de la escala, por no poder ser apreciada por quien se aproximara al edificio, porque hundía la envolvente general y porque, en fin, era sumamente cara para lo inútil, no procuraba más que imprimirle solemnidad al edificio, aunque como bien lo apuntó Rivas Mercado, “hacía del palacio un edificio que no era ni civil ni religioso”¹³⁴.

3.10 La Sala de los Pasos Perdidos

La Sala de los Pasos Perdidos -apunta Rivas Mercado- en un palacio legislativo no es sino un gran salón de desahogo, donde los miembros del parlamento descansan de las fatigas, se pasean, conversan formando corrillos entre sí o con los personajes que ocupan las tribunas; tiene, pues, el mismo papel que el *foyer* de un teatro. El programa expedido para el concurso del palacio legislativo en México lo exigía común a ambas cámaras y que fuera el motivo principal y el ornamento con mayor suntuosidad en el edificio¹³⁵.

En honor a la verdad, aclaramos que una cosa son los planos y proyectos de Dondé, interpretados por Rivas Mercado en 1900, y otra el proyecto definitivo de Bénard, el cual se apresta a poner en marcha en los dos primeros lustros del siglo XX. De porqué el proyecto original de Dondé pasó a manos de Bénard no tenemos noticia, pero cabe la posibilidad de que el primero cediera ante la opinión pública que había vituperado su proyecto apenas se hizo público.

Esta sección, por lo tanto, estará basada en la exposición del puño y letra del Director de la Obra, arquitecto Bénard, y se refiere al recinto más majestuoso del Palacio Legislativo: La Sala de los Pasos Perdidos¹³⁶. En la crítica de Rivas Mercado la Sala de los Pasos Perdidos se vería eclipsada por la escalera colosal de acceso al tercer piso, pasando a ser esta -en el eje central del edificio- el punto más atractivo del proyecto, en detrimento de la Sala de los Pasos Perdidos. Sala inútil, además, porque estaba colocada a una enorme distancia de las cámaras, por lo que perdía la función para la cual estaba destinada.

Según Bénard: “Los muros [de la Sala de los Pasos Perdidos] se revestirán de mármoles de diversos tonos, pulidos y alisados en su cara y las vueltas de ángulo que se ven las juntas solamente alisadas. El estilobato será semejante al del Gran Vestíbulo. Las grandes pilastras serán de mármol rosa de Skyros, en

losas de 0,025 m. de espesor. El revestimiento propiamente dicho de los muros se ejecutará con losas de mármoles de diversos tonos de 2 a 4 cm. de espesor, con fajas de encuadramiento molduradas y esculpidas; motivos esculpidos con "cartouches" y figuras y fajas molduradas y esculpidas de 6 cm. de espesor, entre las grandes pilastras.

Las cariátides de la Entrada de la Cámara de Diputados, serán macizas de mármoles policromos, su coronamiento será de mármol macizo modurado y esculpido. La chambrana de la puerta, de 20 cm. de ancho será moldurada y esculpida -los revestimientos de la mocheta serán con losas de mármoles de diversos tonos, de 2 cm. de espesor- la cornisa y el frontón serán de mármol macizo, moldurado y esculpido- la placa arriba de la cornisa será moldurada y esculpida, de 10 a 12 cm. de espesor, con coronamiento igualmente de mármol.

Las columnas a la entrada del Senado y de la Biblioteca serán de mármol de Siena, amarillo claro, en todo semejante a lo que se dijo para las columnas de la Gran Escalera. Los coronamientos de esas puertas serán de mármoles diversos, pulidos, moldurados o esculpidos, macizos o en losas de 2 a 4 cm. de espesor. El motivo grabado y moldurado arriba de la cornisa de esas puertas, será con losas de 7 a 8 cm. de espesor.

Las columnas y las pilastras de las tribunas laterales serán de mármol de Siena, amarillo claro, en todo semejante a lo que se dijo para las de la Gran Escalera. La cornisa arquitrabada se hará con mármoles pulidos de diversos tonos, de 2 a 12 cm. de espesor, según las salientes- los soffitos y los planos inclinados serán también de mármol. Los pedestales del balcón se revestirán con mármoles de 2 a 4 cm. de espesor. Los frisos del entablamento del gran Orden y del entablamento circular de la Cúpula, serán de mármol. Las bases de las grandes pilastras serán de bronce, análogas como ejecución a lo que se dijo para trabajos similares. Los capiteles de las grandes pilastras serán de *staff*.

La cornisa y el arquitrabe del entablamento del gran orden, serán de estuco, así como las arquivoltas de los grandes arcos torales y las chambranas de los vanos, los tímpanos hacia la Cámara de los Diputados, el Senado y la Biblioteca, y los revestimientos interiores de las tribunas.

El motivo sobre el balcón como de la tribuna entre el Vestíbulo y la Sala de Pasos Perdidos, será de *staff*.

La acrotera arriba del entablamiento del gran orden se enjarrará [*scaiola?*] con yeso; los motivos decorativos arriba de los vanos, la gran cornisa de la

Cúpula, todas las grandes bóvedas, las pechinas, los arcos torales, las penetraciones, así como la decoración escultural de todos estos elementos, los recuadros, los “*cartouches*”, los medallones, las molduras lisas u ornamentadas, las claves, las abrazaderas, las guirnaldas, las “*vinceaux*”, las grecas, los follajes etc. serán de *staff*.

Los tableros redondos de la cúpula inferior tendrán en los fondos de escultura un mosaico de oro con motivos decorativos.

La cúpula alta llevará un mosaico con fondo de oro y figuras menos rico que el del Gran Peristilo. El pavimento será de mármol de diversas especies, en todo semejante en ejecución al del Vestíbulo.

Los pilares de la Cúpula se enjarrarán interiormente con yeso tanto los muros como los “*plafonds*”¹³⁷.

Rivas Mercado criticó acremente la disposición de la Sala de los Pasos Perdidos del proyecto presentado por Dondé, la que resultaba distante, incómoda y superflua, y por tanto inútil¹³⁸. La gran escalera no corre mejor suerte pues “es colosal y tiene el puesto más importante del edificio: ¿se trata de un proyecto de edificio para escalera o para parlamento? [...] Agrupar la Sala de Pasos Perdidos con las dos cámaras como lo hizo Hansen y otros notables arquitectos, constituyendo el motivo principal de un palacio legislativo, es desarrollar una idea arquitectónica, porque tiende a satisfacer las necesidades y producir un conjunto monumental y decorativo; por eso es bello el parlamento de Viena, pues antes que todo, es verdadero. Por el contrario, colocar en la intersección de los ejes principales del terreno, en el centro, es decir, en el sitio de mayor distinción e importancia, una desmesurada escalera, que ocupa una superficie mayor que la de cualquiera de las cámaras, mayor que la Sala de Pasos Perdidos, es cometer garrafal e inaudito disparate”¹³⁹.

3.11 La suspensión de la obra.

El Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, señor Domínguez, comunicó el 25 de mayo de 1911, en los estertores del régimen de Díaz, al arquitecto Emilio Bénard, Director de las obras del Palacio Legislativo la decisión tomada por el Supremo Gobierno de suspender las obras del Palacio Legislativo Federal.

La comunicación dice a la letra que:

"En atención a las circunstancias actuales, se ha decidido que se suspendan las obras de construcción del Palacio del Poder Legislativo Federal. Lo que comunico a Ud. para su conocimiento y efectos consiguientes, de acuerdo con lo estipulado en el artículo XII del contrato celebrado con Ud. con fecha 30 de enero de 1904. México, mayo 25 de 1911 Domínguez [R.]"¹⁴⁰.

En su acuso de recibo del oficio de la secretaría Bénard "expresa sus mayores sentimientos por esta decisión que le causa mucha pena"¹⁴¹.

Según un informe con fecha de 31 de mayo de 1911, al suspenderse las obras del Palacio Legislativo Federal: "...la Cúpula y las fachadas norte y sur podrían quedar terminadas antes de diciembre y se le debía a la Casa Milliken Bros., aproximadamente \$1,600.000,°. Los estudios de ejecución de la estructura metálica de las fachadas norte y sur estaban muy avanzados, los granitos para los zócalos y escalinatas ya estaban ejecutados con un costo de \$115.978,60. Del taller de esculturas hay contratos por finiquitar con el escultor Boutier y el escultor Pagano. Al señor Bénard se le debían poco más de \$20.000¹⁴². El informe estaba firmado y rubricado por E. Bénard.

Para la época de la suspensión el frontón principal, proyectado, modelado y ejecutado por el escultor Allar en París estaba casi terminado. Para entonces el señor Allar, así como los señores Gasq y Marqueste habían comprado los mármoles en Carrara para la ejecución definitiva de la estatuaria¹⁴³. El señor Coutan habría terminado las maquetas a un tercio de ejecución de dos estatuas sedentes cuya ejecución definitiva debió ser vaciada en bronce. El águila y los leones del señor Gardet estaban terminados y el costo en francos fue de 82 000.^{°°144}.

En 1912 el gobierno revolucionario aún no sabía si la suspensión de los trabajos del Palacio Legislativo iba a ser temporal o definitiva y si los contratos serían rescindidos o no. En el mes de octubre de 1912 *Tiffany Studios* y *The Gorham C°* se mostraron interesados en la ejecución del contrato del Palacio Legislativo¹⁴⁵. El subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas remite a los interesados una respuesta en que "tan luego se resuelva la manera de continuar esas obras, será resuelta la proposición que el escrito en cuestión trata"¹⁴⁶. A finales de noviembre de 1912 el gobierno revolucionario aún no ha decidido la suerte de "esa cúpula porfiriana" que se encuentra en medio de una abigarrada estructura de metal.

Hubo un último intento por hacer de la estructura del Palacio Legislativo un edificio útil al gobierno revolucionario. En el plan urbano porfiriano la erección de un Panteón Nacional gozó del beneplácito del Supremo Gobierno, mas su construcción se suspendió en 1908. El borrador de un contrato que se celebraría entre el señor General Ingeniero Amado Aguirre, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas y el señor Pedro Bénard, en representación de su padre, Emile Bénard, arquitecto residente en París, nos informa de la propuesta. El contrato proponía la utilización de la cúpula central del Palacio Legislativo, la que tanto criticó Rivas Mercado, para destinarla a Panteón de los Héroes¹⁴⁷. El destino definitivo de dicha cúpula, como Monumento a la Revolución, da cuenta de que la propuesta del hijo de Bénard nunca llegó a realizarse.

IV- EL PANTÉON NACIONAL.

El culto a los antepasados es el más legítimo de todos; los antepasados nos han hecho lo que somos.

Renan, *¿Qué es una nación?*

El Panteón, como un sitio votivo, se funda en la antigüedad clásica romana. Ya hemos expuesto nuestros argumentos respecto a la vigencia de los cánones clásicos en el México de fines del siglo XIX y principios del siglo XX para expresar el carácter solemne y sereno de una edificación dedicada a honrar a los héroes de la nación. El Panteón romano se encuentra en la génesis de esta arquitectura y estaba dedicado a todos los dioses; con sus fortalezas y debilidades. Su interior es una gran estancia circular, y en lo alto de su bóveda posee una abertura a través de la cual se ve el cielo. La enorme bóveda parece desplegarse con naturalidad sobre el visitante como una repetición de la bóveda celeste¹⁴⁸. Esta evocación del infinito traslapa los ritos paganos con los religiosos occidentales. El panteón, en su concepción decimonónica americana remite a una naturaleza divina que cabalga entre lo espiritual y lo profano. En su génesis los nuevos estados apelan a la exaltación de los ritos cívicos que son tomados como una nueva religiosidad.

De la tradición romana clásica sobrevivirá, en la modernidad, el recinto abovedado, pero las funciones del panteón serán de distinta naturaleza. Los dioses darán paso a los héroes, in-mortales y grandes hombres. En el caso mexicano no son los simples mortales sino próceres, héroes y beneméritos, en especial aquellos que fueron exaltados por la versión liberal de la historia.

El panteón mexicano estaría inspirado en su similar francés; constituido por criptas en el subsuelo y por un recinto abovedado de dimensiones colosales. Obra de Jacques-Germain Sufflot, el Panteón francés inaugura el neoclasicismo romántico en Francia, que se inspira en el esplendor de la antigua Roma. Sainte-Geneviève, que es el nombre de la iglesia original, fue proyectada por Soufflot desde 1757 y construida entre 1764 y 1790. A partir de 1791 y por decisión del gobierno revolucionario la iglesia se convierte en Cenotafio Nacional y pasó a denominarse "Panteón"¹⁴⁹. Es este el primer edificio en Francia que abandona los planos y modas barrocas a favor del nuevo clasicismo que tan célebre sería para América. En el Panteón francés hayamos en el recinto abovedado, en forma de cruz griega, una representación simbólica del altar y las armas de la patria; su arquitectura destaca en el paisaje parisino y sus dimensiones representaban, según los líderes revolucionarios, a los "grandes de Francia": una inscripción en bajorrelieve bajo el friso reza: "*Aux grands hommes la patrie reconnaissante*". El homenaje a los grandes hombres de la patria fue una de las particularidades que exhibió la Francia revolucionaria y posrevolucionaria. El culto a los grandes de Francia contaría, a partir del primer imperio, con un templo cívico donde se encuentran depositadas las reliquias cívicas y se exhiben los trofeos de la nación. En cuanto a la función simbólica, la arquitectura sufrió una nueva definición de objeto y forma a raíz de la Revolución; de hecho el neoclásico como estilo es adoptado porque abjura de la exuberancia del barroco y del neo-barroco. La nueva arquitectura que advierte acerca del surgimiento de la nueva sociedad transformará, para el rito de la nueva religiosidad, los edificios de culto construidos al final del Antiguo Régimen. La iglesia de Sainte-Geneviève, convertida en panteón, adopta la apariencia de templo pagano y –su nuevo nombre lo indica sobradamente- redirigiéndose al pasado monumental de Roma: en su utopía regenerada, el edificio reniega del patronazgo de una santa cristiana y francesa para designar un gran modelo antiguo¹⁵⁰.

Mona Ozouf apunta las paradojas que son consustanciales al Panteón francés ya que se encuentran "de un lado los grandes hombres, del otro los santos y los héroes, de un lado la República, del otro los monarcas, comprendiendo los monarcas republicanos. Las dos memorias de Francia no son fundidas jamás dentro del monumento que ha consagrado sus glorias y esta es una segunda paradoja por cuanto el Panteón ha sido imaginado para un culto que apela a la serena coexistencia de las grandes figuras del pasado"¹⁵¹. No en vano Ozouf ha llamado al Panteón francés como "la Escuela Normal de los muertos".

4.1 Diversidad de proyectos

Durante el siglo XIX encontramos infinidad de proyectos tendientes a elevar un monumento o columna que sirviera, además, de cenotafio para depositar las cenizas de los "Padres de la Patria". La Patria agradecida retribuiría a sus fundadores con un sitio exclusivo de peregrinación cívica. Habiendo transcurrido 90 años desde la proclama de Dolores, los héroes mexicanos no contaban aún, en 1900, con un sitio apropiado para que se les rindiera culto cívico -público y tangible- que contuviera, en calidad de reliquias cívicas, los despojos de los héroes de la Independencia.

El repositorio de las cenizas de los héroes insurgentes fue motivo de desvelo desde el primer congreso de la nación independiente. Dos años después de consumada la Independencia y a sólo un mes de la abdicación de Iturbide, el 19 de abril de 1823, el Soberano Congreso Constituyente expidió el decreto que honraba a los héroes de la primera hora. El inciso 14 de dicho decreto decía a la letra

"Y que respecto á que el honor mismo de la patria reclama el desagravio de las cenizas de los héroes consagrados á su defensa, se exhumarán las de los beneméritos en grado heroico [...] y serán depositadas en una caja que se conducirá a esta capital, cuya llave se custodiará en el archivo del congreso"¹⁵².

La inhumación de los restos de los héroes de la primera insurgencia se verificó en el Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana, en septiembre de 1823. El traslado de los restos a la capital y su inhumación en la catedral iniciaban el ceremonial cívico de la República independiente¹⁵³. Si la autoridad virreinal había enviado a los insurgentes al cadalso, la patria agradecida les restituía todos los honores al depositar sus restos en el suelo consagrado de la Iglesia Catedral. La urna funeraria fue depositada provisionalmente en la bóveda debajo del Altar de los Reyes, en la capilla de San José en espera del grandioso monumento que iba a levantarse y del que según don Lucas Alamán, solamente se llegaron a hacer dos estatuas por Patiño¹⁵⁴. Los funerales de Estado, inhumación intramuros incluida, reivindicaban la degradación eclesiástica sufrida por Hidalgo, además, de que la iglesia reclamaba como suyo al iniciador de la revolución de Independencia. Esta es una conciliación histórica que catapultó a Hidalgo a la cima del panteón heroico.

