

EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

LA ARQUITECTURA EMBLEMÁTICA
DEL PORFIRIATO
EN LA CIUDAD DE MÉXICO
1876-1911

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE DOCTOR EN
HISTORIA PRESENTA:
ARNALDO MOYA GUTIÉRREZ

MÉXICO, D.F.

Enero de 2008

A Isabel y Humberto
In Memoriam.

A mis padres.

A todos mis hermanos.

Agradecimientos

Al haber concluido mi investigación doctoral asumo un cúmulo de deudas con las personas e instituciones que me apoyaron en México y Costa Rica.

En México agradezco profundamente al Dr. Enrique Florescano el enriquecimiento de mi trabajo mediante su lectura crítica, puntual y recurrente. Del mismo modo la Dra. Erika Pani logró una depuración del texto al recomendar acotar la temática y eliminar lo que “hacía ruido”. La Dra. Romana Falcón, con sus comentarios precisos y certeros, logró que ubicara mi temática en una óptica apropiada. Con su lectura y comentarios el Dr. Ariel Rodríguez Kuri oxigenó el texto al recomendar incorporarle las transformaciones que sufre la ciudad de México antes y durante el Porfiriato.

Estoy en deuda con la Dra. Clara Lida porque en su Seminario de tesis depuramos nuestros proyectos de investigación y porque contribuyó a la ampliación de nuestros horizontes históricos.

Desde la Coordinación Académica del Doctorado en Historia de El Colegio de México la Dra. Sandra Kuntz F. y la Dra. Graciela Márquez C. mantuvieron una preocupación constante por mi eventual graduación. Gracias por tan importante apoyo.

Mi Doctorado en Historia y su fruto fue apoyado por la Cancillería mexicana, por la Beca PRA-OEA, por el INEHRM, El Colegio de México, la Universidad de Costa Rica y la Oficina de Asuntos Internacionales de la misma universidad. El apoyo de la Dra. Yamileth González García, Rectora de la Universidad de Costa Rica y del MSc. Héctor González, Vicerrector de Administración, ha sido invaluable. Del mismo modo agradezco al Dr. Gustavo Adolfo Soto Valverde, Director de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica por su apoyo constante e incondicional.

Dejo testimonio de agradecimiento a mis amigos, amigas y colegas que me han acompañado en la Academia y en la vida. Por último deseo agradecer a mi familia y a mis parientes más cercanos el apoyo que desde siempre me han ofrecido. Rindo testimonio de fidelidad a mis mascotas que estuvieron a mi lado en las diferentes versiones de esta investigación.

A todos reconozco una deuda imperecedera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL	I
1. EL RÉGIMEN	I
2. LA HISTORIOGRAFÍA Y LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA	VII
3. LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN	XV
4. EL OBJETO DE ESTUDIO	XX
5. LA ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN	XXIV
NOTAS	XXXVI

I PARTE. LA CIUDAD TRANSFORMADA

CAPÍTULO I

LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE LA CIUDAD DE MÉXICO DURANTE EL PORFIRIATO	1
--	---

INTRODUCCIÓN	1
I- LA CIUDAD VIRREINAL	4
II- LA CIUDAD DECIMONÓNICA	6
III- LA CIUDAD PORFIRIANA	12
NOTAS	28

CAPÍTULO II

LA CIUDAD DE MÉXICO Y SU ARQUITECTURA	33
INTRODUCCIÓN	33
I- CIUDAD Y ARQUITECTURA	34
II- ARQUITECTURA Y PODER	61
III- ARQUITECTURA, PODER E INTERPRETACIÓN HISTÓRICA	68
NOTAS	74

II PARTE. LA ARQUITECTURA EMBLEMÁTICA DEL RÉGIMEN

CAPÍTULO III

EL MONUMENTAL COMPLEJO DEL PASEO DE LA REFORMA	83
---	----

INTRODUCCIÓN	83
I- EL PASEO DE LA REFORMA	84
II- EL MONUMENTO A COLÓN Y EL MONUMENTO A CUAUHTÉMOC	94
III- FRANCISCO SOSA Y LAS ESTATUAS DE LA REFORMA	107
IV- EL MONUMENTO A JUÁREZ	113
4.1 Juárez, el Benemérito	114
4.2 El Hemiciclo a Juárez	120
NOTAS	125

CAPITULO IV	
EL MONUMENTO A LA INDEPENDENCIA	129

INTRODUCCIÓN	129
I- LAS VIRTUDES HEROICAS DE HIDALGO	130
II- LOS MONUMENTOS A HIDALGO	136
III- MONUMENTOS A LA INDEPENDENCIA	142
IV- ¿UN MONUMENTO PORFIRIANO EN HONOR A HIDALGO O A LA INDEPENDENCIA?	148
V- LA COLUMNA DE LA INDEPENDENCIA PORFIRIANA	149
5.1 La obra	153
5.2 La estatuaria y los trabajos de ornamentación	155
5.3 La lectura iconológica de la Columna de la Independencia	158
NOTAS	168

CAPÍTULO V	
LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN	174
INTRODUCCIÓN	174
I- EL PALACIO DE CORREOS	176
1.1 El proyecto	177
1.2 La obra	178
1.3 Estructura simbólica	185
II- EL PALACIO DE COMUNICACIONES	186
2.1 El proyecto	188
2.2 La obra	189

2.2.1 Simbolismo e interpretación de la decoración	193
III- EL PALACIO LEGISLATIVO FEDERAL	201
3.1 El concurso	204
3.2 La crítica de arte y el proyecto de Dondé	206
3.3 La cimentación	208
3.4 La magnitud del proyecto	208
3.5 Las fachadas	209
3.6 Las obras de arte	211
3.7 La estatuaria	212
3.8 Los contratos	213
3.9 Ejecución de las esculturas y representación simbólica	213
3.10 La Sala de los Pasos Perdidos	215
3.11 La suspensión de la obra	217
IV- EL PANTEÓN NACIONAL	219
4.1 Diversidad de proyectos	220
4.2 El Panteón Nacional del Porfiriato	223
4.2.1 La memoria descriptiva del Panteón Nacional	224
4.2.2 Objeto	225
4.2.3 Carácter	225
4.2.4 Estilo y simbolismo	225
4.2.5 La obra	227
V- LA “APOTEOSIS DE LOS HÉROES”	230
NOTAS	238

TERCERA PARTE: CONMEMORACIÓN Y SÍNTESIS

CAPÍTULO VI	
LA CONMEMORACIÓN DEL RÉGIMEN PORFIRIANO	248
INTRODUCCIÓN	248
I- LA CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO	248
II- LA SÍNTESIS INTERPRETATIVA	260
NOTAS	270
CONCLUSIONES GENERALES	273
BIBLIOGRAFÍA	285
FIGURAS insertas después de la página 247	

Introducción General.

1. EL RÉGIMEN

El Porfiriato fue el periodo histórico en que la nación mexicana fue gobernada por Porfirio Díaz entre 1876 y 1911¹. Ante un siglo XIX de acusada sismicidad política surge la era de Díaz como una época de apaciguamiento y de paz prolongada que no habían conocido los mexicanos desde antes de la revolución de Independencia, iniciada en 1810.

Fue debido al enfrentamiento ideológico –pero también a cierta capacidad de negociación entre las diversas facciones en pugna y a raíz de la restauración de la República- que los héroes que coronaron el panteón heroico mexicano fueron los de acrisolado linaje liberal y republicano².

El Porfiriato apostaba por una trilogía heroica de filiación liberal constituida por Hidalgo, Juárez y Díaz³ y para conmemorar a la patria se proyectaron paseos, monumentos y edificios públicos y se crearon las tradiciones republicanas que regirían el calendario cívico mexicano.

La Revolución de 1910 puso fin a la era de Díaz y los principales ideólogos revolucionarios acreditaron a dicha revolución la modernidad mexicana⁴. Históricamente el Porfiriato se vio precedido por una serie de convulsiones políticas donde las gavillas, los pronunciamientos y los levantamientos –heredados de la revolución de Independencia- estaban a la orden del día⁵. El encono que prevaleció en el enfrentamiento entre liberales y conservadores impidió que sus proyectos de Estado se consolidaran. Muchos años después, en 1904, y con la perspectiva que sólo concede el tiempo, Bulnes argumentaría que: “El partido liberal sufrió numerosas derrotas y, no obstante ellas, vivía, luchaba y crecía. El partido conservador fue vencido no obstante haber alcanzado numerosas victorias [...]”⁶. A partir de la guerra de Reforma varios factores apostaron por un futuro liberal, a pesar de que los conservadores favorecieron la intervención francesa y el episodio imperial.

El régimen porfiriano ha merecido tres interpretaciones que proceden de distintos frentes. La primera interpretación fue la que prevaleció entre los ideólogos contemporáneos al régimen y se puede caracterizar como apologética. La segunda fue la difundida por los opositores al régimen y tuvo diversas manifestaciones en el interior del país y en el extranjero. Dentro de esta interpretación caben, también, los juicios que mereció el régimen a su caída y que prevalecieron, en el horizonte historiográfico, hasta bien entrado el siglo XX. Esta interpretación se centra en la

responsabilidad que cupo al régimen en la represión de las llamadas “guerras de castas”, en la censura previa impuesta a la prensa, en el expediente del exilio voluntario, en los juicios sumarios a los rebeldes y, muy especialmente, a la dispensa de prebendas que aseguraban la fidelidad de los acólitos. La tercera interpretación deriva del “revisionismo” a que fue sometido el periodo por algunos estudiosos mexicanos y extranjeros e introdujo algunos matices, que no todos comparten, respecto a cierta moderación del gobernante en el ejercicio del poder.

De la primera interpretación son tributarios, entre otros, Justo Sierra y Emilio Rabasa. Para ambos autores el autoritarismo del régimen era la única vía para el consenso y la paz social. Justo Sierra, en su primera época, estaba convencido de que el régimen de Díaz debía imponerse con su personalismo y autoritarismo por cuanto “la clase indígena [era] un obstáculo perpetuo a la normalización de la democracia, porque sus tendencias hereditarias y sus tradiciones la condenan a vivir bajo un régimen oligárquico y patriarcal...”⁷. La legitimidad del gobernante habría de buscarse en la “voluntad nacional” y no en las urnas por cuanto la opinión imponía el poder al presidente Díaz como quien exige el cumplimiento de un deber, como una responsabilidad que se hacía efectiva”⁸. Es un gobierno personal que amplía, defiende y robustece al gobierno legal⁹.

Fue merced a la legitimidad forzada y a expensas del sacrificio de la vida política que se lograría “el progreso nacional y la inanición de los grupos políticos”¹⁰. El “necesariato”, la figura del “cesarismo espontáneo” y el “gobierno personal y autoritario adquirieron algún grado de aceptación en la época de Justo Sierra. En Rabasa llegó a ser también un argumento de peso por cuanto “se decía entonces [durante el Porfiriato] y más se ha dicho después, que el pueblo estaba enervado y envilecido, afeminado por el bienestar que la dictadura le ofrecía a cambio de sumisión...”¹¹.

Sierra se convirtió en el “sumo sacerdote” de la religión cívica del régimen¹², por su modo particular de exaltar a Díaz. En el *México: su evolución social* los argumentos de este autor conducen inevitablemente a contemplar la época de Díaz como la más próspera.

Rabasa, por su parte, dedicó su obra titulada: *La evolución histórica de México* a compendiar el desarrollo histórico que culminaba con el Porfiriato. Los juicios y argumentos emitidos por Rabasa iban a contrapelo de la ortodoxia revolucionaria. En la semblanza que de Díaz construye este autor revela la percepción que tenía del “dictador” y de la “dictadura necesaria” al atribuirle rasgos de “honradez acrisolada y de instinto político”¹³. El gobierno de Díaz calificado por Rabasa “como una “dictadura

de hecho”, pero cuidadosa de las formas constitucionales [...] no entra en la clasificación de las tiranías, ni el general Díaz en la lista de los déspotas”¹⁴. Según Rabasa: “La dictadura contó ampliamente con la opinión pública [...] La opinión pública facilitó la suavidad de la dictadura y colaboró con ésta, inconcientemente la opinión alentaba al régimen y lo ayudaba a arraigarse y a perpetuarse”¹⁵.

Sierra y Rabasa lograron plasmar un perfil del régimen que se encontraba lejos del descrito por sus detractores¹⁶. Los argumentos sostenidos por ambos autores exponen una visión del Porfiriato que cuadraba con la idea positiva del progreso continuo. En la percepción de estos autores su adhesión al régimen explica la apología del dictador, aunque al final Sierra en su *mea culpa* abjuró del régimen y del caudillo.

En la segunda interpretación caben los argumentos de los opositores al régimen, tanto en el plano interno como externo. El Porfiriato habría sido caracterizado como un régimen personalista, autoritario, cruel y sumamente complejo que se sostenía por la vía de la coacción, de la censura y del escarmiento. Los críticos ven en el poder acumulado por Díaz una intensa fuente de tensiones. Al perfil siniestro del régimen contribuyó la persecución que sufre la prensa y los amagos de rebelión impulsados por algunos caudillos locales. El caso del asesinato de García de la Cadena y el alejamiento del poder de la familia Terrazas son dos ejemplos que revelan ese perfil torvo del régimen. El *México bárbaro* (1911) de J.K. Turner compendia esta posición. Según Turner el régimen de Díaz, en contubernio con el gobierno de Taft, sometió al trabajo esclavo a comunidades indígenas enteras y cuando estas protestaron se les culpó de odio racial hacia los blancos. Al reputar la protesta como una “guerra de castas” se planeó su aniquilación. Ante la situación descrita la única vindicación posible era la protesta armada contra la que Estados Unidos no debía intervenir. La represión sustentada por el régimen, el aniquilamiento de la oposición, la manipulación del sistema electoral y la protección a toda costa de la inversión norteamericana son los puntos medulares de la crítica de Turner al régimen de Díaz.

El carácter que se le imputa al recién caído régimen a la luz del triunfo de la Revolución, no fue muy distinto, pues al instaurarse el régimen revolucionario se daba por descontado que el tirano [Díaz] había sido depuesto por las restricciones impuestas a las libertades políticas y por los abusos que cometió al monopolizar el poder. La situación fue más aguda y abarcaba una intrincada trama de solidaridades puestas al desnudo al estallar la Revolución. A Díaz lo acompañó durante su extenso mandato un amplio grupo que lo apoyó en su gestión y que medró a la sombra del

poder¹⁷. Hasta entonces el engranaje funcionó a satisfacción apoyado por una serie de coacciones difíciles de indagar y en coalescencia con los hombres de la administración. En las circunstancias descritas el arbitrio del gobernante podría resultar inconmensurable. Esta segunda posición aglutina a los críticos del régimen de primera, segunda y tercera generación. No olvidemos que la primera crítica al régimen procedió del seno del partido liberal, que veía en el envanecimiento de Díaz la traición a los postulados del liberalismo y enarboló, como emblema, la figura histórica de Juárez.

En la tercera interpretación consideramos los argumentos que catalogamos como revisionistas por cuanto se sustentan en el crecimiento económico, en la paz prolongada, en la conciliación e integración nacionales y en los lazos fundados en las sociabilidades tradicionales y modernas. En esta etapa tendemos un puente entre Cosío Villegas y los estudios realizados por especialistas mexicanos y mexicanistas extranjeros. El esfuerzo de síntesis histórica logrado por Cosío Villegas en la *Historia Moderna de México* establece un vínculo entre la interpretación apologética que ofrecían Sierra y Rabasa y el revisionismo de la segunda mitad del siglo XX.

Sin proponérselo, el juicio establecido por Cosío Villegas acerca del Antiguo Régimen inclina la balanza hacia la “rehabilitación histórica” del Porfiriato en la *Historia Moderna de México* (1956-1972). Según este autor el régimen de Díaz había procurado recoger “todos los matices de los grupos políticos de entonces: católicos, conservadores, liberales puros y moderados, juaristas, porfiristas, lerdistas o iglesistas. El régimen de Porfirio Díaz quiso nutrirse, desde su segunda gestión presidencial, de un amplio espectro de facciones políticas que apuntaba a la conciliación nacional¹⁸. Hale ha señalado que “[...] Cosío Villegas nos ofrece, por vez primera, una comprensión pormenorizada y una valoración juiciosa de la política porfiriana. Su mayor logro es haber roto la barrera ideológica de 1910, haber renunciado a la perspectiva revolucionaria vulgar, que considera al Porfiriato únicamente como un “Antiguo Régimen” opresor¹⁹. Hale hace eco de la crítica al reduccionismo imperante tras el triunfo de la Revolución de 1910, por cuanto señala que: “frente a la ortodoxia revolucionaria Cosío Villegas presenta como desarrollo una era que anteriormente había sido interpretada tan sólo como una totalidad monolítica y -en una polémica con los teóricos de la Revolución mexicana- afirma “que el régimen de Díaz puso las bases de una moderna economía nacional”²⁰. Según Cosío Villegas “el rasgo más sobresaliente del Porfiriato es una filosofía política en que priva como meta principal e incluso única, el crecimiento económico, con las dos fallas que semejante filosofía trae consigo de un modo casi inevitable: por una parte, el descuido o el sacrificio de las

libertades públicas, que acaba por producir el descontento, la irritación y finalmente la rebeldía; por otra parte, la desigual repartición de la nueva riqueza generada por el progreso económico”²¹.

La historiografía de la primera parte del siglo XX estuvo interesada en los aspectos económicos y sociales del régimen que desembocaron en la eclosión revolucionaria. La *Historia Moderna de México*, dirigida por Cosío Villegas ofrece el cuadro más completo y acertado acerca de la República restaurada y el Porfiriato.

Algunos años después François Xavier Guerra, en una óptica que se acerca a la de Cosío Villegas, afirmaría que el Porfiriato

“...era una dictadura moderada que no se sostenía por la fuerza. En su madurez, hacia uso reducido de los medios de coacción, por lo demás muy restringidos [...] Fue el Porfiriato un régimen extraño: sus contemporáneos lo calificaban de patriarcal; los revolucionarios le llamaron dictadura; nuestros contemporáneos lo designan con etiquetas diferentes que van de caudillismo a régimen autoritario”²².

Las afirmaciones de Guerra nos aproximan a una representación del poder que no debe extrañarnos en la América Latina; la del caudillo que deviene en dictador; es el henchido del poder que apunta Balandier²³. Algunas prácticas adoptadas por el régimen contribuyeron a la “leyenda negra” del Porfiriato; aunque como lo ha señalado Guerra: “ante el monopolio del poder y de la fuerza el régimen de Díaz actuó con cierta mesura”²⁴, pues, el poder fue ejercido con moderación y contraviniendo a sus detractores, el régimen no se sostuvo por la fuerza y la principal fuente de discordia fue el haberse erigido a perpetuidad sin atender al problema de la sucesión presidencial.

Las sociabilidades modernas y tradicionales explican el reforzamiento de una cadena de fidelidades que desciende en cascada desde el poder central y expone una característica notable del régimen al conjugar ambas sociabilidades.

La legitimidad de los gobiernos porfiristas trasciende al ámbito político-electoral. La paz recién instaurada era por todos deseada y se juzgada como el gran logro de Porfirio Díaz. El establecimiento de la “paz” política fue considerado “como el requisito esencial para la construcción de la nación y para el crecimiento económico, justificando así la imposición autoritaria del orden en nombre del progreso como un medio necesario”²⁵. Si la paz se mantenía el régimen contribuía a la conciliación nacional.

A mediados de la década de 1880 encontramos al régimen de Díaz apostando por el surgimiento de una historia nacional integradora y conciliadora y por la instauración de un gobierno de resultados concretos. Jiménez Marce advierte que “la historia vista desde la óptica de los intelectuales afiliados al liberalismo de fines del siglo XIX (en cualquiera de sus acepciones) se concebía como una gran entelequia,

en la cual los sucesos históricos tenían una dirección predeterminada [...] La adopción de este razonamiento permitió que los liberales no encontraran dificultades para presentar la historia como un eterno devenir que se iniciaba en la historia antigua y que culminaba en el régimen que vivían, es decir, en el Porfiriato”²⁶.

El México porfiriano emprendió el camino hacia la creación de una economía, sociedad e imagen nacionales modernas²⁷. Fue esta elite liberal la

“que logró imponer su proyecto de nación y gozaría de los frutos de la paz y de la prosperidad porfiriana [...] Una vez alcanzada, empero, la paz también constituyó el primer consenso político real después de la independencia; mantenerla y protegerla se volvió un objetivo colectivo [...] la paz fue, sobre todo, la condición *sine qua non* del progreso económico”²⁸.

El proceso de modernización, al menos en lo relativo a la imagen que se busca crear de México en las exposiciones mundiales, estuvo en manos de los “magos del progreso”²⁹. Los “magos del progreso” conocían de asuntos públicos y de finanzas y conformaban una fracción de la elite porfiriana que permanecía en constante contacto con las naciones que en ese entonces eran consideradas como el epítome de la civilización, los llamados “científicos” son quizá el ejemplo más acabado³⁰.

El extenso régimen de Díaz no debe mirarse como una estructura monolítica, pues: “El Porfiriato constituye el primer periodo de relativa paz social, estabilidad política y dinámico desarrollo económico desde el fin de la guerra de Independencia. En estos años se arraiga la noción de “nación moderna”: un territorio bien definido e integrado, una cultura cosmopolita, salubridad y homogeneidad racial que cuadraba con las nociones occidentales de supremacía de la raza blanca”³¹. Estos factores contribuyeron a cimentar la legitimidad del régimen.

La tercera posición que examinamos ha tomado fuerza en los últimos lustros por cuanto procura, a la luz de estudios recientes, esclarecer las características de un régimen que para unos condensa el oprobio y que para otros tiene una dimensión histórica rescatable. Esta investigación va “a caballo” entre estas dos posiciones, pues a juzgar por nuestro objeto de estudio, la política es importante, más el determinante está constituido por el nexo entre la historiografía y la transformación arquitectónica de la urbe porfiriana, por el papel que le asigna la sociedad a los artistas y a los “magos del progreso” y por la estética adoptada por esa sociedad y por quienes la gobernaron.

2. LA HISTORIOGRAFÍA Y LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA PATRIA.

“el primer deber de todo mexicano es amar a su patria y para amarla es preciso conocerla y saber su historia, es decir lo que ha luchado y sufrido por nosotros”.

Justo Sierra

La difusión de la historia, en el último tercio del siglo XIX, anuncia con particular clarividencia el programa liberal adoptado por el régimen porfiriano. Para entender a cabalidad esta versión de la historia exploramos su génesis, pues fue en la pluma de ilustres liberales que se gestó la versión definitiva de la historia patria que se difundió durante el Porfiriato.

Juan Ortega y Medina y Rosa Camelo (1996-1997) establecen una periodización para abordar la historiografía mexicana del siglo XIX y proponen dos etapas principales. La primera etapa se inicia con la consumación de la Independencia en 1821 y se cierra en 1848. A esta etapa la han denominado como la del *Surgimiento de una Historiografía Nacional* y es aquí donde se ubica la génesis del Estado mexicano por cuanto se fueron “definiendo y perfilando dos grandes grupos, liberales y conservadores, en los que van ir quedando subsumidos todos los demás”³². El surgimiento de la historiografía nacional mexicana, después de 1821, se dio merced a los problemas de la consolidación del Estado nacional y de conciencia de pertenencia a esa nación³³.

En la primera etapa (1821-1848) fue Lucas Alamán “quien recurrió a la historia de México de una manera que se podría calificar de profesional”³⁴. Su *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, “constituye el relato más acabado, bien fundamentado y estructurado que sobre la historia de ese periodo contamos hasta ahora”³⁵. En la obra de Alamán se daba poco crédito a las grandes epopeyas emprendidas por los liberales; la revolución de Independencia habría sido perpetrada por una banda de forajidos y el papel de Hidalgo y de otros héroes de primera línea de la “prédica liberal” era relegado en virtud de la exaltación conservadora de Iturbide.

La segunda etapa propuesta por Ortega y Medina y Camelo se extiende entre 1848 y 1884. A esta etapa se le ha denominado *En busca de un discurso integrador de la nación* y no rendirá sus frutos sino hasta la publicación del *México a través de los siglos*. La guerra con los Estados Unidos es el hito histórico que separa ambas etapas.

Tras la amarga experiencia de la guerra con los Estados Unidos, se llevó a cabo una seria reflexión acerca de la realidad mexicana y se hizo aun más evidente la necesidad de dotar a la nación de una historia general tendiente a recuperar la moral de la nación y con esfuerzos de distinta procedencia se “abrió paso a la elaboración de [un] discurso integrador”³⁶.

En esta etapa se debe admitir que “fue la guerra y su balance tan negativo lo que provocó un cambio en las maneras de concebir la enseñanza de la historia y al radicalizarse las posiciones políticas surgen dos proyectos de nación más definidos que unos lustros antes: el liberal y el conservador...”³⁷ y fue “a partir de dicha guerra que los campos políticos se deslindarían y en vez de facciones comenzarían a aparecer verdaderos partidos políticos, los que asumirían de una manera más consistente una determinada postura”³⁸. Esta situación se radicalizó con la guerra de Reforma y con el gran triunfo de los liberales en 1867 y tuvo su correlato historiográfico por cuanto un relato abarcador, conciliador e integrador se constituye a partir de 1884 con el *México a través de los siglos*.

Antonia Pi-Suñer afirma que la etapa comprendida entre 1848 y 1884 es sumamente compleja, signada por enfrentamientos armados, por la guerra de Reforma, por la intervención francesa, por la restauración de la República y por los inicios del Porfiriato³⁹ e insiste en que “sólo la construcción de un discurso histórico integrador serviría a la causa nacional. La coyuntura política y la búsqueda de este discurso integrador de la nación conjugaron los primeros intentos de escribir una historia general de México en la década de los setenta. A partir de aquel momento, la historia nacional empezó a convertirse en un mito político unificador, y con el se abrían las puertas a la historia de bronce oficial”⁴⁰. Este argumento es reforzado por Mauricio Tenorio, pues una vez que

“varias facciones regionales y políticas habían impuesto una relativa estabilidad, los liberales porfirianos se percataron de que una historia nacionalista abarcadora representaba el requisito *sine qua non* de la consolidación de la nación y una prueba de civilización y estabilidad. Sabían perfectamente que si había de formarse una conciencia nacional, tenía que ser enseñada y divulgada una historia de ese tipo....”⁴¹.

El discurso integrador conciliaba pasados en pugna, daba coherencia y continuidad a las diferentes etapas de la historia de México que cristalizaban en el *México a través de los siglos*. Dicha obra integraba a amplios sectores sociales, antes excluidos, en un proyecto de nación.

El *México a través de los siglos* cumple a cabalidad con las pretensiones integradoras y abarcadoras de una historia general de características modernas. La obra en cuestión carece de una introducción formal y cada uno de los volúmenes fue

encargado por Riva Palacio a “reputados literatos” y “liberales triunfantes”⁴². ¿Pero, cuáles son los antecedentes de esta obra?

Los antecedentes proceden del campo conservador, en vista de que los liberales de la primera mitad del siglo XIX “no contaban con un Lucas Alamán para armar una historia liberal y global de México. Pero tampoco la lucha entre facciones y las guerras endémicas ayudaron a los liberales a componer un relato liberal que abarcara la historia de la nación ...”⁴³, no obstante, para el surgimiento de las historias generales, en el último tercio del siglo XIX, existe un antecedente importante en la pieza discursiva que Manuel Larráinzar expuso ante la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en 1865⁴⁴. Larráinzar concebía el periodo colonial como uno de los periodos capitales y formativos de la historia de México y señalaba las tres grandes épocas que servirían de base a la obra de Riva Palacio, aunque hizo culminar lo que llamó como periodo moderno con la entrada de Maximiliano a la ciudad de México, en julio de 1864. Posteriormente, Niceto de Zamacois se dedicó a escribir su *Historia de Méjico* a través de cuatro grandes ejes: el pasado prehispánico, la conquista, los trescientos años de la dominación española y la etapa que se inicia desde el grito de Dolores hasta 1876⁴⁵. Zamacois siguió de cerca las recomendaciones de Larráinzar y utilizó el esquema que éste proponía. Son los mismos periodos históricos que adoptaría la obra coordinada por Riva Palacio.

Antes del *México a través de los siglos*, Riva Palacio habría experimentado con la novela, la crónica periodística y el drama. Entre otras obras, *El libro rojo*⁴⁶ se publicó por entregas a partir de 1869 y está referido al acontecer de la colonia y a la galería de héroes de la emancipación. *El libro rojo* contribuye a consolidar al Riva Palacio historiador, en especial en sus juicios sobre la Inquisición y en la semblanza de los héroes de la emancipación y de la consumación de la Independencia.

El proyecto original de lo que terminó siendo el *México a través de los siglos* era el de una historia sobre la Guerra de Intervención y contra el imperio. Esta historia devino en una historia general de México, la más ambiciosa de las escritas hasta ese momento. Ortiz Monasterio expone la tesis de que: “Riva tenía desde un principio la ambición de escribir una historia general y las magnas obras de Zamacois y Bancroft, como la menos conocida de Ignacio Álvarez eran un acicate para ofrecer una versión mexicana que pusiera de manifiesto el punto de vista liberal de nuestra historia”⁴⁷. El *México a través de los siglos* es “la obra cumbre del liberalismo mexicano: con una visión unificada, integral y conciliadora” que por vez primera ofrece una historia abarcadora y de conjunto”⁴⁸. El objetivo primordial de la obra es: “la reconciliación tanto con el pasado (superar la disputa indigenista-colonialista) como con todas las

fuerzas centrífugas que en el siglo XIX impidieron la construcción de un Estado perdurable”⁴⁹ y, además, se constituye en “el gran monumento que se levanta al triunfo grande de 1867 y, en consecuencia, la defensa del sistema republicano es un principio no negociable para los escritores de esta magna obra”⁵⁰.

El *México a través de los siglos* está constituido por una buena dosis de olvido al ocultar, simplificar y negar algunos acontecimientos con la intención de ofrecer una versión depurada del pasado mexicano en la que el liberalismo acapara todos los triunfos desde la revolución de Independencia: el relato bélico oculta los triunfos que le asestaron los conservadores a los liberales y se procuró minimizar las diferencias en el seno del partido liberal con el afán de establecer un vínculo natural entre Hidalgo, Juárez y Díaz. Fue sobre este pasado adulterado que se erige el Porfiriato. La retórica del pasado en los términos expuestos condujo al liberalismo triunfante a ofrecer su propia versión de la historia nacional. Sobre esta visión de conjunto se erige el Porfiriato y el concepto moderno de nación que no es otro que el de una patria mestiza, según lo desarrolla Riva Palacio en el libro dedicado al virreinato. Algunos años después Justo Sierra reelaboró estas tesis en la *Evolución Política del pueblo mexicano (1900-1902)*. Al igual que Riva Palacio, adoptó el enfoque evolutivo, de modo que su obra presenta la historia del pueblo mexicano como una marcha en ascenso continuo hacia un futuro promisorio⁵¹. Como se ha visto el asunto de la consolidación de la nación subyacía al esfuerzo de integrar una historia común⁵².

De la época de la Reforma al gobierno de Porfirio Díaz el esfuerzo de unificación política y cultural más sostenido se lleva a cabo mediante la transformación del sistema educativo, uno de los mayores logros del proyecto liberal⁵³. Este proyecto lo completa el gran artífice de la educación y de la enseñanza de la historia patria, Justo Sierra, casi al final del Porfiriato, en 1908. Aunque los esfuerzos por hacer de la educación una tarea del Estado proceden tempranamente de las tiendas liberales. Este fue el caso de las famosas leyes de Valentín Gómez Farías en 1833⁵⁴.

Como lo ha demostrado Josefina Zoraida Vázquez, durante el Porfiriato la construcción de la idea de patria, la forja de la nación y la reforma de la educación marcharon entrelazadas⁵⁵. En *Nacionalismo y educación en México* (1970) Vázquez estudia los intereses que subyacen a la enseñanza de la historia desde mediados del siglo XIX hasta la primera época revolucionaria y da cuenta del empeño liberal en extender y secularizar la educación, lo que supuso, en gran medida, el abandono de las tesis propuestas por los conservadores en virtud del triunfo ideológico y militar de los liberales. A pesar de la tendencia descrita, antes del compendio histórico de Sierra (*Elementos de la historia patria*, 1894) todos los libros de historia centraban su

atención en la conquista, la colonia y la Independencia. Salvo en el *México a través de los siglos* el acento estaba puesto en el enfrentamiento entre dos tradiciones distintas, la liberal y la conservadora, pero la década de 1880 vio florecer textos que pugnaban por exponer la “versión definitiva de la historia patria”. Ante ese fervor patriótico enfatiza Vázquez que

“no era extraño que los encargados de la educación sintieran la necesidad de intentar la uniformidad de la educación de todo el país. El primer Congreso Nacional de Instrucción que se llevó a cabo entre 1889 y 1891 centró su preocupación en la necesidad de “*uniformar* en toda la República la enseñanza primaria, caracterizándola como elemento nacional de fuerza de paz y progreso”. Se decidió que la historia era materia fundamental para la formación del carácter nacional y por tanto se prescribió como debía enseñarse [...] Aparecieron también los libros del presidente y vicepresidente del Congreso sobre la enseñanza de la historia: la *Guía metodológica sobre la enseñanza de la historia* de Rébsamen (1891) y los *Elementos de la historia patria* de Sierra (1894)⁵⁶.

Para la América Latina, que ha sufrido toda suerte de revoluciones, golpes de estado y gobiernos de distinta índole a partir del rompimiento del vínculo colonial era un imperativo reseñar, primero, y luego enseñar, las vicisitudes de la historia política en las que se insertaba la irrupción de la República y se apostaba, casi al unísono, por un presente y futuro liberales. Se explican los acontecimientos que engrandecen a la nación para incentivar la noción de pertenencia, se magnifican las hazañas de los héroes y se crea un panteón oficial que pone al alcance curricular de los centros de enseñanza la mitología oficial difundida por los distintos regímenes. Josefina Zoraida Vázquez insiste en que a partir de la lucha de independencia empieza a aparecer una imagen de México. Esta es una imagen “vaga e imprecisa” por cuanto no existe aun un proyecto hegemónico de nación. Los atributos que configurarán a la nación están en ciernes; la institucionalidad se está fundando, el territorio aun no ha sufrido su más grave cercenamiento y los partidos políticos están en pleno enfrentamiento. La guerra de Reforma, la guerra contra la intervención francesa y la restauración de la República conducen a una nueva concepción de la historia y de su enseñanza. En vísperas de la Guerra de Reforma (1857-59) estamos en presencia de una conciencia definida por cuanto “se aquilataba la importancia de educar a los futuros ciudadanos en las nuevas ideas y estimular la lealtad a través de la enseñanza de la historia”⁵⁷. Los libros de texto y los manuales de historia se apegaban a este propósito, pero el resultado era, aún, una historia fragmentada.

En el caso mexicano la restauración de la República opera como un parteaguas en cuanto a la enseñanza y difusión de la historia nacional que es asumida por el currículo de la enseñanza primaria como vía moralizante y ejemplar. La educación en general y la enseñanza de la historia en particular contribuirían a formar el “alma cívica de la nación” tal y como ha sido expuesto por Josefina Zoraida Vázquez⁵⁸.

Jiménez Marce apunta que “para que los liberales impusieran su interpretación tuvieron que rechazar la que planteaban los conservadores y, en su interior, la visión que proponían las sociedades de ideas (que ponía énfasis en enseñar derechos cívicos, valores modernos y una historia en la que se exaltaba a los héroes de la independencia, de la Reforma y de la Intervención), fue tachada de “metafísica” por los liberales gobernistas mientras que positivistas y científicos la consideraron como una serie de leyendas”⁵⁹.

Entre el olvido deliberado y la idea de nación que se consolida con el *México a través de los siglos* advertimos el surgimiento de una historiografía que optó por potenciar el pasado a través de catecismos políticos, libros de texto, museos, monumentos etc.

La consolidación del Estado nacional en el Porfiriato está determinada por los usos que se le endosan a la historia, y el primero y más particular es construir la historia patria en una dimensión heroica, integradora y conciliadora. La historia se construye con caracteres escriturales y, literalmente, con mármol, granito y mitos.

La historiografía liberal tuvo en el *México a través de los siglos* la mejor pieza discursiva de la segunda mitad del siglo XIX. Fue en virtud de su publicación y difusión a partir de 1890, “que empezarán a unificarse los criterios de una interpretación única y oficial de la historia de México y a fortalecerse los mitos de los clásicos héroes y antihéroes, pues hasta entonces se convertirá definitivamente en instrumento de control ideológico —efectivo— del Estado. Las circunstancias que propiciaron la aparición del *México a través de los siglos*, con su contundente visión liberal de la historia de México, las mismas que dieron lugar a una nueva política educativa nacional y nacionalista mucho más sólida y consciente del papel de la historia como forjadora de conciencias leales a un sistema, generarían libros de texto acordes con las nuevas necesidades”⁶⁰.

En el último tercio del siglo XIX “la historia tenía entonces que asentar “verdades” comprobables, descarnadas y desapasionadas. Al mismo tiempo debía crear una identidad nacional, exaltar héroes y nutrir pasiones patrióticas”⁶¹. El triunfo rotundo de los liberales en 1867 dio un giro a la historiografía decimonónica que en adelante sólo podía ofrecer la versión *canónica* liberal. Pani señala acertadamente que “Si la reforma, el republicanismo y el liberalismo encarnaban la esencia inamovible de la nación, ¿Qué lugar podía asignarse a quienes la había combatido? ¿No pertenecían estos a la nación? Para resolver el dilema, los historiadores liberales recurrieron a la construcción de una visión retrospectiva del pasado [*que omitía deliberadamente ciertos episodios*] a sabiendas del resultado final [...] Su estrategia fue tan exitosa que

la historiografía actual aún no logra deshacerse de su impronta... A estos hombres debemos la demasiado satisfactoria y longeva visión del siglo XIX como una lucha teleológica entre dos fuerzas enfrentadas: pasado y presente, pueblo y clases privilegiadas, progreso y tradición, liberalismo y conservadurismo, según el gusto del cliente”⁶².

La historia abarcadora de todas las épocas y temas que solicitaba Larráinzar, y la historia integradora de las diversas raíces y legados que pedía Vigil, se concretó en los cinco volúmenes de *México a través de los siglos...*, cuyo contenido, título y subtítulo aspiraban a llenar esas demandas⁶³. Ortiz Monasterio ha advertido que fue Florescano quien identificó que el *México a través de los siglos* constituyó “el logro mayor de la historiografía del siglo XIX”⁶⁴, además, de que “la revisión intensa del pasado y el escrutinio de las diferencias, negaciones y contradicciones que se advertían entre una época y otra, llevó a la generación de la Reforma a proponer una nueva interpretación de la formación histórica de la nación”⁶⁵.

Al surgimiento de una historia nacional y de un discurso integrador de la nación de fines del siglo XIX les corresponde, en los dos últimos lustros del Porfiriato, un discurso arquitectónico -apegado a la pedagogía- de carácter nacional e interesado en transformar a la ciudad de México en una urbe moderna que se mostrara al mundo.

Los héroes de la patria adquieren dimensiones mitológicas y se echan las bases de lo que será el culto cívico como vehículo integrador de la nación. De modo semejante, la historia, señala Roldán Vera,

“ha de cumplir su objetivo moralizante a través de la veneración de los héroes y la transmisión de los valores propios de los nuevos tiempos: el orden, la ciencia, el rechazo al fanatismo, el espíritu altruista de servicio a la humanidad y *el amor a la patria*. En secundaria y preparatoria la enseñanza de la historia tiene además la intención de mostrar la interpretación liberal, cargada de mitos que refuercen el nacionalismo entendido como *unidad* de todos los mexicanos ante un pasado común y como soberanía e identificación con lo propio del país como rechazo y defensa de la intervención extranjera”⁶⁶.

Jiménez Marce apunta que “la necesidad de establecer una continuidad ininterrumpida reside en la aspiración de conciliar, en un pasado homogéneo, todo el proceso que dio como fruto la consolidación de una nación. Se crearon vínculos entre el pasado histórico y el presente, con la intención de darle coherencia a un estado que, se aducía, era un resultado de este proceso...[...] El pasado se actualizó en un esquema mítico que era presidido por una historia concebida en sentido arquetípico. En cada uno de los mitos aparecía un héroe que era el arquetipo que concentraba en si mismo la fuerza del momento [...] Cuauhtémoc se convirtió en el arquetipo del mito de origen, Miguel Hidalgo en el arquetipo del mito de la liberación y Benito Juárez fue el arquetipo del mito de la edad de oro.”⁶⁷. La creación de “una genealogía de

continuidad serial que expresara una larga tradición histórica carente de rupturas con el pasado” legitimaba la tradición liberal y exaltaba al régimen de Díaz como su último resultado posible.

A la elaboración de una genealogía subyace la formación de la idea de nación como ente histórico [“a través de los siglos de México”]. La nación debe ser entendida como una construcción historiográfica. Por esta razón se buscaban las raíces de la identidad cultural e histórica en un pasado inmemorial con el fin de enlazarlo con las acciones del presente. Para explicar la historicidad de la nación era imprescindible establecer un mito de origen que devino en punto de intensa discusión, pues su fin era lograr la consolidación de un imaginario nacional único basado en la idea de antigüedad⁶⁸. Estos esfuerzos son los que se ven coronados con el mayor éxito con el *México a través de los siglos* al lograr establecer el *continuum* pretendido por el liberalismo desde el México antiguo hasta Díaz.

Jiménez Marce contribuye a valorar las formas que adquiere la difusión de la nueva ideología. El primer tributo a la patria liberal y a sus héroes es de tipo literario; odas, discursos y apoteosis encomendados a hombres de letras, a militares y a políticos de renombre. Fue también una tarea primordial de los incipientes Estados establecer la unidad nacional: “en el siglo XIX la historia va a ser uno de los medios más útiles y más utilizados para llevar a cabo la unidad nacional de los países que han sufrido la guerra de Independencia. Será fundamentalmente a través del conocimiento de un pasado común como se busque crear una conciencia nacional que unifique e identifique a los nuevos ciudadanos”⁶⁹. Con el *México a través de los siglos* asistimos a una “reelaboración del pasado y al rescate, reactivación e invención de tradiciones que sirvieron de puente entre el pasado y el presente. Dichas tradiciones le otorgaron un sentido al presente, sentido que se construiría a partir de una serie de mitos que, reunidos bajo un discurso historiográfico, le otorgaban un orden a esa realidad”⁷⁰. El discurso historiográfico del Porfiriato tiene su correlato en el discurso arquitectónico.

3. LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN

“La actitud de un periodo hacia el mundo cristaliza en sus edificios, pues en éstos los recursos tanto espirituales como materiales de la época encuentran expresión simultánea”.

Walter Gropius, *Manifeste, 1905-1933*, Dresden, 1964, p. 290.

La arquitectura del poder esta constituida por las obras públicas —edificios cívicos y monumentos— que funcionan como evidencia sustantiva de que el régimen de Porfirio Díaz, en su madurez, deseaba plasmar y exhibir sus resultados concretos. La capital mexicana se convirtió para entonces en un texto cuyos espacios recién transformados describían el itinerario histórico de la nación desde la conquista hasta la restauración de la República, según los ejes históricos que constituyen las historias generales del último cuarto del siglo XIX.

El programa constructivo y de transformación urbana impulsado por el régimen porfiriano abarcó todas sus etapas. Tan temprano como en agosto de 1877 se expidió un programa que pretendía hacer del Paseo de la Reforma un bulevar consagrado a los triunfos liberales. Dicho programa se completó, con algunas variantes importantes, en septiembre de 1910⁷¹. Con la excepción del monumento a Juárez, que debió erigirse en la cuarta rotonda del Paseo de La Reforma, el programa de exaltación cívica liberal se cumplió a cabalidad.

El Paseo de la Reforma y los monumentos que contenía, el Hemiciclo dedicado a Juárez, el Palacio de Correos y el de Comunicaciones, el Panteón Nacional y el Palacio Legislativo representaban, de manera hiperbólica, a las instituciones republicanas consagradas por el régimen. Las hubo también de control social representadas por el Palacio/presidio de Lecumberri y el Manicomio modelo de la Castañeda.

Al dedicarse a erigir estos edificios y monumentos el régimen coronaba, con éxito, la ideología del progreso y de la modernidad. El gobierno central encontró en la obra pública de proporciones monumentales una de sus fuentes de legitimidad al asociarla con una pretendida supremacía y al no escatimar recursos para presentarse al público y al orbe. La obra arquitectónica coronaba con un éxito notable las expectativas económicas más ambiciosas del régimen por cuanto fue en los años medios que se dispuso del erario suficiente para modernizar la ciudad. El gobierno federal se ocupó de esta tarea que no se dio por concluida sino hasta el Centenario.

El urbanismo finisecular refuerza el discurso arquitectónico patentizado en la modernidad de la capital mexicana. Dicho urbanismo sancionaba la jerarquía del espacio dentro de la urbe capitalina: “la expansión acelerada de la capital se expresó en la formación de nuevas colonias: los nuevos barrios fueron el signo urbanístico de la época y entonces las clases sociales se asentaron en la ciudad de acuerdo a proyectos segregacionistas. A partir de la desamortización de los bienes eclesiásticos se popularizó el centro y muchas familias acomodadas buscaron una nueva ubicación espacial. Para las clases populares se formaron las colonias Guerrero, Vallejo, Díaz de León, La Bolsa, Rastro, Santa Julia y otras. Los sectores medios se asentaron en colonias como Santa María de la Ribera y San Juan. Los grupos privilegiados poblaron las colonias de Cuauhtémoc, Juárez, Roma y una parte de Coyoacán y Clavería. El Paseo de la Reforma fue el eje de este último tipo de asentamientos y fue renovado hasta darle una apariencia *afrancesada*. El régimen porfirista trató de hacer de la ciudad de México una ciudad suntuosa, que diera cuenta del supuesto progreso experimentado”⁷².

Al final del régimen, como quien dice para cerrar con broche de oro, se construyó el edificio del Correo Mayor, el hermoso Palacio de Comunicaciones y se inició el Teatro Nacional y se colocó la primera piedra del Palacio Legislativo Federal. En el devenir de la vida nacional la ciudad de México funciona como el modelo a emular para la provincia. De tal suerte a las ciudades de provincia les brotarán fuentes, paseos y estatuas a los héroes de la Independencia.

La ciudad ejemplar es una ciudad burguesa que establece redes de control social, cultural y político. Como centro administrativo y federal de la República, la ciudad de México es el símbolo más notable del régimen: “El patrón de crecimiento fue distinto al de otras capitales latinoamericanas, pues, fueron las clases medias y altas las que se desplazaron hacia los nuevos barrios –las “colonias”- que surgieron en las vecindades de Chapultepec, en tanto que el casco viejo alojaba cada vez más a las clases populares que transformaban en casas de vecindad las viejas casonas y los palacios”⁷³. Emergen los techos a la *mansard* en las colonias más opulentas como testimonio del gusto por la arquitectura francesa: “Francia fue el punto de referencia cultural para las elites latinoamericanas”⁷⁴ y el referente arquitectónico más difundido en el Porfiriato. Durante toda la década de 1880, señala Tenorio, “la naciente elite porfiriana –más urbana y cosmopolita que nunca- absorbió e idealizó con facilidad el pensamiento francés”⁷⁵.

La voluntad de transformación del espacio urbano emanaba del Supremo Gobierno y de sus diferentes secretarías y de la voluntad del inversionista⁷⁶. Pero si

hubo un grupo organizado donde privó esta voluntad de transformación y modernización fue en el de los científicos,

“el grupo político conocido como los Científicos estaba surgiendo como la elite que reivindicaba para sí el gobierno científico del país. Economistas como Joaquín Casasús, José Yves Limantour y Emilio Busto, ingenieros como Gilberto Crespo, Antonio de Anza y Luis Salazar, y médicos de la talla de Domingo Orvañanos, Eduardo Liceaga y José Ramírez formaron parte de las exposiciones mexicanas en las ferias mundiales en París y de otras ciudades, con todo el peso político que representaban. Su pericia técnica era tan importante como la red de sus relaciones políticas”⁷⁷.

La urbe fue seducida por la modernización, al igual que Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro y La Habana⁷⁸. La modernización se reconoce en una arquitectura de carácter público y privado que en algunos casos optó por una apariencia monumental⁷⁹. Las transformaciones arquitectónicas, así como la adopción de los nuevos estilos y tendencias, están asociadas a la voluntad de poder y expresan el comportamiento de los distintos actores sociales, tanto individuales como colectivos. En manos de estos actores está el proceso de toma de decisiones que afectará el perfil urbano y arquitectónico de la urbe mexicana. El proceso de modernización cuenta con los recursos estatales suficientes para emprender el proyecto por cuanto el Estado encontró la fórmula de asociarse con el capital privado⁸⁰, o al menos de hacer valer sus intereses. De hecho –apunta Tenorio- “en México, el Estado financió la participación en las exposiciones universales como parte intrínseca del esfuerzo por fomentar la industrialización del país. Como ha sido señalado por los historiadores del proceso de industrialización de México, el Estado –que en sí mismo incluía intereses privados- fue el agente fundamental de la industrialización [...] Los montajes mexicanos en París 1889 y París 1900, así como en Chicago 1893, también se costearon completamente con fondos gubernamentales”⁸¹.

Como imágenes del poder, los edificios y monumentos erigidos en los últimos lustros del Porfiriato cuentan una versión de la historia que tiende a conciliar ciertos “malestares” con el pasado y a acentuar el olvido deliberado de ciertos episodios que reñían con la idea integradora de la nación⁸², pues como bien lo ha señalado Baczkó: “...”todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección”.⁸³ En el caso mexicano estas representaciones aseguraban la perennidad y legitimidad del régimen de Díaz. Balandier lo expresa con elocuencia al afirmar que:

“El poderío político no se despliega tan sólo con motivo de circunstancias excepcionales. También se quiere inscrito en la duración, immortalizado en una materia imperecedera, expresado en creaciones que hagan manifiesta su “personalidad” y su esplendor. Lleva a cabo una política de los lugares y de las obras monumentales”⁸⁴.

En el último tercio del Porfiriato, es decir después de 1900, se hace presente la historia hecha monumento y la obra arquitectónica conjugó, ante la mirada del

espectador y ocupante de la ciudad, una sensación de bienestar y holgura económica desconocidos hasta entonces. El concepto de espectador exige cierta cautela y no debe ser utilizado indiscriminadamente, pues según Neisser “lo que se ve depende de cómo preste el observador su atención, es decir de las anticipaciones que desarrolle y de las exploraciones perceptivas que realice”⁸⁵.

Gombrich advierte acerca de la diferencia entre “ver, mirar, atender, leer, sobre la cual debe apoyarse todo arte. El más somero estudio de psicología nos indica que la visión debe ser selectiva desde un buen principio y que la manera de responder los ojos a estos muestreos selectos depende de muchos factores, a la vez fisiológicos y psicológicos”⁸⁶. Este es un llamado que previene acerca de la utilización del arte en la explicación histórica que lejos de anular su significado lo enriquece. La historia política posee una dimensión arquitectónica que ha sido subestimada por la investigación histórica, pues el texto arquitectónico se ha utilizado, casi siempre, como apéndice o ilustración y no como documento o como la materia misma de la historia. Con Panofsky podríamos confirmar este argumento cuando establece la articulación entre la historia y la historia del arte pues “el historiador del arte deberá confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra de que se ocupa, con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra, en la mayor cantidad que le sea posible dominar: documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio. No hace falta decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de la sociología debiera hacer idéntico uso de las obras de arte”⁸⁷.

Gombrich, con particular acierto, dice “que la historia del arte es la historia de la construcción de edificios y de la realización de cuadros y de estatuas y que conociendo algo de esta historia ayudar(é) a comprender [y a explicar diríamos nosotros] por qué los artistas proceden de un modo peculiar, o por qué se proponen producir determinados efectos”⁸⁸. Ginsburg expone la preocupación de Aby Warburg por “la utilización de los testimonios figurativos (pinturas) como fuentes históricas”⁸⁹. Esta preocupación de Warburg y sus seguidores abrió una amplia gama de posibilidades explicativas a las artes figurativas que tomaron prestado para sus análisis los métodos de la sico-historia, la sociología, la antropología, la lingüística y la semiótica⁹⁰. Zanker advierte que “incluso en el presente existe más de un historiador convencido de que las obras de arte son configuraciones estéticas con las que si bien se pueden ilustrar libros, no ofrecen más información que la que ya haya podido obtenerse de las fuentes escritas...”⁹¹.

La historia política y su teatralización permite el uso de un acervo documental sin precedentes para la asunción de nuevos problemas y métodos históricos. Un edificio, un monumento, una ciudad pueden ser leídos y aprendidos por quienes ocupan y se apropian de estos espacios. Marshall Berman al juzgar la experiencia de la modernidad insiste en este tipo de lecturas⁹². La experiencia de la modernidad adquirió distintas ópticas en la América Latina, y sin duda en algunas ciudades como La Habana, Sao Paulo, Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago y ciudad de México identificamos su huella. ¿Qué significaba ser moderno en el México porfiriano? Según señala Mauricio Tenorio

“La historia del tiempo moderno es la historia de la propia conciencia del progreso, o sea, de cómo la modernidad produjo una imagen de sí misma. Esta transformación sólo se hizo posible gracias a la visión moderna de la historia como una totalidad que progresa –como realidad, como forma de conocimiento- pero que nunca se completa: el futuro nunca es identificable”⁹³.

El México porfiriano es el epítome de la modernidad, donde el progreso continuo avalado por una visión moderna de la historia se incorpora a los hitos en que se reconoce la nación. El nacionalismo y los rasgos propios de la identidad nacional son factores modernos y determinantes de la nueva sociedad. La memoria establece los “lugares” donde esta se refugia y acude con recurrencia.

En *Les lieux de mémoire*, 1984, Pierre Nora apela a nuestra percepción y asegura que “la curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está vinculada a un momento particular de nuestra historia. Un momento decisivo, en el que la conciencia de ruptura con el pasado se confunde con el sentido de una memoria desgarrada donde persiste el sentido de continuidad histórica⁹⁴. La tesis de Nora parte de la distinción fundamental entre memoria e historia y afirma que: “Memoria e historia, lejos de ser sinónimos, ahora parecen estar fundamentalmente opuestos, pues por un lado la memoria se mantiene en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, inconciente de sus sucesivas deformaciones, vulnerable a la manipulación y apropiación, susceptible de permanecer en estado latente y de ser sometida a repentinas revitalizaciones y por el otro, la historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya dejó de ser. La memoria es un fenómeno siempre actual y nos vincula al presente eternamente; la historia es sólo una representación del pasado [...] El movimiento y la ambición de la historia no es exaltar, sino negar lo que verdaderamente pasó. Una crítica histórica generalizada no dudaría en preservar los museos, las medallas y los monumentos, es este el arsenal para su propio trabajo, pero podrían estar vaciados de lo que para nosotros constituyen los *lieux de mémoire* [...] Los museos, los archivos, los cementerios y las colecciones, las fiestas, los aniversarios, los tratados, los procesos-

verbales, los monumentos, santuarios y asociaciones son testigos certeros de otras épocas, de ilusiones de eternidad, de donde emana el aspecto nostálgico de estas empresas de piedad, patéticas y glaciales...”⁹⁵.

En la argumentación de Nora la distinción entre memoria e historia es determinante, pues si no se establece esta distinción se hace difícil la comprensión cabal de los *lieux de mémoire*⁹⁶. En “*Entre mémoire et histoire*”⁹⁷ y “*L’ère de la commémoration*”⁹⁸ priva el emplazamiento de los « lugares » simbólicos. Para el abordaje de estos aspectos recurrimos a la semiótica. Bouissac en *Semiotics* cita al arquitecto romano Marcus Vitruvio Pollio, quien en su tratado *De Architectura* se refiere “al aspecto funcional y simbólico de los edificios. Este aspecto dual fue notado por Vitruvio tan tempranamente como en la primera centuria de nuestra era. Siguiendo la estoica doctrina de los signos Vitruvio distinguió “el significante del significado” una distinción general que consideró aplicable a la arquitectura por cuanto el arquitecto hace visible lo invisible a través de una cuasi-mágica creación de significativos monumentos que maravillan la mente del espectador”⁹⁹. Bouissac apela también a que “la capacidad de la arquitectura de transmitir significados la hacen un objeto de investigación relevante para la semiótica [...] Este complejo proceso de significación abarca la concepción visionaria, el diseño creativo, el código de instrucciones dado a los constructores a través de los planos y la interpretación de sus usuarios. El resultado de este proceso es el entorno construido que caracteriza a cada cultura a través de su tecnología, estilo, valores e ideología. El espacio, las estructuras, las proporciones y la decoración, entre otros factores, contribuyen a tales resultados y juegan un importante papel en la socialización del desarrollo individual”¹⁰⁰. Como *momentum* que sintetiza una de las fases supremas del acontecer creativo de la humanidad, la arquitectura revela en la “jerarquía de los espacios” el *quit* de una sociedad, de cualquier sociedad¹⁰¹.

4. EL OBJETO DE ESTUDIO

Diversas características que se le atribuyen al régimen de Díaz modelan el objeto central de esta investigación, toda vez que el Porfiriato adquiere legitimidad y se presenta al público como el epítome de la modernidad al mostrar su progreso en todos los ámbitos. La imagen del progreso se reflejó, también, en una refinada estética que abarcó todas las artes.

El énfasis de esta investigación está puesto en la arquitectura del Porfiriato, por lo que la argumentación que expongo está en relación directa con la expresión artística y con el lenguaje utilizado por el poder para significar la dimensión de su

supremacía. Las imágenes que representan a la patria durante la época de Díaz podrían haber resultado insultantes a los críticos del régimen, a quienes agobiaba la restricción de las libertades públicas y el ejercicio de la violencia contra amplios sectores sociales. Esta fue una situación compleja que dividió a la sociedad de entonces, pero el discurso arquitectónico mostró un perfil distinto del régimen, al que descubrimos dispensando las bondades del mecenazgo oficial.

La arquitectura es un lenguaje en el que prevalecen los espacios y los volúmenes, los símbolos y las formas en asociación con otras expresiones artísticas tales como la escultura y la pintura y que por lo general se consideran de una índole menor a los artefactos arquitectónicos aunque conformen un conjunto de elementos decorativos¹⁰².

El hecho arquitectónico no es casual ni aislado y siempre se circunscribe a un espacio susceptible de ser intervenido y transformado. El hecho arquitectónico es también de carácter histórico y la arquitectura testimonial revela circunstancias de quienes la edificaron y de quienes la utilizaron que no siempre afloran en los archivos históricos. Nos interesa establecer el vínculo entre la creación arquitectónica y la historia política y cultural. La historia del arte ha puesto atención, en especial, a la pintura, aunque como lo señala Panofsky, “la arquitectura es uno de los medios tridimensionales, al lado de la escultura y la metalistería. La historia del arte -tal y como la concebía Gombrich- no podía ser narrada sin “ese fondo arquitectónico”¹⁰³.

En esta investigación el espacio a “observar” está configurado por la ciudad de México y su arquitectura bajo el régimen porfiriano. La arquitectura del poder es un tema de la historia política y su teatralización, que ya se habría interesado en los actores políticos reales, en las ideas, los imaginarios y valores, en las prácticas políticas y culturales, en figuras como la nación o el Estado¹⁰⁴. El poder y su dimensión arquitectónica se entrelazan para imprimir su huella a una época histórica, cualquier época histórica. Baczko había señalado que: “las ciencias humanísticas pondrían en evidencia que todo poder, y particularmente el poder político se rodea de representaciones colectivas y que, para él, el ámbito del imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de importancia capital”¹⁰⁵. Caben entonces las representaciones arquitectónicas del poder: una pirámide, un mausoleo, o bien, un coliseo o un panteón tuvieron por objeto constituirse en artefactos arquitectónicos suscritos a la voluntad del poder.

El Antiguo Egipto, la antigua Grecia y el Imperio Romano legaron a la humanidad todo un capital cultural que a la postre devino en los estilos arquitectónicos modernos que bebieron en las fuentes del clasicismo¹⁰⁶. Más cercano a nosotros, el envanecimiento del III Reich se evidenció en la proyección de esa megaciudad que se

consagraria como el centro del imperio nazi: Alemania. En ella se representaban esos artefactos de la arquitectura totalitaria, no muy distintos a los de la Roma de Mussolini, cuya crítica ha sido capitalizada por Baczkó¹⁰⁷. Poco más de 80 años antes, la reorganización urbana de la Viena de Francisco José y el París de Napoleón III, ambas capitales imperiales, devinieron en paradigmas de la modernidad al ser transformadas brutalmente por sus “propios magos del progreso”. Con la distancia debida, la ciudad de México de fines del siglo XIX y principios del siglo XX ilustra una problemática semejante. Se podría afirmar que la modernidad política coincide con la modernidad arquitectónica. Guerra se ha dedicado a la primera y nos ha legado una estupenda investigación sobre el México porfiriano y asegura, además, que “la historia política no sólo existe desde que existe la historia, sino que durante siglos ha sido la historia por excelencia o, incluso, la única historia”¹⁰⁸. Dentro de los parámetros establecidos por la modernidad analizamos la arquitectura del Porfiriato. Para emprender este análisis contamos con la obra testimonial y textual de insignes profesionales mexicanos y extranjeros contemporáneos y posteriores al régimen y con un vasto acervo teórico/práctico que incluye contribuciones de carácter universal.

En esta investigación se han considerado algunas obras arquitectónicas que se concluyeron y otras que sólo se proyectaron y apenas se iniciaron. De tal suerte contamos con testimonios fotográficos de algunos edificios que componen un bajo porcentaje de nuestro acervo documental, en otros casos, los más, contamos con los edificios y monumentos sometidos a la lente de esta investigación.

Cabe aquí una disquisición por cuanto, como lo han señalado repetidamente los iconógrafos, no es lo mismo estudiar una representación de la obra que la obra propiamente representada, aun mediante sus vestigios. Gombrich no se atrevía a emitir juicio alguno sobre una obra que no conociera personalmente y el mismo autor insistía en que “una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente puede darlos una imagen”¹⁰⁹. Se refiere Gombrich no a las imágenes de lo representado sino a la sobrevivencia del monumento o el edificio propiamente dicho. Cuando tan sólo contamos con el registro fotográfico es imposible *inferir* el carácter que quiso imprimirle el arquitecto a determinada obra, aunque encontremos una memoria donde éste exprese, literariamente, sus motivaciones. El saber leer una imagen se torna un asunto aun mas complejo en cuanto a la lectura de fotografías, que constituyen en un alto grado, el acervo documental de esta investigación. Al respecto señala Gombrich, quizá mas familiarizado con las obras maestras de la pintura que con otros ejemplos de la creación artística que “los supuestos ocultos con los que generalmente observamos las fotografías se ponen de manifiesto muy

fácilmente en el limitado valor informativo de las sombras en las imágenes planas. El que leamos el código de la fotografía en blanco y negro sin suponer que es una representación de un mundo incoloro puede ser una trivialidad, pero tras esa trivialidad se ocultan otros problemas”¹¹⁰. Analicemos, a la luz de la preocupación de Gombrich, una fotografía en *sepia* del Capitolio en Washington y otra de la maqueta del Palacio Legislativo Federal de la ciudad de México. Sin duda la exaltación volumétrica del Capitolio, a partir de sus imponentes perspectivas, hubiera desplazado -visualmente hablando- al Palacio Legislativo Federal.

El Palacio Legislativo Federal, que consagra la estética porfirista de principios del siglo XX, se proyectó como “el monumento al Porfiriato”, pero ni la cúpula que hoy podemos admirar y que conforma el Monumento a la Revolución, ni los testimonios fotográficos de sus maquetas dan una visión efectiva de la grandeza que quisieron imprimirle sus proyectistas. El proceso volutivo no siempre coincide con el carácter que desea imprimirle el artista a su obra. Esta es también una situación, que como la habría señalado Gombrich reside en el “ojo” del espectador¹¹¹.

Nuestra propuesta de investigación supone el establecimiento de la articulación entre la política, la historia y su enseñanza, la historia del arte, la arquitectura y la irrupción de la modernidad. Pierre Nora señala que las ceremonias públicas y la edificación de monumentos se relacionan con la práctica cotidiana de enseñar, recordando el pasado y reforzando el hábito inconciente que envuelve al conocimiento y a la tradición de generación en generación¹¹². El señalamiento de Nora no está lejos del *leit motiv*, impuesto por los liberales mexicanos, a la enseñanza de la historia. Del libro de texto al espacio público, del linotipo al vaciado en bronce, de la proyección volumétrica a la edificación arquitectónica. La estatuaria singular del periodo, la pintura alegórica y la expresión arquitectónica traducen las pretensiones estéticas de los dos últimos lustros del Porfiriato.

Es en este sentido que la contribución de M. Tenorio a la historia cultural mexicana en particular y a la de América Latina en general resulta esencial, no sólo por la disección de la *mise-en-scène* que supuso la edificación del Palacio Azteca en París 1889, que señalaba una pauta “indigenista” a la arquitectura, sino en especial, por ubicar en una óptica adecuada el pabellón mexicano inaugurado, en la misma ciudad, para la exposición mundial de 1900. Este último, a la postre, alcanzó una proyección paradigmática en la arquitectura mexicana de inicios del siglo XX. El pabellón referido, con su acentuado estilo neoclásico precedió, sin proponérselo, a la más emblemática arquitectura capitalina que se inauguraría durante los festejos de 1910. Fue este un resultado tangible tras más de 30 años de administración porfirista.

El Porfiriato fue un régimen moderno preocupado por mostrar resultados y comprometido con la idea positiva de “educar para progresar”. La historia no será sólo un apéndice sino una razón capital de una recién fundada modernidad que exigía la exaltación de un nacionalismo arraigado en la conciencia nacional. Fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando con nuevos métodos en la enseñanza de la historia patria se lograría introducirla en los diferentes currículos¹¹³. Los textos de historia serán más profesionales y la enseñanza memorística pierde terreno porque primaría un interés por la conformación de la nación y por exaltar los hitos históricos que apuntalaban el surgimiento de esa nación. Josefina Zoraida Vázquez le atribuye al liberalismo ese complejo entramado que hace de la educación un pivote capital de la modernidad¹¹⁴. La historia patria se integró, entonces, a los currículos de primaria, secundaria y de enseñanza superior. Se desarrolló, además, un programa que había implementado el régimen de Díaz desde un principio y que supuso la transformación urbana de la ciudad de México mediante una arquitectura emblemática que conjugaba el surgimiento de una historia y una arquitectura nacionales. La conjugación de ambos factores resultó en una verdadera pedagogía fundada en una infraestructura educativa adecuada para su difusión entre algunos segmentos de la población.

Emblemática es la arquitectura a considerar en esta investigación por cuanto entendemos que la razón artística comprende –entre otros- los atributos y trofeos de la nación vertidos en el *canon* arquitectónico¹¹⁵. Fue esta una arquitectura magnífica y monumental que revela el momento que vive la nación y del cual debe rendirse testimonio a la posteridad. La arquitectura emblemática del Porfiriato es el signo más visible con el que se presenta el régimen ante el público y rubrica la conjugación de la historia, el arte y el poder. El legado arquitectónico tal y como fue concebido por la estética propia de principios del siglo XX tiene la particularidad de “rehabilitar” al régimen de Porfirio Díaz en su dimensión cultural. La complejidad de este tema aborda tópicos, hasta hoy muy sensibles, de la sociedad mexicana. La idea de la nación “a través de los siglos” se cristaliza y perdura en la arquitectura hecha emblema.

5. LA ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Las transformaciones que sufre la ciudad de México durante el Porfiriato conforman la primera parte de esta investigación y contiene el capítulo I y II. En el capítulo I hemos considerado las transformaciones que sufre la ciudad de México durante el siglo XIX porque están directamente relacionadas con los proyectos urbanos del Porfiriato y con la arquitectura adoptada por el régimen en su último

decenio. Como centro del poder político y administrativo, la ciudad de México fue la ciudad porfiriana por antonomasia. Develamos, pues, una voluntad de transformación del espacio urbano que emanaba de la autoridad central del Estado. La ciudad de México fue seducida por la modernización y se reconoció a sí misma en una arquitectura de carácter público y privado de proporciones monumentales. En el capítulo II dimensionamos la articulación entre la ciudad y su arquitectura. Reparamos en el papel que jugó la arquitectura dentro del régimen, la relacionamos con la ciudad de México y ensayamos su interpretación histórica guiados por los argumentos que derivan de la concepción de la historia y de la historia del arte. La ciudad de México como epítome espacial del Porfiriato pudo ser interrogada respecto a sus usos arquitectónicos, pero también fue el lugar de la política y de las luchas simbólicas. La ciudad porfiriana respondería, en este sentido, a los mitos republicanos y a la constitución de un panteón heroico, a los ritos y a las ceremonias de la patria. De este modo la ciudad devino en un espacio teatralizado en que cristalizaron los grandes momentos de su historia. La ciudad porfiriana debió cumplir una función pedagógica por cuanto desarrolla, paso a paso, un programa oficial de transformaciones inspiradas en el devenir histórico según la prédica liberal. Es indiscutible el efecto didáctico y político que implicaban dichas transformaciones supeditadas al ascenso del liberalismo. Esta afirmación nos conduce a valorar el imaginario colectivo -inscrita en la larga duración- de los distintos grupos sociales y a reconocer que la nación recién integrada se proyectaba a través de los mitos y de los héroes impuestos por la tradición liberal¹¹⁶.

La segunda parte de esta investigación incluye los capítulos III, IV y V. En el capítulo III examinamos el Paseo de la Reforma como contrapunto y nos interesamos en las lecciones de cívica que se instituyen a través de una cátedra a cielo abierto como es la “puesta en escena” que alberga dicho paseo. En este recorrido los monumentos conforman un segmento importante de la genealogía liberal.

El capítulo IV está dedicado, en su totalidad, al Monumento a la Independencia. Los ejes examinados revelan la intención de erigir monumentos a Hidalgo o a la Independencia. Esta ambigüedad está relacionada con la beligerancia política del siglo XIX y subyace a los distintos argumentos que apostaban por una u otra solución. El resultado final de esta disputa, que adquirió un carácter histórico, fue la erección de la Columna porfiriana de la Independencia.

En el capítulo V consideramos la arquitectura más representativa del régimen, tanto aquella que se erigió como la que sólo se proyectó o se suspendió en su ejecución. Las transformaciones arquitectónicas estuvieron sujetas a una

interpretación del poder donde confluyen diversos procesos históricos cuyo epítome es la apoteosis del régimen.

El capítulo VI aborda, a manera de síntesis interpretativa, los resultados de esta investigación y cierra con el primer Centenario de la Independencia como el último gran evento del Porfiriato.

¹ El gobierno de facto incluye las reformas constitucionales que daban pábulo a la ficción democrática de las reelecciones sin contrincante y ganadas por unanimidad, aunque se pusiera en entredicho la “legitimidad” instaurada por el régimen.

² Sabato advierte que “las elites triunfantes buscaron imponer los principios liberales sobre otros grupos que tenían horizontes culturales distintos a los que proponía ese ideario, o que profesaban versiones diferentes del mismo [...] Por otra parte, las prácticas de poder concretas que desarrollaron las propias elites con frecuencia violaron aspectos fundamentales del ideario que estaba en la base de su legitimidad, provocando tensiones y contradicciones en el seno mismo de las clases dirigentes. Hubo pues, un amplio terreno para el conflicto y la negociación”. Véase: SABATO, *Ciudadanía política...*, 1999, p. 14.

³ La “trinidad” que mencionamos tomó fuerza en los últimos lustros del Porfiriato, tanto así que para las festividades del Centenario esta “trinidad” se confunde con las imágenes de la patria. Argumentos tan sólidos como los expuestos por Justo Sierra en *Juárez su obra y su tiempo* contribuyeron a difundir esta “trinidad”. Véase los “Tres grandes hombres de México”, en: *Juárez su obra y su tiempo*, 1989, pp. 438-449.

⁴ Esta posición varía sustancialmente de la de quienes colocan los orígenes del México moderno en el Porfiriato. Mauricio Tenorio señala que el Porfiriato constituye el primer periodo de relativa paz social, estabilidad política y dinámico desarrollo económico desde el fin de la guerra de Independencia en 1821. En estos años se arraiga la idea de nación moderna; véase: TENORIO, *Artifugio...*, 1998, p. 10.

⁵ Lynch argumentaba “que [a raíz de la guerra de Independencia] Latinoamérica se convirtió en el prístino hogar de los golpes y los caudillos”, en: LYNCH, *Las revoluciones hispanoamericanas...*, p. 383. Guerra explica las nuevas pautas de sociabilidad que se abrían paso con las revoluciones hispánicas. El problema más apremiante es el de construir un régimen político estable. Los pronunciamientos, los golpes de estado o los levantamientos desempeñan en estos sistemas políticos el papel que las elecciones no pueden desempeñar: el cambio de los gobiernos. En: GUERRA, *Modernidad e independencia...*, 2001, p. 53. Annino señala que fue con el Plan de Veracruz que intentaba poner fin al Imperio de Iturbide que aparece en escena la práctica del *levantamiento*. Desde siempre considerado un fenómeno degenerativo ligado a las ambiciones de los generales, el *levantamiento* fue en realidad la expresión bastante coherente de la compleja relación entre liberalismo y contractualismo que se había instaurado en México en los años de la crisis del imperio. Lo prueba el alto grado de legitimidad que esta práctica conservó en la mentalidad colectiva y de formalización institucional de sus procedimientos. ANNINO, “Ciudadanía “versus” gobernabilidad...”. En: SABATO, 1999, p. 78. Palti señala el problema del resurgimiento de un tipo de bandidismo que no era otra cosa que gentes rústicas que habían defendido la causa liberal y que no encajaban en el nuevo orden. PALTÍ, *La invención...*, 2005, p. 305

⁶ Bulnes citado por GUERRA, *México del Antiguo Régimen...* Tomo I., 1988, p. 209.

⁷ SIERRA, *Apuntes...*, 1960, p. 34. Estas declaraciones se ajustan al imaginario que prevalecía respecto a los indígenas. Sierra, además llegó a fungir como secretario de Instrucción Pública del régimen y si bien en su concepción positiva la educación era algo así como la “panacea” para la gran mayoría de los problemas mexicanos, la cuestión indígena iba más allá del problema educativo.

⁸ SIERRA, *Obras Completas. Tomo XII*, 1957, p. 393

⁹ SIERRA, *Obras Completas. Tomo XII*, 1957, pp. 395 y ss.

¹⁰ SIERRA, *Obras Completas. Tomo XII*, 1957, p. 396

¹¹ RABASA, *La evolución...*, 1920, p. 181.

¹² Según Sierra, Díaz habría fundado la religión política de la paz. SIERRA, *Obras Completas. Tomo XII*, 1957 y con respecto a la religión de la patria para referirse a la yuxtaposición de

aspectos religiosos a la patria laica nos dice Jiménez Marce que “se le atribuyeron a los héroes características de los santos bíblicos. Producto de esta relación fue la elaboración de un santoral cívico y una religión de la patria –como gustaba decir Sierra- que tenía como una de sus funciones primarias la suplantación gradual del santoral religioso a favor del secular. La tradición occidental es extensa y se atribuye a Michelet y Quinet, recurrieran a un lenguaje religioso cuando se expresaban acerca de sus héroes y de sus acontecimientos nacionales. Esto lo hacían con la intención de crear una religión cívica que estuviera provista de su propio panteón de santos laicos, su calendario de fiestas y edificios cívicos adornados de las estatuas de los héroes”; véase: JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 28. Nótese las coincidencias con la tradición religiosa-conmemorativa y arquitectónica judeo-cristiana occidental.

¹³ RABASA, *La evolución...*, 1920, pp. 105-129.

¹⁴ RABASA, *La evolución...*, 1920, p. 130.

¹⁵ Los argumentos de Rabasa para legitimar a la dictadura y subestimar a la opinión pública merecen un análisis que considere los factores previos al estallido revolucionario; RABASA, *La evolución...*, 1920, p. 186 y ss..

¹⁶ Véase esta “leyenda negra” exacerbada en: TURNER, *México bárbaro*, 1992.

¹⁷ Estos individuos fueron favorecidos con prebendas por su cercanía al poder y se hicieron de la vista gorda con más de una situación. El refrán de “glotones se vuelven los anacoretas cuando los alimentan con chuletas” ilustra su sumisión al poder central. Figuran como “lambiscones” porque mientras se acomodan en sus negocios y en sus impresionantes moradas son incapaces de emitir crítica alguna al sistema de gobierno que los favorece.

¹⁸ RABASA, *La evolución...*, 1920, p. 124 y 128. Según Rabasa, al nombrar en el segundo gobierno de Díaz a elementos del lerdismo y, aún, del Segundo Imperio, se daba un paso muy importante en esta reconciliación; véase un argumento semejante en: COSÍO VILLEGAS, *Llamadas*, 1980, p. 11.

¹⁹ COSÍO VILLEGAS, *Llamadas*, 1980, p. 11

²⁰ COSÍO VILLEGAS, *Llamadas*, 1980, p. 13

²¹ COSÍO VILLEGAS, *Llamadas*, 1980, p. 245

²² GUERRA, *Del Antiguo Régimen...* Tomo I, 1988, pp. 21-22.

²³ Balandier afirma que “la América Latina, fundamentalmente desigual y sometida a los efectos del dominio exterior, ha engendrado –y todavía sabe de ello- el hinchado del poder”. BALANDIER, *El poder en escenas*. 1994, p. 22

²⁴ GUERRA, *México: Del Antiguo Régimen...*, Tomo I, 1988, pp. 21-22

²⁵ GARNER, *Porfirio Díaz...*, 2003, p. 165

²⁶ JIMÉNEZ, “La creación...”, 2002, p. 33

²⁷ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 51. Ténganse como base para las características de esta elite los resultados de la investigación de Guerra. GUERRA, *México: Del Antiguo Régimen...*, Tomo I., 1998.

²⁸ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 56

²⁹ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 80-102. Los magos del progreso se han decantado de la elite porfiriana y se han especializado en la participación de México en las exposiciones mundiales. Para la Exposición Mundial de París 1889, los magos del progreso ya tendrían una amplia experiencia en estos menesteres,

³⁰ Huelga citar a Inglaterra, Francia, Alemania y posteriormente a los Estados Unidos de América. Dentro de la plétora que constituía este círculo de eminentes porfirianos destacan Justo Sierra, José Yves Limantour, Joaquín Casasús y Francisco Bulnes. Para conocer los planteamientos del programa científico véase HALE, *La transformación del liberalismo...*, pp. 196-207

³¹ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 10 y 16

³² GUEDEA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen III..., 1997, p.13

³³ GUEDEA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen III..., 1997, p. 32.

³⁴ Acerca de la *Historia de Méjico* de Alamán dice don Niceto Zamacois “ser la más notable, la que encierra más número de documentos y noticias de hechos de una enseñanza altamente provechosa al hombre reflexivo...”. ZAMACOIS, 1876, TOMO I, p. XIX.

- ³⁵ GUEDEA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen III..., 1997, p. 29
- ³⁶ PI-SUÑER en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV..., 1996, p. 9
- ³⁷ ROLDÁN VERA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV, 1996, p. 496.
- ³⁸ GUEDEA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen III, 1997, p. 18.
- ³⁹ Véase la introducción al volumen coordinado por Pi-Suñer en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV: *En busca de un discurso integrador de la nación*, 1996, p. 12
- ⁴⁰ PI-SUÑER en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV..., 1996, p. 25
- ⁴¹ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 108-109
- ⁴² Aunque como bien lo señala Ortiz Monasterio "la estructura, la división en periodos y, en fin, la interpretación global es obra de Riva Palacio. ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, p. 26
- ⁴³ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 108
- ⁴⁴ PI-SUÑER en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV..., 1996, p. 9. En este discurso el autor llamaba la atención sobre la importancia y necesidad de dotar a México de una *Historia General*. El plan propuesto por Larrainzar, para escribir la *Historia General de México* fue el que siguió Zamacois y el *México a través de los siglos* debe reconocerse también como tributario de ese plan.
- ⁴⁵ Zamacois reconoce como sus fuentes para la tercera parte, o sea los trescientos años de dominación: *Los tres siglos de Méjico* de Andrés Cabo y las preciosas disertaciones del ilustre literato D. Lucas Alamán. En la cuarta fase "menos perceptible a la vista de la verdadera filosofía, por hallarse colocada entre las diversas tintas de la actualidad que reflejan sobre la figura de un cuerpo social en los momentos de sus agitadas convulsiones políticas, ha sido trazada, en puntos, por desgracia de alto interés, con lineamientos y colorido disímbolos, y no pocas veces diametralmente opuestos..." ZAMACOIS, TOMO I, 1876, p. X-XI. Judith de la Torre Rendón señala la desproporción en el cuerpo de la obra; al México prehispánico le dedicó un solo tomo, tres a la Conquista, dos a la Colonia, cinco al movimiento de Independencia y nueve al México Independiente. DE LA TORRE RENDÓN en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV..., 1996, p. 555
- ⁴⁶ RIVA PALACIO, *El libro rojo*, 1989.
- ⁴⁷ ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente*, 2004, pp. 198-199
- ⁴⁸ ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, p. 65. Acerca de la visión integral véase ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, pp. 85 y 323
- ⁴⁹ ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, p. 77
- ⁵⁰ ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, p. 203
- ⁵¹ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 180
- ⁵² El discurso de Renan (1882) corresponde a las inquietudes que desvelaban a los estudiosos mexicanos del último tercio del siglo XIX en torno a la nación: está basado en el presente, en el pasado y en el olvido más que en la raza, el territorio, la lengua, la religión y la cultura. Con Renan se restituye el culto a los antepasados como la piedra angular del nacionalismo. Renán advierte que "La esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también que todos hayan olvidado muchas cosas [...] La nación moderna es, pues, un resultado histórico producido por una serie de hechos que convergen en igual sentido [...] Una nación es un principio espiritual resultante de complicaciones profundas de la historia [...] y no un grupo determinado por la configuración del suelo, ni la raza, la lengua, los intereses, la afinidad religiosa, la geografía, las necesidades militares [...] El culto a los antepasados es el más legítimo de todos; los antepasados nos han hecho lo que somos"; véase: RENAN, ¿Qué es una nación?, 1957, pp. 83-85 y 105-106.
- ⁵³ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 178.
- ⁵⁴ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 178.
- ⁵⁵ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 179
- ⁵⁶ VÁZQUEZ, *Nacionalismo y educación en México*, 2000, pp. 287-288
- ⁵⁷ VÁZQUEZ, *Nacionalismo y educación...*, 2000, p. 50
- ⁵⁸ VÁZQUEZ, *Nacionalismo y educación...*, 2000, pp. 68-104

-
- ⁵⁹ JIMÉNEZ, “La creación...”, 2002, p. 46
- ⁶⁰ ROLDÁN VERA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV: *En busca de un discurso integrador de la nación*, 1996, p. 523.
- ⁶¹ PANI, *El Segundo Imperio*, 2004, p. 62
- ⁶² PANI, *El Segundo Imperio*, 2004, pp. 65-66
- ⁶³ Florescano citado por ORTIZ MONASTERIO, 2004, p. 347
- ⁶⁴ ORTIZ MONASTERIO, 2004, p. 349
- ⁶⁵ FLORESCANO, “Patria y Nación...”, 2005, pp. 163-164
- ⁶⁶ ROLDÁN VERA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV..., 1996, p. 498
- ⁶⁷ JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 33.
- ⁶⁸ JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 27
- ⁶⁹ GUEDEA en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen III..., 1997, pp. 11-12
- ⁷⁰ JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 33.
- ⁷¹ Dicho programa conoce un amplio desarrollo hacia el final de la década de 1880, pero el verdadero *boom* constructivo se dio después de 1900, al menos en la obra arquitectónica implementada por el gobierno central.
- ⁷² FLORESCANO y MORENO TOSCANO, *Atlas de México...*, 1983, p. 146
- ⁷³ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, p. 251
- ⁷⁴ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p.10 y en la misma obra “Francia, quién te siguiera”, pp. 31-49
- ⁷⁵ Aunque también absorbió el lenguaje, la moda, la literatura, el arte, la arquitectura y todos los signos del cosmopolitismo moderno, véase: TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 39. Un porfiriano prominente, de algún modo, era también un *snob*. Para entender claramente el significado de este vocablo véase: GOMBRICH: *Historia del Arte*, 1992, pp. 17-18. Antonia Pi-Suñer advierte que “Si bien siempre se ha hecho hincapié en el afrancesamiento de la sociedad porfiriana, queremos insistir que esta influencia ya venía de tiempo atrás. Creemos que no está por demás señalar que al mediar el siglo XIX la Francia de Napoleón III fue considerada como el paradigma de las naciones por los distintos circuitos políticos mexicanos. Para los radicales, era el símbolo de la libertad y de la revolución; para los moderados, lo era de la civilización y del progreso, y, para los conservadores, de la tradición y de la latinidad. En: PI-SUÑER en ORTEGA y MEDINA y CAMELO, *Historiografía mexicana*, volumen IV..., 1996, pp. 18-19
- ⁷⁶ El paso de Vicente Riva Palacio por la Secretaría de Fomento, a principios del régimen, es testimonio de este momento. Véase también al respecto: VELÁZQUEZ GUADARRAMA, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, en *Arte, Historia e Identidad...* Tomo II. 1994., y ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004. Obsérvese también que a fines de la década de 1880 una plétora de prominentes porfirianos se encargarán de la administración del Estado y de la representación de México en las exposiciones mundiales: Véase: TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 43
- ⁷⁷ En el caso de Limantour ya Sierra se había encargado de elevar su juicio para la posteridad toda vez que fue en virtud de la “íntima colaboración de los inquebrantables propósitos del presidente y de las convicciones y aptitudes singulares del que en la gestión de las finanzas mexicanas representa los anhelos por aplicar a la administración los procedimientos de la ciencia. A esa colaboración se debe la organización de nuestro crédito, el equilibrio de nuestros presupuestos, la libertad de nuestro comercio interior y el progreso concomitante de nuestras rentas públicas”, véase: TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 43.
- ⁷⁸ Para el caso de Buenos Aires véase: ESPANTOSO *et al.*, “Imágenes para la nación argentina...”, en *Arte, Historia e Identidad...* Tomo II. 1994 y GUTMAN, “Memorias y anticipaciones...”. Seminario: *El malestar de la memoria. Usos de la Historia*. 1995
- ⁷⁹ Los argumentos que guían el análisis de la arquitectura del Porfiriato son expuestos en esta misma Introducción General bajo el epígrafe de “La arquitectura del régimen”.
- ⁸⁰ Diane Davis considera que en la última década del Porfiriato “el sector privado, (tanto interno como extranjero) invirtió en nuevos suburbios al poniente del centro, así como en hacer sus linderos occidentales accesibles a los deseos de consumo de la elite...”: DAVIS, “El rumbo, 2005, p.240
- ⁸¹ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 33
- ⁸² En el *México a través de los siglos* y en *La evolución histórica de México* son revaloradas etapas tan importantes del desarrollo histórico mexicano como el periodo virreinal. Era un lugar común entre algunos escritores liberales vituperar la época y omitir cualquier saldo positivo.

