

# *El palacio de Bellas Artes antes y después de Adamo Boari*

The Palace of Bellas Artes before and after Adamo Boari

**Javier Rivera Rivera**

**Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Historia  
Ciudad de México**

## RESUMEN

La ciudad de México no la podríamos concebir como tal sin nuestro querido Palacio de Bellas Artes. Este fue en un principio, un proyecto del porfiriato, aunque dicho recinto no se terminaría de construir por la entrada de la Revolución mexicana a la ciudad, pero Adamo Boari pudo sentar las bases arquitectónicas del proyecto antes de su muerte. Décadas después, su discípulo, Federico Mariscal, terminaría la magna obra. En segundo lugar, cuando uno ve el Palacio de Bellas Artes, se desconoce totalmente el estilo arquitectónico del mismo, ya que no nos detenemos a mirar con exactitud la riqueza de la decoración y de la arquitectura o la concepción artística del mismo recinto, pero si se llegara hacer, seguramente se nos vendría la mente la siguiente pregunta; ¿Qué influencias arquitectónicas fueron las más decisivas en Adamo Boari y su discípulo Federico Mariscal para la concepción y término del Palacio de Bellas Artes?

Palabras clave: Adamo Boari, Federico Mariscal, Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes, Arquitectura

## ABSTRACT

*We could not conceive of Mexico City as such without our beloved Palace of Bellas Artes. This was initially a project of the Porfiriato, although the building was not completed due to the entrance of the Mexican Revolution to the city, but Adamo Boari was able to lay the architectural foundations of the project before his death. Decades later, his disciple, Federico Mariscal, would finish the great work. Secondly, when one sees the Palace of Bellas Artes, its architectural style is totally unknown, since we do not stop to look exactly at the richness of the decoration and architecture or the artistic conception of the same enclosure, but if one were to do, surely the following question would come to mind; What architectural influences were the most decisive in Adamo Boari and his disciple Federico Mariscal for the conception and completion of the Palace of Bellas Artes?*

*Keywords: Adamo Boari, Federico Mariscal, Mexico City, Palace of Bellas Artes, Architecture.*

Recibido el 30 de septiembre de 2022.

Aceptado el 4 de diciembre de 2022.

## Un arquitecto italiano en México: Adamo Boari

Adamo Boari nació en Marrara, cerca de Ferrara, Italia; el 22 de octubre de 1863, siendo uno de los hijos del matrimonio formado por Vilelmo Boari y Luigia Bellonzi. Boari inició sus estudios para ingeniería civil en la *Università degli Studi di Ferrara*, convertida en una universidad libre desde la independencia italiana, en donde sólo cursó dos años y concluyó sus estudios de ingeniero durante tres años más en la *Università di Bologna* en 1861. Tras su titulación realizó algunos trabajos de ingeniería, siendo contratado por empresas del norte de Italia; en concreto, Boari laboró con el ingeniero Amico Finzi en el proyecto para la estación de ferrocarril de Oggiono. Tres años más tarde, en septiembre de 1889, se embarcó con destino a Brasil, iniciando así, su andadura profesional fuera de Italia, pero sin mucho éxito en aquel país suramericano. Entre mediados de 1892 e inicios de 1893 se trasladó a la Ciudad de Chicago, Estados Unidos, donde fue contratado por la firma de arquitectos *Burnham & Root*. Asimismo, conoció a otro colaborador de la firma, el ya consolidado Louis Henry Sullivan. De esa convivencia tomó varias enseñanzas y algunas influencias, quizás una de las más claras fue el gusto por los estilos clásicos. Por su parte, en esa misma ciudad, Boari conoció a Frederick Law Olmsted. El arquitecto Law fue el encargado de proyectar el parque de atracciones sobre las 290 hectáreas de lo que actualmente es el Jackson Park en la Ciudad de Chicago. Law para esos años fue un connotado diseñador de jardines y parques en varias ciudades en los Estados Unidos, siendo su obra culmine el Central

Park de la Ciudad de Nueva York.<sup>1</sup> Este contacto para Boari, fue sin duda, una forma de conocer las formas de integración de la naturaleza en la ciudad a través de los jardines. Un aspecto que al parecer siempre tuvo presente en sus proyectos y que retomará en 1908 cuando tenga que diseñar la conexión entre la Alameda del paseo de la Reforma y la plaza del Palacio de Bellas Artes.

En 1894, Boari abandonó la firma de los arquitectos *Burnham & Root*, ya que la misma se disolvió tras la conclusión del proyecto arquitectónico para la Exposición Universal en la Ciudad de Chicago de 1894. Esto causó que, Boari buscara otro trabajo, encontrándose en el despacho de Dankmar Adler y Louis Sullivan; haciendo los dibujos estructurales del Guaranty Building de Buffalo y más adelante los diseños interiores menores del Auditorium Building de la ciudad de Chicago<sup>2</sup>, del cual tomó varias ideas de mismo edificio para el Palacio de Bellas Artes años más tarde. Además de que Sullivan fuera una gran influencia para él, también lo fue el ingeniero Adler, quien fuere uno de los

1 "De Ferrera a la Ciudad de México pasando por Chicago: La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904)", Biblio 3W, consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1111.htm>.

2 El Auditorium Building (finalizado en 1889) es considerado una de las obras más importantes que realizó el arquitecto Louis Sullivan a lo largo de toda su vida profesional, esto por las innovaciones arquitectónicas, nuevas técnicas de construcción empleadas y tecnología dentro del edificio. Dicho edificio, hoy en pie, cuenta con 17 pisos y un auditorio teatral. Fue de los primeros edificios en los Estados Unidos con servicio de elevadores. Además, hasta el año de 1892 fue uno de los edificios más grandes de aquel país. Para saber más de Henry Sullivan y su obra en la Ciudad de Chicago, se puede ver: Mark Richard, "Louis Sullivan - The Struggle for American Architecture", filmado en 2010 por Whitecap Films, video, 1:36:20. Disponible en YouTube, consultado el 5 de mayo de 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=aAZEM-hloTM&ab\\_channel=InuDoge](https://www.youtube.com/watch?v=aAZEM-hloTM&ab_channel=InuDoge).