Atendamos a la estructura simbólica que guarda el traslado de los restos en procesión fúnebre en el mes de septiembre, el de la patria, y de ubicarlos en el templo católico de mayor jerarquía de la nación. Los rituales cívicos y religiosos

todavía no estaban disociados, como bien lo hizo ver Jiménez Marce oportunamente¹⁵⁵ Los conservadores a ultranza clamaban por la no separación entre los asuntos terrenales y los espirituales y el partido liberal pregonaba todo lo contrario¹⁵⁶.

El ceremonial cívico asociado al reposo de los restos de los insurgentes de la primera hora guardó rasgos propios de la piedad barroca. Los restos de los héroes exhibidos a través de una urna de cristal se habrían constituido en los trofeos de la nación; reliquias laicas del culto cívico. Pero no era aun la hora del triunfo rotundo de los liberales, que hubiesen celebrado la separación entre el rito laico y el rito católico de la iglesia¹⁵⁷. El recinto sagrado de la Catedral Metropolitana no pareció -ante la mirada de los liberales- como el más adecuado para honrar a los grandes de México e iría tomando forma la idea de un mausoleo de proporciones monumentales; proporcional a los hombres que dieron "patria a los mexicanos".

La primera iniciativa que apoyó la construcción de un panteón nacional fue la del Sr. Gamboa, congresista conservador en julio de 1861, que sin oponerse al otorgamiento del benemeritazgo a Santos Degollado y Melchor Ocampo, se inclinaba por un "pensamiento mejor que es la erección de un panteón nacional, en que sólo tengan cabida nuestros héroes y nuestros grandes hombres. Allí encontrarían un último y honroso asilo los restos de nuestros grandes hombres antiguos y modernos, *Iturbide, Guerrero, Degollado, Ocampo, Lerdo*. Esto sería más propio, más digno para los hombres que allí durmieran y más honroso para la patria que dignamente los alojaba¹⁵⁸. El pasado conservador del congresista Gamboa le impidió mencionar en su intervención a las otras grandes glorias liberales; Hidalgo, v. gr., no figura en su discurso La iniciativa del congresista Gamboa no cuajó en proyecto de ley y la inquietud por la erección de un panteón nacional debió esperar otro patrocinador.

Once años después, en 1872, Justo Sierra, desde su curul abogó por un proyecto de ley en el que proponía el 2 de noviembre como una festividad nacional, consagrada a la conmemoración de los mexicanos ilustres¹⁵⁹,

"...por lo que el ejecutivo cuidará de la erección de un Panteón Nacional en donde se depositarán los restos de los mexicanos ilustres que hayan prestado o presten servicios a la Patria en la guerra, en la Industria, en las letras y en las Artes. Los honores del Panteón sólo podrán decretarse desde cinco años después del fallecimiento del mexicano a quien se confieran"¹⁶⁰.

En ese entonces Justo Sierra confesaba

"...estar lejos de inculpar a la República, por no haber procedido hasta hoy de manera definitiva a esta noble centralización del recuerdo que es símbolo religioso de la unidad

nacional, y la expresión palpable de la inmortalidad de nuestras esperanzas patrias [...] aprovechemos estos momentos para declarar que la República tiene una religión: la justicia y tiene un culto; el reconocimiento”¹⁶¹.

A pesar de la iniciativa de Justo Sierra, los restos se mantendrían en el recinto que para tal propósito se había señalado en la Catedral. Para entonces se conoce que hubo algunas propuestas de que fuesen trasladados dichos restos a la Capilla de la Concepción, a la Iglesia de las Bethlemitas o a la de la Enseñanza¹⁶². Tomando cartas en el asunto el gobierno central, pensó en erigir en la Rotonda del Panteón de Dolores, un monumento a los Héroes de la Independencia. Se presentaron varios proyectos, pero ninguno se creyó aceptable¹⁶³.

El descanso eterno de los primeros insurgentes desveló también a la Gran Central Nacional de Patriotas y Mutualistas, cuyos directivos se dirigieron a la Secretaría de Estado “solicitando permiso para sacar de la cripta del Altar de los Reyes [*sic.*] en la Catedral, la urna que guardó por largos años, los restos de los Caudillos de la Yndependencia y depositarla en el Museo Nacional¹⁶⁴. El traslado de los restos fue autorizado por libramiento de la Secretaría de Gobernación el 13 de octubre de 1896¹⁶⁵, no obstante, en agosto de 1908, los restos de los héroes permanecían aun en la cripta de Catedral puesto que ahí se les rindió culto y el recinto gozó de prolija decoración cívico-funeraria¹⁶⁶.

4.2 El Panteón Nacional del Porfiriato

Justo Sierra fungió como el sumo sacerdote del régimen porfirista para las conmemoraciones históricas. Se definieron como festividades históricas las consagradas por el evangelio liberal. Por su significado, planeamiento y riqueza arquitectónica, sería el panteón uno de los monumentos más celebrados en las festividades del Centenario. Echemos un vistazo a las condiciones especiales en que se propone la edificación de la obra. Según lo explicaba el Ingeniero Guillermo de Heredia, “fue en virtud de hallarse reunido el jurado responsable de juzgar, calificar y elegir entre los proyectos que para el Palacio del Poder Legislativo, según el Concurso Internacional convocado por el Supremo Gobierno y aprovechando esta circunstancia, la Secretaría de Gobierno y Obras Públicas, por indicación expresa del Señor Presidente de la República, se dirigió a aquel respetable tribunal artístico pidiéndole que eligiera a alguno de sus miembros a fin de que hiciera un proyecto para Monumento a los Héroes de la Independencia; la elección recayó unánimemente en el que firma quien poco después presentó el deseado proyecto que no sólo fue aprobado por el Sr. Presidente y por su Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas en aquel tiempo, Señor Gral. Don

Francisco Mena; sino que dispuso se hiciera una maqueta al décimo de la ejecución y fuera remitida a la Exposición de París (1900)¹⁶⁷

La iniciativa de Justo Sierra, de erigir un monumento/panteón para albergar las cenizas de los héroes, no se materializará sino hasta abril de 1901, en que el Ejecutivo emite las providencias necesarias para que se inicien los trabajos de construcción, por cuanto

“El Presidente de la República ha tenido a bien acordar que el monumento funerario a los Héroes de la Independencia se erija en el lugar que ocupa el jardín del Hospital de San Hipólito, quedando en el centro de una plaza circular cruzada por dos futuras calles, y se comisiona al Ingeniero Guillermo de Heredia para que inicie los trabajos respectivos”¹⁶⁸.

El acuerdo del señor Presidente de la República revela dos circunstancias; por un lado la erección del Panteón se ha tornado prioridad del gobierno de Díaz y por el otro se tomaban las previsiones necesarias para que dicho monumento se inaugurase dentro del programa de las festividades del primer Centenario. Apelamos, entonces a que se instituía un “lugar de la memoria” que además revestía la mayor solemnidad por cuanto se le asignaba el papel de repositorio de las cenizas de los héroes de la patria. Ninguno otro de los monumentos porfirianos tendría tan claramente establecida su doble función de monumento funerario y altar de la patria.

En enero de 1903, el ingeniero de Heredia, fungiendo ya como director de las obras del panteón presentó la memoria descriptiva del monumento;

4.2.1 La Memoria Descriptiva del Panteón Nacional.

La memoria¹⁶⁹ consta de ocho secciones;

disposición,
distribución,
conveniencia,
planta,
proporciones,
carácter
estilo y simbolismo

En virtud de la ausencia de planos, perfiles y levantamientos a los que se hace referencia en la “Memoria”, centraremos nuestro análisis en el objeto, carácter, estilo y simbolismo que aparecen en la memoria rubricada por de Heredia¹⁷⁰.

4.2.2 Objeto.

Los Estados Unidos Mexicanos con el plausible objeto de tributar digno e imperecedero homenaje de gratitud a aquellos de sus preclaros hijos, que se han

distinguido por el sacrificio de su vida en aras del amor patrio o por sus merítisimas virtudes cívicas, consagran un "lugar de descanso" para sus venerandos restos en el que se les honre e inmortalice su memoria.

En este sitio sólo serán colocados restos o cenizas, y en ningún caso cadáveres¹⁷¹. El período de descomposición debe llevarse a cabo en alguno de los cementerios de la República, hasta que transcurra el tiempo que el Supremo Gobierno juzgue oportuno [...] La misma translación [sic.] de los restos al "Panteón Nacional" que revestirá el carácter de gravedad y esplendidez que el caso requiere, servirá no sólo para hacer palpables la gratitud y admiración del pueblo, sino para que este a su vez tenga nobles ejemplos que imitar y gloriosos nombres que bendecir.

4.2.3 Carácter

El monumento debe despertar en nuestro espíritu el sentimiento de muerte, de lucha, de sacrificio y de gloria, en una palabra expresar el objeto a que se destina.

Debiendo encerrar éste panteón los restos de nuestros grandes hombres desde la Independencia hasta nuestros días, se ha procurado patentizar con los matices que la arquitectura manifiesta en su lenguaje silencioso, las cuatro etapas más conspicuas de nuestra historia contemporánea, a saber; La Independencia, la Reforma, la Intervención y la Paz. Se ha procurado cuidar de la unidad de impresión que sale del seno de la variedad. El pensamiento dominante es grave, todo debe ser serio hasta en el color y calidad de los materiales. El plano es sencillo y formado de líneas rígidas, la elevación es tranquila y la decoración muy sobria y procurando dominar las partes lisas.

Hay un perfecto equilibrio en las masas y una simetría relativa que constituye la armonía [sic.] perfecta.

4.2.4 Estilo y simbolismo

En los frentes del Monumento se simbolizará por medio de grupos alegóricos cada una de las etapas más conspicuas de nuestra historia patria, a saber: "La Independencia", "La Reforma", "La Intervención" y "La Paz". Completándose la idea en sus elementos decorativos con retratos de nuestros héroes y trofeos alusivos a sus proezas. Las cuatro pilastras de ángulo serán coronadas por estatuas representativas de "La Perseverancia", "La Lucha", "La Justicia" y "La Historia". El interior del cenotafio estará decorado con mayor riqueza que el

exterior; la bóveda con encasetonados y bajo-relieves; la cornisa con ornatos diversos en sus métopas y los muros con retratos y leyendas históricas.

La cripta, lugar sagrado en que entrarán a posar las cenizas de los Héroes de la Patria, es cruciforme y en su centro hay una pequeña rotonda circular, domina la línea recta, la arquitectura es dórica griega sin pedestal y las bóvedas son planas y uniformes. En el centro habrá un Monumento que guarde las cenizas de los Héroes de la Independencia y en cada una de las cuatro capillas formadas por los brazos de la cruz habrá sarcófagos murales que depositen las cenizas de los Héroes que el Supremo Gobierno designe.

En esta obra se ha dado preferencia al Renacimiento Luis XVI no solamente por adaptarse perfectamente a nuestros fines sino por haber sido la arquitectura dominante en la República durante el período de nuestra Independencia, arquitectura que tomó entre nosotros un carácter casi nacional, la conocemos desde nuestra infancia y su vista nos recuerda sin querer la memorable etapa de nuestra historia. Es una arquitectura funeraria, mucho más cuando en ella se sigue el orden dórico, de viriles proporciones, imagen de la resistencia y de la fuerza, sus tríglifos y carbores terminando con sus lágrimas, emblema de dolor. Sus clásicos festones, coronas y guirnaldas de siemprevivas y laurel, emblemas del recuerdo.

La horizontalidad de las líneas dominantes imprime un carácter solemne, despierta el sentimiento de la calma, del reposo tranquilo y de la duración eterna, por ésta causa se han empleado en la Cripta del monumento Central, y en la elevación se han interrumpido en parte por arcos de los pórticos y una cúpula de coronamiento que responden a la idea de valor, de libertad, de equilibrio y de gloria.

En resumen: el Arte Nacional ha hecho esfuerzos para interpretar y perpetuar la idea grandiosa del Supremo Gobierno al decretar la erección del "Panteón Nacional"; mostrar la gratitud de México, a sus hijos beneméritos, conservando con el honor y magnificencia posibles sus gloriosos despojos¹⁷².

De la *minuta* presentada por Guillermo de Heredia se desprenden dos aspectos que iluminan nuestro interés por los aspectos simbólicos. El primer aspecto acusa una intención desmedida por dotar al monumento/panteón de un cargado acento funerario, que raya en los usos y abusos de las costumbres del barroco americano¹⁷³. El acento fúnebre-conmemorativo lo encontramos en los funerales de Estado decretados por la muerte de Víctor Hugo en Francia, en los lutos decretados a raíz de la muerte del Príncipe Alberto, príncipe consorte de la

Reina Victoria, y en los lutos reglamentados de la Unión Americana (en particular en Nueva Inglaterra) donde imperaba una tradición luctuosa de acusada influencia victoriana¹⁷⁴.

En el caso que nos ocupa, el epítome de los argumentos que exponemos lo encontramos en la "Apoteosis de los Héroes"; ceremonia solemne que clausuraba las fiestas del primer Centenario, el 6 de octubre de 1910, y que, guardando todas las proporciones, en su representación simbólica no fue más que una capilla ardiente monumental,

El segundo aspecto que nos interesa es el de los funerales de Estado y las procesiones fúnebres. Estas ceremonias luctuosas exaltaban el tributo que rendía la patria a sus grandes hombres, con un fin paradigmático: "para que el pueblo tenga nobles ejemplos que imitar y gloriosos nombres que bendecir". De allí la gravedad de las ceremonias y de toda la parafernalia que rodeaba el homenaje póstumo a los héroes. El culto a los héroes fue pregonado por el Estado y estaba lejos de la actitud ante la muerte que acusaba la tradición popular.

De Heredia le imprimió al Panteón Nacional las características que lo dotarían de la seriedad y gravedad que merecía el homenaje póstumo a los héroes. Él mismo expresó que: "En esta obra [*el Panteón*] se ha dado preferencia al Renacimiento Luis XVI no solamente por adaptarse perfectamente a nuestros fines sino por haber sido la arquitectura dominante en la República..."¹⁷⁵. De acuerdo a lo expuesto por de Heredia la arquitectura cívica decimonónica se inspiró en los cánones neorrenacentistas del neo-clásico, para expresar severidad y monumentalidad. Este carácter también se lo atribuyó Justino Fernández al Palacio de Correos de Boari y al Palacio de Comunicaciones de Contri. El Palacio Cobián, adquirido al final del régimen porfirista, también participa de el denominador común expresado por de Heredia.

4.2.5 La obra.

A diferencia del Monumento a la Independencia y del Palacio Legislativo Federal que salieron a concurso, el proyecto del Panteón Nacional fue una solicitud expresa del Poder Ejecutivo al Ing. Guillermo de Heredia¹⁷⁶.

Los trabajos de cimentación fueron emprendidos aun antes de la colocación de la primera piedra. Los mantos acuíferos sobre los cuales se erigió la ciudad de México han sido un desafío para los ingenieros de todas las épocas. Ya para entonces el récord de hundimiento de algunos de los principales edificios del virreinato como la Catedral y el Palacio Nacional no se podría despreciar. Los

ingenieros del Porfiriato sabían que de los trabajos de cimentación de cualquiera de las nuevas obras dependía no sólo su prestigio sino el del régimen ¹⁷⁷. A pesar de todas las previsiones que se hubiesen tomado en obras tan importantes como el Panteón, el Palacio Legislativo y la Columna de la Independencia, la plataforma de ésta última mostró un agudo desplome a mediados de 1907. El peso total de las estructuras era un dato fundamental para realizar la obra de cimentación, por dicho motivo conocemos los datos aproximados del peso total del Panteón Nacional:

Peso de la bóveda	653.370 kilos
Peso del cuerpo del monumento	2.793.180 kilos
Peso de los muros de la cripta	3.168.000 kilos
Peso de los grupos y estatuas de ángulos	81.000 kilos
Peso del techo de la cripta	404.940 kilos
<hr/>	
Total	7.101.290 kilos

Fuente: AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567 Exp. 44

El 15 de mayo de 1903, se realizó la ceremonia de colocación de la primera piedra, con la asistencia del ejecutivo y todo el gabinete. Dicha ocasión exhibió toda la solemnidad reservada sólo para las ceremonias dedicadas a los héroes de la patria y el orador principal fue el Arquitecto Nicolás Mariscal, el mismo que pocos años antes había señalado el derrotero a la arquitectura cívica mexicana. En la perspectiva del arquitecto el régimen cumplía a cabalidad con su propuesta toda vez que

“Un panteón Nacional” es la obra glorificadora del bien humano, eternizado en sus consecuencias y, para el pueblo que lo erige, oráculo de virtud, mentor de patriotismo, archivo ilustre de las ópticas ejecutorias de ciudadanos libres y manantial de bienes para la patria [...] los silenciosos monumentos del Panteón mexicano encerrarán los olímpicos despojos de los que vinieron a cumplir al planeta una misión divina [...] Si a la asamblea de los siglos se hubiese de enviar delegados, la Independencia mandaría a Hidalgo, a Morelos y a Guerrero; la Reforma a Juárez y a Gómez Farías, y la Intervención y la Paz, o sea la Segunda Independencia, enviaría al que consumió los esfuerzos de un pueblo: Porfirio Díaz”¹⁷⁸

Para el mes de julio de 1903 el ingeniero de Heredia remitía al Ministro de Fomento, Sr. Gral. Don Francisco Mena, el presupuesto de la obra de edificación de la cripta y el cenotafio que constituyen el monumento central del Panteón Nacional por un monto de \$1650.000,0¹⁷⁹.