-
- ⁸³ BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991, p.8
- ⁸⁴ BALANDIER, *El poder en escenas*. 1994, p. 24
- ⁸⁵ Ulrico Neisser citado en GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980, p. 134.
- ⁸⁶ GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980, p. 134.
- ⁸⁷ PANOFSKY, *El significado...* 1993, p. 58
- ⁸⁸ GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992, p. 18.
- ⁸⁹ GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, p. 39.
- ⁹⁰ Lo que no se podría dejar de mencionar es que Gombrich desconfiaba del intento que había animado a Warburg y sus seguidores de utilizar las obras de arte, y en general los testimonios figurativos considerados desde el punto de vista del estilo, como una fuente para la reconstrucción histórica general. GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, p. 63
- ⁹¹ ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*. 1992, p. 14, 19
- ⁹² BERMAN, *Todo lo sólido...*, 1992.
- ⁹³ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 13
- ⁹⁴ NORA, *Les lieux de mémoire, I La République* « Entre mémoire et histoire », 1984, tomo I, p. XVII
- ⁹⁵ NORA, *Les lieux de mémoire, I La République* « Entre mémoire et histoire », 1984, tomo I, pp. XVII-XXIV
- ⁹⁶ Para el caso mexicano Verónica Zárate afirma que los *lieux de mémoire* “son un elemento esencial para entender la vida política del conjunto de la sociedad mexicana. A través de ella pueden visualizarse las múltiples relaciones que existían entre la clase gobernante y la sociedad. En el ámbito político, los “lugares de la memoria” son indicadores de gran trascendencia y de gran raigambre para analizar la formación de la nación, las disputas por el poder así como los apoyos y consensos; ZÁRATE, “El lenguaje de la memoria...”, 2001, p. 2. Lo que no discrimina Zárate, en su lectura, es que los “lugares de la memoria” tal y como son concebidos por Nora van más allá de la constitución de la nación y son el alma misma de esa nación y están constituidos de los restos de una memoria que por lo general iba a contrapelo de la historia, además, así como hay “lugares de la memoria” existen también los de la “no memoria”, que por lo general son recurrentemente tomados por la historia oficial, se refiere Nora a la amnesia que rodea a ciertos “lugares de la memoria”, donde la historia oficial alimenta su desritualización y que traducidos al caso mexicano lo podríamos ilustrar con Tlatelolco, o más recientemente, con el movimiento zapatista, o bien, con el ajustado triunfo de Calderón en las elecciones presidenciales más recientes. Es una suerte de memoria histórica dirigida que acerca y aleja un problema o un proceso a conveniencia de la ideología dominante.
- ⁹⁷ NORA, *Les lieux de mémoire, I La République* « Entre mémoire et histoire », 1984, tomo I.
- ⁹⁸ NORA, *Les lieux de mémoire, III Les France, 3. De l'archive à l'emblème* « L'ère de la commémoration », 1992.
- ⁹⁹ “Architecture” en: BOUISSAC, *Semiotics*, 1998, p. 33
- ¹⁰⁰ “Architecture” en: BOUISSAC, *Semiotics*, 1998, p. 33
- ¹⁰¹ Haskell apunta que la *calidad* del arte producido en una sociedad cualquiera está directamente condicionado por la naturaleza moral (o política) de esa sociedad. HASKELL, *Pasado y presente...*, 1989, p.108.
- ¹⁰² Véanse *infra* los diversos aspectos relacionados con esta temática central y que hemos referido como la genealogía de la historia del arte y de correlaciones tan importantes para nuestro argumento central como el del “significado de las artes visuales” y los métodos de interpretación de una obra de arte.
- ¹⁰³ GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992, p. ix del prefacio.
- ¹⁰⁴ GUERRA, *Los espacios públicos...*, 1998, pp. 5-6
- ¹⁰⁵ BACZKO, *Los imaginarios...*, 1984, p. 12
- ¹⁰⁶ Balandier hace una interesante digresión acerca de la antigua Roma. BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, pp. 25-26
- ¹⁰⁷ BACZKO, *Los imaginarios...*, 1984, pp. 46-51 y 137-152
- ¹⁰⁸ GUERRA, “El renacer de la historia política...”, *Historias 54*, 2004, p. 3
- ¹⁰⁹ GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, 1983, p. 15.
- ¹¹⁰ GOMBRICH, *La imagen y el ojo*, 1991, p. 137
- ¹¹¹ GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, 1983, p.
- ¹¹² NORA, “Entre Mémoire et Histoire”, en: *Les lieux de mémoire*, tomo I, *La République*, 1984.

¹¹³ Véanse los argumentos blandidos por Jiménez Marce respecto al triunfo de la versión liberal de la historia en los recintos educativos de fines del siglo XIX en: “La creación ...”, 2002, pp. 30 y ss.

¹¹⁴ Véase: VÁZQUEZ, *Nacionalismo y educación en México*, 2000, pp. 51-141.

¹¹⁵ David Graham dice respecto al emblema que “the term came to designate a symbolic picture, or even an object that represents an abstract or moral quality or that symbolizes a social group, such as a family, a nation, a religious faith, and the like, hence its descriptive importance in heraldry and its literary derivations. In the wider, modern sense *emblem* is often used as a synonym for *symbol*. David Efron uses *emblematic* as a synonym of *symbolic*, thus emphasizing that such gestures are not mimetic, that is, they do not have any morphological analogy with their referent. GRAHAM, David, “*Emblem*” p. 216. Véase en: BOUISSAC, *Semiotic*, 1998. Esta “analogía morfológica” la encontramos en la “alegoría” (John McClelland) en MCCLELLAND, “*Allegory*”. *idem.*, pp. 20-22

¹¹⁶ Jiménez Marce enfatiza este objetivo liberal en: JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002.

PRIMERA PARTE: LA CIUDAD TRANSFORMADA.

CAPÍTULO I

LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL PORFIRIATO

...se ha fomentado un gran movimiento constructivo, sobre todo de edificios de carácter privado, casas particulares y almacenes comerciales, aunque el progreso ha sido en cantidad y no en calidad, habiéndose desperdiciado brillantes oportunidades de ejecutar obras de arte.

Nicolás Mariscal *El desarrollo de la arquitectura en México*, 1901

INTRODUCCIÓN

La primera parte de esta investigación examina el hecho arquitectónico que se proyecta en la urbe porfiriana y relaciona la lectura de los artefactos arquitectónicos con la interpretación histórica.

El capítulo I examina tres momentos determinantes que conoce la ciudad de México: la ciudad virreinal, la ciudad decimonónica y la ciudad porfiriana. La ciudad porfiriana se encuentra yuxtapuesta a la ciudad decimonónica y ésta a la virreinal. Nuestro interés por analizar los distintos momentos que preceden a la ciudad porfiriana radica en que los datos que ofrece el fenómeno observado en la larga duración resultan más confiables.

La ciudad que sufre las transformaciones que se gestaron con las reformas borbónicas alberga a lo más granado de las elites criollas que han dejado su huella en la reorganización del espacio urbano. Dichas elites albergaron suntuosos palacios, mantenían casa en la hacienda y asistían a los servicios religiosos en templos que rivalizaban en su ostentación.

La ciudad *criolla* es también una ciudad excluyente por cuanto la situación marginal de los léperos¹ coincidía con una situación espacial alejada de los circuitos vitales en que se reproducían las elites criollas. Este comportamiento segregacionista se afirmará en los últimos lustros del Porfiriato, por cuanto los “prestidigitadores de las inversiones inmobiliarias y los especuladores” crearán nuevas colonias en el poniente

con el objeto de que allí radiquen los sectores medios y altos. Aquella ciudad criolla que se había heredado del pasado virreinal se somete a la especialización de los espacios propia de la euforia especulativa capitalista. El deslinde de los espacios habitables “para la gente de buen ver” coincide con la segregación impuesta a los otros grupos sociales². La apreciación de Miranda Pacheco ilustra la voracidad de los corredores de bienes raíces por cuanto “aun en las colonias urbanas de las clases más acomodadas, situadas en el superponiente y que contaban con la infraestructura sanitaria adecuada, padecían los inconvenientes de un exagerado crecimiento “movido no por la necesidad, sino por el lucro de los propietarios de terrenos”³.

Las transformaciones urbanas que sufre la ciudad de México en el último decenio del Porfiriato son las que cambiaron, en definitiva, el perfil de la ciudad decimonónica⁴. Por dichas transformaciones entendemos el propósito explícito -del jefe de gobierno y de su gabinete- de embellecer la ciudad, ya no con la mera intención ornamental de hacerle brotar fuentes y estatuas, sino con un propósito pedagógico e histórico, estético y fundamentalmente político. Estas transformaciones, en sus diferentes aristas, están comprometidas con el ímpetu modernizador que irrumpe en el paisaje urbano de las principales ciudades de América Latina en el último tercio del siglo XIX⁵. Un ejemplo ilustra la situación descrita, pues con la desamortización de los bienes de la iglesia y con la posterior demolición de conventos e iglesias pertenecientes a las órdenes seculares se logró “cuadrar” la ciudad que en algunos sectores habría sostenido un crecimiento desordenado. La demolición de los conventos, sugiere Widdifield, muestra la cara y cruz de la concepción del progreso en el siglo XIX: simultánea proliferación de modernidad y ruinas en el ámbito urbano⁶.

La apertura y ampliación de nuevas vías en el casco de la ciudad la favoreció otorgándole un aspecto más moderno y acorde al urbanismo burgués que recién se habría experimentado en Europa y en los Estados Unidos. El factor de modernidad que mencionamos fue propio de la ciudad decimonónica pero coadyuvó a las perspectivas más amplias y abiertas que ofrecería, unos decenios más tarde, la ciudad porfiriana.

La Alameda, un paseo virreinal, se moderniza para que transiten por allí carruajes más pequeños y livianos (victorias y berlinesas) que son legados por la Revolución Industrial. Los bosques de Chapultepec serían remozados dentro del *canon* impuesto por la más pura arquitectura paisajista inglesa y francesa. El Paseo

de la Reforma se convirtió en el epítome de los paseos ciudadanos, en México y en el resto de Latinoamérica. Los espacios públicos se abren y amplían sus perspectivas para convocar multitudes y se constituyen en otro de los factores cruciales del advenimiento de la modernidad. Se incorporan sistemas de distribución y recolección de aguas para erradicar lo que de putrefacto sobrevivía de ordenamientos espaciales anteriores.

Toda ciudad –apunta Baczko- “es una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio. Su organización espacial le otorga un lugar privilegiado al poder al explotar la carga simbólica de las formas”⁷. Esta carga se manifiesta en la organización espacial de la ciudad, en el lenguaje arquitectónico adoptado, en la asunción de estilos artísticos que supuestamente son los “vehículos estéticos” que definen una época, en la especialización del espacio y en el contenido simbólico de la forma arquitectónica al poner de manifiesto las distintas variables del poder. Bajo una óptica no muy distinta y complementaria a la anterior Zanker llama la atención sobre el poder de las imágenes visuales que ofrece la ciudad por cuanto “nosotros mismos experimentamos diariamente la significación que tienen las obras públicas y privadas, las calles, las plazas, y sabemos que su importancia difícilmente podría exagerarse. En una situación histórica concreta, la imagen de las ciudades representa un sistema coherente de comunicación visual que, por su presencia constante, es capaz de influir incluso sobre el inconsciente de la población de forma persistente”⁸.

En su estudio sobre los espacios públicos de la ciudad de México María Estela Eguiarte argumenta que “el desarrollo urbano y la arquitectura son consecuencia de intereses y necesidades de grupos urbanos en el ejercicio de sus capacidades de “poder” y de “poseer”. Así, el uso de los espacios y de la arquitectura lo definen intereses económicos sobre el suelo urbano, pero también la necesidad de crear una imagen de ciudad que otorgue legitimación y prestigio a dichos grupos dentro de las formas de organización social”⁹. En el espacio público quedan expresados los símbolos dominantes del poder, representados en monumentos, calles o plazas conmemorativas, imponiendo al hombre común una imagen visual de su situación en relación a dicho poder¹⁰. Esta situación se torna más evidente durante el Porfiriato, con la incorporación de nuevos espacios públicos, con la redefinición de los antiguos y con un programa de desarrollo constructivo –implementado por los “magos del

progreso” y por la iniciativa privada- que supera, con creces, cualquier otro intento anterior.

Ante la generación de mexicanos nacidos después de la invasión norteamericana, el contraste que ofreció la transformación de la capital de la República no pudo haber sido más brutal. Las transformaciones que experimentó la ciudad de México no pasaron desapercibidas ante el ocupante de la ciudad. Nicolás Mariscal, testigo excepcional de dichas transformaciones, percibió con agudeza sus efectos más palpables en el último tercio del régimen, pues:

“en tanto se ha fomentado un gran movimiento constructivo, sobre todo de edificios de carácter privado, casas particulares y almacenes comerciales, aunque el progreso ha sido en cantidad y no en calidad, habiéndose desperdiciado brillantes oportunidades de ejecutar obras de arte”¹¹.

Esta ciudad, a la que Mariscal reclamaba cierto abandono de lo que consideraba como verdaderamente artístico, se constituye en la entidad espacial que será transformada por los planificadores, urbanistas y “magos” de los nuevos estilos arquitectónicos del Porfiriato y sería, además, la ciudad en la que el régimen, a través del poder real y simbólico, se proyecta y se legitima¹².

I- LA CIUDAD VIRREINAL

Epítome del poder ultramarino de la corona castellana, la ciudad de México fue la capital virreinal del más rico de los virreinos americanos. Distrito Federal desde 1824, dos veces capital imperial en el siglo XIX y “pica en Flandes” de las pretensiones expansionistas de los Estados Unidos en 1847. Como centro del poder político, económico y religioso, su arquitectura suntuosa se revela en los palacios que albergaron a las élites novohispanas, en sus iglesias y conventos, en los edificios de la administración colonial y en el eclecticismo arquitectónico que imperó durante el siglo XIX¹³. Algún viajero que se impresionó ante la vista de la ciudad fue el primero en llamarla la “ciudad de los palacios”.

Son frecuentes, en los relatos de viajeros, las menciones de la suciedad, los olores nauseabundos, la inseguridad y la anarquía que imperaba en la ciudad; pero estas características eran compartidas por otras ciudades coloniales en la América española¹⁴. Además, “los viajeros, por lo general descubrieron una fisonomía colonial, o mejor, una fisonomía envejecida en las ciudades latinoamericanas. Estos viajeros observaron con cierta sorpresa un mundo que no les resultó totalmente ajeno.

Era una especie de Europa, quizá más primitiva, pero que ostentaba un exotismo moderado, curioso y al mismo tiempo tolerable”¹⁵.

A mediados del siglo XVIII vientos de reforma comenzaron a soplar sobre las colonias españolas y nuevas concepciones urbanas implementadas por el ascenso al trono español de la casa de Borbón -que ya se habían puesto en práctica en Francia y en España- arribaron al virreinato novohispano. Bajo este tenor “un selecto grupo – ligado a la administración borbónica de la ciudad y del virreinato- comenzó a pensar en la reorganización del trazado urbano, en la delimitación de los espacios libres, en el mejoramiento de los paseos y en someter a ciertas reglas la edificación”¹⁶.

En la Nueva España las ideas ilustradas sobre la modernidad y el progreso despertaron en algunos hombres y administradores una actitud crítica sobre “la conceptualización del espacio urbano, ya que lo comenzaron a sentir como mal organizado y sobre todo insalubre; de allí que las ideas que confluían con el urbanismo comenzaran a ser implantadas como medidas políticas complementarias a las reformas borbónicas”¹⁷.

La ciudad de México sometida a la lente de los reformadores presentaba dos concepciones espaciales: “por una parte era un espacio abierto, con sus calles anchas, rectas, tiradas a cordel, donde predominaba la perspectiva y la simetría; por la otra, los suburbios que rodeaban la ciudad eran un espacio desorganizado, donde predominaban las calles tortuosas, angostas, irregulares y por consiguiente insalubres”¹⁸. La corrección de estos yerros estaría en la aplicación del *urbanismo neoclásico* y de su corolario: una nueva arquitectura. En el caso de la Nueva España la aplicación del nuevo urbanismo coincidió y se vio reforzada por la creación de la Academia de San Carlos, establecida en México en 1785. Promovida por las reformas borbónicas la fundación de la Academia –relativa a la de Madrid- ponía en evidencia las necesidades artísticas del virreinato novohispano. En cuanto a la adopción de los nuevos paradigmas arquitectónicos, la academia aprobaba los proyectos, vigilaba las obras e imponía el estilo que debía regir en todas las edificaciones que alterasen e irrumpiesen en el espacio urbano. Sometidos a los dictados de la Academia de San Carlos los nuevos parámetros arquitectónicos empezaron a distinguirse de los de la antigua ciudad. A través de los maestros mayores, la academia impuso un urbanismo que siguiendo la pauta del estilo neoclásico, hacía patente la aplicación de las leyes de una simple y estricta geometría que buscaba el placer y la comodidad, la

imaginación y la razón, la uniformidad y la funcionalidad¹⁹. La arquitectura y el trazado urbano apelaban a la simetría porque evocaba la noción de un orden que se había constituido en la directriz del gobierno borbónico.

A pesar de la preocupación de algunos virreyes no hubo ninguna política de gran alcance que emanara de su autoridad, salvo los esfuerzos del segundo Conde de Revillagigedo. Los alcances de estas propuestas más bien fueron modestos y se adscribieron a la modificación del problema de las aguas de desecho y de la basura, que siendo problemas crónicos de la ciudad distraían la solución de otros problemas urbanos más urgentes como son los concernientes a la adopción de una nueva arquitectura inspirada en las ideas de la ilustración. No obstante, más de 100 años después Riva Palacio en el *México a través de los siglos* tiene una impresión distinta al argumentar que:

“la agricultura, el comercio y la minería fueron en la Nueva España base de fabulosos caudales, y asegurarse puede que durante muchos años la ciudad de México fue, sino por el esplendor y grandeza de sus edificios, si por el acopio de riqueza de sus vecinos y moradores, una de las más opulentas ciudades del mundo”²⁰.

En síntesis, la ciudad que arriba al siglo XIX es una ciudad disímil y poco planificada que enfrenta los problemas urbanos de la gran urbe. Los problemas más urgentes están dados por los transportes, la habitación y los servicios; problemas que se agudizaban ante diversas coyunturas políticas, siendo la de la guerra de Independencia la que dejó su más profunda huella. Pero fue esta ciudad, la horadada por la guerra de Independencia, la que ostentó los signos de transición del virreinato a la República y a los imperios. No fue sino hasta fines del siglo XIX que una nueva racionalidad imperó en las propuestas urbanas y arquitectónicas que se implementaron en la ciudad porfiriana de principios del siglo XX.

II. LA CIUDAD DECIMONÓNICA

Según estimaciones de García Cubas, en la última década del siglo XIX, el Distrito Federal cuya demarcación territorial correspondía al espacio ocupado por el Supremo Gobierno de la Nación, contaba con 463 646 habitantes. Sólo al Ayuntamiento de México le correspondían 350 000 personas. El resto estaba constituido por prefecturas de entre 15.000 y 40.000 habitantes²¹. Censos, recuentos

y padrones poco confiables, como lo advierte Humboldt, arrojaban una población de 137 000 personas para la ciudad de México, a principios del siglo XIX²².

A inicios del Porfiriato, en 1878, H.W. Bates estimaba la población de la ciudad de México en unas 200 000 almas. En los años medios del régimen, hacia 1884, García Cubas estimó la población en 300 000 y al final del régimen, en 1910, la población apenas pasaba los 471 000 habitantes²³. En una centuria la población de la ciudad de México se habría triplicado.

Desde principios del siglo XIX se puso en evidencia el caos urbano que imperaba en la ciudad y la voluntad de la autoridad virreinal de reorganizar, según los más recientes adelantos de la urbanística en Europa, el espacio ocupado por la capital virreinal. Este esfuerzo es notable durante las últimas décadas del virreinato, porque con la guerra de Independencia se inició un retroceso urbano y arquitectónico en la capital, aunque, como lo señala Hernández Franyuti: “ni el cambio de siglo ni la guerra de Independencia lograron desarraigar las ideas del *urbanismo neoclásico* que continuaron en vigor durante la primera mitad del siglo XIX”²⁴. La autora afirma “que en esos años el espacio de la ciudad no se modificó y las obras de urbanización se limitaron a las indispensables porque las continuas revueltas y asonadas consumían todo el presupuesto del gobierno”²⁵.

La ciudad decimonónica se reconoce en los apuntes de Humboldt. El testimonio del sabio alemán a principios del siglo XIX, nos acerca a la compleja topografía de la urbe capitalina. En su *Ensayo Político* señala que

“a pesar de los progresos que han hecho las artes de treinta años a esta parte [1804], la capital de la Nueva España sorprende a los europeos, no tanto por la grandiosidad y hermosura de sus monumentos, como por la anchura y alineación de las calles; y no tanto por sus edificios como por la regularidad de su conjunto, por su extensión y situación” [...] “debo confesar *la capital de México* ha dejado en mí cierta idea de grandeza, que atribuyo principalmente al carácter de grandiosidad que le dan su situación y la naturaleza de sus alrededores”²⁶.

La ciudad conocida por Humboldt no escapó a las convulsiones propias de la guerra de Independencia. El grupo dirigente reconocía los alcances de su poder y las distintas facciones que luchaban por alcanzarlo reconocían su ancestro criollo: situación que se sintetiza en la disputa por el poder que escenifican, desde un inicio, el partido escocés y el partido yorkino. Llámense unitarios, monárquicos, federalistas, centralistas o republicanos, “cada coyuntura política propiciaba un reacomodo ideológico”²⁷.

La guerra de Independencia vino acompañada de un proceso de transformación social y la sociedad criolla se vio obligada a reconocer a aquellos sectores sociales que habían sido marginados dentro del orden colonial. En la ciudad latinoamericana decimonónica los sectores sociales emergentes debieron encontrar acomodo dentro de una estructura del espacio ciudadano que respondía a las disposiciones e intereses de la antigua clase dirigente que hasta hacía muy poco tiempo imponía su trama con rigidez a los sectores menos favorecidos. Las clases altas y las clases medias acomodadas procuraban huir de las clases populares, de los léperos en México, de los atorrantes en Buenos Aires, de los rotos en Santiago²⁸.

La fisonomía casi inalterada de las ciudades no ocultaba las tensiones liberadas por la nueva organización social. La redefinición de nuevas pautas sociales se aceleró con el resultado de las luchas de Independencia y animó el encono de distintas facciones donde el elemento criollo siguió siendo dominante. La ciudad latinoamericana no es ni liberal ni conservadora, aunque fueron las capitales las que albergaron a lo más granado de los partidos que se disputaban el poder. “El conservador –apunta José Luis Romero, sabía lo que quería conservar, hasta dónde valía la pena conservar cada cosa, a qué ritmo podía aceptar el cambio de otras. El liberal sabía lo que quería cambiar y lo que no quería cambiar, y a qué ritmo prefería que el cambio se realizara. Ni todos los liberales ni todos los conservadores coincidían entre sí: matices sutiles o profundos los separaban, aunque coincidieran en algunos esquemas fundamentales”²⁹.

En la ciudad tuvieron lugar toda suerte de componendas y negociaciones de los grupos que se han hecho con el poder o que deseaban conseguirlo³⁰. Esta situación se observó en gran parte del siglo XIX latinoamericano, en los decenios transcurridos entre 1810 y 1880: “Aquellos que observaron las ciudades latinoamericanas en el medio siglo que siguió a la Independencia, ciertamente las estaban contemplando en un momento singular de su desarrollo, cuando un cambio profundo se operaba en sus sociedades sin que se produjera simultáneamente una transformación en su aspecto físico. Su trazado y su arquitectura eran predominantemente coloniales, pero las sociedades urbanas eran criollas y estaban en plena ebullición”³¹.

La ciudad de México había sido la principal de las ciudades españolas en América y se habría mantenido con una traza urbana casi imperturbable en la primera

mitad del siglo XIX, pues bajo los designios de los poderes virreinales, donde la Iglesia y el Estado jugaron un papel determinante, las arquitecturas civil y eclesiástica estaban sujetas no sólo a imposiciones canónicas metropolitanas sino también a los avatares de la lucha ideológica. La guerra de Independencia y los conflictos internos deprimieron el avance arquitectónico y la percepción que de los dos primeros tercios del siglo XIX tuvo Nicolás Mariscal no está lejos de la situación enunciada³². Orozco y Berra escudriñó la traza urbana virreinal y la de la primera mitad del siglo XIX e hizo un recuento de los principales edificios públicos y eclesiásticos. Si nos atenemos a la descripción de templos, conventos y monasterios de las diversas órdenes que se habían afincado en México, entenderemos la preponderancia de la iglesia, aun después de la guerra de Independencia³³.

En el primer tercio del siglo XIX, aun bajo el virreinato pero en plena revolución de Independencia y ebullición política, la ciudad de México sufre cambios de diversa índole. Los críticos concuerdan en que dichos cambios algunas veces fueron casi imperceptibles por lo que la traza urbana se mantuvo –si se quiere– inalterada. Hacia mediados del siglo XIX, en plena era santannista, Fausto Ramírez descubre cierta complacencia en los “hombres de bien” que encargaron pinturas y compraron las estampas de Gualdi, famoso pintor y escenógrafo italiano radicado en México. La visión que sobre México tenía Gualdi, concordaba, señala Ramírez, con la de aquellos hombres, cuya visión de mundo estaba impregnada por las premisas culturales de los tiempos virreinales³⁴.

La ciudad de México pensada y pintada por Gualdi contrastaba brutalmente con la ciudad que había sido ocupada por las fuerzas norteamericanas hacía muy poco tiempo. La generación que vio ondear la bandera de los Estados Unidos en el Zócalo agradeció al pintor italiano la reivindicación de la patria a través del paisaje urbano capitalino que es visto como

un lugar regularizado y armonioso, presidido por las grandes estructuras arquitectónicas en que parecían quedar cifradas las instituciones que por siglos habían pretendido conferirle identidad al país entero: el palacio de Gobierno, la Catedral Metropolitana, el Mercado del Parían, el edificio del Ayuntamiento, la antigua Universidad, las grandes iglesias y conventos; pero también las nuevas instituciones “ilustradas”: el Colegio de Minería, el teatro...³⁵.

Como bien lo apunta Ramírez, las vistas que de la ciudad proyectaba Gualdi apelaban a la memoria colectiva de generaciones nacidas todavía bajo el signo del

virreinato. El catálogo edilicio mencionado por dicho autor apela a obras arquitectónicas edificadas en el México novohispano. La exaltación nostálgica de ese pasado glorioso y colonial sufrirá un serio revés a partir de la guerra de Reforma y del triunfo definitivo de los liberales en 1867. Fausto Ramírez exalta como peculiaridad la clave propuesta en las composiciones gualdianas por cuanto

La ciudad misma constituía un monumento, y cada uno de sus edificios característicos, densos de asociaciones y recuerdos, funcionaba como un referente metonímico de aquella totalidad histórica. De allí esa rara impresión que las composiciones gualdianas nos producen, con sus ciudadanos empequeñecidos ante el majestuoso protagonismo de la arquitectura: subsumidos, es cierto, pero también engrandecidos por su participación en ese gran escenario social jerarquizado que la ciudad representaba³⁶.

La ciudad de México “a través de los siglos” sucumbió ante el peso de su propia historia y en ella quedaron plasmadas, cual placas fotográficas, diversos hitos históricos. ¿Supuso la época de la Reforma y de la Intervención algún plan para la modernización de la ciudad de México? Dicho interrogante compromete dos posiciones. La primera está referida al gobierno republicano y en el exilio de Juárez y la otra concierne al Segundo Imperio.

Juárez y su gabinete estaban preocupados por la supervivencia de la República y no había margen para pensar en ningún proyecto de transformación urbana cuando lo más apremiante era expulsar al enemigo francés, en tanto que Maximiliano, expresaba con claridad, desde Chapultepec, su voluntad de emprender un programa de transformación de la ciudad de México inspirado en el París de Napoleón III y en la Viena de los Habsburgo. La ciudad de México pasaba, así de plano, de capital de la República a urbe imperial. Pero el sueño imperial fue sumamente efímero y la ciudad fue apenas afectada³⁷. Los proyectos de Maximiliano para reorganizar la capital mexicana no han merecido aun la atención de los investigadores. Lo que si se puede adelantar es que el emperador miraba con fascinación los proyectos que se habían implementado en Europa y que París y Viena habían cautivado su espíritu humanista. Maximiliano no era sólo un visionario, como hombre culto entendía de arte, arquitectura y planificación urbana. Al plasmar en la capital la impronta de su mandato, el emperador buscaba una legitimidad que con frecuencia era cuestionada. La exaltación oficial de Juárez durante el Porfiriato y después de la Revolución han contribuido a juzgar a Maximiliano como la “no persona” más importante de la segunda mitad del siglo XIX mexicano.

Podríamos encontrar un “virtual paralelismo” entre las pretensiones urbanas de Maximiliano y las que implementó Haussmann en el París de Napoleón III. Con la reorganización de París la urbanística se convierte en uno de los más eficaces instrumentos del poder, especialmente en Francia. La resonancia cultural de todo lo que ocurría en la capital francesa fue determinante en la aceptación de la propuesta de Haussmann³⁸, pero el momento político y el favor del emperador de los franceses terminaron de apuntalar la voluntad de transformación. Era la primera vez que se ponía en marcha un plan regulador para una ciudad moderna y lo que más influyó fue su inmediatez: por sus exigencias de asegurar el orden público y de ganarse el favor popular con obras imponentes³⁹. Con su consecuente dosis de nostalgia el viejo París constituía la utopía mal asimilada y borrada para siempre por la transformación moderna propuesta y realizada por Haussmann.

La transformación de París y de otras ciudades europeas inspiró la transformación de las capitales latinoamericanas, las más de ellas en función del antiguo casco colonial: “el ejemplo del barón de Haussmann y de su impulso demoledor alimentó la decisión de las nuevas burguesías que querían borrar el pasado, y algunas ciudades comenzaron a transformar su fisonomía: una suntuosa avenida, un parque, un paseo de carruajes, un lujoso teatro, una arquitectura moderna, revelaron esa decisión aun cuando no logran siempre desvanecer el fantasma de la vieja ciudad”⁴⁰. En las demoliciones efectuadas en el México de fines del siglo XIX e inicios del XX, para erigir la nueva arquitectura nos encontramos, ostensiblemente, ante el acecho de estos fantasmas, que sólo bajo el signo del acto de “demoler para progresar” se pudieron exorcisar.

Según Benévolo con Haussmann nace lo que se podría llamar la “*urbanística neoconservadora*”, a la que se debe la reorganización de las ciudades europeas⁴¹. La propuesta de Haussmann, con un éxito diverso fue adoptada en algunas ciudades latinoamericanas; tal fue el caso de Buenos Aires, Montevideo, La Habana, Río de Janeiro, Bahía y ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX. Sin duda las transformaciones urbanas que se implementaran en el México del Segundo Imperio redundarían en la consolidación política de su promotor. No fue sino hasta el Segundo Imperio que encontramos la puesta en práctica de un programa sistemático y contundente centrado en la renovación urbana de la ciudad de México, que en la efímera vida del imperio quedó reducido a la

conversión de la Calzada de Degollado en el Paseo del Emperador. Maximiliano deseaba dejar su impronta en la ciudad que lo había acogido, pero su gestión imperial padeció las calamidades a que estaba sometido el erario público en una época de guerra. En su estudio sobre el impacto de la planificación urbanística francesa en la ciudad de México, Federico Fernández Christlieb sostiene que, con las renovaciones urbanísticas de la ciudad Maximiliano creó un segundo centro rival de la Plaza Mayor, mediante la unión de la estatua ecuestre de Carlos IV con el Castillo de Chapultepec mediante el llamado Paseo del Emperador [...] este nuevo bulevar desplazaba el centro de poder simbólico del viejo centro colonial de la ciudad a una zona urbana naciente al oeste y sudoeste⁴².

En México, los primeros 50 años de vida independiente se caracterizaron por la ausencia de grandes transformaciones urbanas. A pesar de que todas las corrientes artísticas al otro lado del Atlántico resultaban novedosas, la ciudad de México se mostró reticente ante la avanzadilla de la modernidad. Esta situación no fue óbice para que Francisco Eduardo Tres Guerras y Lorenzo de la Hidalga desplegaran su ingenio creativo en este período⁴³. De la Hidalga fue el arquitecto de Santa Anna y del Imperio según lo aseveró Nicolás Mariscal⁴⁴. La ciudad porfiriana ajusta su trama a las concepciones urbanísticas del último tercio del siglo XIX, aunque su alma se nutre en los movimientos artísticos que emergieron con la modernidad. Este es un proceso que en Latinoamérica habremos de fechar entre 1880 y 1910 y que corresponde a la inserción de las economías agroexportadoras al modelo capitalista metropolitano que suponía, según algunos estudiosos, la asunción del neocolonialismo.

III. LA CIUDAD PORFIRIANA

En su significado más profundo la transformación urbana estaba comprometida con el cambio de las formas arquitectónicas y con el rompimiento de la traza urbana colonial. Nuestra tesis es que después de 1877 privó la voluntad de la autoridad central de transformar el espacio urbano de la urbe capitalina con la intención de ofrecer a propios y extraños una ciudad moderna que se integrara a las más recientes tendencias urbanísticas y arquitectónicas que anunciaban el advenimiento de la modernidad y del progreso⁴⁵. Los alcances de dicha transformación fueron diversos y correspondieron a distintas fases en el tiempo y en el espacio. No hubo en México un

barón *démolisseur*, cuyo arquetipo es el barón de Haussmann, dispuesto a cambiar el perfil de la vieja ciudad revolviendo sus entrañas. Los planes que procuraron la modernización de la ciudad de México a inicios del Porfiriato no se consolidaron sino hasta la última década del régimen.

La ciudad porfiriana respetó la antigua traza, aunque en el primer lustro del siglo XX, y secundando las aspiraciones modernizadoras de la generación que asistió a la restauración de la República, se demolieron antiguas iglesias, conventos, monasterios, escuelas, hospitales y colegios, de factura colonial, para dar paso a la arquitectura del régimen.

Las transformaciones urbanas más profundas que supuso el régimen de Díaz dejaron intactas amplias secciones de la ciudad. Los nuevos paseos y edificios públicos se concentraron en la parte sudoeste, aunque esto no fue determinante en la asunción de los nuevos espacios. El Paseo de Reforma actuó como un eje integrador de los nuevos espacios aunque el Manicomio modelo de la Castañeda se emplazó en Mixcoac y el Palacio de Lecumberri en los confines de la ciudad. El eje compuesto por el Paseo de la Reforma pretendía no sólo dictar la lección de historia patria, sino, ofrecer una visual que concentrara los monumentos que glorificaban al liberalismo triunfante y republicano. Dicha visual estaba inspirada en el ejemplo de Haussmann⁴⁶ y su propósito más visible fue el de conjugar distintas etapas de la historia mexicana en una propuesta estética sin precedentes.

La traza urbana de la ciudad de México ya habría sufrido una readecuación del cuadrante merced a la puesta en práctica de algunos programas urbanos impulsados por las reformas borbónicas y por algunos ilustrados. Además, con la guerra de Reforma y con la consecuente desamortización de los bienes de la iglesia se ensancharon y alinearon las calles y las avenidas⁴⁷. Las reformas urbanas estuvieron sujetas, en un primer momento, a preparar el escenario donde emerge la modernidad.

El lenguaje que expresó los cambios urbanos y arquitectónicos fue el “*barroco burgués*” y se manifestó “en la preferencia por los edificios públicos monumentales realizados por una amplia perspectiva, por los monumentos emplazados en lugares revaluados y también por una edificación privada suntuosa y de aire señorial. Extensos parques, grandes avenidas, servicios públicos modernos y eficaces debían “asombrar al viajero” según una reiterada frase de principios del siglo XX”⁴⁸. Para la ciudad de México, desde la segunda mitad del siglo XIX, esto ya no constituía una

novedad. Los proyectos urbanísticos de procedencia diversa proponían, desde 1760, una reorganización de la retícula de la ciudad que contemplaba la alineación y ensanchamiento de calles y avenidas y la ampliación de algunos paseos⁴⁹, que ya para entonces gozaban del favor de distintos sectores sociales⁵⁰. Fue en este sentido que la influencia que pudo ejercer el ejemplo de Haussmann en la transformación que sufre la ciudad de México en el último tercio del siglo XIX no se reduce sólo a la versión mexicana de los Campos Elíseos. La propuesta de un plan urbanístico propiciado por el régimen cuyo fin era “embellecer” la capital –fue en un principio de proporciones muy modestas- para convertirse en los últimos lustros en razón de Estado.

La ciudad iniciaba la transformación so pretexto de la secularización de la propiedad del suelo y de la imagen urbana. Con la intención de abrir calles y realzar ciertos espacios se tiraban iglesias y conventos. El poder secularizado de una sociedad civil en crecimiento borraría paulatinamente la imagen de la ciudad colonial en donde era manifiesto el poder de la iglesia. La desamortización puso en circulación la venta del suelo urbano, y con ello, nuevos propietarios tuvieron acceso a la posesión y uso del mismo. Porfirianos eminentes flanquearon sus magníficas residencias a todo lo largo del Paseo de la Reforma y *belle époque* fue el estilo decorativo prevaleciente en los interiores (véase la figura 1). El Paseo de la Reforma alcanzaría su mayor prestigio, al convertirse en el predilecto de la “alta sociedad”, no sólo como lugar de recreo sino como espacio de construcción de las más elegantes residencias de ese periodo⁵¹.

Algunos años después de derrocado el régimen de Díaz, Valadés externó su percepción sobre la ciudad porfiriana y evidenció que la transformación a que fue sometida la ciudad no fue tan contundente y tan masiva como hubieran querido los “magos del progreso”, de los cuales algunos eran el equivalente de los planificadores actuales. Apunta Valadés que:

“El régimen porfirista quiere dar grande esplendor a la ciudad de México; y si es cierto que con ello realza la autoridad, en cambio merma la vida de la república. Preténdese proporcionar a la capital mexicana todos los aditamentos de una urbe; y compiten los ricos en la fábrica de sus palacios, los regidores en el ensanche y pavimentación de las calles, los empresarios en la apertura de nuevos barrios [...] No toda el área que ocupa la capital de la república está cubierta con fincas, jardines y calles. En 1887, hay huertos y *milpas* en torno a la estatua de Cuauhtémoc. Una fábrica de ladrillos se levanta frente al monumento a Colón [...] es muy común encontrar calles estrechas, y obstruidas otras, que rematan en algún monasterio, y lo que es más, callejuelas faltas de luz y espacio y sin ninguna salida”⁵²

Valadés desnuda una matriz capitalina donde coexisten dos universos. Por un lado está la ciudad moderna, en la que se erigen monumentos y edificios suntuosos, se alinean las calles y se derriban “obstáculos” en las distintas vías y por el otro, el uso del espacio dedicado a quehaceres no tan urbanos como “los huertos y las milpas” y “una fábrica de ladrillos” frente a monumentos emblemáticos de la ciudad de fines del siglo XIX. Con la situación descrita se aprecia que los espacios públicos capitalinos apenas se estaban conformando y que una arteria tan importante como el Paseo de la Reforma no sólo se convirtió en el epítome de la modernidad, sino, también en la condición de existencia de un México donde sobrevivía, aun, un *ethos* aristocrático. En las fiestas del primer Centenario se prohibió la circulación de los “patas rajadas” en este paseo, por cuanto podrían brindar una “imagen equívoca” del México moderno a los visitantes extranjeros.

Los planificadores urbanos tenían que decidir la índole de la transformación a la cual debieron someter a la urbe capitalina. ¿Fueron estas propuestas explícitas o autocontenidas?

Diane Davis señala “que tanto en la formación profesional como en la práctica intelectual los urbanistas se encuentran entre el Estado y la sociedad civil, independientes a pesar de trabajar al servicio de ambos en pos del llamado bien común o público”⁵³. La autora está interesada en el entorno constituido por el Zócalo y sus alrededores, es decir, el Centro histórico y busca la llamada esfera pública en las transformaciones materiales, políticas, económicas, sociales y físicas instauradas en la ciudad de México por las elites planificadoras⁵⁴. La ciudad porfiriana, señala Davis, “...ya se estaba construyendo bajo ciertos principios organizadores impuestos por aquellos facultados para hacerlo, por su autoridad política o por sus recursos financieros [...] conforme el siglo XIX avanzó y el crecimiento de la población se aceleró, las élites de comerciantes, mercaderes financieros y promotores de la propiedad privada, en busca de nuevos mercados e ingresos, comenzaron a dirigir el crecimiento urbano hacia el poniente y sur de la ciudad, lejos del centro y, al hacerlo, fungieron como sus principales “planificadores”. Los planificadores [...] tienen el poder político, los medios financieros y el interés personal de cambiar el ambiente construido. Durante el Porfiriato y antes de la aceptación formal de la planificación como una profesión en 1925, la elite mercantil-financiera, los ingenieros y abogados

que trabajaban al servicio de los funcionarios gubernamentales y del sector privado fungieron como los principales planificadores de la ciudad”⁵⁵.

Un afán por deslindar los espacios populares de los de la “gente decente”, muy propio del aburguesamiento y del pensamiento científico acerca de la salud y la higiene indujo a que en “la última década del Porfiriato se diera una nueva ola de inversiones en las áreas del centro inspiradas en los esfuerzos por “civilizar y modernizar” la capital...”⁵⁶.

La modernidad que irrumpió en la ciudad de México vino acompañada de agiotistas y especuladores, de “prestidigitadores de la inversión inmobiliaria”, que cuales reyes Midas modernos abogaban porque una “clientela más “civilizada” y acaudalada poblara las calles centrales de la ciudad”⁵⁷ y las nuevas colonias que habían florecido para satisfacer la demanda de este segmento social.

La elite porfiriana, conciente de su papel y diestra en los negocios “se inspiró directamente en la experiencia francesa”⁵⁸. John Lear en *Workers, Neighbors, and Citizens*, 2001, menciona la fascinación que ejercía el París de Haussmann entre la elite porfiriana. Además, apunta Lear, que los proyectos para mejorar la pavimentación, el alumbrado y las esculturas públicas estuvieron bajo la tutela y respaldo de José Yves Limantour y el gobernador Guillermo Landa y Escandón, quienes vivieron parte de su juventud en el París de Haussmann⁵⁹.

Dentro del esquema descrito arriba la ciudad de México al siglo XX. Un estudio de María Estela Eguiarte sobre la planeación de la ciudad de México se centra en “las ideas relacionadas con el espacio urbano y las formas de percepción que se desprenden de los proyectos de arquitectos e ingenieros que colaboraron con el Ayuntamiento de la ciudad de México entre 1900 y 1911”⁶⁰.

Las concepciones culturales y las teorías urbanas de quienes contribuyeron a la construcción de la ciudad de México, en la primera década del siglo XX, son determinantes a la hora de emprender cualquier tipo de transformación: “las propuestas y proyectos de ingenieros y arquitectos incorporaron desde finales del siglo XIX, criterios que normaron los planes generales de ordenación urbana”⁶¹. Los planificadores estaban imbuidos de cierto cosmopolitismo extranjerizante y de sus propias ideas acerca de la nación moderna y de sus necesidades urbanas. Las intervenciones del espacio urbano en el periodo fueron responsabilidad del arquitecto Nicolás Mariscal y de los ingenieros Miguel Ángel de Quevedo y Jesús Galindo y Villa.

Estos se convierten en los planificadores urbanos del Porfiriato y representaron un esfuerzo por fundamentar y sistematizar el diseño y la planeación urbanas –formación de colonias, ampliación, alineamiento y transformación de calles, demolición de edificios, ubicación de servicios, formación o modificación de plazas, paseos y jardines-⁶². Sus inquietudes profesionales les permitieron desempeñarse como regidores, o bien, como comisionados del ramo en Obras Públicas y Embellecimiento en el Ayuntamiento de México entre 1900 y 1911.

Corrientes estilísticas, como la *arquitectura paisajista*, habrían arribado a México procedentes de Europa y de los Estados Unidos. En la segunda mitad del siglo XIX se consideran algunas propuestas para la creación de jardines, ampliación de avenidas y paseos arbolados, pero fue especialmente en los últimos lustros del Porfiriato cuando las propuestas emanaron del Ayuntamiento de la ciudad. En las Comisiones de Obras Públicas y Embellecimiento de esta institución coincidieron Quevedo, Mariscal y Galindo y Villa. Los vínculos entre esta comisión del Ayuntamiento y la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas nos hablarían de la magnitud de la transformación que se suscitó en la ciudad de México, pero ambas entidades habían deslindado la índole de sus actividades.

¿Dónde se gestó el auge edilicio y constructivo de los últimos lustros del siglo XIX y de los dos primeros del siglo XX? ¿Existe alguna continuidad entre la arquitectura virreinal, la de las primeras épocas de la República y la del Porfiriato? El fundamento de esta relación lo encontramos en el *México a través de los siglos*, pues un “ente realmente existente y terminado desde el principio” o sea, la nación mexicana, atraviesa los siglos. El concepto que manejaban sus autores de una historia general, integral y conciliadora nos conduce a valorar las distintas épocas históricas que ha conocido México y que sin duda iba a cambiar la percepción que de lo mexicano se tenía a fines del siglo XIX⁶³. En el Palacio Azteca que se edificó para la exposición de París, en 1889, cristalizó, como señala Tenorio, la historia de la nación en un edificio de carácter prehispánico con la correspondiente dosis de exotismo que exigía la modernidad. El monumento a Cuauhtémoc del Paseo de la Reforma, erigido en 1888, y el Palacio Azteca fueron de carácter excepcional y reivindicaban las luchas históricas de la resistencia indígena asumidas por algunas facciones del liberalismo. Así, por ejemplo, se reconoce a un tipo de indígena que no era el de carne y hueso sino el sometido a la lente del museógrafo, de las

exposiciones universales y del antropólogo⁶⁴. No obstante, como bien lo señala Jiménez Marce, “El hecho de que se considerara la historia antigua como el punto de arranque de la genealogía liberal, respondía a la necesidad de elaborar un pasado glorioso. En la apropiación histórico-cultural del pasado indígena llevada a cabo por parte de la elite intelectual, sólo se tomó en cuenta a los indígenas muertos; a los indígenas vivos no se les incluyó en el proyecto de nación que implementaron”⁶⁵

Diane Davis llama la atención respecto a los proyectos que se reservaban para la ciudad en la misma época en que se termina de editar el *México a través de los siglos*, “el primero de ellos, que fue desarrollado por Salvador Malo, presentaba una evidente “influencia haussmaniana”⁶⁶. Afirmar que la ciudad de México simplemente replicaba a la ciudad luz es un reduccionismo. La influencia de Haussman debe entenderse como la adopción de lo que se consideraba moderno y la elite porfiriana no estaba dispuesta a perder esa oportunidad. Dentro del plan del sr. Malo revestía un particular interés lo relacionado con la transformación de las áreas centrales, pues: “Conforme las elites financieras y profesionistas de la ciudad solían moverse en círculos sociales semejantes también compartían puntos de vista sobre la ciudad, y en conjunto acordaron que las áreas centrales (en especial aquellas que lindaban con las zonas al oriente de la ciudad) necesitaban, de manera urgente, mejoramiento y “modernización” [...] la elite comercial y profesional que buscó modernizar a la ciudad de México se inspiró directamente en la experiencia francesa...”⁶⁷.

La influencia francesa se dejó sentir en Galindo y Villa y Quevedo al interesarse por alinear la traza de la ciudad y por los paseos arbolados, en franca comunicación con la arquitectura paisajista y de jardines que se habría gestado en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Nicolás Mariscal fue quizá más pragmático, pues, la transformación porfiriana de la ciudad de México contempló la urbanización de nuevos espacios y la incorporación al acervo de la ciudad de nuevos fraccionamientos. Mariscal realizó un estudio comparativo entre el plano de la ciudad de México, a principios del siglo XIX, y el que acababa de publicar el Ayuntamiento, en 1900. Con dicha comparación quedaba demostrado que:

“...la extensión de 984 hectáreas y media que ocupaba la ciudad en aquella época se mantuvo constante durante los años de disturbios y sangre, pero que en la nueva era de paz y orden ha venido ensanchándose, hasta ocupar ahora 2,522 hectáreas”⁶⁸.

La ciudad de México había casi triplicado su tamaño, pero en lo que a la arquitectura respecta Mariscal lamentaba “que el progreso haya sido en cantidad y no en calidad...”⁶⁹.

Entre 1840 y 1880 se llevaron a cabo cambios y mejoras en los edificios, mercados y plazas y se rectificó el cuadrante de la ciudad. Los cambios en el paisaje urbano se vieron precedidos por un cambio radical en el régimen de propiedad de la ciudad, que tras varios intentos poco exitosos, empiezan a hacerse efectivos una vez que se ponen en venta los bienes amortizados de la Iglesia y las tierras comunales de los indígenas, según lo ordenaba la ley de desamortización de 1856.

La ciudad porfiriana expresó otros propósitos, pues fue la sede de los poderes fundamentales de la nación. Fue el centro neurálgico de la vida económica donde confluyen las comunicaciones con el mundo exterior y el centro de la vida política nacional que también funcionó como el *alter ego* de las capitales de los estados. Los edificios públicos y los monumentos se proyectarán con una dimensión estética que se proponía evidenciar la importancia de la ciudad capital, aunque como lo mencionó O' Gorman, “desde mediados del siglo XIX se erigió una estatua de Hidalgo en Toluca (1851), la primera de las mil y una que después le irán brotando a las plazas y jardines de la república”⁷⁰. La imaginería cívica de provincia se inspiró en el modelo ofrecido por la capital. Es así como descubriremos zócalos, monumentos a Hidalgo, Dianas Cazadoras y paseos republicanos en la provincia.

El saneamiento del erario fue uno de los factores determinantes que permitió al gobierno de Díaz impulsar la construcción de obras públicas. La reorganización administrativa de las distintas carteras agilizó la cuestión pública. Desde la restauración de la República y durante el Porfiriato, las postradas finanzas públicas fueron reconstruidas por los ministros Romero, Dublán y Limantour. Sobre todo entre 1880 y 1896 se instaló un sistema hacendario y se tomaron otras medidas favorables a la centralización de las decisiones en materia de economía y gasto público. La amplia red de ferrocarriles coadyuvó a redimensionar a la ciudad de México en su papel político y económico, en detrimento de los centros de provincia que le disputaban a la capital su papel hegemónico⁷¹.

En virtud del saneamiento de las finanzas públicas el Supremo Gobierno puso su empeño y aportó fondos estatales para la transformación urbana de la ciudad de México. Rodríguez Kuri, cita, para una etapa posterior, el consejo que diera José Luis

Cuevas al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez por cuanto: “el urbanismo sin el poder es sólo un *hobby*”⁷². Esta es la condición de existencia para que tenga lugar la transformación.

En el Porfiriato se reunieron las tres condiciones necesarias para efectuar la transformación: la intención de renovar algunos segmentos de la capital, la voluntad de poder y las finanzas necesarias para hacer frente a las transformaciones. Sobre el mismo argumento del poder señala Rodríguez Kuri que “el poder político ejercido para alcanzar y consumir objetivos y proyectos concretos es una autoafirmación y un constante escrutinio sobre sus posibilidades”⁷³. El concepto de autocontención considerado por Rodríguez Kuri, ante las decisiones que debieron tomarse respecto a la obra olímpica de 1968 es esclarecedor, pues “se percibe la certeza de los organizadores de que las decisiones sobre el estilo y la escala de la obra olímpica deben ser prudentes, autocontenidas, por decirlo de alguna forma. No hay evidencia de que el comité organizador, y menos en el gobierno, alguien haya imaginado el año de 1968 como la coartada de una gran transformación urbana: la ciudad y sus pobladores eran un “problema” de gobierno, y no el material de una utopía y ni siquiera el de una reforma”⁷⁴.

En la percepción de la magnitud de la reforma urbana propiciada por el Porfiriato hay dos conceptos acuñados posteriormente que podrían iluminar este problema. El primero es de Ramírez Vázquez y se refiere al “urbanismo vivo”. Este dispositivo suponía “un modelo de intervención urbana de bajo perfil en el planeamiento de los juegos olímpicos. El urbanismo vivo es una mirada muy amplia dispuesta a optimizar sus propios recursos”⁷⁵. El otro es un concepto también acuñado por Rodríguez Kuri y se refiere a un “fenómeno” de adaptación a la ciudad realmente existente⁷⁶.

Ambos conceptos iluminan el tema de la ciudad intervenida urbanísticamente en distintos momentos de su historia. La magnitud de la intervención en la urbe porfiriana no se puede medir. Surgieron nuevas colonias y muchos kilómetros de red vial y ferroviaria, pero un dato inquietante es el que apunta a los cambios reales en el perfil de la ciudad y del registro de dichos cambios acaecidos en los últimos lustros del Porfiriato y que no tendrán parangón con ninguna situación sino hasta bien entrado el siglo XX.

El Gran Canal y el desagüe del valle de México ilustran con elocuencia la dimensión de las obras que el gobierno porfirista estaba dispuesto a edificar. La

culminación de ambos portentos de la ingeniería de entonces fue el paso obligado para iniciar las obras de saneamiento de la ciudad (drenajes, sistemas de alcantarillado, atarjeas y tubos lavadores), y con ello actualizar la infraestructura de la misma que permitiera, a su vez, hacer más habitables sus espacios. La conclusión de las obras del canal y desagüe del valle de México, en 1900, y la modificación del régimen político y municipal del Distrito Federal no hubieran sido posibles sin la reforma de las políticas financieras del gobierno que garantizaran el flujo de los recursos financieros necesarios para la modernización de la infraestructura urbana y política del Distrito⁷⁷. La inauguración del desagüe del valle de México fue el detonante de la nueva situación por cuanto la

“ciudad hizo su transformación rápida, guardó su bello aspecto en la parte antigua, y se extendió al occidente en una amplia área cubierta de residencias de elegancia moderna y llenas de arte [...] Soberbios edificios públicos, ostentación del arte arquitectónico más elegante, se erigieron: la casa de Correos, el palacio de la Secretaría de Comunicaciones, el Palacio Municipal, lucirían en las mejores capitales europeas; el Teatro Nacional (aún no concluido) podría parearse con los más bellos de Europa; el Palacio del Poder Legislativo, es tan bello como adecuado, y el gran edificio que para sustituirlo comenzó a construirse iba a ser el monumento más grandioso de la ciudad. El Hospital General y la Penitenciería no tienen rivales en el Continente, por su acomodación y condiciones especiales; el Manicomio, las escuelas normales para varones y para mujeres, el Hospicio de niños, son modelos en su género, y construcciones de gran costo”⁷⁸.

La transformación material del país y en especial de la capital era el efecto visible de la combinación de tres elementos fundamentales: la paz, el crédito internacional y la mirada que algunos porfirianos eminentes lanzaban hacia el exterior. Estos elementos alcanzaron a conjugarse con la obra de artistas, pensionistas, arquitectos e ingenieros y con la bonanza de compañías constructoras -epítomes del capitalismo- que capturaron la esencia de las propuestas urbano-arquitectónicas que pretendían remozar la urbe capitalina⁷⁹.

La edificación del Palacio de Correos, a principios del siglo XX, es un buen ejemplo de lo que se consideraba moderno en aquel entonces, pues, México no tenía hasta ese momento un edificio especializado en estos menesteres. El gobierno expropió los terrenos donde se iba a erigir y después no escatimó sus recursos hasta la finalización de la obra. En esta misma situación se encontraban todas las obras que serían inauguradas en el marco de las fiestas del primer Centenario, incluso el Panteón Nacional y el Palacio Legislativo Federal.

La reorganización de las carteras de gobierno fue un factor coadyuvante. La disposición de las Secretarías de Fomento y Obras Públicas y posteriormente de la

Secretaría de Comunicaciones y más tarde de la de Gobernación de cumplir con la voluntad del poder ejecutivo al determinar los espacios, los edificios y los monumentos que exaltarían al régimen y a su longevo caudillo perpetuarían en la memoria de los mexicanos el advenimiento de la paz. Fue este el objeto principal del impulso a la renovación urbana y a las artes durante el régimen de Díaz. Las Secretarías de Estado impulsan los programas que sellan el compromiso asumido por el Estado. Los programas de embellecimiento, alentados por el Supremo Gobierno, apuntaban a exaltar la perpetuación del régimen. El programa constructivo porfiriano estuvo asociado desde 1877 a 1891 a la Secretaría de Fomento. Por un decreto-ley que se expide el 8 de mayo de 1891 los asuntos relativos al “embellecimiento” de la ciudad serían de la competencia de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas hasta el 30 de junio de 1903 porque a partir de dicha fecha y en virtud de haberse expedido la Ley de Organización Política del Distrito Federal, sería la Secretaría de Gobernación la que estaría a cargo de las obras.

Según señala Sergio Miranda Pacheco entre 1903 y 1914 el gobierno federal aplicó una reforma político-administrativa que pretendía resolver la problemática urbana que se venía arrastrando durante todo el siglo XIX. Dicha reforma se caracterizó, en la ley y en los hechos, por la centralización de las facultades y los recursos de los gobiernos municipales que entonces conformaban el Distrito a través del Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal, órgano dependiente del ejecutivo. Esta resolución encierra una paradoja por cuanto a pesar del triunfo de la Revolución de 1910 la reforma municipal porfirista sobrevivió al régimen⁸⁰. La reforma propiciada por el ejecutivo se convirtió en la Ley de 26 de marzo de 1903 y estipulaba que el gobierno político y la administración municipal del Distrito Federal pasaran a depender directamente del poder ejecutivo. El ejecutivo ejercería sus facultades a través de la Secretaría de Gobernación y del Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal. El dicho Consejo entró en funciones a partir del 1º de julio de 1903 y estaba formado por el gobernador del D.F., el director general de Obras Públicas del D.F. y el presidente del Consejo Superior de Salubridad. Al Consejo le competían varios aspectos de la administración pública del Distrito, reglamentar los servicios públicos y formar los proyectos para ejecución de obras de importancia. No obstante, para las obras públicas que analizaremos en los capítulos siguientes el procedimiento fue distinto y sus proyectos y ejecución estuvieron bajo la inspección de un director de la obra y, a veces, de un director artístico que dependía exclusivamente –y al menos–

en un primer momento del secretario de Fomento, posteriormente del secretario de Gobernación y por último del secretario de Comunicaciones. Sin duda, la dependencia directa de la secretaría que se encargara del ramo de obras públicas alivió el trámite burocrático que debieron cumplir todos los proyectos. Allanado así el camino, el señor secretario podría acudir al ejecutivo para consultar las situaciones más apremiantes, como fue el caso del agudo desplome que sufrió la plataforma sobre la que se erigiría la Columna de la Independencia a mediados de 1907. Haciendo acopio de técnicas más novedosas la nueva cimentación del monumento no presentó ningún otro inconveniente⁸¹.

Lo más notable de la ley emitida en 1903 es que al reorganizarse la administración del Distrito Federal pasaron al poder ejecutivo todos los servicios y ramos que dependían con anterioridad de los municipios, aunque el ramo de obras públicas no pasó al control de una secretaría de Estado, como si ocurrió con los otros, sino que se creó una dirección encargada del mismo y dependiente de la Secretaría de Gobernación: la Dirección General de Obras Públicas del Distrito Federal. He aquí que el carácter excepcional de crear esta dependencia revela el enorme interés que tuvo el gobierno federal por dotar al Distrito de la infraestructura necesaria para resolver su problemática urbana⁸². Lo expuesto por Miranda Pacheco tendrá algún grado de excepcionalidad, pues con posterioridad a la fecha que menciona dicho autor encontramos al titular de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas manteniendo correspondencia con los directores artísticos de algunas de las grandes obras que se inaugurarían con ocasión del Centenario. Esta situación podría sustentar la hipótesis de que los edificios públicos y monumentos que gozaban del “beneplácito” del ejecutivo debieron tener un mínimo de mediaciones entre sus ejecutores y la autoridad central por cualquier eventualidad, como la que suscitó, en su momento, la suspensión de las obras del Panteón Nacional y del Palacio Legislativo Federal.

Con todas las carencias que pudo mostrar la reglamentación de la urbanización de la ciudad de México y con las reformas puntuales que pretendieron subsanar los problemas más apremiantes, la ciudad, en su propia fragmentación exhibió, según sus rumbos, su propia imagen del progreso.

Las transformaciones que sufre la Ciudad de México en los últimos lustros del Porfiriato no tuvieron precedentes y por motivos espaciales, confesionales e ideológicos la arquitectura del virreinato y la de la República -que habían prevalecido

hasta entonces-, constituida por conventos, monasterios, iglesias y palacios cedió ante el ímpetu “modernizador” de fin de siglo. Un lema ejemplifica el período en cuestión: “Demoler para modernizar”; a la ciudad de México le brotaron tantos fraccionamientos como compañías demoledoras⁸³. Era el costo social del advenimiento de la modernidad de *fin-de-siecle*. Fue el signo de los tiempos; al demoler antiguas edificaciones de origen colonial se abjuraba del pasado virreinal. Este proceso no fue ajeno al resto de la América Latina y dio cuenta de los centros históricos –o de grandes secciones de estos- en más de una situación latinoamericana⁸⁴. El caso de Buenos Aires es elocuente por cuanto “en el Centenario de la revolución de Independencia la celebración del pasado se convirtió en la celebración de la modernidad y del progreso. En este contexto, la tradición colonial fue borrada minuciosamente en algunos casos y en otros simplemente destruida por la renovación urbana. En general se demolió toda teja o reja volada que apareciera en las antiguas calles y se llevó a cabo una depuración del paisaje urbano central”⁸⁵. La imagen decimonónica y europeizada que adquirió Buenos Aires data de este período. Esta apariencia se aproximaba al mito burgués de la ciudad ejemplar. El caso de la ciudad de México no es distinto y para el mismo periodo en nombre de la modernidad se demolieron más edificios que en todas las épocas anteriores.

En el periodo que examinamos el financiamiento de la urbanización del Distrito Federal dependió de los recursos que el gobierno federal obtuvo a través de la renegociación de su deuda interna y externa en los mercados de capitales internacionales, realizada entre las décadas de 1880 y 1890, gracias a las reformas financieras de esos años que dieron origen a un moderno sistema bancario que en adelante serviría no sólo al gobierno federal, sino también al Distrito Federal como puente entre los intereses nacionales y extranjeros para aumentar el crédito público⁸⁶.

La modernización de la ciudad de México, a fines del siglo XIX está asociada con un nuevo orden urbano. Surgieron por doquier compañías fraccionadoras, constructoras y demoledoras y en la ciudad florecieron espacios monumentales, se edificaron edificios cívicos y monumentos cuyo tenor se inspiró en un claro ascendente conmemorativo fraguado en la Europa pos-revolucionaria.

Los grupos que ejercían su dominación revelaban motivaciones ideológicas y culturales precisas para aferrarse a un poder de cuya legitimidad dependían. Éste fue el caso del rescate del pasado más inmediato, y “de la imagen de país “culto y avanzado”⁸⁷. El Estado porfiriano intervino en la producción escultórica y

arquitectónica por dos canales: en la organización y regulación de monumentos públicos y mediante la injerencia directa dentro de la Academia de Bellas Artes, en cuanto a organización, presupuestos, lineamientos temáticos e ideológicos que debían seguir la enseñanza y los proyectos escultóricos⁸⁸. Esta situación se hizo evidente en las convocatorias a los concursos públicos para la edificación de los principales monumentos porfirianos. El Estado reguló la edificación de monumentos y se consideraba el depositario de la cultura oficial al reconocerse en la versión liberal de la historia pregonada por los ideólogos del régimen⁸⁹.

El régimen de Porfirio Díaz había pacificado a la nación, y con la paz había vuelto la prosperidad. Ahora debía mostrarse ante los mexicanos y el mundo entero como un régimen moderno que erigía monumentos, paseos y edificios según el referente presentado por Europa, de tal suerte que “la ciudad se reforzó como centro principal de atención para los proyectos de urbanización y construcción [...] las nuevas colonias de empresarios acaudalados, el trazo de jardines y nuevas calzadas rodeadas de monumentos contribuyeron a formar la imagen que de la ciudad del siglo XIX se tiene actualmente”⁹⁰. Este fue el caso de las colonias de Cuauhtémoc, Roma y Juárez (véase la figura 2).

El corolario del México histórico, liberal y republicano se evidenciaba en una versión depurada del México de fin de siglo que asistía a las ferias mundiales y que en virtud de la *Pax* reinante se habría convertido en tierra promisorio para los inversionistas extranjeros⁹¹. Este es un México que no era compartido por todo el conjunto social, grandes contingentes de mexicanos, sobre todo en la ciudad capital, fueron excluidos, y, sin embargo, estos sectores también se apropiaron, a su modo, de la ciudad.

La transformación urbana de la ciudad de México contempló el remozamiento de los espacios cívicos donde se rinde culto a los héroes mexicanos. Diversos espacios de la capital mexicana interactuaron con este propósito y el proceso culmina cuando se define la “advocación cívica” a que están dirigidos los espacios públicos. A la fiesta conmemorativa le corresponde un espacio al que se recurre periódicamente. En diversos momentos el Zócalo, el bosque de Chapultepec y La Alameda fungieron como los sitios escogidos para las celebraciones patrias. La definición de los espacios cívicos capitalinos fue determinante para el itinerario de los desfiles alegóricos. Para completar la cátedra de historia patria, “hacia las últimas décadas del siglo XIX Díaz

había ordenado fundir en bronce la efigie de los principales abogados y militares del grupo liberal -la generación de Juárez y la suya propia- y había colocado sus estatuas como escoltas en las aceras del Paseo de la Reforma”⁹².

La generación de los espacios públicos formó parte de un proceso más amplio que nos enfrenta al proceso de construcción de la identidad nacional. Nos referimos a los ritos propios del Estado en vías de consolidación. El Estado Nacional mexicano, desde sus albores, apeló al expediente heroico y fundó un culto de dimensiones nacionales capaz de ubicar su matriz física y tangible en el perímetro urbano de la ciudad de México. Sus antecedentes los funda en la procesión fúnebre que reivindicaba a los insurgentes de la primera hora, al depositar sus restos mortales en la Catedral Metropolitana (1823), en la defensa heroica del Castillo de Chapultepec y el episodio de los niños héroes y mártires, en el luto decretado por la muerte de Juárez en 1872, e incluso en la inauguración del mausoleo que se erigió en su memoria en el Cementerio de San Fernando (1875). La promoción histórica de Juárez fue obra del Porfiriato y no se vio completada sino hasta que se culminó el Hemiciclo, en su honor, en 1910.

En la transformación urbana de la ciudad de México se advierte una forma de ejercer el poder político que en la consecución de su propia legitimidad volvió la cara al pasado y reelaboró el discurso histórico con la intención de legitimar al régimen y de procurar la conciliación entre los distintos sectores sociales y políticos. Esta situación subyace al intento de conciliar pasados que hasta muy recientemente pugnaban con la depuración liberal de la historia. Se redimensionó el pasado prehispánico⁹³ y la epopeya de la Independencia, la guerra de Reforma y la guerra de Intervención. El liberalismo triunfante asoció la guerra de Reforma con la segunda Independencia. El mérito de los ideólogos del Porfiriato residió en poder conciliar un pasado histórico no muy lejano –el de las gavillas y los pronunciamientos- con un presente inmediato de paz, progreso, riqueza y modernidad.

El Porfiriato abjuraba del México bárbaro, del erario limitado, del clima de guerra constante y rompía con algunas vertientes de la tradición plástica decimonónica para ofrecer su propia versión de una plástica mexicana depurada, monumental y a pesar de todo “nacional”. La ciudad de México devino en vitrina del Porfiriato donde se podían mostrar los avances de la nación en todos los órdenes. El

régimen de Díaz estaba interesado en exhibir las transformaciones del espacio y el auge edilicio de la capital, que según su propia agenda, culminaría con las festejos del Centenario. La ciudad de México, cuyo legendario origen lo establece un poderoso mito, era renovada constantemente por los mitos constitutivos de la nacionalidad mexicana.

¿Cuándo se convierte la ciudad capital en el polo irradiante de la autoridad central del régimen de Díaz? Esta vocación precisaba que el régimen se apropiara de la ciudad –en un proceso que tarda varios lustros-. Este capítulo da cuenta de este proceso de apropiación y podríamos resumirlo en tres etapas. La primera se centra en las pretensiones urbanísticas que exhibe el régimen apenas se ha inaugurado. La modestia de las transformaciones realizadas no deben confundir al lector, pues es claro que la naturaleza de las propuestas debió ser poco agresiva toda vez que las finanzas del Estado han sufrido los embates de la confrontación constante y el clima inseguro para la inversión. En la segunda etapa se piensa en las transformaciones que deben cambiar el perfil decimonónico de la ciudad y aventurarse por el itinerario impuesto por la modernidad. Esta pretensión fue posible, con todo su ímpetu desarrollador, en la tercera etapa que ocupa en toda su extensión el último decenio del Porfiriato. El momento culminante de dicha apropiación en esta tercera etapa coincide con la edificación de una arquitectura emblemática que puso en evidencia los alcances del poder y de la legitimación de dicho régimen. Las fiestas del primer Centenario, aunque no hubiesen sido ideadas bajo la concepción grandilocuente que privó, cumplen a cabalidad con las expectativas reservadas por la modernidad al México que recién irrumpía en el siglo XX.

Thomas F Reese y Carol McMichael Reese, han puesto especial atención a esta última etapa del Porfiriato y aseguran que “la nueva imagen de la ciudad de México que el Centenario develó y que la *Crónica* de Genaro García proclamó, fue el resultado acumulativo de varias décadas de logros en el mejoramiento y modernización de la infraestructura urbana”⁹⁴. Una vez examinado el marco espacial de nuestro objeto de estudio nos dedicaremos a las articulaciones que prevalecen en la relación entre ciudad, arquitectura y poder.

¹ El lépero, señala Guillermo Prieto, como para caracterizarse de pura sangre, ha de ser mestizo, bastardo, adulterino, sacrílego y travieso, entendiéndose que más que picardía debe haber chispa o ingenio en el magín y más que tendencia al crimen, inclinación a lo villano. Prieto citado por: GORTARI, *Memoria y encuentros...*, Tomo III, 1988, p. 349.

² Esta es una problemática que ha sido tratada a fondo por Diane E. Davis. Véase: DAVIS, "El rumbo...", en: SACRISTÁN y PICCATO, *Actores, espacios...*, 2005, pp. 238-242

³ MIRANDA, "Problemática urbana y reforma", 2004, p. 243

⁴ Este tema ha sido ampliamente tratado por Sergio Miranda Pacheco en "Problemática urbana y reforma político-administrativa en el Distrito Federal, 1903-1914". En: *Miradas Recurrentes I*, 2004, pp. 226-247.

⁵ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984.

⁶ WIDDIFIELD, "Modernizando el pasado...". T. II, 2004, p. 82

⁷ BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991, p. 31.

⁸ ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*. 1992, p. 39.

⁹ EGUIARTE, "Espacios...", En: *Historias 12* Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Enero-Marzo. México. 1986, p. 91.

¹⁰ EGUIARTE, "Espacios...", En: *Historias 12* Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Enero-Marzo. México, 1986, p. 91.

¹¹ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (en adelante AGN) Folletería, Caja 48 Exp. 1183, MARISCAL, "El desarrollo de la arquitectura en México". Discurso leído por el señor arquitecto don Nicolás Mariscal en la quinta sesión del concurso científico nacional de 1901, la noche del 15 de noviembre, presidida por el Instituto Bibliográfico Mexicano. Dedicado al jurisconsulto y poeta Sr. Lic. Don Joaquín D. Casasús, en homenaje de admiración, gratitud y afecto México: s/e, 1901, p. 16.

¹² El lugar de la política, por antonomasia, es la ciudad. En este sentido la ciudad capital fungió como el centro por la disputa del poder y dónde se formaban los movimientos de opinión que aceleraban o entorpecían la consolidación de los grupos de poder. [...] Las transacciones entre los grupos fueron tan frecuentes como las transacciones ideológicas. Véase: ROMERO, *Latinoamérica ...*, 1984, pp. 209-210. Pietro Rossi destaca el análisis weberiano de la ciudad, dentro del cual sólo en Occidente se puede encontrar la ciudad como centro autónomo de poder. Mientras que en otras sociedades la ciudad siempre se presenta subordinada a una estructura política, en: ROSSI, *Para un análisis comparativo ...*, 1994, p. 8. La otra dimensión que adquiere la ciudad es la expuesta por Aldo Rossi: "la ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y a lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva", en : ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, p. 226. La relación entre la política y la ciudad también es explotada por Guerra en la ciudad hispanoamericana del Antiguo Régimen: "la ciudad es el espacio "natural" de la política y es el espacio público por excelencia, el lugar de deliberación y de decisión de los miembros de la comunidad, los vecinos. La ciudad es el escenario donde actúan los actores sociales, individuales y colectivos. Véase: GUERRA *et al.*, *Los espacios públicos ...*, 1998, pp. 114-115

¹³ Sobre la arquitectura virreinal, véase: FERNÁNDEZ, *Arte mexicano*, 1968, pp. 93-98. Para la arquitectura en el siglo XIX véase: FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 118-121, 173-181 y también: KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, pp. 69-106.

¹⁴ Lo que llama la atención es que los problemas urbanos que se señalan para el México Virreinal son en esencia los mismos que descubren Dolores Morales y Érika Berra para el último tercio del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, ambas coinciden en señalar que la mayor problemática que enfrentaron los habitantes de la ciudad fueron las pésimas condiciones de salubridad de la mayoría de los asentamientos humanos que poblaban los rumbos norte, sur y oriente de la ciudad, mientras que los que habitaban en el centro y poniente de la ciudad contaban con mejores condiciones sanitarias. MIRANDA, "Problemática urbana y reforma", 2004, p. 241

¹⁵ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, p. 217

-
- ¹⁶ HERNÁNDEZ FRANYUTI, "Ideología...", 1994, p. 117
- ¹⁷ HERNÁNDEZ FRANYUTI, "Ideología...", 1994, p. 123-124
- ¹⁸ HERNÁNDEZ FRANYUTI, "Ideología...", 1994, p. 123
- ¹⁹ HERNÁNDEZ FRANYUTI, "Ideología...", 1994, p. 124
- ²⁰ RIVA PALACIO, *México a través de los siglos*, 1987, Tomo IV, p. XI
- ²¹ GARCÍA CUBAS, *Geografía e historia del Distrito Federal*, 2004, p. 5-6, 9-10
- ²² GORTARI et al., *Memoria y encuentros...*, 1988, p. 270
- ²³ Estos datos han sido tomados de las Estadísticas históricas de México, 1986; son citados por : GORTARI et al., *Memoria y encuentros...*, 1988, p. 270.
- ²⁴ HERNÁNDEZ FRANYUTI, "Ideología...", 1994, p. 128
- ²⁵ HERNÁNDEZ FRANYUTI, "Ideología...", 1994, p. p. 128
- ²⁶ HUMBOLDT, *Ensayo...*, 1966, p. 119. Además, Humboldt, hace una relación importante de los principales edificios virreinales, tanto cívicos como eclesiásticos, pp. 121-123. Esta relación es retomada por Orozco y Berra para su descripción de la ciudad de México en: LAFRAGUA y OROZCO y BERRA, *La ciudad de México*, 1987, pp. 244-246.
- ²⁷ En la historiografía mexicana sobre el siglo XIX se advierten las distintas fuerzas en pugna. Reyes Heróles elabora su argumentación sustentándose en la complejidad de la lucha facciosa. Hablar del enfrentamiento entre liberales y conservadores es un reduccionismo peligroso. Un estudio prosopográfico que ponga en la balanza el peso político de los distintos actores sociales; individuales y colectivos iluminaría esta problemática. REYES HERÓLES, *El liberalismo mexicano...*, Tomo II, 1958, pp. 3-11.
- ²⁸ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, p. 236
- ²⁹ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, pp. 215-216
- ³⁰ No encontramos en México oposiciones ciudadanas tan enconadas como las que conoció la América Central en el siglo XIX. En la oposición entre La Antigua/Ciudad de Guatemala, San Salvador/Santa Ana, Tegucigalpa/San Pedro de Sula, León/Granada, Cartago/San José se evidenciaba el triunfo o el fracaso de los proyectos de Estado que implementaron las élites ciudadanas. Al problema de los regionalismos imperantes hacia el interior de las pequeñas repúblicas habría que adicionar el de la rivalidad entre las disputas provincianas de cada entidad regional; factor determinante que llevó al fracaso a la Federación Centroamericana. Véase al respecto: PÉREZ BRIGNOLI, *Breve Historia...*, 1985, p. 71
- ³¹ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, p. 218. Sobre el mismo periodo, Riva Palacio y Sierra no dirían que la sociedad mexicana era criolla sino más bien mestiza, apuntando, claro está, a la unidad racial e integradora como base de la nacionalidad mexicana.
- ³² MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, pp. 11-15.
- ³³ Orozco y Berra realiza una detallada descripción de los bienes de la Iglesia en la ciudad de México. Para entonces se encontraban establecidos en México los franciscanos, los dominicos, los carmelitas, los agustinos, los mercedarios, la Compañía de Jesús, el colegio de San Fernando y los camilos. Véase: LAFRAGUA y OROZCO Y BERRA, *La ciudad de México*, 1987, pp. 137-238
- ³⁴ RAMÍREZ, "La construcción de la patria...", 2004, p. 272.
- ³⁵ RAMÍREZ, "La construcción de la patria...", 2004, p. 272.
- ³⁶ RAMÍREZ, "La construcción de la patria...", 2004, p. 273
- ³⁷ ACEVEDO, Esther, "Las imágenes de la historia...", 1991., y de la misma autora "El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867", en: *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* 1995-1996.
- ³⁸ El barón Georges- Eugène Haussmann (1809-1891) fue el prefecto del Sena desde 1853 hasta 1869 y fue el responsable del programa de transformación de una ciudad, la *ville*

lumière, que en ese momento contaba con más de un millón de habitantes. Dicha transformación se volvió paradigmática en el orbe.

³⁹ Haussmann superpuso al cuerpo de la antigua ciudad una nueva red de calles anchas y rectilíneas y procuró no destruir los monumentos más importantes, sino que los aisló y empleó como puntos de fuga para las nuevas perspectivas de las calles. Se modificó el reglamento de construcción prerrevolucionario que regía París y se fijan nuevas normas que relacionan la altura de las casas con la anchura de las calles [...] Con todo y lo significativo que pudo resultar el ejemplo de Haussmann para Occidente, no estuvo exento de las críticas que emanaban de la misma sociedad que vio sus frutos. Proudhon, en 1863, pone de manifiesto el desagrado que a los obreros parisienses les causa la “ciudad nueva, monótona y agobiante del señor Haussmann, con sus *boulevards* rectilíneos, con sus palacios gigantescos, con sus *quais* magníficos, pero desiertos, con su río entristecido, que ya no lleva más que piedra y arena, con sus estaciones de ferrocarril, que habiendo sustituido los puertos de la antigua ciudad, han destruido su razón de ser, con sus plazas y sus nuevos teatros, sus nuevos cuarteles, el nuevo pavimento, las legiones de barrenderos y el polvo espantoso... Ciudad cosmopolita, donde ya no es posible reconocer al indígena” [...] La transformación de París también supuso una enorme dosis de asepsia social, que entre otros factores anunciaba la apropiación de la ciudad por la burguesía y su expropiación a los sectores obreros. En 1867 Veuillot escribía que los habitantes de París “gozan de una libertad total siempre que se mantengan en una estricta obediencia [en correcta alusión a la Comuna de 1848] Para resolver este problema de “salud pública”, se ha querido favorecer, por un lado, la circulación de ideas, por el otro, la de regimientos. Un sabio sistema de conductos satisface ambas exigencias. Las calles de París son anchas y largas, flanqueadas por inmensas casas. Los coches obstruyen la amplia calzada, los peatones invaden las amplias aceras. Las construcciones del nuevo París presentan todos los estilos, el conjunto no carece de cierta unidad, porque todos estos estilos son del género aburrido, del más aburrido de los géneros aburridos, que es el enfático y en fila... El nuevo París carecerá de historia, y la historia del viejo París se perderá. Todas las huellas se han borrado para las personas menores de treinta años. Los mismos viejos monumentos que quedan en pie no dicen nada, porque todo ha cambiado a su alrededor...”; véase: BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 98, 104, 173, 174

⁴⁰ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, p. 249

⁴¹ BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 98.

⁴² FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, “La influencia francesa...” 1998, pp. 227-265.

⁴³ MARISCAL, “El desarrollo...”, 1901, pp. 11-13

⁴⁴ MARISCAL, “El desarrollo...”, 1901, p. 12

⁴⁵ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 141-172

⁴⁶ TENENBAUM, “Streetwise History...” En: BEEZLEY *et al.*, - “*Rituals of Rule...*”, 1994.

⁴⁷ Según Luis G. Labastida, por la Suprema Orden de 18 de febrero de 1861, los Conventos de Capuchinas, Concepción y Santa Clara debieron ser derribados para abrir calles. Labastida citado por GORTARI, *Memoria y encuentros...*, T. II., 1988, p. 63

⁴⁸ ROMERO, *Latinoamérica...*, 1984, p. 275.

⁴⁹ Desde que la ciudad de México fue la capital del Virreinato de Nueva España contaba con paseos célebres como La Alameda, la Plaza Mayor, el Paseo de las Cadenas, el Paseo Bucareli y el Paseo de la Viga; véase: NOVO, *Los paseos de la ciudad de México...*, y EGUIARTE, “Espacios públicos en la ciudad de México...”, 1986.

⁵⁰ La sociedad colonial fue una sociedad sumamente diferenciada, y así como existieron paseos aristocráticos, existieron también paseos populares. Aunque en esta distinción privó una voluntad de segregación que identificó, desde un inicio, el perfil de las sociedades coloniales hispanoamericanas.

⁵¹ EGUIARTE, “Espacios...”, 1986, p. 97

⁵² VALADÉS, *El crecimiento...*, tomo II, pp. 83-85

⁵³ DAVIS, “El rumbo...”, 2005, p. 233

-
- ⁵⁴ DAVIS, "El rumbo...", 2005, p. 236
- ⁵⁵ DAVIS, "El rumbo...", 2005, pp. 238, 239
- ⁵⁶ DAVIS, "El rumbo...", 2005, p. 240
- ⁵⁷ DAVIS, "El rumbo...", 2005, p. 240, 241
- ⁵⁸ DAVIS, "El rumbo...", 2005, p. 241
- ⁵⁹ LEAR citado por: DAVIS, "El rumbo...", 2005, p. 241
- ⁶⁰ EGUIARTE, "La idea...", 2004, p. 311
- ⁶¹ EGUIARTE, "La idea...", 2004, p. 312
- ⁶² EGUIARTE, "La idea...", 2004, p. 312
- ⁶³ Cosmopolitismo, universalidad, modernidad, identidad e imagen del progreso son conceptos que nos introducen en la voluntad de transformación de la urbe y de su arquitectura; véase TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 13-28
- ⁶⁴ En los aspectos relacionados con la resurrección de una supuesta arquitectura prehispánica cristalizada en el "Palacio Azteca" en la Exposición Mundial de París de 1889; véase: TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 141-172
- ⁶⁵ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 35
- ⁶⁶ DAVIS, "El rumbo...", 2005, pp. 240-241
- ⁶⁷ DAVIS, "El rumbo...", 2005, p. 241
- ⁶⁸ AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 16
- ⁶⁹ AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 16
- ⁷⁰ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 235.
- ⁷¹ CARDOSO, *México en el siglo XIX...*, 1992, p. 269
- ⁷² RODRÍGUEZ KURI, "Hacia México 68...", 2003., p. 40
- ⁷³ RODRÍGUEZ KURI, "Hacia México 68...", 2003., p. 57
- ⁷⁴ RODRÍGUEZ KURI, "Hacia México 68...", 2003., p. 59
- ⁷⁵ RODRÍGUEZ KURI, "Hacia México 68...", 2003., p. 63
- ⁷⁶ RODRÍGUEZ KURI, "Hacia México 68...", 2003., p. 67.
- ⁷⁷ MIRANDA, "Problemática urbana y reforma", 2004, p. 234
- ⁷⁸ RABASA, *La evolución...*, 1920, p. 176.
- ⁷⁹ Para la labor artística de nacionales y extranjeros, así como de los pensionistas se puede consultar: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica de arte...*, 1997, y para lo relativo a las compañías constructoras, fraccionadoras y deslindadoras, véase: GORTARI RABIELA, *Memoria y encuentros...*, Tomo II, 1988.
- ⁸⁰ MIRANDA, "Problemática urbana y reforma", 2004, p. 226.
- ⁸¹ Esta situación la analizamos en la sección correspondiente a la Columna de la Independencia en el subtítulo referido a: La obra.
- ⁸² MIRANDA, "Problemática urbana y reforma", 2004, p. 232
- ⁸³ GORTARI, *Memoria y encuentros...*, Tomo II., 1988, pp. 83-111. Thomas F. Reese y Carol McMichael señalan que las distintas obras, ya sean edificadas o contratadas con el capital privado, estaban bajo la supervisión del gobierno, como por ejemplo el fraccionamiento de las propiedades secularizadas de la iglesia, así como las haciendas de la periferia. Estos proyectos dependieron y contribuyeron al *boom* económico que especialmente caracterizó los últimos años del Porfiriato". En: REESE & MCMICHAEL REESE, "Revolutionary Urban Legacies...", 1994, p. 363
- ⁸⁴ La ciudad burguesa se erige sobre la demolición del pasado colonial.
- ⁸⁵ GUTMAN, "Memorias y anticipaciones...", 1995, p. 7
- ⁸⁶ MIRANDA, "Problemática urbana y reforma", 2004, p. 232
- ⁸⁷ URIBE, "Y todo por una nación...", 1987, p. 191.
- ⁸⁸ URIBE, "Y todo por una nación...", 1987, p. 191. Para una valoración de la antigüedad clásica en la visión eurocentrista que, sin duda, también atravesaba a la Academia Mexicana véase en especial el Capítulo XV de HASKELL, *El gusto y el arte...*, 1990.