ingenieros más destacados de su época, esto por su iniciativa de implementar varias innovaciones puestas en marcha en el Auditorium Building, cómo el uso de estructuras mecánicas tras bambalinas en el escenario o la implementación de electricidad para iluminar el edificio. Esto fue replicado para Bellas Artes años después por parte de nuestro arquitecto italiano.<sup>3</sup>

Para el año de 1896, a Boari lo localizamos trabajando por su cuenta, ubicado en el despacho número 1107 del Steinway Hall en la Ciudad de Chicago. En esos años, Boari compartió el espacio y convivió con una pléyade de arquitectos que laboraron en un entorno competitivo, pero a la vez, dinámico e innovador que se desarrolló en esa ciudad. Jules Guerin, Arthur H. Niemz y Frank Lloyd Wright son algunos de los más destacados arquitectos y con estos dos últimos compartió el despacho entre los años de 1901 y 1903.<sup>4</sup> Esa convivencia, permitió a Boari integrarse en el grupo denominado *The eighteenth*, dirigido por Frank Lloyd Dwright. El Steinway Hall pronto se convirtió en un punto de reunión y símbolo de la vanguardia arquitectónica, por lo que unas variedades de ocupantes fueron atraídos al undécimo piso del edificio donde se hacían realidad los sueños de aquel que pudiera costearlo. En su admiración por Louis Sullivan, estos arquitectos encontraron un vínculo común. Él era su ídolo y su símbolo.<sup>5</sup>

3 “De Ferrera a la Ciudad de México pasando por Chicago: La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904)”, Biblio 3W, consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1111.htm>.

4 En mi opinión, 1903 es el año de su probable traslado de Boari a México, ya que no hay un consenso en las fuentes de su llegada a México.

5 H. Allen Brooks, “Steinway Hall, Architects and Dreams”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 22, no. 3 (1963): 171–172. <https://online.ucpress.edu/jсах/article-abstract/22/3/171/56037/Steinway-Hall-Architects-and-Dreams?redirectedFrom=fulltext>

El 15 de noviembre de 1897 The Evening Telegraph nos informó del arribo de Boari al Hotel Jardín de la Ciudad de México, morada en donde residió su estancia en la capital. Esta fue la primera visita al país y fue de poco más de una semana. En esta ocasión, Boari vino por asuntos referentes al concurso internacional que convocó el gobierno mexicano para el diseño del Palacio Legislativo, del cual participó nuestro arquitecto italiano.<sup>6</sup> Además, con la visita buscaba conocer el terreno en donde se pretendía construir dicho palacio: de estas experiencias adquiridas posteriormente las aplicará para la construcción del Palacio de Bellas Artes años después.

A pesar del resultado de la convocatoria amañada, de turbios manejos e intereses personales y políticos dentro del concurso, el jurado concedió el premio del concurso al arquitecto italiano Paolo Quaglia, cuya propuesta no mereció el interés del público. En los siguientes meses, Boari atestiguó como el jurado del concurso lo premia con la mitad del importe correspondiente al segundo premio (7.500 pesos), aduciendo la calidad de la distribución de la planta baja del futuro palacio, el cual fue presentado en su proyecto. Curiosamente, aunque el concurso del Palacio Legislativo no lo ganó y la presencia de una serie de problemas en cuanto al pago de la totalidad del premio que le correspondía, esto le abrió las puertas a México y le permitió tener relaciones directas con los personajes más prominentes del gobierno de Porfirio Díaz. El 17 de junio de 1898, regresó a México nuestro

6 Martín Checa-Artisu, *Adamo Boari y sus proyectos de arquitectura religiosa en México* (1897-1902) en italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX, ed. Martín Checa-Artasu y Olimpia Niglio (Roma: Aracne Editrice, 2021), 86 (11), [https://www.researchgate.net/publication/335025476\\_ADAMO\\_BOARI\\_Y\\_SUS\\_PROYECTOS\\_DE\\_ARQUITECTURA\\_RELIGIOSA\\_EN\\_MEXICO\\_1897-1902](https://www.researchgate.net/publication/335025476_ADAMO_BOARI_Y_SUS_PROYECTOS_DE_ARQUITECTURA_RELIGIOSA_EN_MEXICO_1897-1902).

arquitecto, esto para una visita que duró algunos meses. Fue recibido en audiencia por Porfirio Díaz en calidad de ganador del concurso anteriormente mencionado. Es muy posible que de esa visita surgiera la propuesta de un monumento escultórico para Díaz, el cual jamás se llevó a cabo. Para tal proyecto, Boari diseñó una estructura piramidal, con el cual se pretendía mezclar elementos escultóricos de la raíz indígena de México; como nopales y magueyes, junto con elementos clásicos grecolatinos; como guirnaldas o musas, rematándolo con una estatua ecuestre del presidente mexicano<sup>7</sup> (el tema del “indigenismo”<sup>8</sup> lo implementará Boari en Bellas Artes, esto lo trataremos más adelante). Además, durante esa estancia en México se encontró con el Obispo de San Luis Potosí, Ignacio Montes de Oca y Obregón, a quién al parecer conoció en la Ciudad de Chicago. En dicho encuentro se concretó el inicio del proyecto de la catedral de Matehuala, en el estado de San Luis Potosí.<sup>9</sup>

7 Martín Checa-Artisu, “Adamo Boari, la arquitectura Mesoamericana y el Monumento a Porfirio Díaz.” en *Adamo Boari (1863-1928) Arquitecto entre América y Europa*, ed. Martín Checa-Artasu y Olimpia Niglio (Roma: Aracne Editrice, 2021), 141-142, <https://martinchecaartasu.com/wp-content/uploads/2021/11/CAP-BOARI-MESOAMERICANO.pdf>

8 Entiéndase indigenismo como la expresión artística que emplea algunos elementos que caracterizan popularmente a las culturas milenarias en suelo mexicano, tales como su flora, fauna, objetos u algún otro elemento característico único en el país.

9 El comienzo del proyecto se aplazaría hasta 1906, a esto se sumaron las tareas absorbentes que llevaba a cabo Boari en el proyecto del Palacio de Bellas Artes iniciado dos años antes y se le sumarían en esos mismos años el proyecto del Palacio Postal, por consiguiente, sería muy poca la atención prestada al proyecto de la catedral. De la misma manera, por la Revolución mexicana y muerte posterior de Boari, se paralizaron las obras. No fue hasta el año de 1930 cuando se concluye el recinto. De la misma forma, tres años más tarde, Bellas Artes fue inaugurado oficialmente. Para saber más acerca de este proyecto y de la historia de la región del Bajío mexicano, véase en Historia: Diócesis de Matehuala. Diócesis de Matehuala, consultado el 5 de mayo de 2022, <https://diocesismatehuala.com/index.php/historia/>.