El desglose presentado por el director artístico nos acerca a las dimensiones de la obra;

“En la cripta; la cimentación, aparejo en piedra de granito, mano de obra de labrado en piedra, mano de obra de albañilería, útiles, herramientas, maquinarias, andamiajes, grúas y fuerza motriz-. Piedra de Tezontle, morteros, material de hierro.- Cuatro monumentos escultóricos en bronce o granito para las salas *hypóstilas* y uno

central para los héroes de la independencia sumaban un monto de \$500.000.00 y en el cenotafio; la escalinata en granito, aparejo en piedra de granito, mano de obra de labrado en piedra.- Decoración escultórica exterior, bustos, trofeos, guirnaldas, etc., Grupos alegóricos y estatuas, decoración escultórica interior en granito y mármol blanco, bajo relieves, bustos, casetones etc., fundición en bronce de las esculturas, estructura metálica de la bóveda, prismas, reflectores y cristales e imprevistos, todo montaba la suma de \$1.150.000.00¹⁸⁰.

En septiembre de 1907, *El Mundo Ilustrado*, anunciaba que El Panteón Nacional, una hermosa obra de arte, se inauguraría en el Centenario de la Independencia. Para entonces, desde hacía cuatro años se estaba construyendo la obra, a espaldas del Hospital de San Hipólito¹⁸¹. La obra de cantería se encontraba bastante avanzada en la cripta, las escalinatas y los arranques de las columnas sobre las que descansaría la bóveda¹⁸².

A tres años de la magna inauguración del Panteón Nacional, que debió efectuarse en el marco de las fiestas del Centenario, las obras parecían marchar sin tropiezo.

El 12 de octubre de 1907, a sólo un mes de aparecida la información ya citada de *El Mundo Ilustrado*, el señor Secretario de Gobernación, don Ramón Corral solicitó al Ing. Manuel A. Puga un informe que fue expedido el 25 de enero de 1908. En dicho informe prevalece la figura de incumplimiento de contrato¹⁸³.

El informe rendido por el Ing. Puga precede a la suspensión de los trabajos en el Panteón Nacional. Dicha suspensión fue ratificada por el sr. Gottfried quien en abril y mayo de 1908 envió sendas cartas solicitando al Supremo Gobierno se le comunicara si se reanudarían las obras del panteón¹⁸⁴. Las obras nunca se reanudaron y la prensa se mantuvo al margen de la suspensión del panteón. Estamos en 1908 y los trabajos del Palacio Legislativo se apresuran porque con el avance que apenas presenta la obra no se podrá inaugurar en 1910, por otro lado el Palacio de Correos ha sido finalizado y el Palacio de Comunicaciones ha completado toda su porción estructural y los trabajos de decoración en *scagliola*, hierro, piedra, bronce, mármol y madera ya han sido contratados. Para entonces se ha pensado hasta en la ejecución de las pinturas alegóricas que lucirá dicho palacio.

México se conformó con celebrar el primer Centenario de su Independencia sin un sitio votivo, de carácter perpetuo, donde reposaran las cenizas de sus héroes. Un catafalco de dimensiones monumentales, pero de carácter efímero, erigido en el claustro principal del Palacio Nacional sustituyó al inconcluso Panteón Nacional. Fue la ceremonia y el monumento que puso fin a las festividades del Centenario y que entendemos estuvo directamente relacionado con la suspensión

de las obras del panteón. La ceremonia y el monumento que mencionamos estuvo dedicado a la "Apoteosis de los Héroes y Caudillo de la Independencia".

De haberse concluido el Panteón Nacional: ¿Con cuál ceremonia y en que fecha se habría inaugurado? La ceremonia debió ser, sin duda, semejante a la "Apoteosis de los Héroes", y la fecha, entre el 15 y el 17 de septiembre de 1910, es decir las de mayor lucimiento. La inauguración del Panteón Nacional Mexicano eclipsaría –no cabe duda- a la inauguración de la Columna de la Independencia, toda vez que las reliquias laicas de la patria estarían resguardadas en aquel y no en ésta.

V- LA COLUMNA PORFIRIANA DE LA INDEPENDENCIA

Columnas conmemorativas encontramos desde la Antigüedad Clásica. Los romanos resucitaron una costumbre del antiguo Oriente, al proclamar sus victorias y describir sus campañas en el fuste de las columnas conmemorativas. Trajano, por ejemplo, erigió una gran columna para mostrar en una crónica plástica sus guerras y sus triunfos en la Dacia. Toda la habilidad conseguida durante siglos de arte griego es aprovechada en este prodigio de reportaje de guerra¹⁸⁵. Napoleón I había coronado sus triunfos militares con una columna conmemorativa en el centro de la Plaza de la Vendôme, en París¹⁸⁶. Al mismo emperador, la Real Fábrica de Porcelana de Sèvres, lo habría obsequiado con una columna conmemorativa de porcelana azul y oro¹⁸⁷.

Columnas conmemorativas se erigieron en honor a reyes y césares en la antigüedad. ¿Porqué el México porfiriano asume los paradigmas propios de la antigüedad clásica para conmemorar a sus héroes?

En el álbum que se publicó con ocasión de la inauguración del Monumento a la Independencia se hacía énfasis en el estilo de la obra, la que por su naturaleza y por su destino, tenía que ser una arquitectura grandiosa, a la vez que sencilla y sincera que no perteneciese a determinada época. La columna ni griega ni romana, puede tener algo de neoclásica. El carácter del monumento es glorioso y triunfal. Perpetúa el recuerdo de la lucha más brillante de nuestra historia y el de los que en ella sucumbieron [...] El monumento que hoy se inaugura pone de manifiesto la paz y el estado bonancible de nuestra hacienda pública y expresa la gratitud de la Nación para los héroes de la Independencia¹⁸⁸.

Como se desprende del estilo plasmado en el monumento, la Columna de la Independencia fue erigida con el fin explícito de conmemorar a los héroes insurgentes, pero también subyacía la intención de ofrecer el testimonio postrero

de que las fiestas del Centenario no tendrían precedentes en los anales de las fiestas cívicas mexicanas¹⁸⁹. Así, como en la antigüedad las columnas hacían de crónica plástica de distintos eventos, la Columna de la Independencia figuraba como testigo de época de la apoteosis del Porfiriato. Su inauguración se efectuó en la mañana del 16 de septiembre de 1910, en el Centenario de la proclama de Dolores, la fecha más memorable y solemne en los anales de la historia mexicana.

El día de la inauguración del monumento, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, director artístico de la obra, en su informe decía que "la Columna de la Independencia mexicana es de las más altas de cuantas en su género hayan construido los pueblos del mundo, como la del incendio de Londres, la de Napoleón en Boulogne; la de Julio en París, y la Alejandrina, en San Petersburgo"¹⁹⁰. En todas las columnas se trata de conmemorar -señala Rivas Mercado- o las hazañas de un hombre o el triunfo de una idea, mediante una sencilla disposición arquitectónica: la columna descansa sobre su pedestal prismático y ornamentado con atributos simbólicos en bajo relieve. El fuste lleva enrollada en espiral la historia del héroe, o bien se halla estriado o con anillos e inscripciones. El capitel, más o menos rico, soporta en la mayoría de los casos una estatua¹⁹¹. El repertorio arquitectónico occidental del siglo XIX hizo de la columna conmemorativa un símbolo capaz de expresar el ideario republicano y sirvió de inspiración a Rivas Mercado¹⁹².

El monumento a la Independencia ha sido conocido también como la Columna o el Ángel de la Independencia¹⁹³ y sintetiza, en su versión definitiva, todos los intentos anteriores de honrar la efeméride más importante de la patria¹⁹⁴.

El monumento a la Independencia fue motivo de desvelo para los mexicanos en diversas ocasiones, y el que tomara la forma de una columna conmemorativa, tampoco fue obra de la casualidad. Instalado en el poder -en olor a perpetuidad- y en vista de que el programa propuesto en 1877 no rindió todos sus frutos, en enero de 1886, el Presidente Porfirio Díaz

"habría dispuesto que en la glorieta situada al Oeste de la que ocupará próximamente la estatua del heroico Cuauhtemoc, se erija un monumento votivo al inmortal Hidalgo y á los demás caudillos que se distinguieron en la guerra de insurrección y conquista de la Independencia de nuestra patria, por sus virtudes cívicas, valor y acendrado patriotismo"¹⁹⁵.

Las bases de la convocatoria para la formación del monumento eran las siguientes:

1° El monumento se erigirá en el centro de la tercera glorieta del Paseo de la Reforma, que es circular y tiene un diámetro de ciento veinte metros.

2° El monumento será de los mejores mármoles del país, sobre un basamento de sillería, y en sus paramentos se colocarán inscripciones, bajo-relieves o figuras alegóricas.

3° En el lugar culminante del monumento se colocará la estatua del inmortal Hidalgo, ó bien, un grupo de los héroes principales, descollando entre ellos el Generalísimo D. Miguel Hidalgo.

4° En los lugares del monumento que mejor convenga a la estética, y sean de honor, se colocarán otras estatuas que representen á los principales colaboradores de la grandiosa obra de la Independencia.

5° Deberán proyectarse para contribuir al mejor ornato del monumento, dos o cuatro fuentes que se colocarán convenientemente¹⁹⁶.

De las bases del concurso se desprende, que los puntos 2, 3, y 4 se cumplen a cabalidad en el Monumento de la Independencia que se culmina en 1910. ¿Fue el cura Hidalgo desplazado por una victoria alada, símbolo de la patria victoriosa? El punto 3 de las bases del concurso decía a la letra que la figura de Hidalgo debió destacarse en el lugar culminante del monumento, siempre y cuando –creemos- se hubiese determinado que la base del fuste era el lugar culminante de dicho monumento. Al respecto no hay consenso, para algunos el lugar culminante del monumento es el que se coronó con la victoria alada. Como ya lo vimos esta situación pertenece a la intencionalidad del artista y recae en el “ojo del espectador”.

El concurso se verificaría el 1° de agosto de 1886 y los proyectos deberían ser entregados por los interesados ante la Secretaría de Fomento antes del 31 de julio. Sin embargo, a petición de los concursantes y por acuerdo del Presidente de la República el plazo del concurso se extendió hasta el 1° de enero de 1887¹⁹⁷. Por los motivos que expondremos a continuación dicho monumento no se realizó tal y como se había proyectado.

Un *Memorandum*¹⁹⁸ que se levantó en julio de 1910 con el fin de introducir el proyecto de las inscripciones que debería exhibir el Monumento a la Independencia arroja luz sobre las vicisitudes que sufrió la edificación del monumento. El *memorandum* señala que el 23 de agosto de 1877 se acordó erigir un monumento a Hidalgo y demás héroes de la Independencia. Para tal efecto se aprobó un proyecto formado por el señor Ingeniero Ramón Rodríguez Arrangoity y en mayo de 1878 se celebró un contrato para su erección entre el señor General Riva Palacio, secretario en ese entonces de Fomento y el señor Julián Gutiérrez. Aunque mediaba un contrato, nada se hizo hasta el 20 de enero de 1886 en que siendo Ministro de Fomento el señor General don Carlos Pacheco, se expidió una convocatoria para un proyecto de monumento, que habría de llevarse a cabo en la tercera glorieta del Paseo de la Reforma.

Verificado el concurso, en enero de 1887, resultó aprobado un proyecto de los señores arquitectos Cluss y Schultze, de Washington. Discutidas algunas cuestiones relativas al proyecto aprobado y habiendo dispuesto el Presidente de la República que por entonces no se llevara a efecto la erección del monumento, los señores Cluss y Schultze resolvieron vender su proyecto al Gobierno, renunciando al derecho que les asistía por la cláusula 13° de la convocatoria¹⁹⁹, para haberse encargado de la dirección de la obra. El contrato se firmó el 30 de mayo de 1887. Las fuentes no nos informan, pero este proyecto tampoco se llevó a cabo, y no se pensará en ningún otro proyecto sino hasta el comisionado al arquitecto Antonio Rivas Mercado en la alborada del siglo XX.

El proyecto de Rivas Mercado tenía sus antecedentes en la propuesta de Lorenzo de la Hidalga y en el bosquejo del monumento a la Independencia de Maximiliano. En la propuesta de de la Hidalga el sitio de honor, o sea, el remate del fuste de la columna, estaba reservado a Iturbide, lo que era impensable durante el Porfiriato y en medio de los amagos de redención del ex-emperador, perpetrados por el remanente del partido conservador

El monumento porfiriano inaugurado en 1910, a diferencia de otros proyectos anteriores, estaría rematado por una victoria alada y no por Hidalgo. La pugna ideológica del siglo XIX lograba algún grado de conciliación en la Columna porfiriana: una victoria alada coronaría el monumento más emblemático de la ciudad. No serían, merced al enfrentamiento ideológico, ni Hidalgo ni Iturbide. Hidalgo tendría una estatua de mármol de Carrara de seis toneladas de peso, destacándose en el mejor ángulo visual -la base de la columna-, e Iturbide, una inscripción en el anillo esculpido en la *chiluca** del fuste de la columna. Esta es una circunstancia que no se resolvió en 1910, sino desde el "triunfo grande" de los liberales en 1867. La historia es escrita por los vencedores y ni el pedazo de gloria que reclamaban los conservadores para Iturbide conmovió la determinación de los liberales más radicales.

Una nueva discusión hubo de encararse por cuanto era necesario inscribir el nombre de algunos héroes insurgentes en la columna y otros espacios del monumento. La discusión fue respecto a los méritos acumulados por distintos héroes y así sus nombres quedasen registrados para la posteridad. Este problema lo enfrentó también Lorenzo de la Hidalga en 1843. En su propuesta "ocho pedestales sostendrían igual número de estatuas de los héroes que consumaron la independencia" [siendo que] La historia, y los hombres sabios de que se compone el supremo gobierno, podrán designar en caso necesario los nombres de los que

deben figurar de preferencia, ya en estatuas, ya en inscripciones, por lo que esta parte se halla indeterminada²⁰⁰.

En el monumento encargado a Rivas Mercado la solución en manos del Supremo Gobierno se antoja dispuesta a todo tipo de manejos, desde el olvido selectivo hasta la atribución de créditos inmerecidos a determinado sujeto, desde el oportunismo del político hasta el ultraje de quienes habían ofrendado sus vidas en el altar de la patria. En este sentido la degradación histórica de Allende es elocuente.

5.1 La obra

En virtud del decreto de 8 de mayo de 1891, que modificó el sistema de distribución de negocios entre las secretarías de Estado, pasaron todos los asuntos relacionados con la erección del Monumento a la Independencia a depender de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, a cargo del señor General don Francisco Mena. Tras un compás de 13 años las autoridades decidieron nuevamente llevar a cabo la obra y entonces, en 1900 se comisionó al señor arquitecto Antonio Rivas Mercado para que se encargara de la edificación del monumento.

Se iniciaron las obras en la cuarta glorieta del Paseo de la Reforma y según lo confesaría el mismo arquitecto, años más tarde, en el momento en que se hizo cargo del proyecto

"Por único programa para mi composición, me fueron impuestas dos condiciones: Que el monumento había de consistir en una columna conmemorativa y que dicha columna debía erigirse en la cuarta glorieta del Paseo de la Reforma. Esta glorieta la mayor y la más baja de todas las de dicho Paseo, mide doscientos metros de diámetro..."²⁰¹

El programa resultaba sumamente escueto, y no se refería en absoluto a la estatuaria y ornamentación que el monumento debió ostentar. Se empezaron las obras en 1901, colocándose la primera piedra en ceremonia verificada el 2 de enero de 1902. Los trabajos siguieron a cargo de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas hasta el 30 de junio de 1903, y desde el 1° de julio siguiente, en virtud de la ley de Organización Política del Distrito Federal, quedaron bajo las órdenes de la Secretaría de Gobernación. La ceremonia de colocación de la primera piedra se efectuó tan pronto se acabó la obra de cimentación. El programa oficial señalaba el protocolo a seguir²⁰².