⁸⁹ Situación que fue revisada en la sección de Historiografía de la Introducción General de esta tesis.

⁹⁰ URIBE, "Y todo por una nación...", 1987, p. 186.

⁹¹ TENORIO, *Artilugio...*, 1998., véase la primera parte dedicada al México porfiriano y las exposiciones universales, p. 31y ss.

⁹² KRAUZE, Siglo de..., 1997, p. 37 y véase también, TENEMBAUM, "Streetwise History...", en BEEZLEY, 1994, pp. 127- 150.

⁹³ Al respecto véanse las contribuciones de Mauricio Tenorio: *Artilugio...*, 1998 y del mismo autor: "1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario". 1996. Póngase especial atención a que el México virreinal no será uno de los grandes temas del Porfiriato, al menos en el sentido de promoción histórica que se le dio a la epopeya de la Independencia y a sabiendas de que Riva Palacio reivindica la colonia como parte integral de la historia nacional en el *México a través de los siglos*.

⁹⁴ REESE & MCMICHAEL REESE, "Revolutionary Urban Legacies...", 1994, p. 363

CAPÍTULO II

LA CIUDAD DE MÉXICO Y SU ARQUITECTURA.

“No basta que un estilo sea hermoso, grandioso, perfecto, para que por sólo ese hecho sea aplicable a todos los usos, a todos los países y a todas las circunstancias”

Manuel Gargollo y Parra, 1869

“No basta levantar edificios, es preciso que sean obras de arte, lo que se requiere es Arquitectura”

Nicolás Mariscal, 1901

INTRODUCCIÓN

Este capítulo sirve de enlace entre el análisis de la urbe porfiriana y su dimensión arquitectónica. El reto de la historiografía liberal fue edificar, a la luz de un pasado reciente, su propia versión de la historia y el desafío impuesto a la arquitectura del Porfiriato fue el de erigirse sobre una versión adulterada del pasado que gozaba de un amplio nivel de aceptación entre los sectores medios y altos de la capital mexicana.

Los escritos históricos magnificaron las epopeyas liberales y las materializaron en monumentos y en edificios públicos cuya función pedagógica fue exaltar a la nación, enardecer al ciudadano y fundar un discurso nacionalista que tuvo por objeto hacer comprender a los mexicanos el significado de compartir un pasado y un espacio comunes. No fue otro el objeto que privó en Riva Palacio y Justo Sierra en el *México a través de los siglos* y *México: su evolución política* respectivamente¹. Ambas obras, de carácter histórico, cumplen a cabalidad el objeto señalado y constituyen los pilares capitales sobre los que descansa la propuesta arquitectónica del Porfiriato.

Para articular el desarrollo historiográfico del Porfiriato con la arquitectura apelamos a una concepción de la historia política que persigue su renovación y que transita por senderos que todavía permanecen intactos en otras latitudes latinoamericanas. La historia política renovada -y ese filón que es la historia cultural- incorpora a su periplo nuevas preocupaciones y la arquitectura emblemática constituye, en la última década del Porfiriato, un factor determinante de la legitimidad del régimen. Este vínculo solo puede ser explicitado a través de la articulación establecida entre la historia y la historia del arte, que no es, como algunos quisieran, una rama extraña y

ajena a la “Historia”. Esta investigación se concentra en el diálogo establecido entre la historia y la arquitectura del poder.

I- CIUDAD Y ARQUITECTURA

¿Cómo conciliar el hecho arquitectónico con el referente que ofrece la ciudad? La ciudad se entiende como arquitectura, y no se refiere sólo a su imagen visible y al conjunto de su arquitectura, sino más bien a la arquitectura como construcción de la ciudad en el tiempo². Esta dimensión espacio-temporal de la arquitectura está en la base de la explicación histórica. El hecho arquitectónico tiene su propia historia y es obra de la colectividad. La arquitectura del siglo XIX no puede entenderse en su totalidad sin apreciar los elementos que se le asocian o la evocan.

Francesco Milizia, el famoso teórico italiano de la arquitectura, expresaba en 1787, que “Las construcciones, como las figuras en la pintura y en la escultura, han de tener cada una su fisonomía...Si los artistas interrogaran la naturaleza de cada monumento, sabrían darle su propio carácter y de tal modo el pueblo lo reconocería”³. En el siglo XIX, si bien alguna escuela producía creaciones griegas que la enlazaban con la Academia, por el contrario las fisonomías góticas evocarían la sabiduría de los monasterios. Gottfried Semper, el mayor arquitecto “renacentista” de Europa Central, escribía en 1846: “La impresión que un edificio provoca en las masas se basa, en parte, en reminiscencias”⁴.

Benévolo cita a William Morris que en 1881 expresó que “la arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana; no podemos sustraernos a ella, mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con el objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo al puro desierto”⁵. Claro está, la definición de Morris carece del enorme influjo que cupo a la modernidad en la redefinición de los preceptos arquitectónicos, que, aun a fines del siglo XIX, daban por descontada sus grandes teóricos. Para más claridad, nos encontramos ante el rompimiento de una tradición de cuatro centurias.

El hecho arquitectónico está asociado, también, a los imaginarios. ¿Qué impresión pretende causar el emplazamiento de este edificio o aquel monumento en los transeúntes? La arquitectura de la ciudad adquiere una función pedagógica al apropiarse de los estilos artísticos utilizados en las diferentes etapas históricas. En este

sentido el acopio artístico contribuye a la identificación de la ciudad y de los artefactos arquitectónicos.

La ciudad es también el lugar de la memoria y al igual que ésta puede ser recorrida en distintos sentidos: “aun los más grandes monumentos de la arquitectura, apunta Aldo Rossi, están íntimamente vinculados a la ciudad. ¿De qué manera la historia habla mediante el arte? Ello acontece, señala Sir Nicholas Pevsner, “ante todo a través de los monumentos arquitectónicos que son la expresión voluntaria del poder, sea en nombre del Estado, sea de la religión”⁶. Por otro lado, Pevsner argumentó que la arquitectura debería diseñarse de acuerdo a “principios universales” que expresaran el “espíritu de una época”, una especie de conciencia sistémica independiente de la voluntad del individuo. El papel del diseñador era hacer justicia al espíritu de una época⁷.

En la antigüedad las ciudades acusaban un origen mítico; es el caso de Atenas, Roma, París y de Tenochtitlan. Estos mitos fundadores poseen un fuerte carácter religioso. La ciudad es entonces un lugar de la memoria donde fluye la relación íntima entre el espacio y sus formas. Ciudad y arquitectura son conceptos indisolubles y adscritos a los imaginarios sociales. Para Baczko “la ciudad es una proyección de los imaginarios sociales en el espacio y la arquitectura traduce eficazmente en su lenguaje propio el prestigio con el que se rodea un poder, utilizando la escala monumental, los materiales “nobles”, etcétera”⁸. El lenguaje arquitectónico traduce distintas épocas históricas y la ciudad de México no ha sido la excepción.

La urbe capitalina mexicana conoció, desde la época de su fundación, un amplio desarrollo arquitectónico. Subsisten, como testimonio, el repertorio artístico utilizado en distintas épocas y un variado catálogo físico y tangible que nos permite valorar la arquitectura del Porfiriato, no como la suma de todas las que le precedieron sino como un producto históricamente aprehendido⁹. La arquitectura o, más bien, las arquitecturas evidencian el espíritu de una época tal y como lo proponían Warburg, Saxl, Panofsky, Gombrich y Haskell en lo que concebían era el arte y la historia del arte. Pevsner, el famoso historiador de la arquitectura, también sustentó esta posición¹⁰.

Nuestra tesis es que la arquitectura que se erigió bajo el régimen de Díaz, dentro de una escala monumental y con el propósito de perpetuarse como la memoria del poder, puede ser concebida como una arquitectura emblemática. Son emblemas en

tanto registran en la memoria los momentos arquitectónicos que consagraron al régimen de Díaz en distintos ámbitos, más allá de lo artístico y cultural.

Agulhon ha precisado las características de los emblemas. Según Agulhon el emblema desempeña tres funciones primordiales: 1) Representa el poder político del que emana, distinguiéndolo de poderes extraños o abolidos, 2) Transmite claramente los principios que los sustentan, reubicándolos en un discurso uniforme y, 3) Produce un efecto agradable, con el fin de suscitar la adhesión al sistema, o poder, que representa¹¹. Respecto a la simbólica del Estado, es decir, la aceptación y eficacia política de la adopción de un sistema de símbolos y emblemas dependerá de lo que Baczkó ha llamado “comunidad de imaginación”¹².

La arquitectura emblemática del Porfiriato se distingue de la de otras épocas históricas por su carga simbólica y por la articulación de distintos imaginarios. Las consideraciones relativas al prestigio que rodea al poder son determinantes en tanto se potencia en la escala monumental y en su significado. En este sentido el águila porfiriana se convierte en un emblema utilizado con recurrencia por los artistas del régimen¹³. Es también una arquitectura en la que se ha magnificado el uso de algunos materiales nobles como el mármol, el granito, la chiluca y el bronce. En el imaginario social de los ciudadanos se alojan distintos lenguajes arquitectónicos que se expresan a través de un amplio espectro estilístico cuyo propósito fue “convocar al poder” en las imágenes que sustentan la supremacía del régimen. El artificio utilizado no es del todo novedoso, más no se había llegado a aplicar de manera tan sistemática.

El estilo neoclásico es el que mejor traduce la simbólica republicana y el granito y el mármol son los nobles materiales en que se sustantiva¹⁴. Si consideramos que el neoclásico constituye una reacción al barroco y al rococó, en verdad no estamos precisando la naturaleza de tal reacción. Volvamos la vista a las fuentes europeas del neoclásico para así poder comprender su génesis: en Francia la victoria del neoclásico se afianzó tras la Revolución Francesa. La vieja tradición de los arquitectos y decoradores del barroco y el rococó quedó identificada con el pasado, que acababa de descartarse; había sido el estilo de los castillos de los reyes y de la aristocracia, y los hombres de la Revolución se tenían por ciudadanos libres de una nueva Atenas. Cuando Napoleón, manifestándose como campeón de las ideas revolucionarias, alcanzó el poder en Europa, el estilo neoclásico de la arquitectura se convirtió en el estilo Imperio¹⁵.

En el caso mexicano y en las decisiones estilísticas de los profesionales privó otra situación que ya habría descrito Katzman a principios de la década de 1970. Este autor se apoyaba en un argumento de Luis González y González que descubre una continuidad de las instituciones coloniales que no se rompe con la Independencia, sino que se prolonga hasta 1850. Esto, apunta Katzman, “explicaría la continuidad de la arquitectura virreinal clásico-renacentista hasta el siglo XIX, y el predominio de la arquitectura ecléctica en el porfirismo”¹⁶.

A partir de 1877 prevalece la voluntad del poder ejecutivo —expresada por Vicente Riva Palacio, Secretario de Fomento— de establecer un programa urbano de remozamiento de la ciudad de México. Dicha propuesta prospera a medias toda vez que la exigüidad del erario la inhibe y de que el peso de la tradición neoclásica se hizo sentir en todos los órdenes artísticos impidiendo romper con las imposiciones canónicas europeas y con los retornos estilísticos propiciados por la Academia de San Carlos y por los pensionistas.

Adèle Robin Greeley explora el papel desempeñado por los pensionistas en el desarrollo artístico del Porfiriato. Algunos interrogantes conducen la investigación de Robin. Pese a la ocupación francesa ¿porqué re-aparece un súbito y prolongado interés por la cultura europea —en especial la francesa— durante el Porfiriato? ¿Porqué el gobierno subvencionó los gastos que ocasionó el desplazamiento hacia Europa de varias generaciones de jóvenes artistas para establecerse y continuar sus estudios artísticos? ¿Qué fue lo que interesó al estrechar los nexos entre la Academia de San Carlos y sus respectivas en España, Francia e Italia? y ¿Qué tipo de relación oficial se concibió entre esta inversión en la cultura europea en general y en la francesa en particular como símbolo de “modernidad” y el concepto de cultura “nacional” mexicana?

Es necesaria una precisión, pues para hablar con propiedad de los atributos de lo “nacional” nos encontramos justo en la década de 1880. Para entonces al menos dos generaciones de artistas mexicanos han cruzado el Atlántico para nutrirse de la cultura europea. A fin de cuentas, la interacción entre los artistas mexicanos y los movimientos culturales europeos, que promovió el Porfiriato, tuvo los resultados previsibles acordes a los deseos del gobierno. Pero hubo también —señala Robin— “momentos de incertidumbre, en los que la imagen de modernidad fomentada por los artistas mexicanos estimuló formas de pensamiento y programas políticos opuestos a la ideología oficial”¹⁷. La situación descrita no fue óbice para que “el Porfiriato desarrollara en gran escala el patrocinio gubernamental para que los artistas estudiaran en Europa,

en academias que vinculaban a la mexicana con las europeas, así como programas de becas para los estudios europeos. Un gran número de artistas recibieron formación práctica e ideológica. Aunque la Academia de San Carlos había iniciado las subvenciones para que los artistas viajaran a Europa en 1843, su número creció significativamente durante el Porfiriato. A su regreso a México habían establecido fuertes lazos entre las sensibilidades artísticas europeas de *fin-de-siècle* y un floreciente nacionalismo mexicano¹⁸.

Adèle Robin estudia, en especial, la contribución de los pensionistas a la pintura y existiendo becas a Europa desde 1843 el mecenazgo ofrecido por Maximiliano, a los artistas mexicanos, no era del todo extraño. Correspondió al Segundo Imperio el amplio desarrollo que adquiere la pintura histórica y conmemorativa que respondía a la afición de Maximiliano de registrar al óleo o en fotografía los grandes momentos de su gestión imperial¹⁹. En la pintura el *canon* tenía como referente la gloria imperial; propia y ajena dentro de las posibilidades que ofrecía la pintura académica. Al respecto Esther Acevedo señala que “el patrocinio de las artes significó para Maximiliano una necesidad y un privilegio. Como príncipe liberal [e ilustrado] europeo sabía vincular los caminos del arte con la integración de la memoria”²⁰. La exposición auspiciada en 1995 por el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México se tituló *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* y en su concepción y presentación, afirma Stacie G. Widdifield, se ponía de manifiesto el proceso de recuperación de un período de la historia mexicana que había estado simbólicamente proscrito desde un primer momento²¹. La afirmación de Widdifield es veraz pero no nos informa acerca de ese “primer momento” tanto más importante por cuanto al Porfiriato se le impuso el mismo expediente “de olvido selectivo” dentro de circunstancias históricas mucho más graves y la rehabilitación que ameritaba no sería exclusivamente cultural, aunque nuestra investigación se sirva de un ostensible diálogo entre la arquitectura y el poder. El Segundo Imperio dura tan sólo tres años y el Porfiriato poco más de treinta. ¿Cómo pudo convertirse, se pregunta Widdifield, el Segundo Imperio en materia de una importante exposición? Una observación puntual de Gerardo Estrada, en ese entonces Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, resulta muy acertada al referir que “Fausto Ramírez, en uno de sus cuadernos destinados a levantar el inventario de las salas de la colección permanente del Museo Nacional de Arte, asienta que el Segundo Imperio descontando su significado político, arroja un saldo positivo en el rubro de la producción plástica, debido al compuesto interés de Maximiliano por

fomentar las artes y perseguir con ello el resultado de una expresión nacional...”²². Las ambiciones de Maximiliano iban más allá y pasaban por la urbanística, la arquitectura habitable y paisajista, la pintura conmemorativa y la escultura. El emperador habría sido formado dentro de una exquisita cultura visual. “El ámbito de la cultura visual, plenamente recuperable, según afirma Widdifield, fue rescatado del intransigente y antagónico ámbito de la política”²³, sin que con ello pretendamos argumentar que la creación artística, a la que Maximiliano dio pábulo, estaba exenta de una intención política. Coincidimos con Widdifield en que “la muestra de pintura del Segundo Imperio ofrecía la posibilidad de una reconciliación: la historia de un antagonismo podría ser reconvertida en patrimonio cultural. El Segundo Imperio regresaba de un modo directo a la historia nacional a través de su producción cultural, y sus implicaciones políticas eran dejadas de lado. En palabras de Justino Fernández, fue “rehabilitado” culturalmente”²⁴. La supuesta historia de este antagonismo es en realidad “un no lugar de la memoria”, un olvido en el sentido atribuido a Renan, de suerte que la versión liberal de la historia de México prefería ver al Imperio de Maximiliano reducido a un mero accidente histórico y no como un periodo de la historia nacional. Así, como Esther Acevedo rehabilitó al Segundo Imperio culturalmente, a Erika Pani le preocupó su rehabilitación como periodo histórico al alejarse de la ortodoxia impuesta por la historiografía liberal²⁵. Más tarde, la historiografía de la Revolución, le practicó el mismo expediente del olvido al Porfiriato. Verónica Zárate habla de épocas completas “casi olvidadas” y apunta que al siglo XIX “se le está quitando el carácter de olvidado”, pero no arroja ninguna luz acerca de la naturaleza de ese olvido²⁶. En otras palabras, si la naturaleza del olvido no fuera significativa, la ciudad de México estaría plagada de estatuas a Iturbide y, por lo menos exhibiría una ecuestre de Cortés enfundado en su armadura de conquistador²⁷.

Por su recurrencia, el olvido histórico tiene una función política que se encargaría de negar al Segundo Imperio el impulso dado a las bellas artes y al Porfiriato su desarrollo artístico sin precedentes²⁸. Fue así, como en función del olvido deliberado y al negar la contribución estética de ambos periodos a la mexicanidad se impuso, como expresión artística dominante, el muralismo posrevolucionario como la máxima contribución de México al arte universal, amparado en el silencio de la crítica artística del momento y en el favor que le prodigaban los gobiernos e intelectuales de los regímenes revolucionarios. Lo que si resulta inobjetable es que con el muralismo se rompió con los retornos estilísticos y con las sobrevivencias de la Academia.

Los retornos estilísticos propiciados por los pensionistas precedieron a la Revolución en unos cuantos lustros y devaluaron el arte mexicano ante la crítica emanada de las “capitales culturales” por cuanto impedían la “originalidad artística”. A dicha originalidad apelaban las nuevas corrientes que, amparadas bajo este supuesto, pretendían desconocer la matriz ecléctica que subyace a la expresión artística universal. La situación encierra una paradoja por cuanto en México, en la primera década del siglo XX, sí se valoraban los retornos estilísticos, pues mientras aquí se imponía el neoclasicismo como el estilo más conveniente para la República, al otro lado del Atlántico las discusiones acerca del rompimiento de la tradición habían acontecido –al menos- una centuria atrás.

Según Gombrich “en pintura y escultura, la ruptura de la cadena de la tradición acaso no se percibiera tan inmediatamente como en la arquitectura, pero es muy posible que aun tuviera consecuencias mayores”²⁹. En Europa las raíces de la subversión se hundían en el siglo XVIII, y esta subversión en algunos casos, como es el de los impresionistas, la emprendió contra los salones y la academia de la Tercera República³⁰. Aunque la hora del impresionismo como bien los subraya Benévolo habrá llegado con la representación artística del paisaje de la nueva ciudad³¹.

El caso mexicano es distinto a lo acontecido al otro lado del Atlántico y lo corroboramos con las pinturas y alegorías académicas –del primer decenio del siglo XX- que decoran el Palacio de Comunicaciones, o bien, con las esculturas y pinturas académicas que se destinarían a la decoración del Palacio Legislativo Federal y a la del Panteón Nacional. La hora del rompimiento con la tradición canónica impuesta por la Academia estaba aún por llegar.

En Europa el acontecer artístico tomaba giros sorprendentes. Lo que Gombrich ha denominado como “la ruptura de la tradición, para la época de la Revolución Francesa, hizo cambiar totalmente la situación en que vivieron y trabajaron los artistas. Las exposiciones y las academias, los críticos y los coleccionistas, hicieron cuanto les fue posible por establecer una distinción entre el Arte, con A mayúscula, y el mero ejercicio de un arte, fuese el del pintor o el del arquitecto. Ahora, esos cimientos sobre los que el arte había permanecido fueron minados desde otra parte. La Revolución Industrial comenzó a destruir las mismas tradiciones del sólido quehacer artístico; la obra manual dio paso a la producción mecánica, el taller a la factoría”³². La Revolución Industrial dio cuenta de lo que hasta entonces se habría tenido por los gustos más refinados en cuanto a la decoración externa e interna de los edificios y casas privadas.

La estandarización de las artes decorativas devino en un factor de modernidad que puso al alcance del gran público lo que tradicionalmente estaba reservado para los sectores sociales más conspicuos. En la *Crónica* de Genaro García contemplamos un amplio “catálogo” de la decoración interior de las ostentosas residencias donde se exhibían los símbolos más refinados con que se presentaban al público los porfirianos eminentes³³.

La arquitectura del Porfiriato no intentó ningún rompimiento con el repertorio clásico y tradicional y reveló, más bien, una tendencia excesiva a inspirarse en el repertorio arquitectónico de las capitales europeas y, aun así, con estos préstamos artísticos y con los retornos estilísticos la arquitectura del Porfiriato expresó la concepción del poder como ningún otro lenguaje artístico. Fue potestad de los artistas mexicanos y extranjeros potenciar al máximo el impacto visual de la arquitectura en los transeúntes, en los visitantes y en los conocedores.

El lenguaje arquitectónico del régimen explotó un potencial estético y monumental distinto, en apariencia, a cualquier otra propuesta anterior. Para Justino Fernández e Israel Katzman, la arquitectura que se edificó en el Porfiriato se caracterizó por el último romanticismo proveniente de *L'École des Beaux-Arts* de París³⁴. La apreciación de Fernández y Katzman se aproxima al perfil arquitectónico del Porfiriato, pero quizá no expone toda su complejidad. Al adjetivar la arquitectura del régimen como perteneciente al “último romanticismo” los autores pretenden deslindarla de todo movimiento arquitectónico anterior y a la vez encontrar dentro de este romanticismo los residuos de estilos arquitectónicos menores y de retornos estilísticos sujetos a los caprichos de los arquitectos. Descubrimos también un sesgo por cuanto Fernández y Katzman están sujetos, en los albores de la década de 1960, a criticar la arquitectura del Porfiriato con el rasero impuesto por la Revolución. Sin embargo, Katzman hace una distinción entre la arquitectura antes y después del Porfiriato. Antes de Díaz la arquitectura pública y privada sufría las privaciones propias de un erario público supeditado a la coyuntura política y “las familias que podían solicitar los servicios de un arquitecto eran sólo algunos cientos en todo el país. En el Porfiriato, el mayor auge se dio entre 1896 y 1905, lo cual no es coincidencia, señala el autor: 1896 es el primer año fiscal del México independiente con superávit, y 1905 marca el comienzo de la crisis económica que hace frenar la construcción privada, aunque las obras gubernamentales decrecen poco hasta 1910”³⁵. Katzman afirma que “prevalecen

algunos elementos románticos en la arquitectura del siglo XIX. Tal es el caso del eclecticismo espontáneo que se opone al academicismo y a toda ley estética; cierto retorno a la arquitectura gótica por ser un estilo más expresionista que formal; el uso de materiales lo más cerca posible de su estado natural, la preferencia por la decoración de tipo orgánico, lo pintoresco o pictórico, lo dinámico y exuberante”³⁶.

Justino Fernández sugirió que la multiplicidad de estilos del Porfiriato indicaba no sólo admiración por lo extranjero, sino que México “buscaba una expresión auténtica y propia”³⁷. El eclecticismo se define por una *ausencia*. La búsqueda de la identidad nacional se entiende como resultado de un vacío cultural creado por la transición histórica del colonialismo a la Independencia³⁸. Esta interpretación que parece correcta a María Fernández no nos informa acerca de las posibles mediaciones artísticas que hicieron posible la transición histórica. Que los estadistas, artistas e intelectuales mexicanos buscaron enérgicamente formas representativas de la nueva nación está bien documentado, pero consideramos que a diferencia de lo que afirma María Fernández respecto a que “hace falta en la bibliografía un examen de esta “crisis de identidad” y del eclecticismo en un contexto histórico más amplio”³⁹, se debería enfocar la atención no sólo en el vacío cultural resultante por la transición histórica del colonialismo a la Independencia, sino de esta a la República, al imperio, de nuevo a la República y otra vez al imperio. De allí que se señale a 1867 como un parteaguas no sólo en su dimensión política sino en el significado que adquiere el porvenir liberal en las distintas esferas de la vida mexicana.

Esther Acevedo había realizado interesantes consideraciones que después compartirá Stacie G. Widdifield acerca del Segundo Imperio, dimensionando las artes en las que Maximiliano obró como verdadero mecenas. Entre los proyectos de Maximiliano que si llegaron a cristalizar se encuentra el de la edificación de la galería de Iturbide, en Palacio Nacional, donde se colocarían los retratos de los héroes de la Independencia. Maximiliano encargó la dirección del proyecto a Santiago Rebull –director del ramo de pintura de la Academia Imperial de San Carlos- y los retratos se encomendarían a los alumnos de la Academia. Para 1865, con ocasión de la XIII exposición de la Academia estaban ya terminados el de Miguel Hidalgo, por Joaquín Ramírez (véase la figura 13) y el de Agustín de Iturbide, por Petronilo Monroy (véase la figura 14); se presentaron, además, en boceto los retratos de José María Morelos y de Mariano Matamoros. No figuraron en dicha exposición el Vicente Guerrero, de Ramón Sagredo y el Ignacio Allende de Ramón

Pérez⁴⁰. En otro retrato de Iturbide ejecutado por Alberto Graefle, el maestro incorpora en la tela los atributos del poder real. Maximiliano no se limitó a colgar uno de los retratos que había de la época de Iturbide, sino que ordenó construir una imagen de su antecesor lo más parecida a él⁴¹. En cuanto a Hidalgo la imagen canónica utilizada por Joaquín Ramírez fue la ejecutada por Terrazas en su famosa estatuilla (véase la figura 15)⁴².

En las *Imágenes de la patria a través de los siglos* Enrique Florescano ofrece un acervo impresionante de las “imágenes que representan a la nueva nación”⁴³. La obra está diseñada para mostrar esas imágenes a través de los siglos de México, y si bien la transición de la colonia a la vida independiente es un verdadero hito, no se deben descuidar los fenómenos que generan la identidad nacional durante el período que transcurre entre la Independencia y la restauración de la República. Más allá de los problemas que plantea el colonialismo habrán de dimensionarse los generados por los distintos grupos de poder que, como en el caso mexicano, están deseosos de hacer triunfar su proyecto de Estado. No fue sino en la época del Primer Imperio, de la era santannista, del Segundo Imperio y del Porfiriato en que el Estado optó por una dimensión artística que contribuyera a configurar la identidad nacional. En las propuestas artísticas que asisten en su madurez al régimen de Díaz confluyen una serie de aspectos que privilegian estos elementos identitarios determinados no sólo por un ascendente ecléctico, sino por una propuesta de trascendencia nacional. Los artefactos arquitectónicos de esta época exponen las necesidades estéticas de esa sociedad y la honestidad de estas propuestas está por encima de quienes consideran la arquitectura poscolonial mexicana como un remanente metropolitano y deploran en especial la falta de originalidad. Con todo y todo “la percepción de la arquitectura mexicana del siglo XIX como “impropia” persiste hasta hoy”⁴⁴. La arquitectura del Porfiriato sufrió los desmanes metropolitanos que imponían el gusto por lo Occidental y desacreditaban como burda toda la tradición arquitectónica poscolonial adjetivándola como mera copia, fuera de toda discreción, ausente de estilo, vulgar y de gusto impropio y anteponiendo la arquitectura “verdaderamente europea” a los “artefactos mexicanos” de fines del XIX y principios del XX. Al respecto es claro el argumento de María Fernández, pues Occidente desacredita la visión del mundo poscolonial al imponerle una racionalidad que corresponde históricamente al eurocentrismo⁴⁵. De suerte que cualquier intento por buscar una identidad propia era estéril e ilegítimo.

El desprecio por la arquitectura del Porfiriato se vio signado porque después de 1910 los edificios grandiosos ordenados por el régimen fueron percibidos como formas

arquitectónicas heredadas, sin ningún significado en la sociedad moderna revolucionaria. Esta percepción se intensificó en las décadas subsiguientes, al establecerse gradualmente los ideales revolucionarios y la arquitectura moderna⁴⁶. Paradójicamente el México revolucionario no la emprendió contra la arquitectura del régimen de Díaz. Todo lo contrario, pues los principales edificios y monumentos patrocinados por el régimen porfiriano permanecieron como testigos incólumes del Antiguo Régimen.

El régimen de Porfirio Díaz encontró su modelo estilístico en una versión americanizada del neoclasicismo. Justino Fernández recomendaba entender este neoclasicismo como propio del clasicismo académico finisecular y no de aquel de Tolsá y Tres Guerras⁴⁷, porque como glorias artísticas de su periodo eran inimitables y habrían de deslindarse de toda expresión artística posterior. Los críticos coinciden en otorgarles la gloria que les corresponde a estos arquitectos, a pesar de su filiación ideológica; Tolsá, por ejemplo, era realista y contrainsurgente confeso.

¿Porqué el lenguaje artístico propuesto por el neoclasicismo fue adoptado por el régimen de Díaz? La arquitectura neoclásica⁴⁸ evoca los sueños imperiales de Napoleón I y de Napoleón III y remite a las “reedificaciones” de París y de Viena, además, conjuga el sincretismo cultural que prevaleció entre América y Europa que condujo a un eclecticismo no siempre bien entendido. Las grandes capitales han padecido profundas transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX. París, Viena, Londres, Chicago y Nueva York han sufrido una recomposición urbana y se han constituido en verdaderos epítomes de la arquitectura moderna. En la América Latina aún hoy podemos leer la impronta dejada por la modernidad en Lima, Santiago, La Habana, Buenos Aires y la ciudad de México⁴⁹. Los cultores del neoclasicismo en Latinoamérica seguramente desconocían que en el primer tercio del siglo XIX se habría hecho “un importante y revolucionario descubrimiento arqueológico en la Acrópolis, el de que los edificios antiguos eran policromos y que la blancura del mármol, tan admirada por los neoclásicos, era sobre todo, el resultado de la desaparición de un pintado chillón”⁵⁰. Así es que la severidad y gravedad que se le quiso imprimir a los edificios públicos de la República liberal provenían de una falsa concepción -o al menos más pintoresca-. Hasta los frisos del Partenón, exhibidos hasta el día de hoy -a pesar de los reclamos griegos- en el Museo Británico, estaban vistosamente coloreados.

La comunicación entre el *revival* de los estilos clásicos y los pensionistas mexicanos fue inevitable. Para el último tercio del siglo XIX, Nicolás Mariscal reconoce la influencia de los estilos neoclásicos en los “pensionistas” que habrían estudiado en Europa. Don Juan Agea, por ejemplo, “ha permitido a sus discípulos el estudio y cultura de los estilos de todos los países, de acuerdo con el sistema ecléctico que priva en todas las escuelas europeas contemporáneas”⁵¹.

El eclecticismo que menciona Mariscal, es cierto, privaba en el medio artístico occidental y no sólo en la arquitectura. En esta área en particular, señala Gombrich, que “desde el Renacimiento en adelante, casi hasta nuestra propia época, los arquitectos emplearon las mismas formas básicas: columnas, pilastras, cornisas, entablamentos y molduras, todas ellas extraídas originariamente de las ruinas clásicas”⁵². El empleo de estas formas básicas aseguraba obras de “buen gusto y universales”, que podían ser leídas como tales aun por el lego. Los ingleses del siglo XVIII deploraron las extravagancias del barroco y el ideal no residiría ya en los castillos sino en las residencias campestres –*states*–⁵³. No dejó de causar conmoción que lo que se habían tenido por normas y paradigmas de la arquitectura clásica, desde el siglo XV, había sido tomado de unas cuantas ruinas romanas de un período más o menos decadente. En esa época, los templos de la Atenas de Pericles fueron redescubiertos y copiados en grabados por celosos viajeros, apareciendo sorprendentemente distintos de los diseños clasicistas del libro de Palladio. Así, estos arquitectos que se habían inspirado en una supuesta tradición clásica empezaron a preocuparse por el estilo verdaderamente correcto⁵⁴.

Durante gran parte del siglo XIX las principales tendencias arquitectónicas de Occidente han estado habituadas a los cambios revolucionarios acaecidos en Francia a fines del siglo XVIII; en especial se desdeñan los libros de consulta, manuales y modelos que se tenían por sentados anteriormente. Fieles a erradicar la tradición barroca de los luses y atendiendo al rescate y vigencia de los estilos clásicos, el tenor de los artistas sería el siguiente: “para los teatros y palacios y ministerios se creía que parecerían más graves bajo las formas majestuosas del Renacimiento italiano”⁵⁵.

No fue sino cuando el espíritu crítico y de innovación pregonado por la Revolución Francesa alcanza a la cultura arquitectónica que se plantea el rompimiento con una reglamentación excesiva impuesta desde el Renacimiento. La arquitectura y las demás artes están condicionadas por una serie de reglas -deducidas en parte de la

antigüedad y en parte identificadas por la convergencia de los artistas del Renacimiento- consideradas universales y permanentes. Contra estos postulados se vuelve la nueva arquitectura al abjurar del repertorio clásico que se habría utilizado en los tres siglos anteriores a la revolución. La Ilustración niega la validez universal de las reglas que se tenían por universales y permanentes, colocándolas en una perspectiva histórica correcta, subvirtiendo las bases del mismo clasicismo y poniendo fin, tras más de tres siglos, al movimiento fundado en ellas. El movimiento historicista se funda en los nuevos preceptos y aplica a cualquier tipo de formas del pasado, a las medievales, a las exóticas, etc.; produciendo sus propios *revivals*: el neogótico, el neobizantino, el neoárabe etc. El movimiento historicista se relaciona con los cambios económico-sociales que acontecen en el orbe, se identifica con la idea del progreso y aparece como una apertura hacia el futuro. En dicho movimiento maduran las nuevas experiencias que darán paso al movimiento moderno⁵⁶.

Esta situación fue la que privó en México al amanecer del siglo XX; y la tendencia hacia el movimiento moderno se pone de manifiesto en el discurso de Nicolás Mariscal al pregonar los llamados retornos estilísticos procurados por los pensionistas y al augurar para la “nueva arquitectura” un sentido histórico que probaría el desempeño de los arquitectos mexicanos y extranjeros.

La disertación de Nicolás Mariscal apenas traspasa el umbral de 1900 y hace justicia a arquitectos de la talla de Carlos Herrera, Rodríguez Arrangoity y Francisco Jiménez. De Emilio Dondé, de quien nos ocupamos más adelante, Mariscal ha dicho que “es un constructor habilísimo, en vez de amar el fasto, es siempre sobrio y sencillo en la expresión”⁵⁷. A Antonio Rivas Mercado le auguraba una decidida influencia que ya se dejaba sentir en la arquitectura mexicana, pero en el último tercio del siglo XIX “no se habrían sabido utilizar las aptitudes de ese arquitecto verdadera honra de nuestro país. En todos los diversos concursos públicos en que ha entrado, ha sido el campeón vencedor. Su arte de maravilloso dibujo es el francés, y creemos que tendrá decidida influencia en nuestra arquitectura, á juzgar por las no pocas obras en que esa influencia se deja ya sentir”⁵⁸.

En cuanto a la trayectoria artística de Rivas Mercado las palabras de Nicolás Mariscal son, sin duda, premonitorias. Muy a pesar de quienes presagiaban un futuro nacionalista de inspiración indigenista a la arquitectura mexicana la evidencia muestra que el pulso fue ganado, antes de finalizar el Porfiriato, por los cultores del neoclásico.

De haberse concluido las obras que les habían sido encomendadas a Guillermo de Heredia y a Emile Bénard para el Centenario, habrían compartido la gloria que sólo le cupo a Rivas Mercado⁵⁹. Boari había terminado con suma anticipación el edificio de la Dirección General de Correos y Contri no culminó el Palacio de Comunicaciones sino hasta 1911. Rivas Mercado no sólo fue un arquitecto de merecida fama, también incurrió -y por motivos que expondremos más adelante- en la crítica artística⁶⁰. Su extenso alegato en contra de la edificación del Palacio Legislativo Federal es una pieza fundamental de la crítica arquitectónica de principios del siglo XX⁶¹.

Después de 1877, y en virtud de la impronta que le imprime el régimen de Díaz a la Escuela de Bellas Artes, asistimos a un despliegue artístico sin precedentes, pero especialmente dentro de lo que podríamos llamar una “arquitectura del Estado”. El concepto de “arquitectura del Estado” está referido a la edificación de edificios públicos; sedes de las secretarías de Estado, el teatro estatal y edificios cívicos propiamente dichos; *v. gr.*, el Panteón Nacional. Este despliegue artístico arquitectónico se hizo aún más evidente en el último tercio del Porfiriato (1900-1910), periodo que desdichadamente quedó fuera de la óptica de Mariscal. No conocemos entonces el impacto que pudo causar en el arquitecto el despliegue constructivo de principios del siglo XX, aunque tal situación no fue óbice para que Mariscal previera el futuro de la arquitectura mexicana “atendiendo a la renovación material recientemente decretada y restableciendo el envío de pensionados a Europa”⁶².

El régimen de Díaz se aseguró, así, el flujo constante de artistas que se hicieran cargo de las obras que estaban por erigirse. Mariscal lo percibió con claridad en la disertación que hemos citado, al esbozar el programa que rigió las transformaciones de la ciudad de México en el último tercio del Porfiriato por cuanto

“...serán los arquitectos que este mismo Gobierno, conocedor de las leyes sociales, haya creado, quienes erigirán los monumentos públicos. Hay que legar á la época próxima venidera un testimonio eterno del actual período glorioso de nuestra historia y el arte es quien sólo puede hacerlo. Las obras puramente materiales se transforman y desaparecen. La Arquitectura, no; es carácter suyo lo imperecedero; aunque inerte y muda, sella en su forma, su esencia, la fisonomía y las cualidades del país en que vive; es materia, pero que encarna un pensamiento; insensible, pero hace sentir; inmovible, pero conmueve”⁶³.

Al final de su discurso, Mariscal especifica el papel que debe asumir en el régimen el arquitecto-artista. El resultado fue que en la exaltación de la patria proyectada a través del granito, el bronce y el mármol descubrimos a los “arquitectos orgánicos” del régimen siempre dispuestos a plasmar en su obra un “pasado reciente y glorioso”.

Las condiciones artísticas que imperaban en el México de fines del siglo XIX posibilitaron la recreación de los estilos clásicos y neoclásicos. En Europa Occidental y en Estados Unidos los estilos arquitectónicos inspirados en la Antigüedad Clásica, que habían sido los motivos arquitectónicos por más de 400 años, resultaron deplorables. La ornamentación excesiva propia del repertorio clásico pareció abominable ante los “profetas del nuevo estilo”. Se abandonó la simetría, la ornamentación de catálogo y la supuesta belleza clásica. El arquitecto de principios del siglo XX abjuró de la “arquitectura académica” y se libró de sus cadenas. Chicago y Nueva York son el epítome de la nueva arquitectura.

El neoclasicismo resultó aberrante para los “profetas de la nueva arquitectura” y la modernidad, en el quehacer artístico, experimentada en la primera parte del siglo XX indujo a sus representantes a repudiar los estilos clásicos que identificaban con la reacción⁶⁴. La resistencia de estos arquitectos a servirse del otrora indiscutible “repertorio decorativo clásico” les pareció a algunos que constituía una ofensa al buen gusto y al decoro; de un modo semejante a la mala impresión que habían causado los rascacielos en Nicolás Mariscal. “Al prescindir de todo ornamento –señala Gombrich– los arquitectos modernos rompían, efectivamente, con la tradición de muchos siglos. Todo el sistema de los “órdenes” ficticios, desarrollado desde la época de Brunelleschi, fue dejado a un lado, y todas las telarañas de falsas molduras, volutas y pilastras fueron barridas”⁶⁵. Gombrich ofrece un acertado diagnóstico de la arquitectura europea y estadounidense, pero en América Latina la modernidad arquitectónica se proyectó bajo un signo distinto. La América Latina se mantuvo reacia a los cambios que hemos enunciado y en las principales capitales se evocaba, aún con cierta nostalgia, el *revival* del neoclásico. México no fue la excepción, en tanto “el arte debe inculcar las virtudes civiles y utilizar las formas antiguas hace recordar los nobles ejemplos de la historia griega y romana; o bien, más simplemente, se atribuye al repertorio clásico una existencia de hecho, a causa de la moda o de la costumbre”⁶⁶. El caso de Buenos Aires y quizá, de La Habana, no es distinto; la arquitectura cívica de estas ciudades también está fundada en el neoclasicismo. La situación descrita para la ciudad de México la corroboramos en el programa que bosqueja –tempranamente– Nicolás Mariscal en sus apuntes⁶⁷.

Todos los monumentos, edificios cívicos, hospitales, obras de desagüe y saneamiento, la penitenciería y el manicomio eran apremiantes y su inauguración

exigía un lugar de privilegio en la agenda porfiriana que con antelación previó el programa de los festejos del primer Centenario. Siendo el Palacio Legislativo Federal el más imponente de los edificios porfirianos, cuando se coloca su primera piedra, en septiembre de 1910, la obra presentaba un considerable avance en cuanto a la cimentación y estructura.

Hurguemos en las características que adquiere la arquitectura del Porfiriato. A juicio de Justino Fernández “el fin de siglo, en materia de arquitectura, está caracterizado, por el último romanticismo proveniente de *L'École de Beaux-Arts* de París, del que participaron tanto los arquitectos mexicanos que allí estudiaron [pensionistas] como los franceses e italianos que vinieron a México [...] La influencia de las naciones más cultas, sobre todo de Francia e Inglaterra para algunas cosas, de Italia y Alemania para otras, se dejó sentir por doquier, salió a flor en el gusto de los trajes, de los coches, del arte y las maneras [...] entre extremismos y tolerancias el país sentía que había entrado, por fin, en el camino seguro de la modernidad y el progreso [...] El auge de las grandes construcciones oficiales y privadas entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, fue la culminación de una larga época, y que prácticamente, desde la Independencia no había tenido lugar algo semejante. Fue la arquitectura la que caracterizó el tiempo más que ninguna de las otras artes. Y a su vez la característica del período y de esas construcciones fue la aceptación admirativa de los ejemplos, de las corrientes y aun de los arquitectos extranjeros. Desde entonces México entró al mundo moderno vestido con esa moda, en su deseo de identificarse con él. Fue el último romanticismo académico lo que entonces se vivió, especialmente a la francesa [...] la libertad romántica hizo posible que toda suerte de estilos, *neorrománico*, *neogótico*, *neorrenacimiento*, aparecieran; y si a lo anterior se agregan los estilos regionales, como el *neoindígena* y el *neocolonial*, se tendrá el mosaico de estilos en que vino a quedar convertida la capital, especialmente”⁶⁸.

Justino Fernández señalaba, con acierto, que en el medio arquitectónico porfiriano lo que privó fue el eclecticismo⁶⁹. Ante la percepción de este crítico de arte la arquitectura del Porfiriato debió resultar realmente ecléctica. Hoy este concepto podría resultar peyorativo, en especial si se utiliza para resaltar la preeminencia del *canon* occidental en detrimento de las propuestas artísticas de las ex-colonias. Si este es el asunto de fondo estamos ante la preeminencia de lo político en lo que creíamos meramente estético. El eclecticismo apunta a la ausencia de un estilo artístico

determinado, o al menos preponderante y nuestra tesis avala lo contrario al privilegiar las propuestas arquitectónicas de las ex-colonias como un programa integrador y nacional amparado a un historicismo finisecular que exalta la situación de las bellas artes en Latinoamérica. Pevsner ya se habría encargado de condenar el historicismo, pues éste asfixiaba la “acción original” reemplazándola por la “acción inspirada en los precedentes del periodo”⁷⁰. Según Carol McMichael “los llamados a una “arquitectura nacional” ocupan un lugar prominente en el contexto cultural del quehacer arquitectónico y urbano del Porfiriato; algo parecido ocurrió en otros países americanos que emergieron del yugo colonial a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX”⁷¹.

Acerca del eclecticismo en la arquitectura del Porfiriato McMichael apunta que para los historiadores y para los mismos porfiristas este término ha tenido a menudo matices negativos [...] se veía la mentalidad ecléctica, por su carácter derivativo, como falta de originalidad y, por ende, poco adecuada para la construcción de una imagen nacional poderosa e independiente y, además, aunque los proyectos de los arquitectos, ingenieros y urbanistas porfiristas sin duda combinaban formas de las más diversas fuentes, para muchos de ellos el eclecticismo era una estrategia cuidadosamente trabajada y enfocada para expresar la identidad nacional”⁷². En este punto McMichael introduce la categoría de “eclecticismo crítico” basada en el modelo de “regionalismo crítico” de Kenneth Frampton. La puesta en práctica de dicha categoría implicaba una selectividad rigurosa por parte de los arquitectos porfiristas, quienes deseaban expresar sus ideales culturales mediante composiciones logradas no sólo con base en referencias históricas, sino también tomando en cuenta las exigencias del clima, la topografía y la geología, las necesidades de la clientela y las ventajas de las innovaciones materiales y estructurales⁷³.

La tesis principal de Carol McMichael coincide en lo esencial con la de María Fernández. En el centro de la argumentación de McMichael se cuestiona el prejuicio común de que la arquitectura mexicana de principios del siglo XX no era más que ecléctica, derivativa e incluso antimoderna y más bien propone que las estrategias porfiristas de diseño, el eclecticismo crítico entre ellas, evolucionaron como respuesta al nuevo anhelo de crear, en el medio ambiente construido, una imagen mexicana decididamente moderna y progresista y sustenta la hipótesis de que los proyectos arquitectónicos y urbanos del Porfiriato, que son de gran complejidad y riqueza, intentaban expresar no sólo modernidad, sino el carácter nacional⁷⁴.

Para María Fernández lo ecléctico está referido a las tendencias estilísticas heterogéneas que exhibían los edificios mexicanos, tales como las del neoclasicismo, barroco, neogótico y *art nouveau*. Fernández es categórica al afirmar que los estudios del eclecticismismo ilustran la resistencia de la arquitectura y de la historia de la arquitectura a traspasar fronteras disciplinarias. El término “ecléctico”, que significa “heterogéneo”, se opone a nociones de pureza y consistencia. Así, el concepto de eclecticismismo se intercepta con ideas de diferencia, mestizaje, contaminación y patología, utilizados como apoyos del colonialismo y el nacionalismo [...] La noción del eclecticismismo ha sido central para la teoría y la crítica de la arquitectura desde el siglo XIX. Hasta hace poco, dos han sido los enfoques principales para el estudio del eclecticismismo en la arquitectura: su consideración como problema formal aislado de otros aspectos de la cultura, y como fenómeno localizado y aberrante. Este último priva en el estudio del eclecticismismo en regiones poscoloniales⁷⁵. El proyecto del colonialismo –a largo plazo– involucró el desarrollo de un discurso en el que el colono y su cultura se presentaban como modelos a emular por los sujetos colonizados. Pero mientras estos se entregaban a esta emulación se les negaba la igualdad⁷⁶. El caso mexicano cabe dentro de esta aseveración pese a los ingentes esfuerzos de un Altamirano por deslindar lo mexicano del atavismo colonial.

Desde la segunda mitad del siglo XIX el eclecticismismo había sido considerado como un problema por arquitectos de la talla de Manuel Gargollo y Parra, Luis Salazar y Nicolás Mariscal que abogaban a favor de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna. El eclecticismismo, para entonces, se entendía como signo de la inmadurez y dependencia de México respecto a modelos extranjeros anticuados. Esta concepción fue reforzada por la asignación de comisiones gubernamentales importantes a arquitectos europeos y mexicanos educados en Europa⁷⁷. El modernismo en la arquitectura se erigió sobre la crítica al eclecticismismo. En 1974, el historiador de la arquitectura Walter C. Kidney afirmaba que el eclecticismismo prevalecía y que la teoría de la arquitectura estaba desligada de la práctica cotidiana de la disciplina. Con la llegada del modernismo el eclecticismismo se había convertido en un “mal hábito” dentro de la teoría de la arquitectura, pero que en la práctica aún era el estilo preferido de una “mayoría silenciosa”⁷⁸.

La arquitectura del Porfiriato tomó del repertorio clásico, neoclásico y, a veces indigenista, los aspectos estructurales y ornamentales necesarios para lograr una síntesis constructiva y temática de lo que se consideraba auténticamente mexicano,

que como propuesta se ajustaba a lo que de “criticable” tenía el eclecticismo. Los ejemplos abundan; la pirámide que sirve de base al Monumento a Cuauhtémoc en una de las glorietas del Paseo de la Reforma. Las serpientes emplumadas vinculadas con hojas de acanto en el capitel de la Columna de la Independencia son un elocuente ejemplo e ilustran la conjunción de dos tradiciones que apuntan a fusionar el neoclásico con caracteres vernáculos. Una situación semejante encontramos ante la adopción del *art déco* con motivos tomados del repertorio “indigenista” y que fue el estilo que exhibiría en su interior el Teatro Nacional del Porfiriato, allá al reiniciarse su construcción, en el México posrevolucionario.

La arquitectura del periodo exhibió un patrón estilístico en los edificios y monumentos erigidos en los últimos años del Porfiriato; no sólo en su estructura, sino también, en su ornamentación⁷⁹. Para el observador atento no sería difícil descubrir cierta familiaridad entre la estructura, el uso de los materiales y la ornamentación del antiguo Palacio de Comunicaciones⁸⁰, del Palacio de Correos y de la Columna de la Independencia; familiaridad que también se advierte en los proyectados edificios del Panteón Nacional y del Palacio Legislativo Federal. La familiaridad aludida no es la atribuida a “un ojo inocente”, aun en el espectador contemporáneo a su edificación la conjugación de factores previos tales como el conocimiento histórico y de algunos elementos de la arquitectura y de la decoración contribuyeron a la lectura adecuada de dichos “textos”. Quienes estuvieron en capacidad de realizar estas lecturas se distinguían de aquel lego incapaz de distinguir jerarquías espaciales, estilos y órdenes artísticos. Edificios y monumentos tan importantes para el régimen, como los ya mencionados, se proyectaron con todos los adelantos técnicos desarrollados por la arquitectura en Europa y en los Estados Unidos de América, a saber, alma o estructura interior de acero, paredes armadas de hormigón y revestimientos de mármol, granito o *chiluca*. Consideremos, además, la profusa ornamentación compuesta de remates y guirnalda de mármol y bronce, columnas de todos los órdenes, volutas, capiteles, ménsulas, frisos, metopas, así como de imbricados grupos escultóricos y herrería ornamental forjada en Europa, signo de que México estaba aún lejos de abandonar la tradición artística neoclásica que impedía romper con los retornos estilísticos y con el *canon* auto-impuesto al triunfo de la República liberal. No resulta ajeno a las resoluciones arquitectónicas que “durante el siglo XIX y principios del XX surjan nuevos materiales y procedimientos de construcción. En este periodo encontramos conocimientos con base científica en lo que se refieren a estabilidad y cálculo como no

habían existido anteriormente en México”⁸¹. La utilización del hierro y las piedras de recubrimiento son testimonio de la adopción de sistemas constructivos modernos. Ante la sismicidad de la ciudad el uso de alma de hierro proveía, ante las exigencias constructivas modernas, un factor anti-sísmico. Es este otro factor de modernidad aplicado a la arquitectura.

Desarrollamos la tesis de que hubo una arquitectura consustancial al régimen que contrastó con la existente en los dos primeros tercios del siglo XIX. La novedad está dada por la creación de un programa de transformaciones arquitectónicas, patrocinado y financiado por el Estado e inspirado en el devenir histórico de la nación⁸². El México del último tercio del siglo XIX se debatió en un dilema angustiante, pues en mayor o menor medida se desenvolvían en el ámbito artístico los más diferentes conceptos y gustos arquitectónicos, síntoma -asegura Rodríguez Prampolini- “del tono romántico que impregnaba el ambiente. Había amantes del Renacimiento italiano como los hermanos Agea, amantes del mundo prehispánico que trataban románticamente de revivirlo; estaban los que este intento les parecía una aberración y se inclinaban por un neoclasicismo puro; otros regresaban de *L'École des Beaux-Arts* de París, queriendo imponer el Neoclásico francés, o los que se inclinaban por los neorromanticismos, ya sea el gótico o morisco [...] México ponía en manos de sus arquitectos la tarea de construir y hermosear la nueva ciudad de los palacios, lo que obligó a mirar el pasado, cercano o lejano, propio o ajeno, pero siempre tratando de encontrar un “estilo propio y nacional”⁸³.

Ante la falta de un estilo “auténticamente mexicano”, Nicolás Mariscal se lamentaba de que “en el último tercio del siglo XIX se hubiesen elevado en México tantos edificios de mayor o de menor importancia material, pero de ninguna significación artística, esto es, edificios verdaderamente útiles y verdaderamente bellos”⁸⁴. Según Mariscal la arquitectura habría sufrido una suerte de retroceso por “los prejuicios que todavía existen, originados por la confusión que produjo el extravagante título mixto de *Ingeniero Arquitecto*, título que data de 1869 y que fue suprimido desde 1877, pero cuyas malas consecuencias no acaban de desaparecer. Hay en el público, y aun en el público ilustrado, personas que no prestan la debida atención á lo que es la arquitectura en sí misma y del género de conocimientos y de educación que requiere el arquitecto. ¡Cuántos hay que creen que la arquitectura es como la mecánica, la minería, los medios de transporte, etc., es decir, una rama de la

ingeniería civil! ¡Y cuántos, en fin, llegan á asegurar que es ella como la artillería, una rama de la ingeniería militar! [...] Desde el punto de vista científico, la arquitectura y la ingeniería son dos hermanas, porque proceden de un mismo tronco, las matemáticas, que á ambas les sirven de sólido fundamento; pero desde el punto de vista artístico, son dos entidades totalmente diversas, puesto que la belleza constituye la esencia de la arquitectura como arte liberal. Extraviado el público ha llamado para la ejecución de las obras arquitectónicas indistintamente al arquitecto ó al ingeniero, bien fuese éste artillero, geógrafo ó electricista; ha creído que todo es lo mismo, y aun no desaparece tan monstruosa equivocación”⁸⁵.

Los edificios “verdaderamente útiles y verdaderamente bellos” que preocupaban a Mariscal se inscribían dentro de los cánones clásicos. Los pensionistas mexicanos, que cursaron estudios en Europa, rescataron la vuelta al pasado; desde la antigüedad hasta el renacimiento, lo que de algún modo revelaba cierto *snobismo*; fue el caso “del renacimiento italiano de los Ageas y los Rodríguez Arrangoity y el renacimiento francés de Rivas Mercado que contribuyeron en última instancia, a la que se consideraba como la arquitectura mexicana del momento”⁸⁶. Estos retornos estilísticos impedían el desarrollo de una verdadera arquitectura mexicana tal y como era entendida por la visión colonial impuesta por la mejor tradición occidental metropolitana. Incapaces de criticar su propio acervo arquitectónico volvían su mirada al mundo ex-colonial para expiar sus conciencias que deliberadamente desconocían y ocultaban sus propios préstamos estilísticos al deplorar los “traslados artísticos” a otras latitudes por su “ausencia de originalidad”.

La disertación de Mariscal toca fibras muy sensibles del gusto y de la percepción que tenían los artistas mexicanos de fines del siglo XIX y del papel que desempeñaban en la sociedad. A raíz de la Ilustración, en el siglo XVIII, se habría equiparado el supuesto trabajo manual del arquitecto y del pintor al trabajo intelectual. El artista gozaría de un sitio preferente en la sociedad. Empero la preocupación principal de Nicolás Mariscal gira en torno a una antigua discusión respecto al campo correspondiente a los arquitectos y al campo de los ingenieros civiles. El contexto de la discusión lo ofrece el período durante el cual la Carrera de Arquitectura, antes propia de la Escuela de Bellas Artes es compartida con el Colegio de Minería, resultando unos ingenieros/arquitectos que “no podían ser en rigor ni lo uno ni lo otro”⁸⁷. El Porfiriato puso fin a este asunto y por eso Díaz es considerado por Mariscal, como el adalid de

las artes. El corto período en que se pretendió especializar a los arquitectos/ingenieros actuó en detrimento de la plástica mexicana y del desarrollo arquitectónico, por cuanto la dimensión artística de la profesión se encontró en un *impasse*.

No todos aplaudieron la recomendación de de la Hidalga, ni la decisión tomada por la Academia respecto a la carrera de arquitectura. Tal fue el caso de Nicolás Mariscal. Para dicho arquitecto nefasto fue encomendarle la dirección de la clase de arquitectura a Cavallari en el año de 1857, especialmente porque más que arquitecto o ingeniero era historiador del arte. Fue bajo su gestión que se implementó en la Academia de San Carlos la carrera de arquitecto-ingeniero. Cavallari señala Mariscal,

“introdujo en la parte científica de la enseñanza de la arquitectura materias del todo extrañas a ella: se puso a enseñar “la construcción de caminos comunes y de hierro y la construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas” y se empezó a otorgar en la Academia el título de Arquitecto e Ingeniero Civil, y después abreviando y creando la denominación, el título de *Ingeniero Arquitecto*. Casi inmediatamente se suprimió de San Carlos el ramo de arquitectura pasando los estudiantes a la escuela de ingenieros (ex-Colegio de Minería), por percatarse el gobierno de que estaba sosteniendo en realidad dos escuelas de la misma índole, con lo que San Carlos perdió una de sus más importantes finalidades. Los estudiantes que cursaban la nueva carrera deberían asistir para tomar las materias científicas a la Escuela de Minería y las pocas artísticas que concedieron a la parte arquitectónica eran impartidas en la Academia; como si la ciencia y el arte de la arquitectura fuesen susceptibles de separación: El resultado fue que los tales Ingenieros Arquitectos *no podían ser en rigor ni lo uno ni lo otro*”⁸⁸.

Este maridaje entre arquitectos e ingenieros resultó en detrimento de la arquitectura entendida como concepto estético y artístico, toda vez que los trabajos de ingeniería propiamente dichos son los que adquieren la máxima importancia. La carrera de arquitecto-ingeniero bastardeó el programa arquitectónico que recién inaugurara la Academia de San Carlos. Según Mariscal se quiso corregir un mal menor y se convirtió en un mal mayor, toda vez que desconfiaba rotundamente de la dimensión artística de la nueva carrera. La preocupación de Mariscal se acentuaba toda vez que se pretendía hacer del ingeniero un artista. La discusión acerca de la pertinencia del título de ingeniero-arquitecto tuvo hasta un matiz político, pues el hijo de Porfirio Díaz era ingeniero de profesión.

Para Gargollo y Parra el retraso es el resultado de los “retornos estilísticos y del eclecticismo”⁸⁹. Con el cambio de siglo y con la incorporación de nuevos materiales de construcción y de nuevas técnicas constructivas la arquitectura de la ciudad recibe un nuevo impulso. En 1869 dicho arquitecto presenta a la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos una importante memoria sobre la *Necesidad de un estilo moderno de arquitectura*, en la que propone nada menos que el rompimiento con todos los retornos

estilísticos e incluso con el eclecticismo para iniciar una nueva arquitectura *orgánica*⁹⁰. Esta situación debió sorprender a los arquitectos clasicistas, a la sazón, la gran mayoría. Gargollo y Parra empieza por criticar la arquitectura de su tiempo: “palacios, iglesias, mercados, almacenes, hoteles, millares de casas se proyectan o construyen año por año, examinados y veréis en ellos una confusión de ideas y estilos diversos...”⁹¹. El autor apelaba al surgimiento de un estilo nuevo: “un estilo nacional apropiado a nuestro país, a nuestras costumbres mexicanas”⁹². La percepción de Gargollo y Parra era nueva en México y tenía antecedentes en el pensamiento europeo, aunque lo más importante es que Gargollo suscribía las ideas que sustentaban unos cuantos teorizantes revolucionarios europeos y que resultaban proféticas con relación a la arquitectura actual. Su crítica se enfilaba a las posiciones que sustentaban el uso indiscriminado de distintos estilos eclécticos, pues en nombre del eclecticismo se cometieron, aducían los contemporáneos, los peores atropellos estilísticos propiciados por ese híbrido que era el arquitecto-ingeniero.

La crítica que establece Mariscal apunta también, a principios del siglo XX, a una de las principales preocupaciones enunciadas más tarde por Rodríguez Prampolini al afirmar que hubo cierto retraso en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX mexicano. Este retraso está confirmado por la crítica artística desde el periodo en cuestión. En su revisión de la crítica artística del siglo XIX, Rodríguez Prampolini afirmaba, en 1964, que “la eterna disculpa del retraso de las artes en México se ha debido a la “falta de ayuda por parte de los gobiernos; la excusa siempre pronta de la imposibilidad de que prosperen las artes en medio de las continuas revoluciones; la justificación de la pobreza del arte en México, debido al mal estado de la Academia de Bellas Artes en la segunda parte del siglo, deja de tener valor y entonces se empieza a culpar y dudar del genio natural de los artistas mismos”⁹³. Ya no vamos a encontrar los elogios desmedidos de la crítica de arte. Las loas y alabanzas ceden ante la crítica severa, más profesional y cada vez menos tolerante.

La década de 1870-80 es sintomática de las preferencias manifestadas de la plástica mexicana. Todos hacen eco de las condiciones lamentables en que ésta se encuentra. Unos culpan a los artistas, otros culpan al gobierno y otros al público, pero todos asienten en que las artes no avanzan: “En cuanto a la escultura quedaba todo por hacer, las plazas, las calles debían poblarse de estatuas de héroes, de emblemas patrióticos, temas heroicos de una historia épica y todo ello en un estilo propio, nuevo y

moderno”⁹⁴ y, a su modo, muy mexicano. Si este era el panorama al inicio de la década de 1870, en el segundo lustro la situación empezó a cambiar.

A inicios de la década de 1880, Ignacio Altamirano se lamentaba del estancamiento de la plástica mexicana en todos los órdenes. Uno a uno va desechando los principales supuestos que mantienen a las artes en condiciones lamentables y cuando toca la cuota de responsabilidad a las revoluciones constantes, que se han sucedido hasta la instalación de Díaz en el poder, asegura que “es una falsedad la tan común creencia de que a la sombra de la paz florecen las Bellas Artes”, pues, “el genio de los grandes artistas debe a la agitación y a la lucha sus más bellas inspiraciones”⁹⁵.

Las mismas razones que señalaba Altamirano para el estancamiento de las bellas artes, al iniciarse la década de 1880, son las que presume Nicolás Mariscal, 20 años más tarde, en “El desarrollo de la arquitectura en México”⁹⁶. Dicho discurso fue leído por el autor en la 5° sesión del Concurso Científico Nacional de 1900. Mariscal dividió su ensayo en tres partes: “la primera comprende ideas muy generales acerca del Arte y en particular de la Arquitectura; la segunda expone cómo ha sido tratada la Arquitectura por los principales artistas que han florecido en Méjico, é indica la tercera los medios propios para vivificar el arte nacional”⁹⁷. El discurso de Mariscal se produce en la alborada del siglo XX y tiene por objeto mostrar las diferentes etapas que ha atravesado la arquitectura mexicana desde la óptica de la crítica arquitectónica. Esta percepción no es ajena al *boom* edilicio que se está gestando a principios del siglo XX⁹⁸.

El argumento expuesto por Mariscal encierra su percepción del desarrollo arquitectónico mexicano:

¿tenemos arquitectura en México? Y si la tenemos ¿cómo podemos decir que se ha desarrollado? He aquí el punto capital del presente estudio. [...] ¿Hemos de tener por nuestras las llamadas arquitecturas maya, tolteca, azteca o zapoteca desarrolladas cuando no existíamos ni como raza, ni como nación? ¿Llamaríamos nuestra la arquitectura importada en la Nueva España por los súbditos de la Corona Real, cuando apenas cuenta la nación con 80 años de vida? Puede invocarse que los 55 años de esa vida, por haber sido de guerra civil e internacional, nos excusan de haber tenido poquísimo arte arquitectónico durante ese período; pero la excusa es infundada: la guerra no es enemiga del arte, no puede decirse que el sentimiento bélico sea incompatible con el estético...”⁹⁹.

Este argumento ya había sido expuesto por Altamirano, para corregir la misma imprecisión. Pero ni siquiera en el efímero reinado de Maximiliano, con todo y que el emperador favoreció la creación artística, vemos florecer la plástica mexicana de un modo similar al que corresponde a la era porfiriana.

Las preocupaciones de Nicolás Mariscal tienen un sustento real por cuanto el arquitecto se refiere a las condiciones artísticas previas al *boom* edilicio del Porfiriato. Una mirada a la arquitectura desarrollada en la ciudad de México en vísperas del Centenario hubiera matizado el juicio del arquitecto emitido en 1900. Otras intenciones de naturaleza política afloran en el discurso de Mariscal al desconocer la arquitectura monumental del pasado prehispánico y la edificada en el virreinato. Al borrar el pasado indígena y el novohispano se negaba una parte del ser mexicano, pero también se borraba cualquier nexo con la arquitectura anterior a la guerra de Independencia. Esta depuración del pasado mexicano respondía a la presunción liberal de establecer los principales hitos de la historia nacional en el siglo XIX. La historia de la nación empezaba con el Grito de Dolores y seguía, inevitablemente, el derrotero trazado por el liberalismo. La ciudad y su arquitectura cumplen también con una función específica al devenir en escenario de las luchas por el poder.

Nicolás Mariscal se propuso estudiar, en especial, los tres diferentes tercios del siglo XIX, los que considera “marcan divisiones bien definidas en la historia de la arquitectura patria”¹⁰⁰. En el primer tercio, “brilla en el cielo del arte mejicano un ingenio que es gloria nuestra aunque nos la puedan disputar los españoles, ellos le formaron y ejecutó sus obras maestras antes de la Independencia. Don Francisco Eduardo Tres Guerras fue pintor, escultor, poeta, grabador, músico y arquitecto; más en nada se distinguió tanto como en la arquitectura”¹⁰¹. El reconocimiento de Tolsá y de Tres Guerras no impidió que la arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII fuera percibida como irrelevante “por cuanto no se ensayó ningún estilo autóctono en tanto la metrópoli dictó el *canon* arquitectónico”.

A la muerte de Tres Guerras, en 1833, dejaba de existir “el más insigne de los arquitectos bajo el dominio español: “al apagarse su estrella la arquitectura en Méjico dejó de existir, a no ser por la venida casual de un arquitecto español, Don Lorenzo de la Hidalga, quien en 1835 llegó a Méjico”¹⁰². De la Hidalga fue el arquitecto más renombrado de casi todo el segundo tercio del siglo XIX. Después de la cúpula de Santa Teresa y del Teatro Nacional, de de la Hidalga, sostenía Mariscal, que nada de gran importancia se hizo dentro del campo de la arquitectura en la primera mitad del siglo XIX¹⁰³. Todos los grandes planes para que México entrara en el progreso del ramo de la arquitectura parecen detenerse hasta casi el fin de siglo, aunque una sola corriente arquitectónica, la nacionalista, abogaba por la “creación de una arquitectura moderna nacional que esté inspirada en los monumentos del México indígena, pues no

fue otra la intención que procuró desarrollar en sus aspectos formales el Pabellón Mexicano en la Exposición Mundial de París, en 1889”¹⁰⁴.

La guerra inhibió el desarrollo artístico de los dos primeros tercios del siglo XIX. Artistas si hubo, pero la concepción de un desarrollo holístico de las bellas artes no se ha dado merced a “preocupaciones e ideas perturbadoras del orden natural de las cosas”¹⁰⁵.

Pareciera que el aspecto bélico no es el único que atentó contra el desarrollo de las artes “¿De qué sirvieron los Tres Guerras del primer tercio del siglo, si había el prejuicio de que era ocioso ocuparse en el arte en medio de las luchas y desgracias civiles? Creíase que era menester atender antes á otros ramos de la cultura de más interés; el arte era lo superfluo; y en último caso, se decía su progreso vendrá después *naturalmente*, como consecuencia de los demás adelantos”¹⁰⁶. Es clara la participación estatal en las diferentes etapas que conoce la Academia de San Carlos, siendo fundamental el decreto de Santa Anna que le dio sustento a la creación artística en todos los ámbitos en 1843. El decreto contempla la traída de maestros europeos, restituye las pensiones de los estudiantes mexicanos en las academias europeas y dota de rentas a la Academia de San Carlos¹⁰⁷.

En las apreciaciones de Mariscal se revelan las limitaciones del medio artístico mexicano. El erario público no podía asignarse a mármoles cuando ya se había destinado a parque militar, y si bien era “ocioso ocuparse en el arte en medio de las luchas y las desgracias civiles, el arte era lo superfluo” y no se percataron, dice Mariscal, repitiendo su idea inicial, de que *el arte es una necesidad y una individualidad por esencia independiente*¹⁰⁸.

En los primeros 50 años transcurridos después de la Independencia el ramo de la arquitectura sufrió los efectos devastadores de un erario arruinado por la guerra civil y por la incursión extranjera. Esta situación se reflejaba en la crisis que atravesaba la plástica mexicana y que mereció la atención de Nicolás Mariscal. La escultura, la pintura y la arquitectura, todas expresiones artísticas de gran potencial en el México decimonónico, entran en reflujo durante el período¹⁰⁹. El aval de que gozaron distintas áreas de la expresión artística durante el Segundo Imperio no redime todo el período¹¹⁰.

Determinante fue también el surgimiento de la crítica de arte¹¹¹; no aquella que dirigía loas y alabanzas a obras de calidad desigual, sino la crítica seria y en función de dar a conocer los avances y retrocesos que sufría la plástica mexicana en un período

determinante de la definición de sus temas y problemas. La coyuntura política impregnaba los nuevos tiempos. Después de 1850 se revisará el repertorio artístico, porque todo apuntaba a que la aceptación de que gozaban los temas religiosos – en la pintura en especial- difícilmente iba a ser abandonada¹¹².

Al promediar el siglo XIX, fue general entre los críticos la opinión de que la arquitectura, una de las tres principales ramas de las artes plásticas, era la que se encontraba menos desarrollada en México. La sección de arquitectura en la exposición anual de San Carlos era la más pobre, no sólo en cuanto al número de obras, sino también en cuanto al número de alumnos. Don Lorenzo de la Hidalga, recogiendo la opinión unánime del poco adelanto de la arquitectura medita sobre el asunto y atendiendo la manera en que se ha venido enseñando la arquitectura en México recomienda traer desde Europa un arquitecto capacitado que ponga la arquitectura al nivel de la pintura y la escultura con los señores Clavé y Vilar¹¹³. Clavé, como director de pintura, y Vilar, para la dirección de escultura, habían llegado a México en 1846. Ambos artistas se ocuparon “en revisar los planes de estudio y encontraron que la enseñanza en la academia estaba reducida a la copia de láminas; establecieron el dibujo del natural, el anatómico, la perspectiva, el paisaje, el empleo de modelos vivos y de maniqués, todo de acuerdo con los métodos de las academias europeas¹¹⁴. Katzman advierte que “desde la fundación de la Academia hasta mediados del siglo XIX la tendencia estilística de la escuela de arquitectura, parece que fue exclusivamente clásico-renacentista”¹¹⁵. Esta tendencia se vio reforzada por los maestros traídos de Europa y por los pensionistas durante el Porfiriato. Fue esta la propuesta estética deplorada por el régimen revolucionario.

II- ARQUITECTURA Y PODER

Como ya lo hemos manifestado, estamos interesados en el desarrollo arquitectónico de los últimos dos lustros del Porfiriato, lo que obliga a acentuar esa compleja y exquisita vinculación entre arquitectura y poder. Foucault ya habría valorado la incidencia del poder en la arquitectura¹¹⁶.

En el caso mexicano el proceso de control social de principios del siglo XX alcanza a la arquitectura de reclusión y ostenta un perfil del poder hasta entonces desconocido. Al inaugurarse, en septiembre de 1910, el Manicomio de la Castañeda,

con toda la modernidad experimentada en otras latitudes, el Ingeniero Ignacio L. de la Barra hace notar

“que el proyecto realizado obedece a la idea dominante de que en establecimientos de esta clase, deben abolirse, hasta donde sea posible, los medios de represión física; aquí, el enfermo, después de haber pasado por el crisol de una observación detenida, entra al pabellón que le corresponde, a llevar una vida de reunión y solaz, compatible enteramente con el régimen de disciplina que se implante, recorriendo los jardines y viniendo a este gran salón comedor a tomar los alimentos al lado de sus compañeros. Debe sentirse en todos los momentos rodeado de una atmósfera de bienestar que aparte de su mente, en lo absoluto, la idea de que está en un lugar de reclusión o de castigo”¹¹⁷.

En el Palacio de Lecumberri la situación no es distinta, pues el diseño de panóptico no pretendió otra cosa que mantener a los reclusos bajo estricta vigilancia en todo momento: “Emplazadas en un terreno de 222 metros por 248 metros, las edificaciones alcanzaban una superficie de 5 hectáreas. En cada uno de sus ángulos se levantaba un torreón circular compuesto de tres niveles para señalar a sus moradores que no había momentos para pensar o urdir nuevos crímenes o intentar desafiar el orden y la vigilancia”¹¹⁸.

Las relaciones puestas en evidencia por Foucault entre la arquitectura, el poder, la reclusión y el castigo son una dimensión que ha interesado a pocos estudiosos en el ámbito latinoamericano. Estas manifestaciones de un poder que casi siempre se oculta ante la “normalidad” contrastan con otras manifestaciones del poder que se definen por su ostentación y que está acostumbrado al fasto, a la gran ceremonia, a la “puesta en escena”. En este poder hemos concentrado esta investigación.

Las manifestaciones del poder que nos han interesado, según Balandier, “se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlas”¹¹⁹. La arquitectura emblemática del Porfiriato, epítome de la grandeza y de la ostentación, expresa mejor que ninguno otro lenguaje el del poder. La grandeza que exhibe un régimen, cualquier régimen en plena madurez, halló su complemento idóneo en el fasto que rodeó al rito conmemorativo. Esta afirmación fue corroborada plenamente al celebrar el Porfiriato el primer Centenario de la Independencia de México. Considérese también el amplio acervo artístico liberal-republicano constituido por esculturas, pinturas y otras artes decorativas que figuran como el complemento idóneo de la arquitectura porfiriana. Fue la ciudad de México engalanada para conmemorar el centenario de la nación y la elevación de Porfirio Díaz a numen tutelar de la patria.

Once años antes del Centenario, en 1899, la capital exhibió una serie de arcos triunfales de arquitectura efímera que conmemoraban el onomástico del caudillo y de la

nación, entre el 14 y el 16 de septiembre. En septiembre de 1910 una fachada de utilería y arquitectura efímera, que recreaba los trofeos de la nación, revistió el “alma de hierro” del Palacio Legislativo Federal el día de la colocación de la primera piedra. Paradójicamente, este edificio –epítome del poder y del fasto alcanzado por el régimen- y construido según las exigencias de los últimos avances técnicos que exigía la modernidad nunca fue terminado, además, dicho palacio se proyectó como el más suntuoso de los edificios del Porfiriato y acabó convirtiéndose en un paradójico Monumento a la Revolución. Mucho de lo que constituía el acervo escultórico del Palacio Legislativo se destinó, tras la suspensión de sus obras, a los nichos que decoran la fachada principal del Palacio de Bellas Artes. Al Panteón Nacional se le quiso imprimir un carácter grave y austero, interrumpido sólo por una decoración adusta y luctuosa diseñada para complementar los grupos escultóricos que debió exhibir la obra. Otro ejemplo notable está dado por la Columna de la Independencia, que exhibe un amplio acervo escultórico en mármol y vaciados en bronce, así como de bajorrelieves esculpidos en la *chiluca* y recreaciones de los trofeos de la nación en el tributo que el régimen rinde a la patria en el Centenario de la Independencia. El Paseo de la Reforma había ritualizado, desde fines del siglo XIX la conmemoración de uno de los principales hitos históricos del liberalismo. Los monumentos emplazados en sus glorietas y los apostados a ambos lados del paseo daban cuenta del desarrollo artístico desplegado en el Porfiriato.

El culto a la versión liberal de la historia se plasmó en el Paseo de la Reforma, en el Palacio Legislativo Federal y en el Panteón Nacional, en el Monumento a la Independencia, el Monumento a Juárez, el Palacio de Correos y el de Comunicaciones. Fueron obras públicas que mostraron un perfil del régimen –el más perenne quizás- por cuanto los monumentos que se inaugurarían con ocasión de los festejos del primer Centenario de la Independencia de México, en 1910, aun figuran como testigos de época, revalidando y rehabilitando al periodo histórico en el que fueron concebidos. En la iconografía que exponen y en las representaciones que ostentan encontramos vertidos los contenidos históricos que cuidadosamente habían sido seleccionados u omitidos por los intelectuales liberales. En lo que si coinciden es en el ideal de crear una imagen de México sujeta a los parámetros determinados por la modernidad, cuyo rito exige la proximidad con otras culturas occidentales.

El impacto de la imagen de México en las exposiciones mundiales y la construcción del Palacio Azteca (véanse las figuras 3 y 4), estudiado por Tenorio, refuerzan nuestro argumento:

“El Palacio Azteca constituía un ensayo de varias maneras. Era un intento por recapitular e incorporar diversas interpretaciones del pasado nacional; una síntesis experimental de las ideas que los mexicanos se hacían del apetito por lo exótico de Europa, desde el punto de vista comercial, industrial y artístico; un esfuerzo por lograr la combinación apropiada de particularismo y universalismo; y, en fin, un ensayo mexicano sobre lo moderno”¹²⁰. Desde el punto de vista del historiador, el Palacio Azteca se puede ver como una porción congelada del tiempo y espacio en la que se fosilizó un momento emblemático –de definición y experimentación– del intento de la elite mexicana por formular una visión de su pasado, presente y futuro¹²¹.

El Palacio Azteca no era sólo el pabellón mexicano en la Exposición Universal de París, 1889¹²², sino más bien “constituía la síntesis material de un momento de la escritura de la historia de México. Trazar la evolución de la concepción del palacio implica comprender lo que sintetizaba a fines del decenio de 1880 la larga disputa política e intelectual acerca del pasado indígena; la infraestructura historiográfica desarrollada a lo largo del siglo XIX y los instrumentos teóricos, retóricos y gráficos más recientes que fuera posible usar para desarrollar una abarcadora imagen nacional susceptible de ser enseñada y practicada”¹²³. Estas circunstancias revelan un precedente singular en la arquitectura que plasmará las reivindicaciones históricas de la nación después de 1900. Al respecto Tenorio señala que

“Como visión específica de la historia mexicana, el Palacio Azteca constituyó una reacción a impulsos políticos y culturales tanto nacionales como internacionales. En cuanto a lo nacional el palacio era tan elocuente y aún más vivido que el primer gran compendio general y global de la historia de México, *México a través de los siglos* (también completada en 1889). En cierto sentido, toda la nación fue cristalizada en un libro, al mismo tiempo que ejemplificada en un edificio, anulando disparidades internas, políticas, raciales y regionales”¹²⁴.

El acertado juicio de Tenorio expone con lucidez dos de los grandes problemas que debieron resolver los porfirianos: “conciliar un pasado cercano y lejano” y “moldearlo según el *canon* arquitectónico que dictara la modernidad”.

Palti habría llamado la atención sobre el proyecto positivista “vinculante” de una “república pedagógica” inscrita en las coordenadas que ofrece una red de dispositivos de control y regulación social (fue el periodo en que toman forma en México una serie de instituciones disciplinarias, como el sistema penitenciario, la educación elemental, etc.)¹²⁵. No obstante, percibimos una manera concreta de escribir la historia cuyo objeto fue el de integrar y conciliar a la nación en una síntesis monumental que, como

bien lo apunta Tenorio tiene su parangón en la construcción del Palacio Azteca al afirmar que

“Las concurrencias entre el Palacio Azteca y *México a través de los siglos* muestran las fronteras dentro de las cuales se discutían en el Porfiriato los elementos para una historia de México nacional, homogénea, lógica y asimilable. Las reconstrucciones históricas anteriores del pasado de la nación no se habían reconciliado entre sí de manera que se lograra una historia abarcadora (única), ya sea cronológica, geográfica o ideológicamente. Los intelectuales porfirianos llegaron por fin a la deseada síntesis, la cual destacaba dos cuestiones centrales: por una parte la creación de una religión cívica que tuviera una bien definida cronología y jerarquía de acontecimientos, así como un conjunto delimitado de héroes; por la otra la reconstitución del pasado indígena como un componente inherente de la nacionalidad mexicana ...”¹²⁶.

Según la correlación establecida por Tenorio la síntesis histórica, buscada con esmero en la segunda mitad del siglo XIX, también abarca una dimensión estética y visual que cristalizó en el palacio. Esta visión trasciende a dicho palacio y prefigura a la arquitectura erigida en los dos últimos lustros del régimen, que quizás un tanto deliberadamente se quiso deslindar de las propuestas de los “magos del progreso” de entonces. A diferencia de los magos que hicieron posible el palacio, los responsables de la arquitectura que identificaría al régimen, a principios del siglo XX, fueron profesionales nacionales y extranjeros que contradecían el discurso artístico nacionalista, indigenista y de exportación de tan sólo 10 años antes, por cuanto

El Palacio Azteca en París era la versión en acero de *México a través de los siglos*. En sus muros, así como en las exposiciones que albergaba, se repetía el relato contado por este nuevo texto de historia. [...] En la obra se evidencia una voluntad conciente de volver a ordenar y reunir toda la historia de México en un solo libro según la versión de los liberales en el poder. Pero la empresa historiográfica de Riva Palacio era especialmente reflejada por los objetivos del Palacio Azteca en el sentido de que, dada su concepción original, el libro tenía la intención de presentar a México ante el mundo civilizado como una nación moderna: un libro de primera clase... para que sea conocido por todo el mundo ilustrado”¹²⁷.

No fue otra la impresión que causó el Palacio Azteca entre los visitantes a la exposición de 1889. La lectura es quizás más compleja toda vez que el palacio pretendió eclipsar con sus visuales, volumetría y magnificencia al Pabellón Español y a los pabellones erigidos por las repúblicas hispanoamericanas que habían aceptado la invitación¹²⁸. En otras palabras, México bajo la dictadura de Díaz había alcanzado su sitio entre los países “civilizados” y estaba dispuesto a mostrar al orbe su progreso en todos los campos. Cuando México está a punto de ingresar en el “concierto de las naciones” los miembros de la elite porfiriana se preocuparon por mostrar los avances en los campos científico, académico, comercial y cultural¹²⁹. Este avance en su edición de bolsillo, según lo expresa Tenorio, sería mostrado en el palacio.

El Palacio Azteca constituía también el intento más notable, después de la estatua a Cuauhtémoc, de conciliar un pasado indigenista que no todos estaban dispuestos a aceptar, aunque, la modernidad pregonada por los liberales estaba escrita en esta clave, pues: “en los primeros años de la década de 1880, la beatificación del presidente indígena Benito Juárez y del último emperador indígena, Cuauhtémoc, fueron actos emblemáticos de los intentos por crear una religión cívica alrededor de deidades firmemente establecidas y gráficamente perceptibles. Para principios del siglo XX era un lugar común en México alabar a los tres grandes héroes nacionales y sus contribuciones personales a la evolución del país: a Hidalgo por la Independencia, a Juárez por la libertad y a Porfirio Díaz por la paz”¹³⁰. Revivir el pasado indígena resultaba un tanto incómodo, aunque “Desde los tiempos coloniales, el pasado indígena había sido para los patriotas criollos mexicanos una rica fuente de orgullo y legitimación, un medio para lograr la igualdad con los europeos y obtener su reconocimiento. [...] Para fines del siglo XIX la añeja apreciación del pasado indígena fue incorporada a las concepciones liberales modernas¹³¹; aunque algunas voces se alzaron en contra de la exaltación del “indígena antropológico” y en defensa del indígena de carne y hueso.

El Palacio Azteca era tanto más eco de *México a través de los siglos* por cuanto se refería a la construcción liberal del pasado prehispánico. Vicente Riva Palacio, Alfredo Chavero, Julio Zárate, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y Ferrari y José María Vigil lograron lo que el país nunca antes había tenido: una visión abarcadora y articulada de toda su historia [...] al igual que el Palacio Azteca, la obra estaba pensada como un monumento moderno o, como diría Riva Palacio, un monumento digno de los avances que la tipografía había alcanzado en el siglo XIX¹³².

El Palacio Azteca constituyó una forma arquitectónica experimental, la cual sería una y otra vez el punto de referencia del eterno debate sobre cómo representar a la nación. Es esta una discusión muy moderna en la que se enfrascaba la elite porfiriana, más la propuesta indigenista no creó el pretendido estilo nacionalista y más bien evidenció que su viabilidad como pauta artística estaba lejos de la estética pregonada por la elite porfiriana de fin de siglo, pues hacia 1900, con ocasión de otra Exposición Universal en París, México inaugura un pabellón de estilo neoclásico (véase la figura 5)¹³³. Para entonces “el Palacio Azteca de 1889 se consideraba un fracaso contundente, juicio que no sólo se aplicaba al palacio, sino a todo el esfuerzo por crear un verdadero estilo arquitectónico inspirado en modelos prehispánicos”¹³⁴.

Sebastián B. de Mier, encargado de los trabajos del Pabellón mexicano en París, 1900, sentenció que no existía un verdadero estilo arquitectónico mexicano. En su opinión, imitar estilos prehispánicos resultaba igual de artificial e inútil que tratar de copiar las estructuras coloniales españolas¹³⁵. En ambos casos se estaría en presencia de un falso histórico y arquitectónico, aunque a las propuestas arquitectónicas subyacen motivaciones de tipo político y económico que empujan a las elites a adoptar como modernas las imposiciones canónicas metropolitanas. Según de Mier “la imagen cultural de México expresada por medio de la arquitectura y el arte de los pabellones estaba íntimamente unida al programa económico y político del país”¹³⁶. Aunque en la comparación de ambos pabellones encontramos la clave que nos enfrenta a dos posiciones distintas y hasta ese entonces irreconciliables.