Más allá de lo profesional, Boari aprovechó su estancia para visitar las ruinas de Mitla en Oaxaca, entre otros lugares arqueológicos, pues se declaró interesado en la arquitectura antigua que había en México. Un interés que acabó integrándose en su pensamiento arquitectónico y, por consiguiente, estuvo reflejado en algunos aspectos del Palacio de Bellas Artes. Un año y medio después, a mediados de marzo de 1900, se informó de un nuevo arribo de Boari, a México. Llegó al país con su flamante título profesional de arquitecto que había obtenido en 1899 en Estados Unidos (cabe recordar que, hasta ese momento, solamente contaba con el título de ingeniero). Esta vez vino para ver las posibilidades de desarrollar algunos proyectos de vivienda obrera en México, pero no se llegaron a concretar, solamente quedó en papel. Fue una estancia de apenas seis meses, pues a principios de agosto de 1900 volvió a su despacho en la Ciudad de Chicago.<sup>10</sup>

El 18 de abril de 1900 solicitó una audiencia con el ministro de hacienda, José Yves Limantour, con el que trató el tema de la falta de pago de la mitad del premio que le correspondía por el concurso del palacio legislativo. A partir de esta fecha, es que Boari estableció una correspondencia más o menos fluida con Limantour, mismo que aumentó el interés por remodelar o construir desde cero el Teatro Nacional (lo que será Bellas Artes años después).<sup>11</sup> Durante esta estancia, Boari trabó relaciones sociales acudiendo a diversos actos que se organizaban en la

10 De Ferrera a la Ciudad de México pasando por Chicago: La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904), Biblio 3W, consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1111.htm>.

11 Por tal motivo, al inicio y término del presente trabajo se hace referencia al Nuevo Teatro Nacional como lo conocemos hoy en día; El Palacio de Bellas Artes, por lo que será usado indiscriminadamente.



colonia italiana que residía en la Ciudad de México, por lo que Boari vislumbraba la posibilidad de instalarse profesionalmente en México. Finalmente, el 21 de mayo de 1900 acudió a la recepción del nuevo embajador de Italia en México. El 22 de enero de 1901, Boari fue alojado en el Hotel Jardín, en donde remitió a Limantour un estudio preliminar de la nueva planta del Teatro Nacional. Esta información se publicó dos días más tarde en la prensa mexicana. Ya establecido en México, a partir de 1902, Boari aprovechó esa relación con la comunidad italiana, que, a partir de esos vínculos sociales, nuestro arquitecto conoció a su mujer; la señora María Dandini Jáuregui (1883-1955), hija de un comerciante italiano asentado en México. Dos años más tarde, Boari recibió el encargo para diseñar y construir el Palacio Postal, junto con el ingeniero militar y mexicano Gonzalo Garita. Fue con este ingeniero con quien planteó el proyecto definitivo del Teatro Nacional (el actual Palacio de Bellas Artes), mismo que inició su construcción en 1904.<sup>12</sup> Aclaremos que a lo largo del trabajo se mencionará más acerca del ingeniero Garita y de su importancia para el proyecto arquitectónico, así como del por qué se eligió a este ingeniero para el proyecto.

### **El indigenismo y Boari: El porfiriato en busca de la mexicanidad**

Mesoamérica, una civilización de saber por su originalidad, aislamiento y otredad a través del arte. La humanidad ha traducido el universo en un lenguaje armónicamente construido de materiales, espacios, formas, líneas, colores, texturas, proporciones e imágenes. Todo ello con

<sup>12</sup> “De Ferrera a la Ciudad de México pasando por Chicago: La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904)”, *Biblio 3W*, consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1111.htm>.

abundante simbolismo y significados con formas artísticas cercanos al naturalismo. Toda esta perspectiva de inicios del siglo XX acerca de Mesoamérica fue creada a partir de lo siguiente: Alexander von Humboldt, durante varios años recopiló datos para su gran libro de tareas, *Kosmos*. Parte de sus datos aparecieron en París como la *Relation historique du voyage aux du Nouveau Continent* (1814-1825), y *Vue et Monuments des peuples indigenes de l’Amerique* (1816). Por lo que Europa se pudo enterar de la existencia de Palenque y Xochicalco. von Humboldt fue también el primero en diferenciar a los mayas de los mexicas, basado en el estilo de los códices pintados. Además, él declaró que la escultura de Coatlicue podría compararse con el canon escultórico griego. Posteriormente, el asombro de la otredad entre los mexicanos fue durante el gobierno del presidente Benito Juárez, en donde los objetivos políticos y culturales eran crear un sentido de unidad contra los invasores y sus culturas. Esto también era buscar emblemas que unificaran el país, es decir, como un proyecto emocional-defensivo más que como una clara identificación del sentimiento nacional como lo concebimos hoy en día. El camino de la otredad estuvo presente en el arte, principalmente por las creaciones mexicas. Bajo el gobierno del presidente Porfirio Díaz, se vivió la revalorización del pasado mesoamericano; se convirtió en tarea importante para los intelectuales de la época. Por ejemplo: el pabellón de México en la Exposición Universal de París en 1889 mostró características arquitectónicas de los monumentos indígenas (Xochicalco y Mitla). Las paredes del pabellón exhibieron modernos relieves en bronce de deidades mexicas, así como de héroes históricos de la cultura popular como Cuauhtémoc. El

conjunto de la concepción respondía a un nacionalismo de Antonio Peñafiel y Alfredo Chavero. En cualquier caso, el arte antiguo mesoamericano se convirtió en una nueva tendencia sólidamente aceptada.<sup>13</sup> Durante las primeras décadas del XX, en el marco de las celebraciones del primer centenario de siglo de la Guerra de la Independencia, el presidente Díaz quería algo tradicional (mesoamericano) para Bellas Artes. Esto sería posible gracias al ecléctico *Art Nouveau* (que posteriormente explicaremos y cómo Boari lo implementó), el diseño que hizo Boari incluyó varios adornos con motivos mesoamericanos, entre ellos, inspirados en; serpientes, máscaras de guerra y una interpretación artística moderna de la cabeza del Guerrero Águila.