Habiéndose avanzado los trabajos hasta dejar colocadas 2400 piedras, que alcanzaron una altura de 2.5 metros, por acuerdo de 12 de noviembre de 1906 se mandó a suspender la obra por haber sufrido un desplome la parte construida. La obra de cimentación, que se encontraba avanzada para la época de la colocación

de la primera piedra había cedido ante el peso de la estructura, pese a los estudios de suelo y a que dicha cimentación había consumido una buena parte del presupuesto. Ante tal eventualidad la Secretaría de Gobernación determinó separar al director artístico del trabajo meramente estructural:

“Para la ejecución de las obras de desarme, cimentación y conclusión del monumento se nombró una Comisión Directiva, integrada por los señores ingenieros Gonzalo Garita, Guillermo Beltrán y Puga y el Arquitecto Manuel Gorozpe, quedando el Arquitecto Rivas Mercado encargado de dirigir la parte artística. Las obras de desarme se comenzaron el 19 de julio de 1907 y se terminaron el 29 de noviembre del mismo año, iniciándose desde luego la nueva cimentación conforme al proyecto que fue aprobado por la Secretaría de Gobernación”²⁰³.

La nueva cimentación consistió en una serie de pilotes cilíndricos de madera fijados a una profundidad media de veintitrés metros, sobre una capa de grava, arena y arcilla en estado compacto; sobre ellos otra serie de pilotes de concreto unidos entre sí en su parte superior por medio de una plataforma de concreto reforzada con fierro, quedando los pilotes de madera y de concreto, sujetos por una ataguía metálica de forma cilíndrica, de ocho metros de alto y veintidós de radio. La nueva cimentación tuvo de coste \$537,240.78 y quedó concluida el 30 de marzo de 1909²⁰⁴. El tiempo destinado a la nueva cimentación transcurrió entre fines de 1906 y principios de 1909. El lapso que se ocupó para tal fin quizá no sea muy significativo, pero la nueva labor de cimentación se concluye apenas 18 meses antes de la inauguración del monumento en el marco de las fiestas del primer Centenario. Otros factores entran en juego, la cimentación referida es la parte menos visible del monumento, entonces ¿qué suerte habrán corrido los trabajos de ejecución de las obras escultóricas y de ornamentación?

5.2 La estatuaria y los trabajos de ornamentación

Todas las esculturas de mármol fueron modeladas en Carrara y las de bronce fueron fundidas en Florencia, bajo la dirección de Enrico Alciati, en primera instancia, y luego por Rivas Mercado.

Se infiere que la labor de Alciati no fue del todo satisfactoria, pues, según consta en petición enviada al Secretario de Gobernación, señor Ramón Corral, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, lamentaba que en México “no hubiera un “ornatista” competente para poder hacer a su satisfacción los modelos de ornato que se necesitan para el Monumento a la Independencia”²⁰⁵. Rivas Mercado, como director artístico estaría dispuesto a ir a Europa, por su cuenta, a fin de dirigir todos los modelos y [que] se fundan aquellos ornatos que han de ser de bronce”²⁰⁶. El

Secretario de Gobernación autoriza el viaje siempre y cuando el costo de los modelos y fundición no exceda la cantidad de \$31, 514²⁰⁷.

La decisión de Rivas Mercado obedece a que el entonces ornatista²⁰⁸ del monumento, Enrico Alciati, no satisfizo las expectativas del director artístico por cuanto

“de los modelos hechos por el Sr. Alciati para el expresado monumento, sólo dos, los del toro mayor y menor de la base de la columna están a mi satisfacción; el gran escudo del frente, las varas de la justicia, hachas y otros necesitan grandes reformas y tal vez hacerlos de nuevo. Creo fácil imponerle al ornatista que contrate el resto de los modelos, el que corrija los arriba mencionados o los haga nuevos sin pagarle ese suplemento de trabajo”. [Firma y rúbrica de Antonio Rivas Mercado]²⁰⁹.

Si a principios de 1909 el ornatista y el director artístico de la obra estaban en desacuerdo, para septiembre del mismo año, y a un año de la inauguración, el señor Alciati informaba, desde Florencia, lo oportuno de que el dorado de la victoria alada se realizara, una vez hecha la montadura completa de todas las piezas fundidas y a la vez se valoraban las limitaciones de ejecutar la doradura una vez que la estatua coronara el capitel de la columna. Alciati recomendada un taller con 9 o 10 metros de altura, con buena luz, al alcance de la grúa. La estatua con peso de 7 toneladas debió llegar a Veracruz entre el 10 y 12 de noviembre de 1909²¹⁰. Rivas Mercado, de nuevo, había depositado toda su confianza en Alciati, y éste como su apoderado en Europa hubo de velar por el cumplimiento de los contratos de las esculturas en mármol al tamaño de ejecución y de las de fundición.

Los modelos en *staff* para los ornatos, que tanto habían preocupado a Rivas Mercado, fueron ejecutados en París, adonde tuvo que trasladarse el director artístico de la obra para que se hicieran bajo su inspección, siendo tallados hábilmente en la piedra, en México, por Nezzi y Regazoni²¹¹.

En octubre de 1909 Rivas Mercado informaba a la Secretaría de Gobernación de que estaban por llegar a Veracruz las estatuas de la Guerra, la Paz, la Justicia y la Ley. A sólo mes y medio de la inauguración del monumento, el 1° de agosto de 1910 el arquitecto Rivas Mercado informaba que entre el 6 y el 21 de agosto arribarían los anillos, las ménsulas y las farolas; desde julio se habrían recibido los artefactos de bronce y en junio del mismo año se hizo entrega al director artístico de siete estatuas de mármol que representan los Héroes; Guerrero, Morelos, Bravo y Mina. Estatuas de Hidalgo, Historia y Patria²¹², todas fueron devastadas en Carrara, según modelos proveídos por Alciati, y se concluyeron en México²¹³. En la valoración artística del acervo escultórico hecho

por Justino Fernández, medio siglo después de la inauguración del monumento, asegura que estas “son esculturas académicas del tiempo sin ser excepcionales en ningún sentido”²¹⁴.

A solicitud de don Rafael Díaz Iturbide encontramos un inventario que hace Enrico Alciati del peso de las estatuas del Monumento a la Independencia:

Estatua de la Independencia en bronce	7000 kilogramos
Estatua de Morelos de mármol	3000 kilogramos
Estatua de Guerrero de mármol	3000 kilogramos
Estatua de Bravo de mármol	3500 kilogramos
Estatua de Mina de mármol	3000 kilogramos
Estatua de Hidalgo de mármol	6000 kilogramos
Estatua de la Historia en mármol	5000 kilogramos
Estatua de la Patria en mármol	4500 kilogramos
Grupo león y genio de bronce	5500 kilogramos
Estatua de la Paz de bronce	3000 kilogramos
Estatua de la Guerra de bronce	3000 kilogramos
Estatua de la Justicia de bronce	3000 kilogramos
<hr/>	
	Total 52,500 kilogramos

Fuente: AHDF. Inv. 1168 Leg°3 Exp. 50. 22 de agosto de 1910.

El monumento debió soportar, sin contar el fuste de la columna ni otras estructuras anexas, un peso en estatuaria de poco más de 52 toneladas (52,500 kilogramos). La victoria alada tendría un peso de 7 toneladas, sólo una tonelada más que la escultura que inmortalizaría al Hidalgo histórico, imagen definitiva del padre de la Patria que legaba el Porfiriato a la posteridad. Morelos, Guerrero, Bravo y Mina comparten la eternidad con el Cura, pero cada una de sus estatuas de cuerpo entero pesan exactamente la mitad de la de Hidalgo. La estatuaria es completada con las alegorías de la Historia, la Patria, la Ley, la Guerra y la Justicia y el grupo de León y Genio de bronce. El grupo escultórico del que sobresale Hidalgo tiene un peso de poco más de 20 toneladas y apenas ofrece un balance con todo el acervo escultórico fundido en bronce (21.5 toneladas). Las estatuas de Guerrero, Morelos, Bravo y Mina tienen un peso de 12.5 toneladas y apenas equilibran el grupo escultórico principal, por su emplazamiento individual y por su volumen inferior.

La victoria alada por estar ahuecada pesó 7 toneladas, sólo una menos que el Hidalgo porfiriano ejecutado en mármol macizo. Los pesos de la estatuaria proveídos por Alciati tienen una lectura histórica, pues la dimensión del hecho heroico va en correcta relación con el peso de la representación artística y con el sitio que le ha asignado el imaginario político dentro del monumento. El informe

rendido por Alciati está fechado el 22 de agosto de 1910, a sólo 3 semanas de la inauguración del monumento.

¿Porqué la estatua de Hidalgo pesa exactamente el doble que las estatuas dedicadas a los otros insurgentes? Los factores destacados por la iconografía nos dan la clave. En la representación de Hidalgo la nación descubre su propia imagen y el conjunto alegórico que lo acompaña es la representación más fiel de la patria que debió ser exhibida en los festejos del Centenario.

El desvelo por la imagen que debía ostentar la patria fue constante durante el régimen de Díaz. Corroboramos el inusual interés del recién instalado régimen de Porfirio Díaz, por cuanto desde el 23 de agosto de 1877 había dispuesto que se erigiera un monumento a Hidalgo y demás héroes de la Independencia²¹⁵. Entre esta primera propuesta porfiriana y la inauguración de la Columna de la Independencia transcurrieron treinta y tres años, paradójicamente el número coincide con la cantidad de años que se mantuvo Díaz en el poder.

Cuando el monumento se inició, en el amanecer del siglo XX, obedecía a objetivos distintos y circunscritos a las motivaciones del artista que lo proyectó. Algunos años después de su ejecución se le impusieron otros objetivos. Al erigirse, casi simultáneamente, el Panteón Nacional, se evitaba que el monumento a la Independencia tuviera el carácter funerario que adquirió después, en 1923. Las ceremonias de Estado, dedicadas a la celebración de los héroes, estarían concentradas –al final del Porfiriato- en el Panteón Nacional. Esta intención se deriva del programa edilicio propuesto por el gobierno central, que en su afán de delimitar la “religión” del Estado ritualizó las ceremonias cívicas²¹⁶ y dispuso de los espacios monumentales donde éstas debieron realizarse.

Los restos de Hidalgo, Aldama, Allende, Jiménez y otros héroes de la Independencia fueron trasladados en 1923 de la Catedral Metropolitana a una cripta recién construida dentro de la Columna de la Independencia, adquiriendo dicho monumento el carácter de cenotafio único en su advocación y consagración al culto nacional reservado otrora al Panteón Nacional.

La ejecución definitiva de la Columna de la Independencia porfiriana costó al pueblo mexicano poco menos de una centuria de discusiones que no cristalizaron sino hasta el mes de septiembre de 1910. Del duelo histórico protagonizado entre Díaz y Juárez los triunfadores fueron los héroes insurgentes, toda vez que, como lo apunta Martínez Assad, dicha rivalidad “culminó en el

esfuerzo del régimen porfirista por darle más lucimiento a la gesta de la Independencia”²¹⁷. En este punto señalamos lo que resulta ser una ambigüedad, toda vez que en la Columna de la Independencia, según se desprende de su lectura iconológica, el homenaje que cabe es tanto a la gesta de la Independencia como al Padre de la Patria. Hemos expuesto distintos argumentos que avalan esta situación y consideramos que lo que “el ojo ve” es determinante. En cuanto a la lectura iconológica abundamos en ciertos detalles que contribuyen a establecer la estructuración de un panteón heroico liberal y el caso del desplazamiento que sufre la figura histórica de Allende del sitio que hasta hacia no mucho tiempo había compartido al lado Hidalgo no podría ser más elocuente.

Annie Lempérière ha valorado el “olvido selectivo” en algunas de las decisiones que se tomaron en la cúpula del poder. En el contraste de los dos centenarios, 1910 y 1921, la autora se refiere a cierto “olvido selectivo” de la primera insurgencia y afirma que “su fracaso final y el peso del carácter extremadamente destructor y anárquico de su acción histórica no permitían identificación alguna con el general Díaz”²¹⁸.

El liberalismo de la época de Díaz adopta como suyo al liberalismo histórico, del cual la exaltación y el culto a la figura de Juárez es sólo una variante. Al nutrirse el Porfiriato de este liberalismo esencial, que pone en relación el México insurgente con el de la era de la paz, reconoce como suyos los hitos históricos propuestos en las historias de Riva Palacio y Sierra así como las figuras heroicas de probada genealogía liberal. Diversos intentos por erigir monumentos a Hidalgo y a la gesta independentista así lo atestiguan. En el Paseo de la Reforma cristalizaron estos hitos históricos. La principal arteria de México se convirtió, durante el Porfiriato, en una cátedra a cielo abierto. Lo que no es difícil de deslindar –y en este punto coincidimos con Lempérière- son las dos épocas históricas determinantes en la argumentación de este capítulo, pues la insurgencia inauguraba ese México convulso que no tendrá una paz prolongada sino hasta el Porfiriato. Jiménez Marce apunta esta vinculación toda vez que el Porfiriato encuentra una fuente de legitimación al fundar su genealogía en la primera insurgencia. De la comparación establecida por Lempérière se desprenden nuevos interrogantes. Al primer Centenario correspondieron los *festejos de clausura* del Antiguo Régimen y al Centenario de 1921 le correspondió celebrar la instauración del orden revolucionario.

Como se ha visto, fue decisión del general Díaz emitir las disposiciones necesarias para que se erigiera un monumento a Hidalgo y a la Independencia

apenas inaugura su régimen. Lempérière considera que el recuerdo de la insurgencia “era honrado marginalmente por el régimen”²¹⁹. Pero la prensa oficialista y los discursos leídos en la tribuna cívica del 16 de septiembre a cargo de los más inminentes porfirianos, desmienten esta afirmación. La misma autora sostiene, que en la ceremonia del Grito “cuando el presidente de la República clama la independencia ondeando la bandera en las ventanas del Palacio Nacional, evitaba cuidadosamente, en la época porfirista, evocar directamente el recuerdo de los insurgentes”²²⁰. La ceremonia del Grito ritualizada e institucionalizada por el Estado porfiriano evocó, con sólo su práctica recurrente, a los héroes de la patria; cuyo numen tutelar es Hidalgo. No evocaba la ceremonia del grito porfiriana a un panteón indefinido de héroes sin partido, sino a los héroes consagrados por el evangelio liberal. El Panteón Nacional, nunca concluido y la “Apoteosis de los Héroes” también apostaban por la primera insurgencia. El gran desaparecido de los anales de la historia, con la sola excepción de su presencia en la Gran Procesión Histórica del Centenario, siguió siendo Iturbide.

En 1910, ningún monumento público rescataba a Iturbide, apenas una calle, apunta Krauze,²²¹ aunque su nombre, en caracteres romanos, fue tallado en el fuste de de la Columna de la Independencia, exactamente bajo del de Allende.

No es casual que en el Monumento a la Independencia, inaugurado el 16 de septiembre de 1910, destaque la figura de Hidalgo²²² y que el homenaje a Iturbide haya quedado reducido a una inscripción en el fuste de la columna. La estructura simbólica de este desplazamiento indica que en una proporción semejante disminuyó la estatura histórica del ex-emperador, que pese a inusitadas muestras de apoyo provenientes de distintos sectores y coyunturas, nunca logró su redención.

Un epílogo fundamental para una problemática pospuesta por los estudios históricos mexicanos.

Esta investigación ha conciliado el discurso histórico y arquitectónico con el análisis de la teatralización del poder. Nuestro aporte estuvo en función de establecer una trama articulada entre las diferentes secciones para develar el significado que atribuimos a la arquitectura porfiriana.

El discurso integrador de la nación que se plasma en la escritura y difusión de la historia precede al discurso arquitectónico. El discurso integrador, en el último tercio del siglo XIX, fue fundamental en la conciliación que condujo a la paz porfiriana. Riva Palacio, Vigil y Sierra zanjaron la antigua disputa entre "indigenistas" y "colonialistas" e integraron al discurso histórico decimonónico grandes áreas del conocimiento que otros liberales rechazaban y lograron un discurso nacional e integrador que renovó la enseñanza y difusión de la historia patria²²³.

Los que han sido seleccionados por el "liberalismo triunfante" como los principales periodos históricos devienen en hitos y el Porfiriato fue considerado como el régimen que devolvió a México la paz interna, la solvencia moral y económica y la confianza de los inversionistas extranjeros. No fue sino a partir de la República restaurada, pero en especial durante el Porfiriato, que se procuró el saneamiento de la hacienda pública. La situación resultó idónea para que parte de las rentas del Estado se dirigieran a la edificación de las obras que resultaban más apremiantes en la capital y el gobierno central se apresuró a mostrar -con opulencia- un espectáculo arquitectónico sin precedentes al celebrarse el primer Centenario de la Independencia de México; "es el espectáculo que el poder brinda del país en acción y de sí mismo"²²⁴.