Adèle Robin insiste en que pese a los cambios significativos que adquirió la arquitectura que representaría a México en París, entre 1889 y 1900, el programa económico y político impulsado por el país también varió sustancialmente en esos 11 años, de tal suerte que requirió distintas formalizaciones de la presentación pública de México en ambas exposiciones universales¹³⁷. En lo que a la misma Francia respecta el carácter de ambas exposiciones fue distinto, como bien lo señala Tenorio¹³⁸. La de 1889 fue ideada como la más grande exposición mundial de todos los tiempos y fue el paradigma para las exposiciones subsecuentes, incluso la de 1900.

Respecto a México, Sebastián B. de Mier recordaba que las tensiones entre Francia y México a raíz de la intervención francesa durante la década de los años sesenta estaba aun fresca en la memoria de todos en 1889. El pabellón de aquel año se proponía, pues, restablecer los lazos entre ambos países, y México estaba determinado [cual rey Midas] a mostrar la riqueza de su porvenir a su antiguo enemigo¹³⁹. La enemistad cimentada en los años de la intervención y del imperio y agudizada con la restauración de la República no fue óbice para que, durante el Porfiriato, se aboliesen estas reticencias y se adoptara como símbolo del mayor refinamiento a la cultura francesa.

Fausto Ramírez apunta que la temática precolombina [que prevaleció] en la planificación arquitectónica y escultórica del Palacio Azteca trataba de sugerir una imagen global de la evolución a lo largo de la historia [“a través de los siglos” dirían con Riva Palacio Ortiz Monasterio, Florescano y Tenorio] de México, desde su pasado glorioso hasta su prometedor presente¹⁴⁰. En tanto, en 1900, México trataba de demostrar el progreso económico logrado durante una década, y mostrarse a sí mismo

como un miembro de pleno derecho al mundo industrializado¹⁴¹. El cambio en la planificación arquitectónica de los pabellones de 1889 y 1900 –la sustitución de un simbolismo de influencia azteca por un clasicismo griego que más tarde desconcertaría a Jean Charlot- sólo es explicable a la luz de las complejas maniobras relativas a la industrialización desplegadas en la política nacional e internacional de México¹⁴². Así pues, lo que Charlot vio como un implacable abandono de la identidad nacional a favor de la mera imitación de la cultura europea por parte del régimen de Díaz era, en realidad, una vasta estrategia oficial destinada a definir la identidad única del México moderno como nación soberana integrada al mundo industrializado. Sin embargo, el papel de lo indígena respecto a lo extranjero en las definiciones del nacionalismo mexicano siguió siendo debatido; después de 1900 [pero sobre todo después de 1910] estas discusiones se encaminaron paulatinamente hacia la reivindicación de la cultura indígena y mestiza¹⁴³.

El debate acerca de la arquitectura mexicana no tuvo tregua. El juicio emitido por Nicolás Mariscal respecto a la ausencia de una verdadera arquitectura mexicana en el “Desarrollo de la arquitectura en México”, 1901, no está lejos del criterio de Sebastián B. de Mier¹⁴⁴. María Fernández abunda sobre este asunto al advertir que “aun en la arquitectura de inspiración prehispánica, los motivos empleados no eran copias fieles de la arquitectura mexicana antigua sino traducciones y alusiones integradas a los lenguajes arquitectónicos dominantes, principalmente la tradición clásica filtrada a través de la *École des Beaux Arts*. [...] Los arquitectos que trataron de crear un estilo a la vez moderno y mexicano procedieron [...] resistiendo la homogeneidad mediante la integración de los lenguajes arquitectónicos de su tiempo, motivos que a su vez encapsulaban la “esencia del lugar”¹⁴⁵ en la mejor tradición expuesta por Pevsner. La tónica fue, en virtud de los pensionistas y de los retornos estilísticos, así como del pretendido nacionalismo, el eclecticismo.

Un pabellón mexicano de estilo neoclásico -que rechazaba de plano el pretendido nacionalismo indigenista- en la Exposición Mundial de París, 1900, es sintomático de los estilos arquitectónicos que prevalecerían en la ciudad de México en los primeros lustros del siglo XX. A nuestro juicio esta arquitectura se convirtió en emblema y paradigma del régimen de Díaz, con una trascendencia mayor y perenne que la atribuida al Palacio Azteca y muy a pesar de las críticas establecidas a partir del *revival* del clasicismo griego. Lo fundamental sería conservar las proporciones clásicas: “en las fachadas y formas exteriores se procuró seguir la modernidad alcanzada en los

edificios de la última exposición de París, siguiendo el nuevo movimiento que es el resultado de la introducción del acero en las construcciones; pero sin apartarse de las líneas arquitectónicas que pertenecen á las leyes inmutables”¹⁴⁶.

La arquitectura que se erigió bajo el régimen de Díaz tradujo a la materia consustancial a ésta el lenguaje del poder. La arquitectura porfiriana expresó la idea de poder como ninguna otra expresión artística contemporánea¹⁴⁷. El lenguaje arquitectónico del régimen cuajó en un índice iconográfico que puso de manifiesto la adopción del programa histórico liberal. La novedad está dada por la creación de un programa de transformaciones arquitectónicas y urbanas, de patrocinio estatal, que inspirado en el devenir histórico de la nación debe exhibir el *canon* arquitectónico de la modernidad.

La transformación de la urbe capitalina estaba comprometida con el cambio de las formas arquitectónicas y con el rompimiento de la traza urbana colonial. Después de 1877, privó la voluntad de la autoridad central de transformar en espacios públicos grandes secciones de la capital mexicana¹⁴⁸. La ciudad capital era también la capital federal y por ende pasaban por allí los principales flujos del comercio, de las inversiones y de las comunicaciones. Además, y como complemento, dicha ciudad funcionaba como el paradigma cultural de la nación moderna.

III- ARQUITECTURA, PODER E INTERPRETACIÓN HISTÓRICA.

La vinculación entre la ciudad, el arte, la historia y el poder les parecerá a algunos, todavía, una herejía. De allí la necesidad de explicitar el instrumental teórico y metodológico que subyace a mi objeto de estudio. Es esta una discusión reciente y novedosa en el medio historiográfico latinoamericano. La valoración de la forma y del contenido arquitectónico se encuentran ante un verdadero dilema: ¿Se puede utilizar la obra de arte (obra figurativa) como un documento histórico? ¿Se puede concebir la creación arquitectónica como un lenguaje particular y capaz de dialogar con el poder? ¿Cuál ha sido el papel desplegado por la historia del arte ante el asalto de la modernidad? ¿Pertenecen a los “lugares de la memoria” los edificios y monumentos? ¿Quién dirige los procesos para recordar? ¿Y para olvidar? Estos interrogantes tienden a valorar el concurso de la historia y de la historia del arte en una situación espacial real: la ciudad. Esta no es una relación caprichosa y obedece a diferentes campos de interés que en la actualidad atraen la atención del historiador. Dichosamente el prejuicio de que “aquel tema era más histórico que este otro” tiende a ser superado

toda vez que la investigación histórica corresponde al proceso volutivo y a las intenciones del investigador. Corresponde a éste determinar su objeto de estudio y el utillaje teórico-metodológico utilizado para su abordaje.

En una famosa conferencia dictada por Gombrich, en 1973, intitulada “Historia del arte y ciencias sociales” ante un selecto auditorio reunido en el Sheldonian Theatre de Oxford el autor consideraba que la historia del arte es, simplemente, una de las ciencias sociales, o en el mejor de los casos una sirvienta de la sociología, una *ancilla sociologiae*, y lo mismo cabría decir de las demás actividades generalmente agrupadas bajo el nombre de temas de arte o humanidades¹⁴⁹.

La historia del arte se ha reconstituido sistemáticamente desde fines del siglo XIX al otro lado del Atlántico y, en medio del periodo de entreguerras, en los Estados Unidos. Warburg, Saxl, Panofsky, Gombrich, Haskell, Zanker y Starobinski exploran distintas áreas del quehacer artístico que abarcan nuestro interés¹⁵⁰.

Saxl, Panofsky y Gombrich¹⁵¹ constituyen una excelsa trinidad que nos introduce a los métodos iconográficos e iconológicos. Saxl confesaba que se sentía atraído por el material histórico concreto, ya sea en el campo de la literatura, del arte o de la religión. Pero había un aspecto común a todos los temas históricos por el que sentía especial inclinación. Se refería a la historia de las imágenes, tomando el término en su sentido más amplio. Las imágenes remiten, si se quiere, a una imaginaria arquitectónica. Para entender la historia política también es importante la utilización de imágenes. En el siglo XVII a Luis XIV se le representa como *le roi soleil*, con todos los emblemas y atributos de su majestad¹⁵². Volvamos a la representatividad de las imágenes. El gran innovador sería Leonardo da Vinci cuando apunta que el ojo humano es el centro del mundo. Sólo se puede alcanzar el conocimiento –decía Leonardo- con la vista: el dibujo es el medio apropiado para registrar y el texto explicatorio en la mayoría de los casos no es más que una aclaración. El dibujo no es una ilustración –o mejor dicho, no es sólo una ilustración-. Es un acto de selección ilustrativa y de comprensión entusiasta del universo. Por esto ni sus contemporáneos ni las generaciones siguientes de científicos utilizaron los métodos y los resultados de Leonardo. Lo que en general entendían por ciencia se basaba en la obra de los científicos griegos y se transmitía por medio del lenguaje¹⁵³.

“La historia del arte en cuanto disciplina humanista” es el texto que introduce *El significado de las artes visuales* (Panofsky: Alianza Editorial, 1993). Por el vertiginoso

ascenso del nazismo el eminente humanista se vio obligado a residir en los Estados Unidos y enseñó en el Institute of Advanced Study of Princeton después de 1935. La introducción a *“El significado de las artes...”* debió salir a la luz después de 1940, en una situación sumamente compleja para la historia del arte y que sólo se vio precedida por algunos eminentes historiadores del arte españoles y antifranquistas. En el texto Panofsky no sólo asume su posición respecto a la historia del arte en cuanto disciplina humanista sino que ofrece una magistral introducción al análisis iconológico. En oposición a lo pregonado por los historiadores del arte del siglo XIX Panofsky advierte “que un historiador de arte es un humanista cuyo “material primario” lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte. Ahora bien ¿qué es una obra de arte? No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado, o para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada. La afirmación de Poussin de que « *la fin de l’art est la délectation* » fue revolucionaria, pues los escritores anteriores habían insistido siempre en que el arte, aunque deleitable, era también en cierto modo útil. Pero una obra de arte siempre *tiene* una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada [...] Un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser experimentado estéticamente, por cuanto posee lo que los escolásticos llaman “intención” [...] El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del “arte” depende, pues de la “intención” de los creadores. Las “intenciones” de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente¹⁵⁴.

El análisis iconológico propuesto por Panofsky quien a la vez se inspiró en las consideraciones artísticas de su maestro Aby Warburg nos pone en una disyuntiva: pues la impresionante capacidad analítica de dicho autor está referida casi en su totalidad a la pintura, aunque las pautas señaladas por Panofsky para establecer el análisis iconológico podrían ser aplicadas a las obras de arte que encuadren dentro de las artes visuales, como es el caso de la arquitectura.

E. H. Gombrich fue, sin duda, uno de los historiadores del arte más destacados de su generación. Nacido en Viena en 1909 murió recién en el año 2001. Acusaba Gombrich, señala Ginzburg, un preponderante interés por los aspectos teóricos y criticó, con acierto, la concepción de la iconología desarrollada por Panofsky¹⁵⁵.

Gombrich revitalizaba el análisis iconográfico y había terminado por acentuar al extremo la importancia de la tradición en la historia del arte y, en consecuencia, establece como finalidad, más que predominante, exclusiva, de la historia del arte la reconstrucción de los vínculos y de las relaciones de dependencia o de contraposición que unen entre sí a las distintas obras de arte¹⁵⁶. En *Imágenes y símbolos* (Phaidon Press, 1972, Alianza Editorial, 1983) apunta Gombrich que “No podemos escribir la historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas le asignan a la imagen visual. En el prefacio de “Norma y forma” “señalaba yo que la creatividad del artista sólo puede desenvolverse en cierto clima, y que éste tiene sobre las obras de arte resultantes tanta influencia como el clima geográfico sobre la forma y la índole de la vegetación”¹⁵⁷. Ante el irresuelto problema del estilo en Warburg, Saxl y Panofsky, Gombrich acuña el concepto de “función”. La distinta función que el arte cumplía en Egipto y en Grecia es lo que explica esta decisiva transformación del estilo. La forma de una representación, escribe Gombrich, no puede ser separada de su finalidad y de las necesidades de la sociedad en la cual es válido ese lenguaje visual dado. Los grandes cambios del gusto se explican, para Gombrich, con las mutaciones de las “exigencias”, que por lo demás nunca parecen dictadas por motivos meramente estéticos¹⁵⁸.

Con Warburg, Saxl, Panofsky y Gombrich hemos trazado la genealogía del análisis de la interpretación artística desde fines del siglo XIX. El inmenso aporte de Gombrich lo sintetizamos en su preocupación por los aspectos teóricos y en su crítica a la contextualización histórica apriorística a la cual se llegaba por caminos que no eran propiamente iconográficos. Gombrich critica la asunción de ciertos vínculos y relaciones, a veces tejidos a la ligera, que menoscababan la relación entre el arte y la historia que por supuesto conducen a su inevitable divorcio. Aclarados diversos aspectos de esta relación estamos interesados en otros ámbitos de la original producción de este gran estudioso puesto que sus preocupaciones trascendieron a la pintura y a la escultura y dentro de lo que podríamos catalogar como la dimensión arquitectónica de sus estudios puso particular atención al orden y propósito de la naturaleza, al gusto y al uso de los ornamentos. Apeló a la psicología y a la historia al proponer el análisis de los estilos y los signos y utilizó las analogías musicales. Este sentido del orden, sólo posible mediante una exhaustiva erudición hizo de Gombrich el gran *humanista* del siglo XX¹⁵⁹.

En sus *Imágenes simbólicas*, 1983, Gombrich explora los contenidos convencionales de la representación alegórica e *Icones Symbolicae* es un texto que sintetiza la tradición occidental a este respecto y constituye una llamada de atención constante al “saber ver, identificar e interpretar” una imagen¹⁶⁰. En *La imagen y el ojo*, 1991, Gombrich afirma que “la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto y advierte que no debemos olvidar nunca que el contexto tiene que estar apoyado en expectativas previas basadas en la tradición. El valor real de la imagen estriba en su capacidad para transmitir una información que no pueda codificarse de ninguna otra forma”¹⁶¹.

Haskell llama la atención sobre lo que designa “como uno de los problemas más fascinantes de la historia del arte, desde diferentes puntos de vista: los intentos hechos por artistas de toda Europa por mirar hacia atrás, hacia su historia nacional, para poder expresar sus sentimientos sobre su propia época”¹⁶². La mayoría de los pintores, v. gr., se volcaron a la búsqueda de escenas que se alejaban de la “iconografía de Grecia y Roma y que hasta entonces había sido la reina suprema”¹⁶³.

En Latinoamérica este fue un verdadero dilema al momento de decidir la expresión plástica más adecuada para representar al republicanismo liberal. Este era un camino que ya había transitado la Francia revolucionaria entre los imperios y las tres primeras repúblicas. El lenguaje particular expresado por la arquitectura fue un lenguaje de vanguardia en abierta oposición a la reacción pro-monárquica. No deja de ser paradójico que desde fines del reinado de Luis XVI el neoclasicismo reaccionara ante lo que se consideraba eran los excesos del barroco.

La historia del arte informará también del uso y abuso de las “imágenes imperiales” proyectadas por el expansionismo de Napoleón I. El Arco del Triunfo y la Columna Vendôme coronaban el éxito obtenido en sus triunfos militares y aseguraban la expansión militar francesa. Las señales emitidas por estos símbolos del poder nunca fueron ambiguas y expresaron claramente las ambiciones imperiales de la Francia decimonónica. A David se le critica porque pasó rápidamente de la exaltación de la Revolución Francesa y de la I República a pintar la gloria imperial de Napoleón I¹⁶⁴.

En la difusión de los mitos republicanos fue determinante la pedagogía pregonada por el Estado mediante monumentos, edificios, pintura histórica-conmemorativa y escultura. Dentro de este esquema se redimensiona el significado de las artes y de la propaganda. Baczkó ya se habría ocupado de este problema al

referirse al problema del poder legítimo o, más bien, al de las representaciones fundadoras de legitimidad¹⁶⁵. Starobinski revela la enorme difusión que adquiere la imaginería propagandística y contrapropagandística; la puesta en escena del ceremonial de la fiesta pública. El arte expresa mejor los *estados* de civilización que los momentos de ruptura violenta, además, en la aproximación entre las obras de arte y el acontecimiento, predomina el segundo sobre las primeras¹⁶⁶. Starobinski propone una interpretación que intenta sacar a la luz las imágenes, mitos y emblemas a través de los cuales los hombres de fines del siglo XVIII intentaron comprender y orientar el curso de la historia que vivían y compartían. 1789 *Los emblemas de la razón* nos introduce en la lectura simbólica de signos diversos. Hasta la muerte de Robespierre, la Revolución se despliega dentro de un lenguaje simbólico, cuya leyenda ha sido hecha, y bajo la cual la investigación exacta busca hoy encontrar el juego de las fuerzas “reales”. Los movimientos de masa, las fiestas, los emblemas son los elementos de este discurso simbólico que, en su conjunto, disimula y manifiesta un paso decisivo de la historia. Forman parte de lo real¹⁶⁷. La recepción que obtuvo la obra de Starobinski abrió el camino para las investigaciones que explorarían la historia cultural en el ámbito de las celebraciones del bicentenario de 1789. Su amplia difusión acudió también a la re-universalización del lenguaje propio de la Revolución Francesa. Nos referimos al lenguaje apropiado desde antes por todas las revoluciones y a los lenguajes artísticos que buscaban su interpretación a través de los emblemas.

En este capítulo hemos valorado la articulación que existe entre la arquitectura del poder y la interpretación histórica por cuanto permite una ampliación del acervo que utiliza el estudioso de la historia. Edificios y monumentos son documentos susceptibles de ser leídos, como clave del discurso dominante, para informar el trabajo histórico. La lectura de estos documentos ha sido un campo desarrollado durante varias décadas por historiadores del arte de renombre universal y de cuyos resultados depende el desarrollo de una importante área del conocimiento.

El Porfiriato se perpetuó a través de una arquitectura emblemática; epítome historiográfico y artístico a la vez cuando por todo lado asoman las bondades de la paz prolongada, de la integración y de la conciliación nacionales. Los frutos de la estabilidad económica debieron prodigarse en lo que antes se consideró superfluo; la expresión plástica.

La pintura y la escultura conocieron nuevos niveles de desarrollo, en tanto tuvieron como fin complementar el auge edilicio, pero fue, indiscutiblemente, la arquitectura erigida para perpetuar la memoria del poder la que signó la voluntad modernizante del régimen porfiriano. Desde 1877 se puso de manifiesto la voluntad del ejecutivo de “embellecer la ciudad de México”. Según los paradigmas europeos a la ciudad moderna debieron brotarle fuentes, jardines, edificios cívicos y monumentos.

Las transformaciones urbanas y arquitectónicas que sufre la ciudad de México sorprendieron al transeúnte habitual y obligó a que su mirada reparara en los artefactos arquitectónicos erigidos por el régimen. Los edificios y monumentos son percibidos como emblemáticos porque en su proyección, ubicación espacial, envolvente general y equilibrio volumétrico privó una intención de perpetuar la historia del régimen y de la ciudad a través de la arquitectura. Fue por esta intención pedagógica por la que apostó el Estado en los últimos lustros del Porfiriato. Esta visión se exhibió, en toda su dimensión, en el Paseo de la Reforma.

La articulación entre la ciudad y su arquitectura pone en evidencia los alcances de un régimen dispuesto a financiar su propia propuesta artística; urbana y arquitectónica. En la articulación examinada entre la arquitectura, el poder y la interpretación histórica se advierte un problema crucial: en la urbe porfiriana, mediante la iconografía, es posible leer un vínculo determinante que fue el que se estableció entre la expresión plástica y el poder detentado por la elite dirigente.

¹ RIVA PALACIO, *México a través...*, 1987 y SIERRA, *México: su evolución...*, 1957.

² ROSSI, *La arquitectura...*, 1982, pp. 70-73

³ PEVSNER, *Historia...*, 1980, p. 17

⁴ PEVSNER, *Historia...*, 1980, p. 17.

⁵ BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 6

⁶ PEVSNER, *Historia...*, 1980, p. 227

⁷ PEVSNER, *An Outline of...*, 1948.

⁸ BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991, p. 31.

⁹ Este bagaje arquitectónico está estudiado en MARISCAL, “El desarrollo...”, 1901. FERNÁNDEZ, 1961 y 1983. y KATZMAN, 1963 y 1973.

¹⁰ PEVSNER, *An Outline of...*, 1948

¹¹ AGULHON, *Historia vagabunda*. 1994, pp 247- 248

¹² BACZKO, *Los imaginarios sociales...* 1991.

¹³ El águila porfiriana coronaría el Palacio Legislativo Federal y la encontramos, también, en el Hemiciclo a Juárez.

¹⁴ Habría que matizar esta alusión a la república, pues si bien es cierto que este fue un estilo arquitectónico que proliferó desde Washington D.C. hasta Buenos Aires, también debemos apuntar que el neoclásico se había nutrido en las fuentes de la antigüedad clásica, y que al menos para Gombrich la Acrópolis en su conjunto, con sus edificios y pormenores bellamente labrados causaba la impresión de sosiego y de gracia infinita. GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992, p. 66. Nada más lejos del simbolismo a que acudieron las recién instituidas repúblicas hispanoamericanas y sus elites gobernantes durante el siglo XIX. Por otro lado Gombrich repara en que el ascenso del neoclasismo al otro lado del Atlántico “fue, sin duda, el resultado de varias tendencias convergentes, en las que la repulsión contra la irracionalidad del rococó fue tan sólo un elemento. En su historia clásica de la moda rococó, Fiske Kimball ha subrayado con razón la creciente influencia de la cultura inglesa en el continente europeo como una de las fuentes principales de la nueva perspectiva que ayudó a socavar la autoridad del anterior estilo”. GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980, p. 50.

¹⁵ GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., pp. 378,379.

¹⁶ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 21. Sobre una concepción más contemporánea del eclecticismo véase: McMICHAEL, “Nacionalismo, progreso y modernidad...” y FERNÁNDEZ, “Huellas del pasado...” en WIDDIFIELD (coord.) *Hacia otra historia del arte en México...* T. II., 2004.

¹⁷ ROBIN, “Artistas mexicanos en Europa...”, T. II, 2004. pp. 293-295.

¹⁸ ROBIN, “Artistas mexicanos en Europa...”, T. II, 2004. p. 296-297.

¹⁹ MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Testimonios artísticos...*, 1995-1996., pp. 35-79

²⁰ ACEVEDO, “Las imágenes de la historia...”, 1991, p. 28. El mismo argumento es presentado en “Las bellas artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano en México, 1864-1867”, 2 vols., 1995., Este proyecto había sido ideado por Maximiliano antes de arribar a México: veánse pp. 35 y ss. El mismo argumento es expuesto, con una dimensión más abarcadora, por la misma autora en: *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*. 1995-1996. Llama la atención que el entonces Presidente de CONACULTA y el Director del INBA no dedicaran en su presentación del catálogo una sola línea al esfuerzo de la Dra. Esther Acevedo, aunque, Graciela de Reyes Retana, Directora del Museo Nacional de Arte, califica de excelente el trabajo de Acevedo, como curadora de la muestra.

²¹ WIDDIFIELD, “Modernizando el pasado...”, T. II, 2004, p. 69

²² ACEVEDO, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*. 1995-1996, p. 11

²³ WIDDIFIELD, “Modernizando el pasado...”, T. II, 2004, p. 70

²⁴ WIDDIFIELD, “Modernizando el pasado...”, T. II, 2004, p. 70

²⁵ PANI, *Para mexicanizar el Segundo Imperio...*, 2001.

²⁶ ZÁRATE, “El lenguaje de la memoria...”, 2001, p. 2

²⁷ Tal y como es la erigida a Pizarro en el Centro Histórico de Lima o la de Pedro de Valdivia, en el corazón de Santiago.

²⁸ El olvido tiene, por supuesto, una dimensión mayor, y le fue impuesto a todo lo actuado por el partido conservador, a Iturbide, a López de Santa Anna, al II Imperio y al Porfiriato, que la mayoría de los estudiosos, aún hoy, lo escriben con “p” minúscula, queriendo así disminuir su significación histórica y cultural.

²⁹ GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 379.

³⁰ Adèle Robin señala que los impresionistas, miembros de un movimiento de vanguardia nacido como remanente de la Comuna francesa, montaron su primera exposición en 1874, después de haber sido rechazados por el Salón de la Academia, justo su salón se llamó el de los rechazados. Estas exposiciones continuaron hasta 1886, pero la condición de “fuera de la ley” de los impresionistas se suavizó relativamente. Después de que el gobierno de la Tercera República asumiera el poder en los años setenta, ante el fracaso del segundo imperio, la cultura visual se convirtió en un terreno de confrontaciones, así como las instituciones estatales mediante las cuales su producción y conocimiento debía ser diseminado. Distintos ministros de la República apoyaron diversas ideologías estéticas hasta finales de la década de 1870, cuando la política de la “libertad artística” y diversidad ocupó el espacio de cualquier otra estética “oficial”. A partir de este momento, el impresionismo fue sólo un estilo entre otros, o sea había

adquirido el *status* de un estilo y quizá perdía un poco de su beligerancia vanguardista. Aún así, en 1886, el neoimpresionismo desafió todos los remanentes de “vanguardismo” que el impresionismo pudo haber mantenido, y durante los años noventa el Estado compraba obras impresionistas y daba este estatuto oficial a Monet y compañía; véase ROBIN, “Artistas mexicanos en Europa...”, T. II, 2004, pp. 310-311.

³¹ El impresionismo es pintura urbana por excelencia, no sólo porque pinte preferentemente imágenes de la ciudad o de la periferia, sino porque capta, con penetración, aunque ignorada por los críticos y escritores de la época, el carácter del ambiente urbano: la continuidad de sus espacios, todos comunicantes, abiertos unos hacia otros, y nunca, acabados en una perspectiva unitaria autosuficiente; la composición por repetición de elementos iguales, calificados de modo siempre diverso y, por ello, dinámicamente por sus relaciones con los elementos circundantes; la nueva relación entre el cuadro arquitectónico, que de cerrado ha pasado a abierto a indefinido, y el tráfico de los hombres, de los vehículos; la renovada unidad entre arquitectura y decoración callejera. Con la seguridad de su paleta Monet, Renoir y Pizarro sacan a la luz no sólo los aspectos positivos, sino también los negativos de la nueva ciudad; las fachadas minuciosas de las calles haussmannianas son reducidas, justamente, a una rítmica alternancia de zonas claras y oscuras, desenfocando resueltamente todo el aparato decorativo, que sólo sirve para dar a los edificios un convencional decoro; la masa que recorre los *grands boulevards*, repetida por las indiferenciadas arquitecturas del fondo se amontona como un ejército de sombras iguales no diferenciada de las masas de árboles y vehículos. Benévolo señala también el triunfo de esquemas libres y anti-académicos en la representación de las ciudades. Pero esta representación, no nos confundamos, guarda exacta correlación con las libertades proclamadas por la “nueva arquitectura”, que al menos en estas latitudes se empieza a denominar -por los vanguardistas y conocedores- como *art nouveau*. BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 184.

³² GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 395

³³ GARCÍA, *Crónica...*, 1911, pp. 3-40.

³⁴ KATZMAN, *La arquitectura...*, 1963, p. 50 y FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 173

³⁵ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 18

³⁶ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 26

³⁷ Justino Fernández citado por FERNÁNDEZ, “Huellas del pasado...” T. II., 2004, p. 224.

³⁸ FERNÁNDEZ, “Huellas del pasado...” T. II., 2004, p. 225.

³⁹ FERNÁNDEZ, “Huellas del pasado...” T. II., 2004, p. 225, 226.

⁴⁰ ACEVEDO, “Las imágenes de la Historia...”, 1991, pp. 38-41

⁴¹ ACEVEDO, “Las imágenes de la Historia...”, 1991, p. 39

⁴² ACEVEDO, “Las imágenes de la Historia...”, 1991, p. 40

⁴³ FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* 2005.

⁴⁴ FERNÁNDEZ, “Huellas del pasado...” T. II., 2004, p. 225

⁴⁵ Pese a estas consideraciones Fernández asevera que “la proliferación de los lenguajes arquitectónicos en la Europa de los siglos XVIII y XIX estuvo ligada a la expansión colonial. En el pasado, las investigaciones de arquitectura colonial se enfocaron en la exportación del neoclasicismo a las colonias. Estudios más recientes demuestran que la arquitectura de las colonias contribuyó al desarrollo del eclecticismo en los centros imperiales; véase: FERNÁNDEZ, “Huellas del pasado...” T. II., 2004, p. 232

⁴⁶ GONZÁLEZ CORTÁZAR, *La arquitectura mexicana...*, 1994. No olvidemos, en este tenor, el Monumento a la Revolución y el adefesio que se erigió para honrar la memoria de Obregón.

⁴⁷ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983., p. 181. La distinción radica en que una cosa es el neoclasicismo inspirado en la tradición clásica y otra es el neoclasicismo como imposición canónica del liberalismo. Véase también: SCHORSKE, *Viena Fin-de Siècle*. 1979.

⁴⁸ Como lo apunta Haskell, para algunos críticos franceses del último cuarto del siglo XIX, el neoclasicismo no era otra cosa que el retorno de las bellas artes al Antiguo Régimen.

⁴⁹ Para el caso de la ciudad de Buenos Aires véase ESPANTOSO, “Imágenes de la nación...”, 1994 y GUTMAN, “Memorias y anticipaciones...”, Seminario: El malestar de la memoria. Usos de

la Historia, 1995 y en el caso de la ciudad de México véase una buena aproximación a dichas transformaciones en: GORTARI, *Memoria y encuentros...*, Tomo II., 1988.

⁵⁰ GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980, p. 78.

⁵¹ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., p. 18.

⁵² GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 301. La *Historia del Arte* salió a la luz en 1972 y he revisado la 15ª edición. Los aspectos a los que se hace alusión en esta cita apenas han sido mencionados por el autor de acuerdo a las exigencias y límites que puede tener un libro que plantea las tendencias generales de la historia del arte universal. Para la visión de conjunto del amplio repertorio clásico que irradia desde Occidente hacia otras latitudes y que mantuvieron como su patrimonio los arquitectos hasta bien entrado el siglo XIX véase: GOMBRICH, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. 1980.

⁵³ La ambición de los arquitectos constructores de estas residencias fue la "de no infringir ninguna regla de lo que consideraban "buen gusto", y por ello ansiaban respetar tan fielmente como pudieran las pretendidas verdaderas leyes de la arquitectura clásica" GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 302

⁵⁴ GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 377.

⁵⁵ GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992, p. 396.

⁵⁶ BENÉVOLO, *Historia de la arquitectura...*, 1980., pp. 22-29

⁵⁷ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., p. 21.

⁵⁸ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., pp.23-24.

⁵⁹ Nos referimos al Panteón Nacional Mexicano encomendado a Guillermo de Heredia y al Palacio Legislativo Federal que estuvo bajo la dirección de Bénard, hasta la suspensión de los trabajos.

⁶⁰ Según lo expresa Gombrich, a diferencia de la pintura y la escultura, la obra arquitectónica debe hacer justicia a criterios prácticos. GOMBRICH, *Tributos*, 1993, p. 66. Es este el punto de partida de la crítica arquitectónica como bien lo demostró Rivas Mercado.

⁶¹ RIVAS MERCADO, "Bellas Artes. Arquitectura. El Palacio Legislativo Federal. En: *El Arte y la Ciencia*. México, abril de 1900, vol. II, núm. 1, T. II, núm. 2, p. 17, vol. II, núm. 3, p. 33, vol. II, núm. 5, vol. II, núm. 6, p. 81

⁶² AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., p. 31

⁶³ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., p. 31.

⁶⁴ Como ya lo habría apuntado Haskell, esta es una referencia que no se queda sólo en el ámbito artístico. La "reacción" es un término que hicieron propio las izquierdas en la segunda mitad del siglo XIX, aunque a fines del siglo XVIII fueron los antimonárquicos –como quien dice la izquierda de esa época- los que reaccionaron ante la institución de la monarquía. El concepto de "vanguardia" sufrió su propia metamorfosis: en esencia fue un concepto militar que después se utilizó para referirse al arte y a la sociedad. Existe, además, un referente político de la obra de arte que no siempre se ha analizado por razones que por supuesto nos interesan pero que exceden el ámbito de esta investigación. Una aproximación interesante la encontramos en HASKELL, *Pasado y presente...*, 1989; véase en especial el apartado 5: "El Arte y el lenguaje de la política", pp. 105-116. No dejemos de mencionar que la estética fascista, implantada por las potencias del eje, se habría inspirado en la Antigüedad Clásica. La escultura y la arquitectura hierática, fría y descarnada que rindiera tributo al "nuevo hombre alemán" es testimonio de la creación de un falso artístico.

⁶⁵ GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992, p. 444.

⁶⁶ BENÉVOLO, *Historia ...*, 1980., p. 54.

⁶⁷ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., p. 31.

⁶⁸ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 173-181.

⁶⁹ Ante la percepción de don Justino Fernández y en su visión de conjunto de la historia del arte mexicano, la arquitectura del Porfiriato debió resultar realmente ecléctica. Hoy este concepto apunta a la ausencia de un estilo artístico determinado, o al menos preponderante y nuestras tesis avalan todo lo contrario. La arquitectura del Porfiriato tomó del repertorio clásico y neoclásico los aspectos estructurales y ornamentales necesarios para lograr una simbiosis constructiva y temática de lo que se consideraba auténticamente mexicano.

⁷⁰ PEVSNER, "Modern Architecture...", 1961

⁷¹ Schávelzon citado por McMICHAEL, "Nacionalismo, progreso y modernidad...", T. II., 2004, p. 177

⁷² McMICHAEL, "Nacionalismo, progreso y modernidad...", T. II., 2004, pp. 179,180.

⁷³ McMICHAEL, "Nacionalismo, progreso y modernidad...", T. II., 2004, pp. 179,180.

⁷⁴ McMICHAEL, "Nacionalismo, progreso y modernidad...", T. II., 2004, pp. 180,181.

⁷⁵ FERNÁNDEZ, "Huellas del pasado..." T. II., 2004, pp. 222, 223.

⁷⁶ FERNÁNDEZ, "Huellas del pasado..." T. II., 2004, p. 245

⁷⁷ FERNÁNDEZ, "Huellas del pasado..." T. II., 2004, p. 224.

⁷⁸ Walter C. Kidney citado por FERNÁNDEZ, "Huellas del pasado..." T. II., 2004, p. 237

⁷⁹ La complejidad de este asunto trasciende a lo meramente observado por el ojo humano. Hablamos de ciertos patrones estilísticos, de detalles ornamentales y decorativos que siguen un patrón susceptible de ser sometido a cierto rigor impuesto por la simetría y "el buen gusto" de la época. Gombrich habla de un orden que no es por supuesto sólo natural, aunque el orden en la naturaleza es observable y codificable, hay otro tipo de orden proveído por la mente humana y tendiente a buscar "patrones" aun en el "desorden". Gombrich se refiere a un orden que rige la percepción del ojo que tiende a categorizar lo visible, y por ende las artes visuales y las "imágenes" creadas por la música. GOMBRICH: *El sentido del orden*, 1980, pp. 28-41.

⁸⁰ Véase la interesante lectura que hace Juana Gutiérrez del Palacio de Comunicaciones. GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", en: *Memoria del Museo Nacional de Arte, 1991-1992.*, pp. 4-49.

⁸¹ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 243

⁸² La monumental obra dirigida por RIVA PALACIO, *México a través de los siglos* hace del Porfiriato, sin tratarlo, el corolario de la historia nacional en su versión liberal. Este es un tema que hemos presentado en la introducción a esta investigación. El régimen tiene su propia historia de tinte personalista, tiene su propio engranaje político, y también su propio codicilo arquitectónico.

⁸³ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo I., 1997, pp. 117-118.

⁸⁴ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., pp. 29-30.

⁸⁵ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., pp. 27-29

⁸⁶ AGN, Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901., p. 25.

⁸⁷ AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo... , 1901, p. 15

⁸⁸ AGN , Folletería. MARISCAL, "El desarroll... , 1901, pp. 14-16 El subrayado es nuestro.

⁸⁹ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 241

⁹⁰ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 240.

⁹¹ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 241

⁹² KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 241

⁹³ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo I., 1997, p. 95.

⁹⁴ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo I., 1997, p. 99

⁹⁵ La Libertad. México, martes 13 de enero de 1880. "El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado", Por Ignacio M. Altamirano.

⁹⁶ AGN. Folletería. MARISCAL, 1901, "El desarrollo..."

⁹⁷ AGN. Folletería. MARISCAL, 1901, "El desarrollo...", p. 4

⁹⁸ Dentro de la modernidad arquitectónica expresada por el Porfiriato habría de considerarse que en los primeros años del siglo XX, se colocan las primeras piedras de los monumentos que se inaugurarían en el marco de las fiestas del Centenario. Fue este el caso de la Columna de la Independencia, del Panteón Nacional y del Palacio Legislativo Federal; de este último la primera piedra se coloca en septiembre de 1910, cuando las obras muestran un gran avance, al menos en su estructura de hierro.

⁹⁹ AGN. Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 10

¹⁰⁰ ACEVEDO, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*. 1995-1996, p. 11

¹⁰¹ AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 11

¹⁰² AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 12

¹⁰³ AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, pp. 12-13 Este mismo argumento prevalece en la crítica artística a la arquitectura del siglo XIX expuesta por Israel Katzman a principios de la década de 1970. Katzman señala que el período comprendido entre 1810 y 1839 fue el más pobre en cuanto al número de edificaciones, afectado por las guerras de independencia, las civiles y las de Texas, véase; KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 17.

¹⁰⁴ Para la crítica al Pabellón Mexicano en la Exposición Mundial de París véase: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo I, pp. 107 y 110. Hasta el famoso arquitecto Garnier, responsable del teatro del mismo nombre en París, criticó dicho pabellón, véase KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 206

¹⁰⁵ La referencia a la inestabilidad política contrasta con el otro argumento de Mariscal de que en los tiempos bélicos también florecen las artes. AGN. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 25. Katzman, historiador de la arquitectura, en una investigación hecha entre 1964 y 1971, afirma que en el México del siglo XIX la agitación política, los largos períodos de guerra, los pocos años pacíficos, la pobreza y la bonanza, se reflejan directamente en la arquitectura. KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 17.

¹⁰⁶ AGN. Folletería, MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 25-26

¹⁰⁷ Dicho decreto aparece en extenso en: FERNÁNDEZ, *El arte en el siglo XIX...*, 1983, p. 41-42

¹⁰⁸ AGN. Folletería. MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 26. Las bastardillas son del autor.

¹⁰⁹ El caso de la pintura es quizá el más elocuente, por cuanto después de la Revolución Francesa se había puesto a la vanguardia de la expresión plástica, no obstante, el Salón de pintura seguía siendo una institución conservadora que miraba con desdén cualquier rompimiento con el academicismo. A los impresionistas se les describió como "Communards", que no era en absoluto una etiqueta saludable con la que cargar en la década de 1870. HASKELL, *Pasado y presente...*, 1989, p. 113.

¹¹⁰ Asumamos el mecenazgo imperial que se impuso a sí mismo Maximiliano de Habsburgo como de carácter totalmente excepcional. Véase: MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* 1995-1996.

¹¹¹ Hacia mediados del siglo XIX el sentido de la crítica tiene dos aspectos: uno en que pretende ser de aficionado, modesta, impersonal, impresionista, con miras al deber y la utilidad; otro en que es analizadora, metódica, erudita, a veces literaria, en ocasiones filosófica y siempre consciente de ser amable y galante, excluyente de la severidad y dureza; orientadora, analiza las obras para identificar las principales dotes que les encontramos...En: FERNÁNDEZ, *El arte* ..., 1983, p. 45.

¹¹² En un importante diálogo sostenido entre José Bernardo Couto, Pelegrín Clavé y José Joaquín Pesado en 1860, el señor Couto afirmaba que la decadencia de la pintura en México se debía a la falta de ocupación que le había dado la iglesia. En el siglo XVI la Academia había nacido bajo sus auspicios. Los profesores encontraron por tres siglos sobrado empleo en los templos, en los conventos, en los colegios, en fin, en todas las casas, en todos los establecimientos de comunidad que casi sin excepción eran eclesiásticos. El señor Pesado abunda sobre el mismo punto, y dice que México ha seguido una ley general "Vuelvan ustedes los ojos a los países donde han prevalecido de tres siglos para acá las sectas iconoclastas; y a

pesar de que en algunos como Inglaterra, se han reunido circunstancias sumamente favorables para el desarrollo de las nobles artes, en vano se buscará allí la pintura". COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. 1995, 123-124. La plástica regida por el *canon* religioso hallaba un perfil pecaminoso -en términos de ausencia de fe- en la incorporación de los temas seculares que propiciaban los jóvenes artistas. La discusión sobre los temas que debieron inspirar a la pintura no fue ajena al repunte que logró el conservadurismo después de la ocupación norteamericana en 1847. En el Salón de 1891, en plena "edad dorada" del régimen de Díaz, y tras seis años de *interregnum*, Manuel G. Revilla lamentaba la suerte de los pintores, pues "era muy raro que un capitalista en México gaste algo por adquirir un buen cuadro, y todavía más raro que lo mande a hacer. Contadas son las familias acomodadas que pueden ostentar en sus salones cuadros de mérito; lo común es ver en ellos elegantes espejos, buenos tapices, mejores muebles, alguno que otro grabado notable, pero pinturas... Y se quiere que pinten buenos cuadros y que de ellos estén llenas nuestras Exposiciones. Todavía los escultores, con motivo de haberse promovido la erección de monumentos públicos, han encontrado alguna ayuda; en cuanto a los pintores no hallan ni quién les mande hacer retratos". Al no precisar Revilla el acopio arquitectónico de la exposición, no resultaría extraño que la arquitectura estuviese pasando por una difícil coyuntura, a pesar de que la inversión privada apuntaba a un repunte. Eduardo Gibbons, un año después señaló la misma tendencia; "mucha pintura académica, exhibición estatuaría pobre y nada de arquitectura". Al llegar a su fin el régimen de Díaz la situación no fue distinta. En el discurso pronunciado por don Agustín Rivera en la "Apoteosis de los Héroes", el 6 de octubre de 1910, éste se quejaba de que "desgraciadamente nuestra pintura nacional está en mantillas", puesto que el artista no utilizaba los temas del repertorio de la historia nacional, y, si los utilizaba ofrecía una visión aséptica del pasado por cuanto sólo se admitía su glorificación y mitificación. En la segunda mitad del siglo XIX se difunden las representaciones geriátricas de Hidalgo; más tarde, la imagen que emanaría del liberalismo triunfante es la de un Hidalgo vigoroso, en desafiante actitud heroica, presto a liderar la insurrección armada; véase: REVILLA "Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes". 1892, t. XIV, num. 161, GIBBONS, "Reflexiones sobre el arte..." *La Federación*, 1892, p. 1, y GARCÍA, *Crónica Oficial de las Fiestas el Primer Centenario de la Independencia de México*, 1991, Apéndice 125, p. 87.

¹¹³ "Arquitectura", por Lorenzo de la Hidalga, en: La Verdad, México, 11 de febrero de 1854. En: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo I. 1997, p.p. 61-62

¹¹⁴ FERNÁNDEZ, *El arte ...*, 1983 p. 42

¹¹⁵ KATZMAN, *Arquitectura...*, 1973, p. 58.

¹¹⁶ FOUCAULT, *El ojo del poder*, Madrid: 1979, pp. 11-12

¹¹⁷ GARCÍA, *Crónica Oficial de las Fiestas el Primer Centenario de la Independencia de México*, 1991, (en adelante *Crónica...*) Apéndice, p. 59

¹¹⁸ SIERRA, *México: Su evolución social*, 1902. t. 1., vol. II

¹¹⁹ BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, p. 23

¹²⁰ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 103

¹²¹ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 104

¹²² Esta no sólo era sólo una exposición universal más, para los parisinos de *fin-de-siècle*, señala Tenorio, organizar una exposición era casi un hábito "después de todo, la historia y planificación urbana de París estaban llenas de reliquias de exposiciones anteriores-. Pero una vez que el proyecto empezó a hacerse realidad, los intereses públicos y privados concordaron en una cosa: la Exposición de París 1889 sería la feria más grande del universo para celebrar la revolución más importante de los tiempos modernos, y la prueba mayor del universalismo francés". TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 32.

¹²³ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 104

¹²⁴ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 105

¹²⁵ PALTÍ, *La invención ...*, 2005, p. 300

¹²⁶ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 106

¹²⁷ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 109, 110.

¹²⁸ Más no fue México la nación que cautivó a los visitantes de la Exposición de París 1889, pues "para los Estados Unidos, los *enfants prodiges*, las exposiciones mundiales europeas

representaban oportunidades para certificar su ya consolidada fuerza [...] mientras México y otros países latinoamericanos tenían que producir, desde el punto de vista industrial, comercial, artístico y científico, la imagen de una nación moderna partiendo casi del punto cero, países como los Estados Unidos tenían que re-producir y volver a definir su imagen de potencia militar e industrial, y trabajar duro para ser reconocidos como naciones modernas en la cultura, las artes y las costumbres", véase TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 36-37.

¹²⁹ Con ironía Tenorio describe el desvelo que tuvo Vicente Riva Palacio en mostrar que la "raza indígena" era más evolucionada por la ausencia de un molar. TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 111

¹³⁰ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 106

¹³¹ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 106-107

¹³² TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 113

¹³³ El neoclásico que comprendemos en esta investigación se ha nutrido del renacimiento italiano y del siglo XVIII francés e inglés. Un siglo antes Washington D.C. se encontraba ante el mismo dilema. Monticello, la residencia que Tomás Jeferson erigiera en Virginia entre 1796 y 1806 ilustra este estilo con particular elocuencia.

¹³⁴ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 143

¹³⁵ TENORIO, *Artilugio ...*, 1998, p. 143

¹³⁶ Sebastián B. de Mier citado por ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 303

¹³⁷ ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 303

¹³⁸ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 80-98 y 251-261.

¹³⁹ ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 303

¹⁴⁰ Fausto Ramírez citado por ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 304

¹⁴¹ ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 304

¹⁴² ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 294

¹⁴³ ROBIN, "Artistas mexicanos en Europa...", T. II, 2004. p. 304. Dentro de sus límites podríamos argumentar que es el muralismo mexicano utilizando el pasado prehispánico como tema principal y que fue ideado para el consumo de todos los sectores sociales, aunque algunos consideran la concepción universal de esta expresión artística como un paliativo ante la inoperancia gubernamental de asumir cabalmente el problema indígena.

¹⁴⁴ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Folletería, Caja 48. Exp. 1183. MARISCAL, "El desarrollo de la arquitectura en México" s/e. 1901.

¹⁴⁵ FERNÁNDEZ, "Huellas del pasado..." T. II., 2004, p. 241

¹⁴⁶ *Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas*, citado por: URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 46.

¹⁴⁷ La pintura alegórica y conmemorativa, que celebra al México prehispánico y cortesiano también tuvo su momento. Además los edificios públicos se llenaron de alegorías tomadas del repertorio clásico de Occidente. Fue este el caso del Palacio de Comunicaciones y del impresionante despliegue de ornamentos, esculturas y pinturas alegóricas que decorarían el Palacio Legislativo Federal.

¹⁴⁸ El plan de reorganización de la urbe pudo ser tan agresivo como el considerado para Buenos Aires en el mismo periodo, pero en sus inicios el Porfiriato no contaba con el erario suficiente. Para el caso de Buenos Aires que ofrece, para el mismo periodo, su contrapunto con la ciudad de México véase: ESPANTOSO *et al.*, "Imágenes para la nación argentina...", en *Arte, Historia e Identidad...* Tomo II. 1994.

¹⁴⁹ GOMBRICH, *Ideales e ídolos...*, 1981, p. 158

¹⁵⁰ BACZKO, Los imaginarios..., 1991. STAROBINSKI, 1789, los emblemas... 1988. PANOFKY, El significado de ..., 1992. Idem., Estudios sobre iconología 1993. GOMBRICH, El sentido del orden. 1980. Idem., Imágenes simbólicas. 1983. Idem., La imagen y el ojo. 1991. Idem., Historia del Arte. 1992. HASKELL, Pasado y presente..., 1989 y HASKELL *et al.*, El gusto y el arte..., 1990. SAXL, La vida de las imágenes, 1989. ZANKER, Augusto y el poder..., 1992. SCHAMA, Landscape and Memory, 1996.

¹⁵¹ Para una excelente introducción a estos tres autores véase "De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método". En: GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, pp. 38-74.

¹⁵² SAXL, *La vida de las imágenes*. 1989, p. 11.

¹⁵³ SAXL, *La vida de las imágenes*. 1989, pp. 114-115.

¹⁵⁴ PANOFSKY, *El significado...* 1993, pp. 31-32

¹⁵⁵ La crítica a la cual nos referimos aparece en la introducción a *Imágenes simbólicas*. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*. 1983.

¹⁵⁶ GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, p. 70.

¹⁵⁷ GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, 1983, p. 10. La misma metáfora es utilizada para ilustrar su oposición al determinismo en la historia del arte en: *Tributos*, 1993, p. 62

¹⁵⁸ GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, p. 72.

¹⁵⁹ Los aspectos simbólicos no son extraños a nuestro objeto de estudio. Las representaciones alegóricas son imágenes simbólicas por excelencia y remiten a imágenes donde lo profano se mezcla con cierto tipo de religiosidad. Una "Virtud" rodeada de ángeles, un "Marte" conduciendo el carro de la guerra entre nubes que simbolizan el cielo que es también caro a los cristianos. La alegoría se puede contemplar por el simple placer de contemplarla, más una lectura correcta deriva de la información pertinente acerca de lo representado y de la tradición a que haga referencia. Las representaciones alegóricas son imágenes simbólicas por excelencia. En sus *Imágenes simbólicas*, 1983, Gombrich repara en la genealogía del análisis de los temas alegóricos; véase: GOMBRICH, *El sentido del orden*. 1980. En esta investigación se aludirá al simbolismo de alguna escultura o pintura alegórica en apoyo a nuestro argumento a sabiendas de que la amplitud de este fascinante campo merece un estudio aparte, pues supera nuestras mejores expectativas.

¹⁶⁰ GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, 1983, pp. 213-291

¹⁶¹ GOMBRICH, *La imagen y el ojo*, 1991, pp. 135,136.

¹⁶² HASKELL, *Pasado y presente...*, 1987, p. 117.

¹⁶³ HASKELL, *Pasado y presente...*, 1987, p. 117.

¹⁶⁴ CROW, *Pintura y sociedad...*, 1989.

¹⁶⁵ BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991, p. 28

¹⁶⁶ STAROBINSKI, *Los emblemas de la razón*. 1988, pp. 7-8

¹⁶⁷ STAROBINSKI, *Los emblemas de la razón*. 1988, p. 36

SEGUNDA PARTE: LA ARQUITECTURA EMBLEMÁTICA DEL RÉGIMEN.

CAPÍTULO III

EL MONUMENTAL COMPLEJO DEL PASEO DE LA REFORMA

¡Cómo brotan casas en esa Calzada de la Reforma! ¡Cómo van dejando la ciudad a los pobres, parecida a la dama elegante que percibe un olor y recoge su falda de seda y sale aprisa de la iglesia...!

Duque Job

INTRODUCCIÓN.

La segunda parte de esta investigación está dedicada, en su totalidad, a la arquitectura emblemática del Porfiriato. El monumental complejo del Paseo de la Reforma pone en relación arquitectura, artes decorativas, historia nacional, arquitectura paisajista y arquitectura habitable, por cuanto en este capítulo desfilan estatuas, monumentos, grupos escultóricos y eminentes mexicanos dedicados a la historia, las artes y la crítica. Hombres de la talla de Vicente Riva Palacio, Francisco Sosa, Francisco M. Jiménez, Antonio Rivas Mercado fueron los responsables del impulso a las artes y a las letras mexicanas. También merecen nuestra atención aquellos artistas que apostaban por establecer una estética nacionalista más acorde, ya no sólo con el pasado mexicano, sino con la irrupción de la modernidad de fin de siglo. Al nombrar este capítulo como el “Monumental complejo del Paseo de la Reforma”, ponemos en evidencia nuestra intención de “mostrar en escena” los elementos que iban constituyendo dicho paseo en el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX.

La estructura de este capítulo permite contemplar la transición del que fue el Paseo del Emperador a Paseo de la Reforma, valorando los distintos intentos por hacer de dicho paseo el mejor y más visitado de la República mexicana. Exploramos los desvelos de Vicente Riva Palacio y de Francisco Sosa por conformar un “catálogo” glorioso y único de la historia nacional. Consideramos los monumentos a Colón y a

Cuauhtémoc como los indicios de una ambición intelectual mayor al exponer los hitos históricos liberales en una cátedra a cielo abierto.

Hemos incluido, también, el “Monumento a Juárez” porque pese a las predicciones de artistas, proyectistas y apologistas la magna obra que consagraría para la posteridad la memoria de este prócer no se elevó en la glorieta contigua a la que contenía el monumento en honor a Cuauhtémoc, sobre Reforma, como lo habrían demandado los juaristas ortodoxos, sino que se emplazó en La Alameda, a pocos metros del Teatro Nacional del Porfiriato. El principal gestor de la Reforma no gozó de un monumento en el paseo que lleva el nombre de la epopeya que consumó. En la solución del emplazamiento de dicho monumento privó una decisión política de alto nivel, más los documentos guardan silencio al respecto. En el apartado destinado al Monumento a Juárez procuramos despejar esta incógnita. El Paseo de la Reforma ha sido estudiado, descrito y analizado por Barbara A. Tenembaum, Angélica Velázquez Guadarrama y Verónica Zárate. En todas estas aproximaciones encontramos valiosos aportes a la comprensión de los factores que privaron en la función asignada al paseo, pero está ausente el diálogo puntual que se establece entre la historia, el arte y el poder.

I- EL PASEO DE LA REFORMA

El Paseo del Emperador y luego Paseo Degollado, hacia 1872, durante la República Restaurada cambió su nombre por el de Paseo de la Reforma. Dicho paseo se proyectó, en un inicio, para unir la residencia del emperador, en el Castillo de Chapultepec, con el centro de la ciudad, reforzando visualmente la sede del poder central y del control sobre el espacio en donde la organización y la administración pública tenían lugar¹.

Los terrenos sobre los que se trazó la calzada fueron antiguos ejidos de la ciudad de México, dados a ella, así como sus demás pertenencias, por Real Cédula de 3 de octubre de 1539. De don Francisco Somera adquirió el Gobierno Imperial la faja de terreno necesaria para abrir la calzada, que abierta y sin adorno alguno permaneció hasta el fin del Segundo Imperio y después de él. En la administración del Sr. Juárez no se le puso mano; en la de don Sebastián Lerdo de Tejada, se le añadieron dos franjas de terreno, una a la derecha y otra a la izquierda².

Entre las características más notables de dicho paseo se encuentran los cambios acaecidos durante el periodo que transcurre entre 1863 y 1911. Para efectos de esta investigación la famosa calzada conjuga tres momentos históricos determinantes del

siglo XIX mexicano: el Segundo Imperio, la República Restaurada y el Porfiriato y conmemora, con su nombre, el triunfo asestado por los liberales a los conservadores en la guerra de Reforma.

Maximiliano se preocupó por dotar a la ciudad de un paseo como los que recién se habrían inaugurado en Europa y al caer el imperio el futuro de dicho paseo pasaría a ser una preocupación para los liberales triunfantes. Fue a la luz de esta situación que la Calzada Degollado cambió de nombre, durante la República Restaurada, y se le rebautizó con el definitivo de Paseo de la Reforma. Tan sólo un año después de expulsar al enemigo francés de tierras mexicanas, en 1868, don Mariano Riva Palacio, el padre de Vicente, en calidad de regente del Ayuntamiento formuló en el mes de noviembre un proyecto escultórico para la ciudad de México que contemplaba levantar un monumento a Hidalgo en la plazuela de la Mariscala, trasladar la estatua de Morelos, que se hallaba en la plaza Guardiola, a la plaza de San Juan de Dios y vaciar al bronce los modelos de ejecución en yeso de Vicente Guerrero y Cristóbal Colón que se encontraban en la Escuela Nacional de Bellas Artes –la primera de Noreña y la segunda de Vilar- para colocarlas en la Plaza de San Fernando y en la de Buenavista respectivamente³. Este proyecto prefiguró la “Avenida de los Hombres Ilustres” que en su concepción y visualización también se le atribuye a don Mariano Riva Palacio. El proyecto evidenciaba –en varios aspectos- la filiación liberal del yerno de Vicente Guerrero.

En el mes de enero de 1871, en virtud del interés con que favorecía el Ayuntamiento de la Ciudad de México todo lo relativo al Paseo de la Reforma, el Presidente de la Comisión de Paseos del Ayuntamiento, don Vicente G. Torres, solicitaba al Cabildo que, con dispensa de trámites, se sirva aprobar las siguientes proposiciones:

1ª. La calzada que conduce desde la estatua ecuestre de Carlos IV hasta Chapultepec se denominará en lo sucesivo de la “Reforma”.

2ª. En el centro de esa calzada se colocará un monumento con la inscripción correspondiente, para cuyo efecto se ordenará a la dirección de Obras Públicas que, de acuerdo a la comisión del ramo forme el proyecto respectivo.

3ª. La glorieta de la misma calzada que está cerca de Chapultepec se denominará Juárez (tachado en el original y corregido con “Glorieta de la Democracia;”) y en ella se colocará otro monumento procediéndose en todo conforme a lo prevenido en la anterior proposición.

4ª. Se sacará a remate el plantío de tres mil sauces hembra y de dos mil fresnos, que deben estar colocados para el próximo mes de febrero.

5ª. Se sacará también a remate la apertura de un pozo artesiano en el centro de la referida calzada⁴.

La 3ª petición fue modificada posteriormente por cuanto “se reservará para cuando lo permita el estado de los fondos municipales la erección de los monumentos de las glorietas Reforma y Democracia, procediéndose desde luego por la Dirección de Obras Públicas...”⁵. Pero cabe un interrogante y es el que se desprende de la indecisión misma, que no sólo pasa por la presidencia de la comisión de paseos, de bautizar una glorieta con el nombre de Juárez tan sólo un año antes del deceso del prócer. Apunta dicha situación a que quizás, en ese momento crucial, Juárez no gozaba del beneplácito de la opinión pública y que ni siquiera con su muerte habría expiado las culpas que le achacaban sus opositores, hubo de acontecer toda la promoción histórica propiciada por el Porfiriato para que se instituyera el culto oficial a la figura del Benemérito.

Entre la expulsión del enemigo francés, el triunfo del liberalismo y la muerte de Juárez sólo habrán transcurrido 5 años. En el año de 1872, el de la muerte de Juárez, el Ministro de Fomento informaba que por “disposición del Ayuntamiento de esta Capital, la calzada “Degollado” iba a destinarse a paseo público, en la parte comprendida de la estatua de Carlos IV á la garita establecida antes de llegar a Chapultepec”⁶.

Para Velázquez Guadarrama el Paseo de la Reforma, en el último tercio del siglo XIX contribuyó a la consolidación del Estado en el Porfiriato. Como arteria principal “la calzada de la Reforma, llamada así desde 1873 [*sic.*], cumplió también con la función de conferir a la ciudad de México la imagen de una ciudad moderna y progresista...”⁷.

La recomposición urbana que sufrió la Ciudad de México en el último tercio del siglo XIX se expresó claramente en el decreto porfiriano que suponía el embellecimiento del antiguo Paseo del Emperador⁸, y que para la época que nos ocupa se habría convertido en el Paseo de la Reforma; versión americanizada de la mejor tradición haussmanniana plasmada en los *Champs Elysees*⁹. La afirmación anterior debe ser tomada con precaución, pues el paralelismo aducido entre ambos paseos no debe animar aquel discurso de que la ciudad de México era el París americano¹⁰. Angélica Velázquez argumenta que a diferencia de los bulevares parisinos concebidos por Haussmann, la calzada de la Reforma no formó parte de ningún proyecto urbanístico totalizador por cuanto su traza obedeció simplemente al deseo del emperador de contar con un camino directo entre su lugar de residencia, Chapultepec, y su lugar de trabajo, el Palacio Imperial, antiguo Palacio de los Virreyes, frente a la Plaza Mayor, centro neurálgico del México novohispano¹¹.

La calzada, apenas trazada por Maximiliano fue vista con indiferencia en el primer periodo presidencial de Benito Juárez y no fue sino hasta 1872 que volvió a ser tomada en cuenta por el Ayuntamiento¹². En ese año se constata que la calzada tenía una longitud de 3460 metros; que la latitud para carruajes y cabalgaduras era de 18 metros con dos banquetas a los lados de 9 metros de latitud para los de a pie y los separan de los terrenos inmediatos fosos de 7 metros de latitud¹³. Acerca del gran interés que habría suscitado el nuevo paseo nos hablan las directrices que se estaban tomando para repoblarlo con 5000 sauces, la construcción de un pozo artesiano y la de dos fuentes monumentales en sus glorietas: Democracia y Reforma¹⁴.

Fue durante la gestión presidencial de Sebastián Lerdo de Tejada que se le concedió mayor amplitud; se inició la construcción de banquetas y bancas para el recreo de los paseantes y se dispuso –por orden de Ignacio Cumplido- a cuyo cargo estaban los paseos del ayuntamiento- que la calzada se convirtiera en paseo”¹⁵. Pero una cosa eran los deseos del Ayuntamiento de la Ciudad de México, que tenía la mejor disposición de hacer del Paseo de la Reforma el mejor de la República, y otra la exigüidad del erario. Si en el año de 1872 se estaban proyectando las glorietas y fuentes para ornamentar dicho paseo, en el de 1873 la Comisión de Paseos se dedicó a elaborar un proyecto para reponerlo y dotarlo de una fisonomía moderna y republicana por cuanto:

Las dos glorietas que ya están marcadas en el referido paseo, que miden un diámetro de 117 varas, deben llevar en su centro dos fuentes correspondientes al lugar y a la época, levantándose un pavimento en forma convexa, y tomándose el agua que debe surtirlos de los acueductos que se hallan a poca distancia, siendo gorda la primera y delgada la segunda que está contigua al bosque de Chapultepec. En la circunferencia de las glorietas y bajo los árboles, se pondrán colocar asientos de fierro bastante sólidos sobre banquetas de loza labradas [...] Los lugares de recreo son una prueba de civilización y del empeño que toman los gobiernos en suavizar y morigerar las costumbres del pueblo, por medio de espectáculos tan inocentes como agradables [...] Las familias acomodadas no se verán como ahora obligadas a circular encerradas en sus carruajes por temor a miasmas pestilentes y a las desigualdades de un terreno descuidado¹⁶.

Dicha iniciativa revelaba la buena disposición del Ayuntamiento de acicalar el mejor paseo de la ciudad y ponía de manifiesto su pretensión, un tanto aristocrática, de ofrecer un sitio de recreo a las “familias acomodadas”. A esta pretensión se volvería a apelar para mostrar el paseo a los dignatarios y visitantes extranjeros que se dieron cita en la ciudad de México para las fiestas del primer Centenario.

En 1873 cuando aún no se había decidido la vocación definitiva del Paseo de la Reforma nadie lo concebía como un paseo para el solaz del vulgo. La vocación impuesta al paseo, de recreo de gente acomodada, se hizo más evidente en el último tercio del

Porfiriato, pues fue después de 1876, con la erección de los monumentos a Colón y a Cuauhtémoc, cuando en definitiva se consagró el paseo como un índice de los momentos gloriosos de la patria, donde tuvo cabida hasta la famosa estatua ecuestre de Carlos IV, claro está, “no por su significado político sino por el artístico”. Angélica Velázquez relata que la estatua fue emplazada hacia 1852 en el Paseo de Bucareli, en los confines de la ciudad, sitio apestoso y alejado del centro cívico, para no ofender a los patriotas mexicanos de ascendente liberal, cuyo honor había sido mancillado por la derrota ante los Estados Unidos y por el ascendente conservador del régimen de Santa Anna¹⁷.

La carga simbólica que arrastraría el haber ubicado la estatua ecuestre de Carlos IV, desde un principio, en un espacio vistoso y céntrico hería la sensibilidad de los liberales mexicanos que no admitirían un tributo al poder imperial por el que si abogaban, románticamente, los conservadores. No obstante en 1865, la estatua quedó reubicada, bajo los designios de la reforma urbana propuesta por Maximiliano en el Paseo del Emperador, donde permaneció hasta su traslado a la hoy Plaza de Tolsá, entre el Palacio de Minería y el de Comunicaciones, en el año de 1979.

En perspectiva histórica se establecía un *continuum* entre Carlos IV y Maximiliano que residía, para entonces, en Chapultepec. En la unión espacial e intemporal de los dos imperios se legitimaban las ambiciones imperiales del austriaco, cuyo empeño en el “buen gobierno” sólo se podría comparar con la inquina que le prodigaban los más insignes defensores de la República liberal. El bulevar servía –apunta Stacie G. Widdifield- para delinear el proyecto modernista de Maximiliano y, al mismo tiempo, ponía de relieve las conexiones reales e imperiales existentes entre Maximiliano y Carlos IV, ambos monarcas ilustrados y deseosos de transformar la ciudad de México y su cultura [...] Es también importante observar cómo, mediante el proceso de revalorización de la estatua como punto culminante del bulevar, se controla rígidamente el alcance de la mirada del espectador. El propio bulevar fue resultado de una enorme precisión matemática y de ingeniería. Maximiliano y sus diseñadores no dejaron nada al azar. Este hecho resulta tanto más importante por cuanto se decidió desplazar la estatua a unos 15 metros del emplazamiento original de 1852. El nuevo emplazamiento colocaba a la estatua en el centro exacto de la glorieta en que debían confluir el Paseo de Bucareli, el Paseo del Emperador y una tercera avenida¹⁸. A fines del siglo XIX, durante el Porfiriato, la estatua se había -claramente convertido- en un simbólico centro de atención¹⁹. Nadie pensó, señala Angélica Velázquez Guadarrama que el emplazamiento de la estatua en Bucareli

se convertiría en un foco nodal de la capital debido a que la urbe tendió a crecer hacia el occidente para albergar a las clases pudientes y menos en que se constituyera en el centro de los planes que Maximiliano reservaba para el nuevo urbanismo de la ciudad de México²⁰.

En su primera administración Díaz nombró como su secretario de Fomento, Colonización, Industria y Comercio a Vicente Riva Palacio, que con una visión moderna de las necesidades estéticas de la capital de la República, inició los trabajos que harían del Paseo de la Reforma la arteria más importante de la ciudad. En su gestión se concibió al paseo como un bulevar inspirado en la arquitectura paisajista que estaba causando furor en Europa y en los Estados Unidos. Tan sólo dos meses después de haberse inaugurado el Monumento a Colón, el presidente Porfirio Díaz, por intermedio de su secretario Riva Palacio, emitió un decreto disponiendo que las glorietas contiguas a la de Colón alojaran otros monumentos dedicados a las principales glorias de la historia mexicana. La función cívica y didáctica que le imprimió el régimen de Díaz al Paseo de la Reforma, convertido en un índice iconográfico del México liberal²¹, obedecía al deseo expreso del Ejecutivo de edificar monumentos conmemorativos que “sean un testimonio digno de la gratitud del pueblo mexicano para sus libertadores”²². Lo que dio pie a que el señor Presidente de la República,

“...deseando embellecer el Paseo de la Reforma con monumentos dignos de la cultura de esta ciudad, y cuya vista recuerde a la posteridad el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y por la independencia y por la reforma en el presente, ha dispuesto que en la glorieta situada al oeste de la que ocupa la estatua de Colón, se erija un monumento votivo a Guatimotzin y a los demás caudillos que se distinguieron en la defensa de la patria; en la siguiente otro a Hidalgo y demás héroes de la Independencia, y en la inmediata otro a Juárez y demás caudillos de la Reforma y de la segunda independencia”²³.

La coincidencia con los hitos históricos que se propondrán en el *México a través de los siglos* y en *México: su evolución social* no es casual. La obra coordinada por Vicente Riva Palacio²⁴ apostaba por la versión liberal de la historia patria y la obra de Sierra también confirmaba esa misma versión, cuyo corolario era el Porfiriato. Sólo que ahora la historia trasciende al texto, por cuanto una vez definida la efeméride fue necesario exaltarla a través del culto cívico instituido como tradición republicana materializada en monumentos emblemáticos que describen el ascenso del liberalismo²⁵. Fue dentro de este esquema que Justo Sierra enunció “las tres grandes desamortizaciones de nuestra historia: la de la Independencia, que dio vida a nuestra personalidad nacional; la de la Reforma, que dio vida a nuestra personalidad social, y la de la Paz, que dio vida a nuestra

personalidad internacional; son ellas las tres etapas de nuestra evolución total”²⁶. Con la última desamortización, que se da en el marco de la *Pax* porfiriana, Sierra otorga todos los créditos “al advenimiento normal del capital extranjero a la explotación de las riquezas amortizadas del país”²⁷. Fue en virtud de dicha inversión y del saneamiento de las finanzas públicas que el gobierno de Díaz decide implementar los planes de mejoramiento de la urbe capitalina. Estos planes, como hemos visto, merecieron diversas lecturas.

Velázquez Guadarrama emprende un diálogo con la estética porfiriana que ha cristalizado en el Paseo de la Reforma y hurga en la matriz política que inclinó la balanza hacia las representaciones liberales de la patria. En este sentido la estrecha amistad entre Vicente Riva Palacio y Francisco Sosa habrá redituado en las famosas estatuas que flanquean Reforma desde la última década del siglo XIX, aunque como lo señala Tenenbaum, fue Sosa como sucesor de Riva Palacio y líder de las propuestas de un nacionalismo oficial quien explícitamente identificó México solamente con el pasado azteca. Sosa cristalizaba también las aspiraciones de los porfirianos de inculcar una historia “nacional” liberal y oficial para el país y crear un apoyo público para la dominación de su presente y futuro²⁸. En el panfleto que editó Sosa con ocasión de la develación del Monumento a Cuauhtémoc éste no menciona que “el gobierno había decidido utilizar la inauguración como una conmemoración pública del culto a Cuauhtémoc para su propio beneficio, cuando había decidido eliminar las otras dos figuras y concentrándose solamente en la de Cuauhtémoc, y emplazando el monumento en un lugar prominente”²⁹.

La investigación de Velázquez se centra en el estudio de una propuesta de Francisco Sosa que, es principalmente política, pero que va a redituarse artísticamente. Dicha propuesta contribuyó a la consolidación del Estado porfiriano en todos los ámbitos, en especial a la necesidad de mostrarse como un Estado que no temía a la irrupción de la modernidad, toda vez que en dicha propuesta Sosa ponía a la principal arteria de la ciudad a la altura de los paseos más renombrados mundialmente.

La investigación de Barbara A. Tenenbaum en “Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1876-1910”, 1994, se propone analizar los factores que privaron en los ideólogos, proyectistas y diseñadores del Paseo de la Reforma, aunque Tenenbaum reconoce que su obra es tributaria, en especial, del estudio de Donald J. Olsen, pues dicho autor encontró que las ciudades eran documentos complejos pero legibles que nos podrían decir algo acerca de los valores y aspiraciones de sus gobernantes, diseñadores, constructores, propietarios y habitantes³⁰. La lectura que

ofrece Tenenbaum del Paseo de la Reforma es más próxima al diálogo entre historia, arte y poder.

Tenenbaum señala a Ignacio Cumplido -primer responsable de las transformaciones que embellecen al Paseo de la Reforma y fundador de *El Siglo XX*, diario liberal de la capital- como un “francófilo progresista” y admirador de las bellezas de París. Había permanecido en dicha ciudad en 1848 y, otra vez, en 1860, tras las transformaciones efectuadas por Haussmann, bajo la supervisión del Emperador Napoleón III. A Cumplido se le debe la evocación de los Campos Elíseos en la proyección del Paseo de la Reforma³¹. Antonio Escandón, otro “francófilo progresista” creía que la construcción de una nueva y bella ciudad podría promocionar el desarrollo económico y estimular el crecimiento de una burocracia profesional. La ciudad de México proyectada por Escandón podría tener muchas *étoiles*, que podrían ser llamadas *glorietas*, donde importantes calles se encontraban con el nuevo Paseo de la Reforma³².

Las investigaciones de Verónica Zárate ofrecen una óptica distinta a la de Tenenbaum, pues esta autora se ha interesado por el lenguaje de la memoria a través de la historia, por la escultura conmemorativa y por el Paseo de la Reforma como síntesis de ambos³³. Sus principales tesis abordan la construcción de la nación y la búsqueda constante de factores identitarios. Ha sido hasta fechas muy recientes –señala la autora- que “los estudiosos del siglo XIX han procurado dar explicaciones en términos más globales y menos reductivos”³⁴. Zárate se ha dedicado en los últimos años a “analizar la conformación de la memoria histórica a lo largo del siglo XIX y la manera en la que ésta se materializa en la ciudad de México a través del sentido simbólico de las transformaciones urbanas y conmemoraciones cívicas”³⁵. En el caso mexicano, para el largo siglo XIX habría que considerar, al menos, la historiografía del periodo, pues, cómo podríamos entender los diferentes matices que adquiere la conformación de la memoria histórica en medio de la República Restaurada, o bien, cómo contrastar dicha conformación con la que se perfila a finales del Porfiriato. ¿Cómo podríamos entender el último tercio del siglo XIX si no reparamos en los rasgos que produce esta diferenciación? ¿Cómo oponer la ciudad porfiriana a la ciudad decimonónica? En cuanto a la simbólica, ¿de cuáles símbolos del liberalismo se apropió el Porfiriato para legitimarse? Encontramos también razones estéticas, desde la época del Segundo Imperio, que contribuyeron a la conformación de la memoria. Estas han sido preocupaciones que la

autora ha tenido presentes en una investigación posterior sobre la estatuaría conmemorativa³⁶.

Punto nodal, en las investigaciones de Zárate ha sido el Paseo de la Reforma. En la decisión del ejecutivo de plasmar en él la historia nacional en un “eje artístico monumental”³⁷, se centra la argumentación de la autora y recrea cada uno de los monumentos del dicho paseo para culminar con la propuesta de Francisco Sosa³⁸. En cuanto a la escultura conmemorativa, la ciudad de México ofrece un amplio catálogo. No obstante, habría que decir que aun en la edificación de los monumentos encontramos un segmento arquitectónico y otro estructural, y de la armonía entre ambos depende el éxito del conjunto, como bien lo señaló Justino Fernández en su momento. Otra diferencia que considero relevante es la naturaleza del homenaje, pues una escultura/monumento conmemorativo puede ser de orden luctuoso como el erigido en honor a Juárez en el Panteón de San Fernando, o bien, glorioso como el hemicycle que se inauguró, para conmemorarlo, en el marco de las festejos del primer Centenario (véase la figura 6).

En “El Paseo de la Reforma como eje monumental”³⁹ Zárate refiere algunos aspectos esbozados en sus investigaciones anteriores que le permiten concluir con que “la empatía, es decir, la proyección imaginaria o mental de sí mismo que el espectador proyecta en una obra de arte y su identificación con lo que representa, resulta fundamental”⁴⁰. Fue este, esencialmente, el caso de México, pero no durante todo el siglo XIX, sino, en especial al final del Porfiriato. No sólo porque las obras de arte reclamaban una lectura particular, sino por la profusión de obras artísticas que procuraron exaltar al régimen.

Como ya lo apuntamos, desde sus inicios el paseo fue concebido como un paseo de pretensiones aristocratizantes, o más precisamente, burguesas. Stacie G. Widdifield descubre algunos síntomas de coalescencia entre las pretensiones imperiales de Maximiliano y el régimen de Porfirio Díaz toda vez que “dicho régimen capitalizó las renovaciones urbanas de Maximiliano, especialmente en el Paseo de la Reforma y sus alrededores”⁴¹. Entendamos entonces que dicha capitalización no estuvo reservada sólo a los aspectos urbanos sino que los aspectos simbólicos también fueron determinantes. Además, el liberalismo en la América Latina, estuvo reservado para grupos políticos progresistas que no siempre comulgaban con las pretensiones “democratizantes y popularizantes” que subyacían al socialismo autóctono latinoamericano.

Algunos porfirianos prominentes se empeñaron en fijar su residencia en el Paseo de la Reforma y el perfil de esta sección de la ciudad se asemejó a las grandes urbes de Occidente. Apunta Tenenbaum que las colonias conocidas hoy como Roma y la Zona Rosa datan de la última década del Porfiriato cuando se practicaron nuevas subdivisiones y el Paseo de la Reforma llegó a ser el sitio escogido para una nueva serie de mansiones erigidas por los más prominentes financistas del día –Manterota, Scherer, Solórzano, Braniff, Aburto y otros- todos establecieron sus residencias allí (véanse las figuras 7 y 8)⁴². Martínez Assad ofrece un buen compendio que se refiere a los antiguos ocupantes del Paseo de la Reforma entre los que descuellan los siguientes apellidos: Terrazas, García, de Teresa, Buch, Martel, Bustamante, Rull, Fox, Gayoso etc., entre los primeros inmuebles –apunta el autor- había villas, palacetes, residencias señoriales, pero también los primeros edificios departamentales⁴³.

En el complejo urbano-arquitectónico del Paseo de la Reforma coexistía una arquitectura habitacional desahogada que ensayaba, a lo largo del paseo, una versión mexicana de la arquitectura paisajista inglesa, francesa y estadounidense. Al ya magnífico espectáculo visual se unían las estatuas, apostadas a ambos lados del paseo, de liberales egregios que representaban a los diferentes Estados y los monumentos y conjuntos escultóricos de las glorietas que re-creaban los principales hitos históricos de la nación vaciados en bronce o tallados en mármol. Con el tiempo triunfó la consagración liberal del paseo. Arquitectura e historia de la nación se fundieron en la principal arteria de la ciudad de México.

A pesar de que el Paseo de la Reforma no formaba parte de una reestructuración urbana del calibre de las que habrían acontecido en París y Viena, se debe apuntar que el inmenso interés otorgado por los diseñadores, proyectistas y personajes prominentes lo ubican en “el punto de partida para las composiciones subsecuentes, a base de profundos ejes de composición y la ordenación de espacios abiertos de grandes dimensiones, cuyo origen podemos encontrar en los conceptos tradicionales de Francia. El Paseo del Emperador constituía un eje urbano al que debía supeditarse cualquier otro elemento”⁴⁴. A esclarecer la vocación que le impone el régimen al Paseo de la Reforma contribuye nuestro análisis de los monumentos contenidos por las glorietas.

II- EL MONUMENTO A COLÓN Y EL MONUMENTO A CUAUHTÉMOC.

En 1871, Antonio Escandón, el famoso empresario ferrocarrilero decidió obsequiar a la ciudad de México con un monumento en honor a Cristóbal Colón, en conmemoración de la futura apertura del ferrocarril que conectaba a dicha ciudad con Veracruz⁴⁵. De acuerdo con Justino Fernández, la idea original no fue del sr. Escandón sino del Emperador Maximiliano que había concebido la idea de la estatua y había pedido al ingeniero Ramón Rodríguez Arrangoity dirigir el proyecto. En el concepto que habría inspirado al emperador la figura de Colón era el modelo de Vilar, que aún sin vaciar se encontraba en la Academia, otros escultores se encargarían de la representación simbólica de los cuatro grandes mares del Nuevo Continente. El resto del monumento era de mármoles de Puebla y de granitos mexicanos⁴⁶. Después de la caída del imperio, Escandón revivió el proyecto y llamó de nuevo a Rodríguez Arrangoity, quién estuvo dispuesto a retomar el proyecto, pero no le dio fin por cuanto a pesar del compromiso adquirido por Escandón, en un viaje a Europa, contrató a Carlos Cordier, escultor francés, para que realizara la obra. Los motivos que mediaron en esta decisión no son suficientemente claros, más lo podríamos imputar a la galofilia de don. Antonio Escandón. Entre los años en que Escandón comisionó su estatua (1873) y su develación (1877), en México sobrevino otro cambio de gobierno. Nuevos hombres llegaron al poder con grandes planes para su país. Uno de estos líderes fue el Secretario de Fomento, Vicente Riva Palacio, quién para lucimiento de su administración, apunta Angélica Velázquez, concibió la realización de grandes obras y supo calibrar, como ninguno de sus contemporáneos, el poder simbólico de la escultura pública y monumental.

Entre 1876 y 1880, Riva Palacio se embarcó en un ambicioso programa de embellecimiento de la ciudad de México en general y del Paseo de la Reforma en particular. “El Paseo de la Reforma, bajo su punto de vista, era para educar a los mexicanos acerca de la naturaleza de un pasado nacional, o, como Justino Fernández lo citó, “manteniendo vivo el presente en importantes ejemplos de nuestra historia para señalar a las futuras generaciones los nombres de los héroes y patriotas, que es, historia artísticamente hecha en objetos con un sentido moral”⁴⁷.

El primero de los proyectos de Riva Palacio tuvo por objeto agilizar las gestiones que condujeron a la instalación del monumento a Cristóbal Colón, que desde diciembre de 1875 se encontraba embalado en la aduana del puerto de Veracruz sin que las autoridades correspondientes hubiesen resuelto su traslado e instalación en la capital. Con la mediación de Riva Palacio, a pocos meses de tomar posesión de su cargo, el

monumento al ilustre genovés fue armado, bajo su dirección, en una glorieta del Paseo de la Reforma a pocos metros de la estatua ecuestre de Carlos IV, y no en los terrenos de Buenavista, contiguos a la estación del ferrocarril, donde hubiera preferido emplazarlo su donante para el prestigio de su empresa⁴⁸.

Estamos en 1877, en los inicios de la primera administración porfirista y los únicos monumentos con que cuenta el Paseo de la Reforma hasta ese momento se identifican con el pasado glorioso de los conservadores. La situación descrita no duró mucho tiempo, pues a sólo dos meses de haberse inaugurado el monumento a Colón, en junio de 1877, se expide el decreto emanado de la Secretaría de Fomento donde se disponía de las glorietsas contiguas a la de Colón, sobre la calzada de Reforma, para erigir tres monumentos “dignos de la cultura de esta ciudad, y cuya vista recuerde a la posteridad el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y por la Independencia y por la Reforma en el presente”. El decreto emanaba – ¿quién más?- de la pluma de Riva Palacio y prefiguraba los ejes centrales del *México a través de los siglos*. Los monumentos estarían dedicados a Cuauhtémoc y a los guerreros que lucharon contra la conquista; a Hidalgo y a los caudillos de la Independencia y a Juárez y los protagonistas de la Reforma. En el mismo decreto se daban a conocer las bases del concurso para la ejecución del primer monumento, el de Cuauhtémoc, con el objeto de asegurar la concreción del proyecto. Este decreto ha sido citado *infra* según un *memorandum* de 1910. El *memorandum* señala que el 23 de agosto de 1877 se acordó erigir un monumento [entre otros] 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 la 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 Reforma⁴⁹. En este *memorandum*, que re-citaba una iniciativa de 1877 no se mencionaban los monumentos a Cuauhtémoc y a Juárez, lo que podría darnos algunas claves acerca de la propagación de ambos cultos.

Antonio de la Peña y Reyes en 1891 creyó que no se le había dado un merecido reconocimiento a Antonio Escandón y refiere que desde “hacía muchos años que se trataba de consagrar un testimonio eterno de nuestro culto a su gloria [la de Colón]: el señor Mariano Riva Palacio había iniciado en el ayuntamiento esta idea, que entonces fue

combatida y desechada, pasaron los años y nadie se acordó de la iniciativa de don Mariano hasta que estando el señor don Antonio Escandón en París recibió un día el Despacho del Ministro de Fomento la siguiente comunicación: “Ciudadano Ministro. Hace algún tiempo tuve el honor de comunicar en lo privado al ciudadano Presidente de la República, el propósito que abrigaba de mandar construir a mis expensas un monumento a la memoria de Cristóbal Colón. Aprobada la idea por aquel respetable magistrado, procedí a ponerla en práctica, y el monumento ya concluido, lleva algunos días de estar expuesto en los Campos Elíseos de esta capital [...] Si la ofrenda que me complace en hacerle alcanza el honor de ser aceptada, arreglaré la conducción del monumento a Veracruz, tan luego se me indique quién es la persona comisionada para recibirla en aquel puerto y para encargarse de la traslación a la capital. Se dieron las órdenes solicitadas en este oficio, y en diciembre de 1875 llegó a Veracruz el monumento. Allí permaneció mucho tiempo, en unas cajas arrumbado, hasta que el general Riva Palacio, hijo de don Mariano, ordenó su erección en el lugar que ocupa, encargando de ella al notable ingeniero don Eleuterio Méndez, quién gastó en todos los trabajos necesarios la cantidad de 4,000 pesos⁵⁰. Como es de esperar la situación ante la que se encontraba Rodríguez Arrangoyti era más que incómoda, máxime que jamás se le anunció la rescisión del contrato. De la situación descrita se desprende la crítica, nada favorable, de este arquitecto a la obra de Cordier:

El conjunto de este monumento no llena ni satisface la vista del artista, ni la del observador juicioso. El lugar en que está colocado, sus dimensiones en total y detalles, lo hacen pesado, le falta el efecto y la perspectiva. La arquitectura... no es severa en sus líneas y formas, para lograr la calma que representa la arquitectura como la naturaleza inanimada... Por desgracia, el artista no comprendió, que desde la base al vértice, debía haber transiciones de formas y planos, que hábilmente distribuidos, producirían el mejor efecto... no tuvo en cuenta ciertos principios de la estética y reservándose sólo el hacer dominar sus composiciones esculturales, menospreció la arquitectura y la parte esencial en toda obra; el conjunto⁵¹.