La admiración de Porfirio por el pasado del mexicano, se explica entre otras cosas por lo sucedido el 16 de abril de 1906, dónde el presidente de 75 años (quien era de ascendencia indígena zapoteca) fue acompañado por Justo Sierra, Ministro de Educación y Rector de la Universidad de México (lo que hoy es la UNAM), y con el arqueólogo Leopoldo Batres (entonces encargado de las excavaciones y reconstrucciones en Teotihuacan). Díaz ascendió a la Pirámide del Sol. Ese día recordó como lo había hecho en su niñez, subir a la cima de las pirámides en Monte Albán y Mitla. Posteriormente, el Estado mexicano buscó elementos artísticos que recordaran un sentimiento de unidad. Música, literatura, arquitectura, pintura, y la escultura desarrollaron diferentes maneras de denotar esta unidad. Pongamos como ejemplo la Sinfonía de la India de Carlos Chávez (con la cual se inauguró el palacio de Bellas Artes

en 1934). Otros artistas que jugaron un papel significativo en las artes visuales de mediados de siglo en México como: Diego Rivera o Clemente Orozco; eligieron retratar el pasado mesoamericano desde diferentes puntos de vista, mismos que fueron cobijados por el gobierno posrevolucionario, para que fueran plasmadas esas ideas en los amplios muros recién pintados del Palacio de Bellas artes (esto se retomará más adelante) a la espera de aquel pintor audaz que se atreva decorar el sacro recinto artístico.<sup>14</sup>

### **El porfirismo y la ciudad de México: El palacio de Bellas Artes como una necesidad**

Inicialmente sólo se pensaba reformar el Teatro Nacional, construido por el ex presidente Antonio López de Santa Anna, pero prácticamente al instante la idea sería desechada por el evidente grado de deterioro. El proyecto recayó en las manos del arquitecto italiano Adamo Boari y del ingeniero Gonzalo Garita como se mencionó con anterioridad. El predio que Garita seleccionó para la ubicación del nuevo teatro fue entre la calle Mariscal (Avenida Hidalgo) al norte, la calle de Puente de San Francisco (Avenida Juárez) al sur, al oriente por la calle Santa Isabel (Eje Central) y al poniente por el Mirador de la Alameda (Ángela Peralta) donde se levantaba parcialmente el ex convento de Santa Isabel. Para ampliar el proyecto del nuevo teatro se tomó la decisión de demoler el antiguo teatro, con lo que se logró prolongar hasta la calle 5 de mayo y desde Bolívar hasta Santa Isabel (Eje Central).<sup>15</sup>

14 Ibid., 54.

15 José Figueroa, "El palacio de Bellas Artes" en *Paseo virtual por el Palacio de Bellas Artes* (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 5. <http://132.248.52.100:8080/xmlui/handle/132.248.52.100/220>.

13 Beatriz de la Fuente, "Beneath the Sign of 'Otherness'". *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 42 (2002): 252. <http://www.jstor.org/stable/20167581>.

En 1904, iniciaría la construcción del entonces el Nuevo Teatro Nacional, proyectado para una duración de 4 años, que en realidad tardaría en llevarse a cabo 30 años. En ese año, el Ing. Garita sale del proyecto por desacuerdos, lo que dejaría a Boari como único responsable del proyecto. Cabe decir que, por lo aprendido con Adler, además que Boari también era un ingeniero; la ausencia de Garita no sería tan notoria, aunque dejó algunos pilares fundamentales en los cuales se construyó el proyecto. Debido al avance en la construcción, fue hasta el 12 de abril de 1905, cuando el presidente de la República, Porfirio Díaz colocó la primera piedra del Nuevo Teatro Nacional. De finales de 1904 hasta 1912, la reconocida casa Milliken Brothers de la Ciudad de Chicago fue la encargada de todos los aspectos de la construcción del edificio: planos, cálculos y especificaciones<sup>16</sup> (Más adelante se explicará más la importancia de los trabajos de la compañía Milliken Brothers).

La cimentación de la plataforma fue llevada a cabo mediante un emparrillado relleno de concreto. Esta técnica era muy utilizada en la Ciudad de Chicago, por lo que se decidió aplicarse en la Ciudad de México (influencia directa de Boari), ya que se consideraba que se encontraba asentada en un terreno muy similar a los terrenos lacustres de la Ciudad de Chicago. La plataforma construida para el proyecto incluyó: rampas, escalinatas y explanadas, las cuales ocupan una superficie de 7500 m<sup>2</sup>. Su espesor es 2.40 m, de los cuales 1.38 m son de concreto y el resto de tezontle, una piedra local. El mármol utilizado para los elementos ornamentales y las columnas es proveniente de Carrara, Italia. Dicho material fue uno de los más costosos de la obra. El edificio está sostenido por una estructura de acero cubierta junto con concreto

en los interiores, y revestido por mármol mexicano e italiano, al exterior e interior. Esta labor que se llevó a cabo fue entre los años de 1912 y 1916.<sup>17</sup>

En 1907 se presentan los primeros indicios del hundimiento del edificio, inclinándose primeramente hacia el suroeste. Después cambió su inclinación hacia el noroeste y desde entonces siguió inclinándose en esa dirección actualmente. En 1910, con la construcción de los muros y la instalación de la maquinaria para el escenario principal, se aumentó el peso del edificio. Además, en 1911, movimientos sísmicos provocaron una aceleración en el hundimiento del Nuevo Teatro Nacional. En 1921, alcanzó un hundimiento máximo con una cota de 1.80 [m]. También, se puede decir que, con la exclusión del proyecto del Ing. Garita, fue lo que conllevó al hecho de gran importancia en el hundimiento del recinto, ya que él siendo un competente experto en cimentaciones de la Ciudad de México, no pudo concluir sus trabajos, ya que estos fueron llevados totalmente a cabo por Milliken Brothers, sin oportunidad en poder influir en sus decisiones, esto sin importar que con anterioridad llegó a ser contratista de dicha compañía. Mientras que, para corregir el hundimiento, se realizaron las siguientes obras: Una serie de pozos, con lo que se supo que había una corriente de agua en dirección noroeste debajo del edificio. Posteriormente, se construyó una ataguía con láminas de acero, para encausar el flujo de agua, pero, ésta no detuvo el hundimiento. En 1910, se inyectaron 951 [Ton] de cemento y cal en el lado oriental del edificio. En 1912, se volvieron a reinyectar otras 908 [Ton]. Finalmente, en 1921, se realizó una nueva

<sup>16</sup> Ibid., 7.