Algunos miembros del gabinete y otros hombres cercanos a Díaz plasmaron su deseo de embellecer la capital mexicana en un ambicioso proyecto de renovación cuyas metas no eran, en un primer momento, muy claras: el gusto por la arquitectura foránea, ciertas formas propagandísticas cuyo fin era legitimar el régimen y el peculio necesario para, literalmente, "echar manos a la obra" son los factores que se conjugaron para que el proyecto tomara forma y estuviese cubierto por los fondos estatales necesarios²²⁵.

El papel que correspondió al Estado en la reorganización del espacio urbano y en la propuesta arquitectónica que supuso la transformación de la ciudad de México fue un punto medular en la agenda política del gobierno de Díaz, y provocó el desvelo de distintas instancias gubernamentales encargadas de llevar los proyectos a feliz término. Las secretarías de Estado serán ocupadas por los allegados e íntimos del señor presidente; los hombres de confianza²²⁶. Estos agentes sociales se empiezan a

visualizar tardíamente, no son los porfirianos de primera generación²²⁷, sino más bien su relevo, que en contacto estrecho con la cultura europea van a prodigar las virtudes de la modernidad. Es este un proceso suficientemente explicado por Guerra; “este relevo generacional dentro del régimen está comprometido con un estilo particular de ejercer el poder, que en el último tercio del Porfiriato se disputaron los científicos y los sectores medios emergentes”²²⁸. En el México porfiriano la gente acomodada se vanagloriaba de su ascendencia criolla. Pablo Escandón, apunta Alan Knight, se sentía “más en casa en Europa que en México”²²⁹.

La transformación urbana, muy modesta al principio, contempló en los últimos años del régimen un despliegue arquitectónico sin precedentes. La ciudad porfiriana cumplió una función cívica y administrativa por cuanto desarrolló un programa oficial sujeto a distintas dependencias. Este efecto político y de toma de decisiones subyace a la legitimación y consolidación del Porfiriato. Lo que no se puede ocultar es que ante estas circunstancias hubo otras mediaciones que abogaban por la organización política de la oposición al régimen y que fueron determinantes en su caída.

La transformación a la que aludimos consistió en un plan constructivo interesado en dotar a la ciudad de artefactos arquitectónicos y monumentos según los parámetros occidentales decimonónicos en donde se pusieran de manifiesto las últimas tendencias arquitectónicas y técnicas constructivas. París y Viena, primero, Londres, Nueva York y Chicago después, se constituyen en el epítome de las propuestas urbanas.

El desarrollo historiográfico de la segunda mitad del siglo XIX subyace y fue consustancial al desarrollo urbano y arquitectónico del Porfiriato. La relación no fue casual y sería a la vez compleja por cuanto las versiones historiográficas de Riva Palacio y Sierra son adecuadas para sustentar la imagen del progreso que pronto exhibiría la ciudad capital. El *México a través de los siglos* –afirma Tenorio– fue cristalizado en un edificio: el Palacio Azteca, pabellón mexicano en la Exposición Universal de París en 1889. La apreciación es acertada pero no explica la suerte corrida por el Palacio Azteca, aunque el Pabellón mexicano de estilo neoclásico que se erige en París en 1900, estaría más relacionado con los diseños propuestos por los arquitectos mexicanos y extranjeros responsables del *boom* edilicio de los últimos dos lustros del Porfiriato. La retórica oficial del régimen se vertió, primero, en las historias patrias de carácter general y luego en los monumentos y edificios que homologaban la estética porfiriana. Una vez iniciada la transformación urbana podemos leer la ciudad como un texto edificante, o bien, como una lección moralizante de historia patria²³⁰.

Sobre la ciudad moderna de México se proyectaron distintos imaginarios sociales que hicieron posible la renovación arquitectónica de la urbe. En este punto nos interesaron las propuestas emanadas del Estado, aunque hubo también alguna iniciativa privada importante. Se incorporó el Paseo de la Reforma como el circuito cívico más *avant garde* y se remozaron antiguos circuitos como La Alameda, Centro Histórico, Zócalo y Chapultepec. Estos circuitos fueron sometidos a su propia modernización y se incorporaron a los nuevos conceptos de organización espacial. Los espacios transformados e intervenidos por el hecho arquitectónico ofrecían la síntesis entre la historia y la expresión plástica.

Riva Palacio y Sierra exponen un discurso historiográfico que comprende todas las etapas de la historia de México, pero su corolario natural está dado por la "época de Díaz". La unidad histórica que persiguen ambos autores en sus obras obtuvo su correlato en una propuesta arquitectónica de índole pública y privada.

Según Mauricio Tenorio en el decenio de 1880 "una larga labor historiográfica al fin había producido el relativo consenso en una reconstrucción liberal del pasado mexicano. Al mismo tiempo, un enfoque antropológico se había desarrollado laboriosamente para dar cuenta del pasado, presente y futuro de México en forma científica. A través de las historias nacionales, México consolidó su religión cívica y su singularidad, aunque sirviéndose del léxico internacional del republicanismo liberal"²³¹. El "léxico internacional" que apunta Tenorio trasciende a la ideología y a su expresión verbal para traducirse en otros lenguajes y síntesis interpretativas cuyo fin era vincular al espectador con la historia a través de la expresión plástica. Estos procesos, poco estudiados en el ámbito mexicano, convergen, derivan y complementan otro tipo de aproximaciones como la que ha establecido Ortiz Monasterio en la invención de la identidad nacional, pues

"En su conjunto la producción literaria del siglo XIX mexicano es un reflejo de la sociedad que al mismo tiempo documenta el proceso de *invención* de esa sociedad. Es claro que la construcción de la identidad nacional es un proceso "desde arriba", es decir que estuvo a cargo de una elite conocedora [más] no fue el Estado relativamente consolidado después de 1867, el que desató la invención de la identidad nacional, sino que fue la invención de la cultura y la identidad nacionales las que abrieron el camino para la consolidación de ese Estado"²³².

La producción literaria tuvo su correlato en la producción plástica que rubrica esa invención de la nacionalidad en la pintura histórica-conmemorativa, en la escultura nacionalista y en la erección de los artefactos arquitectónicos que guardan relación con ese proceso de invención de la identidad nacional. Valga decir que dicho proceso, en el último decenio del siglo XIX, se debatió entre dos propuestas arquitectónicas distintas, el Pabellón Azteca de 1889 y el Pabellón neoclásico de 1900. Según lo hemos constatado el desarrollo arquitectónico mexicano de los dos últimos lustros del

Porfirato apostó por el pabellón mexicano erigido en París en 1900 y no por el Palacio Azteca de 1889, por el que abogaban quienes deseaban una recuperación del pasado indígena.

La participación en las exposiciones mundiales y el éxito obtenido por la exhibición de los productos exóticos sancionó la ruta del “progreso” mexicano. El “progreso” prodigado por el régimen porfiriano abarca todos los ámbitos; desde la banca hasta las comunicaciones, la higiene, la educación y el avance médico, las artes, la literatura y el control social, pero quizá el avance más significativo, el que se percibía a simple vista, lo ofrecían las obras públicas y el desarrollo urbanístico²³³. México se mostraba como una vitrina de cara a la modernidad con un impresionante programa de obras públicas que contenía hospitales, hospicios, escuelas, institutos, obras de desagüe, paseos, sedes para los poderes federales y nacionales, sedes para las secretarías, penitenciería y cárcel general, monumentos etc.

Fue en virtud de la supremacía que le conceden los “magos del progreso” y los artífices de la cultura a la arquitectura como expresión plástica dominante que exponemos la tesis de que fue en las obras materiales erigidas en los últimos dos lustros del Porfirato donde cristalizaron las pretensiones estéticas del régimen.

La estética del régimen va más allá de la utilización de este o aquel detalle en la decoración de los artefactos arquitectónicos, pues más bien consideramos que fue una estética integrada a un lenguaje artístico en el que alternaron volúmenes y espacios, arquitectura civil y arquitectura privada, pintura alegórica y grupos escultóricos, materiales nobles y maderas preciosas, arquitectura paisajista y bulevares, edificios y monumentos etc. La jerga profesional del arquitecto es la apropiada para familiarizarnos con el hecho arquitectónico: La envolvente general, las masas volumétricas, la valoración del espacio, las visuales y el realce de las perspectivas, los planos y los perfiles no se refieren sólo al acervo documental sino al físico y tangible que se ha perpetuado en los edificios y monumentos que constituyen el legado arquitectónico y una parte importante de la memoria de la nación.

Reparamos en una distinción crucial, pues los edificios más que los monumentos presentan una doble situación, pues por un lado exponen una volumetría externa y por el otro una valoración de los espacios internos donde factores como la luz natural y artificial son determinantes. En el edificio de Correos de México el criterio del Director General de la dependencia fue determinante, pues la elevación de las ventanas externas contribuía a restar luz natural al edificio, problema que se solucionaría alargando el arranque de dichas ventanas. Algunos detalles de la

ornamentación son los que califican el espacio; los espacios de mayor rango ostentan, las más de las veces, los diseños más complejos del “repertorio clásico” mientras que los espacios que no estarán a la vista del público son calificados por una decoración más adusta y por un mobiliario más austero como lo ilustra el caso del Edificio de Correos. En el Palacio de Comunicaciones, algunos espacios internos son calificados con el orden a que pertenecen los capiteles de las columnas así como las salas internas que ostentan sus cornisas de acuerdo a la importancia que les ha concedido el arquitecto. Del mismo modo la pintura alegórica también califica el espacio por la calidad del empotramiento, por su tamaño y por los temas tratados²³⁴. En algunas circunstancias el proyectista pudo haber perdido el sentido de la proporción, como le hizo ver Rivas Mercado a Dondé por cuanto las escaleras principales del Palacio Legislativo Federal ocupaban un espacio mayor al de la Sala de los Pasos Perdidos, la que por convenciones académicas es la de mayor rango en un palacio como el Legislativo. La Cúpula de dicho palacio “por inútil y desproporcionada” también mereció la crítica de Rivas Mercado. La clave está en la lectura de las proporciones que a veces alcanzaron dimensiones monumentales. Ante el imaginario social las obras públicas construidas según el parámetro de la modernidad metropolitana acrecentaban en el espectador su fe en el progreso y en el gobierno.

La sobrevivencia de los artefactos arquitectónicos del periodo funciona como la evidencia de que el régimen del general Díaz consumió distintas facetas de la expresión plástica. Desde el decreto de 1877 que pretendía “embellecer el Paseo de la Reforma con monumentos dignos de la cultura de esta ciudad” hasta las obras inauguradas antes, durante y después del Centenario asistimos a la satisfacción de la cúpula gobernante. Encierra una paradoja que ese régimen que se presenta al público como un “mecenas oficial” mostrara un perfil torvo –y siniestro- en la administración de la cosa pública. El “mecenazgo oficial” apuntó no sólo al embellecimiento de la ciudad capital sino a hacerla lucir como el paradigma de la modernidad en Latinoamérica. Diversas posiciones acerca del cosmopolitismo mexicano y de un nacionalismo de carácter universal que se proyecta a través de la imagen de México son compendiadas por Tenorio²³⁵.

En la disputa silenciosa que tiene lugar a principios del Porfiriato entre quienes apostaban por el Monumento a Colón y quienes apoyaban el Monumento a Cuauhtémoc que se emplazan en el Paseo de la Reforma encontramos la génesis de un movimiento artístico neo-indigenista de trasfondo nacionalista que se opone a un Colón que representa la sobrevivencia del reducto conservador. Una lectura apropiada indica que el sustento del neo-indigenismo de corte nacionalista estaba en relación

inversa a los valores y tradiciones proclamadas en los últimos estertores del partido conservador.

Los monumentos exhiben una dimensión del poder que fue la que el régimen estuvo dispuesto a manifestar. De esta convicción surgió la óptica monumental que se transparenta en la proyección de monumentos y edificios que podrían ser contemplados por el transeúnte desde distintos puntos cardinales y percibir, como perfil de la ciudad moderna, los artefactos arquitectónicos del régimen. De este modo el Estado imponía su imagen de supremacía. Evocación de un pasado milenarista y de un presente promisorio los monumentos porfirianos sintetizaron la grandeza de la nación en todas sus etapas históricas y se supeditaban a la necesidad de establecer una pedagogía que vinculara el devenir histórico mexicano con el Porfiriato.

Desde los primeros proyectos que procuran la transformación urbana de la ciudad de México emerge la voluntad del Supremo Gobierno. La ciudad de perfil virreinal y decimonónico fue seducida por la modernidad y sucumbió ante las imágenes de la ciudad deseada por los “magos del progreso”. La cultura que compartían estos “magos” era acusadamente afrancesada. En 1889 París se había convertido en el pivote de la modernidad, en 1900 la “ciudad luz” irradiaba una nueva modernidad arquitectónica, que había empezado sólo una década antes con la incorporación del acero a dicho lenguaje. Con la adopción de las nuevas estructuras se rompía simbólicamente con los límites impuestos a la creación arquitectónica de los últimos cuatrocientos años y las nuevas estructuras literalmente flotaban al lado del Sena.

El perfil burgués que poco a poco adquirió la ciudad de México rubricó el compromiso que establecían los “magos del progreso” con un nuevo urbanismo que amplió y rectificó calles y avenidas y que derribó los artefactos arquitectónicos legados por el virreinato y los primeros tiempos de la República. El desarrollo de una arquitectura paisajista, que emulaba el desarrollo urbano de otras latitudes, tuvo una amplia acogida al realzar las perspectivas de esa ciudad que se sabía moderna. Los nuevos edificios se emplazarían sobre plazas que acrecentaban su monumentalidad. Fue lo que tuvo en mente Boari, cuando se encuentra ante todo el programa de demolición y rectificación de calles que daría paso al Teatro Nacional y fue, también, el propósito de Dondé ante la expropiación de tierras que dio paso a la construcción de la Plaza de la República donde se emplazaría el Palacio Legislativo Federal²³⁶.

La especulación inmobiliaria capitalista irrumpe en la ciudad capital como uno de los rasgos más notables de la modernidad e impone una racionalidad segregacionista a la urbe que ve surgir nuevas colonias destinadas a albergar a los sectores medios y altos. Los nuevos fraccionamientos y el remozamiento de los paseos

tradicionales revelan las tendencias que hemos advertido como requerimiento de la modernidad urbana.

Ante la presencia arrolladora del discurso arquitectónico que sirve de fondo al Centenario, los bailes, las *garden parties*, los combates de flores, los desfiles cívicos, las luminarias, los agasajos de las legaciones extranjeras, las cenas y otras actividades resultaron quizá efímeras e intrascendentes. La celebración del Centenario rendía tributo a la ciudad de México al engalanarla con edificios cívicos y monumentos, con luminarias y luz eléctrica, con bulevares, paseos y plazas que figuraron como testimonio inequívoco de la irrupción de la modernidad²³⁷.

El despliegue arquitectónico que acontece al final del Porfiriato -cuyos vestigios permanecen intactos y se erigen como testigos excepcionales de época- constituyó la esencia de esta investigación. Es en este sentido que cabe hablar de una teatralización del poder, de una puesta en escena que articula los diferentes espacios y masas volumétricas con los espectadores. La ciudad capitaliza nuevos momentos arquitectónicos integrados a los ya tradicionales. El circuito constituido por el nuevo Teatro Nacional, el Correo Mayor, el Palacio de Comunicaciones y el Palacio Legislativo Federal sustenta la tesis de un desplazamiento del eje cívico-conmemorativo hacia el poniente. El *aggiornamiento* del Paseo de la Reforma, como conjunto habitacional y monumental complementa la idea de la ciudad moderna que se sabe destinada a organizar el ocio de las cotas más altas de esa sociedad.

La arquitectura del poder funciona también como la metáfora del régimen que se mantuvo por más de 30 años y cuyos cimientos, como los de las obras que hemos revisado, apuntalaban su perennidad. El imaginario colectivo está asociado al lenguaje arquitectónico del período. Las imágenes que vinculan al ciudadano medio con el régimen son un recurso propagandístico y de legitimidad. La ciudad porfiriana se convierte así en un registro de las nuevas formas arquitectónicas y de los espacios públicos propiciados por el régimen.

El México finisecular tuvo, en la expresión plástica -arquitectónica, escultórica y pictórica- su propia versión de cómo se contemplaba a sí mismo el régimen porfiriano. El mérito de los artistas porfirianos estuvo en implantar un estilo artístico particular que fuera capaz de identificar al régimen. Este fue el caso de la arquitectura civil. La colonia Roma, la Juárez, Santa María de la Rivera surgieron en este período, y las estructuras habitacionales que se erigieron en estos espacios se inscriben dentro de un estilo arquitectónico ecléctico que se reconoce en los retornos estilísticos del neoclásico propios del Porfiriato.