De el Monumento a Colón, inaugurado a inicios del Porfiriato, hace una esmerada lectura Francisco Sosa (véase la figura 9). Dicha lectura evidencia el alto grado de conocimiento histórico de Sosa y su autoridad en lo que por razones estéticas era conveniente. En este sentido se acerca más a la crítica moderna de arte que sus contemporáneos. Procuramos, mediante un extracto de la descripción del monumento, familiarizar al lector con los rasgos más sobresalientes: “El monumento -apunta Sosa- es todo de piedra calcárea fosilizada, que a juzgar por su color rojizo y su bello pulimento, semejante al del mármol, debe ser del blando de Saint-Illé en el Jura, muy usado en París, actualmente, para las obras de decoración. Se compone de dos cuerpos

principales. El inferior, es un gran basamento cuadrado, con los ángulos truncados, en los cuales aparecen cuerpos salientes, y sobre éstos, cuatro figuras decorativas, representando a los religiosos Marchena, Las Casas, Gante y Deza. Del centro de ese basamento se levanta el segundo cuerpo, que es un pedestal ligero y mucho más elevado que las cabezas de los religiosos, ligado al anterior por una escocia que sirve a la vez de asiento a los referidos sacerdotes, y por unos cartones o ménsulas invertidas, que apoyándose sobre la escocia van a rematar en el dado del pedestal. Los espacios del dado del basamento comprendidos entre los cuerpos salientes, están decorados por cuatro tableros [...] Las figuras de los religiosos son superiores, al decir de personas inteligentes, a la de Colón. Estas figuras, tanto en su concepto como en ejecución, han sido bien interpretadas. Severas en su actitud, como correspondía; llenas de naturalidad, con fisonomía digna de inteligente y con ropajes bien estudiados y comprendidos, pueden ser consideradas como verdaderas y concluidas obras de arte [...] Corona el monumento, como parte principal, la estatua del audaz navegante a quien la ingratitude de los hombres de la época negó la gloria de dar su nombre al mundo por el descubierto. Esta estatua enseña a Colón dando gracias al cielo por haberle guiado y protegido, mientras que con un gesto grave a la vez que sencillo, levanta el velo que oculta entre sus pliegues el mundo que acaba de descubrir. El monumento está colocado sobre un zócalo octogonal de recinto y guarnición de chiluca, rematado por una reja con ocho candelabros de cinco luces cada uno en las esquinas. Según los inteligentes [conocedores es un término más apropiado], la figura de los frailes es muy superior a la de Colón, que según se dice no es muy parecida a éste... [...] El autor del Monumento a Colón es Enrique José Carlos Cordier, notable escultor francés, discípulo de Tanginet. En México es uno de los principales ornatos de la ciudad. Se halla en el punto más hermoso de la metrópoli, en el paseo más elegante por donde desfila diariamente lo más culto y distinguido de nuestra sociedad⁵².

La descripción de Sosa se asocia a la crítica de arte moderna porque entre otros puntos se le presta especial atención a la biografía del monumento y a la incorporación de información tendiente a establecer el diálogo entre la historia del arte y la historia. Al confrontar los *Apuntamientos para el Monumento a Cuauhtémoc*, de Sosa, circa de 1887, con la lectura del Monumento a Colón, también de Sosa, accedemos a una pieza de crítica de arte, que a diferencia del entusiasmo prodigado al Cuauhtémoc, devino en un desabrido discurso por cuanto reñía con las pautas que el neo-indigenismo se esforzaba por señalar a un arte mexicano pretendidamente universal.

Hubo una tendencia entre los contemporáneos a sobreestimar lo que consideraban autóctono y deploraban la contaminación atribuida al eclecticismo. Para el historiador del arte y para el historiador de los estilos el Monumento a Colón es tan ecléctico como la Columna a la Independencia. El Monumento a Colón es valioso artísticamente *per se* porque condensa las aspiraciones de una parte de la sociedad mexicana –que para algunos constituía la reacción– que se sentía ayuna de lo “verdaderamente artístico expresado dentro de una estética universal, claro está, de inspiración occidental”, sin querer caer –con este argumento– en el menosprecio de la propuesta estética de trasfondo indigenista que por cierto llegará a su punto culminante después de la Revolución.

A fines del Porfiriato ambas propuestas parecían viables, pero después del cambio revolucionario parece haber triunfado la fórmula que expresaba un arte autóctono pro-indigenista con fines pedagógicos: el muralismo mexicano. El pueblo mexicano emprende un diálogo con los muros de las ciudades que cuentan su historia a través de la profusión de temas, colores, formas y monumentalidad.

No han sido pocas las ocasiones en que el monumento a Colón ha sido vilipendiado, toda vez que se le imputa al famoso Almirante su cuota de responsabilidad en el devenir histórico de las “naciones” indígenas. Con el Colón de Cordier estamos ante un modelo exitoso de iniciativa privada interesado en dotar a la ciudad de México de monumentos dignos de su devenir histórico y urbano. Es en este sentido que la erección del Monumento a Cuauhtémoc debemos de entenderla como la contrapartida del Monumento a Colón no sólo en el ámbito de las iniciativas, sino en cuanto a su representatividad y simbolismo.

No fue sino hasta el año de 1887 en que el proyecto estatal de 1877 tomó forma en la inauguración del monumento a Cuauhtémoc, héroe de la resistencia ante la hueste invasora española. Con un afán integrador de la historia, los escritores liberales se dieron a la tarea de escribir “su” versión de la historia de México y no tardaron en encontrar los paralelismos entre 1863 y 1867, fue así como se le impusieron a Cuauhtémoc las “insignias” de la resistencia heroica y en el cifró su reivindicación la patria mancillada por la intervención extranjera.

Jiménez Marce emite un juicio contundente cuando expresa que “en el imaginario histórico liberal los participantes en la guerra de conquista adquirieron un carácter maniqueo por cuanto Cuitláhuac y Cuauhtémoc alcanzaron el rango de héroes de la gesta y se convirtieron en los primeros defensores de la “nacionalidad”, empero, a Cuauhtémoc

se le otorgó una mayor gloria por el martirio a que fue sometido por los conquistadores. Este argumento se convirtió en una de las tesis centrales que explicaron una buena parte de la historia escrita por los liberales, ya que se interpretó que las etapas más gloriosas de la historia del pueblo mexicano eran las que habían afrontado las ocupaciones e intervenciones extranjeras (amén de la lucha en contra de la conquista) [...] El caso de Cuauhtémoc es interesante por cuanto recuperó su imagen una vez realizada la Independencia, y de manera posterior, puesto que se le utilizó como emblema en los dos momentos de intervención extranjera. Tanto Servando Teresa y Mier como Carlos María de Bustamante mostraron a Cuauhtémoc como uno de los héroes que habían luchado por obtener la liberación de la “nación” mexicana del enemigo español. Una nación que permaneció intacta a pesar de los tres siglos de dominación española”⁵³. De manera conveniente y apoyándose en los antecedentes ofrecidos por Mier y Bustamante se asoció la figura de Cuauhtémoc con la de Miguel Hidalgo, concibiéndose al primero como “el Cristo redentor que tras tres siglos de espera lograba la Independencia de su patria; con ello Cuauhtémoc se transfiguró en Miguel Hidalgo y la herencia de uno se transmitió al otro”⁵⁴. Ahora podemos entender cabalmente porque en el pulso por la erección de monumentos tuvo primero el suyo Cuauhtémoc en Reforma, en el año de 1887, mientras que el Monumento a la Independencia, que rendía homenaje a la gesta más gloriosa de los mexicanos hubo de esperar, para su inauguración, hasta septiembre de 1910.

La ejecución del monumento dedicado a Cuauhtémoc y a otros líderes que se distinguieron en la defensa de la nación en ese periodo estuvo bajo la supervisión de su gestor: Vicente Riva Palacio. Además, proyectó otros dos monumentos para acompañar la estatua de Colón en las glorietas de la avenida: el primero en honor a Hidalgo y los héroes de la Independencia, y el segundo para rendir homenaje a Juárez, a los patriotas de la Reforma y a aquellos que se distinguieron durante la guerra contra los franceses. Eventualmente, Riva Palacio cambió de parecer y, en vez de la tercera estatua, ordenó dos –una para Juárez y la Reforma y la otra para Zaragoza y los héroes de la guerra contra los franceses⁵⁵. Esta propuesta de Riva Palacio no cuajó, al menos, en lo relativo al segundo segmento de la propuesta original.

En la biografía del monumento que nos ocupa encontramos puntos claves que podrían ayudar a despejar las incógnitas que preocupan al historiador y al historiador del arte. El jurado responsable de decidir respecto al mejor diseño del monumento a Cuauhtémoc, en 1877, estuvo constituido por Juan Santiago Bagally, artista gráfico inglés y profesor de diseño de la Academia de San Carlos; Emilio Dondé Preciat, primer director

artístico del Palacio Legislativo Federal y responsable de las innovaciones del Palacio de Iturbide; Ramón Rodríguez Arrangoity “Primer Arquitecto Imperial” quien convirtió las ruinas de Chapultepec en un palacio para Maximiliano, el constructor del monumento a los Niños Héroes de 1847 y el director del proyecto original del monumento a Colón; Manuel Gorgollo y Parra, antiguo arquitecto de la ciudad de México y Vicente Riva Palacio, secretario de Fomento de Díaz, por supuesto⁵⁶.

Se presentaron cinco proyectos y fue elegido el número tres con el lema de “*Verdad, Belleza y Utilidad*”⁵⁷. La decisión de los jueces recayó en el Ing. Francisco M. Jiménez y Arias a quien se le concedieron los 1,000 pesos que constituían el premio. Tenenbaum señala que “Riva Palacio en su búsqueda de un estilo literario nacional para México vio en Jiménez un espíritu candoroso que ofrecía un proyecto similar en las artes visuales”⁵⁸.

La primera piedra de este monumento fue colocada en el mes de mayo de 1878, y su edificación quedó a cargo del mismo autor del proyecto⁵⁹, pero ciertos reacomodos políticos y económicos impidieron que la obra se finalizara. No fue sino hasta diciembre de 1881 en que Jiménez presentó su nuevo plan “en que la parte escultural se habría disminuido en un 50% alegando razones presupuestarias”⁶⁰. Para la develación del monumento, tras severos retrasos, el 21 de agosto de 1887, su diseñador, Jiménez, habría muerto y Riva Palacio, su promotor, se encontraba en su “exilio no oficial” como Ministro Plenipotenciario del gobierno de Díaz en España y Portugal.

La idea de Jiménez –señala Velázquez- era realizar una obra que apuntalara la consolidación de un estilo visual propiamente nacional, y se valió para ello de la combinación de diferentes elementos arquitectónicos y decorativos tomados de la cultura mixteca, tolteca y maya, habiendo logrado una obra ecléctica⁶¹, si por ecléctico entendemos una combinación de estilos, préstamos arquitectónicos y decorativos que solían “adornar” la fachada de los edificios y monumentos. El monumento que fue develado difería sustancialmente de la propuesta original que estaba constituida –señala Tenenbaum- por tres figuras de bronce. La de Cuauhtémoc de 4 metros de alto; Cacamatzin, rey de Texcoco de 2.8 metros de alto y Cuitlauac, también, de 2.8 metros. El monumento le pareció sumamente caro a la ciudad⁶².

La figura central del monumento, la de Cuauhtémoc fue realizada por Miguel Noreña y los relieves, los leopardos y las demás obras fueron hechas por Epitafio Calvo y Gabriel Guerra, todos profesores y alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes⁶³. Según Angélica Velázquez, la ejecución del monumento a Cuauhtémoc reforzaba el

proyecto centralista de Sosa y en la base de su argumento expone que “se utilizaron elementos provenientes de culturas tan disímolas, amalgamados para servir de pedestal a un rey azteca transfigurado en héroe, trescientos años después de su muerte, con el propósito de exaltar la lucha por la soberanía nacional y además se ha resaltado la figura del héroe indígena como mártir de la conquista a través de los temas elegidos para los dos relieves: la prisión y el suplicio del rey azteca.

Antes de la pintura conmemorativa fue la escultura académica la que representó a los personajes del México antiguo. *Tlahuicole* es el antecedente directo del modelo para ejecución de Cuauhtémoc, tanto por el uso de una escala monumental, de la que dan cuenta los vestigios prehispánicos, como por la apropiación de los modelos indigenistas usados en los patrones decorativos que exigía la representación de un guerrero indígena⁶⁴. Por su bien lograda concepción estilística [artística es más pertinente] y conceptual, el monumento a Cuauhtémoc fue considerado por sus contemporáneos como la mejor realización de la escultura mexicana decimonónica⁶⁵. El éxito obtenido por el trabajo de Jiménez, Noreña, Calvo y Guerra se debió también a que la pieza artística había sido concebida, ejecutada y vaciada por artistas mexicanos en talleres nacionales, a diferencia de su vecino Monumento a Colón. Tan sólo 2 años después se inauguró el Palacio Azteca en París, que en su concepción y originalidad quiso sorprender a los visitantes con una muestra de “exotismo americano”, pero como bien lo apunta la crítica a dicho Pabellón su edificación resultó un fiasco.

En el simbolismo que le atribuye Francisco Sosa al monumento a Cuauhtémoc descubrimos algunas de las claves del éxito de este monumento. Empezaba Sosa su disertación refiriendo cuán acreedora es su memoria [la de Cuauhtémoc] a la glorificación de que es objeto. “Veamos ahora si corresponde a la grandeza del héroe la grandeza del monumento que se ha erigido a su memoria. Entremos en detalles –apuntaba Sosa- que desearán conocer, sin duda alguna, los que por sí mismos no hayan podido admirar esta bella obra de arte:⁶⁶

El gran basamento de planta cuadrada (véase la figura 10), sobre el cual se eleva el monumento, presenta con ligeras variantes, la forma y la disposición de los palacios de Mitla: cuatro contrafuertes en los ángulos, compuestos cada uno de tres grandes piedras salientes, dejan un espacio entrante, en cada una de las caras, que se han llenado con bajo-relieves y lápidas de bronce. La del espacio del frente contiene la inscripción siguiente:

A LA MEMORIA
DE CUAUTHEMOC Y DE LOS GUERREROS
QUE COMBATIERON HEROICAMENTE
EN DEFENSA DE SU PATRIA
MDXXI

En el espacio [cara o fachada del monumento] que mira al Norte hay un bajorrelieve que tiene por asunto la prisión de CUAUTHEMOC. Éste aparece revestido con todas sus insignias reales, tomando el mango del puñal que lleva al cinto Cortés, y en el momento de pronunciar las palabras de que en otro lugar hicimos ya referencia. Mide cuatro metros ocho centímetros de largo, por uno cuarenta y seis de alto. Las figuras de que se compone tienen un metro treinta y tres centímetros de altura. El bajo-relieve que mira al Sur, representa á CUAUTHEMOC en el tormento y en el instante en que lanza al Señor de Tlacopan la dura y elocuente pregunta que en su lugar apuntamos. Sus medidas son en todo iguales á las de la anterior. La parte superior de este basamento, es como la de los palacios de Mitla; en sus ángulos lleva grandes piedras y cada costado está dividido en tres tableros decorados con una ornamentación delicada y especial. El cuerpo medio, que se levanta inmediatamente sobre este gran basamento, se compone de un zócalo ligeramente piramidal, con un tablero en cada cara, llevando en cada uno de ellos inscrito uno de los nombres de los reyes aliados que tan esforzadamente combatieron contra la conquista: Cuitlahuac, Coanacoch, Cacama, Tetepanquetzal [...] Este zócalo es muy sencillo y enteramente deprovisto de decoración, y sirve para presentar un intermedio tranquilo que sostiene la parte superior, en que la decoración es bastante profusa. Cuatro grupos, de tres columnas cada uno, se levantan sobre este zócalo en sus ángulos, separados entre sí por entrepaños cortados por nichos ó entradas, en que se han colocado trofeos de bronce [en la mejor tradición épica de la antigüedad clásica occidental], formados con las armas, pendones é insignias que usaban y distinguían á cada uno de los soberanos de los reinos cuyos nombres están inscritos en el zócalo. Las columnas están tomadas de las paredes que aún existen en Tula, cuya forma extraña y distinta de todos los restos [sic.] que se conocen de la arquitectura tolteca, encierran gran belleza y revelan un sentimiento filosófico y delicado. La ornamentación de los entrepaños está tomada de la que existe en otros restos de Tula. El cornisamiento que sostiene estos grupos de columnas, está compuesto según los modelos de las cornisas de los palacios de Uxmal y el Palenque, ornamentado en sus distintas partes, con detalles

tomados de los mismos palacios, y su friso con los escudos, trajes de guerra y armas de combate, que usaron los guerreros del Anáhuac. Una grada ó escalón sirve de intermedio entre la cornisa y el pedestal superior, llevando los cuatro frentes decorados con ornatos [sic.,] que se han tomado de los restos de una columna, que existe también en Tula, y que por la forma pura y esbelta, aun pudiera confundirse con delicadas grecas del arte clásico. En el pedestal superior, que es el sostén de la estatua, se ha procurado conservar el carácter del estilo, con su ornamentación apropiada, decorando su capitel con sus colgantes en los ángulos y nudos de víboras, acusando su forma. El tablero del frente lleva en el bajo-relieve el jeroglífico de CUAUTHEMOC, tal y como lo representaban los aztecas [...] La estatua que remata el monumento, representa a CUAUTHEMOC en traje de guerra; corona su cabeza la diadema y el penacho de plumas, signos de su elevada categoría; su pecho cubierto con la coraza de algodón y en sus hombros sostenido el manto: su actitud es la de esperar al enemigo para el combate, empuñando en su diestra la macana y con la siniestra apoyada en su escudo. Todo el monumento se levanta sobre un zócalo octogonal: ocho pedestales salientes en cuatro de los lados, que corresponden á las frentes del basamento, encierran las escalinatas que dan acceso y sobre ellos descansan leopardos que resguardan las entradas [...] El monumento se ha construido con piedra de una cantera de las inmediaciones de Puebla, de tez fina y bastante pulida, de una dureza semejante a la chiluca y de un color gris verdoso que completa el carácter de la arquitectura. La estatua, bajo-relieves é inscripciones, fueron ejecutados en bronce de arte⁶⁷. La descripción anterior es un extracto de la *minuta* presentada por el malogrado creador artístico del monumento, Francisco M. Jiménez, ante el jurado calificador.

De su simple lectura se desprende –argumentaba Francisco Sosa- que la obra de arte que nos ocupa está llamada, no solamente á perpetuar la memoria de las proezas del último de los emperadores aztecas, sino la arquitectura genuinamente nacional. Creyó el ingeniero Jiménez, con admirable acierto, que era un verdadero contrasentido –así lo expresó él mismo- colocar la estatua de un héroe azteca, sobre un monumento griego, romano, gótico ó de cualquier otro estilo, que proviniera de clima, costumbres y civilización enteramente distintos, comprendió también la conveniencia de un renacimiento que pusiera de manifiesto lo que fue el arte en esta nación antes de que la dominase España, cambiara religión, artes, costumbres, idioma y cuanto recordar pudiera las pasadas grandezas y la autonomía del Anáhuac. El ingeniero Jiménez quiso dar, y dio en verdad, el primer paso en pro de ese renacimiento de la arquitectura antigua del país, anhelando encaminar á nuestros artistas al estudio de un estilo nacional apropiado, en

que entrasen como elementos detalles tan hermosos y delicados como los que ostentan las grandiosas ruinas de Tula, Mitla, Uxmal, el Palenque y otras que han despertado y despiertan la admiración y entusiasmo de los más ilustrados viajeros, y que revelan un arte adelantado por todo extremo y una gran delicadeza de sentimiento:

“He creído –decía el ingeniero Jiménez- que la mejor manera de honrar al heroísmo y al sacrificio de una raza tan valiente y llena de abnegación por su patria, raza que también poseía una civilización bastante avanzada para su época y sus costumbres, es poner de manifiesto su adelanto en el arte, escogiendo sus formas generales y su ornamentación; por lo que, he tomado para el desarrollo de este proyecto, detalles de las ruinas mencionadas, no queriendo, de intento, tan sólo tomar el carácter de la arquitectura azteca, sino el de las ruinas de varios puntos del país, con el objeto de poner de manifiesto el adelanto de la arquitectura en las partes que hoy componen la República Mexicana”⁶⁸.

En un arrebato de acendrado nacionalismo, Sosa expresa que “acreedora es la memoria del joven ingeniero á los elogios de todos aquellos que sin dejar de admirar la magnificencia del arte del Viejo Mundo, pugnan por que las obras de los hijos del Continente americano lleven el sello que imprime el genio nacional y que las aparta de las serviles copias de las obras extranjeras que a cada paso se encuentran”⁶⁹.

El discurso de rechazo de los valores estéticos foráneos se torna, en Sosa, en un alegato que favorece el surgimiento de una arquitectura nacional, del mismo modo en que Altamirano hubiese hecho lo propio por el surgimiento de una literatura nacional y Larraínzar por el de una historia nacional e integradora, que por primera vez trataba de impedir la difusión de las historias fragmentadas de México. Sosa exalta el espíritu nacionalista de Jiménez cuando éste apostaba por “el renacimiento de la arquitectura antigua del país y por el surgimiento de un estilo nacional apropiado

En el último tercio del siglo XIX la historia y la literatura nacionales resolvieron sus propias incógnitas acerca de lo que debería tenerse por nacional, pero en cuanto a las representaciones estéticas y a lo que a la arquitectura corresponde la búsqueda habrá sido más compleja, como bien lo demuestra la crítica artística del periodo. Para Sosa el monumento a Cuauhtémoc sintetizaba las aspiraciones de un sector de la plástica mexicana que abogaba por nacionalizar un estilo arquitectónico, pero otros se inclinaban por la preservación del *canon* impuesto por las metrópolis artísticas, de donde procedían “las serviles copias de las obras extranjeras”. Este último fue el caso de la crítica artística a la arquitectura, que establece Nicolás Mariscal, a principios del siglo XX. En Mariscal encontramos, a pesar de las fobias desatadas por todo lo extranjerizante en algunos artistas, un intento por integrar los distintos periodos históricos de la arquitectura mexicana y afirmaba que “Los españoles nos dejaron un centro artístico y varios edificios que nunca podrán llamarse excelentes modelos, pero que muy bien han servido y

servirán, mientras más se les estudie, para la formación del arte nacional”⁷⁰. La visión de Mariscal, lejos de ser conservadora, pretendía valorar el legado artístico novohispano como fuente histórica y testimonial de la arquitectura mexicana en un sentido semejante al que le atribuyó Riva Palacio al mismo periodo en el *México a través de los siglos*.

Nicolás Mariscal elogia la arquitectura edificada por los hermanos Agea, Ramón y Juan, en el último tercio del siglo XIX, alaba la obra de Rodríguez Arrangoity, se refiere brevemente al “artístico monumento destinado al Cristóbal Colón de Sojo” y se deleita con el Cuauhtémoc de Francisco Jiménez. De este ingeniero/arquitecto dice que superó a Rodríguez Arrangoity, no en la finura y corrección del dibujo, sino en la originalidad de concepción, “basta citar –dice Mariscal- el bello monumento á Cuauhtemoc, una de las preciadas joyas de nuestra arquitectura, porque ella sola es suficiente á inmortalizar su nombre”⁷¹. Mariscal reconoció, con justicia, el monumento a Cuauhtémoc como uno de los más bellos y quizá, en su fuero interno, reconocería también los grandes intentos tendientes a nacionalizar la arquitectura mexicana.

Justino Fernández dedicó unas líneas a la crítica del Monumento a Cuauhtémoc y sostenía que Jiménez “resolvió con buen éxito un problema nada fácil, el adecuado empleo de formas inspiradas en la arquitectura del antiguo mundo indígena. Compuesto de tres cuerpos, correspondiendo el último al pedestal mismo de la estatua, el monumento tiene tales proporciones y tal discreción en sus formas y motivos que, a más de su originalidad, es de una excelente armonía y en sí una obra de arte cuyo estilo podría llamarse “neoindígena”, del cual el dicho monumento es la muestra digna, y que por ese tiempo y aún en décadas recientes se creyó que abría las posibilidades de una arquitectura genuinamente nacional [...] Ciertamente es que desde lejos la silueta, la actitud y la serena arrogancia de la figura impresionan satisfactoriamente, pero es en el detalle que las nobles formas adquieren un valor especial. En el clasicismo del maestro Noreña, la vieja y buena escuela aún estaban vivos; los pies, particularmente son espléndidos, están tratados con suficiente simplificación para no caer en un naturalismo vulgar y construidas y perfiladas sus formas como para darles grandeza sin perder naturalidad. La cabeza también está simplificada noblemente, sus rasgos revelan una serena y fuerte actitud y el gran penacho de plumas recuerda, en su tratamiento, el sobrio modelado de los clásicos; el manto se pliega sobre el cuerpo con elegancia y, en conjunto, la figura toda resulta majestuosa y monumental en su concepción y proporciones. No produjo nada mejor la academia; basamento y estatua son la cúspide artística del indigenismo académico del siglo XIX. Es interesante observar tanto en su arquitectura como en su escultura, que la

medida y acertada fusión del clasicismo con los mexicanismos, es lo que le da la unidad, con un resultado excepcional y grandioso”⁷².

La crítica de arte posterior siguió, en lo esencial, el discurso del maestro Fernández. Para Raquel Tibol la porción arquitectónica y escultórica del monumento “son una fusión dignamente equilibrada de clasicismo e indigenismo, de ahí que ambos se distingan por una especial originalidad”⁷³.

Ni los críticos contemporáneos al monumento, ni la crítica posterior hacen hincapié en una paradoja que podría resultar importante para la historia del arte mexicano. El modelo del Cuauhtémoc de Noreña no está inspirado en los rasgos físicos de los indígenas mexicanos. La nariz perfilada, los pómulos poco prominentes y el adelgazamiento del rostro en su base corresponden a un grupo étnico distinto al indígena. El tocado, la lanza, el atuendo y las sandalias lo hacen un guerrero indígena, pero si lo enfundamos en un uniforme de las legiones romanas o en uno de la “Legión Francesa”, tendríamos un soldado del Imperio Romano, o bien, un legionario francés. En fin, los rasgos físicos del rostro de este Cuauhtémoc están inspirados en la mitología heroica occidental y no en el pasado indígena mexicano. De algún modo, esta sensación también se deduce de la lectura de Justino Fernández, por ello encontró más honradez en la ejecución de los pies del héroe –que es donde primero se detiene- que en su rostro, que ni siquiera menciona (véase la figura 11). La paradoja que advertimos trasciende a la Academia como tal. Estas decisiones corresponden al artista que inmerso en una visión de mundo no ha podido escapar a las grandes discusiones acerca del indigenismo y a la posición que sostenían los liberales al respecto. Poco menos de 20 años después los modelos de los altorrelieves del friso del Palacio Legislativo Federal se habrían de inspirar en el indígena autóctono mexicano y con ese propósito se fotografiaron y dibujaron cuerpos y rostros que quedaron plasmados en los modelos de ejecución.

En el Monumento a Cuauhtémoc se apelaba a que los materiales y factura de la obra eran completamente mexicanos y se alentaba la presunción de universalidad de una pieza artística inspirada en el pasado prehispánico. Con el Monumento a Colón sucede todo lo contrario, en su concepción dicho monumento es tributario del renacimiento italiano y si se quiere, de un eclecticismo, que para algunos era cultivado por artistas que no habían bebido en las fuentes de los “estilos puros y apropiados”, en otras palabras el eclecticismo era una suma de estilos bastardeados y deplorados por los artistas que supuestamente cultivaban los estilos “puros” e incontaminados.

III- FRANCISCO SOSA Y LAS ESTATUAS DE LA REFORMA

Algunos atribuyen la paternidad de este proyecto a Maximiliano. Dentro de las ambiciones artísticas del emperador quizá estuvo presente su intención de dotar al paseo de una estatuaria cívica que exaltara a distintas glorias liberales y conservadoras. En fin, para nadie es un secreto que Maximiliano se proponía la conciliación política de los extremos irreductibles y que tuvo la capacidad de alternar, a su antojo, el panteón liberal con el conservador⁷⁴. Esta situación, por la que transitan las artes antes de la restauración de la República liberal, no se debe desvincular del desarrollo artístico posterior.

Teniendo por precedentes la labor literaria e histórica así como la de promotor artístico desde la Secretaría de Fomento, Vicente Riva Palacio muestra el perfil de un cultor de la modernidad. Su vasta obra literaria se vio coronada con el ambicioso proyecto del *México a través de los siglos* y su probada lucidez lo llevó a aspirar a proyectos artísticos de gran envergadura así como a la presidencia de la República cuando Díaz estaba resuelto a que nadie más que él dispusiera de la silla presidencial. La rivalidad entre ambas figuras determinó que a Riva Palacio se le impusiera el expediente del “exilio voluntario”, desempeñándose como Ministro Plenipotenciario del gobierno de Díaz en Madrid y Lisboa. Con el expediente citado Díaz lograba deshacerse de figuras que por algún motivo le resultaban incómodas al amenazar sus intereses. Con alguna pena y renunciando a sus aspiraciones políticas partió Vicente Riva Palacio para Europa. Dejaba atrás a algunas de sus más caras amistades: Sierra, Altamirano, Rodríguez Arrangoity y Francisco Sosa entre otros. Con este último habría construido una interesante amistad al compartir algunas ideas y proyectos. Ambos gustaban de la historia, del género biográfico y de la escultura cívica e histórica, además profesaban la creencia positiva de que la historia tenía un sentido ejemplar y debía servir de guía a las generaciones futuras⁷⁵. Pues bien, Riva Palacio partió a su representación diplomática y Francisco Sosa, su amigo, colaborador y subalterno en la Secretaría de Fomento, 16 años menor que Riva, continuaría alentando su ilusión de hacer de la calzada de la Reforma el gran paseo escultórico en el que los mexicanos y extranjeros pudieran conocer y asimilar, bajo una estética de tinte nacionalista, el devenir heroico de la historia mexicana⁷⁶.

La prensa del periodo señala que fue ante el entusiasmo patriótico que desencadenó en Francisco Sosa la inauguración del monumento a Cuauhtémoc, el que podría reputarse como “el primero de América, por su arquitectura esencialmente americana, y por ser obra realizada exclusivamente por artistas mexicanos”⁷⁷, el que

influyó determinantemente en la decisión de Sosa de dar pábulo a los planes, compartidos con Riva Palacio, de erigir estatuas a los hombres ilustres de cada estado en un proyecto combinado del gobierno federal con cada uno de los gobiernos de las entidades federativas. La propuesta de Sosa que aparece en el diario *El Partido Liberal* es la siguiente:

“Existen en la calzada de la Reforma, ya construidos, los pedestales destinados a sustentar estatuas y otras obras de arte propias de un lugar de recreo, al que diariamente recurre la parte más distinguida de la ciudad, y hasta hoy no se ha acordado resolución alguna oficial respecto a las estatuas y piezas artísticas a que se destinaban los pedestales de que hablamos [en vista de la exigüidad del erario federal] sería fácil, rápido y cómodo si cada uno de los Estados mexicanos tomase bajo su patrocinio nuestro proyecto [...] por pobre que sea la entidad, es seguro que sin sacrificio de ningún género puede costear dos estatuas de tamaño natural y por escasos que sean los anales de algunas de esas fracciones, no dejará de poseer cada una dos personajes dignos de ser honrados con un monumento que perpetúe sus hechos, recreándolos”⁷⁸.

En esta propuesta se condensan los deseos de Francisco Sosa por compartir con el resto de la nación su acendrado patriotismo. El alcance de su propuesta es todavía mayor por cuanto “sin el ánimo de marcar el camino que deben seguir los Estados” presenta a manera de ejemplos quiénes podrían representarlos. En fin, era más que el intento del proponente del proyecto por *señalar el camino*, en cuanto a la selección de los personajes, a los gobiernos de los Estados. Sin mencionar los Estados, y entre otros muchos, Sosa mencionaba a Manuel Arce, Pedro Sainz de Baranda, Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Guerrero, Nicolás Bravo, los Galeana, Ruiz de Alarcón, Clavijero, Quintana Roo, el Dr. Sierra, Rayón, García de la Cadena, Luis de la Rosa, Zarco, Gómez del Palacio, Tres Guerras, Ignacio Ramírez etc.⁷⁹

Entre las condiciones exigidas para que se erigieran los monumentos a los personajes “que determinaran los Estados” y que no son muy distintas a las exigidas a los restos mortales que tendrían su ilustre reposo en el Panteón Nacional están:

1ª Que no se discierna la honra y homenaje sino a personajes muertos.

2ª Que todas las estatuas sean de tamaño natural y de bronce o mármol.

3ª Que los proyectos o modelos sean aprobados por un jurado especial nombrado por la Secretaría del ramo, a fin de que no se dé cabida sino a verdaderas obras de arte, dignas de figurar en un paseo en que existen monumentos de la importancia del de Colón y del de Cuauhtémoc⁸⁰.

La iniciativa obtuvo por fortuna el éxito más brillante, apuntaba Sosa algunos años después en su introducción a *Las estatuas de la Reforma*, México: 1900⁸¹. La prensa de la República la reprodujo y en multitud de periódicos fue apoyada con verdadero entusiasmo, y el Sr. Presidente de la República, “para quien nunca pasa inadvertido ningún pensamiento que pueda contribuir á la glorificación de los mexicanos eminentes, al

fomento del arte y al embellecimiento de la ciudad metropolitana, acordó la expedición de [una] circular de la Secretaría de Fomento, á la que en aquella época estaba encomendado el ramo de monumentos y obras públicas”⁸². En dicha circular el sr. Presidente aceptaba la iniciativa de Sosa y que pondría a disposición de cada Estado los dos pedestales de que se trata. La circular concluía con una excitativa a los gobiernos de los estados para que conocieran en detalle el proyecto, y adjuntaba copia del oficio. México, Octubre 1º de 1887. Rúbrica del Sr. Secretario de Fomento.- Carlos Pacheco⁸³.

Con el espaldarazo oficial, la propuesta de Sosa gozaba de gran aceptación y la prensa capitalina con *El Partido Liberal* a la cabeza, se dio a la tarea de hurgar en los anales de la historia a los hombres y mujeres prominentes con que contaba cada estado con el objeto de orientarlos en su selección. No olvidemos que el mismo Sosa se habría adelantado en este respecto sugiriendo su propia lista de nombres. De cualquier modo el mismo ejercicio de selección traería severos roces entre las autoridades de los estados⁸⁴. La cita de Enrique Chavarri, Juvenal, es elocuente por cuanto señalaba que:

Dicen algunos, nosotros no queremos creerlo [...] que aun en estos asuntos que llamamos de ultratumba, asoma la cabeza del favoritismo y que ya en ciertos estados, la estatua para este o aquel héroe, será asunto de simpatías y de recomendaciones⁸⁵.

Una vez definidos los personajes que tendrían su estatua en Reforma, Sosa se dio a la apologética tarea de proclamar las virtudes patrióticas de tan insignes y liberales personalidades:

Y como esos personajes florecieron en las épocas culminantes de nuestra historia, se recordará por unos y se sabrá por otros, quiénes fueron los precursores de la emancipación política de este suelo, los que en los campos de batalla lucharon por la libertad, los que defendieron la patria en la inicua invasión de 1847, los que iniciaron la Reforma, los que la llevaron á cabo, lo que formaron la carta fundamental de 1857, los que combatieron por ella, los que en la guerra contra la Intervención y el Imperio defendieron la honra nacional; así como quienes sobresalieron en el periodismo, en la diplomacia, en la propagación de la enseñanza popular, en las Academias y en la tribuna [...] Por eso, la vida del Lic. Verdad que fue el primero que proclamó en México los derechos del hombre, será un título nobilísimo, una verdadera ejecutoria del Estado de Aguascalientes que se gloria de haberle servido de cuna, como Yucatán se enorgullece de contar entre sus hijos á Quintana Roo; Oaxaca al general León; Durango al gran publicista Zarco; San Luis Potosí al legislador Arriaga, y los demás Estados á los varones esclarecidos en honra de los cuales han erigido estatuas⁸⁶.

Poco más de un año después de expedida la circular de la Secretaría de Fomento fueron inauguradas las dos primeras estatuas, que son las de don Ignacio Ramírez y el general don Leandro Valle, erigidas por el Distrito Federal, el día 5 de febrero de 1889, y sucesivamente las demás hasta la 33ª y 34ª que fueron develadas el 2 de abril de 1899. La selección de los personajes que representarían al Distrito Federal ocasionó una acalorada disputa por cuanto algunos no encontraban los méritos y virtudes suficientes en

Leandro Valle e Ignacio Ramírez, amén de ser oriundo, este último, de San Miguel el Grande de Guanajuato⁸⁷. La crítica a dicha selección vaticinaba lo que les esperaba a los otros Estados de la federación, pero Sosa se habría adelantado a lo que acaeció irremediablemente:

“Podrá haber habido, -como lo hemos hecho notar ya en el prólogo de la traducción francesa de este libro,- algunos errores en la elección hecha por los gobiernos de los Estados, concediendo la supremacía á personajes menos ilustres que otros que han quedado en el olvido; porque el acierto no es común en las decisiones de los hombres...”⁸⁸.

Sosa sabía que no todas las estatuas enviadas por los Estados eran obras de arte, pero lo que nadie “podrá negar es que esa serie de monumentos ha impulsado el cultivo de la escultura, en escala hasta hoy desconocida en nuestro país”⁸⁹.

Con todo y el entusiasmo que había puesto Francisco Sosa y con la acogida de la mayoría de los estados, el proyecto escultórico de Reforma fue decayendo poco a poco como bien lo pudo corroborar Angélica Velázquez. Ninguno de los dos ambiciosos proyectos concebidos por Vicente Riva Palacio y Francisco Sosa lograron alcanzar su realización cabal y menos en la forma que sus mentores lo previeron. En esta tesitura es necesario decir que el Monumento a Hidalgo, valga señalarlo, terminó siendo un Monumento a la Independencia, que el Monumento a Juárez se sacó del circuito cívico de la Reforma y se construyó algunos años después en La Alameda. Al respecto Velázquez argumenta que quizá don Porfirio no quiso ensombrecer su popularidad⁹⁰ eclipsándola con la de un Juárez que en ese entonces coronaba el panteón heroico al lado de Hidalgo y Morelos.

Las proyectadas esculturas cívicas apostabas a lo largo del paseo flanquearían los monumentos erigidos a la gloriosa lucha en contra de la Conquista, a la Independencia y a la Reforma y se fundaban en un ilusorio futuro liberal, al que por primera vez se le reconocían mármoles, bronce y laureles. El caudal artístico y heroico más destacado se expuso en la estatuaria y los grupos escultóricos que se erigieron en las glorietas.

En *Las estatuas de la Reforma* de Francisco Sosa podemos identificar las motivaciones del biógrafo al exaltar a determinadas figuras que constituirían un panteón heroico menor, baste con unos cuantos ejemplos:

Las dos primeras esculturas que se inauguraron fueron las correspondientes al Distrito Federal y estaban dedicadas a Ignacio Ramírez y Leandro Valle. A “Ramírez porque fue un verdadero adalid de la Constitución y de la Reforma, como puede verse en las publicaciones de la época y en la “Historia del Congreso Constituyente”⁹¹. El monumento fue inaugurado el 5 de febrero de 1889.

Leandro Valle fue considerado “héroe y mártir entre los adalides de la guerra de Reforma y tenía justos títulos para que su estatua se irguiese en el primer paseo de la República, que lleva el nombre de la Calzada de la Reforma para perpetuar el recuerdo de uno de los más grandes periodos de nuestra moderna historia política. Valle era General de Brigada y la iniciativa de su monumento provino del Distrito Federal⁹².

La iniciativa del monumento a Miguel Lerdo de Tejada procedió de Veracruz. La ley conocida con el nombre de ley de desamortización, promulgada el 25 de junio de 1856, y de la cual fue autor Lerdo, ejerció tan decisiva influencia y produjo tan inmensos resultados, que, sin vacilación puede asegurarse que de ella se deriva, que de ella emana nuestra regeneración social. Las leyes y providencias posteriores deben ser consideradas como natural consecuencia dadas por el ministro de hacienda del Presidente Comonfort, que con cívico valor, e inspirado por el más puro patriotismo, puso los cimientos de la obra más grandiosa de la Reforma⁹³. Las tempestades que tan hondamente conmovieron a la República al iniciarse y ejecutarse la Reforma pasaron ya; muchos de los mismos que combatieron y execraron la ley de desamortización débennle la fortuna que los rodea de comodidades⁹⁴.

Nicolás García de San Vicente, sacerdote, filósofo y teólogo. Digno de loa es el gobierno del estado de Hidalgo que rindió merecidísimo tributo al levantarle una estatua a don Nicolás García “destruyendo así la preocupación de no pocos escritores que creen que tamaña Honra no debe dispensarse sino a los grandes héroes y a los que han cautivado con ruidosos hechos la atención de propios y extraños⁹⁵.

En la biografía de Sosa dedicada a Julián Villagrán encontramos un alegato en contra de Alamán: “Nosotros [...] no tenemos todavía una historia en la que se encuentren en todo su esplendor y su grandeza tantos y tan heroicos hechos como fueron los consumados en la guerra de Independencia y en las invasiones extranjeras que ha resistido la nación⁹⁶[...] “Tamaña injusticia no reconoce otro origen que el que le hemos asignado ya en varios de nuestros anteriores escritos, y que se condensa en un apellido: Alamán. Obedeciendo a móviles que es preciso calificar duramente, el fundador de la moderna historia de México opacó hasta donde le fue dado las glorias de sus hermanos; tergiversó maliciosamente los hechos; falseó la verdad; manchó muchos nombres ilustres, y hasta revolvió las cenizas para esparcirlas, para que ni rastro quedase de los que habían amado la libertad y muerto por ella. Alamán escribió con ira en contra de los independientes más notables; les atribuyó crímenes y bajezas; puso todo su conato en hacerlos aparecer como forajidos y bandoleros, y en cuanto a los de menor talla, los

relegó al desprecio, es decir, al olvido. Y como Alamán era personaje de un partido que imperó largos años, sin contradicción fueron arraigándose sus calumniosas relaciones, y su criterio fue durante mucho tiempo el criterio de una gran parte de la sociedad. Alamán llevó su saña contra los que le dieron patria, al extremo de turbar la común alegría en las fiestas del 16 de septiembre, invocando la historia por él trazada, con el fin de que no se honrase a los primeros caudillos de la Independencia. Fue más lejos todavía: abusando de su influencia, de su poder diremos mejor, violó el sepulcro del conquistador y mandó al extranjero sus cenizas, que descansaban por voluntad suya en nuestra tierra, atribuyendo a los mexicanos la indigna idea de querer profanar la tumba de Cortés. Nueva corriente de ideas va por fortuna en nuestros días disipando los errores por Alamán inculcados, y vemos así que, como si se levantaran de sus sepulcros, van apareciendo las nobles figuras de nuestros héroes. La juventud, ansiosa de conocer la verdad, inquiere, revuelve antiguos manuscritos, y coloca en su pedestal de gloria los nombres de los caudillos mexicanos⁹⁷. Más claridad no pudo haber expresado Sosa respecto al desmérito que rodeaba a Alamán ante los ojos del liberal. En esta tesitura nadie habría propiciado ninguna escultura que honrara al ínclito historiador de México.

El ritual de las inauguraciones –señala Velázquez Guadarrama- con sus discursos y su público es revelador del patente centralismo que para 1890 se dejaba sentir ya en todas las esferas de la vida porfiriana [...] las inauguraciones se convirtieron en un acto de reconocimiento y de aceptación del poder central, y la donación de las esculturas en una ofrenda que los estados venían a depositar ante el poder federal, significado en una persona y en un lugar: Porfirio Díaz y el Paseo de la Reforma⁹⁸. Los estados rendían homenaje al caudillo que se immortalizaba en el espacio público más concurrido de la ciudad.

De las treinta y seis esculturas que se erigieron con arreglo al proyecto de Sosa, sólo seis de ellas no fueron inauguradas en las fechas en que se conmemoraba a la patria o alguna efeméride en particular. Nos referimos al 5 de febrero, del 2 de abril, del 5 de mayo o del 16 de septiembre. Las fechas hacían alusión a la promulgación de la Carta Magna de 1857, a la batalla de la Carbonera contra el invasor francés, el triunfo de Zaragoza en Puebla y al inicio de la Independencia.

El interés que había despertado la propuesta estatuaría de Sosa fue decayendo poco a poco. Las últimas series de esculturas fueron inauguradas en medio de una indiferencia generalizada.

Un último aspecto para concluir nuestra exposición sobre las estatuas de la Reforma es el referido a la erogación económica equitativa que cabía a cada Estado y que se solicitó en la 2ª cláusula “Que todas las estatuas sean de tamaño natural y de bronce o mármol”, y resultó que en dicho tamaño de ejecución las amplias perspectivas que ofrece el Paseo de la Reforma subsumieron y empequeñecieron las esculturas que ya no parecían ejecutadas al tamaño natural, sino en una versión más pequeña. Para el observador agudo, el monumental Paseo de la Reforma está flanqueado, a ambos lados, por una serie de pequeñas esculturas que en su intención, más no en su escala, evocan a las grandes glorias del liberalismo mexicano.

IV. EL MONUMENTO A JUÁREZ

... la vida de Juárez es una lección, una
suprema lección de moral cívica.

J. Sierra, *Juárez su obra y su tiempo*, 1989

Con el Monumento erigido en honor a Benito Juárez, sobre la avenida que lleva su nombre y dentro de la antigua Alameda (véase la figura 6), se despejan una serie de incógnitas que se tejieron en la segunda mitad del siglo XIX. La primera está relacionada con el desplazamiento del sitio donde supuestamente debió erigirse; en la glorieta contigua a la del Monumento a Cuauhtémoc, en Reforma, y la segunda, quizá mas sensible, fue ¿porqué dicho monumento se erige casi al finalizar el régimen de Díaz, cuando fue en éste donde, a fin de cuentas, Juárez alcanzó su mitificación política? Cómo apunta Jiménez Marce, este último interrogante “sonaría irónico y contradictorio si tenemos en cuenta que en los últimos años de la vida de Juárez, éste y Díaz se convirtieron en enemigos políticos”⁹⁹. En su búsqueda de legitimidad el régimen de Díaz luchó por establecer un puente entre la Reforma y la época de la paz, así ante los contemporáneos el devenir histórico estaba sujeto a una solución de continuidad.

4.1 JUÁREZ, EL BENEMÉRITO.

En su exaltado discurso, el día de la inauguración del monumento porfiriano a Juárez, el 18 de septiembre de 1910, el Licenciado Carlos Robles decía que:

“Ningún elogio comparable al nombre de Benito Juárez.” Justo y debido es que la República, con la flamígera espada de la Reforma envainada ya, se adelante a ofrecer á Juárez

la ofrenda de la gratitud nacional, y, ante las Naciones hermanas del Antiguo y del Nuevo Continente, diga al mundo:

¡He aquí la carne de mi carne, la sangre de mi sangre! Juárez es mío, pero también es vuestro; pertenece a la Humanidad, porque redimió á las almas para que en alas de la razón volaran hacia la perenne fuente de la Verdad y la Vida [...] sus doctrinas, su fe, sus ideales, lo que había en el héroe de imperecedero, su alma, vive en nosotros; es el aliento y es el alma de la nueva generación mexicana [...] Está cumplida ya nuestra misión de pueblo libre. Hemos llenado las páginas del primer siglo de nuestra Historia con tres nombres, tres glorias, tres emancipaciones. ¿Qué haremos mañana? La ruta del progreso nunca acaba [...] Hidalgo nos bendice; Juárez alienta en nosotros; Porfirio Díaz sostiene con mano férrea –aun- la bandera de la República”¹⁰⁰.

El panegírico del señor Robles es un recurso discursivo muy en boga en ese entonces, pues apela a las virtudes de un Juárez omnipresente y transfigurado –en virtud del blanco mármol de Carrara- en sedente estadista de perfil occidental, desde cuyo pedestal, también de mármol, remonta su propio Olimpo (véase la figura 6). El blanqueamiento de Juárez coincide con el de Porfirio Díaz. Así blanqueados podían apelar al reconocimiento de aquellos grupos sociales –algunos eran miembros de la reacción- que deploraban el ancestro indígena de ambos gobernantes.

Difícil de interpretar fue el ánimo patriótico que motivó al señor Robles a traducir, en términos de una creencia religiosa, su admiración por Juárez. Estamos en 1910 y toda la promoción histórica propiciada por el Porfiriato ha surtido efecto. La continuidad histórica que une a Díaz con Juárez e Hidalgo ha sido cuidadosamente apuntalada al final del discurso de Robles.

Jiménez Marce apunta que “la figura de Juárez se convirtió en uno de los fundamentos del gobierno de Díaz, pues se concibió a don Porfirio como el sucesor directo [y legítimo] de la herencia juarista y, por consiguiente, el continuador del legado liberal que había instaurado Juárez. El estrecho vínculo que se establece entre las dos figuras, otrora antagónicas, tenía una clara intención: lograr el consenso político entre las diversas fracciones en las que se había fragmentado el grupo liberal”¹⁰¹.

En la construcción mítica-heroica de la figura de Juárez, Jiménez Marce reconoce varias ideas que contribuyeron a consolidar el mito. La construcción del mito es una elaboración intelectual que no permanece estática, al contrario, conforme transcurre el tiempo sus características se adaptan a los nuevos paradigmas que se hacen presentes en el ámbito social y político¹⁰². De hecho -en ello insiste Jiménez Marce- el mito que hoy conocemos guarda una gran distancia respecto al que se construyó en el Porfiriato. Como tantos otros mitos, el de Juárez no se inició el día de su muerte sino algunos años después¹⁰³. El proceso de mitificación-sacralización de la figura de Juárez concierne a la

creación de una identidad nacional arraigada en los modelos a imitar ofrecidos por una recién fundada tradición liberal vertida en la literatura e historia nacionales.

La vida política de 1867 a 1872 estuvo dominada por la figura señera del presidente Benito Juárez que, si bien era el jefe político y en cierto sentido moral de la nación, no era aun el Benemérito, es decir que era un hombre de carne y hueso que muchos no querían, especialmente en la presidencia, y que como gobernante práctico en muchas ocasiones le dio vuelta a la Constitución de 1857 mediante las llamadas facultades extraordinarias. De cualquier modo, el prestigio inmenso de Juárez le permitió conseguir la reelección, pero la muerte acabó con él en 1872. El saldo más positivo de la República Restaurada, después naturalmente del restablecimiento del Partido Liberal Republicano, bien puede ser lo que se consiguió en el ámbito cultural¹⁰⁴.

Con la muerte de Juárez se cerraba un largo periodo de gobierno. Durante el tiempo en que se mantuvo en el poder lidió con numerosos problemas tanto hacia el interior como al exterior del país. La victoria que obtuvo su gobierno en la lucha contra los franceses y contra los conservadores afianzó su prestigio, pero a la hora de su muerte éste se encontraba en franco deterioro¹⁰⁵. Tres facciones se debatían en el seno del partido liberal, los juaristas, los lerdistas y los porfiristas. Tras la muerte de Juárez las facciones en lucha hicieron una tregua para honrar al muerto. Su muerte devino en la redención de la figura pública y “sus enemigos le perdonaron sus “pecados” y volvió a ser uno de los personajes más importantes de la historia liberal”¹⁰⁶. Con su muerte –señala Jiménez Marce- “Juárez logra un lugar dentro de la historia, pero no dentro de la mitología mexicana”¹⁰⁷. Debido a las distensiones entre las facciones liberales había una relativa frialdad en las conmemoraciones luctuosas que no llegaban a constituir un homenaje nacional¹⁰⁸. No fue sino en los años medios del Porfiriato que se inicia la promoción histórica y la canonización cívica de Benito Juárez. El “maestro de ceremonias” de dicha canonización fue Justo Sierra. La consolidación del Estado laico, el patriotismo entendido como amorosa dedicación a la república y sus fundamentos cívicos, y la defensa de la Independencia, son los valores que Justo Sierra ve amalgamados en Juárez, el patriota por excelencia. En *Juárez su obra y su tiempo* Sierra plasmó el mayor tributo al carácter y la obra republicana de Benito Juárez¹⁰⁹.

El mito de Juárez se fundaba en una bien orquestada relación entre los méritos del prócer y su “aura divina” por la cual se lograron neutralizar las rencillas hacia el interior de las tiendas liberales, que por ese entonces atravesaban una grave crisis de poder. Entre 1873 y 1874 so pretexto de rendir homenaje a la memoria de Juárez se realizaba un

ataque al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. De 1874 a 1886 se advierte que tanto las autoridades políticas como la prensa nacional mostraron poco interés por venerar a Juárez, y si alguna vez se le blandió como emblema fue con el propósito de criticar al gobierno de turno, puesto que se afirmaba que Juárez era “la bandera sin mácula de los verdaderos liberales”¹¹⁰.

Desde el año de 1876 el Gran Círculo de Obreros de México organizó un acto conmemorativo en honor a Juárez, y sólo tres años antes el Congreso lo había hecho Benemérito y se ordenó que “su nombre fuera inscrito con letras de oro en el salón de sesiones del Congreso de la Unión”, que se erigiera un monumento y un mausoleo en su honor y se declararon los días 21 de marzo y 18 de julio como días de honra nacional¹¹¹. Es interesante –destaca Jiménez Marce– que en este primer momento antes de la creación del mito, se concebía a Juárez como el prototipo del buen gobernante que respetaba los principios constitucionales y que, además se había mantenido alejado de la lucha facciosa al interior del liberalismo¹¹². Estas ideas contribuyeron a la conformación del mito, que en 1887 alcanzó relevancia merced a un hecho capital. Fue ese un año electoral tendiente a definir la sucesión de Díaz en el poder, y en una maniobra política-electoral sin precedentes se dictaminaron una serie de modificaciones a la Constitución de 1857 que permitían la reelección del Presidente de la República, bastardeando el Plan de Tuxtepec que bajo el lema de “no reelección” había llevado a Díaz al poder. Esta acción provocó oposición entre los grupos liberales que no estaban afiliados al porfirismo y se apropiaron de la figura de Benito Juárez, en su papel de defensor de la Constitución.

En un intento de ejercer una mayor presión ante el régimen, los liberales independientes llevaron a cabo un homenaje a Juárez en marzo y planearon una gran manifestación conmemorativa para el 18 de julio. La contrapartida viene del propio gobierno de Díaz que le asigna a José Vicente Villada, director de *El Partido Liberal*, la realización de un evento oficial en honor a Juárez. Dentro del esquema conmemorativo de los lutos por Juárez, el 18 de julio de 1887, se realizó una gran manifestación frente a la tumba del “gran patricio”. Villada había convocado a la prensa liberal de la capital con un triple propósito: 1) reivindicar la figura de Juárez con el fin de convertir su imagen en el símbolo de la “regeneración social”; 2) Hacer converger en su figura las distintas facciones liberales en pugna, con la idea de crear “la conciencia de un gran partido liberal, el partido nacional” en el que se concentraría y neutralizaría a cada uno de los grupos liberales; 3) La conmemoración serviría, además, para condenar a los miembros reaccionarios de la sociedad, el remanente del partido conservador, que salían a la luz

después de muchos años¹¹³. Veamos como en la reacción del porfirismo al liberalismo independiente se empieza a fraguar el mito de Juárez. En medio de la estratagema política las modificaciones a la Constitución debieron desestimarse toda vez que el tinglado de la conmemoración por los lutos de Juárez apuntaba a establecer una suerte de “liberalismo continuo entre Juárez y Díaz, como bien lo señaló Manual Dublán al develar la placa conmemorativa en la habitación donde acaeció el deceso de Juárez en Palacio Nacional. El contenido simbólico de la develación, con la presencia de Díaz y el inmediato discurso de Dublán cumplieron con el objetivo primordial de vincular la Reforma con la era de paz, pero además, y no menos importante, con el de legitimar la reelección de Díaz pese a haber recurrido al expediente de la reforma constitucional. Pocos años después, en 1895, se recurrió a la misma artimaña electoral: “el postulado de “no-reelección” que Díaz había incorporado a la Constitución en 1876 había sido enmendado de puño de su autor –por triplicado-¹¹⁴.

Entre el Juárez, guardián de los principios constitucionales, y el Díaz, promotor de reformas constitucionales en su beneficio, se tendió un estrecho puente que le daba unidad histórica al periodo que transcurre entre la restauración de la República y el Porfiriato. Además, al manejar el régimen la constitución a su antojo menguaba una ya precaria legitimidad.

La promoción histórica de la figura de Juárez propiciada por el régimen se inició con la gran manifestación de 1887, aunque la orquestada unificación de un gran partido liberal intentada por Villada no se logró. No obstante, el momento histórico señala el nacimiento del mito de Juárez bajo los auspicios del gobierno de Díaz. A partir de entonces –señala Jiménez Marce- las ceremonias fueron ampliamente difundidas por la prensa, “con el fin de perpetuar la memoria de Juárez y enlazar su figura con la de Porfirio Díaz”¹¹⁵. Guerrero Zorrilla apunta que en una “convergencia simbólica entre el régimen de Díaz y sus críticos, la figura de Juárez se convirtió, en forma paulatina, en un gran símbolo del Estado”¹¹⁶. Esta ecuación histórica fundamental alcanzó su apoteosis en 1890, el personaje muerto transmutaba en el personaje vivo. En ese año *El Siglo XIX*, diario de corte oficialista, calificó a Díaz como el “autor del Juarismo de hoy”. Los festejos anuales para honrar a Juárez se constituirán en una tradición cívica de importancia creciente, que convertirían a Juárez en el símbolo por excelencia del Estado Mexicano y, paradójicamente, en la figura emblemática de los detractores del régimen¹¹⁷, por cuanto, la institucionalización del culto a Juárez no consiguió, en todos los casos, ganar la adulación al sistema¹¹⁸. Bajo el símbolo Juárez se aglutinaban todo tipo de lecturas

oficiales y de oposición. No faltó ocasión para que los conservadores resucitaran la figura de Iturbide toda vez que percibían la instauración del culto a Juárez como una provocación. Myrna Cortés, en su investigación acerca de la constitución del Grupo Reformista y Constitucional como un grupo de presión ante los desmanes del porfirismo, destaca la utilización de la figura de Juárez como el más valioso de los emblemas que podía blandir la oposición que censuraba el régimen de Díaz. El Grupo Reformista pugnaba por “la preservación de la ortodoxia liberal y reconocían en la Constitución de 1857 y en las gestas de la Reforma su procedencia. A este sector también se le reconocía como jacobino”¹¹⁹, es decir, liberal radical. En el año de 1895, el de su constitución, el Grupo Reformista y Constitucional pasó rápidamente a la acción poniendo en práctica su programa político. En vista de la proximidad del aniversario luctuoso de Juárez, que para entonces ya se había oficializado, “la agrupación se propuso el objetivo de venerar la memoria de los liberales ilustres y complementarlo con la propuesta de crear una “Capilla de la Independencia” en el Templo de la Enseñanza”¹²⁰. Tres acciones más pudieron haber sido consideradas como una afrenta por el régimen de Díaz: la defensa de la Constitución de 1857 mediante la distribución del texto para salvaguardarla de posibles nuevas reformas; otra acción encaminada a publicar las denuncias sobre violaciones a las Leyes de Reforma que llegaban a los periódicos de corte liberal pero antioficialistas; y la última, interesada en promover el voto y difundir las noticias sobre la elección presidencial de 1896¹²¹. En su objetivo de venerar la memoria de los liberales ilustres el Grupo organizó una gran manifestación en honor a Juárez.

La gran manifestación de 1895 para conmemorar los lutos por Juárez fue organizada por el Grupo Reformista. Pese a la nutrida asistencia de varias asociaciones y grupos, el presidente Díaz declinó la invitación. Con la creación de la “Capilla de la Independencia” el grupo no topó con mejor suerte. A la postre lo que pretendía el Grupo era arrancar los restos de los insurgentes de la primera hora de las manos del clero¹²², pues como veremos más adelante sus restos reposaban en el Altar de San José, en la cripta de la Catedral de México. El Grupo Reformista solicitó al Congreso de la Unión que consolidara la propiedad del Templo de la Enseñanza para convertirlo en “Capilla de la Independencia” y que se depositaran ahí los restos de los caudillos insurgentes y las reliquias más significativas de la época¹²³. Esta, como se verá en el V capítulo, fue una de las iniciativas precursoras de la erección del Panteón Nacional.

Según Jiménez Marce el mito no se empieza a construir sino a partir del año de 1886 y no se consolida hasta la inauguración del Hemiciclo en 1910. Hacia 1903, dos

argumentos definían los mitos liberales en torno a Juárez: el de los científicos liberales, quienes destacaban –a conveniencia- la continuidad entre Juárez y Díaz; y el de los liberales críticos de Díaz, los jacobinos, que resaltaban la enorme distancia que mediaba entre ambos próceres, centrando su alabanza en el papel desempeñado por Juárez en la Reforma y la Intervención. La importancia que le concedió el gobierno de Díaz al centenario del natalicio de Juárez se adivina en el nombramiento de una comisión de alto nivel que estaba constituida, entre otros, por Félix Romero, Emilio Velasco, Rosendo Pineda, Pablo Macedo, Gabriel Mancera, Jesús Alonso Flores, Carlos Rivas, Victoriano Salado, José Casarín etc. En dicha comisión –con claro afán conciliador- estaban presentes los científicos, los constituyentes y los gonzalistas. Al margen de dicha comisión quedaron los liberales independientes que habían fracasado en sus intentos de salvaguardar de las reformas porfiristas a la Constitución de 1857 y los liberales anticientíficos y reyisionistas como Rodolfo Reyes, Ireneo Paz y Joaquín Baranda. El control y centralización en el manejo de los mitos es claro¹²⁴. Juárez simboliza la posibilidad de reivindicación y de “alzarse frente a la adversidad de una cuna humilde y una raza despreciada”¹²⁵. La deificación que el liberalismo, en su conjunto, hizo del personaje histórico de Juárez, consolidada con bombo y platillo por el régimen y sus opositores liberales en 1906, hizo del Benemérito la encarnación de todo un proceso de reformas liberales largo y tortuoso, complejo y contradictorio¹²⁶.

En un “Símbolo llamado Juárez” Rubén Guerrero apunta que no se le habría asignado la relevancia necesaria a la figura de Juárez y que el Porfiriato al apropiársela “disolvió la posibilidad de hacer una historia específica del símbolo Juárez”¹²⁷. Quizá el Juárez histórico prevaleció sobre el Juárez simbólico, pero lo que no menciona Guerrero es que la construcción de un símbolo, al igual que la de un mito, tiene una gran carga política, y que en ese sentido el símbolo Juárez se adecuó a las circunstancias por cuanto fue esgrimido por las asociaciones de obreros, por los liberales independientes, por el porfirismo más acendrado y después, por la Revolución. Los símbolos se construyen a la medida de la efeméride que se quiera conmemorar, o de la historia que se quiera transmitir, y se yerguen sobre una tradición cuya peculiaridad se funda en la recurrencia visual.

4.2 El Hemiciclo a Juárez

No gozaba la figura histórica de Juárez de ningún monumento ni proyecto de monumento a su gloria hasta la iniciativa del Coronel Knyght de levantar uno por suscripción nacional y que aparece en *El Partido Liberal* en el año de 1888:

“El ameritado liberal Señor Coronel Knyght nos ha mostrado un diseño, que nos ha parecido muy bello; dicho diseño representa un monumento que se erigirá al benemérito D. Benito Juárez en la Reforma, adelante del que tiene en dicho paseo el ilustre Cuauhtémoc. El monumento de que se trata será hecho con mármoles blanco y negro del país”¹²⁸.

En ese mismo año el dicho diario reproducía una excitativa de *La Correspondencia de México* en que exhortaba a los mexicanos a que toda vez que el dicho monumento ya había sido aprobado “colocándose por el actual Presidente de la República, a quien ha tocado en suerte, como hemos dicho, casi terminar la obra gigantesca que emprendiera Juárez, la primera piedra del referido monumento que para perpetuar la memoria del ilustre patricio debe levantarse. *La Correspondencia* quiere que el acto de colocación de la primera piedra se ese monumento se verifique el 18 de junio venidero, aniversario del fallecimiento de tan ilustre patricio”¹²⁹. Ni la iniciativa del Coronel Knyght, ni la excitativa de *La Correspondencia* llegaron a concretarse.

Antes de la ejecución definitiva del Hemiciclo a Juárez en 1910, hubo otro intento que es digno de detallar. Dicho monumento fue proyectado por el Dr. Samuel Morales Pereira y delineado por una sección de ingenieros del gobierno y “se colocará, si así lo determina el gobierno entre Tacubaya y Chapultepec. El Mausoleo, que constará de dos cuerpos y la bóveda de coronamiento, debe tener 56 varas de altura. La base será de setenta metros por lado. Sobre la cúpula que estará cubierta de cristales azules, se ostentará una grande águila mexicana, con las alas abiertas, inclinada, y como pretendiendo mirar al interior. Esa águila tendrá una corona en el pico. Dentro del primer cuerpo se colocará el monumento que se halla actualmente en el panteón de San Fernando. La escalinata del mausoleo podrá contener 25,000 personas. El proyecto encierra una alegoría que puede resumirse en tres conceptos: muy grande, muy elevado y muy sencillo para demostrar así la grandeza, la elevación de ideas y la sencillez de Juárez”¹³⁰. Para 1891, *El Partido Liberal* extrañaba no haber vuelto a saber nada del monumento propuesto por Morales Pereira¹³¹. Juárez que habría muerto en 1872 no contó con un monumento a su gloria sino hasta 1910.

En el informe leído por el Diputado e Ingeniero Ignacio de la Barra, en el día de la inauguración del Hemiciclo a Juárez, en septiembre de 1910 se detalla la construcción de

dicho monumento: “en la concepción del monumento privó en el artista la obra del gran patriota. Juárez está representado atinada y propiamente: se apoya con firmeza en la tierra en que el hombre se agita con sus grandes y nobles cualidades y con sus pasiones bajas y mezquinas, y le dan sombra amorosamente la Gloria, que celebra el triunfo de la República, colocando una corona sobre las sienes del Patricio, y la República que, con aire majestuoso, descansa su espada en tierra, significando el fin de las luchas por nuestra segunda Independencia, en tanto que con su diestra levanta en alto la antorcha del progreso. Bella inspiración del artista Heredia, hábilmente ejecutada por el escultor Lanzaron en hermoso bloque de Carrara, de siete metros de altura y setenta toneladas de peso, llevada a cabo en el cortísimo plazo de setenta y cinco días. Es conveniente hacer notar que todas las obras que forman parte del monumento que hoy se inaugura, han sido terminadas en menos de diez meses; habiéndose comenzado los trabajos de cimentación de cemento armado á fines de noviembre de 1909 y empleándose en ellos ochenta y seis días.

Las obras de colocación del mármol, principiadas en 7 de abril de 1910, hubieron de suspenderse durante varios meses por no haberse recibido con regularidad las remisiones hechas de Italia, habiéndonos obligado esa circunstancia á montar 1,346 bloques, de los 1,620 que forman la construcción, en un término que no excedió de 45 días. Todo el mármol empleado alcanza un peso aproximado de 1,400 toneladas y un volumen de cerca de 600 metros cúbicos. Cada columna dórica, que son 12, pesa 10 toneladas; cada arquitrabe, 8 toneladas; cada león de los que están al pie de la tribuna, 9 toneladas, y el grupo escultórico pesa cerca de 70 toneladas. De la Barra alude al pueblo griego que legó los tres órdenes que han inspirado el monumento: “tres órdenes que imprimen carácter bien definido á la composición arquitectónica: el uno, severo y varonil, para los templos de Júpiter, de Minerva, de Marte y de Neptuno; otro, delicado y gracioso para los de Venus, de Proserpina y de Flora, y el último, rico y magnificante, para los de Juno, de Diana y de Apolo. Y surgieron de allí los tres órdenes clásicos, creación ingeniosa y admirable que nada, ni el tiempo ha podido destruir, y que matizan é imprimen expresión definida á las altas manifestaciones de la Arquitectura. El primero, el que procede de los dorios, lleva la demostración de su genio severo, sólido, resistente: revela á la primera vista su potencia, como un atleta muestra sus músculos.... Este orden dórico fue el adoptado en esta obra; es, sin duda alguna, el que debería inspirar el monumento a Juárez, al hombre fuerte, recto, justo, incommovible ante las seducciones etc., etc.”¹³².

En lo que podríamos signar como un trastrocamiento de la historia, Guerrero Zorrilla señala que “el Hemiciclo a Juárez se colocó como un signo central del nuevo lenguaje político nacional, que habría de ser tan importante en el surgimiento de la Revolución mexicana”¹³³. Si nos atenemos a la biografía del monumento en cuestión, en ningún documento se menciona que los proyectistas de dicho monumento quisieran exponer un “nuevo lenguaje político nacional” que anticipaba con genial clarividencia a la Revolución mexicana. Todo lo contrario, en las motivaciones de los artistas prevaleció la intención de ofrecer el primer gran homenaje artístico a la figura del prócer y el estilo dominante es el del neoclásico en alusión directa al lenguaje artístico del republicanismo. Es éste un homenaje del régimen porfirista en el que priva un lenguaje escultórico y arquitectónico compartidos con otros artefactos artísticos del régimen. El Hemiciclo constituye un amplio catálogo de órdenes, estilos y alegorías occidentales que está lejos de querer romper con las imposiciones canónicas de la Academia. Sólo debemos admitir que todos los otros intentos de erigir un monumento a Juárez, dentro y fuera del Porfiriato, fracasaron.

Las cantidades invertidas en la construcción del monumento al Benemérito son las siguientes:

Obras de consolidación del suelo por medio de pilotes de cemento armado, sistema de “Hennebique”, patentado; estructura del mismo material, y sobreclavación del conjunto, de acuerdo con los contratos celebrados con el Ingeniero Miguel Rebolledo	\$ 45,853.00
Obras de mármol y de bronce, y montaje del monumento, de acuerdo con el contrato celebrado con la Compañía Italiana de Construcciones.	\$ 261,750.00
Movimientos y transporte de mármoles y gastos generales	<u>\$ 83,082.96</u>
Cantidades que montan un total de	\$ 390,685.96*

Las cantidades son en pesos mexicanos.

Fuente: GARCÍA, *Crónica...*, 1990, Apéndice 121.

El juicio establecido por D. Justino Fernández pudo sentar cátedra, entre sus discípulos, a la hora de valorar el Hemiciclo a Juárez. Fue el arquitecto Guillermo de Heredia -señala D. Justino- “quien concibió una gran exedra de mármol blanco, en severo estilo clásico de orden dórico con un cuerpo central, que sirve de fondo a la tribuna y de pedestal al grupo escultórico, el cual está compuesto por la figura sedente de Juárez y dos simbólicas, una alada y portadora de la corona de laurel, la otra con la espada de la justicia en la siniestra y una antorcha en la diestra; en lo alto de los pilares

que remata la exedra se colocaron sendas urnas de bronce dorado a manera de lámparas votivas. Faltó al arquitecto, quizá, un último sentido monumental, más procuró ceñirse a un clasicismo que, a lo menos, tiene severa dignidad”¹³⁴. La alusión a la ausencia de una escala monumental fue también una preocupación de Velázquez Guadarrama. A dicha autora le resulta inexplicable “que al gran héroe de la Reforma se le haya impedido ocupar un lugar en la calzada más notable de la ciudad y se haya acabado por dedicársele, a la postre, un monumento más modesto que el proyectado por César Orsini, y casi finalizado en su ejecución por Cencetti y Trabachi”¹³⁵. El monumento proyectado y ejecutado por estos italianos resultaba –dice Velázquez– mucho más elaborado, formal y conceptualmente, que el construido por Guillermo de Heredia e inaugurado en 1910, casi al final de la gestión de Díaz¹³⁶. Al respecto hay que considerar que la brevedad con que se proyectó y erigió el Hemiciclo a Juárez hace dudar de la voluntad emanada de las más altas autoridades del régimen y quizá fue una decisión tardía la de erigir dicho monumento. Con todo y todo, el monumento a Juárez es un monumento porfiriano. A pesar de los contratiempos en el suministro de mármol, el monumento se erigió en sólo diez meses. El sitio del emplazamiento ya se habría cuestionado aún antes de la muerte de Juárez, cuando la calzada ni siquiera había sido bautizada como la de Reforma. Como sabemos, a una de las glorietas de dicha calzada, se proponía que en vez de Juárez llevara el nombre de “Glorieta de la Democracia”. Los documentos consultados no informan acerca del desplazamiento del monumento del “Héroe de la Reforma” de la calzada que conmemoraba la efeméride. En cuanto a la elaboración conceptual y formal del monumento, debidos en su totalidad a Guillermo de Heredia, sólo se podría argumentar, que, estéticamente, con el único monumento que podría competir -por su monumentalidad y significado histórico- sería con el dedicado a la Independencia. Pensemos sólo un instante en el Hemiciclo a Juárez emplazado en la glorieta de Reforma que le correspondía originalmente.

Vicente Riva Palacio, Francisco Sosa y Justo Sierra imprimieron su huella en el Paseo de la Reforma. Ningún paseo de la capital mexicana expone de manera tan cabal las tres etapas históricas en que condensan la historia mexicana Riva Palacio y Sierra. Fue en este paseo donde eminentes porfirianos, con poder de decisión, plasmaron – como en ningún otro espacio público- una estética porfiriana.

El Paseo de la Reforma tiene luz propia durante el Porfiriato y hoy, pese a múltiples intervenciones luce –en medio de impresionantes edificios contemporáneos que son cómplices de la ausencia de planes de regulación urbana- los signos de su antiguo esplendor. Como referente capitalino el paseo se achica ante la topografía urbana contemporánea, en la cual hasta el Monumento a la Independencia, proyectado y ejecutado como el símbolo de la ciudad ha sufrido su propio empequeñecimiento, subsumido por edificios que se elevan hasta 3 y 4 veces su propia alzada, sin mencionar la Torre Mayor. La preocupación que tuvo Dondé de que la arquitectura del entorno no rivalizara con el Palacio Legislativo Federal no primó en los diseñadores y proyectistas urbanos de después de la Revolución: “demoler en nombre del progreso”, es un lema que bien se aplica al tratamiento que se le dio al Paseo de la Reforma, pues las suntuosas casas que atestiguaron la *belle époque* mexicana y que aparecen en la *Crónica* de Genaro García, salvo contadas excepciones, fueron demolidas para dar paso a otra modernidad, más acorde con lo que se entendía como la nueva arquitectura cuyo objeto era desligarse de un “romanticismo residual” que de golpe y porrazo desplazaba la vocación habitacional de dicho paseo. Poco a poco las magníficas mansiones fueron demolidas para dar paso a una “nueva concepción arquitectónica”. El Paseo de la Reforma, una preocupación porfiriana, perdió mucho del carácter con que había sido concebido y cedió ante los intereses del capital inmobiliario.

Carlos Martínez Assad advierte que “aun cuando el referente principal del Paseo de la Reforma fue el tributo del liberalismo y el homenaje a la República restaurada, Miguel Hidalgo y Costilla señoreó como el Padre de la Patria”¹³⁷. Martínez Assad atribuye esta situación a la rivalidad entre Díaz y Juárez, por lo que régimen terminaría por otorgar “mayor lucimiento a la gesta de la Independencia”. No obstante, como ya lo vimos, desde el último lustro del siglo XIX asistimos a una promoción histórica de la figura de Juárez, y esta se dio con la venia del Primer Magistrado de la Nación. En donde si privó la rivalidad apuntada por Martínez Assad y que ya habría advertido Velázquez Guadarrama fue en el desplazamiento del Hemiciclo a Juárez desde una de las glorietas de Reforma a uno de los costados de La Alameda. Hemos hurgado en la carga simbólica que guarda el haber erigido el monumento a última hora, de inaugurarlo fuera de las fechas solemnes del Centenario y de emplazarlo lejos de la vía emblemática de la Reforma, contraviniendo de este modo el famoso decreto que sintetizaba la iniciativa de Riva Palacio.

Los monumentos que luce el Paseo de la Reforma materializaron, a lo largo de más de tres décadas, las aspiraciones estéticas de los porfirianos que emprendieron el

remozamiento de la ciudad de México. El paseo es en su concepción original un paseo porfiriano, en especial por el signo de exclusividad con que fue concebido.

¹ EGUIARTE, "Espacios Públicos..." 1986, p. 95

² FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 215

³ ARCHIVO HISTÓRICO DEL DISTRITO FEDERAL (en adelante AHDF) Historia, Monumentos. Exp. 15

⁴ AHDF, Vol. 3583. Exp. 3. 1872. Sala de Comisiones del Ayuntamiento de México. Enero 5 de 1871.

⁵ AHDF. Vol. 3583, Exp. 3. 1872. Sala de Comisiones del Ayuntamiento de México. Enero 16 de 1872.

⁶ AHDF. Vol. 3583, Exp. 2., 1872

⁷ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 333

⁸ El "Paseo del Emperador" fue proyectado y realizado bajo el Segundo Imperio, con los auspicios y buenos oficios de Maximiliano de Habsburgo. Algunos aseguran que el emperador y su esposa se habrían inspirado en los "Champs Elysees" y las "etoiles" de la capital francesa: véase KRAUZE, *Siglo de caudillos*, 1997, pp. 31-37

⁹ Para un tratamiento certero de la reorganización urbana de París, véase: BENÉVOLO, *Historia de la arquitectura* 1980, pp. 89-133 y JORDAN, *Transforming Paris...*, 1995.

¹⁰ Como bien lo ha señalado el historiador Héctor Pérez Brignoli, en historia la comparación enriquece, pero sólo se debe comparar lo comparable.

¹¹ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 333.

¹² VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 333.

¹³ AHDF. Vol. 3583. Exp. 2., 1872

¹⁴ AHDF. Vol. 3583. Exp. 3., 1872.

¹⁵ AHDF. Vol. 3583. Exp. 11., 1873.

¹⁶ AHDF. Vol. 3583. Exp. 11., 1873. Obsérvese que las *desigualdades* topográficas a las que se hace alusión en el documento coinciden, literalmente, con las de la esfera social.

¹⁷ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 333. Verónica ZÁRATE realiza algunas descripciones del Paseo de la Reforma, del último tercio del siglo XIX en varios de sus artículos, véanse; ZÁRATE, "El language de la memoria...", 2001, pp. 3-7, *Ibid.*, "El papel de la escultura conmemorativa...", 2003, 420-424 y 425-428, *Ibid.*, "El Paseo de la Reforma como eje monumental", 2004, 62-82.

¹⁸ WIDDIFIELD, "Modernizando el pasado...", 2004, pp. 77-78.

¹⁹ WIDDIFIELD, "Modernizando el pasado...", 2004, p. 79

²⁰ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 333

²¹ Del mismo modo y durante la misma época la Rhintrasse en Viena se convertía en el índice iconográfico máspreciado del auge liberal austriaco SCHORSKE, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle*, 1981, pp. 45-133.

²² AGN. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Exp. 532/49. 20 de enero de 1886.

²³ DUBLÁN Y LOZANO, *Legislación Mexicana ó Colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República*. Agosto 23 de 1877.-Secretaría de Fomento. Sobre la erección de monumentos en varios paseos de la capital. N° 7641, Tomo XIII, p. 341.

²⁴ RIVA PALACIO, Vicente (editor) *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso...de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. Barcelona: Espasa y Compañía Editores, 1888.

²⁵ Hasta entonces la cripta del Altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana y la tumba de Iturbide en la Capilla de San Felipe, en la misma catedral, así como después de 1875, el mausoleo de Juárez

en el Cementerio de San Fernando, habrían cumplido cabalmente como sitios votivos de peregrinación cívica.

²⁶ SIERRA, *Evolución Política...*, 1957, p. 394-395 Se evidencia cierta coalescencia dos de las desamortizaciones apuntadas por Sierra y dos de los mitos-motivos que desarrolla Jiménez Marce, donde siempre hay un héroe en que se concentra la fuerza del momento. JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 33.

²⁷ SIERRA, *Evolución Política...*, 1957, p. 394

²⁸ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 140

²⁹ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, pp. 139-140

³⁰ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 127

³¹ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 130

³² TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 130

³³ ZÁRATE, "El lenguaje de la memoria...", 2001., *ibid.*, "El papel de la escultura conmemorativa...", 2003, *ibid.*, "El Paseo de la Reforma como eje monumental", 2004.

³⁴ En correcta alusión al olvido que se le habría practicado al Porfiriato y otros episodios históricos a raíz de la Revolución. ZÁRATE, "El lenguaje de la memoria....", 2001, p. 2

³⁵ ZÁRATE, "El lenguaje de la memoria....", 2001, p. 2

³⁶ ZÁRATE, "El papel de la escultura conmemorativa...", 2003.

³⁷ ZÁRATE, "El lenguaje de la memoria....", 2001, p. 5

³⁸ ZÁRATE, "El lenguaje de la memoria....", 2001, pp. 5-7

³⁹ ZÁRATE, "El Paseo de la Reforma como eje monumental", 2004.

⁴⁰ ZÁRATE, "El Paseo de la Reforma como eje monumental", 2004. p. 81

⁴¹ WIDDIFIELD, "Modernizando el pasado...", 2004, p. 80

⁴² TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 144

⁴³ MARTÍNEZ, *La Patria en el Paseo...*, 2005, p. 62

⁴⁴ PIÑA DEINHOFER, Siglo XIX: Arquitectura Porfirista. s/f., p. 1

⁴⁵ 21 años después, en una nota al Monumento a Colón don Antonio de la Peña y Reyes reivindicaba a su donante, Antonio Escandón, porque él fue quien cumplió, en nombre de toda la República, con su deber que no había podido cumplir el país. PEÑA y REYES, "El Monumento a Colón", *Revista de Sociedad, Artes y Letras*, 9 de octubre de 1892, p. 66

⁴⁶ FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX...*, 1983, p. 170

⁴⁷ FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX...*, 1983, p. 67

⁴⁸ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 334.

⁴⁹ ARCHIVO HISTÓRICO DEL DISTRITO FEDERAL. Ramo Gobernación. Monumento a la Independencia. Inv. 1168 Exp. 40, véase también: *El arte del siglo XIX...*, 1983, pp. 213-214

⁵⁰ PEÑA y REYES, "El Monumento a Colón", *Revista de Sociedad, Artes y Letras*, 9 de octubre de 1892, p. 66

⁵¹ Rodríguez Arrangoyti citado por: FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX...*, 1983, p. 171

⁵² PEÑA y REYES cita *in extenso* a Francisco Sosa en: "El Monumento a Colón", *Revista de Sociedad, Artes y Letras*, 1892, t. I, núm. 5, p. 66

⁵³ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 34

⁵⁴ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 35

⁵⁵ FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX...*, 1983, p. 358 y TENEMBAUM, "Streetwise History: The Paseo de la Reforma...", 1994, p. 135

⁵⁶ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 137

⁵⁷ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 168

⁵⁸ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 137

⁵⁹ SOSA, *Apuntamientos para la historia del monumento a...*, 1887, p. 23

⁶⁰ TENEMBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 138

⁶¹ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 336.

⁶² Para la época de la develación Riva Palacio estaba más interesado en la Feria Mundial que estaba organizando en la ciudad de México -y que para algunos le convertiría en un líder

completamente presidenciable- que en el Monumento a Cuauhtémoc. Al rechazar Díaz el proyecto de feria Riva Palacio le renunció a la Secretaría de Fomento en 1880.

⁶³ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 336.

⁶⁴ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 337.

⁶⁵ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 337.

⁶⁶ SOSA, *Apuntamientos para la historia del monumento a...*, 1887, p. 14

⁶⁷ SOSA, *Apuntamientos para la historia del monumento a...*, 1887, pp. 14-20.

⁶⁸ De la *minuta* del ingeniero Jiménez citada en: SOSA, *Apuntamientos para la historia del monumento a...*, 1887, p. 21

⁶⁹ SOSA, *Apuntamientos para la historia del monumento a...*, 1887, pp. 21-22

⁷⁰ MARISCAL, “El desarrollo de la arquitectura ...” *Op. cit.* 1901, p. 25

⁷¹ MARISCAL, “El desarrollo de la arquitectura ...” *Op. cit.* 1901, p. 19

⁷² FERNÁNDEZ, “El arte...”, 1983, p. 168 y 169

⁷³ TIBOL, *Historia General...*, 1964, p. 89

⁷⁴ En una dimensión conciliadora que no todos están dispuestos a reconocerle a Maximiliano, sus encargos de retratos de figuras tales como Hidalgo, Morelos e Iturbide, que fueron vistas en su día como representantes de convicciones muy dispares, fueron transformadas por medio del homogenizar pincel de los artistas académicos de mediados de siglo que recibían encargos de Maximiliano; su escala, su postura y su estilo contribuyeron a una especie de igualación y, posteriormente, de despolitización de esos símbolos que en un pasado no muy lejano resultaban antagónicos; Esther Acevedo citada por WIDDIFIELD, “Modernizando el pasado...”, 2004, p. 78

⁷⁵ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 336

⁷⁶ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 336

⁷⁷ El Partido Liberal, septiembre 2 de 1887, p. 1

⁷⁸ El Partido Liberal, septiembre 2 de 1887, p. 1

⁷⁹ El Partido Liberal, septiembre 2 de 1887, p. 1

⁸⁰ El Partido Liberal, septiembre 2 de 1887, p. 1

⁸¹ SOSA, *Las estatuas de la Reforma*, 1900, p. XIII

⁸² SOSA, *Las estatuas de la Reforma*, 1900, p. XIII

⁸³ SOSA, *Las estatuas de la Reforma*, 1900, pp. XIV, XV

⁸⁴ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 339.

⁸⁵ Juvenal citado por VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 340.

⁸⁶ SOSA, *Las estatuas de la Reforma...*, 1900, pp. VI, VII.

⁸⁷ La famosa disputa está brevemente reseñada en VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 340. Velázquez, además señala la “racionalidad masculina” utilizada en la selección de las estatuas que ocuparían los pedestales toda vez que las heroínas brillan por su ausencia. Sin despreciar el conocimiento que Sosa pudo tener de la idiosincrasia mexicana, es obvio que se puso en evidencia el talante machista de la sociedad. *Idem.*, pp. 340, 341.

⁸⁸ SOSA, *Las estatuas de la Reforma*, 1900, p. XV

⁸⁹ SOSA, *Las estatuas de la Reforma*, 1900, p. XVI

⁹⁰ Véanse los argumentos expuestos por VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, pp. 342, 343.