<sup>17</sup> Ibid., 8.

serie de inyecciones, utilizándose en esta ocasión una mezcla de arena, cal y arcilla.<sup>18</sup>

Debido al estallido del movimiento revolucionario en el año de 1910, los avances en la construcción del Nuevo Teatro Nacional fueron retrasándose poco a poco. Hasta que, en marzo del año de 1916, la construcción del proyecto se detiene totalmente con la salida de Adamo Boari del país.

### **El contratismo para la construcción del nuevo Teatro Nacional: la historia de Gonzalo Garita, la mano derecha de Boari**

El equipamiento técnico para la minería y la agricultura, elementos para infraestructura territorial y mobiliario urbano, así como materiales y sistemas constructivos; llegaron a México desde finales del siglo XIX, mediante la compra directa a fabricantes o a través de agentes importadores de diversas nacionalidades establecidos en el país, entre ellos a Francia. De hecho, las estructuras metálicas construidas a partir de 1850 y con su mayor auge en la última década del siglo XIX, tienen sus orígenes diversos que acusan tanto a proveedores europeos como estadounidenses. De modo similar, las marcas de cemento tempranamente disponibles en México fueron británicas. Luego las hubo alemanas, belgas, danesas, norteamericanas y al último mexicanas. Pero no hay datos de marcas francesas que se hayan comercializado entre 1900 y 1910. Además, dentro de este entorno propicio para la realización de algún proyecto arquitectónico de cierta importancia; Boari que hacia 1898 tuvo su oficina en el Steinway Hall, lo proveyó de vínculos y conocimientos que, obviamente, resultaron reflejados en sus proyectos posteriores con Milliken

Brothers en el Palacio de Bellas Artes.<sup>19</sup>

Ya para la construcción de Bellas Artes en 1904, Garita trabajó en sus proyectos con un relleno de tezontle, sustituyendo parcialmente al concreto, esto por la ligereza de ese material, así como su baratura. Ante la cimentación del suelo fangoso de la Ciudad de México no había muchas opciones, la liviandad de la estructura era un requisito fundamental y Garita conocía los recursos locales, pero, la construcción del tipo más moderno de hierro y acero para la estructura interior, techos a prueba de fuego -fue los que introdujo Boari- ocasionó los hundimientos antes mencionados en el proyecto. Esto, entre otras querellas que produjo la Milliken Brothers fue lo que ocasionó que Garita abandonara el proyecto. Posteriormente a inicios de 1913 Milliken Brothers aún mantenía su oficina en la Ciudad de México, pero ya terminados los contratos del Teatro Nacional y a la espera de una situación política más clara, ocasionó la ruptura de cualquier relación con el proyecto del Teatro Nacional. Dos meses después, se supo de la quiebra de Milliken Brothers.<sup>20</sup>

### **El Art nouveau en México y su influencia en Boari**

Durante el porfiriato la fisonomía del país comenzó a cambiar debido al crecimiento económico y a la apertura de inversiones extranjeras, hecho que no sólo benefició a la capital, sino que también llegó a representar una mejoría en otras ciudades como Puebla, Guanajuato y Chihuahua. Por

19 Mónica Silva, "Arquitectos y contratistas modernos en México. Vínculos internacionales entre de Lemos & Cordes y Milliken Brothers, 1896-1910." Cuaderno de Notas, núm. 20 (2019): 109. <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/4264>

20 Ibid., 7.

18 Ibid., 9.



lo que trabajó para que el país presentara un aspecto “modernizado” que encajara en las modas y avances tecnológicos con los que contaban los países occidentales. También surgió de manera más fuerte el interés por lo europeo, sobre todo por lo francés, en distintas áreas que comprendían desde la filosofía y la literatura hasta la moda de vestir y costumbres sociales pasando por las artes gráficas y la arquitectura. Sin embargo, en la arquitectura no llegó a haber uniformidad entre las construcciones, predominó un estilo ecléctico. Los arquitectos europeos traían nuevas tendencias como el *Art nouveau*. Por su parte, los arquitectos mexicanos tomaron elementos de los estilos neogótico y renacentista, mientras que se seguía trabajando con los elementos del neoclásico que fueron tan fuertes en un principio durante el siglo XIX.<sup>21</sup> También surgió el estilo llamado “indigenismo” en el que se retomaban sólo algunos elementos del mundo prehispánico, como las grecas, y las aplicaban en la arquitectura, la escultura o la pintura y de ese modo hacían un intento por “recuperar” y dar a conocer el pasado histórico del país (esto ya se trató con anterioridad en el trabajo).

Hubo por parte del gobierno central, un afán de enaltecer a los héroes pasados, mandando a construir diversos monumentos, como la Columna de la Independencia o el Hemiciclo a Juárez en la Ciudad de México. La ciudad comenzó a cambiar integrando a la arquitectura nuevas modalidades estilísticas que comenzaban a dejar de lado el neoclasicismo impuesto por la academia y prueba de ello son los ejemplos de *Art nouveau* que nos encontramos por todas las

ciudades importantes para aquel momento en México. La nueva clase social acomodada que surgió en la Ciudad de México, requería de espacios que ayudaran a satisfacer sus necesidades de moda y de lujo.<sup>22</sup> Así es que, además de la colocación de parques donde las familias de clase media y alta solían pasear los domingos; se dio la construcción de grandes almacenes comerciales (El puerto de Liverpool y Palacio de Hierro, sustituyendo así lo que fue el Parián) y de teatros que proveían a este sector de la población de espectáculos culturales o de vestimentas a la moda europea.