El eclecticismo que atraviesa a la arquitectura que hemos examinado contribuye a exaltar el nacionalismo que no es sólo privativo de la expresión plástica, pues, el México moderno, como lo han referido los críticos de arte, se empeña en adoptar una expresión universal que sea a la vez muy mexicana. Los críticos de arte, los estudiosos de la crítica y los historiadores del arte convienen en que es el eclecticismo la característica primordial que exhibe la arquitectura porfiriana. Encontramos nuevos sistemas constructivos, pero en cuanto a ornamentación, la mirada se orientó a distintas etapas que ya había conocido Occidente. Todavía privaba un gusto por la ornamentación excesiva dictada por la Academia, pero también tenemos claridad de que estos excesos no eran sólo un "romanticismo residual" sino que eran la manera particular en que se expresaba el lenguaje arquitectónico del Porfiriato.

El legado arquitectónico del régimen traduce los hitos y los mitos más destacados del liberalismo al lenguaje artístico. Las obras materiales del régimen sólo aflorarán una vez que la nación ha sido sometida a la pacificación; sin la instauración de la paz difícil hubiera sido alcanzar "el orden y el progreso" que ofrecieron el clima apropiado para el florecimiento artístico del Porfiriato.

El remozamiento del Paseo de la Reforma contribuye a la valoración de una estética que satisfizo a los sectores más conspicuos de la sociedad e indica el capital cultural que poseían los "magos del progreso" de ese entonces. El Paseo de la Reforma se diseña como la principal arteria de la ciudad de México. Parafraseando a Tenorio, en dicho paseo con todos sus monumentos y con las suntuosas casas de los porfirianos prominentes que lo flanqueaban, cristalizaba la versión que resulta victoriosa de la historia. El Paseo de la Reforma plasmó la voluntad de oficializar la versión liberal, republicana y moderna de la historia por cuanto expone la síntesis de la concepción de un pasado reciente hecho monumento. El régimen de Díaz se presentó ante al público haciendo suyo ese pasado glorioso, que conjugado con el presente sólo podría ofrecer un futuro promisorio a los mexicanos.

El programa inaugural de obras públicas durante el Centenario cristaliza en el perfil más perdurable de la conmemoración. La inauguración de la Columna de la Independencia, del Monumento a Juárez y la Apoteosis de los Héroes, la procesión solemne que exhibió ante el conglomerado social la urna fúnebre que guardaba los restos de los insurgentes de la primera hora fueron celebraciones tendientes a consolidar el culto a los héroes de la patria, y fueron manifestaciones que de ningún modo resultan marginales en el plan conmemorativo del Centenario²³⁸.

La recreación de los elementos cívicos -centrada en la épica indígena y en las hazañas de los héroes que les dieron patria a los mexicanos- en la tribuna oficial y en

las procesiones cívicas, así como el deseo expreso del Ejecutivo de hacer de estas festividades el "rito supremo de la patria" se relacionan con una estrategia tendiente a consolidar el apoyo y la aceptación del conglomerado social.

Si bien, el Centenario se centró en una estética que hemos definido como porfiriana, hemos procurado indagar más allá de esta óptica. La inauguración del Manicomio de la Castañeda, la ampliación del Palacio de Lecumberri y la colocación de la primera piedra de la Cárcel General hacen patente la preocupación del régimen por modernizar los métodos de control social y de contribuir a resolver los altos índices de criminalidad y locura propios de una urbe que crecía aceleradamente. El régimen de Díaz propició lo que se entendía era lo más reciente en el desarrollo de la arquitectura hospitalaria y carcelaria, inspirada en modelos que ya se habían ensayado en Europa y los Estados Unidos. Es esta una arquitectura robusta y austera, desahogada y funcional. La disposición de la Castañeda y el panóptico que conforma Lecumberri y su posterior ampliación constatan esta afirmación.

Las inauguraciones que se realizaron durante los festejos, la colocación de las primeras piedras y la amplia gama de espectáculos públicos obedecieron a un plan que se vino gestando desde el advenimiento del siglo XX. La comisión nombrada por la Presidencia de la República desde 1907 logró organizar en un esquema adecuado los designios de las más altas autoridades del gobierno porfirista. En la Columna de la Independencia y en la "Apoteosis de los Héroes" encontramos el máximo tributo a la patria y a Porfirio Díaz como el caudillo que dispensa los frutos de la paz y el progreso. Con la inauguración de la Columna de la Independencia la patria mexicana asiste a la más fiel de sus representaciones por cuanto en una imagen potenciada al calor del patriotismo, don Porfirio permuta en representación de la patria. La "Apoteosis" clausuró con peculiar solemnidad el Centenario toda vez que no tuvo parangón –como ceremonia- con la protesta para el último periodo presidencial de Díaz, el 1º de diciembre del mismo año. La "Apoteosis" fue la última gran ceremonia del Porfiriato. El México porfiriano coronaba con éxito su meta de encontrar un sitio entre las naciones al mismo tiempo que entonaba su canto de cisne.

Una vez abordado el significado del amplio programa inaugural del Centenario hemos sintetizado e interpretado los resultados de la investigación a través de los tres cuerpos que la conforman. De este modo hemos culminado el último capítulo con una síntesis que se sustenta en las respuestas a los distintos interrogantes que guían la investigación. En esta síntesis valoramos la articulación, que expusimos en la introducción, entre la historia, el poder, la expresión plástica/arquitectónica y la conmemoración.

El régimen de Díaz se presenta como promotor de las artes porque apela a una representación que lo aleje del perfil siniestro que le imputan sus detractores y en su papel de “mecenas oficial” pretendió adquirir una imagen sin mácula que concordara con las que, se pretendía, proyectaba México en el extranjero con el fin de considerarse entre las naciones que habían sido seducidas por la modernidad y que sin duda apostaban por el “inequívoco” camino del progreso.

¹ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 295

² La catedral de México era el icono más emblemático del antiguo poder conservador.

³ AGN, Folletería, MARISCAL, “El desarrollo...”, 1901, p. 31.

⁴ Iniciándose su construcción en 1904, al cabo de cuatro años debió estar concluido, pero el hundimiento inicial (la Columna de la Independencia también sufrió un desplome tras los primeros trabajos de cimentación), la laxitud del cronograma y problemas financieros impidieron que el teatro fuera inaugurado por el régimen de Díaz.

⁵ Boari conocía profundamente a los teóricos de la arquitectura y la construcción del siglo XIX, que había estudiado a su paso por la Universidad de Ferrara y en el Politécnico de Bologna, donde se recibió como ingeniero; véase: URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p.10

⁶ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 9

⁷ Boari se refería al *Grand Palais* y al *Petite Palais* que compendiaban lo que se entendía en el París de 1900 como la vanguardia arquitectónica. URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, pp. 9-10

⁸ La crítica algunas veces se ensañó con el Teatro Nacional del Porfiriato y lo ridiculizó, haciendo eco del imaginario popular, al compararlo con una torta de cumpleaños o con un *poupurri* de estilos artísticos que lejos de un pretendido eclecticismo se encontraba en el límite de la grandilocuencia. Lo que no se puede obviar es que a pesar de haberse concluido en 1934, el Palacio de Bellas Artes es por su envolvente general y por la disposición de sus fachadas un icono del Porfiriato. Víctor Jiménez afirma que tanto la propuesta porfiriana de Boari como la que más tarde concluye Federico Mariscal compartieron “un largo purgatorio de desprestigio en que el Palacio de Bellas Artes sólo se citaba como ejemplo de lo menos agraciado que nadie pudiese concebir en arquitectura”; véase: URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 14

⁹ Curiosamente, con el Palacio de Correos, con el Palacio de Comunicaciones y posteriormente, con el Teatro Nacional de Boari, estaríamos ante las últimas manifestaciones de una arquitectura cuya tutela estaba todavía en manos de la Academia y que pese a todas las convulsiones experimentadas a lo largo del siglo XIX, era la heredera indiscutible del capital cultural y arquitectónico que remonta sus orígenes a la antigüedad grecolatina y al renacimiento italiano. URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 14. Aunque, como en su momento lo señaló Justino Fernández, la Columna de la Independencia, inaugurada en 1910, fue “la última obra maestra de la academia”. FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 175-176.

¹⁰ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2., f. 5. No se especifica si fue en pesos de plata o de oro.

¹¹ El folleto correspondiente a la inauguración del edificio bajo el exp. 523/88 está desaparecido.

¹² AGN. SCOP. Exp. 523/60., f. 6-8

¹³ AGN. SCOP. Exp. 523/3., f.2. La *minuta* es un proyecto de contrato y se eleva a escritura pública si una de las partes lo juzga conveniente, siendo las costas por mitades.

¹⁴ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 5 y 9.

¹⁵ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 5

¹⁶ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 6-10

¹⁷ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 175-180.

¹⁸ AGN. SCOP. Exp. 523/72., Los mosaicos italianos fueron contratados con Eugeni Talleri en 1905 y con Mosler Bowen & Cook entre 1906 y 1907; AGN. SCOP. Exp. 523/21-6.

¹⁹ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 175-180

²⁰ *Minuta* del Contrato del 27 de junio de 1904 en: AGN. SCOP. Exp. 523/47., f. 19-23.

Art. 2º El importe total del trabajo ascenderá a la cantidad de setenta y cuatro mil doscientos setenta y nueve pesos ochenta centavos, plata mexicana, que el sr. Claudio Molina recibirá por conducto de la Tesorería General de la Nación.

Art. 4º El sr. Claudio Molina suministrará todos los materiales necesarios para dar entero cumplimiento a la obra que contrata, a fin de que ésta al concluirse quede a entera satisfacción de los representantes de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

Art. 5º Las especificaciones determinan claramente la obra que debe ejecutarse en el primer piso, entresuelo y cubo de la escalera principal, comprendiendo además la pintura interior del tragaluz del patio cubierto de la *marquise* del patio de servicio, hasta la altura que le corresponda, que será el nivel inferior del segundo piso. Revestirá con alambre de acero galvanizado todas las columnas del primer piso que no lo estuvieren, cuando las guías para los elevadores sean erigidas por los contratistas de la obra de hierro ornamental, rellenándolas después con un concreto formado de una parte de cemento Pórtland, dos de arena y diez de tezontle, para darles en definitiva la forma y dimensiones exactas que marcan las plantillas del Arquitecto.

Artº 7 Las molduras, cornisas, capiteles, tableros etc., se ejecutarán como describen las especificaciones y de conformidad con las plantillas de detalle, modelos y dibujos especiales que le suministre el Arquitecto.

Art. 8º El trabajo de alambre de acero galvanizado se fijará sólidamente contra los pisos, cielos columnas y viguetas de la construcción, quedando estrictamente prohibido el empleo de la madera en todo su trabajo. Como esta clase de obra no es bien conocida en el país, el sr. Molina propondrá al Arquitecto y al Ingeniero la persona o compañía que deba ejecutarlo para que quede a su satisfacción, sin que por ello se excluya su responsabilidad si en algo resultare defectuosa

Art. 11º Usará en toda la obra materiales de primera calidad, y si alguno o algunos de ellos no llenaren los requisitos o cualidades debidas tendrá la obligación de retirarlos desde luego del edificio y reponerlos a la mayor brevedad.

Art. 12º Fijará toda su atención en que las líneas, molduras, capiteles, etc., estén ejecutados con todo cuidado y perfección, destruyendo y reponiendo aquellos que a juicio de los Directores de la obra no estén a satisfacción.

Art. 16º El contratista seguirá fielmente los planos suministrados por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas en la ejecución de los trabajos, y en todos los detalles las ilustraciones del Arquitecto, autor de ellos; y si en la práctica necesitaren alguna pequeña modificación lo hará sin gasto extra, salvo el caso en que su costo sea de tal consideración que requiera la aprobación de la dicha Secretaría.

²¹ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 11

²² AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 35.

²³ AGN. SCOP. Exp. 523/50.

²⁴ AGN. SCOP. Exp. 523/50., f. 3-5.

²⁵ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 40

²⁶ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 39

²⁷ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 35

²⁸ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2., f. 2-3

²⁹ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2., f. 4-5

³⁰ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2 f. 95

³¹ AGN. SCOP. Exp. 523/77., f. 90-92. Las especificaciones de este contrato de mobiliario se detallan a continuación:

Sala del Director General

Una mesa de dibujo, toda de madera de nogal americano, finamente tallada, de 2.40 x 1.25 mts., sin gabetas\$308.80

Dos escritorios de 1.60 x 0.85 mts., con gabetas central y laterales tableros moldeados en los costados y respaldo, cintura finamente tallada, haciendo juego con el resto de los muebles, con cubierta de paño azul marino, en nogal americano\$400.00

Cuatro sillones, sólidos, tapizados con cuero marroquí, clavos bronceados, en nogal americano.....\$264.00

Doce sillas, sólidas, tapizadas con cuero marroquí, clavos bronceados, en nogal americano.....\$590.40

Sala de Recepciones

Una mesa, toda de madera de nogal americano, de 4.50 x1.40 mts., con cuatro patas y columnas en el eje longitudinal..... \$500.00

Cuatro sillones, finamente tallados, enteramente sólidos, tapizados con cuero marroquí, con clavos bronceados.....\$277.76

Catorce sillas haciendo juego con los sillones, finamente talladas, sólidas, tapizadas con cuero marroquí, con clavos bronceados, en nogal americano.....\$717.92

Sala de Espera

Una mesa tallada finamente, de 1.20 x 0.70 mts. hecha en nogal americano.....\$98.80

Ocho sillas tapizadas con cuero marroquí, con clavos bronceados, hechas en nogal americano.....\$366.08. Todo montó la suma de \$3521.76 pesos mexicanos.

Fuente: Contrato celebrado entre el Señor Leandro Fernández, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas y los Sres. Mosler, Bowen & Cook, Sucr., 1905. AGN. SCOP. Exp. 523/77., f. 92

³² AGN. SCOP. Exp. 523/77., f. 7-9

³³ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 179.

³⁴ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 295

³⁵ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 177

³⁶ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 19

³⁷ BENÉVOLO, *Historia del arte*, 1980, p. 29

³⁸ BENÉVOLO, *Historia del arte*, 1980, p. 29

³⁹ P. Collins citado por GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 19

⁴⁰ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 20

⁴¹ BENÉVOLO, *Historia del arte*, 1980, p. 29

⁴² GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 30

⁴³ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, pp. 30 y 31.

⁴⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/39.

⁴⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/17.

⁴⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/27/27-2/37

⁴⁷ AGN. SCOP. Exp. 531/15/15-2/15-3

⁴⁸ AGN. SCOP. Exp. 531/29.

⁴⁹ AGN. SCOP. Exp. 531/55

⁵⁰ AGN. SCOP. Exp. 531/63

⁵¹ AGN. SCOP. Exp. 531/30.

⁵² AGN. SCOP. Exp. 531/8

⁵³ AGN. SCOP. Exp. 531/10

⁵⁴ AGN. SCOP. 531/16

⁵⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/66/69/69-2/69-3/71

⁵⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/11.

⁵⁷ AGN. SCOP. Exp. 531/49/49-2

⁵⁸ AGN. SCOP. Exp. 531/75/78/80.

⁵⁹ AGN. SCOP. Exp. 531/6

⁶⁰ Observemos la profusión decorativa que exhiben las residencias de algunos porfirianos y que sirvieron de sede a las legaciones extranjeras durante los festejos del primer Centenario; véase: GARCÍA, *Crónica...*, 1911.