⁹¹ SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 6

⁹² SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 15

⁹³ SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 31

⁹⁴ SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 33

⁹⁵ SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 49

⁹⁶ SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 52

⁹⁷ SOSA. *Las estatuas...*, 1996, p. 53

⁹⁸ VELÁZQUEZ, “La historia patria en el Paseo de la Reforma...”, 1994, p. 37

⁹⁹ JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 37

¹⁰⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1990, Apéndice 121, p. 80, 81

¹⁰¹ JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 37

¹⁰² JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 39

¹⁰³ JIMÉNEZ MARCE, “La creación...”, 2002, p. 39

-
- ¹⁰⁴ ORTIZ MONASTERIO, 2004, p. 92
- ¹⁰⁵ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 39
- ¹⁰⁶ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 39
- ¹⁰⁷ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 39. La percepción de Pérez Rayón difiere sustancialmente de la de Jiménez por cuanto para esta autora el mito de Juárez se originó con su muerte y se consolidó con el centenario de su nacimiento en 1906. PÉREZ, "La modernidad y sus mitos...", 2004.
- ¹⁰⁸ PÉREZ, "La modernidad y sus mitos...", 2004, p. 217
- ¹⁰⁹ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, pp. 182-183
- ¹¹⁰ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 40
- ¹¹¹ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 40
- ¹¹² JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 40
- ¹¹³ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 41
- ¹¹⁴ CORTÉS, "El grupo reformista y constitucional...", 2002, p. II
- ¹¹⁵ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 42
- ¹¹⁶ GUERRERO, "Un símbolo...", 1999, p. 86
- ¹¹⁷ GUERRERO, "Un símbolo...", 1999, p. 70
- ¹¹⁸ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p. 42
- ¹¹⁹ CORTÉS, "El grupo reformista y constitucional...", 2002, p. III
- ¹²⁰ CORTÉS, "El grupo reformista y constitucional...", 2002, p. 75
- ¹²¹ CORTÉS, "El grupo reformista y constitucional...", 2002, p. 76
- ¹²² CORTÉS, "El grupo reformista y constitucional...", 2002, p. 81
- ¹²³ *Diario del Hogar*, 1º de agosto de 1895, citado por CORTÉS, "El grupo reformista y constitucional...", 2002, p. 82
- ¹²⁴ PÉREZ, "La modernidad y sus mitos...", 2004. p. 222
- ¹²⁵ PÉREZ, "La modernidad y sus mitos...", 2004. p. 247
- ¹²⁶ PÉREZ, "La modernidad y sus mitos...", 2004. p. 247
- ¹²⁷ GUERRERO, "Un símbolo...", 1999, p. 76
- ¹²⁸ El Partido Liberal, 19 de mayo de 1888, p. 2
- ¹²⁹ El Partido Liberal, 16 de junio de 1888, p. 2
- ¹³⁰ El Partido Liberal, 20 de noviembre de 1890, p. 2
- ¹³¹ El Partido Liberal, 20 de noviembre de 1891, p. 3
- ¹³² El informe ha sido extractado de GARCÍA, *Crónica...*, 1990, Apéndice 121, p. 79
- ¹³³ GUERRERO, "Un símbolo...", 1999, p. 91
- ¹³⁴ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 176.
- ¹³⁵ El Partido Liberal, 27 de mayo y 12 de agosto de 1893.
- ¹³⁶ VELÁZQUEZ, "La historia patria en el Paseo de la Reforma...", 1994, p. 343
- ¹³⁷ MARTÍNEZ, *La Patria en el Paseo...*, 2005, p. 17

CAPÍTULO IV

EL MONUMENTO A LA INDEPENDENCIA

¿Dónde termina el significado y dónde empieza el esquema decorativo? En la interpretación de las convenciones representacionales hay mucho más de lo que “ve el ojo” literalmente.

E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 15

INTRODUCCIÓN

Varios intentos hubo en México de erigir un monumento a la gesta de la Independencia. Para que el monumento en cuestión se ejecutara hubieron de presentarse distintas iniciativas y desde un principio prevaleció cierta ambigüedad respecto a si dicho monumento debería honrar a la efeméride de la Independencia, a Miguel Hidalgo o a Iturbide. Otra ambigüedad resultó ser el sitio donde debía erigirse el monumento conmemorativo, aunque distintas iniciativas –a través del tiempo- lo ubicaron en lugares de alto contenido histórico-simbólico: el Zócalo, Chapultepec y el Paseo de la Reforma.

De todos los proyectos de monumento el más difundido fue, quizá, el de Lorenzo de la Hidalga (véase la figura 12), proyectado en 1843¹, no llegó nunca a edificarse. Cuando la ciudad de México se descubre, en vísperas del centenario de su nacimiento a la vida independiente, sin un monumento a la más gloriosa de todas sus epopeyas, se hizo necesario abreviar el proceso, se llamó a concurso y se escogió el proyecto que se empezaría a desarrollar en 1901.

Para poder comprender la intencionalidad de los proyectistas del monumento - según su cercanía o lejanía del Cura Hidalgo- hemos de indagar en la genealogía de los monumentos y en su intencionalidad. El culto a Hidalgo durante el siglo XIX, como lo ha enfatizado O’Gorman, no estaba exento de un alto grado de ambigüedad², toda vez que el partido conservador blandía a Iturbide como su estandarte ante la decisión de los liberales de coronar el panteón heroico con la figura del Cura, en su “divina advocación” de Padre de la Patria.

I- LAS VIRTUDES HEROICAS DE HIDALGO.

“Monstruo luciferino y ángel de salvación, he aquí -señala O’Gorman- la extraña dualidad con que penetró Hidalgo el reino del mito donde las balas [y anatemas] ya no pudieron alcanzarlo. Así transfigurado descendió a la Tierra, y en torno a la pugna entre aquellos extremos irreductibles se fue convirtiendo en el genio tutelar de nuestra historia. En las páginas siguientes queremos rastrear las huellas que en esa peregrinación ha dejado tan ilustre sombra”. Es este un segmento del discurso de ingreso que presentaba Edmundo O’Gorman ante la Academia Mexicana de la Historia, en 1964³. O’Gorman trasciende los mil y un panegíricos con que contará Hidalgo para ese entonces y muestra un Hidalgo “transfigurado que descendió a la Tierra”, pero para el cual el ingreso al reino del mito y del héroe había significado escalar un tortuoso desfiladero flanqueado por adversarios de toda ralea.

Desde el grito de insurrección afloraron los apologistas y los detractores del Cura. En tanto la prensa realista denostaba a los héroes de la primera hora la prensa insurgente no escatimó esfuerzos por representar a los mismos héroes como verdaderos manes. En la prensa insurgente, que ensalzaba a los héroes de la primera hora, se rendía homenaje, en junio de 1812, a Morelos, Hidalgo, Rayón y Allende. A este último se le calificaba como “el primer héroe de la patria”⁴. Para diciembre del mismo año se celebró “al piadoso párroco de Dolores y al inmortal Allende”⁵. En las filas de la insurgencia de esta época aun no se han deslindado las carreras heroicas de sus principales cabecillas, y claro está no se habría instituido el culto individual a ninguna figura en especial. Fue Carlos María de Bustamante, quien en su promoción histórica de la insurgencia, prodigó todos los manes a Morelos en detrimento del Cura.

La contrainsurgencia –hasta donde pudo- se desveló por aniquilar la vocación de mártires de los primeros insurgentes. En la prensa insurgente se loaba la figura de Hidalgo y se le bendecía como el guía espiritual del pueblo levantado en armas. Se le reconocía como profundamente carismático y su temprano suplicio lo puso en la ruta hacia la divinidad. El Cura –dice Luis Villoro- no es sólo un jefe político, es también el profeta inspirado. Las mesnadas que siguen la bandera guadalupana difunden por todas partes la nueva de que “el cura es un santo; que la Santísima Virgen le habla varias veces al día...”⁶. Se trata de una guerra santa, de una cruzada contra el hereje que apuró la irrupción del movimiento popular. Se entrelazan los preceptos católicos

con los de la insurgencia armada. El pueblo, apunta Villoro, “lo sigue como a un santo, como a un iluminado [...] Sus partidarios no encuentran mejor nombre que darle que el de *Alteza Serenísima*...”⁷.

En esta extraña dualidad entre el santo y el héroe ya habría insistido Jiménez Marce por cuanto “la genealogía como creadora de representaciones se inserta dentro del espacio de la memoria social a través de imágenes idealizadas. Así, se le atribuyeron a los héroes características propias de los santos bíblicos. De tal suerte que el santoral cívico y la religión de la patria suplantaron el santoral religioso por uno de índole secular [...] Estamos ante un proceso de secularización –que según Jiménez Marce- no requirió de la eliminación o represión de lo sagrado, sino, de lo que se entiende que fue un proceso de interiorización progresiva en un juego mental que se apropió de las representaciones colectivas instituidas para expresarse”⁸.

El héroe fue concebido como un arquetipo, y por lo mismo, digno de imitación. El héroe como arquetipo se inscribía en un ámbito profano, que sin entrar en contradicción con los modelos religiosos, buscaba compartir los mismos espacios de adoración entre la gente [...] Con la alegorización del héroe (investido de virtudes religiosas y profanas) no sólo se daba un ejemplo del hombre superior moralizador, sino también del hombre que serviría para unir las conciencias en una identidad única⁹.

Según la concepción que de los héroes y de lo heroico tenía Carlyle, descubrimos en Hidalgo rasgos inconfundibles. Para Carlyle “el sacerdote es una especie de profeta, y necesita la existencia de una luz de inspiración. El sacerdote preside el culto y la devoción del pueblo; es el lazo de unión de éste con lo invisible y santo”¹⁰. Como sabemos, Hidalgo es guía y mentor del pueblo insurrecto, que se ha rebelado para alcanzar su libertad. Su prédica tiene un matiz milenarista, toda vez que el Cura no previó los alcances de su insurrección. En su dimensión de profeta, cual palabra revelada, “ha prometido el triunfo del reino de la justicia y la igualdad tal como lo predicaba el cristianismo en sus orígenes”¹¹. ¿Qué mejor manera de ungir al héroe que atribuirle una naturaleza divina? Pero ni el “proceso de santificación” de Hidalgo mereció los indultos de sus más insignes detractores.

Para Lucas Alamán, Lorenzo de Zavala y José María Luis Mora –todos contemporáneos a la guerra de Independencia, los resultados de ésta fueron nefastos. Mora confesaría que los hechos de 1810 eran un mal necesario¹². Fray

Servando Teresa de Mier era un fiel simpatizante de la Independencia pero la sublevación de 1810 le parecía “insensata y desastrosos sus efectos”¹³. Así como los insurgentes consideraron su movimiento como una hazaña heroica, para los artífices de la consumación, Iturbide incluido, a la guerra iniciada con el pronunciamiento de Dolores no se le daban muchos créditos. La chusma que rodeó a Hidalgo no se podría comparar jamás con los uniformes trigarantes que irrumpieron en la ciudad de México la mañana del 27 de septiembre de 1821. En gran medida y en los años posteriores a la insurgencia de la primera hora sus detractores fijaron la opinión pública de las clases urbanas adineradas horrorizadas ante el ímpetu del movimiento popular, que para entonces se habría desbordado. He aquí el interés de Iturbide por deslindar ambos movimientos.

Los 11 años de lucha que transcurren entre el grito de Dolores y la consumación de la Independencia contribuyeron a ensombrecer, aun más, las carreras heroicas de los insurgentes. Después de 1821 y hasta su caída, las virtudes heroicas serían monopolizadas por Iturbide. A partir de la consumación, el partido realista revistió de tanta gloria a Iturbide como los insurgentes a Hidalgo. La intención de conciliar Dolores con Iguala procedía, tempranamente de las filas insurgentes, con la única intención de frenar el rápido ascenso de Iturbide. Aunque para Iturbide “las revoluciones de 1810 y 1821 eran acontecimientos desligados e incompatibles, y la obvia consecuencia resultaba ser que a él y solamente a él correspondía la gloria de haber independizado la Nueva España”¹⁴.

Entre las filas insurgentes Iturbide arrastraba dos infamias: la primera por haber combatido del lado de la causa realista y, la otra, por su envanecimiento y ambición desmedidas que lo llevaron a proclamarse emperador. No obstante, estos factores conjugados catapultaron la figura heroica de Hidalgo en una proporción semejante a la que describió Iturbide en su periplo de caída. El famoso decreto del Primer Congreso Constituyente inicia la promoción histórica de la primera insurgencia y definía su posición republicana ante el sino monárquico de Iturbide. El decreto decía a la letra que “los servicios prestados por los insurgentes a la patria eran *buenos y meritorios* y hacía beneméritos de la patria en grado heroico a los señores don Miguel Hidalgo, don Ignacio Allende, don Juan Aldama, don Mariano Abasolo, don José María Morelos...”¹⁵.

Hidalgo y sus compañeros de armas, tan sólo 13 años después del grito de Dolores recibían el reconocimiento de la patria. Entre abril de 1823 y el mismo mes de 1824, el Primer Congreso Constituyente se propuso borrar toda vestigio del Imperio de Iturbide. Se anuló la coronación, la sucesión hereditaria, el Plan de Iguala y los Tratados de Córdoba [...] se le cambió el nombre a todo lo que antes llevaba el de imperial por el de nacional¹⁶. Este fue un triunfo de los cultores de la primera insurgencia. El Congreso de 1823 habrá cimentado la celebración cívica y en 1825 se estará inaugurando el ritual con que la patria honraría a sus héroes. A partir del 16 de septiembre de 1825 se incorpora la oración cívica oficial a la parafernalia conmemorativa del aniversario de la Independencia. A Wenceslao de la Barquera, Juan Francisco Azcárate, José María de Tornel y Mendivil y Pablo de la Llave, entre otros, les cupo el honor de pronunciar la oración cívica septembrina.

Al acceder al poder Antonio López de Santa Anna, en 1834, aparecen de nuevo síntomas de la promoción histórica de Iturbide. En la oración cívica pronunciada por José María Castañeda y Escalada, en 1834, se elogió a Iturbide, y tres años después, Manuel de la Barrera y Troncoso vincula a Dolores con Iguala¹⁷. El discurso de Luis de la Rosa, en 1840, es un hito puesto que la emprende contra el sacrificio de la República Federal perpetrado por Santa Anna y reconoce en Iturbide el acto de haber consumado la Independencia, pero deplora su envanecimiento como emperador, pues “Hidalgo y Morelos no habrían luchado para fundar un trono”¹⁸. Luis de la Rosa culpaba a los monárquicos y conservadores de la inestabilidad política reinante¹⁹.

El año de 1847 surge como un parteaguas en las interpretaciones historiográficas de la insurgencia, el Imperio de Iturbide, la primera República Federal y la primera centralista. Con la ocupación norteamericana se hunde el paradigma republicano y ofrece a los pro-monárquicos el mejor argumento para la restauración del trono mexicano. La sentencia de O’Gorman se adecua a las circunstancias toda vez que “parece que las tendencias llamadas reaccionarias contaban entonces con un mayor apoyo en la voluntad general que las ideas liberales”²⁰. Hale señala que “...fue la guerra la que enfocó todo hacia un bien articulado y conciente “conservadurismo”²¹. La guerra contra los Estados Unidos había provocado una crisis en el sentimiento nacional y a la vez habría abonado el terreno del nacionalismo. La soberanía nacional había sido mancillada y el honor de la patria habría de ser recuperado. Se acude, en el repertorio patriótico, a la lucha contra la conquista española y a la epopeya de la

Independencia como los expedientes más adecuados para restituir la soberanía nacional tan humillada por los *yankees*.

Lucas Alamán, el más esclarecido de los pensadores conservadores, habría iniciado su gran alegato histórico a partir de 1844. Dicho alegato empieza con la *Historia de Méjico* y culmina con sus *Disertaciones sobre la República Mejicana*. Una interpretación abarcadora y estructurada del pasado mexicano, en clave liberal, sólo llegó con el *México a través de los siglos*, entre 1884 y 1889.

Las oraciones patrióticas del 16 y 27 de septiembre de 1848 deploraron la ocupación, toda vez que en el año de 1847 ha ondeado la bandera norteamericana en Palacio Nacional. A José María Iglesias le corresponde la oración del 16 y no puede si quiera mencionar a los héroes de la insurgencia²². Pero en la oración del 27 —que es el aniversario iturbidista— José M. González Mendoza prodiga halagos a Iturbide y a los héroes insurgentes. No obstante, el orador advierte que si los mexicanos persisten en sus extravíos hundirán a la patria para siempre, por cuanto se alejaron de los dictados de los emancipadores²³. Al año siguiente, en 1849, en su discurso cívico septembrino Francisco M. de Olaguíbel culpó a la facción conservadora “de aliarse con el enemigo norteamericano y enseñarles los caminos de su país, estos que sólo conseguirán su propia ruina y la nuestra...”²⁴.

El avance conservador, bajo Santa Anna, parecía arrollador, tanto por cuanto en 1850 la “gran fiesta patria no fue el 16 sino el 27, y los grandes lutos el 28, no el 17; solemnizados con honras fúnebres por el alma del “inmortal héroe de Iguala”²⁵. En los estertores del último gobierno santannista se le concede al nombre de Iturbide la “Orden de Guadalupe”, además del título de “Libertador”²⁶. Lo que para Iturbide suponían méritos en su ascenso al panteón heroico de manera proporcional e inversa afectaba la carrera heroica de Hidalgo, aunque con Santa Anna alejado del poder se acabó la promoción histórica oficial del ex-emperador.

El triunfo de los liberales en la guerra de Reforma supuso también un triunfo para Hidalgo toda vez que la guerra de Reforma, en su advocación de segunda guerra de Independencia, pertenecía a la tradición liberal y se hermanaba con el grito de Dolores. Es el Hidalgo deslindado de sus compañeros de armas y de Iturbide, coronado con el laurel de la patria y acreedor de los títulos de generalísimo, profeta del republicanismo y teórico revolucionario el que ahora se hacía acreedor del título de reformador. Con este Hidalgo triunfan los ideales liberales y los de la Reforma y está pronto a encumbrarse por la ruta de la divinidad transfigurado en padre de la

patria. Pero ni con el triunfo de la guerra de Reforma los liberales se sintieron con una cómoda ventaja ante el avance conservador que no daba tregua a sus opositores. Los debates del congreso dan cuenta de tal situación cuando los liberales censuran las pensiones de guerra concedidas a los “antiguos patriotas” remanentes de todas las guerras, sin distinción de color político. El punto es que los liberales deseaban suspender dichas pensiones a aquellos que habían abrazado la causa conservadora en la guerra de Reforma y el legislador Navarro, conservador, “increpaba a la bancada liberal por haberse atrevido a suspender sus pensiones a esos infelices contra todo sentimiento humanitario, a lo que el legislador Sein, liberal, replicaba “que si esos hombres han podido ser patriotas en un tiempo no lo han sido siempre, puesto que se sometieron a la reacción...”²⁷. Ante semejante arbitrariedad hubo de interceder Mariano Riva Palacio, uno de los liberales más prominentes de la bancada y para hacer justicia a los ex-combatientes afirmó que “quienes derramaron su sangre por la Independencia de la patria, que nos han hecho libres, deben merecer toda la consideración, y cualquiera que sea su falta, no debe en manera alguna hacer contrapeso con sus servicios...”²⁸.

Estamos en vísperas de la intervención francesa y de la restauración del trono mexicano en la figura de Maximiliano. Instalado en su trono el austriaco se encargó de loar la figura de los héroes de la primera hora al lado de la de Iturbide, además como ya lo vimos, Maximiliano gustaba de registrar en fotografía o al óleo los grandes momentos de su gestión imperial²⁹. Finiquitado el Segundo Imperio y en los albores de la restauración de la República el “ascenso de Hidalgo ya no encontrará tropiezos, porque aún en los tiempos del Segundo Imperio, que trató de arraigarse a la sombra de Iturbide, no habrá hostilidad hacia el Cura y fusilados los conservadores en las personas del Archiduque y de sus generales, más que el Atila de Dolores importa ahora exhibir al patricio venerable como raíz histórica de las instituciones victoriosas”³⁰.

En la nueva interpretación de la Independencia que se escribe, pinta y monumentaliza durante el Porfiriato, los orígenes de la patria se sitúan en el movimiento insurgente y en la figura de Miguel Hidalgo. Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano fueron los primeros en declarar que la República y el proyecto liberal provenían del grito de Dolores proclamado por Hidalgo. Los artistas y políticos del Porfiriato ratificaron esa idea en numerosas pinturas dedicadas a honrar al *Padre de la Patria*³¹.

La tarea de instituir a Hidalgo como “divinidad rectora de la patria” correspondió al Porfiriato. Al blandir la figura del ilustre anciano como propia el régimen se aseguraba una continuidad histórica que lo legitimaba. El Hidalgo porfiriano se perfila a través de los libros de texto, de las historias patrias y de juicios históricos, tan determinantes, como el de Justo Sierra³². Con el encumbramiento definitivo de Hidalgo al panteón heroico se rubricaba la expulsión definitiva de Iturbide, a quién la pérfida Clío sólo le reservó la inscripción de su nombre, esculpido en caracteres latinos en uno de los anillos del fuste de la columna porfiriana de la Independencia, a poca distancia del de Allende (véase la figura 16).

II- LOS MONUMENTOS A HIDALGO

La promoción que de la calidad heroica de Hidalgo y de sus compañeros de armas hizo el partido liberal no condujo automáticamente a la edificación de monumentos conmemorativos de la epopeya de la Independencia. Para que la primera insurgencia formara parte del imaginario político hubieron de resolverse toda suerte de conflictos entre centralistas, federalistas, monárquicos, republicanos, reaccionarios e imperialistas. Las fricciones que se habrían generado entre las diferentes facciones habrían dominado el panorama político del siglo XIX.

Las intenciones de erigir monumentos que perpetuaran la memoria de la guerra de Independencia rivalizaron sólo con las iniciativas de levantar monumentos que rindieran tributo al cura párroco de Dolores. Hidalgo fue el héroe que se vio favorecido con el mayor número de representaciones iconográficas, o más bien, de intentos de representación. Sin embargo, la inmortalización del padre de la patria y su reconocimiento en mármoles y bronce fue tardía, en especial, en la capital mexicana.

El Hidalgo *Pater Patria* a la cabeza de los héroes nacionales sólo estuvo asegurado con el triunfo de las armas liberales ante el enemigo francés, en 1867. Hidalgo en su advocación de “divino anciano inmaculado” coronando el panteón heroico es un mito difundido con la restauración de la República. La imagen del venerable anciano justo e inmaculado es distinta a la del Hidalgo levantado en armas que prevalece en el discurso de la insurgencia de la primera hora y en el de la contrainsurgencia. Esta imagen inocente de Hidalgo es una imagen mística, de pastor de la grey, aderezada con la intención de procurar la aceptación de aquellos sectores

sociales que habrían abjurado de esa “terrible” imagen de Hidalgo como “ángel exterminador” (véase la figura 13).

El primer intento de que se tiene noticia de erigir un monumento a la memoria de Hidalgo data de 1811 (véase la figura 17). Es un dibujo hecho a pluma sobre papel de 20 x 23 cm. y fue hallado por las autoridades virreinales en la casa de don José María García Obeso (uno de los conspiradores de Valladolid) y es considerado como el primer proyecto que se pensó para levantar un monumento al iniciador de la revolución de Independencia. Fue encontrado en la casa del insurgente el 23 de enero de 1811³³. El modesto diseño motivado por el entusiasmo que suscitó en sus seguidores el cura de Dolores nunca llegó a levantarse. Entre la consumación de la Independencia, los gobiernos de Santa Anna y la guerra de Reforma no vamos a encontrar iniciativas de monumentos a Hidalgo. Fue Santa Anna el promotor de la figura histórica de Iturbide.

A fines de la década de 1850 la nación adolecía de representaciones materiales de sus héroes. En 1857, a los dos años de la caída de Santa Anna, y el primero de la guerra de Reforma, se criticaba en un *Calendario* la falta de estatuas dedicadas a los héroes de la insurgencia y se señalaba que primero tuvo una estatua Santa Anna que Hidalgo³⁴.

En junio de 1863, con la invasión francesa *ad portas*, el gobierno liberal de Juárez huye a San Luis Potosí y a su paso por Guanajuato el futuro Benemérito

“...dando rienda suelta a sus pensamientos patrióticos, y queriendo manifestar un acto de verdadera veneración, por el padre de la independencia mexicana Miguel Hidalgo y Costilla, expidió un decreto que suscribió el ministro de Relaciones Don Antonio de la Fuente para erigir un monumento en el pueblo de Dolores. Este monumento no se ha levantado; podría levantarse; tiene su objeto, tiene su grandiosidad, tiene su fin”³⁵.

El arrebató patriótico de Juárez no rendiría sus frutos sino hasta que se le dio contenido económico al proyectado monumento a Hidalgo en Dolores. Dicho decreto no fue considerado sino 15 años después, cuando se presenta ante el Congreso de la Unión la iniciativa de la Legislatura de Chihuahua de erigir un monumento al padre de la patria en el sitio donde fue inmolado³⁶.

Por Federico Mendoza y Viscaíno tenemos noticia de que en el año de 1864 se formó, por los vecinos de Pénjamo

“...una junta patriótica monumental [*sic.*] con objeto de trabajar en el sentido de que se levantara un monumento conmemorativo en el lugar en que vio la primera luz el párroco de Dolores. La junta hizo del conocimiento del público que el viernes 9 del presente, las autoridades de esta población pasarán al rancho de San Vicente Hidalgo a poner la primera

pedra del monumento que la gratitud de los penjamenses va a levantar allí al Padre de la Patria. La comitiva oficial, acompañada de los vecinos principales y del pueblo desfilará de las casas consistoriales a las cinco de la mañana, conduciendo procesionalmente el retrato del inmortal penjamense Miguel Hidalgo. Pénjamo, Diciembre 3, 1864. De este monumento sólo una señal de piedra indica al viajero la cuna de aquel mártir³⁷.

La iniciativa de erigir monumentos a Hidalgo tenía un marcado carácter regional, pero fue elocuente el olvido a que se sometió al caudillo en la ciudad capital. Bajo la última gestión presidencial de Benito Juárez encontramos un expediente inconcluso en que el Supremo Gobierno disponía que se prestaran los auxilios necesarios al ingeniero encargado de colocar la estatua de Hidalgo en la plaza principal, pues “El C. Presidente de la República se ha servido acordar que la estatua de Hidalgo que debía colocarse el próximo día 16 del corriente en la calle de la Mariscal, se coloque en el Zócalo que existe en la Plaza de Armas de esta capital”³⁸. Sin embargo, al año siguiente aparece en *El Imparcial* la petición de que la estatua de Hidalgo “se coloque en la encrucijada que forman las calles de San Andrés, Mariscal, Santa Isabel y la Concepción, siendo objeto el de que desde este punto comience la “Avenida de los Hombres Ilustres” para terminar en Buena Vista”³⁹.

El Imparcial avanzó aun más su comentario al recomendar como el lugar de colocación del monumento a Hidalgo la glorieta principal de la calzada que parte del paseo de Bucarelli a Chapultepec “y que como un absurdo, aún conserva generalmente el nombre de Calzada del Emperador”⁴⁰. El querer dotar a la capital de un paseo que hiciera honor a sus próceres estuvo motivado, sin duda, por la muerte de Benito Juárez acaecida en julio de 1872, paradójicamente a ambos próceres se les edificaría un monumento hasta el final del Porfiriato. Respecto a la opinión emitida por un diario colega acerca de que el monumento a Hidalgo debería ser colocado en el Zócalo de la Plaza de la Constitución, *El Imparcial* consideraba que ese sitio debía reservarse para “erigir un gran monumento, una obra de primer orden dedicada a la Independencia de México [...] y estarían enteramente de acuerdo que tal monumento fuese coronado por la estatua del venerable anciano de Dolores”⁴¹.

Ya erigido en Estado, la legislatura de Hidalgo propuso una excitativa para que se reformara la ley sobre la erección de un monumento a la memoria del héroe de Dolores⁴². Un mes después la reforma se convirtió en proyecto de ley y fue presentado por el ciudadano Reyes:

“El artículo primero estipula que se erigirá en la capital de la República, y por cuenta de la Federación un monumento sepulcral, en el lugar que designe el Ejecutivo, para depositar

las cenizas del inmortal Hidalgo y Costilla, para lo cual en el artículo segundo se autorizaba el gasto de veinte mil pesos, para la construcción del referido monumento, que deberá llevar la estatua del héroe, y estará terminado el 30 de julio de 1876, en cuyo aniversario se verificará la traslación de los restos del ilustre caudillo”⁴³.

En la justificación de su proyecto el ciudadano Reyes consideraría que “varios y muy merecidos honores se han decretado a la memoria del héroe inmortal de Dolores: pero la gratitud, el decoro nacional quedarán satisfechos con la erección de un monumento en donde *el patriotismo mexicano vaya, como un templo venerable, a rendir homenaje de veneración profunda, de agradecimiento inmenso a las cenizas de aquel que supo darnos patria*”⁴⁴. También se habría pensado en un monumento luctuoso para Juárez, o más bien, en un gran mausoleo que hiciera también de monumento votivo. Estamos en la década de 1870 y se considera como el más solemne de los homenajes el luctuoso, según ritos y tradiciones fuertemente arraigados en las conmemoraciones luctuosas de Occidente⁴⁵. Ninguno de los dos monumentos se llegó a realizar, pero, ¿porqué habría de esperar el Congreso 50 años para rendir homenaje al máximo caudillo de la Independencia?

Casi al final de la gestión presidencial de Lerdo de Tejada existió una preocupación por tipificar los espacios de culto a los héroes, cuyo antecedente más inmediato fue el culto a Juárez al momento de su muerte, porque después su figura histórica hubo de ser rescatada por el régimen de Díaz. A partir de entonces el ascenso de Juárez al panteón heroico no tuvo tropiezos, pero este no se completó sino hasta la inauguración del Hemiciclo en el marco de las fiestas del primer Centenario de la Independencia⁴⁶.

Para abril de 1878 la legislatura de Chihuahua presentó un proyecto de ley para la erección de un monumento digno del heroico cura de Dolores. En la justificación del proyecto el ciudadano González Porras dio lectura a la invitación que hizo el órgano oficial del Estado de Chihuahua a la prensa de la República, fundando la iniciativa en que:

“El caudillo de nuestra Independencia, fue sacrificado en esta ciudad el 30 de Julio de 1811. Un pobre monumento levantado cerca del lugar en donde fue ejecutado el anciano de Dolores, es el único tributo de gratitud consagrado á la memoria del esclarecido mártir, que selló con su sangre los dogmas sublimes de la libertad”⁴⁷.

Y de su propia cosecha, el ciudadano González Porras, declaraba como una vergüenza para México “que un montón de piedras sea la única ofrenda que todo un

pueblo, haya podido traer al lugar en que la admiración y respeto a la sombra de un héroe, se confunde *con el nacimiento de la República*⁴⁸.

La solicitud de la Legislatura de Chihuahua pasó a las comisiones unidas primera de Gobernación y primera de Hacienda, y estas apoyaron la erección de un monumento “a la memoria del egregio padre de la Independencia mexicana Miguel Hidalgo y Costilla, allí mismo donde fue inmolado por las tropas virreinales en 31 de Julio de 1811[...] ¿Y cómo hacer para arrancar esa tumba sagrada del abandono de la barbarie en que yace por más de medio siglo, como un mudo acusador de gobiernos ingratos o de pérfidos enemigos?”⁴⁹. Después de amplia exposición, las comisiones unidas proponen el siguiente proyecto de ley;

“Según el artículo primero “La Nación erige un monumento al Padre de la Independencia mexicana, Miguel Hidalgo y Costilla, en el lugar donde fue inmolado por las armas virreinales el 31 de julio de 1811. El artículo segundo asegura las erogaciones que demande la obra, cuya grandeza y decoro quedará a cargo del Ministerio de Fomento”⁵⁰.

El 26 de abril de 1878 se sometió a discusión el dictamen de las comisiones y el ciudadano Juan Rafael Alvarez opinó que dicho monumento debería construirse en la capital de la República, ante lo que terció el Lic. Buenrostro para argumentar que:

“...hay dos hechos que necesitamos conmemorar, dos hechos que cada uno en sí tiene una significación patriótica y elocuente, y estos son el pueblo donde residió el cura de Dolores, y donde proclamó la independencia el 15 de septiembre de 1810, y otro en el lugar que fue sacrificado”⁵¹.

Después de amplio debate donde se discute el procedimiento y de ningún modo el homenaje “siempre exiguo para tan grande patricio” se adiciona un artículo tercero al proyecto de ley: “Se erigirá también otro monumento [en Dolores] a la memoria del Padre de la Independencia Mexicana Miguel Hidalgo y Costilla, cumpliendo con el decreto expedido por el Presidente de la República, C. Benito Juárez, en 6 de julio de 1863”⁵².

El proyecto de Ley es elevado al rango de decreto en diciembre de 1878, diciendo a la letra que el Congreso de los Estados Unidos Mexicanos decreta:

Artº 1º.- La Nación erige un monumento a la memoria de Miguel Hidalgo y Costilla, padre de la Independencia Mexicana en el sitio que en 31 de Julio de 1811, fue inmolado por las armas virreinales.

Artº 2º.-El tesoro de la República hará las erogaciones que demande esta obra, de cuya ejecución, grandeza y ornato cuidará el Ministerio de Fomento⁵³.

El decreto de ejecución del monumento a Hidalgo se expidió casi 70 años después del “Grito de Dolores”, y la iniciativa del otro monumento en el Pueblo de Dolores fue ignorada. Al iniciarse la década de 1880 no se había edificado aun un monumento en honor a Hidalgo ni en Chihuahua, ni en Dolores, ni en la ciudad de México. En 1883 Federico Mendoza y Vizcaíno lamentaba que aunque ha pasado tanto tiempo no haya una estatua erigida a Hidalgo⁵⁴. Todavía en 1889, la Legislatura de Chihuahua solicita atentamente de la Cámara del Soberano Congreso de la Unión y de las Legislaturas de los demás estados su cooperación importante para que contribuyan a la creación del monumento que se está levantando en esta ciudad para perpetuar la memoria del inmortal cura de Dolores Don Miguel Hidalgo y Costilla y demás caudillos de la Independencia Nacional⁵⁵. El monumento en Chihuahua fue inaugurado en septiembre de 1889, once años después de decretarse su erección por ley⁵⁶.

Sin que el Padre de la Patria hubiese sido inmortalizado en un monumento digno de su epopeya, Alfredo Chavero y otros diputados del congreso presentaron un proyecto de ley en el cual el Tesoro Federal erogaría \$3000 para erigir un monumento al héroe de la patria Don José María Morelos y Pavón. El proyecto fue convertido en decreto por el 9° Congreso Constitucional⁵⁷. Pero no es sino hasta 1912 en que tenemos noticia de la suerte que corrió el monumento a Morelos, cuando por acuerdo presidencial la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas hace un libramiento de \$1000 pesos, con que contribuye dicha secretaría para la erección del monumento al héroe José María Morelos, que en el jardín de la ciudadela de esta capital, está levantando la Asociación del Colegio Militar⁵⁸.

Fue Mariano Riva Palacio, padre de Vicente, quien propuso dar el nombre de “Avenida de los Hombres Ilustres” a las avenidas comprendidas entre la Mariscal y Buenavista (dichas avenidas hoy responden a los nombres de Hidalgo y Puente de Alvarado)⁵⁹. En 1892 se decretó la inhumación de los restos del diputado constituyente General Miguel Auza en la Rotonda de los Hombres Ilustres, por lo que no sería impropio suponer que la iniciativa de don Mariano Riva Palacio habría tenido un eco político⁶⁰. Por decreto, también, se concede la exención de los derechos de portazgo causados por el monumento de mármol, erigido en la Rotonda de los Hombres Ilustres, a la memoria del esclarecido [sic.] C. Sebastián Lerdo de Tejada⁶¹.

La Rotonda de los Hombres Ilustres fue una creación de la República restaurada; no obstante los restos del “arquitecto” de dicha República reposarían en el céntrico Cementerio de San Fernando. Esta es una discusión que reservamos para la sección correspondiente al monumento –y no al mausoleo- erigido a la memoria de Juárez. Aducimos, además, que pese a su marcado acento republicano, dicha rotonda no satisfizo el empeño liberal por rendir tributo a sus héroes en un recinto que, se suponía debió ser proporcional a sus méritos heroicos. He aquí la génesis del Panteón Nacional del Porfiriato. Apelando a la biografía del Panteón Nacional, de los monumentos a Hidalgo y de los monumentos a la Independencia habría que deslindar el momento en que se determina el carácter, la intencionalidad de cada monumento. Cuando la Columna porfiriana de la Independencia se proyecta no se le había asignado, aún, su papel de cenotafio de los despojos de los insurgentes, este papel correspondía al Panteón Nacional y no a la Rotonda de los Hombres Ilustres.

El interés por dotar a la patria de un mausoleo apropiado para que guardase los restos de los hombres “que le dieron patria a los mexicanos” se hace presente desde el decreto de julio de 1823, que señalaba como transitorio el reposo de los insurgentes en la urna depositada en el Altar de los Reyes de Catedral⁶². La Rotonda de los Hombres Ilustres no cumplía con la pretensión oficial de exaltar a los héroes adoptados por el Porfiriato. En el último decenio del Porfiriato y en vista de la celebración del primer Centenario de la Independencia se proyectó la erección de un templo cívico donde todos los mexicanos pudiesen rendir culto a sus héroes. No fue distinto el propósito que debió guardar el proyecto de edificación del Panteón Nacional.

Si los monumentos que se pretendieron erigir para honrar la memoria de Hidalgo no gozaron de plena aceptación, con los monumentos a la Independencia sucedió algo semejante. ¿Qué impidió al legislador y a la opinión pública favorecer la edificación de un monumento a la Independencia durante todo el siglo XIX?

III- MONUMENTOS A LA INDEPENDENCIA

La preocupación por dotar a la ciudad de México de un monumento conmemorativo en honor a los héroes insurgentes se hizo evidente desde la época de la consumación de la Independencia. Tras la memorable entrada de Iturbide y su

ejército trigarante a la ciudad de México, el 27 de septiembre de 1821, Carlos María de Bustamante propuso que:

“...depósitos de inmundicias, se arrasarán las cuatro fuentes de la Plaza de Armas para sustituirlas por cuatro columnas consagradas a Hidalgo, Allende, Morelos y Mina. Serían, dice, truncadas en señal de que esos héroes comenzaron la obra de la libertad sin concluirla. A Iturbide propone que se le dedique *una inscripción en el pedestal de la columna de la independencia que debería de levantarse en la Plaza de Santo Domingo, y sugiere como texto el siguiente: “Al ciudadano Agustín de Iturbide y Aramburu, porque en el espacio de siete meses concluyó con medidas prudentes más bien que con armas, la obra de la libertad e independencia mexicana; comenzada desgraciadamente once años antes”*⁶³.

Siendo el recuerdo de la primera insurgencia reciente, Bustamante pensó en perpetuar su memoria erigiendo un monumento a la Independencia, antes que a la memoria de Hidalgo. Dicho monumento debió hacer justicia a los cuatro grandes héroes de la insurgencia de la primera hora; columnas truncadas porque la labor empezada y sus vidas se habían visto también truncadas. El argumento expuesto por Bustamante es clave para comprender la lucha ideológica que explica el devenir mexicano de gran parte del siglo XIX. Como sabemos, Bustamante fue el gran cronista y propagandista de las glorias de la primera insurgencia y cultor de la memoria de Hidalgo pero sobre todo de la de Morelos, por lo tanto no permitiría que el culto a Iturbide eclipsara las virtudes, tantas veces por él exaltadas, de los héroes de la primera insurgencia. De allí la disociación que hizo de los espacios para rendir culto a los héroes. A la primera insurgencia le reserva la Plaza de Armas, espacio cívico por antonomasia, reservado para todos los momentos culminantes que ha vivido y vivirá la nación, y a Iturbide, antiguo colaborador realista, la Plaza de Santo Domingo, espacio también integrado al circuito cívico, pero de categoría inferior en los anales cívicos de la nación⁶⁴.

La iniciativa de Bustamante no pasó a más, sin embargo el espacio de la Plaza de Armas, el más monumental de toda la América virreinal y republicana fue propuesto en diversas ocasiones para erigir monumentos ya sea a la Independencia, a Hidalgo o a Benito Juárez. Hubo alguna iniciativa para que le fuera cambiada la cabeza de Carlos IV por la de Iturbide, cuando la famosa estatua ecuestre de Tolsá⁶⁵ estaba ubicada en la Plaza de Armas.

De que la iniciativa de Bustamante no se materializó da cuenta el decreto emanado del gobierno del General Antonio López de Santa Anna. El 27 de septiembre de 1843, en el vigésimo segundo aniversario de la consumación de la Independencia, el general Santa Anna, presidente provisional de la República expidió un decreto por

el cual habría de “erigirse un monumento en el centro de la Plaza principal de esta ciudad, para perpetuar la memoria de nuestra gloriosa Independencia”⁶⁶.

Santa Anna rechazó el proyecto ganador y arrogándose el privilegio de escoger otro optó por el de Lorenzo de la Hidalga⁶⁷ (véase la figura 12). De la Hidalga llegó a México en 1835. Se había educado en la Academia de San Fernando en Madrid y durante algún tiempo trabajó en el taller del gran arquitecto francés M. Labrousse. Fue el arquitecto de Santa Anna y después del Imperio.

De la descripción del proyecto de De la Hidalga derivamos la intención de perpetuar la memoria de la insurgencia de la primera hora y de la consumación de la Independencia. El proyectado monumento contaba con el propósito de convertirse en cenotafio nacional. Nos atenemos a la descripción que mencionamos;

“El monumento, objeto preferente del concurso se compone de dos partes principales, que son: una, la galería o panteón donde deben colocarse los bustos o los restos, si es posible, de los héroes de la primera época y las inscripciones que indiquen sus principales hechos de armas. La otra parte es, la que se indica al honor y la gloria de todos los que se armaron y combatieron para conseguir la grande obra, cuya memoria se trata de perpetuar”⁶⁸.

De nuevo encontramos disociados en un mismo proyecto de monumento los dos momentos culminantes de la epopeya de la Independencia. Los héroes de la “primera época” gozaban del culto cívico y público en el subsuelo, panteón o cripta. A Iturbide, “el genio de la Independencia y Libertad Mexicana”, objeto principal a que se dedica el monumento⁶⁹ le estaría reservado el pedestal de honor. En esta disposición arquitectónica del monumento privó la voluntad de Santa Anna y de la Hidalga debió satisfacer las demandas del gobernante.

Según el deseo expreso de Santa Anna el monumento debería elevarse en la Plaza de Armas y era la segunda iniciativa de monumento a la Independencia desde la propuesta de Bustamante. El proyecto de Lorenzo de la Hidalga tampoco se plasmó. Para entonces los restos de Iturbide descansaban en la Capilla de San Felipe de Jesús (véase la figura 18) y los de los héroes de la primera época en el Altar de los Reyes, ambos sitios estaban ubicados en el recinto de la Catedral de México, separados por unos cuantos metros, y por una enorme brecha en el ámbito ideológico. El proyectado monumento de De la Hidalga suponía el traslado de los restos de los héroes de la primera insurgencia, mas no preveía el traslado de los de Iturbide. ¿Porqué se preservaba el culto a Iturbide en la Catedral de México?

La catedral era emblemática del poder conservador, y a diferencia de los héroes de la primera hora, a Iturbide se le estaban señalando dos sitios de culto; el de la urna con sus restos expuesta en la Capilla de San Felipe y el pedestal de honor del monumento proyectado por Lorenzo de la Hidalga. Pero la promoción histórica de Iturbide pregonada por Santa Anna no bastó, y el monumento nunca se realizó. Al alejarse Santa Anna del poder se abandona el calendario pro-iturbidista y todo acto tendiente a honrar la memoria del ex-emperador.

Si aceptamos que el monumento a la Independencia proyectado por Lorenzo de la Hidalga fue el precedente más inmediato de la Columna de la Independencia porfiriana, estamos ante un dilema. El celo conservador consideraba que ninguna estatua diferente a la de Iturbide podría rematar el fuste de la columna, como bien lo plasmó Lorenzo de la Hidalga en su proyecto; otro tanto harían los liberales con la figura de Hidalgo. No obstante, en el monumento porfiriano, la Columna de la Independencia estará rematada por una victoria alada.

En 1855, cuando Santa Anna se alejó definitivamente del poder, el señor Amado Escarting solicitaba que:

“Combinando al decoro Nacional, el que alguno de sus edificios públicos haga un monumento que inmortalice la Yndependencia de la República Mexicana, cosa que en todos los países del mundo culto existe, que en el nuestro por desgracia se ha descuidado; y no teniendo en la actualidad objeto la columna que sirvió para conservar la memoria del Hombre plaga: pido al Exmo. Ayuntamiento mande se funda la estatua del Tirano, y con ese material se fabrique una águila con los trofeos de la Nación, y coronada con el gorro de la Libertad, previa la aprobación del diceño á que deba sujetarse y que tendrá la bondad de presentar el Señor Don Miguel López para que esta sea colocada en la mencionada columna de la Plaza del Volador, en lugar de la ymagen del Rey sin trono”⁷⁰.

Por hombre plaga, tirano y rey sin trono Escarting se refería a Santa Anna que se había hecho erigir un monumento en bronce de ejecución que coronaba una columna en la Plaza del Volador. La inauguración de la estatua del general se había efectuado en junio de 1844. Al ser fundida la estatua de Santa Anna se lograron poco más de 81@ de bronce, el material se extravió y el proyectado monumento que debió “inmortalizar la Independencia” nunca se realizó⁷¹.

Las tres iniciativas tendientes a erigir un monumento que perpetuara la memoria de la Independencia se hicieron entre 1821 y 1855. Salvo la propuesta de Carlos María de Bustamante, no existía, aun, la voluntad de dissociar a los héroes de la primera época de los héroes de la consumación.

Procurando la conciliación entre los pro-monárquicos que han llamado a un príncipe europeo a encargarse del trono mexicano y los republicanos que repudiaban las vejaciones que había padecido la República, bajo el Segundo Imperio no sólo se honró a Iturbide, sino también a la insurgencia y a sus héroes. Durante la breve gestión imperial de Maximiliano se estableció un vínculo determinante, con intenciones legitimantes para el imperio, entre la primera y la segunda insurgencia: “Maximiliano impulsó la creación de monumentos públicos para construir una memoria visual que vinculara el pasado de México con su imperio”⁷². Al emperador le habría conmovido la intención del pueblo mexicano de construir un arco triunfal revestido de mármol en honor a Carlota Amalia y los soberanos decidieron, públicamente, que con ese material se erigiera un monumento a la Independencia en la Plaza Mayor de la capital. Maximiliano esbozó el tipo de monumento que tenía en mente: en la base de la columna se colocarían las esculturas de los primeros héroes; rápidamente nombra a Hidalgo, Morelos e Iturbide...⁷³ La cuarta esquina no queda especificada... ¿Allende quizá?⁷⁴

En el fuste de la columna se escribirían con letras de bronce dorado los nombres de los demás caudillos insurgentes. Una escultura en bronce, símbolo de la nación, coronaría la columna. Maximiliano deseaba que se convocara a concurso a ingenieros y artistas para la realización del monumento. Además deseaba colocar la primera piedra en su primer 16 de septiembre que, a menos de dos meses se disponía a celebrar en México⁷⁵. El monumento propuesto por Maximiliano sólo quedó en el proyecto⁷⁶. ¿Qué subyace a la descripción del proyecto efectuada por Maximiliano de Habsburgo?

En un afán conciliatorio, durante el Segundo Imperio se promocionaron las figuras heroicas más destacadas de la primera y de la segunda insurgencia. Extraña trinidad; Hidalgo, Morelos e Iturbide. La iconografía mexicana no abunda en representaciones conjuntas de los tres “libertadores”; pero, ¿Inspiraría a Maximiliano cierto afán por terciar en la pugna ideológica? Ningún héroe está por encima de los demás; y una escultura en bronce, alegoría de la nación coronaría la columna. El sitio de honor en dicho monumento no estaría reservado ni a Hidalgo ni a Iturbide. Ambos contribuyeron a la causa de la Independencia y se les reconoce su participación y sacrificio, pero la patria estaría representada por una escultura -quizás femenina-⁷⁷ que desde el tope de la columna se elevaría por encima de las esculturas de los otros

héroes. Nótese como esta descripción, coincide a grandes rasgos con el proyecto presentado por Lorenzo de la Hidalga en 1843. Este proyecto había sido escogido por Santa Anna –a pesar de no ser el primer premio del concurso- para levantar un monumento a la Independencia en la Plaza Mayor⁷⁸.

Las características solicitadas por Maximiliano son muy parecidas a las propuestas por de la Hidalga en su proyecto de 1843⁷⁹. Ambos proyectos, en sus puntos esenciales, coinciden con la Columna de la Independencia que luego será proyectada y ejecutada por el arquitecto Antonio Rivas Mercado.

De las cuatro iniciativas de monumento a la Independencia que hasta aquí hemos considerado, tres lo situaban en la Plaza de Armas y uno en la Plaza del Volador, en las inmediaciones del mercado general. Entre la caída de Maximiliano y el ascenso de Porfirio Díaz al poder no se registra ningún proyecto de monumento a la Independencia. El erario público se encontraba exhausto. Admitamos que el gasto del Estado aún no se orientaba al culto cívico. Sólo el proyecto de Lorenzo de la Hidalga pretendió erigir un monumento a la Independencia que a la vez fuera el repositorio de los despojos de los insurgentes de la primera época⁸⁰. Como un rasgo sobresaliente de la piedad en la época de la República las reliquias de la nación deben ser expuestas al público para maximizar el efecto patriótico que podría provocar su contemplación y asimilación. Las reliquias de la patria –en este caso los despojos mortales de los insurgentes de la primera hora- contribuyeron a cimentar la identidad nacional mexicana.

Después de analizar las propuestas tendientes a erigir monumentos a la Independencia debemos indagar las razones que impidieron, durante todo el siglo XIX, que se perpetuara la memoria de la efeméride más gloriosa en un monumento digno de la capital de la República.

Durante el imperio de Maximiliano, apunta Esther Acevedo, fallas presupuestales impidieron que el patrocinio a las artes se cumpliera con eficacia. Gobiernos posteriores rescataron algunos proyectos que se lograron concretar, aunque el destino de otras obras fue la destrucción⁸¹ y el olvido. Al destruir los emblemas del imperio se destruía su memoria. Así se conjuró cualquier otro intento por instalar un imperio mexicano en medio del incontenible avance republicano y liberal. Aunque, como lo veremos *supra*, nunca estuvo más cerca el Porfiriato de ser un “reino republicano” que en los festejos del Centenario⁸².

Erigir monumentos a los héroes y a los grandes acontecimientos son tareas propias del Estado-nación decimonónico en su afán de consolidarse y de identificarse con los valores que promovieron la nacionalidad. Esta tesis fue avalada por Nicolás Mariscal al disertar sobre el desarrollo de la arquitectura en México en 1900.⁸³ El culto a los héroes fue pregonado desde arriba y, entonces, se adecuaron los espacios cívicos para su asimilación⁸⁴. Los héroes serán ungidos por el discurso cívico. Sus despojos y pertenencias –la devoción tangible– son fundamentales a la hora de inculcar la idea de la grandeza nacional y del sacrificio supremo en el altar de la patria.

IV- ¿UN MONUMENTO PORFIRIANO EN HONOR A HIDALGO O A LA INDEPENDENCIA?

Es esta una interrogante que quizá cabe más al proceso volutivo del artista - que logró sintetizar los aspectos historiográficos, escultóricos y arquitectónicos en su obra- que al resultado de la pugna ideológica del siglo XIX mexicano. Los *memorandum* de las obras siempre delatan esas primeras intencionalidades, aún cuando el producto final difiera sustancialmente del proyecto original. En las secciones anteriores hemos logrado dilucidar las motivaciones que tuvieron los contemporáneos para intentar erigir los monumentos a Hidalgo, sobre todo en la provincia, pero el *monumento* capitalino al “Benemérito y Padre de la Patria” estuvo sometido a un largo compás de espera. De los documentos analizados no se deducen, fácilmente, las intenciones políticas que obstaculizaron la edificación de un monumento capitalino a Hidalgo. O’Gorman advierte que la sociedad mexicana de los primeros cincuenta años de vida independiente es tendencialmente conservadora. Los conservadores blandían a Iturbide como su estandarte y los liberales a Hidalgo. La politización del enfrentamiento histórico entre ambos personajes prefiguró, en gran parte, el siglo XIX, la índole de la lucha ideológica. Este factor unido a un erario público empobrecido por las guerras internas y extranjeras indican que no era aun la hora de conmemorar a los héroes como la patria lo hubiera demandado. Los monumentos que debieron erigirse para rendir homenaje a la Independencia corrieron con igual suerte. Todos coincidían en que el *monumento* a la Independencia debió mostrar en su magnificencia y volumetría el homenaje a los hombres que “les dieron patria a los mexicanos”. Otro factor determinante lo constituye la historiografía, por cuanto la calidad heroica primero probó suerte en los catecismos políticos, en los libros de texto, en los

panegíricos que aparecían en la prensa y por último en el *México a través de los siglos*. Los factores que condujeron a la exaltación literaria de la historia y de los héroes encuentran un fuerte arraigo en la segunda mitad del siglo XIX, y sólo fueron posibles merced a la restauración de la República bajo las banderas del liberalismo. En la canonización cívica de Hidalgo sólo faltaba ese paso fundamental: el ascenso al panteón flanqueado por dichas banderas. Es el Hidalgo alegórico, que ciñe el laurel impuesto por la gratitud del pueblo mexicano, ¿pero es realmente la Columna porfiriana de la Independencia un monumento a Hidalgo? Recurramos al ojo del espectador: para la mirada cercana el monumento exalta en su sitio de honor a Hidalgo y su grupo escultórico. Si miramos de lejos la figura que resalta visualmente es la victoria alada, que como alegoría de la Independencia levita envuelta en una atmósfera liberal.

V- LA COLUMNA DE LA INDEPENDENCIA PORFIRIANA

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 guerra⁸⁵. Napoleón I había coronado sus triunfos militares con una columna conmemorativa en el centro de la Plaza de la Vendôme, en París⁸⁶. Al mismo emperador, la Real Fábrica de Porcelana de Sèvres, lo habría obsequiado con una columna conmemorativa de porcelana azul y oro⁸⁷.

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 Independencia⁸⁸.

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 mexicanas⁸⁹. 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 Napoléon en Boulogne; la de Julio en París, y la Alejandrina, en San Petersburgo”⁹⁰. 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 estatua⁹¹. 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 Mercado⁹².

El monumento a la Independencia ha sido conocido también como la Columna o el Angel de la Independencia⁹³ y sintetiza, en su versión definitiva, todos los intentos anteriores de honrar la efeméride más importante de la patria⁹⁴.

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”⁹⁵.

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 convenientemente⁹⁶.

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 1887⁹⁷. Por los motivos que expondremos a continuación dicho monumento no se realizó tal y como se había proyectado.

Un *Memorandum*⁹⁸ 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 convocatoria⁹⁹, 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 (véase la figura 19). 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 “triumfo 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 indeterminada¹⁰⁰.

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...”¹⁰¹

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 seguir¹⁰².

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”¹⁰³.

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 atagúa 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 1909¹⁰⁴. 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 estatuaría 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 Independencia¹⁰⁵. 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”¹⁰⁶. El Secretario de Gobernación autoriza el viaje siempre y cuando el costo de los modelos y fundición no exceda la cantidad de \$31, 514¹⁰⁷.

La decisión de Rivas Mercado obedece a que el entonces ornatista¹⁰⁸ 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]¹⁰⁹.

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 1909¹¹⁰. 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 Regazoni¹¹¹.

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 Patria¹¹², todas fueron devastadas en Carrara, según modelos proveídos por Alciati, y se concluyeron en México¹¹³. 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”¹¹⁴.

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
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 (véanse las figuras 20 y 21). 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 (véanse las figuras 22 y 23). 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 (véase la figura 24). 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 Independencia¹¹⁵. 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 cívicas¹¹⁶ 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.

5.3 La lectura iconológica de la Columna porfiriana de la Independencia.

Justino Fernández, a fines de la década de 1960, realizó su propia lectura del monumento a la Independencia. “Como director artístico Rivas Mercado debió ocuparse –señalaba Fernández- además de Hidalgo, Morelos, Guerrero, Mina y Bravo y ampliando la alegoría; de precursores, heroínas, congresistas, escritores, guerrilleros, caudillos, consumidores, un león y un genio; los símbolos de la guerra, la paz, la ley y la justicia fueron colocados en los cuatro ángulos en forma de figuras femeninas sedentes y así quedaron combinados los blancos mármoles con la piedra y el bronce; por último, en la cúspide una enorme figura alada y dorada que bajo la forma de una Victoria simboliza la Independencia [...] Por su orden compuesto, que tiene por base el corintio, y por sus proporciones, tanto como por su parte alegórica expresada con carácter glorioso y triunfal. Arquitectónicamente tiene mérito, aunque no absoluta originalidad, por sus líneas generales, por sus proporciones, por su sobriedad, y por su refinamiento en los detalles, aunque las estatuas de mármol blanco rompen más bien que ayudan, la transición de la base del fuste. Fue la última obra maestra de la academia”¹¹⁷, aunque con dicho juicio no admite el crítico su alusión directa al eclecticismo que impera en la ejecución de la obra.

Justino Fernández no menciona en su lectura las alegorías de la “Patria” y de la “Historia”, y tampoco se refiere al complejo remate de la columna corintia, ni a la forja que resguarda el pedestal que sostiene a la victoria alada; sostenido a su vez por el capitel de la columna corintia y que ostenta como motivos ornamentales principales cuatro serpientes emplumadas, una en cada fase del capitel. Hojas de acanto rematadas por volutas constituyen el vínculo con el tema principal (véanse las figuras 25 y 26), el repertorio decorativo expone los motivos vernáculos del pasado prehispánico con la intención de vincular los dos extremos históricos: el México precortesiano y el México de Porfirio Díaz cristalizado en un monumento.

En cuanto al rompimiento de la transición desde la base del fuste -donde se erige el grupo escultórico principal- hasta el remate de la columna por cuanto lo blanquecino del mármol ofrece demasiado contraste con el gris de la chiluca y el bronce, se podría aducir, que en rigor, esta solución estaba fuera del gusto arquitectónico que prevalecía a fines de los años sesenta del siglo XX. A pesar de la falta de originalidad, aducida por Fernández y merced al debate sobre el eclecticismo, se puede argumentar que la utilización de motivos vernáculos en la ejecución del monumento contribuyó a su notoriedad.

No descompongamos el monumento, observémoslo como sugieren los historiadores del arte, en su conjunto que es escultórico y arquitectónico. Ante la vista de la totalidad del conjunto: arquitectura, escultura, ornamentos, bronce, mármoles y otros materiales nobles, se logró un equilibrio que sin ser rebuscado sólo se consigue en las obras maestras. El uso de los distintos materiales, colores y texturas sintetiza claramente las corrientes estilísticas de la época en que fue concebido. Justino Fernández señala la ausencia de armonía en el uso de los materiales, lo que dificulta el tránsito de los bronce al fuste y al remate del capitel. En la alocución que dirige Rivas Mercado a los asistentes a la inauguración de la columna, éste detalla los pormenores que guiaron la concepción artística y el uso de los materiales:

El material empleado de un modo dominante es la *chiluca* de Santo Tomás Tlalmanalco, piedra de color gris azulado, que favorece los efectos de claroscuro y la nitidez de los ornatos. Las escalinatas son de granito de Monte Orfano y el pavimento de la plataforma es de mosaico, en el que realzan los dibujos, mármoles italianos como el verde de Génova, el rojo y el amarillo de Verona. Las balaustradas y los obeliscos que sostienen las farolas en la plataforma, son de granito rosa de Baveno¹¹⁸.

Con toda la autoridad de que gozaba don Justino como crítico de arte, y con su característico tino, la lectura que hizo del Monumento a la Independencia fue acertada en cuanto a su ubicación en la historia del arte mexicano pero desproporcionada en

su intento de menospreciar la obra más reconocida de Rivas Mercado. No sabremos hasta donde lo que el monumento representa como hito artístico del Porfiriato sesgó la mirada del crítico. Fernández omite el desarrollo de métodos y técnicas innovadoras que auxilian al historiador del arte, fue incapaz de escudriñar el alma del monumento y tampoco mostró interés alguno en la representación simbólica, que es consustancial a la materia que nutre la historia del arte¹¹⁹.

Con las herramientas adecuadas, testimoniales y literarias, abordamos la lectura de la Columna de la Independencia porfiriana. En una primera aproximación valoramos dos tipos de percepción; la que logramos al observar el monumento a distancia dentro de una amplia perspectiva y que constituye una visión de conjunto y la que podemos realizar y detallar al pie del monumento en cuestión; donde se sacrifica la visión de conjunto pero se pueden experimentar las diferentes fases de la construcción, detallar las esculturas, atender a la utilización de distintos materiales nobles y reparar en los ornamentos y decoraciones utilizados con profusión y a la vez delicado equilibrio. Al pie de la escalinata principal es donde descubrimos la monumentalidad de la obra, porque como bien lo ha demostrado la historia del arte, a nivel de percepción, a la distancia, el monumento se empequeñece, y lo que “ve el ojo” tiende a conjugarse en un conjunto visual en el que la forma, luz y color pierden calidad e impide reparar en la lectura de su significado.

A diferencia de lo argumentado por Justino Fernández, encontramos una solución satisfactoria de continuidad entre la base del fuste y el remate del capitel: pasamos del centro visual ofrecido por el conjunto escultórico principal, donde se posa la vista por vez primera, a la victoria alada que levita en el aire y ciñe en la mano derecha una corona de laurel y en la otra una cadena rota. El pueblo mexicano ha logrado romper las cadenas de la esclavitud y se apresta a coronar con el laurel al inmortal Hidalgo. Este fue un monumento que no fue diseñado para ser visto desde el aire, pues si nos atenemos a su vista aérea lo primero que advierte el ojo es la figura de la victoria alada. El monumento fue diseñado para que el transeúnte, el caminante habitual del Paseo de la Reforma se deslumbrara ante la vista de un monumento digno de la urbe que lo contenía.

El conjunto antes descrito de fuste, estatuas y alegorías descansa sobre una plataforma a la que se asciende por grandes escaleras y que ostenta en cuatro puntos extremos balaustradas con grandes farolas, obteniéndose así el ensanche de la masa

arquitectónica en sentido horizontal. Está ahuecado el monumento, lo que permite, por un caracol de piedra, el ascenso a la parte superior del capitel, en donde se halla un balcón a treinta y cinco metros y medio de altura¹²⁰. Con todo y la victoria alada el monumento tiene una altura de cuarenta y cinco metros; once metros menos que la altura máxima de la cúpula que coronaba el que habría sido el Palacio del Poder Legislativo, el más majestuoso e impresionante de todos los edificios del Porfiriato.

Advertimos que quizá el rasgo más notable –que se le escapó a don Justino– es que en su concepción, proporción y ejecución se representa la versión del panteón heroico mexicano propiciado por distintas facciones del liberalismo y que a diferencia del Monumento a Cuauhtémoc, en su ejecución habían contribuido tanto artistas mexicanos como europeos.

El proyectista de dicho monumento debió de determinar, de antemano, como el punto culminante de su obra la basa o el capitel de la columna. Si nos aproximamos al monumento el eje central es el conjunto escultórico del que sobresale Hidalgo (véase la figura 23), pero si observamos a distancia dicho eje está dado por la columna y por la victoria alada que lo remata. En la primera solución el ojo le concede primacía al conjunto escultórico central, en la segunda a la figura que corona la columna. La victoria alada representa a la Independencia, pero esta situación no fue casual porque para que el capitel de la columna estuviese coronado por una victoria alada hubieron de dirimirse y apagarse las notas más agudas de la pugna ideológica.

En la perspectiva más amplia la estatua de Hidalgo se destaca en el sitio de honor, conformando un grupo que se integra dentro de un triángulo (Hidalgo y las alegorías) y mostrándose como la figura emblemática del conjunto. Una lectura correcta nos induce a deslindar del grupo principal que hemos referido a los otros héroes de la primera hora por cuanto apenas se discutía el grado de heroicidad que le sería concedido por el Porfiriato a las estrellas más rutilantes del firmamento liberal. Por el momento el panteón señalado por Rivas Mercado estaría constituido por Hidalgo, Morelos, Guerro, Mina y Bravo. Revisemos, pues, su disposición dentro del conjunto arquitectónico. Morelos a la derecha “del padre” Hidalgo –en correcta alusión a los evangelios y a la consagración de una religión cívica que era pregonada por Justo Sierra– y Guerrero a la izquierda. La ubicación de la escultura que representa a Morelos a la derecha de Hidalgo no ha sido casual, guarda una intencionalidad definida; fue Morelos la mano derecha del “libertador” y no Guerrero. Guerrero merece

un sitio de honor en el panteón, pero por debajo de Morelos; este es el lugar que le ha sido asignado por el imaginario colectivo toda vez que se apunta como razón principal cierto “envanecimiento” de Guerrero. En las esquinas opuestas de este nivel del monumento Mina y Bravo comparten honores con el “divino anciano”, pero no el espacio reservado donde el ojo atento conjugue su participación en la gesta de Independencia al nivel de Morelos e Hidalgo. De hecho ambos héroes se ubican de espaldas al grupo principal.

Retornemos al grupo principal del fuste de la columna; en la figura 23 apreciamos la imagen de Hidalgo, que flanqueada por las alegorías de la “Historia” y de la “Patria”, obliga al ojo cercano a mirar el fuste antes que el remate de la columna. La conducción de la mirada tampoco es casual, obedece a puntos de fuga y enriquecimiento de ejes centrales que estuvieron muy presentes en el diseño artístico del monumento. La representación de la Historia y de la Patria son figuras alegóricas femeninas talladas en mármol. Un tanto académicas, quizá, cumplen a cabalidad con el simbolismo que se les ha querido imprimir: la “Historia”, con dignidad solemne evoca la actitud de quien acaba de escribir una página gloriosa y la “Patria”, con desenfado, ofrece a Hidalgo, su padre, el laurel que ratifica la gloria que sólo a él le pertenece. En la figura 20 Hidalgo sobresale en la base del fuste y mira a lo lejos, en actitud de haber conseguido la eternidad, donde ya no pueden alcanzarlo los anatemas ni la inquina conservadora. La promoción de Hidalgo a héroe singular y Padre de la Patria se vio complementada con el acervo arquitectónico y monumental propuesto por el Porfiriato para celebrar, con un despliegue sin igual, el primer Centenario de la Independencia. A este Hidalgo no sólo le ha correspondido el sitio de honor en el fuste de la columna, sino que simbólicamente también ha presidido los festejos del Centenario, dignidad compartida con Porfirio Díaz. El Hidalgo porfiriano fue aquí donde adquirió su pasaporte a la eternidad. Zárate nos ha legado la imagen porfirista de Hidalgo (véase la figura 20), la que vemos inmortalizada en el mármol de Carrara, presidiendo la Columna de la Independencia¹²¹.

El Hidalgo porfiriano ha tenido otra fuente de inspiración en el óleo ordenado por Maximiliano al pintor Joaquín Ramírez (véase la figura 13), que a la vez estaba inspirado en la escultura de Terrazas (véase la figura 15). Los cronistas de la época elogiaron el retrato de Ramírez: “todo en el cuadro, es una histórica verdad; Hidalgo se levanta de un sillón en los momentos de la revolución suprema: su actitud no es

guerrera ni lo que se llama ideal; es la actitud firme de un anciano vigoroso, en cuyo semblante se revela un pensamiento gigantesco, una abnegación tranquila, una bondad habitual...”¹²². En este óleo valoramos varios elementos iconográficos: el aposento es el de un letrado que pertenece a las capas más cultas de la sociedad. La serena actitud del “Libertador” induce a un llamado a la conciliación. El desenfado que muestra Hidalgo en esta representación cumple a cabalidad con la imagen del héroe que Maximiliano quiso difundir. Este acervo pictórico no se debe desligar de la imagen que se construyó del Hidalgo histórico y heroico que a fin de cuentas triunfó en el imaginario de sus cultores.

En la vista principal del monumento, el pedestal lleva inscritas estas palabras:

“LA NACIÓN
A LOS HÉROES
DE LA INDEPENDENCIA”

Y delante de esta inscripción, un león gigantesco de bronce, conducido por un niño (genio le llamarán otros), simboliza al Pueblo, fuerte en la guerra y dócil en la paz (véase la figura 24). El león según la mitología occidental simboliza la fuerza y la nobleza.

En la parte posterior del mismo pedestal, otra inscripción relatará la historia del monumento. Una fama en bajorrelieve, ornamenta la parte inferior del fuste, labrada en la *chiluca*. Enriquecen dicho fuste, en parte estriado, ornatos simbólicos: guirnaldas (véase la figura 27), palmas y anillos con los nombres de los colaboradores de los grandes héroes¹²³. ¿Quiénes eran grandes héroes y quiénes colaboradores? He aquí el dilema. Rivas Mercado se refiere, el día de la inauguración del monumento, a los “colaboradores de los grandes héroes”. ¿A quién cupo la osadía de convertir a Allende, Aldama y Jiménez en “colaboradores” o “ayudantes” de héroe? Una decisión de esta magnitud tenía que irradiar de la más alta autoridad y debió ser consultada por el director artístico de la obra. Esta decisión trasciende el ámbito de las motivaciones artísticas y se coloca en uno más casual y efímero, el de la voluntad política, que es la instancia decisoria en última instancia donde se le imputan más o menos méritos heroicos a determinadas figuras.

En el discurso que pronunciara el Licenciado don Miguel S. Macedo el día de la inauguración del monumento este hizo su propia lectura:

“La columna se elevaba al firmamento como la eterna aspiración del hombre hacia formas superiores de vida; se miran en su base estatuas que representan la “Guerra”, doloroso y sangriento medio empleado por el pueblo para alcanzar la libertad; la “Paz”, fruto supremo del humano esfuerzo; la “Ley” y la “Justicia”, insuperables guardianes de la paz y generadoras de la felicidad de los hombres. La “Historia” inscribe en sus fastos eternos las proezas de los héroes y la “Patria” presenta su ofrenda á los creadores de la Nación Mexicana, simbolizados en el Padre Hidalgo y en cuatro de los insurgentes más conspicuos”¹²⁴.

Nuestra lectura del monumento indica que el panteón mayor es presidido por Hidalgo. Morelos, Guerrero, Mina y Bravo comparten honores con el Padre de la Patria y están también dentro de su círculo, aunque en un rango ligeramente inferior, lo que a la vez los convierte en supuestos “colaboradores” de la obra magna iniciada por Hidalgo. Esta situación está indiciada por su ubicación en el conjunto de la obra, aunque como lo podríamos rescatar, del proyecto de 1886, a estos héroes les ha correspondido un sitio de honor dentro del conjunto de la obra. La 4° cláusula del programa decía a la letra que:

“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”¹²⁵.

En 1886 no existía claridad respecto a los héroes que se hacían acreedores del mármol, del bronce o del laurel, no obstante, cuando en 1900 se le comisiona a Rivas Mercado la edificación del monumento, esta incógnita se ha despejado. Además, aquellos héroes cuyos méritos no estaban debidamente comprobados o habían sufrido una degradación histórica, *v. gr.*, Allende, les correspondió la inscripción de su nombre en alguna parte del monumento. Los nombres inscritos en el fuste de la columna y en sus bases pertenecen a un panteón menor, constituido por héroes consagrados del “evangelio liberal”, pero que han quedado a la zaga, merced a conflictos suscitados en el seno del partido liberal. Aquí entraríamos en otro tipo de discusión acerca de quienes fincaron su heroicidad como precursores del movimiento independentista y de los senderos por donde transitó la discusión ideológica del siglo XIX, que no nos confundamos, se dio no sólo entre las distintas facciones de centralistas, republicanos, federalistas, pro-monárquicos, anti-monárquicos y radicales de los dos bandos fundamentales, sino al interior de sus tiendas. Así se explica la razón de que el homenaje que le rinde la patria a Allende, al igual que a Iturbide, quedara reducido a una inscripción en un anillo del fuste de la columna.

La prensa antiporfirista, se percató del defenestramiento sufrido por Allende. El *Diario del Hogar* reivindicada su figura heroica en su editorial del 16 de septiembre de 1885 al preguntarse

¿Por qué, pues, la patria ha sido ingrata con Allende? ¿Por qué se han arrancado de la frente de este héroe los laureles que le corresponden, para colocarlos sobre la cabeza de Hidalgo? México deidifica a Hidalgo y se olvida del héroe Ignacio Allende¹²⁶.

La degradación que sufre Allende ilustra con elocuencia nuestro argumento, pues al transitar de un panteón mayor a uno menor pone en evidencia la escisión sufrida en el seno del partido liberal. O’Gorman ya lo habría planteado en su “Hidalgo en la Historia” toda vez que, luego del triunfo liberal de 1867, fue a Hidalgo a quien se le concedió la primacía en la iniciación de la independencia, pese a los méritos de Allende como conspirador más activo y más antiguo¹²⁷. No olvidemos, además que el mismo Allende, como lugarteniente de Hidalgo, había deplorado los sangrientos procedimientos utilizados por el Cura, en donde el saqueo, el asesinato y la destrucción acompañaban la ruta de las huestes insurgentes. Cuando Allende trata de transformar el movimiento en una campaña militar ordenada, reclama al Cura por los saqueos; este responde que había que tolerarlos porque si no “se disgustaría al pueblo”, así también hizo degollar a los europeos en silencio, sin más razón que “satisfacer” a los indios¹²⁸.

Allende, Aldama y Jiménez fueron los héroes inmolados para la misma época en que también lo fue Hidalgo. Sus cabezas fueron exhibidas en pequeñas jaulas, en la entrada de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, para que sirvieran de escarmiento a los insurrectos. Las cenizas de estos héroes fueron trasladadas en procesión cívica hasta la Catedral Metropolitana en 1823. ¿Porqué la inmolación no resultó en redención para estos héroes? Esto era lo que pretendían las exequias solemnes y oficiales decretadas por la República Federal, en 1823.

¿Porqué en los ángulos que resguardan el fuste de la columna porfiriana Allende, Aldama y Jiménez fueron desplazados por Guerrero, Mina y Bravo? Entre las exequias solemnes en la Catedral Metropolitana y la inauguración de la Columna de la Independencia transcurrieron 87 años; lapso que fue también el itinerario necesario descrito por la figura histórica de Iturbide para su expulsión definitiva del panteón heroico. En este período la versión liberal de la historia de México, prodigada por el Porfiriato, dio pábulo a aspiraciones heroicas que no gozaban de plena aceptación en los escritos de la primera insurgencia, aunque con el paso del tiempo resultó una historia más convincente -a pesar de sus deliberados olvidos- la del español Mina que

abjuró de su patria y de su rey. Cupo a la historia de la guerra de Independencia nutrirse del referente mitológico. Guerrero y Bravo forman parte de la mitología heroica liberal, en tanto el primero muere como buen héroe mexicano: fusilado y al segundo, a Bravo, se le imputa una carrera heroica sin mácula. Compañero en la insurgencia de Morelos, estuvo también cerca de Iturbide para la época de la consumación, aunque al erigirse este en emperador traicionó todo el plan de gobierno, y Bravo se confesaba republicano irreductible. Algunos creen, afirma Francisco Sosa, que Bravo debió saber retirarse a tiempo y no seguir inmiscuido en las “revoluciones que se sucedieron”¹²⁹, medrando a la sombra del poder. Con todas las debilidades que se le pueden achacar a Bravo, éste resultaba una figura más oportuna que Allende y su lugar, en uno de los flancos del fuste de la columna, estaba asegurado por la tradición histórica liberal.

Aportamos más evidencia en torno a los héroes que el régimen de Díaz estaba dispuesto a reconocer. El diseño de arquitectura efímera del catafalco que se instaló en el recinto del Palacio Nacional para conmemorar la “Apoteosis de los Héroes”, el 6 de octubre de 1910, contribuye al argumento que hemos expuesto, pues en una gran lápida lateral se inscribieron los nombres de:

HIDALGO

ALLENDE

ALDAMA

JIMÉNEZ¹³⁰

¿Porqué en la “Apoteosis de los Héroes”, del 6 de octubre de 1910, se asocia el nombre de Hidalgo con estos héroes y no con los que ocupan los sitios de honor de la Columna de la Independencia? Este es un aspecto que se debe destacar por cuanto el monumento a la “Apoteosis de los Héroes” cumple, a cabalidad, con la función de que fue relevado el Panteón Nacional, cuya ejecución se había suspendido desde 1908. En dicho panteón yacerían las cenizas de todos los héroes insurgentes. Al suspenderse su construcción le correspondió a la Columna de la Independencia desempeñar el papel de cenotafio nacional después de 1923. Pero en las fiestas del Centenario fue el monumento que mencionamos, a pesar de su carácter efímero, el que revistió un verdadero carácter solemne y luctuoso. La “Apoteosis de los Héroes”, tomó al final de los festejos, el carácter de Altar de la Patria.

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”¹³¹. 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”¹³².

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”¹³³. 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”¹³⁴. 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,¹³⁵ aunque su nombre, en caracteres romanos, fue tallado en el fuste 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 Hidalgo¹³⁶ y que el homenaje a Iturbide haya quedado reducido a una inscripción en el fuste de la columna (véase la figura 16). 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.

- ¹ Sin haber ganado el concurso, el proyecto de Lorenzo de la Hidalga fue el escogido por Santa Anna. Dicho monumento ni siquiera se inició. La biografía sucinta de este monumento la encontramos en: TENENBAUM, "Streetwise History...", 1994, p. 145
- ² O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964.
- ³ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 224
- ⁴ *Periodismo Insurgente*. "Ilustrador Americano", 1º de agosto de 1812, pp. 59-60
- ⁵ *Periodismo Insurgente*. "Ilustrador Americano", diciembre de 1812.
- ⁶ VILLORO, *El proceso ideológico...*, 1977, p. 75
- ⁷ VILLORO, *El proceso ideológico...*, 1977, p. 66
- ⁸ JIMÉNEZ MARCE, "La creación...", 2002, p.28
- ⁹ La ambigüedad que resulta de la combinación entre lo sagrado y lo profano también interesó a O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 231, VILLORO, *El proceso ideológico...*, 1977, p. 75, PÉREZ RAYÓN, "La modernidad y sus mitos...", 2004, p. 219.
- ¹⁰ CARLYLE, *Los héroes...*, 1986, p. 13
- ¹¹ VILLORO, *El proceso ideológico...*, 1977, p. 94
- ¹² HALE, *La transformación del liberalismo...*, 1995, p. 27
- ¹³ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 225
- ¹⁴ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 226
- ¹⁵ DUBLÁN y LOZANO, *Legislación Mexicana*, Tomo I, 1876, pp. 660-661
- ¹⁶ DUBLÁN y LOZANO, *Legislación Mexicana*, Tomo I, 1876, pp. 634-635
- ¹⁷ TORRRE VILLAR de, *La conciencia nacional ...*, 1988, pp. 112 y 125
- ¹⁸ TORRRE VILLAR de, *La conciencia nacional ...*, 1988, pp. 167-168
- ¹⁹ TORRRE VILLAR de, *La conciencia nacional ...*, 1988, p. 170
- ²⁰ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, pp. 105-106
- ²¹ HALE, *La transformación del liberalismo...*, 1995, p. 18
- ²² TORRRE VILLAR de, *La conciencia nacional ...*, 1988, pp. 255-265
- ²³ TORRRE VILLAR de, *La conciencia nacional ...*, 1988, pp. 267-274
- ²⁴ TORRRE VILLAR de, *La conciencia nacional ...*, 1988, pp. 279-280
- ²⁵ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 235
- ²⁶ DUBLÁN y LOZANO, *Legislación Mexicana*, Tomo VI, 1876, p.761
- ²⁷ BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *Historia del Segundo Congreso Constitucional de la República Mexicana. Que funcionó en los años de 1861, 62 y 63.* 1874, p.41.
- ²⁸ BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *Historia del Segundo Congreso Constitucional de la República Mexicana. Que funcionó en los años de 1861, 62 y 63.* 1874, p. 291
- ²⁹ MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Testimonios artísticos...*, 1995-1996., pp. 35-79
- ³⁰ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 237
- ³¹ Fausto Ramírez citado por FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 155
- ³² SIERRA, *Obras Completas. Tomo XII*, 1957.
- ³³ TORRE, *Hidalgo entre escultores y pintores*, 1990.
- ³⁴ *Calendario de 1857*, citado en PLASENCIA, *Independencia y nacionalismo...*, 1995, p. 251
- ³⁵ *Diario de los Debates*. Sesión del día 26 de abril de 1878.
- ³⁶ *Diario de los Debates*. Sesiones del 5 al 26 de abril de 1878, pp. 43-254.
- ³⁷ *El Diario del Hogar* citado por Federico Mendoza y Vizcaíno en *El Monitor Republicano* del 18 de septiembre de 1883.
- ³⁸ AHDF. Inv. 2276, 8 de septiembre de 1871. El expediente está inconcluso, por lo que no sabemos si llegó a erigirse monumento alguno dedicado a Hidalgo en la Plaza de Armas.
- ³⁹ *El Imparcial*. Martes 24 de septiembre de 1872.
- ⁴⁰ *El Imparcial*. Martes 24 de septiembre de 1872.
- ⁴¹ *El Imparcial*. 24 de septiembre de 1872.
- ⁴² *Diario de los Debates*. Sesión del día 7 de abril de 1875, p.26.

⁴³ *Diario de los Debates*. Sesión del día 10 de mayo de 1875, p. 256. El ciudadano Guillermo Prieto *pide* una modificación al proyecto de ley, y dice que en vez de la mezquina suma de \$20 000 pesos se eroguen \$100 000, “y eso por no permitir más las circunstancias del erario”, p. 257.

⁴⁴ *Diario de los Debates*. Sesión del día 10 de mayo de 1875, p. 256. El subrayado es nuestro.

⁴⁵ Nos apoyamos en los funerales de Lincoln, Víctor Hugo y el Príncipe Alberto en Inglaterra. En los homenajes luctuosos recurrentes y en los lutos decretados por los aniversarios.

⁴⁶ JIMÉNEZ MARCE, “La creación ...”, 2002, pp. 37- 42

⁴⁷ *Diario de los Debates*. Sesión del día 5 de abril de 1878, p. 44

⁴⁸ *Diario de los Debates*. Sesión del día 5 de abril de 1878, p. 44

⁴⁹ *Diario de los Debates*. Sesión del día 17 de abril de 1878, p. 185.

⁵⁰ *Diario de los Debates*. Sesión del día 17 de abril de 1878, p. 185.

⁵¹ *Diario de los Debates*. Sesión del día 26 de abril de 1878, p. 251

⁵² *Diario de los Debates*. Sesión del día 26 de abril de 1878, p. 254.

⁵³ *Diario de los Debates*. Leyes y Decretos expedidos por el 9° Congreso Constitucional, durante el primer período de sesiones ordinarias del 15 de septiembre al 15 de Diciembre de 1878, p. 781. *Archivo General de la Nación*. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, relativo a Secretaría de Fomento a partir de 1902. Dirigido por el Presidente Porfirio Díaz al Secretario de Fomento, Don Vicente Riva Palacio, 8 de noviembre de 1878.

⁵⁴ *El Monitor Republicano*, Martes 18 de septiembre de 1883.

⁵⁵ *Diario de los Debates*. Sesión del 17 de septiembre de 1889, p. 28.

⁵⁶ *Archivo General de la Nación*. Sección de Justicia. Septiembre de 1889.

⁵⁷ *Diario de los Debates*. Leyes y Decretos expedidos por el 9° Congreso Constitucional durante el 4° período de sesiones del 1° de abril a 31 de mayo de 1880.

⁵⁸ *Archivo General de la Nación*. (En adelante AGN) Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. (En adelante SCOP) Exp. 532/55, f.2. 11 de abril de 1912.

⁵⁹ AHDF. Historia, Monumentos. Exp. 15

⁶⁰ *Diario de los Debates*. Decimaquinta Legislatura Constitucional de la Unión. Tomo IV bis, 1892, p.1560

⁶¹ *Diario de los Debates*. Decimasexta Legislatura Constitucional de la Unión. Tomo III. Decreto N° XXV, p. 597.

⁶² El carácter transitorio adquirió visos de perpetuidad, en tanto los despojos de los insurgentes de la primera hora sólo fueron trasladados al depósito que se construyó para tal fin en la Columna de la Independencia porfiriana cuando el gobierno revolucionario dispone que esta funja como Cenotafio Nacional en 1925.

⁶³ O’GORMAN, “Discurso de ingreso ...”, 1964, p. 227

⁶⁴ Hoy por hoy reservado al culto de una de las pocas heroínas mexicanas; la señora corregidora doña Josefa Ortiz de Domínguez.