En la primera etapa del proyecto de Bellas Artes son evidentes los elementos de *Art nouveau* dentro de la arquitectura del edificio. Cabe mencionar que nuestro arquitecto italiano realizó otras obras en la Ciudad de México, como el Palacio de Correos, pero con la influencia del *Art nouveau* tan sólo en su casa, ahora inexistente, y con el Palacio de Bellas Artes son más notorias. Tras los viajes de Boari a los Estados Unidos y Europa, se trajo a México los sistemas constructivos y la integración de funcionalidad y estética que existía en otros edificios; como el de la Ópera de París que fue uno de sus modelos a seguir. Su interés de Boari por el *Art nouveau* solamente fue para integrarlo a la decoración. Podemos decir que Boari intentó realizar un *Art nouveau* “mexicanizándolo”, por ello es que se le fue encargado al escultor Fiorenzo Gianetti la realización de los mascarones con cabezas de animales propiamente mexicanos como el motivo de la cabra (chivo) o del perro, así como del caballero águila y la serpiente que fue utilizada para crear un arco sobre las ventanas en la fachada principal. Sin embargo, nos encontramos con que la representación del caballero

21 Ana Santillana, “La arquitectura Art Nouveau en México” en *Presencia del Art Nouveau en México: El arte como reflejo de lo social* (Madrid: Editorial Académica Española, 2013), 52. [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lha/santillana\\_a\\_al/capitulo3.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/santillana_a_al/capitulo3.pdf)

22 Ibid., 54.



águila de Gianetti se encuentra muy alejada de aquella figura prehispánica, ya que la elaborada por el artista italiano cuenta con rasgos físicos que están más acorde con los cánones clásicos grecolatinos. Además, de lo mencionado anteriormente, Gianetti también diseñó las esculturas que se encuentran en la parte superior del edificio. En la cenefa se colocaron ornamentos florales que envuelven rostros humanos con expresiones muy marcadas de distintas emociones, esto con la intención de que siguieran con la estética del *Art nouveau*. Las columnas de la entrada principal y de las entradas laterales, tienen un capitel también dentro del estilo *Art nouveau* al tener un relieve de líneas ondulantes que se unen con formas vegetales.<sup>23</sup>

La herrería de las ventanas de la planta baja, fue realizada por el italiano Alessandro Mazzucotelli, siguiendo el modelo diseñado por Boari. Esta herrería está basada en una composición simétrica de líneas rectas en que se sobreponen varias curvas que poco a poco forman hojas o flores con todo y sus tallos. En la parte superior, al centro, se colocaron un par de círculos, uno dentro del otro. Sobre el círculo interior se encuentran un par de serpientes colgando, las cuales se colocaron con la cabeza mirando la una de la otra. Al interior del edificio, el *Art nouveau* también está presente con el uso de vitrales dentro de la sala de espectáculos principal de Bellas Artes. En el techo se encuentra un diseño del húngaro Géza Mároti con un vitral circular que plasma seres de la mitología griega como lo es Apolo con sus nueve musas. Esta pieza fue realizada en Hungría y después fue enviada a México. El Arco del proscenio (en la parte superior arriba del escenario principal) está basado en otra obra del húngaro, en el cual se representan

diferentes personajes dentro de la historia del teatro clásico. En ambas obras artísticas sobresale el color amarillo. En el Arco del proscenio se emplearon diferentes colores para dar una variación a los personajes y a su vestimenta, pero es notorio el color dorado que se empleó como fondo, se percibe una influencia bizantina por el uso predilecto del oro. Al centro, engalanando el escenario, se colocó una cortina de espectáculos de hierro con un mecanismo en el que también trabajaron manos extranjeras, ya que fueron realizadas por las casas alemanas *Maschinenbau Gesellschaft* y la *Vereinigte maschinenfabrik* quienes se encargaron de su fabricación.<sup>24</sup>

El primer propósito de la sala de espectáculos era que la cortina sirviera como protección para el público en caso de incendio en conjunto con el techo (idea de Boari), sin embargo, para conjuntar la funcionalidad con estética, la estructura metálica se cubrió de vidrio por la firma *Tiffany Studios* de Estados Unidos. El diseño partió de un paisaje con los volcanes del valle de México, el Popocateptl y el Iztaccihuatl, realizado por Harry Stoner y posiblemente inspirado por las obras realizadas por María Velasco. Este diseño se creó con la utilización de muchos vidrios de color, quizás con el propósito de que estos dieran una idea de cuáles son los colores variopintos en el valle de México. El fondo es azul con ciertas tonalidades de amarillo para dar la idea del atardecer. Los volcanes en un color oscuro, tienen en su punta el color blanco de la nieve, y lo que es el valle está representado con vidrios en tonos verdosos y cafés. Hoy en día, esta cortina teatral sigue siendo única en su tipo en el mundo, por lo que el valor de la misma es incalculable.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Ibid., 58.

<sup>25</sup> Ibid., 58.

<sup>23</sup> Ibid., 55-56.



## **El criterio de selección de Boari**

En lugar de convocar a concursos abiertos al público para asignar las obras, como se acostumbraba en México, Boari convenció a las autoridades a recurrir y contratar directamente a los artistas más notables y de fama ya adquirida. Boari recorrió varias ciudades europeas para contratarlos. En Turín visitó en su taller a Leonardo Bistoli, el escultor más famoso de Italia, a quien encargó las esculturas de la fachada principal. En Milán visitó en su taller a Alexandro Mazucotelli, quien diseñó y forjó la herrería exterior siguiendo las líneas del *Art nouveau*. En esa ciudad, durante la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1906, Boari conoció a Géza Maróti; quedó tan impresionado con la obra del artista húngaro, la cual fusionaba las artes decorativas aplicadas a la arquitectura, que ahí mismo lo comisionó para el diseño y ejecución de las decoraciones interiores del Nuevo Teatro Nacional; del programa propuesto por el húngaro sólo se realizaron el remate de la cúpula y, para la sala de espectáculos, el plafón luminoso que representa el Olimpo con Apolo y las nueve musas y el mosaico sobre el arco mural del proscenio (como se mencionó con anterioridad). En Madrid negoció con Agustín Querol, el más grande escultor de España, esto para la factura y realización de los grupos de Pegasos y las fuentes monumentales que blanquearían la entrada del Nuevo Teatro Nacional, las cuales nunca se construyeron. Para el telón de la sala de espectáculos, Boari propuso un muro rígido de hierro con doble pared, revestido por el lado del foro con láminas acanaladas, el cual fue construido por técnicos alemanes. Desde 1907, el presupuesto del proyecto se

había agotado y con argumentos, a veces ingeniosos y siempre convincentes, Boari consiguió más dinero para continuar la obra. En ese año, el Ministerio de Hacienda autorizó 2.5 millones de pesos, y dos años más tarde, se le otorgó un nuevo presupuesto.<sup>26</sup>