⁶¹ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 10

-
- ⁶² FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 178-179.
- ⁶³ AGN. SCOP. Exp. 531/62/65
- ⁶⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/89/135
- ⁶⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/89
- ⁶⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/90/113/135
- ⁶⁷ AGN. SCOP. Exp. 531/05/7
- ⁶⁸ AGN. SCOP. Exp. 531/40
- ⁶⁹ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 21
- ⁷⁰ AGN. SCOP. Exp. 531/7/05
- ⁷¹ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 21
- ⁷² AGN. SCOP. Exp. 531/68
- ⁷³ AGN. SCOP. Exp. 531/62
- ⁷⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/99
- ⁷⁵ AGN. SCOP. 531/103/103-2., f.6
- ⁷⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/98, f. 34-37
- ⁷⁷ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 24
- ⁷⁸ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, pp. 24-25
- ⁷⁹ AGN. SCOP. Exp. 531/99
- ⁸⁰ Elementos recurrentes en otros monumentos y edificios como Correos, el Monumento a la Independencia y el Hemiciclo a Juárez
- ⁸¹ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 28
- ⁸² GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 28
- ⁸³ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 28
- ⁸⁴ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 29
- ⁸⁵ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, pp. 32- 49
- ⁸⁶ GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980.
- ⁸⁷ GOMBRICH, *El sentido del orden...*, 1980, pp. 213-215
- ⁸⁸ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 31
- ⁸⁹ BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 162
- ⁹⁰ BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 162 y 163.
- ⁹¹ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, México, 1900. Vol. II, Núm. 5.: Tomado de RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 512
- ⁹² BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, p. 23
- ⁹³ Véanse las referencias a la arquitectura parlamentaria y en especial al Capitolio en: PEVSNER, *Historia de las tipologías en arquitectura*. 1980, pp. 40-45.
- ⁹⁴ García Márquez ridiculiza las pretensiones del Jefe del Supremo Gobierno de erigirse arcos y estatuas ecuestres, para perpetuarse en la memoria de sus gobernados, en el *Otoño del Patriarca.*, 1975.
- ⁹⁵ AGN. SCOP 530/52 f.1
- ⁹⁶ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 179-180.
- ⁹⁷ Véase el punto N° 10 de los defectos capitales que le señaló Rivas Mercado al Palacio Legislativo Federal de Dondé.
- ⁹⁸ AGN. SCOP. Exp. 530/319., f. 3-5v.
- ⁹⁹ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, México, 1900. Vol. II, Núm. 5.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 521.
- ¹⁰⁰ AGN. SCOP. Exp. 530/84., f. 2-4.
- ¹⁰¹ AGN. SCOP. *Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas*. Segundo año, cuarto trimestre, octubre de 1903, n° 8, México, Tipografía de la Dirección General de Telégrafos, 1910, p. 84.
- ¹⁰² RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. II, núm. 1.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, pp. 504-505 Lo apuntamos más arriba, el primer segundo premio había sido otorgado a Adamo Boari.
- ¹⁰³ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 531

¹⁰⁴ Los techos a la *mansard* se habían impuesto en París bajo el Imperio de Napoleón III, justo con la renovación urbana dirigida por el Barón de Haussmann. Estos techos, por su inclinación impedían la acumulación de la nieve en el invierno y simbolizaban la adopción de un gusto más sofisticado que trasciende lo meramente decorativo y se inclina por los aspectos estructurales. Este es uno de los elementos adoptados por las elites latinoamericanas de principios del siglo XX.

¹⁰⁵ AGN, SCOP. Exp. 530/84., f. 12-16

¹⁰⁶ AGN, SCOP. Exp. 530/552., f. 2

¹⁰⁷ AGN. SCOP. Exp. 530/84., f. 2-4v. El proyecto propuesto por Dondé contemplaba todo un plan de expropiaciones e inspirado en la arquitectura paisajista deseaba dejar amplias extensiones ajardinadas, como lo muestra la mejor tradición haussmaniana

¹⁰⁸ AGN. SCOP. Exp. 530/84., f. 12-16

¹⁰⁹ Ante un verdadero plan de regulación urbana de la ciudad de México, la Torre Latinoamericana no estaría emplazada en su sitio actual, pues riñe estéticamente con su entorno, constituido en su gran mayoría por una arquitectura funcionalista muy propia de las primeras décadas del siglo XX que muestran, en particular, el rompimiento con la academia.

¹¹⁰ Las transformaciones que sufren París y Viena son producto de dicho proceso. Grandes boulevares que enmarcan los edificios cívicos de la ciudad, con jardines diseñados para favorecer la imagen de amplitud y armonía; acorde con las transformaciones urbanas propiciadas por el auge liberal.

¹¹¹ "Pocos asuntos –afirmaba Rivas Mercado- son tan importantes para el arte mexicano como el que va a ocuparme: trátase del primer edificio que México, como país independiente, erige para sus legisladores; del edificio que constituirá timbre de legítimo orgullo para la República triunfante, testimonio altísimo de las venturas que con la paz disfruta. Merece, pues, que el público le consagre toda su atención; sé decir que embargó la mía por espacio de un año, y ojalá que las reflexiones que me ha sugerido y que apuntaré someramente, obliguen a mis compañeros a dar a conocer su autorizada opinión sobre el asunto"; véase: RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, pp. 501. Con estas palabras empezaría Rivas Mercado su crítica al palacio de Dondé e introducen poco más de treinta páginas que aparecieron, por entregas, en *El Arte y la Ciencia* entre abril y septiembre de 1900.

¹¹² RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, pp. 518-519.

¹¹³ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, pp. 530-531

¹¹⁴ AGN. SCOP 522/ 11 f. 37-47

¹¹⁵ AGN. SCOP. 530/338 f. 12-17

¹¹⁶ AGN. SCOP. 530/409-4 f. 54-55.

¹¹⁷ AGN. SCOP. 530/348 f. 7-8

¹¹⁸ AGN. SCOP. 530/348 f. 9-10

¹¹⁹ AGN. SCOP. 530/348 f. 11

¹²⁰ AGN. SCOP. 530/382 f. 2.

¹²¹ AGN. SCOP. 530/382 f. 3

¹²² AGN. SCOP. 530/382 f. 3

¹²³ AGN. SCOP. 530/382 f. 4

¹²⁴ AGN. SCOP. 530/382 f. 5

¹²⁵ AGN. SCOP. 530/382 f. 4

¹²⁶ AGN. SCOP. 530/382 f. 8-11

¹²⁷ AGN. SCOP. 530/450 f. 13

¹²⁸ AGN. SCOP. 530/450 f. 14

¹²⁹ AGN. SCOP. 530/450 f. 21-22

¹³⁰ Los contratos en detalle son los siguientes:

Contrato con el escultor Gardet: Con fecha de 25 de mayo de 1909 aparece el contrato celebrado entre el Sr. Vega Limón, Cónsul General de México en París, con domicilio en la rue Bourdaloue N° 5, en nombre del Señor Ingeniero Leandro Fernández, Ministro de Comunicaciones y Obras Públicas; este en representación del Gobierno Mexicano y el Señor escultor Gardet, con domicilio en la rue Boileu N° 28, París. En la primera cláusula del contrato el escultor que suscribe se compromete a ejecutar los modelos en yeso al tamaño de la ejecución definitiva y las reproducciones respectivas de:

1° Dos leones de bronce

2° Una águila y accesorios de cobre rojo repujado

En la segunda cláusula del contrato se definen los materiales a utilizar en las figuras de los leones: sería el bronce de ley; 90% de cobre rojo, 4% de estaño, 1% de plomo y 5% de zinc. El espesor medio para el cuerpo de los leones sería de siete milímetros; el espesor medio de la plataforma y del plinto en derredor será de diez milímetros. Los leones se patinarán con ácido del color que se determine después, excepto ciertas partes que se dorarán; por ejemplo, las cabezas parcialmente, las melenas, los pelos, las colas, las uñas y las urnas. El dorado se patinará parcialmente. El dorado se hará a la hoja de oro ordinario al título de 925. El águila se hará de cobre rojo repujado, parada sobre una roca. El repujado se hará en matrices de fundición de fierro hechas con el mayor esmero, conforme al modelo definitivo de yeso al tamaño de ejecución. Las diferentes piezas repujadas se ensamblarán en seguida y se ajustarán de manera de obtener una exactitud perfecta, así como solidez y precisión en las juntas. El águila será enteramente dorada, lo mismo que todos los accesorios y la roca. Se practicará el mismo dorado que a los leones. Las tres piezas, con sus moldes en yeso a un cuarto de ejecución y en tamaño de ejecución, y en su reproducción definitiva se avaluaron en Frs. 119.000.

Contrato con el escultor Jules Coutan: En el contrato celebrado a mediados de 1909, el escultor Coutan se comprometía a ejecutar los modelos de yeso al cuarto de ejecución, los modelos de yeso al tamaño de ejecución definitiva y las reproducciones respectivas de dos estatuas sentadas, de bronce, que se colocarán en pedestales en parte aislados en la base de la cúpula. La altura de la figura a partir de la base superior del plinto hasta arriba de la cabeza, medida sobre el cráneo sin contar los accesorios, paños u ornatos sería de 2.60 metros. Se utilizará el bronce de ley. Tal como se indicó para las esculturas en bronce contratadas al escultor Gardet. Las estatuas serán enteramente doradas, después patinadas parcialmente y en seguida cubiertas de un barniz incoloro aplicado en frío y el dorado se hará a la hoja con oro ordinario al título de 925.

Contrato con el estatuario señor Andrés Allar: Con fecha de 8 de julio de 1909 se celebró el contrato entre el Gobierno Mexicano y el señor Allar, estatuario. En el artículo primero del contrato, el sr. Allar se comprometía a ejecutar los modelos en yeso al cuarto de ejecución, los modelos en yeso al tamaño de la ejecución definitiva y las reproducciones respectivas en mármol de dos grupos de dos figuras en las extremidades del ático, con pilastra, plinto de base y *amortisement*. Cada uno de estos grupos en un solo *block* de mármol tendrá las dimensiones siguientes: espesor del mármol hasta el eje de las columnas 1.80 metros; altura total 3.13 metros; y mayor anchura 1.90 metros. En el artículo II del contrato se le exige al escultor el empleo para la reproducción en mármol de los dos grupos indicando mármol blanco claro de Carrara de primera clase. El precio de ambos modelos al tamaño de la ejecución en yeso y de ambos grupos en su ejecución definitiva en mármol blanco de Carrara sería de Frs. 140.000.

Contrato con el escultor Antonio Injalbert: Celebrado el 13 de mayo de 1910, dicho contrato contemplaba la ejecución de modelos y el vaciado final de dos estatuas sedentes de bronce, que se colocarán en pedestales en parte aislados, en la base de la Cúpula. En todas las demás especificaciones el contrato es idéntico al anterior.

De los *contratos celebrados con los escultores Noel, Gasq y Marqueste*, los que deben haber sido finiquitados entre 1909 y 1910, no encontramos evidencia, sin embargo Bénard en un informe sobre los trabajos del Señor Marqueste, fechado en noviembre de 1910, refiere que las estatuas de la "Fuerza" y la "Paz", al tamaño de ejecución en barro están

terminadas. La "Fuerza ha sido retocada, pues la piel de león sobresalía demasiado de cada lado de la figura. El señor Marqueste va a proceder al moldeado de esta figura y nos mandará la fotografía de la reproducción de yeso antes de enviarla a Carrara. Respecto a la "Paz" las observaciones fueron más importantes; he pedido al señor Marqueste que estudie más el modelado de los hombros y de la cabeza y también que estudie de nuevo el trapeado que cubre las piernas de manera que sea más pintoresco y tenga más carácter

Fuentes: AGN. SCOP 530/708 fs. 25-37., 530/704 f. 7., 530/651-2 fs. 21-15., 530/759 fs.36-41., y 530/761 f.7(Palacio Legislativo Federal. Correspondencia del señor Ministro de Comunicaciones y Obras Públicas, Sr. Leandro Fernández. Informe particular enviado por el director de las Obras del Palacio Legislativo sobre los trabajos del señor Marqueste, estatuario. Noviembre de 1910.)

¹³¹ AGN. SCOP. 530/708 f. 25-26.

¹³² AGN. SCOP. 530/759.

¹³³ La obra que se solicita por catálogo es casi siempre "una obra del tiempo", sin mayor pretensión artística pero que cumple con las exigencias académicas. Difícilmente estas obras se podrían catalogar como "obras maestras", pues cumplen estrictamente con una función decorativa.

¹³⁴ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 518

¹³⁵ *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 510.

¹³⁶ AGN. SCOP. 530/544 fs. 54-57.

¹³⁷ El expediente citado en la nota anterior también trae descripciones de los otros espacios del Palacio Legislativo Federal.

¹³⁸ RIVAS MERCADO, Antonio, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 510.

¹³⁹ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 511.

¹⁴⁰ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 7., 25 de mayo de 1911.

¹⁴¹ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 10., 26 de mayo de 1911.

¹⁴² AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 22-24., 31 de mayo de 1911.

¹⁴³ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 34-36.

¹⁴⁴ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 36-37.

¹⁴⁵ AGN. SCOP. Exp. 530/954, f. 1., 7th. October, 1912.

¹⁴⁶ AGN. SCOP. Exp. 530/954, , f. 3., 29 de nov. de 1912.

¹⁴⁷ AGN. SCOP. Exp. 530/1066., f. 42-46. 27 de marzo de 1922.

¹⁴⁸ GOMBRICH, *Historia del arte*, 1992, p. 82.

¹⁴⁹ BREITLING, *Historia de la Arquitectura*, pp. 64, 65.

¹⁵⁰ STAROBINSKI, *Los emblemas de la razón*, 1988, p. 49.

¹⁵¹ OZOUF, "Le Panteón. L'Ecole normale de los muertos", 1984, p. 141

¹⁵² DUBLÁN Y LOZANO, 1876, t. I p. 661.

¹⁵³ Esta situación encierra una paradoja, pues, el pueblo mexicano debió rendir culto a los héroes que el liberalismo reclamara como suyos, en el recinto bajo el Altar de Reyes en la Catedral Metropolitana. Señalamos la contradicción especialmente por el anticlericalismo que padecerá México en la segunda mitad del siglo XIX

¹⁵⁴ "Discurso de ingreso pronunciado por el Sr. Dr. Don Edmundo O'Gorman", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia. Correspondiente de la Real de Madrid*, p. 228.

¹⁵⁵ JIMÉNEZ, "La creación...", 2002

¹⁵⁶ El protocolo señalado para la coronación de Agustín I y los ritos de su corte son un indicador preciso de lo que el Partido Conservador estaba dispuesto a apostar a exhibir como su propia génesis.

¹⁵⁷ Aun no se ha valorado el impacto del rito masónico en las ceremonias laicas de la nación que subyacen a la creación de los rasgos identitarios de la nación.

¹⁵⁸ *Diario de los Debates*. Sesión del día 10 de septiembre de 1861.

¹⁵⁹ La propuesta de Justo Sierra también habría de entenderse dentro de la promoción histórica que exalta la figura de Benito Juárez a partir del año de su muerte (1872) y de la erección de su monumento mortuario en el Panteón de San Fernando.

¹⁶⁰ En *El Imparcial* se cita el proyecto presentado por Justo Sierra en 1872. *El Imparcial*. 19 de mayo de 1903.

¹⁶¹ *El Imparcial*, 19 de mayo de 1903.

¹⁶² La propuesta de erigir la "Capilla de la Independencia" en el Templo de la Enseñanza provino del Grupo Reformista y Constitucional, que en 1895 quisieron arrancar los restos de los insurgentes de la tutela del clero. La iniciativa no fue acogida por el régimen porfirista.

¹⁶³ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inv. 3567. Exp. N°8, mayo 19 de 1903.

¹⁶⁴ AGN. Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. Exp. 28., 19 de septiembre de 1896.

¹⁶⁵ AGN. Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. Exp. 28.

¹⁶⁶ *El Mundo Ilustrado*, 2 de agosto de 1908.

¹⁶⁷ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inv. 3567., Exp. 8, N°19., mayo 19 de 1903. Como ya vimos en dicha exposición también se exhibieron las maquetas del Palacio Legislativo Federal.

¹⁶⁸ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inv. 3567., 1° de abril de 1901

¹⁶⁹ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567 Exp. 8-15. Los datos que aquí exponemos son un extracto de la minuta de de Heredia. La "Memoria descriptiva" fue presentada, fechada y rubricada por el director de las obras del Panteón Nacional Ing. Guillermo de Heredia el 17 de diciembre de 1902. El expediente ha sido fechado y aparece con fe de recibido en la Secretaría de Comunicaciones el 8 de enero de 1903.

¹⁷⁰ La "Memoria descriptiva" del Panteón Nacional hace referencia a infinidad de planos que no se hallaban en los depósitos documentales del Archivo Histórico de la Ciudad de México. La búsqueda en otros archivos, en especial en el Archivo General de la Nación resultó infructuosa.

¹⁷¹ Es ésta la característica esencial por la cual el Panteón Nacional tiene, además, carácter de cenotafio.

¹⁷² Hasta aquí el extracto de la minuta de de Heredia.

¹⁷³ Muy propio de tradiciones occidentales embebidas de las fuentes del judaísmo y del cristianismo, y de la antigüedad clásica de Grecia y Roma. HASKELL, *El gusto y el arte...*, 1990.

¹⁷⁴ PIKE, "In Memory of ..." 1980. pp. 642-658

¹⁷⁵ El argumento de de Heredia no habría sido compartido por Nicolás Mariscal, cuando este elabora su interpretación de la arquitectura del siglo XIX mexicano en el documento que ya hemos citado, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, e insiste, en 1911, en que "un arte nacional" aún no se ha logrado en México. Véase también el documento donde de Heredia externa su opinión en: AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567 Exp. 8-15.

¹⁷⁶ El Ingeniero Guillermo de Heredia fue escogido unánimemente por el jurado que debió juzgar y calificar los proyectos para el Palacio Legislativo Federal para que a petición expresa del Poder Ejecutivo elaborara el Proyecto del Panteón Nacional y no fue mediante ningún concurso, como se acostumbraba en ese entonces.

¹⁷⁷ En el año de 1903 el C. Presidente de la República ha concedido licencia para dirigir construcciones de edificios a los arquitectos, Ingenieros de Minas, Ingenieros Militares, Ingenieros Civiles e Industriales, quienes participarán al público la especie de título que posean. AHDF. Inventario 611, leg° 1.