⁶⁵ Manuel Tolsá (1757-1816) Escultor y arquitecto valenciano de gran prestigio. Es el responsable de la cúpula de la Catedral Metropolitana y del Palacio de Minería, la más célebre de sus obras (1797-1813). Se dice de la estatua ecuestre de Carlos IV, fundida en una sola pieza, que fue inspirada en la desaparecida de Luis XVI, de Girardon. FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 3

-
- ⁶⁶ DUBLÁN Y LOZANO, 1876, t. IV, p. 523.
- ⁶⁷ DUBLÁN Y LOZANO, 1876,, t. IV, p. 523 y MARISCAL, "El desarrollo...", 1901, p. 12.
- ⁶⁸ "Proyecto del Monumento de la Independencia presentado a la Academia de Bellas Artes por el capitán de Ingenieros Don Lorenzo Hidalga, en cumplimiento del programa publicado en 7 de julio de 1843 y aprobado por el supremo decreto de 23 de agosto". Calendario de Lara. DE GORTARI, *Memoria y encuentros...*, Vol. III. pp. 47-48.
- ⁶⁹ DE GORTARI, *Memoria y encuentros...*, Vol. III, 1988, p. 49
- ⁷⁰ AHDF., Inv. 2276, Leg. 1
- ⁷¹ AHDF., Inventario 2276, Leg. 4-5.
- ⁷² ACEVEDO, "Las imágenes de la historia ...", 1991, p. 27.
- ⁷³ ACEVEDO, "Las imágenes de la historia ...", 1991, p. 28
- ⁷⁴ La imagen heroica de Allende es denostada en una campaña orquestada por la prensa, por los creadores de opinión pública, y por los liberales que veían en Allende un obstáculo en el ascenso de Hidalga.
- ⁷⁵ *La Sociedad*. 22 de julio de 1864. Citado por: ACEVEDO, "Las imágenes de la historia ...", 1991, p. 28
- ⁷⁶ ACEVEDO, "Las imágenes de la historia ...", 1991, p. 28
- ⁷⁷ ¿Una Marianne mexicana?
- ⁷⁸ Plaza Mayor, Plaza de Armas, Plaza de la Constitución y Zócalo.
- ⁷⁹ ACEVEDO, "Las imágenes de la historia ...", 1991, p. 29. Acevedo apunta muy acertadamente la estrecha comunicación que existió entre De la Hidalga y el Emperador.
- ⁸⁰ Sobre la necesidad de erigir un repositorio o cenotafio para los despojos de los héroes nacionales insistieron políticos e intelectuales durante todo el siglo XIX.
- ⁸¹ ACEVEDO, "Las imágenes de la historia ...", 1991, p. 27.
- ⁸² En clara alusión a la idea acuñada por Balandier acerca de "cualquier "reino", incluso republicano"; véase: BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, p.24
- ⁸³ MARISCAL, "El desarrollo de la arquitectura ...", 1901.
- ⁸⁴ Consideramos los rituales cívicos propios de la República Francesa y de las unificaciones italiana y alemana. Los panteones europeos, inspirados en la tradición romana clásica son una figura decimonónica que emerge para dotar de un recinto apropiado a las difuntas glorias de la nación. A diferencia de los homenajes póstumos a los reyes, que en general son de carácter religioso -la Saint Chapelle, San Lorenzo del Escorial y Westminster-, el panteón, en su dimensión simbólica, tiene un carácter esencialmente secular y se inspira en la tradición latina.
- ⁸⁵ GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992. p. 86.
- ⁸⁶ 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.
- ⁸⁷ Dicha columna pertenece al tesoro francés y se exhibe en el Palacio de Versalles.
- ⁸⁸ *Monumento a la Independencia*. (Album). México: Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. 1910.
- ⁸⁹ 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.

⁹⁰ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983., p. 175

⁹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, pp. 74-75.

⁹² 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.

⁹³ 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.

⁹⁴ Nótese que el imaginario popular se refiere al Angelito de la Independencia, pero jamás lo reputa como un monumento a Hidalgo.

⁹⁵ AGN. SCOP. Exp. 532/49, p. 1.

⁹⁶ AGN. SCOP. Exp. 532/49, 20 de enero de 1886, pp. 1-2.

⁹⁷ AGN. SCOP. Exp. 532/49, 2 de agosto de 1886, p. 3.

⁹⁸ AHDF. Ramo Gobernación. Monumento a la Independencia. Inv. 1168 Exp. 40.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ Calendario de Lara, 1843. p. 49.

¹⁰¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 74.

¹⁰²

- 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 ceremonia¹⁰².
- VIII. Himno Nacional y salva de artillería.

Fuente: *Crónica...*, 1991.

¹⁰³ AHDF. Inv. 1167. Leg. 2. Exp. 24. El ingeniero Gonzalo Garita estaba reputado como habilísimo en cálculos y cimentaciones.

¹⁰⁴ AHDF. Inv. 1167. Leg 2. Exp. 24.

¹⁰⁵ Por ornata 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 ornata sea también un artista escultor, cual era el caso de Enrico Alciati.

¹⁰⁶ AHDF. Inv. 1166. Leg 1. Exp. 13. 18 de nov. de 1907

¹⁰⁷ AHDF. Inv. 1166. Leg. 1. Exp. 13., 27 de noviembre de 1907.

¹⁰⁸ 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.

-
- ¹⁰⁹ AHDF. Inv. 1166, Leg. 1 Exp. 13. 30 de enero de 1909.
- ¹¹⁰ AHDF. Inv. 1168. Leg°3 Exps. 24 y 27.
- ¹¹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 118, p. 75.
- ¹¹² AHDF. Inv. 1168. Leg° 3. Exp. 37.
- ¹¹³ 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.
- ¹¹⁴ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 175-176
- ¹¹⁵ AHDF. Inv. 1168. Exp. 40
- ¹¹⁶ 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.
- ¹¹⁷ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 175-176.
- ¹¹⁸ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 75.
- ¹¹⁹ Para cuando Justino Fernández ofrece su lectura de la Columna de la Independencia los principales estudios y métodos desarrollados por la escuela de Warburg y sus seguidores se han implementado en distintas capitales culturales de Occidente, lo que si fue óbice para la correcta lectura de un monumento que se había inspirado en sus similares de otras latitudes
- ¹²⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 118, p. 75.
- ¹²¹ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 238.
- ¹²² Biblioteca Nacional. Fondo Reservado. "Una Pintura", en: *El Cronista de México*. 29 de noviembre de 1865.
- ¹²³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 118, p. 75
- ¹²⁴ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 119, p. 76 y 77.
- ¹²⁵ AGN. SCOP. Exp. 532/49, p. 2.
- ¹²⁶ *El Diario del Hogar*, Miércoles 16 de septiembre de 1885.
- ¹²⁷ O'GORMAN, "Discurso de ingreso...", 1964, p. 231
- ¹²⁸ VILLORO, *El proceso ideológico...*, 1977, pp. 67 y 71.
- ¹²⁹ SOSA, *Biografías de Mexicanos distinguidos*, 1998, p. 1.
- ¹³⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 178.
- ¹³¹ MARTÍNEZ, *La Patria en el Paseo...*, 2005, p. 17
- ¹³² LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios ...", 1995, p. 325.
- ¹³³ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios ...", 1995, p. 325.
- ¹³⁴ LEMPÉRIÈRE, "Los dos centenarios ...", 1995, p. 326
- ¹³⁵ KRAUZE, 1997, *Siglo de caudillos...*, p. 39
- ¹³⁶ 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.

CAPÍTULO V

LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN

INTRODUCCIÓN

En este capítulo expongo los argumentos que sustentan la tesis de que fue la del Porfiriato una arquitectura emblemática. Al reforzamiento de esta tesis contribuye la articulación que establecí entre la ciudad, su arquitectura y la interpretación histórica. Para determinar la primacía del hecho arquitectónico sobre la expresión plástica en su conjunto he seleccionado cuatro edificios porfirianos que responden a las mismas coordenadas en el tiempo y que exhiben en su proyección y edificación un perfil semejante. El régimen de Díaz, desde fines del siglo XIX, tomó las previsiones necesarias para que las fiestas del Centenario quedasen registradas para la posteridad 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 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 como tales se les supuso comprometidos con 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 representaba impide hablar de un estilo artístico dominante, aunque la verdadera paradoja es que en las grandes urbes, centros de la cultura mundial, se abjuraba, 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.

Los otros dos edificios que hemos de considerar son el Palacio Legislativo Federal y el Panteón Nacional. Ambos edificios comparten un denominador común desde el inicio de 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 encerraba hacían de dicho palacio el *monumento* al Porfiriato. Este palacio habría sido proyectado como el monumento al Porfiriato, por sus masas volumétrica, por sus visuales desahogadas y por el impresionante acervo en esculturas y pinturas, así como por los detalles de herrería y maderas preciosas. La vista del plano destinado a la instalación eléctrica contribuye a acentuar ese “derroche de modernidad”.

El Panteón Nacional, de proporciones bastante más modestas, pero solemne y austero, sería el recinto oficial y la última morada para los restos mortales de los héroes y próceres de la patria. En el México de Porfirio Díaz no se pondría en cuestión la edificación de un panteón nacional donde descansarían los restos de los primeros insurgentes que reposaban en la Catedral de México desde 1823. En la posposición recurrente de las distintas iniciativas de traslado de dichos restos, encontramos, como lo veremos en la sección respectiva 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 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 ambos proyectos es que la “suspensión de ejecución” de las obras se torna más interesante. Como ya lo vimos, 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 Federal en cuanto a exquisitez. El Palacio Legislativo Federal nunca se terminó, por lo que al Palacio de Comunicaciones, que tampoco estuvo finalizado para los festejos del Centenario, capitalizó todos los méritos artísticos y simbólicos que le concedieron los proyectistas y directores artísticos.

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

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 algunos concursos para conceder las obras. Mariscal previó con claridad el programa arquitectónico que exaltaba al régimen². 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.

I EL PALACIO DE CORREOS

Las formas de Oriente se han mezclado a las de Occidente, y así como en el dominio de la ciencia todos los hombres caminan con movimiento uniforme y constante, en el campo del arte el mundo se unifica y emprende su marcha triunfal, en la que nadie será capaz de detenerlo.

Adamo Boari.

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 Centenario³.

Boari era un gran conocedor de las tendencias arquitectónicas europeas⁴ y justifica “la elección del género de arquitectura del Correo que por contraposición pondrá en relieve las nuevas formas del Teatro”⁵ 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 Paris, 1900, ha hecho un esfuerzo por emanciparse de los estilos antiguos procurando dar mayor amplitud y más libre desarrollo a las formas arquitectónicas”⁶.

Una atmósfera cultural cosmopolita impregnaba la arquitectura del régimen 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 (véase la figura 28).

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 (véase la figura 28). 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 artística⁷. 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 modernas⁸.

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 (véase la figura 29) 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 (véase la figura 30). 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 pesos⁹. La primera piedra fue colocada el 14 de septiembre de 1902¹⁰, pero tras haber sido robada se procedió, tras ser recuperada, a colocarla de nuevo en noviembre de 1905¹¹.

El cuerpo principal del edificio estaba constituido por cuatro pisos (véase la figura 31) 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”¹².

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 Contri.

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”¹³. 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 piso¹⁴. 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 cancelles 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 cuarto¹⁵. 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, Guerrero¹⁶.

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 romano¹⁷, 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 1904¹⁸.

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”¹⁹.

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 mármoles²⁰. 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 obreros²¹.

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 Correos²². 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 mexicana²³.

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.²⁴

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 Génova²⁵. 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 confianza²⁶.

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.,²⁷. El embarque en su totalidad montó 52 cajas y

tuvo un peso aproximado de 13,346 kilogramos²⁸. 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 trabajo²⁹.

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 otra³⁰. 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. & Cº.,

representantes extranjeros, había hecho otra propuesta a la Secretaría respectiva desde el 24 de julio de 1905³¹.

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 Nacional³². 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 dónde 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 (véanse las figuras 32 y 33). Los detalles de forja que encontramos principalmente en el cubo de la escalera y en el resguardo de puertas y ventanas ofrece un bien equilibrado espectáculo a la vista. Además, no olvidemos que con sus características volumétricas Boari no pretendió otra cosa 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”³³. 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 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*.

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 de la Columna de la Independencia uno de los artefactos arquitectónicos mejor logrados del periodo (véanse las figuras 34 y 35). 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-³⁴. 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*³⁵. 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 edificio³⁶. 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 trabajo³⁷. 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”³⁸. 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 representación³⁹. Según lo señalado por Benévolo⁴⁰ el arquitecto Contrí era un cultor de la modernidad por cuanto reconocía distintas especialidades en la construcción del edificio y a la vez estaba conciente 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 diferentes⁴¹. 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 avanzadas⁴².

Para inicios de 1905 ya se cuenta con los planos estructurales y ornamentales del Palacio de Comunicaciones⁴³. 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 edificio⁴⁴. Entre 1905 y 1906 se logró la excavación necesaria para así empezar la obra de cimentación⁴⁵. 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 1905⁴⁶.

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 1907⁴⁷. En 1906 se contrató la compra de ladrillo para las mamposterías⁴⁸ y posteriormente se contrataron un millón de tabiques (ladrillos) con la Cº. Ladrillera de Teoloyucan S.A. con el mismo propósito⁴⁹. 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 años⁵⁰. 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 realizar⁵¹. 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 piedra⁵². 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 edificio⁵³. Por último

se contrató con Braschi y Núñez el labrado en piedra para algunas otras secciones del edificio⁵⁴. 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 Xalcotan⁵⁵. Entre 1906 y 1907 “Prieto, Bazane & Mugnaini” culminan el trabajo no decorativo en las fachadas y galerías del palacio⁵⁶.

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 entrepisos del nuevo edificio, y otro, con el fin de construir los cielos rasos y los forros de las vigas⁵⁷. Desde el año de 1903 Mosaic Tile Cº. ofrece sus mosaicos y azulejos, y adjunta los grabados que los reproducen⁵⁸.

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 árabes⁵⁹. Las formas de Oriente se han mezclado a las de Occidente, afirmaba Boari en clara alusión al triunfo del eclecticismo⁶⁰. 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 crujías, 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, lujosas⁶¹. 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 París, Lefevre de Bruselas, Ballarín de Barcelona, Fondería del Pignone de Florencia⁶² y Coppedè e hijos de Florencia⁶³. 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 edificio⁶⁴ y con las propuestas para el hierro ornamental y otras obras de decoración⁶⁵. 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 1905⁶⁶. En el mismo año la fondería está remitiendo a la secretaría el importe de los modelos en yeso, al tamaño de un cuarto de ejecución⁶⁷. Los modelos seguían muy de cerca a los proyectados por Contrí 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 edificio⁶⁸. 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 ático (algunos de estos elementos decorativos se observan en las figuras 34, 35 y 36)⁶⁹. 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 republicanas⁷⁰ 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 (véase la figura 37).

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 contratistas (véase la figura 38)⁷¹. 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 1908⁷². 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 ogsidado [sic.,] y su duración de 6 meses después de dorado⁷³. 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 mexicanos⁷⁴.

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 estucos⁷⁵. 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*⁷⁶.

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 (véase la figura 35). 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 decorativo⁷⁷.

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 (véanse las figuras 39 y 40). 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 Salarich⁷⁸]. 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 (véase la figura 41) 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 laurel⁷⁹. 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 ebanistería⁸⁰. 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 (véase la figura 35).

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 guardián⁸¹, 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 animalezca, 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 águila (véase la figura 42)⁸². 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 Secretaría⁸³. 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 (véanse las figuras 43 y 44)⁸⁴.

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*⁸⁵.

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 realidad⁸⁶.

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”⁸⁷. 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 Academia⁸⁸. 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”⁸⁹. 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...”⁹⁰.

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”⁹¹. 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 Capitolio⁹², 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 immortalizado en ningún monumento y actuó como tantos otros gobernantes de facto en la América Latina⁹³ 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” (véase la figura 28). 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 hundidas⁹⁴.

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 hacia interesante su concepción”⁹⁵. Dicha cúpula mereció, cuando aún no ha sido erigida, la crítica más severa de parte de Rivas Mercado⁹⁶, 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 si 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*, residenciada en París, con fecha del 29 de septiembre de 1910, para hacerse cargo del hierro ornamental y las esculturas vaciadas al bronce del edificio⁹⁷.

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"⁹⁸. 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 vecinos⁹⁹.

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

lugar¹⁰⁰. 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”¹⁰¹. 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 desfigurarlo al grado de poder firmarlo como suyo”¹⁰². 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*¹⁰³, 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 uniforme¹⁰⁴.

El Palacio en su punto más alto alcanzaría una altura de 56 metros¹⁰⁵. 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 perspectivas¹⁰⁶. 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 construir¹⁰⁷. 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 concurra lo estético, lo ético y el favor del Estado¹⁰⁸. 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 XX¹⁰⁹. 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 obra¹¹⁰. 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”¹¹¹.

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 menos¹¹².

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 (véase la figura 46). 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 Legislativo¹¹³. 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 plataforma¹¹⁴. Una vez concluida la cimentación se iniciaría la construcción del alma de hierro del edificio (véase la figura 47), 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 chicos¹¹⁵.

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
	Total \$2.864.313,21
	imprevistos \$ 286.431,32
	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 (figura 45). Su estilo era sobrio y monumental, inspirado en el renacimiento francés con cierta evocación del neoclásico de cuya conjunción resultó el estilo imperio, bajo Napoléon 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. 18.000¹¹⁶.

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 acero¹¹⁷.

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 verdadera¹¹⁸.

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 \$220.000¹¹⁹. En el detalle del friso se aprecia la decoración vernácula que celebraba las tradiciones mexicanas (véase la figura 49).

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 \$3.200¹²⁰. La fachada posterior exhibiría trofeos coronando el ático; de cobre martillado y cincelado; partes patinadas y algunas frotadas de oro. Por dos trofeos \$4.800¹²¹. 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 \$32.000¹²².

El águila que coronaría la cúpula (véase la figura 50) ejecutada en bronce fundido, cincelado, raspado, patinado, dorado, comprendidas armaduras y piezas de unión se avaluó en \$16.000¹²³. 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 (véase la figura 51).

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 \$72.000¹²⁴.

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 crujías 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 \$32.000¹²⁵.

3.7 La estatuaría.

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”¹²⁶. 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 género¹²⁷.

La propuesta de Bénard, presentada el 1° de septiembre de 1908, ante el Señor Ministro de Comunicaciones y Obras Públicas¹²⁸, 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 contratos¹²⁹.

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 (véase la figura 53). 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 metros (véase la figura 52)¹³⁰.

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 (véase la figura 54).

Del acervo escultórico encargado a Marqueste rescatamos “La Verdad” (véase la figura 55). Como sus homólogas, 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 Minería¹³¹. 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 (figura 56). La Industria, la Agricultura y la Minería (figura 57) 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 catálogo¹³². 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”¹³³.

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 edificio¹³⁴.

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 Perdidos¹³⁵. 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 polícromos, 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 sofitos 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*”¹³⁶.

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 inútil¹³⁷. 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”¹³⁸.

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.]”¹³⁹.

En su acuso de recibo del oficio de la secretaría Bénard “expresa sus mayores sentimientos por esta decisión que le causa mucha pena”¹⁴⁰.

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 \$20.000¹⁴¹. 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 estatuaria¹⁴². 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.^{°°143}.

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 Legislativo¹⁴⁴. 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"¹⁴⁵. 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 Héroes¹⁴⁶. 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 celeste¹⁴⁷. 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 Soufflot, 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”¹⁴⁸. 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 antiguo¹⁴⁹.

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”¹⁵⁰. No en vano Ozouf ha llamado al Panteón francés como “la Escuela Normal de los muertos”.

4.1 Diversidad de proyectos

En el Cap. IV, dedicado al Monumento a la Independencia analizamos diversos proyectos tendientes a exaltar la epopeya de la Independencia y a sus autores. En

algunos de estos proyectos encontramos el deseo expreso de elevar un monumento o columna que sirviera, además, de cenotafio para acoger las cenizas de los “Padres de la Patria”. Fue esta una constante durante el siglo XIX. 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 congreso¹⁵¹.

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 independiente¹⁵². 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 (véase la figura 58) en espera del grandioso monumento que iba a levantarse y del que según don Lucas Alamán, solamente se llegaron a hacer dos estatuas por Patiño¹⁵³. 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 oportunamente¹⁵⁴. Los conservadores a ultranza clamaban por la no separación entre los asuntos terrenales y los espirituales y el partido liberal pregonaba todo lo contrario¹⁵⁵.

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 iglesia¹⁵⁶. 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 alojaba¹⁵⁷. 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 ilustres¹⁵⁸,

“...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”¹⁵⁹.

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”¹⁶⁰.

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 Enseñanza¹⁶¹. 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 aceptable¹⁶².

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 Nacional¹⁶³. El traslado de los restos fue autorizado por libramiento de la Secretaría de Gobernación el 13 de octubre de 1896¹⁶⁴, 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-funeraria¹⁶⁵.

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 (véanse las figuras 59 y 60). Echemos un vistazo a las condiciones especiales en que se propone 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)”¹⁶⁶

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”¹⁶⁷.

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 instituya 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 memoria¹⁶⁸ 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 Heredia¹⁶⁹.

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 immortalice su memoria.

En este sitio sólo serán colocados restos o cenizas, y en ningún caso cadáveres¹⁷⁰. 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 carbonos terminando con sus lágrimas, emblema de dolor. Sus clásicos festones, coronas y guirnalda 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 despojos¹⁷¹.

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 americano¹⁷².

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 victoriana¹⁷³.

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...”¹⁷⁴. 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 Heredia¹⁷⁵.

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 ¹⁷⁶. 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
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 consumó los esfuerzos de un pueblo: Porfirio Díaz”¹⁷⁷

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 \$1650.000,0¹⁷⁸.

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, guiraldas, 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 \$1.150.000.00¹⁷⁹.

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 Hipólito¹⁸⁰. La obra de cantería se encontraba bastante avanzada en la cripta, las escalinatas y los arranques de las columnas sobre las que descansaría la bóveda¹⁸¹.

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 contrato¹⁸².

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 panteón¹⁸³. 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 “APOTEOSIS DE LOS HÉROES”

Lo que hace la Patria son los altares de los dioses y las tumbas de los antepasados.

Anatole France

¡Qué momentos tan solemnes son estos!
Aquí se encuentran sobre el altar de la Patria los restos venerados, las reliquias sacrosantas de algunos de los héroes de la Independencia, y aquí están con nosotros los espíritus fuertes de todos ellos.

Enrique C. Creel. Ceremonia de la “Apoteosis de los Héroes” en la noche del 6 de octubre de 1910.

“Para clausurar el mes del Centenario con la solemne apoteosis de los héroes de la Independencia –apuntó Genaro García-, el patio central del Palacio Nacional fue convertido en un templo austero, donde una concurrencia de más de diez mil personas se reunió la noche del 6 de octubre”¹⁸⁴ El Supremo Gobierno encargó al

arquitecto Federico Mariscal¹⁸⁵ la edificación de un monumento funerario de carácter efímero que estuviera a la altura del homenaje que profesaba México a sus héroes en el marco de las festividades del primer Centenario (véase la figura 67). Por sus dimensiones y por la naturaleza de la efeméride que debió conmemorar el monumento cumplió a cabalidad con el significado que se le quiso atribuir. Con dicho monumento y con la ceremonia que se efectuaría la noche del 6 de octubre de 1910 se clausuraban los festejos del Primer Centenario de la Independencia de México.

La “Apoteosis de los Héroes” ilustra una dimensión poco conocida de la arquitectura del Porfiriato. Por su escala y representatividad la “Apoteosis” es un monumento de arquitectura efímera cuyo fin último fue el de servir de catafalco y altar de la patria a la urna con los restos mortales de los insurgentes que estaba, en ese entonces, depositaba en el Altar de San José en la cripta de la Catedral Metropolitana.

Una vez examinadas las características generales de la obra exploramos su objeto y ejecución. Según Noelle y Schavenzon: “el concepto tradicional de arte, por el cual toda obra persigue la eternidad, se encuentra en la base de la estética occidental y en sus diferentes proposiciones. Sin embargo, siempre han existido expresiones que sólo alcanzan un corto tiempo [...] Este fue el caso de los arcos coloniales y de los famosos túmulos, cuya tradición se prolonga al México independiente”¹⁸⁶. Este fue el caso también de la arquitectura efímera manifiesta en arcos triunfales y temples utilizados en las históricas entradas de Iturbide y de Maximiliano a la ciudad de México. Los cronistas de la época se deslumbraron con ambos acontecimientos. El Porfiriato se sirvió también de este acervo histórico, arquitectónico y conmemorativo, toda vez que al celebrarse el onomástico de Díaz, en el mes de la patria, se erigían arcos conmemorativos y se efectuaban ceremonias como la de la salutación en donde Díaz recibía en Palacio los parabienes por su onomástico.

Noelle y Schavenzon encuentran que el monumento a los héroes de la Independencia se vincula con las obras que se edificaron en número considerable en 1899, ante el triunfo electoral de Díaz, así a ambos autores les ha parecido lógico que este tipo de obras se repitiesen en otras ocasiones¹⁸⁷. Pero dentro de la racionalidad expuesta por ambos autores, es cierto que podría parecer lógico que las obras de carácter efímero se repitiesen recurrentemente, pero esta racionalidad habría de cambiar si nos atenemos a que las obras que se inaugurarían en el marco de las festividades del Primer Centenario apelaban en primera y única instancia a su

carácter perenne. En este caso el monumento de la “Apoteosis de los Héroes” apunta más bien a una excepcionalidad que merced a los avatares sufridos por el Panteón Nacional creemos suficientemente explicada.

Ambos autores olvidan que la erección de un monumento efímero dedicado a la “Apoteosis de los Héroes” vino a suplir, y es quizá lo que más interesa destacar, al Panteón Nacional, cuyos trabajos fueron suspendidos por el Supremo Gobierno en el mes de enero de 1908. Esta fue la razón fundamental por la cual a los héroes mexicanos se les erigió un sitio votivo de carácter perecedero y no un Panteón Nacional perenne y proporcional a la gloria de los héroes, tal y como había sido proyectado desde el año de 1902.

La descripción que del monumento aparece en la *Crónica* revela todo el repertorio occidental de que se sirvió la arquitectura efímera funeraria:

“En el centro de la sala se erguía un soberbio catafalco; era de extensa base cuadrangular, en la que descansaban tres amplias gradas, sobre las que se levantaba en forma piramidal el cuerpo del túmulo. En los cuatro ángulos truncados de la base fueron colocados grandes pebeteros con incienso humeante; en las esquinas se esculpieron haces de lanzas romanas, y en las cuatro caras del cuerpo se pusieron grandes lápidas, con la inscripción “*Patria: 1810-1910*” en una de ellas, y los nombres de los principales caudillos de la independencia en las otras. En la parte alta del monumento sobresalía una urna, cubierta por la bandera de la patria, y sobre ella el águila nacional abría sus anchas alas como si pretendiera volar¹⁸⁸.”

La lectura que Noelle y Schavelzon han hecho del monumento adolece de interpretación simbólica y remite sólo a la descripción que aparece en la *Crónica*: “En las esquinas del basamento, y en los ángulos de la plataforma inferior se colocaron cuatro grandes incensarios para dar volumen a la composición. El cuerpo del monumento estaba decorado en las esquinas con cuatro haces de cañas y hachas pretoriales y coronado por ocho remates flameros votivos; unas enormes guirnalda de hojas enlazaban los remates y caían a los lados de la placa conmemorativa terminando en una descomunal flor, son los únicos detalles que tal vez por su exuberancia hablan de México como país exótico olvidando la medida académica. En la parte superior una águila imperial [*sic.*, es el águila porfiriana, que es, por supuesto republicana] coronaba el monumento, que sobresalía sobre la azotea del Palacio Nacional¹⁸⁹.”

Los símbolos utilizados en el catafalco son propios del liberalismo decimonónico, guirnalda y flamas, pero quizá el aspecto más notorio fue que allí, en el tope del túmulo, se encontraban las cenizas de los héroes de la patria, en una urna de cristal,

para ser contempladas por todos los asistentes. El ceremonial cívico guarda relación con el rito eclesiástico. Los pebeteros que despedían los aromas humeantes del incienso, los cortinajes desplegados en todo el recinto, la iluminación eléctrica prolija, y el pebetero con su flama eterna son aspectos consagrados al rito conmemorativo de la patria que en su esencia guardaban excesiva analogía con la capilla ardiente reservada para las ocasiones más solemnes del rito fúnebre católico. “Frente al catafalco y sobre una gran plataforma, estaba el estrado, donde bajo magnífico dosel, se veía el sillón destinado al señor Presidente de la República y los asientos que habían de ocupar los altos funcionarios de la Nación y Cuerpo Diplomático. En el lado frontero de la sala se levantó otra plataforma para el cuerpo de coros formado por los alumnos y alumnas del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y para los ejecutantes de la música del programa”¹⁹⁰

La ceremonia de la “Apoteosis de los Héroes” se efectuó el 6 de octubre de 1910, fuera de las fechas más solemnes, debido a una inexplicable postergación del evento. A las 8 de la noche hizo su ingreso el señor General Díaz, se entonó el Himno Nacional, la Marcha de los Héroes de Saint Saens y la Marcha Fúnebre del Crepúsculo de los Dioses, de Wagner. Don Enrique Creel y don Agustín Rivera dirigieron al público sendos discursos. Para culminar la ceremonia y según la pluma de Genaro García

el señor Presidente en nombre de la República, depositó una hermosa corona de laurel, ofrenda piadosa de la Nación entera a los héroes de la Independencia. En aquel instante, el salón tenía verdaderamente el aspecto de un templo cívico en que el Jefe de Estado celebraba el rito de la gratitud popular; la emoción embargaba todos los corazones, y el voto que los autorizados labios del señor General Díaz pronunciaron y que confirmó la fe unánime de los concurrentes, exaltó los espíritus y selló en la más grandiosa e imponente de las formas, las festividades del Centenario¹⁹¹.

El discurso del señor Enrique C. Creel, Secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, es una oda a Hidalgo, Morelos y Mina. Entre quienes iniciaron la revolución de Independencia y quienes la prosiguieron Creel otorga todos los créditos a los primeros: “Hidalgo se alzó en armas primero que nadie contra los abusos. Y más resaltan sus grandezas y más se agigantan sus merecimientos cuando se piensa en que la mano que se levantó amenazante contra el poderío colonial estaba inerme, y que alrededor del rebelde apenas si se agrupaban dos o tres audaces y un puñado de indígenas, más bien estupefactos que entusiastas y antes sumisos que emprendedores. Con este puñado de indefensos, Hidalgo se lanzó a la

tremenda lucha¹⁹² A Morelos lo califica “como el más grande de los patriotas y el más glorioso de los caudillos”¹⁹³. Al caer Morelos, su tea es recogida por Guerrero “que supo mantener en alto la bandera insurgente y dar tiempo al caballeresco Iturbide para bien meditar de qué lado estaban su gloria y su deber y para poner al servicio de la causa independiente la tajante espada que el Gobierno Colonial había puesto en sus manos, el corazón generoso que latía en su pecho juvenil y la chispa de su inteligencia privilegiada”¹⁹⁴. Extendiendo el carácter heroico de gestas posteriores Creel advierte que “sería negra y repugnante nuestra ingratitud si esta apoteosis no elevara el solio, ni quemara inciensos, ni entonara himnos más que para aquellos, grandes como son, que consumaron nuestra Independencia política, y olvidara a quienes, igualmente grandes y admirables, la han complementado, consolidado y abrillantado [...] Para llegar a ser una Nación libre necesitábamos romper las últimas trabas, abolir los últimos privilegios, decretar el Derecho y preparar el advenimiento de la Justicia. Juárez el inmortal, rompió esas trabas, abolió esos privilegios y preparó ese advenimiento y también consumó nuestra segunda Independencia”¹⁹⁵. Termina su alocución con un encomio al Presidente Díaz: “El tiempo había de llegar en que una nueva redención se iniciara y se consumara para el pueblo mexicano. Era fuerza realizar una nueva epopeya, una odisea de la paz y del trabajo; y al Ulises de esa nueva epopeya no necesito nombrarlo”¹⁹⁶.

Le correspondió al Presbítero don Agustín Rivera, Doctor de la Universidad Nacional de México pronunciar el discurso de fondo en la “Apoteosis de los Héroes de la Independencia”. Los héroes ensalzados son Hidalgo, Allende, Morelos, Jiménez, los Aldamas, Ignacio Rayón, Matamoros, Galeana, Guerrero, Moreno, Mina, los Bravos etc. La pieza discursiva de Rivera procura la conciliación entre los diferentes héroes. Advuértase que se conjugan dos panteones: el oficial expuesto por las autoridades del gobierno y el otro que reivindica a las figuras de Allende, Jiménez y Aldama, y que como vimos tuvieron un homenaje menor en la Columna de la Independencia. En un tenor semejante al de Enrique C. Creel el Presbítero Rivera argumenta que “Hidalgo y Juárez plantaron la frondosa oliva de Porfirio Díaz”¹⁹⁷. La poesía recitada en la ceremonia de la “Apoteosis” estuvo a cargo de Justo Sierra, Secretario de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes¹⁹⁸. Creel, Rivera y Sierra no sólo era eminentes porfirianos sino que constituían las cotas más altas de la intelectualidad del régimen. Ninguna de las piezas discursivas, ni la poesía hacen alusión al monumento efímero. Hoy tenemos la certeza de que dicho

monumento guardó en su ejecución la intención de cerrar con broche de oro las festividades del Centenario.

Centremos nuestra atención en el diseño de la “Apoteosis de los Héroes”. Es una imagen fotográfica en que el gris, en sus diversos matices, traduce de la manera más clara el concepto de “altar de la patria”. En dicho monumento se glorifica la primera insurgencia, que es también la que se conmemora entre 1810-1910. En ningún momento cabe el homenaje a Iturbide dentro del monumento. Salvo la mención que se merece el nombre de Iturbide en la alocución de Enrique C. Creel, con la “Apoteosis” constatamos que el devenir de la historia mexicana es el señalado por los liberales. La Reforma le otorga a Juárez la posibilidad de consolidar la segunda Independencia y de erigir los altares para enaltecer su figura e insertarlo por pleno derecho en la genealogía liberal, que en ese entonces culmina con la época de la paz de Díaz. Entre Juárez y Díaz se ha tendido una trama cuyo fin es hermanar a ambas figuras históricas, hasta hace muy poco tiempo irreconciliables. Creel glorificó a Juárez como héroe y entre los méritos que le acredita está el de desempeñarse como “consolidador de nuestra segunda Independencia”¹⁹⁹. El autorizado criterio de Genaro García –testigo excepcional de la ceremonia- se plasmó en las siguientes líneas:

Había hablado ya el Gobierno por boca de su representante oficial, el señor Secretario de Relaciones; la Historia, con los conceptos del venerable Padre Rivera; el Arte con la inspiración fecunda del señor Secretario de Instrucción Pública. Tocaba ahora a la patria cerrar el homenaje a los caudillos insurgentes, y lo hizo por voz del Presidente de la República, único que por su elevada jerarquía, por sus claros merecimientos, por sus altos servicios podía tomar como tribuna el altar mismo de los manes libertadores²⁰⁰

Por la magnitud del evento que se deseaba conmemorar el monumento en que cristalizó la “Apoteosis de los Héroes” debió ser de gran calado y debió imprimir en los asistentes toda la gravedad que se le atribuye a un monumento luctuoso que a la vez se constituyó en el altar de la patria. El monumento a la “Apoteosis” se elevaba por sobre los doce metros y estaba constituido por tres cuerpos. El cuerpo que servía de base estaba conformado por la escalinata principal que culminaba en la base del segundo cuerpo. Este segundo cuerpo estaba formado por un cuadrado macizo rematado en cada una de sus esquinas con haces de lanzas romanas. Estos haces también los ostenta, en su evocación de un repertorio perenne y occidental, la Columna de la Independencia. En el ámbito de lo simbólico estos signos remiten al valor de los héroes a quienes se les dedicó puntualmente el homenaje. Además, traza una elipsis entre la antigüedad clásica romana y el ancestro neoclásico a que remite la

estética del último periodo del Porfiriato. El segundo cuerpo del monumento exhibe en el remate de cada una de sus cuatro fachadas antorchas ardientes que simbolizan la flama de la libertad e independencia iniciada por los héroes a los que cabe el homenaje. Las flamas que apreciamos en este cuerpo estaban vinculadas por guirnaldas en todos sus costados. Los tres motivos aquí expuestos -flamas, guirnaldas y haces- le otorgan al monumento la unidad decorativa que persigue el monumento fúnebre. El tercero y último cuerpo del monumento está constituido por el remate que exhibe, bajo la imponente figura del águila porfiriana, la urna con los restos de los héroes de la patria. El monumento consagraba con la mayor solemnidad el homenaje a los héroes de la Independencia y a pesar de lo efímero de su edificación logró difundir entre los asistentes el más grave sentimiento de gratitud a aquellos que les “dieron patria a los mexicanos”. Los materiales utilizados en su erección son los propios de un monumento que pronto sería desmantelado: madera, cartón, estuco, alambre para modelar y pintura. De algún modo la arquitectura efímera remite a la escenografía teatral, no sólo por el objeto que priva en su edificación sino en la teatralidad que se le quiso imprimir al monumento que bajo los acordes del Himno Nacional “cerró esa solemnidad, que fue sin duda el acto más significativo y grandioso de cuantos se celebraron en la conmemoración del Centenario”²⁰¹. Dicho acto sólo compitió con la inauguración de la Columna de la Independencia.

Cuatro edificios hemos seleccionado para probar nuestra tesis de que la arquitectura que se erigió en los últimos dos lustros del Porfiriato fue una arquitectura emblemática. Dos edificios llegaron a concluirse y hoy figuran como testimonio de los alcances de la voluntad del poder, los otros dos, a pesar de que constituían la agenda inmediata del régimen como “lugares de memoria” cuyo propósito era exaltar a los héroes y a las grandes personalidades y de dar un recinto apropiado al poder legislativo federal, se suspendieron en su ejecución. Los cuatro artefactos arquitectónicos que hemos estudiado forman, en nuestra percepción, un modelo semejante. Este modelo lo hemos develado desde el momento mismo en que se iniciaron los trabajos de cimentación de los cuatro edificios. Todos ellos comparten la erección de una armadura de acero, tal y como lo estipulaban las técnicas más modernas de construcción. Las paredes y bóvedas de mampostería y ladrillo lucieron, indistintamente, acabados estructurales y decorativos de granito, mármol o tezontle.

La unidad de modelos que establecemos también apela a la utilización de un repertorio decorativo básico y universal de procedencia europea y que sería el que se dispuso con todo el fasto y exuberancia en los detalles de madera, piedra labrada, mármol y herrería de todo tipo. El repertorio clásico se sirvió de lo que quizás se consideraba como lo más importante en ese momento y que después privilegiaría la historia del arte: hablamos de la pintura conmemorativa, que en asocio con la estructura y con los otros elementos de la decoración permite una lectura acertada de las motivaciones artísticas y de las pretensiones estéticas de la elite gobernante porfiriana.

En cuanto a las obras que el gobierno porfirista estaba dispuesto a finalizar cabe toda una discusión, que hasta donde lo permiten los documentos que informan esta investigación no se ha esclarecido. Cuando se coloca la primera piedra del Palacio Legislativo Federal, en septiembre de 1910, las obras tienen ya 8 años de iniciadas. Desde que se inician las obras de cimentación y se arma la estructura de hierro, el Palacio Legislativo se inscribe como un “lugar de la memoria”, pues por los avatares que sufrió su edificación se mantuvo por algún tiempo, mientras se decidía su futuro, como el más vívido recuerdo, reducido a chatarra, del régimen defenestrado.

Con el Panteón Nacional, la decisión de suspender las obras es poco transparente, pues en 1908, a dos años del momento en que debió haberse concluido la obra, se suspende su ejecución. En virtud de la carencia del Panteón Nacional se erigió la “Apoteosis de los Héroes de la Independencia”; cuya ceremonia y monumento constituyen el evento que puso fin a los festejos del Centenario y que en su significado intrínseco fue la última gran ceremonia del régimen. La paradoja habría que buscarla en el significado de erigir un monumento efímero para conmemorar al “régimen perpetuo”.

¿Cuál fue el impacto que provocó en el imaginario político de los ciudadanos la suspensión del Palacio Legislativo y del Panteón Nacional? Las obras del Panteón se suspenden en 1908, o sea, un par de años antes de los festejos del Centenario. Con el Palacio Legislativo el asunto es más complejo. La Revolución no se propuso, en un primer momento, su suspensión. Todo lo contrario, pues aun en 1922, distintos actores políticos pensaban en la rehabilitación de la moderna estructura, que a fin de cuentas terminó siendo el Monumento a la Revolución.

El Palacio de Correos se termina con suficiente anticipación, tanta que Genaro García ni lo considera en su *Crónica*. Respecto al Palacio de Comunicaciones en un informe presidencial se establece el avance de las obras en el Edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, en el año de 1907²⁰². De algún modo este informe revela el interés del ejecutivo por la obra de Contrí, que si bien estaba culminada en su parte estructural y la obra decorativa se encontraba muy avanzada para septiembre de 1910, no fue inaugurado en medio de los festejos del Centenario sino hasta 1911, con los ejércitos revolucionarios *ad portas*. No obstante, como el resto de los principales edificios capitalinos, lució sus fachadas principales iluminadas para dichos festejos²⁰³.

La modernidad no estuvo reservada sólo para los sistemas constructivos, pues también tuvo una dimensión higiénica y urbana por cuanto en las obras del nuevo Palacio de Comunicaciones se dispuso de la instalación de excusados para los obreros²⁰⁴, asimismo, los sanitarios diseñados para el edificio, y que sin duda eran una verdadera primicia en cuanto rasgo de la modernidad, no fueron instalados sino hasta el año de 1910²⁰⁵.

Para el Palacio de Comunicaciones, Gutiérrez Haces ha señalado que “Contrí con su estructura de metal y con sus ideas racionalistas miraría hacia el futuro, Coppedè, con su decoración salida de estilos históricos, vería hacia el pasado”²⁰⁶. Pero, esta afirmación de la historiadora del arte ¿podría ser válida para los otros edificios? Una reflexión de esta naturaleza compromete a la arquitectura y al régimen porque mediante la evocación perenne del poder sustantivada en materiales nobles y mediante las artes decorativas el Porfiriato miró hacia el pasado y hacia el futuro simultáneamente.

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

² AGN, Folletería, MARISCAL, “El desarrollo...”, 1901, p. 31.

³ 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.

⁴ 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

⁵ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 9

⁶ 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

⁷ 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

⁸ 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.

⁹ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2., f. 5. No se especifica si fue en pesos de plata o de oro.

¹⁰ El folleto correspondiente a la inauguración del edificio bajo el exp. 523/88 está desaparecido.

¹¹ AGN. SCOP. Exp. 523/60., f. 6-8

¹² 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.

¹³ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 5 y 9.

¹⁴ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 5

¹⁵ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 6-10

¹⁶ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 175-180.

¹⁷ 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.

¹⁸ AGN. SCOP. Exp. 523/11., f. 175-180

¹⁹ *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.

²⁰ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 11

²¹ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 35.

²² AGN. SCOP. Exp. 523/50.

²³ AGN. SCOP. Exp. 523/50., f. 3-5.

²⁴ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 40

²⁵ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 39

²⁶ AGN. SCOP. Exp. 523/45., f. 35

²⁷ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2., f. 2-3

²⁸ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2., f. 4-5

²⁹ AGN. SCOP. Exp. 523/31-2 f. 95

³⁰ 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

-
- ³¹ AGN. SCOP. Exp. 523/77., f. 7-9
- ³² FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 179.
- ³³ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 295
- ³⁴ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, p. 177
- ³⁵ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 19
- ³⁶ BENÉVOLO, *Historia del arte*, 1980, p. 29
- ³⁷ BENÉVOLO, *Historia del arte*, 1980, p. 29
- ³⁸ P. Collins citado por GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 19
- ³⁹ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 20
- ⁴⁰ BENÉVOLO, *Historia del arte*, 1980, p. 29
- ⁴¹ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 30
- ⁴² GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, pp. 30 y 31.
- ⁴³ AGN. SCOP. Exp. 531/39.
- ⁴⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/17.
- ⁴⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/27/27-2/37
- ⁴⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/15/15-2/15-3
- ⁴⁷ AGN. SCOP. Exp. 531/29.
- ⁴⁸ AGN. SCOP. Exp. 531/55
- ⁴⁹ AGN. SCOP. Exp. 531/63
- ⁵⁰ AGN. SCOP. Exp. 531/30.
- ⁵¹ AGN. SCOP. Exp. 531/8
- ⁵² AGN. SCOP. Exp. 531/10
- ⁵³ AGN. SCOP. 531/16
- ⁵⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/66/69/69-2/69-3/71
- ⁵⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/11.
- ⁵⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/49/49-2
- ⁵⁷ AGN. SCOP. Exp. 531/75/78/80.
- ⁵⁸ AGN. SCOP. Exp. 531/6
- ⁵⁹ 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.
- ⁶⁰ URQUIAGA, JIMÉNEZ y ESCUDERO, *La construcción del Palacio...*, 1994, p. 10
- ⁶¹ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983, pp. 178-179.
- ⁶² AGN. SCOP. Exp. 531/62/65
- ⁶³ AGN. SCOP. Exp. 531/89/135
- ⁶⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/89
- ⁶⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/90/113/135
- ⁶⁶ AGN. SCOP. Exp. 531/05/7
- ⁶⁷ AGN. SCOP. Exp. 531/40
- ⁶⁸ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 21
- ⁶⁹ AGN. SCOP. Exp. 531/7/05
- ⁷⁰ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 21
- ⁷¹ AGN. SCOP. Exp. 531/68
- ⁷² AGN. SCOP. Exp. 531/62
- ⁷³ AGN. SCOP. Exp. 531/99
- ⁷⁴ AGN. SCOP. 531/103/103-2., f.6
- ⁷⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/98, f. 34-37
- ⁷⁶ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 24
- ⁷⁷ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, pp. 24-25
- ⁷⁸ AGN. SCOP. Exp. 531/99
- ⁷⁹ Elementos recurrentes en otros monumentos y edificios como Correos, el Monumento a la Independencia y el Hemiciclo a Juárez
- ⁸⁰ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 28
- 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. 29
- ⁸⁴ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, pp. 32- 49
- ⁸⁵ GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980.
- ⁸⁶ GOMBRICH, *El sentido del orden...*, 1980, pp. 213-215
- ⁸⁷ GUTIÉRREZ HACES, "Lectura de una decoración", 1992, p. 31
- ⁸⁸ BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 162
- ⁸⁹ BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 162 y 163.
- ⁹⁰ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, México, 1900. Vol. II, Núm. 5.: Tomado de RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 512
- ⁹¹ BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, p. 23
- ⁹² Véanse las referencias a la arquitectura parlamentaria y en especial al Capitolio en: PEVSNER, *Historia de las tipologías en arquitectura*. 1980, pp. 40-45.
- ⁹³ 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.
- ⁹⁴ AGN. SCOP 530/52 f.1
- ⁹⁵ FERNÁNDEZ, *El arte ...*, 1983, pp. 179-180.
- ⁹⁶ Véase el punto N° 10 de los defectos capitales que le señaló Rivas Mercado al Palacio Legislativo Federal de Dondé.
- ⁹⁷ AGN. SCOP. Exp. 530/319., f. 3-5v.
- ⁹⁸ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, México, 1900. Vol. II, Núm. 5.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 521.
- ⁹⁹ AGN. SCOP. Exp. 530/84., f. 2-4.
- ¹⁰⁰ 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.
- ¹⁰¹ 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.
- ¹⁰² RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 531
- ¹⁰³ 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.
- ¹⁰⁴ AGN, SCOP. Exp. 530/84., f. 12-16
- ¹⁰⁵ AGN, SCOP. Exp. 530/552., f. 2
- ¹⁰⁶ 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
- ¹⁰⁷ AGN. SCOP. Exp. 530/84., f. 12-16
- ¹⁰⁸ 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.
- ¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ “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.

¹¹¹ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, pp. 518-519.

¹¹² RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, pp. 530-531

¹¹³ AGN. SCOP. 522/ 11 f. 37-47

¹¹⁴ AGN. SCOP. 530/338 f. 12-17

¹¹⁵ AGN. SCOP. 530/409-4 f. 54-55.

¹¹⁶ AGN. SCOP. 530/348 f. 7-8

¹¹⁷ AGN. SCOP. 530/348 f. 9-10

¹¹⁸ AGN. SCOP. 530/348 f. 11

¹¹⁹ AGN. SCOP. 530/382 f. 2.

¹²⁰ AGN. SCOP. 530/382 f. 3

¹²¹ AGN. SCOP. 530/382 f. 3

¹²² AGN. SCOP. 530/382 f. 4

¹²³ AGN. SCOP. 530/382 f. 5

¹²⁴ AGN. SCOP. 530/382 f. 4

¹²⁵ AGN. SCOP. 530/382 f. 8-11

¹²⁶ AGN. SCOP. 530/450 f. 13

¹²⁷ AGN. SCOP. 530/450 f. 14

¹²⁸ AGN. SCOP. 530/450 f. 21-22

¹²⁹ 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.)

¹³⁰ AGN. SCOP. 530/708 f. 25-26.

¹³¹ AGN. SCOP. 530/759.

¹³² 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.

¹³³ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 518

¹³⁴ *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 510.

¹³⁵ AGN. SCOP. 530/544 fs. 54-57.

¹³⁶ El expediente citado en la nota anterior también trae descripciones de los otros espacios del Palacio Legislativo Federal.

¹³⁷ RIVAS MERCADO, Antonio, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 510.

¹³⁸ RIVAS MERCADO, *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, *La crítica...*, Tomo III., 1997, p. 511.

¹³⁹ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 7., 25 de mayo de 1911.

¹⁴⁰ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 10., 26 de mayo de 1911.

¹⁴¹ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 22-24., 31 de mayo de 1911.

¹⁴² AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 34-36.

¹⁴³ AGN. SCOP. Exp. 530/889, f. 36-37.

¹⁴⁴ AGN. SCOP. Exp. 530/954, f. 1., 7th. October, 1912.

¹⁴⁵ AGN. SCOP. Exp. 530/954, , f. 3., 29 de nov. de 1912.

¹⁴⁶ AGN. SCOP. Exp. 530/1066., f. 42-46. 27 de marzo de 1922.

¹⁴⁷ GOMBRICH, *Historia del arte*, 1992, p. 82.

¹⁴⁸ BREITLING, *Historia de la Arquitectura*, pp. 64, 65.

¹⁴⁹ STAROBINSKI, *Los emblemas de la razón*, 1988, p. 49.

¹⁵⁰ OZOUF, “Le Panteón. L'Ecole normale de los muertos”, 1984, p. 141

¹⁵¹ DUBLÁN Y LOZANO, 1876, t. I p. 661.

¹⁵² 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

¹⁵³ “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.

¹⁵⁴ JIMÉNEZ, “La creación...”, 2002

¹⁵⁵ 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.

¹⁵⁶ 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.

¹⁵⁷ *Diario de los Debates*. Sesión del día 10 de septiembre de 1861.

¹⁵⁸ 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.

¹⁵⁹ En *El Imparcial* se cita el proyecto presentado por Justo Sierra en 1872. *El Imparcial*. 19 de mayo de 1903.

¹⁶⁰ *El Imparcial*, 19 de mayo de 1903.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inv. 3567. Exp. N°8, mayo 19 de 1903.

¹⁶³ AGN. Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. Exp. 28., 19 de septiembre de 1896.

¹⁶⁴ AGN. Secretaría de Estado y Despacho de Gobernación. Exp. 28.

¹⁶⁵ *El Mundo Ilustrado*, 2 de agosto de 1908.

¹⁶⁶ 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.

¹⁶⁷ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inv. 3567., 1° de abril de 1901

¹⁶⁸ 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.

¹⁶⁹ 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.

¹⁷⁰ Es ésta la característica esencial por la cual el Panteón Nacional tiene, además, carácter de cenotafio.

¹⁷¹ Hasta aquí el extracto de la minuta de de Heredia.

¹⁷² 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.

¹⁷³ PIKE, “In Memory of ...” 1980. pp. 642-658

¹⁷⁴ 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.

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ 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.

¹⁷⁷ “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.

-
- ¹⁷⁸ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567, 1° de julio de 1903.
- ¹⁷⁹ AHDF. Ramo Panteón Nacional. Inventario 3567, 1° de julio de 1903.
- ¹⁸⁰ BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *El Mundo Ilustrado*. 1° de septiembre de 1907.
- ¹⁸¹ BIBLIOTECA NACIONAL. Fondo Reservado. *El Mundo Ilustrado*. 1° de septiembre de 1907.
- ¹⁸² AHDF. Inventario 1299 Exp. 31.
- ¹⁸³ AHDF. Inv. 1299. Exp. 31 Leg°. 3.
- ¹⁸⁴ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 176
- ¹⁸⁵ Federico Mariscal nació en Querétaro en 1881: realizó sus estudios profesionales de arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde, dentro del programa de estudios vigente entre 1897 y 1903 se contaba en el sexto año con un “Curso teórico práctico de copia de monumentos”. En la Antigua Academia de San Carlos se inicia en la realización práctica de obras arquitectónicas temporales.
- ¹⁸⁶ NOELLE & SCHAVELZON, “Monumento efímero ...”, 1986, p. 160
- ¹⁸⁷ NOELLE & SCHAVELZON, “Monumento efímero ...”, 1986, p. 162
- ¹⁸⁸ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, pp. 176-177.
- ¹⁸⁹ NOELLE & SCHAVELZON, “Monumento efímero...”, 1986, p. 162.
- ¹⁹⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 177
- ¹⁹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 178.
- ¹⁹² GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 83
- ¹⁹³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 83
- ¹⁹⁴ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 84
- ¹⁹⁵ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 84
- ¹⁹⁶ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 84
- ¹⁹⁷ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 87
- ¹⁹⁸ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 88
- ¹⁹⁹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice 124, p. 84
- ²⁰⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 178
- ²⁰¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 180
- ²⁰² AGN. SCOP. Exp. 537/2
- ²⁰³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 158
- ²⁰⁴ AGN. SCOP. Exp. 531/54
- ²⁰⁵ AGN. SCOP. Exp. 531/112/112-2
- ²⁰⁶ GUTIÉRREZ HACES, “Lectura de una decoración”, 1992, p. 20



FIGURA 1 Antesala de la residencia de Lorenza R. vda. de Braniff, 1910
Paseo de la Reforma

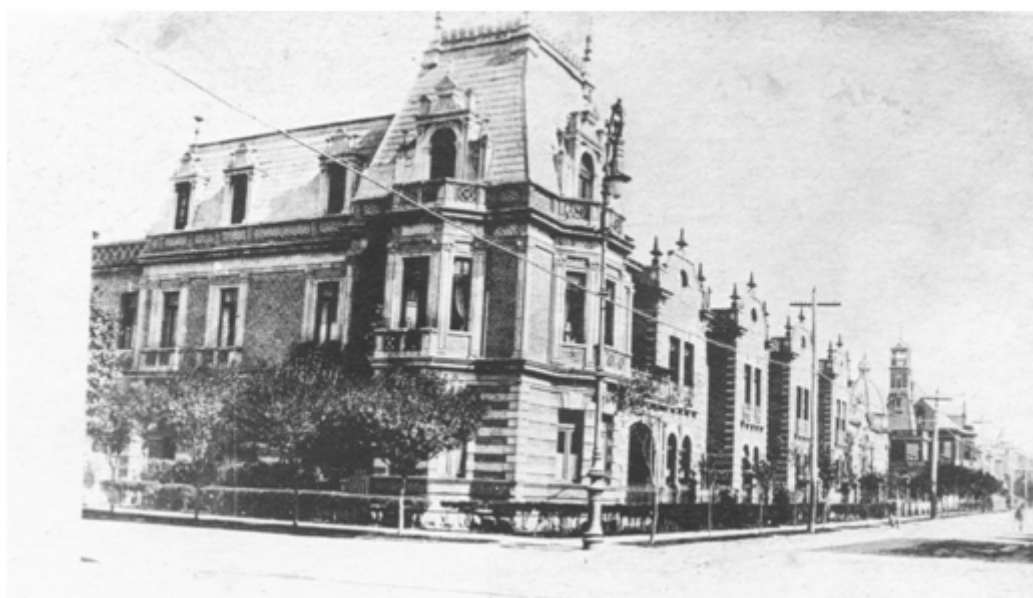


FIGURA 2 La Colonia Juárez (sección), 1909
México D.F.



FIGURA 3 Palacio Azteca, 1889
Vista de la entrada principal
París.



FIGURA 4 Palacio Azteca, 1889
Vista interior
París

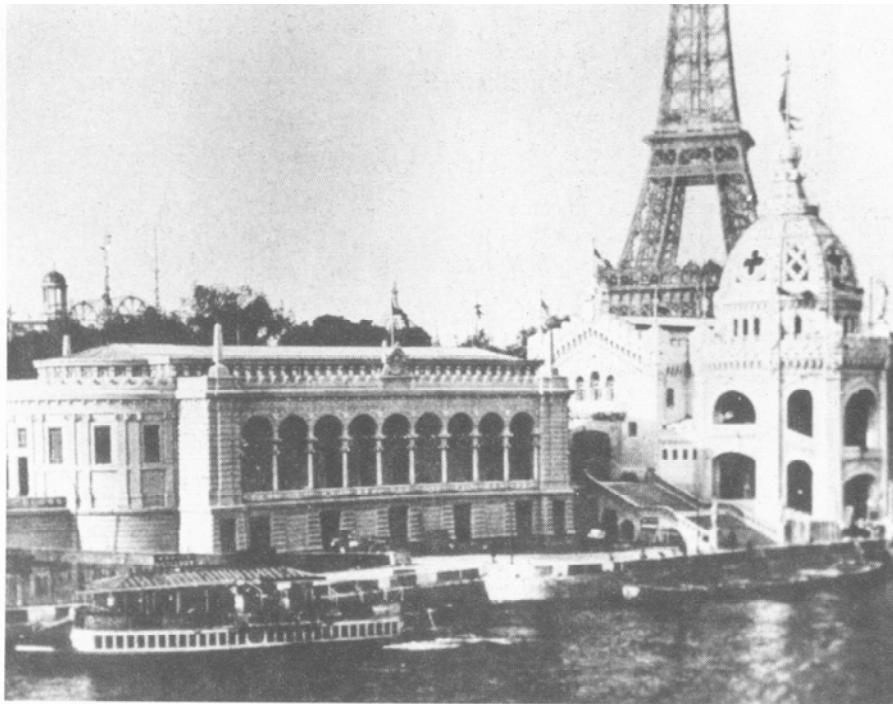


FIGURA 5 Pabellón Mexicano en la Exposición Mundial de París, 1900



FIGURA 6 Monumento a Juárez, 1910
México, D.F.



FIGURA 7 Residencia de Lorenza R. vda. de Braniff, 1910
Paseo de la Reforma



FIGURA 8 Residencia de Ignacio Mier y Terán, 1910
Paseo de la Reforma



FIGURA 9 Monumento a Colón, 1877
Escultor Carlos Cordier



FIGURA 10 Monumento a Cuauhtémoc, 1887
Según el proyecto del Ing. Francisco M. Jiménez



FIGURA 11 Monumento a Cuauhtémoc, 1887
Detalle de los pies.

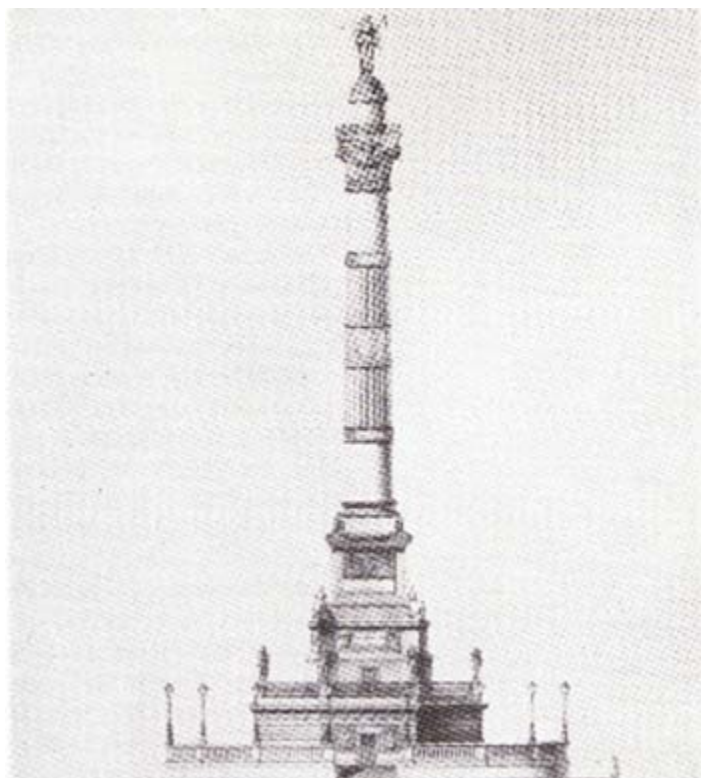


FIGURA 12 Monumento a la Independencia, 1843 arch.
Proyecto del arquitecto Lorenzo de la
Hidalga



FIGURA 13 Miguel Hidalgo y Costilla, 1865
Joaquín Rodríguez. Óleo sobre tela
Palacio Nacional



FIGURA 14 Agustín de Iturbide, 1865
Petronila Monroy. Óleo sobre tela
Palacio Nacional



FIGURA 15 Hidalgo arengando a los insurgentes, ca. 1825
Escultor Clemente Terrazas



FIGURA 16 Monumento a la Independencia, 1910
El nombre de Iturbide tallado en el fuste de la columna.
Detalle

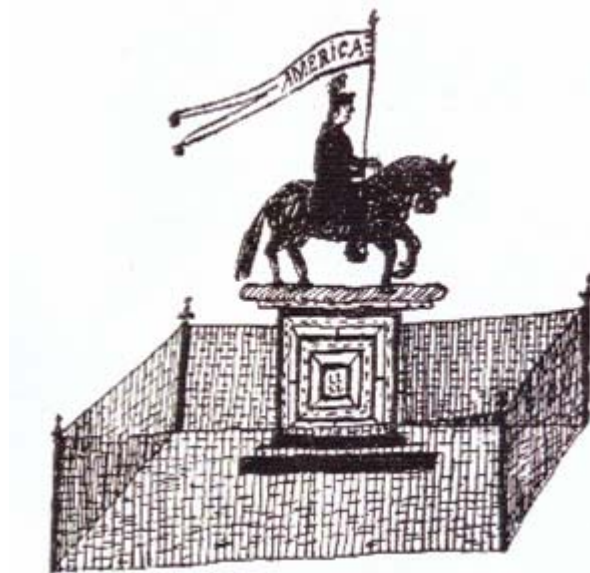


FIGURA 17 Dibujo hecho a pluma sobre papel de 20 x 23 cms para un monumento a Hidalgo, ca. 1826
Atribuido a José María García Obeso



FIGURA 18 Urna con los restos mortales de Agustín de Iturbide. 1838
Catedral Metropolitana de México.



FIGURA 19 Monumento a la Independencia, 1910.
Paseo de la Reforma



FIGURA 20 Monumento a la Independencia, 1910
Hidalgo inmortalizado en el grupo escultórico central.
La alegoría de la Patria se muestra de espaldas. Detalle



FIGURA 21 Monumento a la Independencia, 1910
El grupo escultórico principal en una perspectiva favorecida por el alejamiento óptico.



FIGURA 22 Monumento a la Independencia, 1910
Morelos, Mina, Bravo y estatua sedente



FIGURA 23 Monumento a la Independencia, 1910
Morelos y Guerrero flanquean al grupo escultórico principal.
Hidalgo es custodiado por las alegorías de la Historia y de
la Patria. Detalle



FIGURA 24 Monumento a la Independencia, 1910
León y genio vaciados en bronce.
Detalle



FIGURA 25 Monumento a la Independencia, 1910
Capitel que remata el fuste de la columna corintia.
Detalle

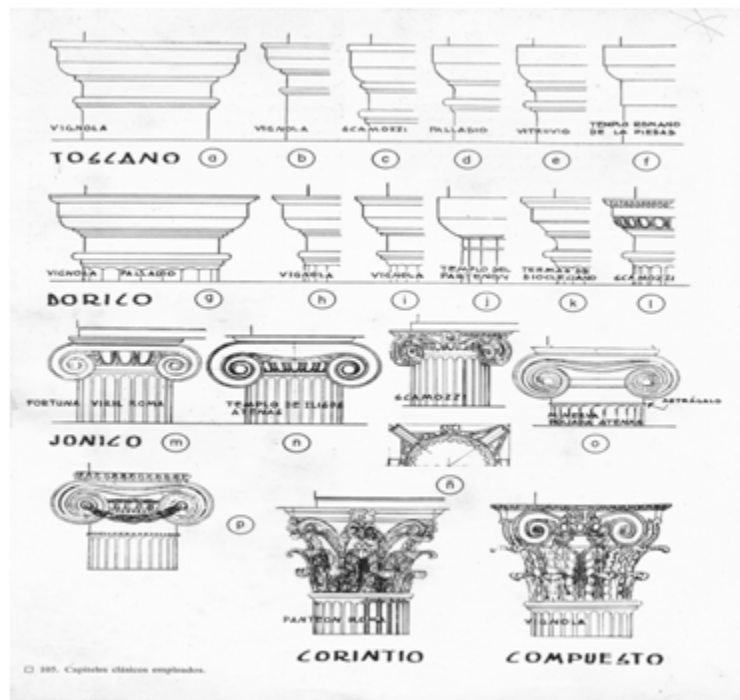


FIGURA 26 Repertorio clásico de capiteles



FIGURA 27 Monumento a la Independencia, 1910
Guirnalda esculpida en el fuste de la columna.
Detalle



FIGURA 28 Vista aérea del Teatro Nacional, Palacio de
Correos y Palacio de Comunicaciones, s/f.



FIGURA 29 Monumento al Gen. Porfirio Díaz, 1900
Proyecto del arquitecto Adamo Boari



FIGURA 30 Teatro Nacional, ca. 1909
Fachada lateral en construcción.
Arquitecto Adamo Boari



FIGURA 31 Palacio de Correos, s/f.
México, D.F.



FIGURA 32 Palacio de Correos, 1907
Fachada principal. Detalle

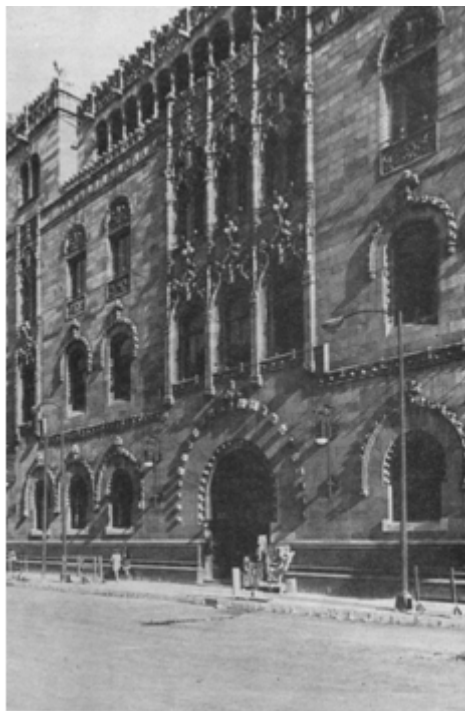


FIGURA 33 Palacio de Correos, 1907
Fachada lateral. Detalle



FIGURA 34 Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, 1911
México, D.F.



FIGURA 35 Palacio de Comunicaciones, 1911
Vista parcial del patio central



FIGURA 36 Ménsula tallada en
granito

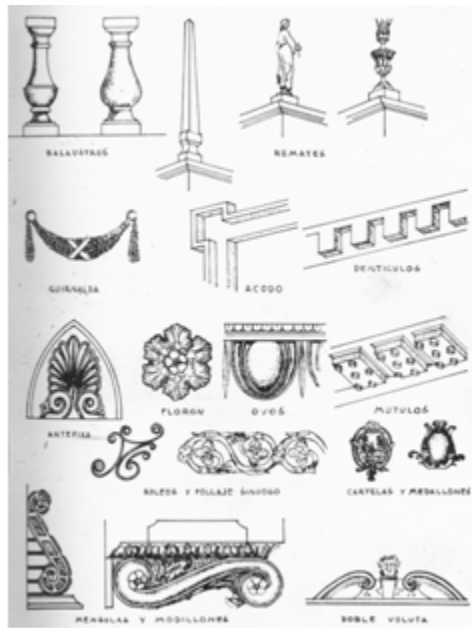


FIGURA 37 Repertorio decorativo clásico

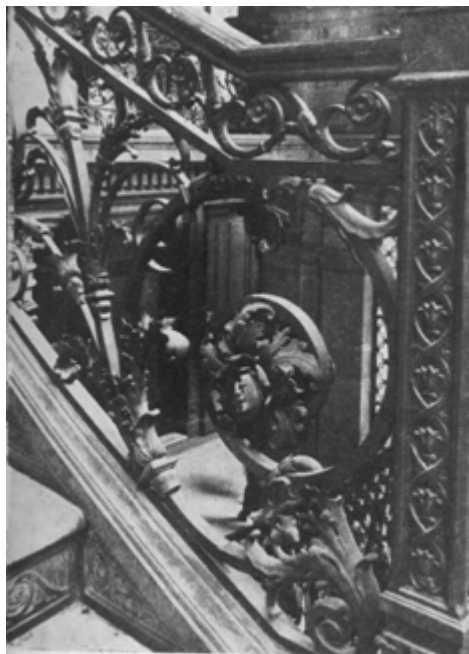


FIGURA 38 Palacio de Comunicaciones, 1911
Herrería de la escalera principal.
Detalle



FIGURA 39 Palacio de Comunicaciones, 1911
Detalle de la decoración.



FIGURA 40 Palacio de Comunicaciones, 1911
Olas, palmetas y ovas. Detalle.



FIGURA 41 Palacio de Comunicaciones, 1911
Escalera principal. Detalle



FIGURA 42 Palacio de Comunicaciones, 1911
Portalámpara en forma de quimera.
Herrería florentina



FIGURA 43 Palacio de Comunicaciones, ca. 1910
Alegoría de las Artes
Carlo Coppedé



FIGURA 44 Palacio de Comunicaciones, ca. 1910
Plafón con la alegoría de Europa
Carlo Coppedé

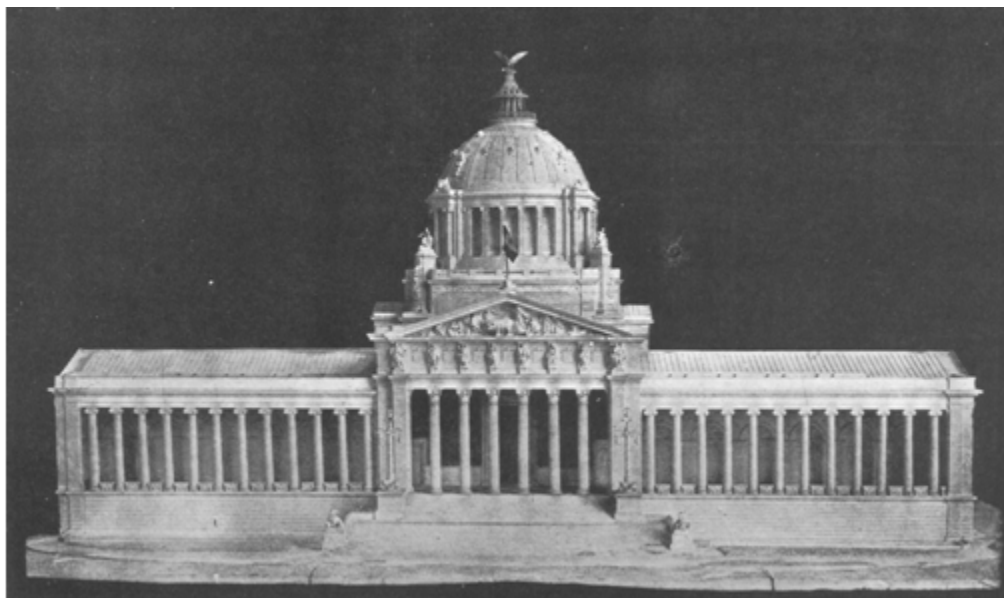


FIGURA 45 Palacio Legislativo Federal, 1900
Fachada principal (maqueta)
Arquitecto Emilio Dondé

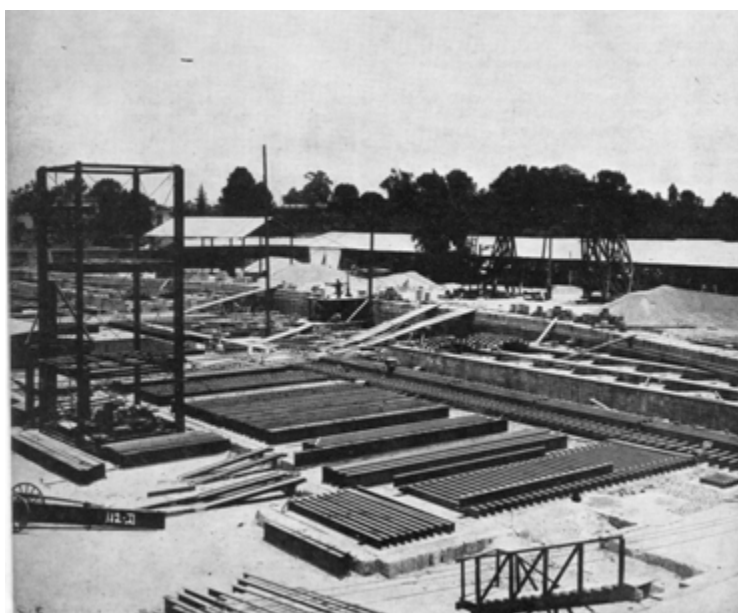


FIGURA 46 Palacio Legislativo Federal, ca. 1907
Obras de cimentación

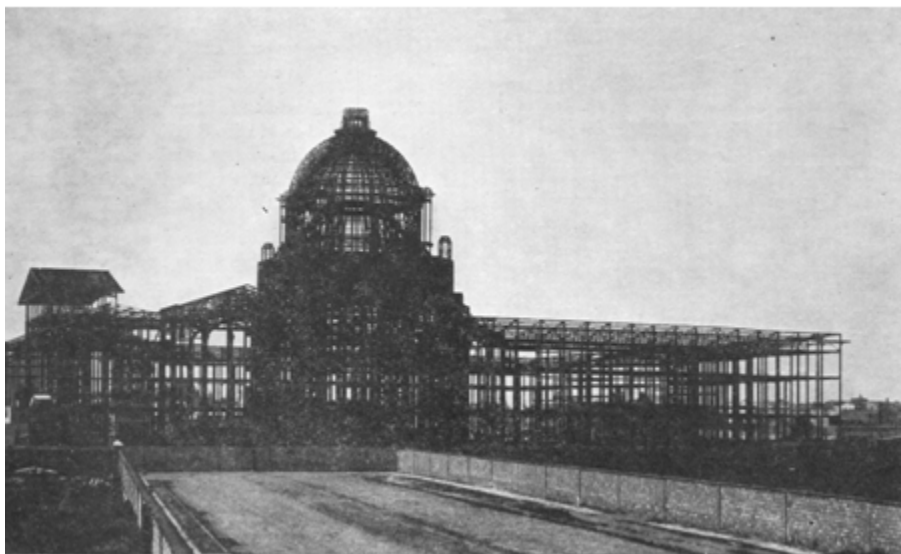


FIGURA 47 Palacio Legislativo Federal, 1910
Estructura de hierro remachada



FIGURA 48 Palacio Legislativo Federal, ca. 1900
Frontón de la fachada principal (maqueta)



FIGURA 49 Palacio Legislativo Federal, 1900
Friso de la fachada principal. Detalle



FIGURA 50 Palacio Legislativo Federal, 1910
Águila de coronamiento de la cúpula
Escultor Gardet



FIGURA 51 Monumento a La Raza, s/f.
Obsérvese el águila que debió
coronar la cúpula del Palacio Legislativo

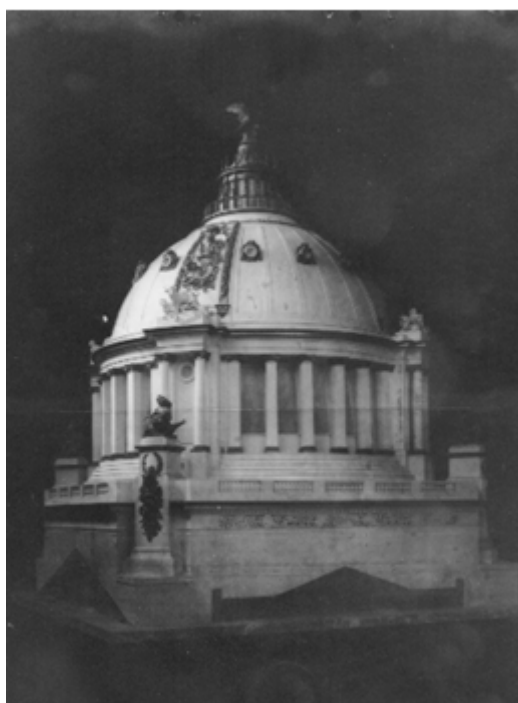


FIGURA 52 Palacio Legislativo Federal, 1900
Cúpula y estatua sedente (maqueta)



FIGURA 53 Palacio Legislativo Federal, ca. 1910
Ejecución definitiva del león en bronce
Escultor Gardet



FIGURA 54 Palacio Legislativo Federal, ca. 1910
La Edad Viril
Escultor André Allar



FIGURA 55 Palacio Legislativo Federal, ca. 1910
La Verdad
Escultor Honoré Marqueste



FIGURA 56 Palacio Legislativo Federal, ca. 1910
Mercurio



FIGURA 57 Palacio Legislativo Federal, ca. 1910
La Minería



FIGURA 58 Altar de San José s/f.
Urna funeraria con los restos mortales de
los primeros insurgentes
Catedral Metropolitana de México



FIGURA 59 Panteón Nacional, ca. 1902
Vista de la fachada principal

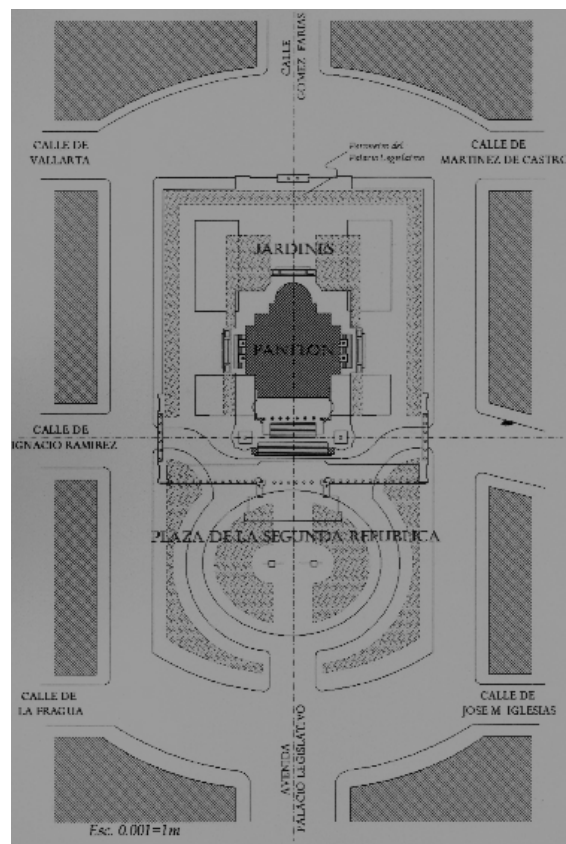


FIGURA 60 Panteón Nacional, ca. 1902
Planta estructural



FIGURA 61 Manicomio de la Castañeda, 1910



FIGURA 62 Manicomio de la Castañeda, 1910



FIGURA 63 Secretaría de Relaciones Exteriores, 1910
Fachada principal



FIGURA 64 Secretaría de Relaciones Exteriores, 1910
Gran Salón Principal. Detalle



FIGURA 65 Monumento a Juárez, 1910
Acto de inauguración



FIGURA 66 Palacio Legislativo Federal, 1910
Acto de colocación de la primera piedra
Arquitectura efímera



FIGURA 67 Ceremonia de la “Apoteosis de los Héroes”, 1910
Palacio Nacional, patio central
Arquitectura efímera

TERCERA PARTE: CONMEMORACIÓN Y SÍNTESIS

CAPÍTULO VI LA CONMEMORACIÓN DEL RÉGIMEN PORFIRIANO

Septiembre de 1910 ha sido para México un mes de ensueño, de rehabilitación, de esperanza y de íntimo regocijo nacional.

Federico Gamboa

INTRODUCCIÓN

Con este capítulo finalizamos esta investigación y ha sido diseñado con el objeto de sintetizar los capítulos anteriores. Como capítulo final tiene un doble propósito, por un lado con el Centenario examinamos el epítome de las conmemoraciones que cristaliza en el programa inaugural de las obras públicas que exaltaron al régimen en el Centenario y por el otro ofrecemos una síntesis de los tres cuerpos que constituyen esta investigación: 1) la ciudad transformada, 2) la arquitectura emblemática, y 3) la conmemoración.

Por lo tanto la primera parte de este capítulo estará dedicada a la conmemoración y presta atención al amplio programa de inauguraciones que se efectuaron en el marco del Centenario, en la que los monumentos y edificios que habíamos seleccionado se constituyen en protagonistas de los distintos eventos. En la segunda parte exponemos una síntesis interpretativa que valora las distintas articulaciones y los argumentos que sustentan esta investigación.

I- La conmemoración del Centenario de la Independencia

La ciudad de México, sometida a la lente de los transformadores urbanos y de los arquitectos constituye el espacio de mayor jerarquía de la nación y sirve de escenario al rito conmemorativo. La ciudad que festejó la entrada del Ejército Trigarante, de Maximiliano de Habsburgo y de Juárez, bajo las banderas victoriosas del liberalismo, se aprestó, al final del régimen, a celebrar la apoteosis de Porfirio Díaz.

Una manera particular de encarar la historia se dio a partir de la segunda mitad del siglo XIX. A partir de los triunfos asestados por el liberalismo al partido conservador todo indica que la concepción histórica victoriosa y la difusión de su

enseñanza, en los sectores medios urbanos, estuvo en coalescencia con los ideólogos del régimen, fue este el caso de Justo Sierra, quien centraba en la educación y en el programa liberal el futuro de la nación mexicana.

La voluntad expresada por el ejecutivo de celebrar el Centenario como un magno evento es recogida por la comisión que para tal efecto se nombró en 1907¹, aunque desde fines del siglo XIX se han tomado las previsiones necesarias para emprender las transformaciones que, a mazo y piqueta, se le practicaron a la urbe mexicana. Sobre la iniciativa que bosquejamos no existe documentación disponible, aunque entendemos que las previsiones tomadas desde ese entonces se ajustaron a un cronograma sujeto a eventuales modificaciones. Fue un acuerdo tácito entre el Supremo Gobierno, las secretarías correspondientes y los “magos del progreso”. Del registro inventariado de estas primeras obras derivamos el inusual interés que puso el Supremo Gobierno en el cumplimiento de tan amplio y costoso programa.

El legado artístico, visual y perdurable del Centenario se concretó en las obras materiales que se edificaron en la capital y en la provincia, aunque otro tipo de eventos también contribuyeron a hacer de septiembre de 1910 el epítome de las conmemoraciones modernas.

Por acuerdo de la comisión los “principales festejos se verificarían durante los días 14, 15 y 16 del mes de septiembre” y, además, “tanto la Comisión Nacional como las de las otras entidades de la República procurarán, desde luego, la ejecución de una mejora material, cuando menos en sus respectivas localidades, a fin de que la inauguración de esas mejoras constituya, desde la fecha del Centenario, el recuerdo de su celebración”².

La determinación de las fechas reputadas como las principales del calendario cívico de 1910 tiene un profundo significado, por cuanto las inauguraciones y actividades principales que se celebrarían en esos días eran, para sus organizadores, las de mayor solemnidad.

La nueva topografía urbana, cuyos preparativos anteceden al Centenario ancló en el imaginario de los ciudadanos y contribuyó a la aceptación del régimen, que si bien no escapaba a la crítica de sus detractores, procuró seducir con el impulso a la cultura, la ciencia y las artes a sectores que eventualmente lo apoyarían. La ciudad de México fue convertida en una *ville lumière* americana durante todo el mes de septiembre de 1910. El parangón con la “ciudad luz”, advertimos, no es sólo una

metáfora por cuanto en la empresa de la celebración del Centenario habían puesto todo su empeño los más altos dignatarios del régimen porfiriano.

Las transformaciones que sufre la ciudad de México y el despliegue conmemorativo son la esencia de la *mise-en-scène* que no es otra cosa que la teatralización del poder en un espectáculo sin precedentes que involucró al pueblo, al grupo dirigente y a los visitantes que debieron proclamar al orbe lo que habrían contemplado. Con perfecto dominio del arte de la manipulación, advierte Florescano, Porfirio Díaz hizo coincidir el programa de festejos con la apertura de las obras realizadas por su gobierno y con una serie de exposiciones que reunieron a los diversos sectores productivos y a los gremios de profesionistas³. En la articulación de los distintos eventos y en el recurso teatral utilizado en la exaltación del Centenario residía la habilidad política de Díaz y de los administradores de la cosa pública.

Los festejos debieron iniciarse el 1º de septiembre con la Inauguración del Manicomio General de la Castañeda y debieron clausurarse el día 30 de septiembre, a las 8 p.m., con la “Apoteosis de los Caudillos y soldados de la Independencia” y una gran fiesta que organizará la Comisión Nacional del Centenario. A dicha clausura concurriría el Presidente de la República y su gabinete⁴. La ceremonia de la Apoteosis sustituía la carencia de un Panteón Nacional y no se verificó sino hasta el 6 de octubre. Los documentos guardan silencio respecto a este cambio. Para escudriñar las festividades del Centenario seguiremos de cerca la *Memoria* de la Comisión y la *Crónica* de Genaro García⁵.

Con el emplazamiento de una infraestructura urbana moderna que conjugó ante la mirada del planificador urbano la acción demoledora y edificadora, el gobierno porfirista seleccionó los sitios para los nuevos edificios públicos y monumentos que describían el periplo de una iconografía política sancionada por los liberales y puesta de manifiesto por el Centenario. Fue en el último periodo del Porfiriato que se completó el desplazamiento del eje cívico que constituía el Zócalo y su entorno al contorno de La Alameda y al Paseo de la Reforma con los nuevos fraccionamientos destinados a la gente de “buen ver” y con los lugares consagrados a la memoria. Emblemáticos de esta modernización resultaron el Teatro Nacional de Boari, el Palacio de Correos del mismo arquitecto, el Palacio de la Secretaría de Comunicaciones de Silvio Contri, el Palacio Legislativo de Dondé y Bénard, el Palacio de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la adquisición del Palacio Cobián para sede de la Secretaría de Gobernación. El Panteón Nacional, inspirado en su similar

francés, y el Palacio del Poder Legislativo Federal corrieron una suerte diversa. En ambos edificios se cristalizaban los anhelos de la elite porfirista de dotar a la Patria de recintos consagrados a los héroes y a los padres de la Patria.

El mejor escenario para contemplar el triunfo de la estética porfiriana fue el Centenario de la Independencia, pues se procuró hacer justicia a las instituciones públicas en que arraigaba la supremacía del régimen. De tal suerte, al establecerse un panteón heroico liberal es necesario dotarlo de un “lugar de la memoria” donde se le rinda culto a los héroes: el Panteón Nacional. Más allá de los avatares que impidieron su culminación están los preceptos ideológicos de “los hombres de Díaz” de tributar el homenaje a los héroes que son también los mártires de la revolución de Independencia.