## **La Revolución mexicana y el paro del proyecto de Bellas Artes**

Debido al estallido del movimiento revolucionario en el año de 1910, los avances en la construcción del Nuevo Teatro Nacional fueron retrasándose poco a poco. La llegada de los aires revolucionarios no afectó la construcción de manera inmediata; del año de 1912 son los últimos trabajos importantes, entre ellos, la edificación de la Pérgola en la Alameda. Con el gobierno de Francisco I. Madero se quiso continuar las obras, pero Boari se encontraba en Italia de forma precautoria por la turbulencia revolucionaria, aunque no se descarta algunas visitas de corta estancia en México para estar informado de las nuevas noticias en torno al proyecto, pero en su notoria ausencia se publicó una convocatoria provisoria para la terminación del proyecto, con materiales y trabajadores mexicanos; así el poder del Boari sobre el Nuevo Teatro Nacional disminuyó poco a poco, ante esto quiso revertir esto con la formulación proyectos que hicieran factible la culminación del recinto sin muchas cosas que subieran notoriamente el presupuesto, como aquél de 1914 para instalar un cine en el área del vestíbulo, el cual pudo haber traído beneficios económicos de forma rápida. Nada fue definitivo hasta que, en marzo del año de 1916, la construcción del

<sup>26</sup> Mariana Anaya (coord.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, (Ciudad de México: CONACULTA, 2012), 20-23. [https://www.academia.edu/29060173/El\\_Palacio\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_desde\\_su\\_concepcion](https://www.academia.edu/29060173/El_Palacio_de_Bellas_Artes_desde_su_concepcion).



proyecto se detuvo totalmente con la salida definitiva del país de Adamo Boari para nunca volver.<sup>27</sup>

Antes de dejar el país en 1916, Adamo Boari entregó a la SCOP el inventario de su trabajo, que incluía más de mil planos y casi el mismo número de fotografías, que registraban las obras paso a paso, asimismo, maquetas, modelos y muestras de decorado en bronce y madera. En 1916, el que iba a ser el Nuevo Teatro Nacional era una blanca mole abandonada ubicada en el centro de la capital, de grandes dimensiones y construido bajo los más modernos sistemas, que en su momento había reunido a destacados maestros de diversas regiones del país; de Buenavista, Guerrero, se congregaron a expertos para los trabajos de paños, así como del labrado de piedra y mármol, ya que eran considerados como los mejores canteros del país, por lo que no fue necesario traerlos de otras partes del mundo. Boari siempre estuvo al tanto del control de calidad de los labrados, revisando constantemente y cuidadosamente la calidad del tallado.<sup>28</sup>

En Italia, Boari no perdía la oportunidad de promover su obra mexicana. Desde el momento en que dejó el país, hasta un año antes de su muerte, seguiría preparando planes para la conclusión del edificio. Con sus medios editó en Roma, en 1918, el libro de gran formato *La costruzione di un Teatro*, que contiene 34 láminas que reproducen planos y fotografías del Nuevo Teatro Nacional de México, con un texto introductorio, en el que destaca su importancia, su participación y los trabajos aún pendientes, y que, por la envergadura del proyecto, consideraba el más importante después de la Ópera de París. Además, para su revitalización y posible término preparó

dos propuestas, una en 1923 y la otra en 1927. En cuanto a aquellas propuestas se destaca la adaptación del Teatro a las nuevas necesidades urbanas relacionadas con la circulación de automóviles en la ciudad; por ello, en aquella propuesta, Boari dibujó, con un trazo ágil, la posible circulación de carros hacia el oriente-poniente (Plaza de la Constitución-avenida Hidalgo) y que sirviera de desahogo a la Plaza de la Constitución. Podría pensarse que Boari exageraba en cuanto al posible aumento de tráfico en los alrededores del edificio teatral, sin embargo, pocos años después, Boari tuvo razón. Los urbanistas empezaron a preocuparse por el intenso tráfico y los congestionamientos en el centro de la ciudad. Un año después de la fractura del proyecto, de acuerdo con Enrique Espinosa López, la ciudad contaba con: 10,787 automóviles, 2,849 camiones de pasajeros, 2,145 camiones de carga y 1,745 coches de tracción animal, sin contar los tranvías, que todavía circulaban por el entonces Distrito Federal.<sup>29</sup>

De la construcción de la Cineteca Nacional Mexicana en la sala de espectáculos, Palestina argumenta que, desde su estudio preliminar de 1902, el italiano planteaba la construcción de una cabina que albergara un cinematógrafo, pensado como elemento auxiliar en algunos montajes; la idea era aprovecharlo en algunas escenografías para obtener escenas vitalizadas que reproduzcan exactamente la realidad, decía Boari, menciona. Por ello, el futuro teatro sería el primero en el que, en lugares específicos, se adaptaran conforme a las necesidades de las propuestas teatrales del momento.

En el periodo comprendido entre los años de 1917 y 1929, se dieron dos intentos de retomar la construcción del teatro; el primero con el gobierno de Venustiano

27 Ibid., 24.

28 Ibid., 21.

29 Ibid., 25.





Carranza en 1919. Entre los trabajos realizados, se dotó a los exteriores de las rejas faltantes, para lo cual el contrato se sometió a concurso, ganándolo el ingeniero mexicano Luis Romero, quien se había distinguido por la invención de las primeras máquinas tortilladoras; siguiendo los proyectos italianos, el ingeniero forjó varias de ellas hacia mediados del año de 1920. El presidente Álvaro Obregón retomaría el proyecto hasta 1921; se planeaba una próxima inauguración del Nuevo Teatro Nacional. Para dicha tarea se estableció un comité de suscripción pública con el fin de conseguir fondos para la terminación del proyecto. Entre 1919 y 1921, debido a que el escenario y sus instalaciones estaban completamente terminados, se ejecutaron los acabados en el vestíbulo, hall, sala de espectáculos y algunos servicios, empezando a utilizarse en la celebración de diversos eventos sin que fuera inaugurado de manera oficial el teatro.<sup>30</sup>

Un problema estructural que surgió en torno al proyecto fueron los hundimientos y las paupérrimas cimentaciones fueron un tema recurrente. Ha habido varias interpretaciones sobre el hundimiento del Palacio de Bellas Artes; la principal se refiere a la triple estructura de metal, innecesaria, ya que en realidad cada una de ellas por sí sola era suficiente para la seguridad de la construcción. Pero fue implementada por Boari, ya que lo que se quería resaltar del edificio era su majestuosidad y gran tamaño.<sup>31</sup> También hay que mencionar que posiblemente la compañía *Milliken Brothers* no tomó en cuenta el subsuelo cenagoso de la Ciudad de México<sup>32</sup>, tal vez, ahorrar así el mayor tiempo posible y concretar la obra en los tiempos establecidos

por el gobierno mexicano para el centenario de la independencia.