¹⁷⁸ “Discurso pronunciado por el Señor Arquitecto Nicolás Mariscal en la Ceremonia de colocación de la primera piedra del Panteón Nacional. *La República Mexicana*. 15 de mayo de 1903., pp. 6-7.

¹⁷⁹ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567, 1° de julio de 1903.

¹⁸⁰ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567, 1° de julio de 1903.

¹⁸¹ BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *El Mundo Ilustrado*. 1° de septiembre de 1907.

¹⁸² BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *El Mundo Ilustrado*. 1° de septiembre de 1907.

¹⁸³ AHDF. Inventario 1299 Exp. 31.

¹⁸⁴ AHDF. Inv. 1299. Exp. 31 Leg°. 3.

¹⁸⁵ GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992. p. 86.

¹⁸⁶ La *Colonne Vendôme* siguió el modelo de columna Trajana, y fue construida entre 1806-1810. Era un “*monumentum belli germanici*” y tenía una estatua de Napoleón en su cima. Canova lo convirtió en un héroe desnudo. En: PEVSNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. 1980, p. 18. y PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, 1948.

¹⁸⁷ Dicha columna pertenece al tesoro francés y se exhibe en el Palacio de Versalles.

¹⁸⁸ *Monumento a la Independencia*. (Album). México: Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. 1910.

¹⁸⁹ En este sentido el Monumento a la Independencia llegó a ser también emblemático del México contemporáneo. El ascendente del monumento se escamotea con el fin de restar importancia al Porfiriato.

¹⁹⁰ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983., p. 175

¹⁹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, pp. 74-75.

¹⁹² GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p.75. Columnas conmemorativas celebraron reyes e imperios, antiguos y contemporáneos. Si la República adoptó esta expresión artística es por su estrecho vínculo con el *revival* del clasicismo.

¹⁹³ En su descripción del monumento, Rivas Mercado admite que es una estatua alada. La investigación posterior coincide en que el llamado Ángel de la Independencia es en realidad una victoria alada, v. gr., la Victoria Alada de Samotracia en la escalinata del Museo del Louvre, París. HASKELL, *El gusto y el arte...*, 1990, p. 365-367.

¹⁹⁴ Nótese que el imaginario popular se refiere al Angelito de la Independencia, pero jamás lo reputa como un monumento a Hidalgo.

¹⁹⁵ AGN. SCOP. Exp. 532/49, p. 1.

¹⁹⁶ AGN. SCOP. Exp. 532/49, 20 de enero de 1886, pp. 1-2.

¹⁹⁷ AGN. SCOP. Exp. 532/49, 2 de agosto de 1886, p. 3.

¹⁹⁸ AHDF. Ramo Gobernación. Monumento a la Independencia. Inv. 1168 Exp. 40.

¹⁹⁹ AGN. SCOP. Exp. 532. Convocatoria para construcción del Monumento a la Independencia. La 13° cláusula dice a la letra que “el autor del proyecto que se elija tendrá como premio la dirección de la obra, percibiendo por ello los honorarios correspondientes, según el presupuesto que apruebe la Secretaría de Fomento, y el proyecto pasará a ser de la exclusiva propiedad del gobierno”.

*Piedra de color gris azulado extraída de Santo Tomás Tlalmanalco muy utilizada por los "ornamentistas" mexicanos, dadas las propiedades del mineral.

²⁰⁰ Calendario de Lara, 1843. p. 49.

²⁰¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 74.

- ²⁰²
- I. Himno Nacional y salva de artillería al llegar el Señor Presidente de la República.
 - II. "Fantasía de Hungría" por la banda militar de artillería
 - III. Discurso del Sr. Ingeniero José Ramón de Ibarrola.
 - IV. Recuerdo del país (vals)
 - V. Poesía del Sr. Juan de Dios Peza.
 - VI. Firma del Acta de todos los poderes y el Cuerpo Diplomático.
 - VII. Colocación de la primera piedra por el Señor Presidente de la República, en cuyo acto se depositará un cofre conteniendo el acta respectiva, una colección de monedas del cuño mexicano, y algunos documentos que conmemoran la época de la ceremonia²⁰².
 - VIII. Himno Nacional y salva de artillería.

Fuente: *Crónica...*, 1991.

²⁰³ AHDF. Inv. 1167. Leg. 2. Exp. 24. El ingeniero Gonzalo Garita estaba reputado como habilísimo en cálculos y cimentaciones.

²⁰⁴ AHDF. Inv. 1167. Leg 2. Exp. 24.

²⁰⁵ Por ornata Rivas Mercado se refiere al artista dedicado a un sinfín de tareas de decoración interior y exterior diferente a la estatuaria propiamente dicha. Dicha afirmación no es óbice para que el ornata sea también un artista escultor, cual era el caso de Enrico Alciati.

²⁰⁶ AHDF. Inv. 1166. Leg 1. Exp. 13. 18 de nov. de 1907

²⁰⁷ AHDF. Inv. 1166. Leg. 1. Exp. 13., 27 de noviembre de 1907.

²⁰⁸ A falta de definición convengamos que el ornata es realmente un escultor, lo cual es cierto al menos en la profesión que confesaba tener Alciati: escultor.

²⁰⁹ AHDF. Inv. 1166, Leg. 1 Exp. 13. 30 de enero de 1909.

²¹⁰ AHDF. Inv. 1168. Leg°3 Exps. 24 y 27.

²¹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 75.

²¹² AHDF. Inv. 1168. Leg° 3. Exp. 37.

²¹³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 75. Se devastan al tamaño de ejecución en Italia, pero se terminan de detallar y se pulen en México.

²¹⁴ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 175-176

²¹⁵ AHDF. Inv. 1168. Exp. 40

²¹⁶ En el entendido de que la cívica es la nueva religión del Estado, según lo habría conceptualizado Justo Sierra, que en algún momento fungió como el Sumo Sacerdote de esa religión estatal.

²¹⁷ MARTÍNEZ, *La Patria en el Paseo...*, 2005, p. 17

²¹⁸ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios...", 1995, p. 325.

²¹⁹ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios...", 1995, p. 325.

²²⁰ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios ...", 1995, p. 326

²²¹ KRAUZE, 1997, *Siglo de caudillos...*, p. 39

²²² Imagen definitiva que se le legaba a la historia de Hidalgo, es el Hidalgo porfiriano tallado en mármol de Carrara, con un peso de poco más de seis toneladas.

²²³ "...la historia patria vino a ser el eje de un programa escolar que transmitió la idea de una memoria nacional asentada en un pasado compartido por diversos componentes de la población"; véase: FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 17p. 169-170

²²⁴ BALANDIER, *El poder en escenas*. 1994, p. 24

¹⁷⁷ En el año de 1903 el C. Presidente de la República ha concedido licencia para dirigir construcciones de edificios a los arquitectos, Ingenieros de Minas, Ingenieros Militares, Ingenieros Civiles e Industriales, quienes participarán al público la especie de título que posean. AHDF. Inventario 611, leg° 1.

¹⁷⁸ "Discurso pronunciado por el Señor Arquitecto Nicolás Mariscal en la Ceremonia de colocación de la primera piedra del Panteón Nacional. *La República Mexicana*. 15 de mayo de 1903., pp. 6-7.

¹⁷⁹ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567, 1° de julio de 1903.

¹⁸⁰ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567, 1° de julio de 1903.

¹⁸¹ BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *El Mundo Ilustrado*. 1° de septiembre de 1907.

¹⁸² BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *El Mundo Ilustrado*. 1° de septiembre de 1907.

¹⁸³ AHDF. Inventario 1299 Exp. 31.

¹⁸⁴ AHDF. Inv. 1299. Exp. 31 Leg°. 3.

¹⁸⁵ GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992. p. 86.

¹⁸⁶ La *Colonne Vendôme* siguió el modelo de columna Trajana, y fue construida entre 1806-1810. Era un "*monumentum belli germanici*" y tenía una estatua de Napoleón en su cima. Canova lo convirtió en un héroe desnudo. En: PEVSNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. 1980, p. 18. y PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, 1948.

¹⁸⁷ Dicha columna pertenece al tesoro francés y se exhibe en el Palacio de Versalles.

¹⁸⁸ *Monumento a la Independencia*. (Album). México: Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. 1910.

¹⁸⁹ En este sentido el Monumento a la Independencia llegó a ser también emblemático del México contemporáneo. El ascendente del monumento se escamotea con el fin de restar importancia al Porfiriato.

¹⁹⁰ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983., p. 175

¹⁹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, pp. 74-75.

¹⁹² GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p.75. Columnas conmemorativas celebraron reyes e imperios, antiguos y contemporáneos. Si la República adoptó esta expresión artística es por su estrecho vínculo con el *revival* del clasicismo.

¹⁹³ En su descripción del monumento, Rivas Mercado admite que es una estatua alada. La investigación posterior coincide en que el llamado Ángel de la Independencia es en realidad una victoria alada, *v. gr.*, la Victoria Alada de Samotracia en la escalinata del Museo del Louvre, París. HASKELL, *El gusto y el arte...*, 1990, p. 365-367.

¹⁹⁴ Nótese que el imaginario popular se refiere al Angelito de la Independencia, pero jamás lo reputa como un monumento a Hidalgo.

¹⁹⁵ AGN. SCOP. Exp. 532/49, p. 1.

¹⁹⁶ AGN. SCOP. Exp. 532/49, 20 de enero de 1886, pp. 1-2.

¹⁹⁷ AGN. SCOP. Exp. 532/49, 2 de agosto de 1886, p. 3.

¹⁹⁸ AHDF. Ramo Gobernación. Monumento a la Independencia. Inv. 1168 Exp. 40.

¹⁹⁹ AGN. SCOP. Exp. 532. Convocatoria para construcción del Monumento a la Independencia. La 13° cláusula dice a la letra que "el autor del proyecto que se elija tendrá como premio la dirección de la obra, percibiendo por ello los honorarios correspondientes, según el presupuesto que apruebe la Secretaría de Fomento, y el proyecto pasará a ser de la exclusiva propiedad del gobierno".

*Piedra de color gris azulado extraída de Santo Tomás Tlalmanalco muy utilizada por los "ornamentistas" mexicanos, dadas las propiedades del mineral.

²⁰⁰ Calendario de Lara, 1843. p. 49.

²⁰¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 74.

- ²⁰²
- I. Himno Nacional y salva de artillería al llegar el Señor Presidente de la República.
 - II. "Fantasía de Hungría" por la banda militar de artillería
 - III. Discurso del Sr. Ingeniero José Ramón de Ibarrola.
 - IV. Recuerdo del país (vals)
 - V. Poesía del Sr. Juan de Dios Peza.
 - VI. Firma del Acta de todos los poderes y el Cuerpo Diplomático.
 - VII. Colocación de la primera piedra por el Señor Presidente de la República, en cuyo acto se depositará un cofre conteniendo el acta respectiva, una colección de monedas del cuño mexicano, y algunos documentos que conmemoran la época de la ceremonia²⁰².
 - VIII. Himno Nacional y salva de artillería.

Fuente: *Crónica...*, 1991.

²⁰³ AHDF. Inv. 1167. Leg. 2. Exp. 24. El ingeniero Gonzalo Garita estaba reputado como habilísimo en cálculos y cimentaciones.

²⁰⁴ AHDF. Inv. 1167. Leg 2. Exp. 24.

²⁰⁵ Por ornatista Rivas Mercado se refiere al artista dedicado a un sinnúmero de tareas de decoración interior y exterior diferente a la estatuaria propiamente dicha. Dicha afirmación no es óbice para que el ornatista sea también un artista escultor, cual era el caso de Enrico Alciati.

²⁰⁶ AHDF. Inv. 1166. Leg 1. Exp. 13. 18 de nov. de 1907

²⁰⁷ AHDF. Inv. 1166. Leg. 1. Exp. 13., 27 de noviembre de 1907.

²⁰⁸ A falta de definición convengamos que el ornatista es realmente un escultor, lo cual es cierto al menos en la profesión que confesaba tener Alciati: escultor.

²⁰⁹ AHDF. Inv. 1166, Leg. 1 Exp. 13. 30 de enero de 1909.

²¹⁰ AHDF. Inv. 1168. Leg°3 Exps. 24 y 27.

²¹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 75.

²¹² AHDF. inv. 1168. Leg^ 3. Exp. 37.

²¹³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 75. Se devastan al tamaño de ejecución en Italia, pero se terminan de detallar y se pulen en México.

²¹⁴ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 175-176

²¹⁵ AHDF. Inv. 1168. Exp. 40

²¹⁶ En el entendido de que la cívica es la nueva religión del Estado, según lo habría conceptualizado Justo Sierra, que en algún momento fungió como el Sumo Sacerdote de esa religión estatal.

²¹⁷ MARTÍNEZ, *La Patria en el Paseo...*, 2005, p. 17

²¹⁸ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios...", 1995, p. 325.

²¹⁹ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios...", 1995, p. 325.

²²⁰ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios ...", 1995, p. 326

²²¹ KRAUZE, 1997, *Siglo de caudillos...*, p. 39

²²² Imagen definitiva que se le legaba a la historia de Hidalgo, es el Hidalgo porfiriano tallado en mármol de Carrara, con un peso de poco más de seis toneladas.

²²³ "...la historia patria vino a ser el eje de un programa escolar que transmitió la idea de una memoria nacional asentada en un pasado compartido por diversos componentes de la población"; véase: FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 17p. 169-170

²²⁴ BALANDIER, *El poder en escenas*. 1994, p. 24

²²⁵ La historiografía que revise la inversión y la procedencia de los fondos para obras públicas no es abundante, aunque contamos con la investigación que realiza Priscilla Connolly sobre la relación entre Lord Cowdray (Mr. Pearson) y el gobierno porfirista: CONNOLLY, Priscilla, *El contratista de don Porfirio*. México: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana y Fondo de Cultura Económica. 1997.

²²⁶ El caso de Vicente Riva Palacio como Secretario de Fomento es uno de los más connotados.

²²⁷ Alan Knight señala que "los viejos liberales murieron (algunos fueron compañeros de generación y lucharon al lado de Díaz) o fueron confinados al silencio, o aceptaron sinecuras; hubo reconciliación con la Iglesia y, tácitamente se le permitió recuperar algo de su antigua importancia política, social y económica". KNIGHT, *La Revolución Mexicana...*, 1996, p. 34.

²²⁸ GUERRA, *México: Del Antiguo...*, Tomo I., 1992, p. 59.

²²⁹ KNIGHT, *La Revolución Mexicana...*, 1996, p. 27

²³⁰ La modernización de la ciudad tuvo su equivalente en la historia, pues no fue otra la intención de Justo Sierra en sus escritos históricos que la de mostrar el expediente inmaculado de los liberales de antigua prosapia, en el mismo sentido la obra publicada bajo la dirección de RIVA PALACIO, *México a través de los siglos...*, 1988., asume las mismas etapas del devenir histórico mexicano propuestas por la interpretación liberal.

²³¹ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 140

²³² ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, p. 325. El autor apunta esta afirmación a manera de hipótesis.

²³³ La higienización y el avance médico no nos compete directamente y trasciende nuestro objeto de investigación, aunque la argumentación expuesta por Palti sobre una suerte de *medicalización* de la política mexicana en oposición a la política que era sólo de la competencia de abogados y hombres de letras y que había entrado en total descrédito, prepara el camino para una política más científica como la que pregonaban el grupo que se mereció el apelativo de "científicos". PALTÍ, *La invención...*, 2005, pp. 313-315. Con respecto a las obras públicas, el famoso gran canal de desagüe del valle de México, las terminales portuarias, el saneamiento de Veracruz, Coatzacoalcos y Salina Cruz fueron obra de S. Pearson, el contratista de don Porfirio. El Sr. Pearson pasó de contratista a inversionista y después de permanecer dos décadas en México se le acusaría de haber sacado más del país que cualquier hombre después de Cortés. CONNOLLY, *El contratista...*, 1997, pp. 11-12. De los aspectos artísticos y arquitectónicos, así como de la crítica artística nos ocupamos en los capítulos I, II y III de esta investigación.

²³⁴ La pintura alegórica es uno de los temas que no he tratado por merecer una investigación aparte con un esmerado cuidado del detalle y de la composición que en verdad trasciende a mi formación.

²³⁵ TENORIO, *Artilugio...*, 1998

²³⁶ Estas perspectivas desahogadas fueron ejecutadas por Haussmann, en París, para exaltar aquellas edificaciones del viejo París que no sucumbieron ante la barrena.

²³⁷ Este carácter, que sólo reviste la arquitectura, es revisado por BENÉVOLO, 1988; ROSSI, 1986; BACZKO, 1991; GOMBRICH, 1992 y BALANDIER, 1994.

²³⁸ En alusión a lo expuesto por Lempérière. En: LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios...", 1995, p. 325.