Con el Palacio Legislativo Federal se pretendió que los padres de la patria tuvieran, para legislar, un recinto que pusiera de manifiesto la “imagen de supremacía” que emana del poder legislativo y la “representación de la patria” que traduce la representación simbólica de ese poder. Aunque la representación de la patria también logró una imagen fiel en la Columna de la Independencia y, claro está, en Porfirio Díaz⁶. En la Columna de la Independencia se expone, a manera de crónica visual, el panteón heroico porfiriano y los emblemas de la nación. La Columna de la Independencia y “La Apoteosis de los Héroes” hermanaban al Primer Magistrado de la nación con las gestas más solemnes y conmovedoras de la memoria histórica. Porfirio Díaz es la Patria representada tanto en la inauguración de la columna como en la ceremonia de la “Apoteosis”. Por dicho motivo los dos momentos más solemnes del Centenario están constituidos por ambos actos. En el primero, cuando Díaz da por inaugurada la columna, es la patria agradecida que retribuye a su hijo predilecto con el fruto cosechado. En la segunda, el acto de apertura de la ceremonia de la “Apoteosis”, induce a crear la imagen de la simbiosis entre el caudillo vivo y los caudillos que ofrendaron su vida ante el altar de la patria. He aquí el significado de aquel túmulo que coronado con la urna de los restos de los insurgentes es también el altar de la patria.

Durante el mes del Centenario se inauguraron monumentos, edificios públicos, obras de higiene y obras de beneficencia y se colocaron “primeras piedras” con el propósito de que todas las “clases sociales” compartieran con regocijo las festividades. Según el programa formado por la comisión del Centenario, en el año de 1907, las mayores solemnidades empezarían el 14 de septiembre con la Gran

Procesión Cívica formada por todos los elementos de la sociedad mexicana, el día 15 se programó el Gran desfile histórico y a las 11 de la noche se conmemoraría la ceremonia del Grito en Palacio Nacional. El día 16, el más solemne, se inauguraría, con una ceremonia oficial, el Monumento a la Independencia, seguida de un desfile militar por todo Reforma, el Hemiciclo se inauguraría el 18 de septiembre, y la “Apoteosis de los Héroes”, que debió conmemorarse originalmente el 30 de septiembre no figura como el punto culminante de los festejos⁷. No obstante, al publicarse en 1911 la *Crónica* registra todos los pormenores de tan importante ceremonia que no se realizó sino hasta el 6 de octubre, fuera de los rituales más solemnes.

El Manicomio General de la Castañeda se inauguró el 1º de septiembre de 1910, y fue erigido cerca de Mixcoac según la orden expresa de la Secretaría de Gobernación, en los terrenos de la antigua Hacienda de la Castañeda (véanse las figuras 61 y 62). Con el propósito de mejorar la suerte de los infelices desposeídos de la razón –apunta Genaro García- el Ejecutivo Federal puso especial empeño en construir el nuevo Manicomio, que coloca a México en materia de alienismo, a la altura de los países más avanzados⁸. En el informe leído por el Ingeniero Ignacio L. de la Barra y en el ofrecido por el Tte. Coronel e Ingeniero Porfirio Díaz (hijo) se condensan los aspectos más peculiares de la erección del manicomio⁹.

El manicomio que se erigió al final del Porfiriato tuvo una vida útil bastante efímera y fue derribado para erigir un complejo habitacional a fines de la década de 1960. Para entonces las concepciones de higiene mental y de asepsia social habían cambiado rotundamente y la arquitectura de reclusión de origen decimonónico resultaba totalmente arcaica. Al derribar La Castañeda, casi 60 años después de su erección, se derribaron simbólicamente estos preceptos. El Manicomio de la Castañeda y el Palacio/Penitenciería de Lecumberri ofrecían un perfil oscuro del Porfiriato. A la caída de Díaz habría que sumarle las historias de vida de quienes fueron los ocupantes de ambas instituciones para entender a cabalidad la censura que sufre el denostado régimen.

El 3 de septiembre se colocó la primera piedra de la Cárcel General de San Jerónimo que según el proyecto impulsado por el señor Vice-Presidente de la República y Ministro de Gobernación, Ramón Corral, debió ser “una cárcel modelo que llenara los requisitos que entrañan las teorías más recientes acerca de la criminalidad, derivadas de estudios prolijos y concienzudas observaciones hechas por

personas doctas en la materia”¹⁰. Al acoger el ejecutivo el dicho proyecto, el Congreso de la Unión tuvo a bien decretar, con fecha a 20 de junio de 1908 el establecimiento de una Cárcel General, además de la Penitenciería y las cárceles municipales, y conforme a este decreto, el señor Presidente acordó la construcción de esta cárcel¹¹. La erección de la Cárcel General y la ampliación del Palacio de Lecumberri formaban parte de la gran reforma penitenciaria impulsada por el régimen de Díaz¹². La inauguración de los trabajos de ampliación del Palacio Negro de Lecumberri se efectuaron el 29 de septiembre de 1910. La ampliación de Lecumberri obedecía a toda una nueva concepción de la arquitectura carcelaria que encontró sus episodios más nefastos en la antigua Cárcel de Belem. Genaro Alcorta afirmaba en 1910 que la Cárcel de Belem “conservaba todavía un régimen anticuado y un ambiente malsano, que agrava a esos enfermos de la voluntad, a esos temperamentos abúlicos que obran maquinalmente sin poder contener sus brutales instintos...”¹³. La modernidad arquitectónica acabó con la pretensión de adecuar antiguas iglesias y claustros coloniales a las necesidades de la administración de turno. La Cárcel de Belem ofrece el caso más sonado y disfuncional de un presidio decimonónico en la ciudad de México.

Entendemos que fue el XIX el siglo de la higienización y la modernización del sistema penitenciario goza del particular beneplácito del régimen de Díaz. La Penitenciería de Lecumberri se inició a mediados de 1885, en los terrenos de San Lázaro y el primer contrato que se formó fue el relativo a “la madera de cedro que serviría para las obras de cimentación”¹⁴. La inauguración de la Penitenciería de Lecumberri se efectuó en 1900 y “devolvió el optimismo acerca del mejoramiento de las condiciones carcelarias, al dar un impulso al sistema carcelario de la República y al intentar –en definitiva– la reorganización carcelaria del país”¹⁵. El edificio ocupó una superficie de 32,700 metros cuadrados, y entre los diversos departamentos de que se componía, se contaban 724 celdas, que podían albergar a otros tantos reos”¹⁶. A pesar de haberse considerado como una penitenciería modelo Lecumberri pronto dio signos de hacinamiento y hubo de ampliarse bajo las condiciones impuestas por la moderna arquitectura de reclusión. Los trabajos de “ensanche” de Lecumberri fueron contratados con la casa Moller & Mix, en la cantidad de \$720,033.00, inclusive el valor de las celdas de acero, puertas, camas, crujías, corredores y techos. Las obras de ampliación se iniciaron en febrero de 1908 y culminaron en abril de 1910. La parte agregada consta de doscientas sesenta y dos celdas, dos patios, dos grandes talleres

y los departamentos accesorios y dependencias de rigor¹⁷. El día de la inauguración de las obra de ampliación la alocución principal estuvo a cargo del Licdo. Agustín M. Lazo. Según Lazo las nuevas obras “han ensanchado la superficie del edificio en 12,800 metros cuadrados; de manera tal que hoy la tiene total de 45,000 metros cuadrados”¹⁸.

Algunos estudiosos verán en la reforma hospitalaria de la institución para dementes y en la del régimen penitenciario el afloramiento de los métodos modernos de control social que sólo perseguían ocultar el problema esencial. La ciudad de México se convertía en una urbe de carácter cosmopolita con todas las consecuencias que se le atribuyen a dicho fenómeno. La población crecía rápidamente y dentro de esta la que pudiera delinquir y enfermar mentalmente también.

Como se habrá notado hubo dos tipos de festividades. Las más solemnes tendrían lugar entre el 14 y 16 de septiembre. Dentro del calendario cívico oficial se reservó el 16 de septiembre como la fecha de mayor solemnidad destinada a la inauguración de la Columna de la Independencia. Según Genaro García, la ceremonia que anualmente se celebra en la mañana del 16 de septiembre tuvo mayor resonancia y significado en el Centenario, pues durante ella fue descubierta la Columna Monumental consagrada a recordar la epopeya de la Independencia¹⁹. Los actos de tan magna inauguración dieron inicio a las 10 a.m., hora en que llegó a la glorieta donde se eleva la columna el Presidente de la República, acompañado por los miembros de su Gabinete y de su Estado Mayor y saludado por las aclamaciones y aplausos del público y los acordes del Himno Nacional y la Marcha de Honor²⁰. Correspondió al Presidente General Díaz dar por inaugurado el monumento. Como parte de los actos protocolarios 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...”²¹.

La alocución de fondo estuvo a cargo del Lic. Miguel S. Macedo, Subsecretario de Gobernación. Macedo hizo una extensa incursión en la historia de México; el siglo XIX mexicano habría sido un siglo liberal. Las conquistas logradas, muchas veces cruentas, habrían sido liberales, en la mejor tradición inaugurada por el *México a través de los siglos*. El orador evoca las palabras de Ignacio Ramírez: “no somos indios ni somos españoles: venimos del pueblo de Dolores, descendemos de

Hidalgo”²². La recreación de esta pieza de oratoria, famosa en los anales de las celebraciones septembrinas rubrica la apoteosis del General Díaz al incorporarlo en el panteón heroico y hermana el grito de Dolores con la era de la paz. Respecto a las razones por las cuales México no contaba con un monumento a la Independencia, Macedo nos da la clave por cuanto

“Empeñada la Nación en la lucha por los bienes primordiales, avíale sido imposible dar forma material á su gratitud hacia quienes le dieron la vida, honrándolos con la magnificencia digna de sus altos méritos. *Pero cuando la paz trajo la quietud á los espíritus y la riqueza a las arcas públicas surgió el monumento*”²³.

La recreación del pasado en la versión porfiriana de la historia llevaba a los mexicanos a encontrarse de cara a un pasado depurado y enmendado a conveniencia del partido liberal cuando el partido conservador exponía sus flancos totalmente debilitados. Se trataba de establecer la continuidad histórica entre el México prehispánico y el México de la paz y el progreso de Díaz²⁴. La gran procesión cívica -inspirada en este evangelio- fue “uno de los números mejor organizados del programa del centenario y respondió ampliamente a sus altos fines de reverenciar a la patria en sus magnánimos libertadores”²⁵. Se organizó también una procesión cívica para el traslado de la fuente bautismal de Hidalgo y las prendas de Morelos fueron devueltas por España, así como las llaves de la ciudad que fueron devueltas por el gobierno francés. ¿Habría mejor forma de reconciliarse con los más antiguos y enconados enemigos?²⁶. El recuerdo del Segundo Imperio y del gran triunfo de 1867 debió ablandarse en aras de la reconciliación que como propósito subyace al Centenario. La participación de México en París 1889 y 1900 cumplió a cabalidad con la integración de México a la comunidad de naciones “civilizadas”. La inversión cultural y económica desplegada por la nación mexicana en estas exposiciones mundiales redituó en el éxito de las festividades del Centenario mexicano. Tenorio afirma que “la participación de México en las ferias mundiales iba a la par de la consolidación política y económica de la elite porfiriana”²⁷.

La inauguración del Monumento a Juárez (véase la figura 65) tuvo lugar el 18 de septiembre en la mañana: “No podía faltar –señaló Genaro García- un día consagrado al glorioso plebeyo que en los días de prueba del país encarnó las más nobles resistencias y la fe más radiante y que es, por tanto, en la historia de México, alto símbolo de abnegación y patriotismo. El nombre de Juárez, que ha venido a significar cuanto de energía y constancia atesora el espíritu de una raza, deberá ser

pronunciado siempre que de una conmemoración cívica se trate, y en cualquier ocasión en que se hable de libertad, de independencia, de unión, habrá que recordar al magistrado austero que de su vida supo hacer un ejemplo elocuentísimo de las virtudes del ciudadano²⁸. La ceremonia dio inicio cuando

“Los acordes del Himno de la Patria anunciaron la llegada del Primer Magistrado, á quien recibió con nutridos aplausos la concurrencia y victoreó el pueblo que se aglomeraba en torno al salón improvisado para la ceremonia y que estaba artísticamente adornado con banderas, plantas tropicales y flores. Tras los discursos y los intermedios musicales, el sr. Secretario de Gobernación invitó al señor Presidente de la República á descubrir la corona y la inscripción “Al Benemérito Benito Juárez, la Patria”. Cuando el señor General Díaz acompañado por los señores Corral, Creel y De la Barra, descorrió el pabellón que velaba aquéllas, una ovación estruendosa saludó el acto y confundió los nombres gloriosos del gran Reformista y del ilustre Caudillo”²⁹.

Inaugurado a sólo dos días de la solemnidad que había merecido la Columna de la Independencia, la inauguración del Monumento a Juárez fue eclipsada por dicho evento. No obstante, en la simbólica del régimen nos encontramos ante dos de los hitos más importantes de la retórica oficial. Ambos monumentos fueron disociados tanto en el espacio que ocupan -uno en la Alameda y el otro en Reforma- como en la fecha acordada para su inauguración, la columna en el día más solemne, el 16 y el Monumento a Juárez, el 18, fuera de las fechas reservadas a las inauguraciones de mayor solemnidad. Destacar el monumento al Reformador en el paseo denominado como el de la Reforma era, sin duda, la presunción del régimen, pero al respecto la documentación consultada guarda silencio. No obstante, podemos avanzar una interrogante. ¿Habrá decidido el ejecutivo de la nación deslindar el monumento a Juárez del paseo dedicado a la Reforma? Lo sucedido entre bastidores es mera especulación, más como lo señala Florescano, “mediante este monumento solemne, Porfirio Díaz, enemigo político de Juárez, reconoció la deuda que la república tenía con el impulsor de las Leyes de Reforma que establecieron las bases del Estado liberal y con el defensor de la integridad de la nación frente a las agresiones imperialistas”³⁰

Más cerca del circuito histórico convencional renovado con el Teatro Nacional, el Palacio de Correos y el Palacio de Comunicaciones, el Hemiciclo a Juárez envolvía en su edificación el doble propósito de mostrar a la principal figura histórica exaltada por el Porfiriato lejos de la calzada de la Reforma, pero cerca de las obras materiales de mayor significación para el régimen, incluso del Palacio Legislativo Federal. Ni uno sólo de los argumentos que se expongan a manera de hipótesis tendrá el suficiente

poder explicativo para despejar la incógnita de las razones que movieron al régimen a desplazar el Monumento a Juárez del paseo cuyo nombre rendía tributo al gran Reformador. Cuando los monumentos no llegaron a inaugurarse se optó por la colocación de las “primeras piedras”, que debemos entender constitúan un ceremonial secundario.

La colocación de la “primera piedra” fue una ceremonia que revistió particular importancia para las obras del Palacio Legislativo Federal, el 23 de septiembre de 1910 (véase la figura 66). La alocución principal estuvo a cargo del Diputado Licdo. Don José R. Aspe y fue dedicada al Congreso de Chilpancingo y a su promotor el Generalísimo don José María Morelos y Pavón. Aspe procuró hermanar el congreso insurgente con la legislatura actual, de la cual era representante. Ante semejante genealogía cualquier legislatura hubiese palidecido, aunque a esta última se le reservaba el honor de legislar en el más fastuoso de los palacios porfirianos. En el discurso pronunciado por Aspe no se hace alusión al edificio que se encuentra en obras. Aspe utiliza la retórica oficial de loar a los héroes del liberalismo en la colocación de la primera piedra del Palacio Legislativo Federal sin entrar en detalles del avance de la obra en una clara maniobra por restar importancia a que, a pesar de haberse iniciado la edificación a principios de 1902, los trabajos estuviesen lejos de concluirse. Este asunto trasciende las pretensiones del régimen de Díaz que, sin lugar a dudas, hubiera preferido inaugurar el monumento al Porfiriato en el marco de los festejos del Centenario. Algunas claves inducen a creer que antes de septiembre de 1910 el Palacio Legislativo quedaría concluido. Todas las estatuas que decorarían el palacio estaban concluidas o por concluirse. El águila que coronaba la cúpula ya había sido fundida así como los leones de la entrada. Las columnas de granito ya habían sido contratadas y los mármoles que revestirían pisos y mamposterías ya habían sido seleccionados. No obstante, no debemos perder de vista que para la época de la colocación de la primera piedra el avance de la obra se centraba en la edificación de la cúpula central y en la obra de hierro remachada de todo el resto de la estructura. Esto es el alma de la mampostería que después habría que revestir de mármoles o granitos. A pesar de distintas iniciativas el palacio porfiriano nunca llegó a concluirse. Ante los gobiernos revolucionarios su conclusión habría significado la reivindicación de un régimen extinguido y nefasto.

Al exhibir el Palacio Legislativo apenas un avance en sus obras se determinó que en el marco de las fiestas del Centenario se efectuaría tan sólo la ceremonia de colocación de la primera piedra. Una fachada de utilería y arquitectura efímera, de tela pintada, yesos y armazones de madera, que recreaba los trofeos de la nación, revistió el “alma de hierro” del Palacio Legislativo Federal el día de la colocación de la primera piedra, el 23 de septiembre de 1910 (figura 66). Dicho palacio se proyectó como el más suntuoso de los edificios del régimen y fue este, quizá, el motivo que impidió su culminación. Al erigirse este palacio la vista del transeúnte estaba obligada a posarse en la enorme cúpula, que no está de más señalar, se elevaba hacia el firmamento, reafirmando la supremacía que ostentaba el régimen. La evocación constante de los emblemas del poder perennizados en distintos materiales nobles conduce a que algunos sectores contemplaran a Díaz como el dispensador de los frutos del progreso y de la justicia, en franca oposición a lo que denunciaban sus detractores. La teatralización del poder alcanza hasta a la arquitectura efímera, que como también habrá sucedido con la “Apoteosis” accede a los recursos que ofrece la utilería teatral.

En el ámbito educativo se inauguraron: la Escuela Normal Primaria para Maestros, la Escuela Nacional de Altos Estudios y la Universidad Nacional. Entre las obras materiales caben destacar la Estación Sismológica Central, la Asociación Cristiana de Jóvenes y el Parque Obrero de Valbuena.

Contribuyeron al realce de las fiestas del Centenario las obras de aprovisionamiento de aguas y de ensanche del Desagüe del valle de México. Las obras de aprovisionamiento estuvieron bajo la dirección de Manuel Marroquín y Rivera y se han ejecutado para proveer de aguas potables a la ciudad de México, “son de primera importancia, no sólo por el servicio enorme que están llamadas a prestar a la Capital, sino porque demuestran de una manera innegable que los ingenieros mexicanos son capaces de resolver los más arduos problemas científicos, aun cuando entrañen obstáculos naturales al parecer insuperables. Una extensa comitiva gubernamental y otra constituida por los visitantes extranjeros visitaron las obras de aprovisionamiento de agua el 21 de septiembre de 1910”³¹. El acto de inauguración, ante la ausencia del señor Presidente de la República, estuvo a cargo del señor don Ramón Corral, Vicepresidente de la República. La tribuna oficial fue ocupada por el señor Ingeniero Norberto Domínguez, Director General de Correos.

Domínguez en su alocución cita a Renan por “el sentimiento de los sacrificios que hemos hecho y de los que estamos en disposición de hacer aun” nos han dado el conocimiento claro y perfecto de lo que es una nación³².

Las obras de ensanchamiento del Desagüe del valle de México se inauguraron el 26 de septiembre, con un acto solemne y una visita a las obras de desagüe y a las de saneamiento de la ciudad³³. Las invitaciones cursadas por el señor Leandro Fernández, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas señalaban las 8:00 a. m. como la hora de partida para el *convoy*. Acto seguido, el señor Creel declaró inaugurada la fachada del túnel y las nuevas compuertas³⁴.

Hubo diversos proyectos que se formularon durante el Virreinato y la República para gobernar el problema de las aguas, pero el definitivo fue el que se formó en el año de 1879 por el Ingeniero don Luis Espinoza y que aprobó el presidente de la República el mismo año. Los trabajos comenzaron 7 años después y quedaron concluidos en marzo de 1900, año en el que fueron inaugurados. La dotación de agua potable para la ciudad capital y el ensanche del Desagüe del Valle de México son factores de índole moderna que ponían a México a la altura de las capitales más cosmopolitas del orbe.

Al hacer una valoración de las obras que fueron inauguradas en el marco de los festejos del Centenario el saldo no resulta tan claramente positivo. Hemos estudiado con detenimiento la erección del eje cívico monumental del Paseo de la Reforma constituido por el Monumento a Colón, el Monumento a Cuauhtémoc, el Monumento a la Independencia y el Monumento a Carlos IV. Hacia el Poniente se erigió el Monumento a Juárez, el Palacio de Correos, el Palacio de Comunicaciones, el Palacio Legislativo Federal. Se inauguró también el Palacio de Relaciones Exteriores y se adquirió el Palacio Cobián. De todos estos artefactos arquitectónicos sólo el Monumento a la Independencia y el Monumento a Juárez se inauguraron durante el Centenario. El Monumento a Colón se inauguró en 1876, el de Cuauhtémoc en 1889, el Palacio de Correos en 1907, el de Comunicaciones en 1911 y el Palacio Legislativo Federal y el Panteón Nacional nunca llegaron a concluirse.

La celebración del Centenario de la Independencia en septiembre de 1910, vino a ser la coronación del imaginario nacionalista forjado por los políticos e intelectuales del Porfiriato³⁵. Las fiestas del Centenario figuran como el evento de clausura del Porfiriato. Los festejos con los que obsequió el Supremo Gobierno a la

ciudad de México fueron “la apoteosis del patriotismo”³⁶. Porfirianos eminentes que conformaban el gobierno se encargaron del mayor lucimiento del Centenario y no repararon en el gasto aplicado a la parafernalia conmemorativa.

II. La síntesis interpretativa.

Esta investigación ha conciliado el discurso historiográfico y arquitectónico con el análisis de la teatralización del poder. El aporte de los distintos capítulos estuvo en función de establecer una trama articulada que desemboca en 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 patria³⁷.

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”³⁸.

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 necesarios³⁹.

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 confianza⁴⁰. Estos agentes sociales se empiezan a visualizar tardíamente, no son los porfirianos de primera generación, 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”⁴¹.

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.

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 patria⁴².

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”⁴³. 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 élite 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”⁴⁴.

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 Porfiriato 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 urbanístico⁴⁵. 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 Porfiriato 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 tratados⁴⁶. 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 consumó 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 Tenorio⁴⁷.

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 milenario 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” irradia 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 Federal⁴⁸.

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 revela 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 modernidad⁴⁹.

El despliegue arquitectónico que acontece al final del Porfiriato -cuyos vestigios permanecen intactos y se erigen como testigos excepcionales de época- constituyeron 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 *aggiornamento* 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 de el 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 Centenario⁵⁰.

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 mas 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 resultado de la investigación a través de los tres cuerpos que la conforman. De este modo hemos cerrado 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” de las artes pretendió adquirir una imagen sin mácula que estuviese en concordancia con las que proyectaba México en el extranjero con el fin de contarse entre las naciones que habían sido seducidas por la modernidad.

¹ En el informe de labores, que rinde dicha comisión tres años después, encontramos el programa más sucinto de los festejos. AGN. Folletería. Caja 55, f. 1351 y 1353. Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario. 1910. El acuerdo presidencial que formaba la comisión consideraba “de importancia nacional que esa conmemoración se haga con la solemnidad y el esplendor que a hecho tan elevado corresponde”. *Ibid.* p. 1

² AGN. Folletería. Caja 55, f. 1351 y 1353. Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario. 1910, p. 16

³ FLORESCANO, “Patria y Nación...”, 2005, p. 174

⁴ AGN. Folletería. Caja 55, f. 1351 y 1353. Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario. 1910, pp. 37-41

⁵ Ambos documentos se complementan acertadamente, aunque la *Crónica* sea un documento mucho más complejo, amplio y mejor iluminado.

⁶ FLORESCANO, “Patria y Nación...”, 2005, p. 174

⁷ AGN. Folletería. Caja 55, f. 1351 y 1353. Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario. 1910, p. 22

⁸ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 110

⁹ Consta el manicomio –señala León de la Barra- de 24 grandes edificios, dos pabellones a los lados de la entrada principal y cuatro casetas para guardas en los ángulos de la barda de circunvalación. Dentro de un gran rectángulo de 78,480 metros cuadrados, que tiene 327 metros de longitud por 240 metros de anchura, se han construido diez y ocho edificios, encontrándose en el eje central los de Servicios Generales, Enfermería y Electroterapia, Imbéciles y baños para hombres y para mujeres; al lado noroeste, los edificios de la sección de hombres y al lado opuesto los de mujeres, destinados respectivamente a enfermos distinguidos, alcohólicos, tranquilos y epilépticos y a talleres; habiendo, además, en el departamento de hombres, un pabellón especial para enfermos peligrosos (locos furiosos). Fuera de la barda, se encuentran el departamento de infecciosos, el anfiteatro, el establo, y las tres habitaciones para empleados superiores. Los cimientos de los edificios son de mampostería de piedra volcánica, cubiertos en la parte superior con una capa de cemento; los rodapiés son del mismo material, con guarniciones de *recinto* o de piedra artificial. Los muros son de piedra de Xoco y *tabique* de 40 a 50 centímetros de espesor, dejando el material a la vista en las fachadas y señaladas las juntas con mezcla fina. Las paredes divisorias están formadas por los mismos materiales, pero tienen menos espesor. Las pilastras son de *chiluca* y de *tabique* comprimido. Los techos son de viguetas de acero y bóvedas de ladrillo, con excepción de los de dos aguas, que están formados por armaduras de fierro o de madera cubiertos con teja galia. Los pisos son de duela de pinotea en los dormitorios y de cemento en todas las demás dependencias. La superficie de las construcciones es de 35,474.85 metros cuadrados. Los jardines que se han formado entre los edificios abarcan una superficie de 29,484 metros cuadrados. Al frente del edificio principal se formó un jardín de 10,000 metros cuadrados. GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice, pp. 58-59

¹⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 156, p. 116

¹¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 156, p. 116

¹² Genaro García advierte que la Cárcel General “ocupará una extensión siete veces mayor que la de la prisión de Belem, tendrá capacidad para cuatro mil presos y se compondrá de cinco pabellones, alcaidía, servicios de abastecimiento, celdas, talleres, dormitorios para hombres, departamento para menores, departamento para mujeres, etc., etc. Terminada la lectura del acta, se procedió a colocar la primera piedra, a la que previamente se había hecho una cavidad, donde el señor don Ramón Corral, Vicepresidente de la República, depositó un cofre de hierro que contenía varios periódicos del día, algunas monedas de oro y de plata del cuño actual y el acta que hacía constar la colocación de la primera piedra. Cerrada la cavidad y cubiertas las junturas con cemento, se colocó sobre la piedra otra bastante grande que se hizo descender hasta el sitio por medio de una poderosa grúa; y a los acordes de la música

terminó el acto, que respondió a una positiva necesidad y al deseo de la Secretaría del ramo de poner un remedio radical a las graves imperfecciones de que adolece la prisión instalada en el viejo Colegio de Belem". GARCÍA, *Crónica...*, 1991, pp. 221, 222

¹³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 156, p. 116

¹⁴ PADILLA, *Pensamiento...*, 2001, p. 266

¹⁵ PADILLA, *Pensamiento...*, 2001, p. 266

¹⁶ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 155, p. 115

¹⁷ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 219

¹⁸ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 155, p. 116

¹⁹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 167

²⁰ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 168

²¹ FERNÁNDEZ, *El arte...*, 1983., p. 175

²² GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice p. 77 [...] nosotros venimos del pueblo de Dolores, descendemos de Hidalgo y nacimos luchando como nuestro padre por todos los símbolos de la emancipación, y como él, luchando por tan santa causa desapareceremos de sobre la tierra. La alusión es al discurso de Ignacio Ramírez del 16 de septiembre de 1861. Discurso pronunciado en la Alameda Central el 16 de septiembre de 1861, en memoria de la proclamación de la Independencia. DE LA TORRE VILLAR, ERNESTO, *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1825-1871)* México: Universidad Autónoma de México, 1988, p. 317.

²³ GARCÍA, *Crónica...* p. 77

²⁴ Con el propósito de establecer esta continuidad histórica ningún campo resultó extraño. Así, en la inauguración del Manicomio de la Castañeda Ignacio L. de la Barra se refirió a los fundadores de los hospitales anteriores a la conquista, al hospital que en Colhuacan fundó Moctezuma II, etc. GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice, p. 59

²⁵ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 138

²⁶ Contra España se habrían librado la guerra de Independencia y los intentos de reconquista y contra Francia la guerra de Intervención.

²⁷ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, pp. 10-11

²⁸ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, pp. 170-173

²⁹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 176.

³⁰ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 173

³¹ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 213

³² GARCÍA, *Crónica...*, 1991, Apéndice N° 153, p. 109

³³ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 217

³⁴ GARCÍA, *Crónica...*, 1991, p. 218

³⁵ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 172

³⁶ FLORESCANO, "Patria y Nación...", 2005, p. 172

³⁷ "...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

³⁸ BALANDIER, *El poder en escenas*. 1994, p. 24

³⁹ 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.

⁴⁰ El caso de Vicente Riva Palacio como Secretario de Fomento es uno de los más connotados.

⁴¹ GUERRA, *México: Del Antiguo...*, Tomo I., 1992, p. 59.

⁴² 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.

⁴³ TENORIO, *Artilugio...*, 1998, p. 140

⁴⁴ ORTIZ MONASTERIO, *México eternamente...*, 2004, p. 325. El autor apunta esta afirmación a manera de hipótesis.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ TENORIO, *Artilugio...*, 1998

⁴⁸ Estas perspectivas desahogadas fueron ejecutadas por Haussmann, en París, para exaltar aquellas edificaciones del viejo París que no sucumbieron ante la barrena.

⁴⁹ Este carácter, que sólo reviste la arquitectura, es revisado por BENÉVOLO, 1988; ROSSI, 1986; BACZKO, 1991; GOMBRICH, 1992 y BALANDIER, 1994.

⁵⁰ En alusión a lo expuesto por Lempérière. En: LEMPÉRIÈRE, “Los dos centenarios...”, 1995, p. 325.

CONCLUSIONES GENERALES.

Expongo a continuación una explicación sucinta del proceso mediante el cual definí el objeto, tema y problema a investigar y las distintas aproximaciones que me permitieron dilucidar los ejes centrales de esta investigación.

En un primer momento el tema central tenía una amplitud inquietante. Me interesó el Porfiriato como periodo histórico, más no los tópicos que habían sido estudiados con suficiencia sino aquellos que aun no habían atraído la atención del estudioso. Merced a este interés me dediqué a establecer una aproximación al periodo de estudio mediante distintas vías. Las características del régimen porfiriano, el horizonte historiográfico y una concepción adecuada de la arquitectura que interviene el espacio han modelado el objeto de estudio y las interrogantes que guían esta investigación. Para estructurar este objeto hube de hurgar en un acervo documental y bibliográfico impresionante, amén de los métodos utilizados para abordar e interpretar la información disponible. El resultado de esta aproximación fue la acotación de un tema en el que la arquitectura del régimen establecía un diálogo con el poder y la supremacía que hacía del Porfiriato un periodo crucial del México moderno.

La ciudad de México es un texto privilegiado que ofrece distintas lecturas, más los artefactos arquitectónicos que emergen del último periodo del Porfiriato asoman por distintos rumbos y reclaman ser interrogados. Los monumentos y los edificios, los paseos y las plazas que los contienen constituyen los “documentos” que informan esta investigación.

La urbe porfiriana, la arquitectura del poder y la conmemoración constituyen los ejes centrales de este análisis. Con la transformación de la urbe introduce una problemática que desvelaba a los planificadores de la segunda mitad del siglo XIX y a la vez examiné la ciudad que fue sometida a la transformación mediante el hecho arquitectónico. Fue esta la ciudad que alojó una arquitectura monumental a principios del siglo XX y que a través del discurso del espacio, el volumen y la luz sedujo a un segmento importante de la sociedad en que afloró.

La arquitectura posee una dimensión visual y explicativa que favoreció el diseño de estrategias para establecer el diálogo entre ciudad y arquitectura. El hecho urbano nos induce a valorar la intervención arquitectónica, que no es casual, se ubica en un estadio determinado del desarrollo social. El hecho urbano contiene, en esencia, al hecho arquitectónico y la transformación de la ciudad está sujeta a la

planeación que precede a la transformación arquitectónica, aunque la conjugación de ambos hechos es la que traduce la idea de modernidad que privó en las decisiones que tomaron los “magos del progreso” y los ejecutores de las obras.

La expresión plástica alcanza un alto grado de aceptación en una sociedad que ha sido preparada para su disfrute. En el caso mexicano el discurso histórico precede al discurso arquitectónico, en especial cuando del primero emergen las imágenes superlativas de la patria liberal. El discurso arquitectónico privilegia el vínculo con el poder al brindar una imagen potenciada de la supremacía del régimen. Esta determinante privó en las representaciones plásticas que procuraban emparentar el México de Díaz con el discurso de la modernidad, de la paz y del progreso. La imagen de la supremacía no es sólo la imagen del poder militar sino la de un “régimen civilizado” que se ocupa de las expresiones más altas de la cultura, de la ciencia, de las artes y del saber y que inserto en el concierto de las naciones participa de las exposiciones mundiales y exhibe ante el orbe los frutos de su desarrollo social y material. En esta investigación se examinaron las representaciones arquitectónicas de naturaleza perenne cuyas imágenes tendieron a petrificarse en la memoria.

El México porfiriano creó una imagen de sí mismo. Una imagen moderna y exótica a la vez que no fue sólo un “bien de exportación” sino que caló profundamente en el imaginario social. Los mexicanos que vivieron bajo el régimen de Díaz, pertenecientes a distintas clases sociales, compartieron una memoria común que apelaba a la integración de la nación y que exaltaba un pasado liberal al que pronto se le rendiría tributo mediante la constitución de un panteón heroico, de sitios que invocaran las grandes gestas liberales y de monumentos que impusieran una pedagogía cívica a los transeúntes. Son los “lugares de la memoria” que adoptados por la retórica oficial del régimen constituyen el alma cívica de la nación.

Respecto a los edificios y monumentos que constituyeron el material a examinar privó en nuestra selección el proceso por el cual se llegó a determinar la edificación de este o aquel monumento o edificio. Los aspectos iconográficos son determinantes y la biografía del artefacto marcó la pauta. Los distintos artefactos que constituyen el acervo de esta investigación devinieron en hitos artísticos del Porfiriato.

I

De 1876 a 1911 la ciudad de México estuvo sometida a la lente del progreso en todos los ámbitos. El “progreso” trastocó las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales. Desde fines del siglo XIX y principios del XX se procuró la síntesis del nuevo urbanismo con el desarrollo arquitectónico moderno; esta se logró en el aspecto que lució la capital mexicana durante los festejos del Centenario.

La caracterización del régimen porfiriano y la valoración sucinta de las distintas posiciones historiográficas prologaron esta investigación. Estos aspectos se relacionan con la forma de abordar la historiografía y de enseñar la historia en la segunda mitad del siglo XIX. El ascenso del liberalismo mexicano se inscribe dentro de las posiciones nacionalistas que asumieron los principales ideólogos del liberalismo. En el último tercio del siglo XIX un bien articulado tinglado liberal extirpó cualquier “conservadurismo residual”. Los distintos intentos que se dieron por resucitar la figura histórica de Iturbide toparon con una férrea oposición liberal, como fue la pretensión de conmemorar el centenario del nacimiento del ex-emperador. En el imaginario liberal Iturbide fue expulsado del panteón heroico por la traición que perpetuó contra la República. A mediados de la década de 1880 la versión liberal de la historia adquirió gran difusión, según lo ha constatado Josefina Z. Vázquez.

La historiografía liberal tuvo su correlato en la transformación de la ciudad y en la arquitectura que traduce la simbólica del régimen de Díaz. La transformación a que fue sometida la ciudad de México y el lenguaje arquitectónico adoptado, como vehículo estético dominante, constituyen los parámetros de este análisis. Por nuestro interés en evidenciar la relación entre la historia patria, la arquitectura como pedagogía del Estado y su impacto en el imaginario político examinamos el devenir liberal de la historiografía porfiriana en el último tercio del siglo XIX. La guerra con los Estados Unidos, la intervención francesa y el triunfo rotundo de los liberales en 1867 contribuyeron a que la versión victoriosa de la historia fuera, en adelante, la liberal. Esta versión se incorporó a los currículos de enseñanza y logró extirpar la visión conservadora que de la historia prevalecía.

La versión liberal cristalizó en el *México a través de los siglos* que con su discurso integrador y conciliador penetró en los sectores medios y altos y satisfizo las expectativas de paz y progreso pregonadas por el régimen de Díaz. La paz y el progreso, por lo tanto, subyacen al discurso urbano y arquitectónico y en su nombre los recursos del Estado son destinados a exaltar el régimen mediante las obras

públicas. La mayoría de las obras que aquí hemos consignado obedecieron al designio (¿arbitrio?) de un cliente sumamente exigente que quería elevar al máximo el prestigio de su régimen al no escatimar ningún recurso en la consecución de su principal objeto. Se puede argumentar que el mecenazgo oficial tiene por objeto celebrar también a su principal gestor.

La urbe capitalina fue sometida a una gran transformación durante el Porfiriato y los signos del progreso que emergieron en todos los ámbitos marcaron dicha transformación. La nueva ciudad se ajusta a la reelaboración del discurso histórico que consagra las glorias liberales. Los ejes históricos en que se fundaron el *México a través de los siglos* y el *México social y político* se integran a un nuevo código urbano y arquitectónico que redefine los espacios públicos¹. El perfil que prevalecía de la ciudad virreinal cedió ante los proyectos de urbanistas y paisajistas para dar paso a una ciudad burguesa. Cuando se decide que el régimen contara con un nuevo Teatro Nacional que se habría de ubicar dentro de un nuevo circuito cultural y burocrático, realizado por unas perspectivas desahogadas, se derrumbaron varios edificios virreinales, entre otros el Convento de Santa Isabel y la “casa que ocupaba “La Europea”, para hacerla caer bajo la *barrena del embellecimiento...*”².

Los nuevos fraccionamientos, el alineamiento de calles y avenidas, la demolición del pasado virreinal, la traza y el remozamiento de antiguos paseos y bulevares constituyen la esencia de la transformación del espacio capitalino.

La irrupción de la modernidad tiene un costo social, pues las políticas segregacionistas que imperaron al definir los distintos espacios, condujeron a un equilibrio precario y a una fuente de tensiones entre los diferentes sectores sociales. Las colonias más ricas, recién inauguradas, se distinguían de las colonias populares y privó, como política del Estado, una voluntad de separación.

No hubo en la ciudad de México un barón de Haussmann que condujera el proceso de renovación urbana, ni la transformación a que fue sometida la urbe mexicana se podría comparar con la que conoció París. La ciudad de México sometida a la lente de los “magos del progreso” del Porfiriato se constituye, junto a Buenos Aires y Río de Janeiro, en el paradigma de la modernidad latinoamericana. La ciudad de México coronó con éxito el tránsito de una trama urbana decimonónica, chata y austera, a una moderna y de perfil occidental, rica en retornos y préstamos estilísticos. Precisamos esta afirmación por cuanto al eclecticismo imperante

contribuyeron diversos estilos artísticos de procedencia diversa propiciados por algunos arquitectos extranjeros y por los pensionistas.

El repertorio clásico occidental tendió a privilegiarse, pero esto no fue óbice para la incorporación del exotismo oriental³. Las formas de Oriente se han mezclado a las de Occidente, afirmaba Boari, en correcta alusión al triunfo del eclecticismo. Lo que no se puede obviar es que dichos estilos están en relación directa con el mundo colonial y que se adoptaron de acuerdo al avance imperialista inglés⁴, francés, alemán etc.

En el éxito que se apunta la urbe transformada no sólo contribuyó la imagen de la ciudad difundida hacia el interior de la República sino la que se proyectó hacia el exterior en franca asociación con los paradigmas metropolitanos imperantes. Hubo en el México porfiriano una predilección por contemporanizar con las principales potencias del siglo XIX en el entendido de que éstas conformaban la avanzadilla de la modernidad tal y como lo ha expuesto Tenorio⁵.

Fue la modernización emprendida por la elite porfiriana una tarea que redituó en su beneficio y exaltaba al gobernante al hacer coincidir el devenir histórico de la nación con un estilo arquitectónico que glorificaba y legitimaba a la República liberal⁶. Esta coincidencia no es fortuita, pues procuraba establecer un principio de legitimidad consensual fundado en el apoyo de amplios sectores al régimen⁷. 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 del Centenario el “rito supremo de la patria” se encuentra en estrecha relación con la afirmación de su legitimidad.

II

Diversas tareas emprendidas por el gobierno porfiriano contribuían a su legitimidad. Este papel correspondió a las obras públicas que en su magnificencia y monumentalidad sometían a la lógica del poder a los gobernados. El triunfo de la estética porfiriana es una de las vertientes que contribuyen a la aceptación del régimen porfiriano por cuanto se presenta al público como el epítome del progreso y como el catalizador de cuanto avance se daba en las técnicas constructivas y decorativas.

El régimen porfiriano estaba interesado en exhibir los espacios transformados y reevaluados en la apoteosis del Centenario. La agenda del régimen estaba

comprometida con la modernización del Estado y con la exhibición de las imágenes sustanciales del progreso y del éxito en el último tercio del Porfiriato. Con este fin los esfuerzos del gobierno porfiriano se centraron en la edificación de obras públicas y monumentos, de obras de saneamiento y de urbanización tendientes a demostrar que México era una “nación avanzada y cosmopolita”⁸. Para los liberales la “cuestión indígena” era apremiante, pero junto a los conservadores los indígenas se convirtieron en los grandes excluidos de la nación mexicana tal y como había sido concebida por los liberales⁹.

La asunción y remozamiento de los espacios públicos ciudadanos son un signo inequívoco de la acción gubernamental puesto que en la “era de la paz y del progreso continuo” el régimen exhibe, como su “carta de presentación”, todo el catálogo del neoclásico en cuanto a estilos artísticos y propuestas decorativas. El neoclásico traduce al “léxico internacional del republicanismo” expresiones menos convencionales que las escriturales y adopta lenguajes simbólicos como el atribuido a la sobriedad y serenidad del neoclásico en su representación “marmórea clásica”. El simbolismo que le quiso imprimir Guillermo de Heredia a la estructura y decoración del Panteón Nacional Mexicano ilustra esta tesis¹⁰. Si en el Panteón Nacional se nos revelan algunas claves de una arquitectura neoclásica solemne y austera, en el Paseo de la Reforma descubrimos una voluntad del poder que optó por una solución arquitectónica integral, conciliadora y monumental.

El régimen de Díaz determinó, en sus inicios, que el Paseo de la Reforma se estructurara como un eje histórico-monumental que sustentase “un apoyo público para su dominación en el presente y en el futuro...”¹¹. No olvidemos que primero tuvo un monumento Colón en dicho paseo que Cuauhtémoc. A pesar del significado que se le atribuyó al Paseo de la Reforma, este no se empezó a considerar como una propuesta urbana habitable sino hasta después de 1900. Entre 1900 y 1910 en Reforma cuajó el empeño de la administración porfiriana por hacer lucir la iconografía liberal, el *alter ego* del régimen. El desempeño cívico y urbano que operaba en el paseo no significó que las celebraciones se trasladaran inmediatamente a la importante vía, pues por disposición de los altos dignatarios del gobierno porfiriano y por el designio de las autoridades de la ciudad La Alameda siguió desempeñándose como el espacio que aglutinaba las principales celebraciones cívicas¹². Para Francisco Sosa era el paseo más elegante de la ciudad donde confluía lo más culto y distinguido de la sociedad. Francisco González consideraba que el Paseo de la

Reforma fue construido para la elite y, en verdad, la gran mayoría de residentes de la ciudad sólo lo vieron hasta después de la Revolución¹³. En el sesgo burgués del paseo insistimos oportunamente, pues el gobierno porfiriano se inclinó por la segregación social. Al ser el paseo en su concepción original un paseo porfiriano desafió a quienes pretendieron democratizarlo.

El Paseo de la Reforma al igual que la Ringstrasse vienesa se ha de considerar como una expresión visual de los valores de una clase social, aunque como señala Schorske “hubo algo más que la proyección de valores en espacio y piedra”¹⁴, pues los gobernantes liberales en nombre de la modernidad instauran programas de salud y de relativa seguridad.

El Paseo de la Reforma mantuvo la vocación cívica y estética que había adquirido durante el régimen de Díaz, aunque, merced a la ausencia de leyes de regulación urbana, la vocación residencial que había prevalecido al erigir los palacetes apostados a ambos lados de la importante vía tendió a desaparecer.

En el Paseo de la Reforma triunfó la República liberal en una propuesta estética que no fue cuestionada por la Revolución. El triunfo revolucionario no derribó los emblemas arquitectónicos del Porfiriato, pues a pesar de su prédica, los iconos más significativos del antiguo régimen fueron integrados al proceso revolucionario, aunque el expediente utilizado fue el del rechazo a ese “romanticismo residual”. La Columna de la Independencia, el Palacio de Correos, el Palacio de Relaciones Exteriores, el Palacio de Comunicaciones, el Manicomio de la Castañeda y Lecumberri, entre las principales obras, siguieron desempeñándose según los proyectos originales diseñados por el Antiguo Régimen. Además, el gobierno de Díaz había recién adquirido el magnífico Palacio Cobián para sede de la Secretaría de Gobernación¹⁵. El Palacio Cobián está constituido por tres cuerpos principales y dos plantas. El estilo dominante es el de un neoclásico sumamente austero. Arcos de medio punto se despliegan en la primera planta y en la segunda la disposición de las columnas que se yerguen hacia la fachada principal le imprimen gravedad al conjunto. La balaustrada que remata todo el edificio alivia el peso de la estructura y sirve de vínculo a toda la solución arquitectónica. No podemos dejar de mencionar la relación que salta a la vista entre la gravedad arquitectónica del Panteón Nacional y la austeridad que reina en el diseño del Palacio de Relaciones Exteriores y del Palacio Cobián. Estos últimos se integraron también al circuito artístico y monumental del Paseo de la Reforma.

III

Por la argumentación expuesta y por la índole de la documentación que informa esta investigación insistimos en que los artefactos arquitectónicos son documentos susceptibles de ser leídos históricamente. Esto significa que la biografía del artefacto, su proyección y ejecución están en el vértice de la explicación histórica con arreglo a la voluntad del poder.

No nos ocupamos en esta investigación de la lectura iconográfica de la pintura histórica y alegórica que figura como el complemento idóneo de la expresión arquitectónica. Nos ha interesado incursionar en la crítica artística que mereció tal artefacto o monumento desde la época de su ejecución para entender su rechazo o incorporación al imaginario social. Piezas valiosas de la crítica artística son la lectura del monumento a Colón y el monumento a Cuauhtémoc de Francisco Sosa, la crítica que dirigió Rivas Mercado al Palacio Legislativo Federal de Dondé, la crítica que establece Nicolás Mariscal a la arquitectura mexicana, la crítica emitida por Justino Fernández, Fausto Ramírez y Jorge Manrique a diferentes periodos artísticos y más recientemente la lectura crítica de una decoración formulada por Juana Gutiérrez Haces a la decoración del Palacio de Comunicaciones. La crítica cobró importancia en México desde fines del siglo XIX, en especial cuando abandona cierta condescendencia al valorar las diversas manifestaciones de la expresión plástica.

Obras de carácter público y cultural como la Escuela Normal del Porfiriato, el Instituto Geológico Nacional, el Hospital General y el Hospicio de Niños, la Cámara de Diputados así como el “Teatro Nacional” no fueron contemplados en esta investigación. Todos estos artefactos suscriben diversos aspectos de la modernidad pero necesitan de marcos conceptuales más amplios que el precisado y de lecturas iconográficas más profundas que las que han merecido, hasta ahora, de parte del estudioso.

Los edificios y monumentos seleccionados para esta investigación se enmarcan en la conmemoración del Centenario y cumplen con el doble propósito de desnudar las pretensiones de la elite porfiriana y de mostrar la “mejor cara de México” que debió ser difundida para acceder al “concierto de las naciones”. La imagen vaga e imprecisa del México violento quedaba atrás, el progreso prodigaba sus propias imágenes en los campos más diversos. Se apeló a las imágenes artísticas que

pretendían disfrazar con un alto grado de asepsia las dimensiones mas funestas del régimen de Díaz. En fin, el régimen que patrocina el mecenazgo oficial de las bellas artes desea resarcirse de la crueldad y el latrocinio que le imputaban sus críticos. El gobierno porfirista aplasta con mano de hierro los focos de insurrección y la cubre con guante de seda al emprender la transformación arquitectónica de la ciudad de México. La serena elegancia del Palacio de Comunicaciones de Contri y el Palacio de Correos de Boari contribuyen a este argumento, aunque tampoco se puede obviar el que en las crecidas partidas que financiaban estos artefactos estaban implícitos factores de segregación y exclusión social. El embellecimiento de la ciudad se amparó en el decidido ocultamiento de la cuestión indígena, de tal suerte que a los indígenas se les censuró el paso por Reforma para el Centenario. En la alborada del siglo XX el México porfiriano reclama el reconocimiento del progreso que ha logrado y proclama sus alcances; las maquetas del imponente Palacio Legislativo Federal y del Panteón Nacional que se expusieron en el Pabellón Mexicano erigido con ocasión de la Exposición Universal de París en 1900 (figuras 45 y 48) sintetizan la imagen que de México se proyectaba en el extranjero. Como se argumentó en su oportunidad, fue el Palacio Legislativo Federal el que fue concebido como el monumento al Porfiriato y no el Teatro Nacional.

En México se introdujeron algunos de los sistemas constructivos más modernos, de los cuales París 1900 fungió como un catálogo privilegiado, en que las posibilidades de las estructuras de acero parecían infinitas. En los principales artefactos que han sido examinados y que conforman la materia prima de esta investigación prevaleció la situación que he enunciado. Más la modernización que cupo a los sistemas constructivos también dio cuenta de las distintas obras de cimentación y de los acabados decorativos. En este sentido se dejó sentir la impronta de París, Londres, Chicago y Nueva York con sus portentos de la arquitectura y de la ingeniería, con sus búsquedas incesantes de nuevos lenguajes y expresiones, con sus propias síntesis vanguardistas que imploraban por la desaparición de la Academia. En el caso mexicano la propuesta estética que emana de la administración porfirista iba a caballo entre el “neoclásico academicista” y el nuevo estilo que está a la vuelta del amanecer del siglo XX. Ante lo que el “ojo ve” la propuesta de los planificadores y arquitectos parece quizá autocontenida, pero al valorar los cambios significativos en el perfil de la urbe, las masas volumétricas que emergen en espacios

desahogados y ajardinados, los paseos, bulevares y plazas, estamos en presencia de los frutos prodigados por la modernidad.

Nuestra contribución al desarrollo de la historiografía mexicana es por fuerza modesta, aunque hemos procurado indicar sucintamente las herramientas teóricas y metodológicas que permiten el abordaje del objeto de estudio. No se debe desatender la contribución de la historia del arte y de la iconografía a la explicación histórica, aunque algunos medios académicos deploren dicha contribución. Lo más novedoso de esta investigación se relaciona con la roturación de nuevos campos del conocimiento que abren la perspectiva del historiador y que valoran la articulación de la historia con los estudios urbanos, de la historia con la arquitectura, de la crítica artística con el imaginario social, de la expresión plástica con el espíritu de una época. Esta investigación tiene el propósito de alentar el surgimiento de temas afines y el concurso de distintos métodos que podrían resultar novedosos por cuanto sus resultados deben contribuir a animar la discusión histórica.

IV

La teatralización del poder y la vocación pedagógica que se le atribuyó a la ciudad de México fue emprendida como una tarea del Estado y obedeció al saneamiento de las finanzas públicas y a la buena acogida que tuvieron los inversionistas extranjeros; al apoyo irrestricto que dio el Supremo Gobierno al programa modernizador de la ciudad de México y a la intención de solemnizar el rito conmemorativo con que el régimen de Díaz se propuso celebrar a la patria en sus aniversarios, en particular con las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México.

La arquitectura pública del Porfiriato no sólo evidencia la modernidad teatralizada, sino que está sujeta a la apoteosis que para el régimen significó el Centenario. El ceremonial del Estado cristalizó en todas sus aristas en estos festejos. Dos ceremonias, ambas descritas en la *Crónica del Primer Centenario*, han capturado mi atención: la primera que tuvo lugar el 16 de septiembre de 1910, en la mañana, estuvo dedicada a la inauguración de la Columna de la Independencia y la segunda con fecha de 6 de octubre, en la noche, se destinó a la “Apoteosis de los Héroes y Caudillos de la Independencia”. Ambas ceremonias se distanciaron en el tiempo y en el espacio, procurando que la segunda no eclipsase a la primera. El ámbito espacial de ambas ceremonias fue distinto, la inauguración de la columna fue a cielo abierto

con un público multitudinario, en el muy famoso y moderno Paseo de la Reforma. La “Apoteosis” fue una ceremonia que se celebró en uno de los patios enclaustrados del Palacio Nacional ante unos 10 000 espectadores. La inauguración de la Columna fue una ceremonia gloriosa y la más animada de cuantas acontecieron durante el Centenario, la conmemoración de la “Apoteosis” fue de carácter luctuoso y grave, como se concebía, en ese entonces, el homenaje a los héroes. La “Apoteosis” fue la última gran ceremonia del Porfiriato.

Los edificios, monumentos y espacios públicos se constituyen en “lugares de la memoria” porque contribuyen a ritualizar el ceremonial del Estado y responden al establecimiento de una memoria cívica. Los monumentos y los artefactos arquitectónicos devienen en “lugares de la memoria” no sólo por el significado que les atribuye el régimen sino por el lugar que les ha asignado el imaginario político. Los sitios de culto cívico gozan de la advocación a Hidalgo, Juárez, los héroes de la Reforma, de la intervención, de la lucha contra el Segundo Imperio y de la exaltación de Porfirio Díaz. La recuperación y conservación de la memoria y de los “lugares de la memoria” es de características modernas, supera la historia escrita y se materializa en monumentos y espectáculos cívicos que en su manifestación sintetizan lo que para Sierra constituía la religión cívica de la Patria.

Además, los monumentos, ornamentos, grupos escultóricos y estatuas, simbolizan la irrupción de una modernidad artística a la que los mexicanos, quizás, no estaban tan acostumbrados. Al renovarse el contacto con Occidente irrumpieron en la capital mexicana los valores de la modernidad traducidos en esculturas, ornamentos, forjas en metal y pintura alegórica. Las canteras de Carrara, las fundiciones francesas e italianas y los ornatistas extranjeros contribuyeron a realzar la nueva estética que celebró al régimen en su último lustro.

En los artefactos arquitectónicos y monumentos que hemos considerado descubrimos una unidad en cuanto a la proyección, el diseño y la decoración. El repertorio decorativo utilizado fue el ofrecido por Europa, aunque también estaban en boga los préstamos artísticos propiciados por la “experiencia colonial e imperialista” y por la acción misma de los pensionistas que propiciaron ciertos retornos artísticos. En la adopción de tal o cual estilo se transparenta la idea de modernidad prevaleciente que se evidenció en las manufacturas que masivamente procedían de Europa. Nos referimos a la escultura, la forja y la pintura alegórica y a las plantillas y matrices para

devastar el granito y el mármol, además de la incorporación a la industria fabril foránea de lo que antes se consideraba de índole exclusivamente artesanal¹⁶ Fue este el caso de los revestimientos para exteriores “a troquel” de procedencia belga, las forjas y la estatuaria ofrecida por catálogo que signaban la introducción de técnicas industriales de reproducción.

Al final de este itinerario hemos despejado algunas incógnitas, pero el mayor desafío para el investigador lo constituyen las respuestas alternativas a los mismos interrogantes. Así, al debatir las distintas concepciones, métodos y problemáticas se enriquece el trabajo histórico. En el diálogo que hemos emprendido entre la arquitectura y el poder develamos aspectos que con facilidad escapan a la mirada del investigador.

Con la interpretación adecuada de la evidencia empírica los artefactos arquitectónicos son susceptibles de apoyar el trabajo histórico. Parafraseando a Gombrich, si la evidencia física y tangible de ese artefacto ha desaparecido, aun podemos acudir a la reconstrucción de su biografía mediante otros textos, literarios y fotográficos. Los métodos a los que ha recurrido la historia del arte son también un recurso del que se ha servido la historia y viceversa. Los historiadores del arte han insistido en que la historia del arte no podía ser narrada sin “ese fondo arquitectónico” en alusión a la importancia que atañe a la más monumental de las artes visuales. En la ciudad de México ese fondo arquitectónico está constituido por un impresionante catálogo en que se exhibe la arquitectura novohispana y la del siglo XIX. La arquitectura decimonónica se distingue de la del cambio de siglo por cuanto a la arquitectura que se edificó en el primer decenio del siglo XX se le atribuyó un carácter monumental y parlante para proclamar las virtudes del régimen que puso todo el empeño en su edificación .

Los artefactos arquitectónicos devinieron en emblemas del poder porque el régimen de Díaz adoptó la expresión plástica arquitectónica como una de las representaciones más fieles de la nación y porque logró presentarla ante el público y el mundo mediante el recurso teatralizado del Centenario como el producto de una sociedad “sedienta de *status*” y de espectáculos modernos.

¹ Dos ejemplos ilustran esta argumentación: el Paseo de la Reforma y el circuito cultural y burocrático que se desarrolla hacia el poniente y que es presidido por el Teatro Nacional del Porfiriato. El emplazamiento del Teatro Nacional fue el resultado de una combinación de circunstancias entre las que figuran la demolición del antiguo Teatro Nacional, la ampliación de la avenida Cinco de mayo y el crecimiento de la urbe hacia el suroeste desde los últimos lustros del siglo XIX. El Palacio de Correos, el de Comunicaciones y el Legislativo Federal pertenecen al mismo circuito.

² *El arte y la ciencia*. Vol. III, núm. 7, octubre 1901.

³ 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.

⁴ Lord Asa Briggs encontró en la adopción de estos “estilos coloniales” proclives a lo que se consideraba exótico y cosmopolita uno de los rasgos más particulares de la cultura victoriana; véase: BRIGGS, *Victorian Things*, 1988.

⁵ TENORIO, *Artilugio...*, 1998.

⁶ Si bien se pueden documentar los esfuerzos por encontrar un estilo mexicano en la arquitectura, la experiencia demuestra que fueron infructuosos. Esta no fue sólo una situación particular para México, por cuanto “el estilo arquitectónico, determinante en otras épocas hizo del XIX europeo un siglo obsesionado por el estilo precisamente porque se sabía carente de estilo. Esta carencia también evidenció el hecho de que en el estilo hay algo más que un repertorio de formas”. GOMBRICH, *El sentido del orden*. 1980, 254.

⁷ RABASA, *La evolución...*, 1920, p.129. Según Rabasa no fue sino hasta el segundo periodo de Díaz (1884-1888) en que se constituyó el gobierno plenamente personal de Díaz.

⁸ Según Rabasa lo que hizo “entrar a México en el número de las naciones cultas fueron la seguridad política y la solvencia honorable”. RABASA, *La evolución...*, 1920, p. 151. Lo que no pueden obviar los detractores del Porfiriato es que sin la paz asegurada y sin el erario público saneado hubiera sido imposible emprender cualquier programa de transformación urbana y de edificación de obras públicas. Véase también: TENORIO, *Artilugio...*, 1998.

⁹ “El rebajamiento de los indígenas fue una actitud empecinada de los grupos dirigentes en el siglo XIX, y en el Porfiriato no amainó la campaña de vituperar a los grupos indígenas”; véase: FLORESCANO, “Patria y Nación...”, 2005, pp. 185-187

¹⁰ Véase en esta investigación la sección dedicada al Panteón Nacional Mexicano.

¹¹ TENENBAUM, “Streetwise History...”, 1994, pp. 140-141

¹² TENENBAUM, “Streetwise History...”, 1994, p. 143

¹³ TENENBAUM, “Streetwise History...”, 1994, p. 144

¹⁴ SCHORSKE, *Viena Fin-de-Siècle*. 1981, p. 46

¹⁵ En sus últimos acordes el régimen había adquirido el magnífico palacio para alojar a la Secretaría de Gobernación. El palacio fue mandado a erigir por el señor Feliciano Cobián, exiliado español y “barón” del algodón durante el Porfiriato. Para las fiestas del centenario y antes de que se le confiriera su vocación definitiva el Palacio Cobián fue la sede de la legación especial enviada por los Estados Unidos para el evento. Dicho palacio, aun en pie, está situado en la 4ª calle de Bucareli, no muy lejos del espectáculo visual que ofrece el Paseo de la Reforma.

¹⁶ Por una tradición palaciega se reservada la dotación de las *maisons* y palacios a la entera competencia de talleres como los Gobelinos o los talleres de porcelana, mobiliario, cristal etc. La modernidad y democratización impuesta por la producción industrial hizo que la producción exclusiva quedara reservada para las cortes y para la reposición de piezas dañadas y que el mercado mundial ofreciera las copias de modelos originales a un costo ínfimo.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

I. ARCHIVOS:

Archivo General de la Nación.

Sección de Folletería

Sección de Justicia.

Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes

Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

Secretaría de Estado. Despacho de Gobernación.

Archivo Histórico de la Ciudad de México.

Colección La Fragua. Biblioteca Nacional. Fondo Reservado.

Archivo del Centro de Estudios para la Historia de México. CONDUMEX.

II. FUENTES HEMEROGRÁFICAS.

Hemeroteca Nacional. Fondo Reservado.

El Amigo de la Patria

El Arte y la Ciencia

El Siglo XIX

El Diario del Hogar

El Partido Liberal

El Imparcial

El Mundo Ilustrado

El Diario de los Debates

III. FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS.

COMISIÓN NACIONAL DEL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA – *Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia designada por el Presidente de la República el 1º de abril de 1907 para que tomara a su cargo la dirección general de la solemnidad y festejos que se organizaron en el mes de septiembre de 1910, en conmemoración del Primer Centenario de la proclamación de la Independencia de México.* México: Imprenta del Gobierno Federal. 1910

DE LA TORRE VILLAR, Ernesto - *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1825-1871)* México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1988

DUBLÁN Y LOZANO - *Legislación Mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República.* México: Imprenta del Comercio. 1876

GARCÍA, Genaro, *Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex. Chimalistac. 1991.

GORTARI RABIELA, Hira de, *Memoria y encuentros: la ciudad de México y el distrito federal (1824-1928)* (3 vol.)México: Instituto Mora. 1988

Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia designada por el Presidente de la República el 1° de abril de 1907. México: Imprenta del Gobierno Federal. 1910

Periodismo Insurgente. México: Edición Facsimilar. Publicaciones del PRI. 1976.

IV. FUENTES SECUNDARIAS.

ABRASSART, Loïc - "El pueblo en orden. El uso de procesiones cívicas y su organización por contingentes en las fiestas porfirianas". En: *Historias*. N° 43. México. (mayo-agosto) 1999.

_____. *Les Fetes Patriotiques a Mexico (1900-1910)*. Mémoire d'Histoire. Séminaire "Les espaces publics en Amérique Latine". 1996-1997.

ACEVEDO, Esther, "Las imágenes de la Historia (1863-1867). Memoria y destrucción. En: *Memoria del Museo Nacional de Arte*. N° 3. 1991.

_____. "El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867". En: *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* México: Museo Nacional de Arte. 1995-1996

ACEVEDO, Jesús, *Disertaciones de un arquitecto*. México: Editorial México Moderno. 1920

AGOSTONI, Claudia y SPECKMAN, Elisa, *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas. 2001.

AGULHON, Maurice - *Historia vagabunda*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 1994.

ANDERSON, Benedict - *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica. 1993

ANNA, Timothy E. - *El Imperio de Iturbide*. México: Editorial Patria. 1991.

_____. et al., *Historia de México*. Barcelona: Editorial Crítica. 2001.

BAKER, Keith Michael, *Inventing the French Revolution. Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press. 1990.

BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1991

BALANDIER, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 1994.

BAZ, Gustavo, *Un año en México*. México: Imprenta de E. Dublán & Cía. 1887.

BENJAMIN, Thomas, "La Revolución hecha monumento". En: *Historia y Grafía*. Núm. 6. México: Universidad Iberoamericana. 1996.

BENTHAM, Jeremias, *El panóptico*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta. 1979

BEEZLEY, William H., et al., - *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*. Wilmington: Scholarly Resources. 1994.

_____. et al., ¡Viva México! ¡Viva la independencia! Celebrations of September 16 Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc. 2001

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. 1992.

BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1980

BONET, Antonio, *La arquitectura de la época porfiriana en México*. España: Universidad de Murcia. 1966

BOUISSAC, Paul (Editor in Chief), *Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Descleé de Brouwer. 2001

_____. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus. 1991.

BRADING, David A., Mito y profecía en la historia de México. México: Vuelta. 1988.

BREITLING, Stefan, et al., *Historia de la Arquitectura*. Barcelona: Loc-Team, S. p

BRIGGS, Asa, *Victorian Things*. The University of Chicago Press. 1988.

BULNES, Francisco, *La guerra de Independencia. Hidalgo-Iturbide*. México: Ediciones El Caballito. Universidad Iberoamericana. 1992.

_____. *Las grandes mentiras de la historia*. México: Dirección General de Publicaciones del CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. 1991

BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Editorial Nerea. 1995.

BUSTAMANTE, Carlos María de - *Hidalgo*. México: Empresa Editoriales. 1953.

_____. Tres estudios sobre D. José María Morelos y Pavón. Edición facsimilar. México: UNAM. 1963.

_____. *Cuadro Histórico de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1985

CARDOSO, Ciro (coord.), México en el siglo XIX. 1821-1910. Historia económica y de la estructura social. México: Nueva imagen. 1992.

CASASOLA, Gustavo, *México de ayer. "Efemérides Ilustradas"*. México: Ediciones Archivo Casasola.

CHARTIER, Roger, El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa Editorial. 1992.

_____. Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa. Barcelona: Editorial Gedisa. 1995.

COATSWORTH, John H., "Los orígenes del autoritarismo moderno en México" En: Foro Internacional. Revista Trimestral publicada por El Colegio de México. Vol. XVI Oct.-Dic., N° 2. 1975.

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

CONNAUGHTON, Brian F., "Agape en disputa: Fiesta cívica, cultura política regional y la frágil urdimbre nacional antes del Plan de Ayutla. En: *Historia Mexicana*. Vol. XLV. N°2, Oct-Dic. 1995

CONNOLLY, Priscilla, *El contratista de don Porfirio. Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*. México: El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco/Fondo de Cultura Económica. 1997

CORTÉS CUESTA, Myrna, "El Grupo Reformista y Constitucional de 1895-1896: Una organización de la prensa liberal-radical frente al régimen porfirista". Tesis

para obtener el grado de Maestra en Historia Moderna y Contemporánea. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 2002

COSÍO VILLEGAS, Daniel, "La República Restaurada. La vida social". *Historia Moderna de México*, t. III México: Editorial Hermes. 1956

_____. "El Porfiriato. La vida social". *Historia Moderna de México*, t. IV. México: Editorial Hermes. 1957

_____. "El Porfiriato. La vida política interior" (Parte segunda). *Historia Moderna de México*, t. X. México: Editorial Hermes. 1972

_____. *Llamadas*. México: El Colegio de México. 1980

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1995

CROW, Thomas E., *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid: Editorial Nerea, S. A., 1989.

DÍAZ Y DE OBANDO, Clementina, Las fiestas patrias en el México de hace un siglo. 1883. México: Condumex. 1984

EGUIARTE, María Estela, "Espacios públicos en la ciudad de México: paseos, plazas y jardines, 1861-1877". En: *Historias 12* Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Enero-Marzo. México. 1986

_____. "La idea del espacio urbano en la planeación de la ciudad de México: 1900-1911". En: *Miradas Recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*. María del Carmen Collado (coordinadora). México: Instituto Mora: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. 2004

EL COLEGIO DE MÉXICO, *Historia General de México*. México: El Colegio de México. 1988

ESPANTOSO, María Teresa *et al.*, "Imágenes para la nación argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910". En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo II. México: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. 1994

FALCÓN, Romana y RAYMOND, Buve, eds., Don Porfirio presidente...nunca omnipotente. Hallazgos, reflexiones y debates. 1876-1911. México: Universidad Iberoamericana, 1998.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, "La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910", en *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de San Luis/CEMCA, 1998.

FERNÁNDEZ, Justino, *El arte moderno en México*. México: Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos. 1937

_____. *El arte del siglo XIX en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1983

_____. *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. México: Editorial Porrúa. 1968

FERNÁNDEZ, María, "Huellas del pasado: revaluando el eclecticismo en la arquitectura mexicana del siglo XIX", en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004.

FLORESCANO, Enrique y MORENO TOSCANO, Alejandra, *Atlas Histórico de México*. México: Siglo XXI Editores. 1983

FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Taurus. 2002

_____. "La memoria de la consumación de la Independencia, 1821". Mimeografiado. 1992.

_____. *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. "Los mitos de identidad colectiva y la reconstrucción del pasado"; en CARMAGNANI, Marcelo *et al.*, (coord.), *Para una historia de América II. Los mitos I*. México: F.C.E. 1999

_____. *Memoria mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994

_____. "Patria y nación en la época de Porfirio Díaz". En: *Signos Históricos 13*. Revista semestral. México: Departamento de Filosofía CSH/UAM/Iztapalapa. Enero-junio 2005.

_____. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. México: Taurus. 2005

FOUCAULT, Michel, *El ojo del poder*. En: BENTHAM, Jeremias - *El panóptico*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta. 1979

_____. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica.* México: Siglo XXI editores. 2004

_____. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina. 2002

GARCÍA CUBAS, Antonio, *Geografía e historia del Distrito Federal.* México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 2004

GARNER, Paul, Porfirio Díaz: del héroe al dictador. Una biografía política. México: Editorial Planeta Mexicana, 2003.

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios.* Barcelona: Gedisa Editorial. 1989.

GIBBONS, Eduardo A., "Reflexiones sobre el arte nacional. La última exposición de Bellas Artes en la Academia de San Carlos". *La Federación*, 28 de julio de 1892, año VII, núm. 36.

GOMBRICH, Ernest H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual.* Madrid: Alianza Editorial. 1992

_____. *El sentido del orden.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1980.

_____. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte.* Madrid: Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1981.

_____. *Historia del Arte.* Madrid: Alianza Editorial. 1992

_____. *Imágenes simbólicas.* Madrid: Alianza Editorial. 1983

_____. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.* Madrid: Alianza Editorial. 1991

_____. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones.* México: Fondo de Cultura Económica. 1993

GÓMEZ QUIÑONES, Juan, *Porfirio Díaz, los intelectuales y la revolución.* México: Ediciones El Caballito. 1981

GONZÁLEZ CORTÁZAR, Fernando, *La arquitectura mexicana del siglo XX,* México: CONACULTA, 1994.

GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).* México: Fondo de Cultura Económica. 1994

GUERRA, François-Xavier, *México del Antiguo Régimen a la Revolución*. ts., I y II. México: Fondo de Cultura Económica. 1988

_____. y LEMPÉRIÈRE et al., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México: Fondo de Cultura Económica y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 1998

_____. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* México: Editorial MAPFRE y Fondo de Cultura Económica. 1997

_____. “El renacer de la historia política: razones y propuestas”, *Historias 54*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D.F. 2003

GUERRERO ZORRILLA, Rubén, “Un símbolo llamado Juárez”. En: *Historia y Grafía*. Núm. 13. México: Universidad Iberoamericana. 1999

GUTIÉRREZ HACES, Juana, “Lectura de una decoración”. En: *Memoria del Museo Nacional de Arte*. N° 4. 1992

GUTMAN, Margarita, “Memorias y anticipaciones. Nación e historia en la reproducción de la ciudad de Buenos Aires 1910: conformación de la gran Capital”. Seminario: *El malestar de la memoria. Usos de la Historia* Trujillo, Convento de la Coria. Junio 5-10, 1995

HALE, Charles, *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821-1853*. México: Siglo XXI Editores, S.A. 1972

_____. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México: Vuelta. 1991

HARGROVE, June, “Les Statues de Paris” En: *Les Lieux de Memoire. La Nation. La Gloire*. Paris: Gallimard. 1986

HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina (comp.), *La Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX* Tomos I y II México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora. 1994

HASKELL, Francis, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza Editorial. 1987.

_____. et al.,- *El gusto y el arte de la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial. 1990

HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Construcción del mito de Hidalgo”; en NAVARRETE, Federico y Guilhen, Olivier, coords., *El héroe entre el mito y la*

historia. México: UNAM/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 2000

HOBBSBAWM, Eric, "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914"
En: HOBBSBAUM, Eric y RANGER, Terence - *The Invention of Tradition*.
Cambridge University Press. 1988

HUMBOLDT, Alejandro de, *Ensayo Político sobre el Reino de Nueva España*.
México: Editorial Porrúa. 1966

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA REVOLUCIÓN
MEXICANA, *Celebración del grito de Independencia*. México: INEHRM. 1985

JIMÉNEZ MARCE, Rogelio, "La creación de una genealogía liberal, *Historias 51*,
México D.F.:Revista de la Dirección de Estudios Históricos de Antropología e
Historia, Enero-Abril 2002

JOHNS, Michael, *The City of Mexico in the Age of Díaz*. University of Texas
Press. 1997

JORDAN, David P., *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron
Haussmann*. University of Chicago Press. 1995

KATZMAN, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y
desarrollo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1963

_____. *Arquitectura del siglo XIX en México*. México: Centro de
Investigaciones Arquitectónicas. Universidad Autónoma de México. 1973

KENNEDY, Emmet, *A Cultural History of the French Revolution*. Yale University
Press. 1989

KNIGHT, Alan, *La Revolución Mexicana*, 2 v., México: Grijalbo, 1996

KRAUZE, Enrique, *Siglo de Caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*
México: Tusquets Editores, 1997

LAFRAGUA, José María y OROZCO y BERRA, Manuel, *La ciudad de México*.
México: Editorial Porrúa. 1987

LEMPÉRIÈRE, Annick, "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-
1921): De la historia patria a la antropología cultural. En *Historia Mexicana*. Vol.
XLV. Oct.-Dic. 1995

LYNCH, John, *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*. Barcelona:
Editorial Ariel S.A. 1983

McMICHAEL REESE, Carol, "Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la ciudad de México, 1900", en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004.

MANRIQUE, Jorge Alberto - "Historia de las Artes Plásticas". En: *Historia Mexicana*. Vol. XV. Oct.- Marzo. 1965-1966

_____. "Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)". En: *Historia Mexicana*. Vol. XVII. Oct.-dic. N°2. 1967

MARISCAL, Nicolás, "El desarrollo de la arquitectura en México". S/l. s/e. 1901

MARISCAL, Federico, *La patria y la arquitectura nacional*. Resúmenes de las conferencias dadas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914. México: Universidad Popular Mexicana. 1915

MARTÍNEZ ASSAD, Carlos, *La Patria en el Paseo de la Reforma*. México: Universidad Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica. 2005

MATUTE, Alvaro, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911- 1935)* México: Fondo de Cultura Económica. 1999

MAZA, Francisco de la, *Obras escogidas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. 1992

MIRANDA PACHECO, Sergio, "Problemática urbana y reforma político administrativa en el Distrito Federal, 1903-1914". En: *Miradas Recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*. María del Carmen Collado (coordinadora). México: Instituto Mora: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. 2004

MONNET, Jérôme, *Usos e imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 1995

MORENO, GUIRAL, Mario, *El Régimen Porfirista en México: su apoteosis*. México: Librería de Andrés Botos y Miguel. 1913

MORENO TOSCANO, Alejandra, "México" en R. Morse, (comp.), *Las ciudades latinoamericanas. 2. Desarrollo histórico*. México: SEP, Colección Sepsetentas, 97. 1973

_____. y FLORESCANO, Enrique, *El sector externo y la organización espacial y regional de México 1521-1910*. México: Universidad Autónoma de Puebla. 1977

MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)* México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 1995-1996

NAVARRETE, Federico y OLIVER, Guilhem, coord., *El héroe entre el mito y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 2000

NOELLE, Louise Y SCHAVELZON, Daniel, "Monumento efímero a los héroes de la independencia (1910)". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 55, México, UNAM, 1986

NORA, Pierre, "De l'archive a l'emblem. L'ére de la commémoration". En: *Les lieux de mémoire. La Nation*. Paris: Gallimard. 1992

NOVO, Salvador, *México, imagen de una ciudad*. México: Fondo de Cultura Económica. 1967

_____. *Los paseos de la ciudad de México*. México: Fondo de Cultura Económica. 1980

OCAMPO, Javier, *Las ideas de un día. El pueblo mexicano ante la consumación de su independencia*. México: El Colegio de México. 1969

O'GORMAN, Edmundo, "Hidalgo en la Historia". Discurso de ingreso pronunciado por el señor D. Edmundo O'Gorman. En: *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*. Tomo XXIII Julio- sept. 1964

_____. *Seis estudios históricos de tema mexicano*. México: Universidad Veracruzana. 1960

_____. *México, el trauma de su historia*. México: UNAM. 1977

ORTEGA Y MEDINA, Juan A. *et al.*, (Coordinación General) *El surgimiento de la historiografía nacional*. Vol. 3 Coordinación: Virginia Guedea. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1997

_____. (Coordinación General) *En busca de un discurso integrador de la nación 1848-1884*. Vol. 4 Coordinación: Antonia Pi-Suñer Llorens. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1996

ORTIZ MONASTERIO, José, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Universidad Iberoamericana. 1993

_____. *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Fondo de Cultura Económica. 2004

_____. *"Patria", tu ronca voz me repetía...* México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 1999

OZOUF, Mona, "Space and Time in the festivals of the French Revolution". En: *Comparative Studies in Society and History*. 1975

_____. - "Le Panteón. L'Ecole normale de los muertos", *Les Lieux de mémoire* sous la direction de Pierre Nora. I La République. Paris : Editions Gallimard. 1984

_____. "L'opinion publique". En: BAKER, Keith Michael, *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*. Vol. 1 The Political Culture of the Old Regime. University of Chicago: Pergamon Press. 1991

_____. *La fete révolutionnaire 1789-1799*. Paris: Editions Gallimard. 1976

PANI, Erika, "Para nacionalizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas". El Colegio de México: Centro de Estudios Históricos. Tesis para obtener el título de Doctor en Historia. 1998

_____. *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*. México: El Colegio de México / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 2001

_____. *El Segundo Imperio. Pasados de usos múltiples*. México: Centro de Investigación y Docencia Económica / Fondo de Cultura Económica. 2004

PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1981

_____. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial. 1992

_____. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma. 1993

PAYNO, Manuel, *Retratos Históricos*. México: Editorial Porrúa. 1992

PEÑA y REYES, Antonio de la, "El Monumento a Colón", México: *Revista de Sociedad, Artes y Letras*, 9 de octubre de 1892.

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A. 1980

_____. *An Outline of European Architecture*, New York: Charles Scribner's Sons, 1948

_____. "Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism", *R.I.B.A. Journal*, april 1961

PIKE, Martha, "In Memory of: Artifacts Relating to Mourning in Nineteenth Century America". En: *Journal of American Culture*. Vol. III, N° 4, (Winter), 1980.

PLASENCIA DE LA PARRA, Enrique - *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)* México: Dirección General para la Cultura y las Artes. 1991

_____. "Conmemoración de la hazaña épica de los niños héroes". En: *Historia Mexicana*. Vol. XLV, oct.- dic. N°2. 1995

PIÑA DREINHOFFER, Agustín, - *Arquitectura Neoclásica*. Serie Las Artes de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Difusión Cultural. Departamento de Humanidades. s/f

_____. *Siglo XIX: Arquitectura porfirista*. Serie Las Artes de México. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Difusión Cultural. Departamento de Humanidades. s/f.

RABASA, Emilio, *La evolución Histórica de México. Sus problemas sociológicos*. México: Ediciones Frente Cultural. 1920

_____. *La evolución Histórica de México*. México: UNAM y Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. 1986.

RAMA, Angel, *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte. 1984

RAMÍREZ, Fausto, "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico", en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004.

RENAN, Ernesto, *¿Qué es una nación?* Madrid: Instituto de Estudios Políticos. 1957

REESE, Thomas F. and MCMICHAEL REESE, Carol, *REVOLUTIONARY URBAN LEGACIES: PORFIRIO DÍAZ'S CELEBRATIONS OF THE CENTENNIAL OF MEXICAN INDEPENDENCE IN 1910*. En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo II. México: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. 1994

REVILLA, Manuel G., "Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes". *El Nacional*, 1892, t. XIV, num. 161

REYES HEROLE, Jesús, *El liberalismo mexicano. Los orígenes*. Tomo I, México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1957

_____. *El liberalismo mexicano. La sociedad fluctuante*. Tomo II, México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1958

_____. *El liberalismo mexicano. La integración de las ideas*. Tomo III, México: Universidad Autónoma de México. 1961

RIVA PALACIO, Vicente - *Cuentos del General* (compilados por José Ortiz Monasterio) México: Coedición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1997

_____. *El arte y la ciencia*, 1900, vol. III, núm. 1.: RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, Ida - *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y Documentos*. Tomos I, II, III. México: Universidad Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas. 1997

_____. *El libro rojo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1989

_____. *Los Ceros (Galería de Contemporáneos)* México: Coedición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1996

_____. *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. Tomo VI y Tomo VII. México: Editorial Cumbre, S.A., 1987 y 1988

ROBIN GREELEY, Adèle, "Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriano y la revolución", en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004.

RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y Documentos*. Tomos I, II, III. México: Universidad Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas. 1997

RODRÍGUEZ, KURI, Ariel, *La experiencia olvidada. El Ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco y El Colegio de México. 1996

ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI Editores. 1984

_____. "La ciudad latinoamericana y los movimientos políticos". En: *Siglo XIX Revista de Historia. La ciudad, los hombres y la política*. Segunda época, N° 11, enero-junio de 1992

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1982

ROSSI, Pietro, *Para un análisis comparativo de la ciudad. Lecciones de Historia 3*. México: Fideicomiso Historia de las Américas y El Colegio de México. 1994

SABATO, Hilda Coord., *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica. 1997

SACRISTÁN, Cristina y PICCATO, Pablo, *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*. México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 2005.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial. 1989

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*. New York: First Vintage Books Edition. 1996

SCHAVELZON, Daniel (comp.), *La polémica del Arte Nacional en México, 1850-1910*. México: Fondo de Cultura Económica. 1988

SCHORSKE, Carl. E., *Viena Fin- de-Siècle. Política y Cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1981

SIERRA, Justo, *Apuntes para un libro: México social y político*. México D.F.: Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Prensa, Memoria, Bibliotecas y Publicaciones. 1960

_____. *Obras Completas IV. Periodismo Político*. México: Universidad Autónoma de México. 1991

_____. *Obras Completas VIII. La Educación Nacional*. México: Universidad Autónoma de México. 1991

_____. *Obras Completas IX. Ensayos y textos elementales de Historia*. México: Universidad Autónoma de México. 1991

_____. *Obras Completas Tomo XII. Evolución Política del Pueblo Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1957

_____. *Juárez: su obra y su tiempo*. México: Editorial Porrúa. 1989

SOSA, Francisco, *Apuntamientos para la Historia del Monumento a Cuauthemoc*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. 1887

_____. *Biografías de Mexicanos distinguidos*. México: Editorial Porrúa. 1998

_____. Las estatuas de la Reforma. Noticias biográficas de los personajes en ellas representados. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. 1900

_____. *Las estatuas de la Reforma*. México: Universidad Autónoma de México. 1996

SPECKMAN, Elisa, "Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (ciudad de México 1872-1910) México: El Colegio de México. Tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Historia. 1999

_____. Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910) México: El Colegio de México/Universidad Autónoma de México. 2002

STAROBINSKI, Jean, *1789, los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus. 1988

TELLO DÍAZ, Carlos, *El exilio: un relato de familia*. México: Cal y Arena. 1993

TENEMBAUM, Barbara, "Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1876-1910". En: BEEZLEY, W., et al., *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*. Wilmington: Scholarly Resources. 1994

TENORIO, Mauricio, *Crafting a modern nation. Mexico: Modernity and nationalism at World Fairs. 1880's-1920's*. Tesis doctoral. University of Stanford. 1993

_____. "1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario". En: *Journal of Latin American Studies*. Cambridge University Press, N° 28. 1996

_____. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica. 1998

TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*. México: Editorial Hermes, S.A. 1964

TURNER, John Kenneth, *México bárbaro*. México: Editores Mexicanos Unidos. 1992

URIBE, Eloisa (coord.) Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910. México: INAH. 1987

URQUIAGA, Juan, JIMÉNEZ, Víctor y ESCUDERO, Alejandrina, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Siglo XXI Editores. 1994

VALADÉZ, José C., *El porfirismo. Historia de un régimen. El nacimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1977

_____. *El porfirismo. Historia de un régimen. El crecimiento I y II*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1977

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México. 1979

VELÁZQUEZ, GUADARRAMA, Angélica, "La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato". *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo II. México: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. 1994

WIDDIFIELD, Stacie G., "Modernizando el pasado: La recuperación del arte y su historia, 1860-1920", en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004.

ZAMACOIS, Niceto de, Historia de Méjico desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, escrita a la luz de todo lo que de irrecusable han dado a luz los más caracterizados historiadores, y en virtud de documentos auténticos, no publicados todavía, tomados del Archivo Nacional de Méjico, de las bibliotecas públicas, y de los preciosos manuscritos que, hasta hace poco, existían en los conventos de aquel país. Diez y ocho tomos en veinte volúmenes. Barcelona / México: J. Parres y Compañía Editores. 1882

ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial. 1992

ZÁRATE TOSCANO, Verónica, "El lenguaje de la memoria a través de los monumentos históricos en la ciudad de México (Siglo XIX)". Séminaire: "Cultures et sociétés de l'Amérique coloniale, XVIe-XXe siècle". 2001

_____. "El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX". En: *Historia Mexicana*, oct.- dic., año/vol. LIII, número 002. El Colegio de México, A.C. : México: Distrito Federal. 2003

_____. “El Paseo de la Reforma como eje monumental”. En: *Miradas Recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*. María del Carmen Collado (coordinadora). México: Instituto Mora: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapozalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades 2004