En el 1928, el año de la muerte de Adamo Boari, coincide irónicamente con la reanudación de las obras del Teatro, aunque los trabajos realizados fueron menores; dos de los espacios fueron utilizados; el vestíbulo y la sala con improvisando butacas, fueron usadas en la celebración de exposiciones<sup>33</sup> y representaciones teatrales además de actos políticos y culturales.

En el artículo periodístico del *Universal* titulado *Es preciso salvar el Teatro Nacional*, publicado el 20 de febrero de 1930, se hacía un llamado a “hacerlo prontamente antes de que sea una ruina”<sup>34</sup>. A los pocos meses, el presidente de la República, Pascual Ortiz Rubio, emite el acuerdo de terminación del Nuevo Teatro Nacional. En ese momento el Arq. Federico Mariscal es nombrado director del proyecto con el apoyo del arquitecto José Gorbea Trueba por un acuerdo presidencial, y se encargaron al entonces secretario de Hacienda, Alberto J. Pani, los trabajos finales y las modificaciones que consideren necesarias en los planos originales para modernizarlo, reducir su costo y obtener la mejor utilización del recinto. Aunque en

33 Algunos eventos destacables que se llevaron a cabo dentro del recinto antes de su plena inauguración fueron algunas campañas informativas de educación higiénica y de consejos para la salud para el agro mexicano. Cabe recordar que la mayor parte del entonces Distrito Federal seguía siendo campo. Para saber más acerca de esto, véase en María Rosa, “Educación higiénica y consejos de salud para campesinos en El sembrador y Maestro Rural, 1929-1934”, en *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, coord. Claudia Agostoni, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008), 71-98. [www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar\\_sanar/494.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar_sanar/494.html)

34 Mariana Anaya (coord.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, (Ciudad de México: CONACULTA, 2012), op. cit., 31. [https://www.academia.edu/29060173/El\\_Palacio\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_desde\\_su\\_concepcion](https://www.academia.edu/29060173/El_Palacio_de_Bellas_Artes_desde_su_concepcion).

30 Ibid., 28.

31 Ibid., 33.

32 Ibid., 70.

esencia, la construcción se apegó al estudio preliminar de Boari, publicado en 1902 en los Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Una vez que se acordó la distribución y uso de los espacios, el arquitecto Mariscal dirigió las obras y se cambió el nombre del inmueble al de Palacio de Bellas Artes, título que coronó el tímpano de la fachada principal en letras doradas, hoy ennegrecidas por el óxido de los años. Con ello cambió la vocación del edificio, no se trataba sólo de concluirlo, de dar un nuevo Teatro Nacional a la ciudad, sino de fundar una institución gubernamental que impulsara el arte en México.<sup>35</sup>

### **El vuelo de los pegasos: una curiosa anécdota del Palacio de Bellas Artes**

En el taller del escultor catalán Agustín Querol, Boari conoció las maquetas de los Pegasos que rematarían el Ministerio de Agricultura español, por lo que pidió una copia de los mismos. El contrato dice que se le pidió la ejecución de cuatro grupos para el remate del escenario; “cada grupo debía constar de un Pegaso y dos figuras, dejando amplia facultad al escultor de desarrollarlos a su fantasía.”<sup>36</sup> Más tarde el mismo Boari, en un informe a las autoridades mexicanas de 1908, comentaba:

“El señor Querol me avisó que se había puesto a estudiar una maqueta de la obra (del teatro) por su cuenta, deseando demostrar la excelencia de su trabajo. Y de hecho a mi vuelta en Francia, el señor Querol vino expresamente a París y me mostró los dibujos y fotografías de sus estudios que me impresionaron por la solución nueva e ingeniosa dada a los Pegasos. Es conocido

que el gran talento de Querol. Tal vez es artista que peca por demasiada fantasía; pero en el caso especial de esta obra, no se puede estar por demás su vuelo”<sup>37</sup>.

El escultor modeló y vació las esculturas, pero no pudo verlas en bronce ya que murió en diciembre de 1909. Posteriormente, en julio de 1911 llegan al puerto de Veracruz en el vapor México aquellas cajas que contenían el conjunto escultórico, pero fueron removidas sin cuidado y rotas en consecuencia en la aduana, además de que faltaban algunas piezas, se ordenó inmediatamente que dichas cajas y piezas fueran solicitadas y repuestas. Los grupos escultóricos fueron colocados en el año de 1912, de acuerdo con el proyecto de Boari.<sup>38</sup>

Ya entrada a la revolución y en semi-abandono el proyecto, los pegasos se decidieron cambiar de lugar. Las crónicas de la época que se refieren a las peripecias de los caballos alados cuando fueron bajados del “escenario” y su posteriores trasladados al Zócalo. Esto por el Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia que decidió colocarlos en la Plaza de la Constitución para complementar las obras de mejoramiento que se realizaban en la ciudad para dicho festejo. Por su parte, en *El Excelsior*, el martes 20 de enero de 1922, ofrecía la exclusiva:

“Más de cinco mil personas estuvieron ayer en la tarde, expectantes, viendo el descenso lento de los Pegasos de Querol del Teatro Nacional. La muchedumbre observó, con gran susto, un accidente en tratar de bajar estos caballos. Una grúa se desprendió; afortunadamente no cargaba

35 Ibid., 32-33.

36 Ibid., 72.

37 Ibid., 72.

38 Ibid., 72.

a ningún caballo alado y sólo causó ligeros daños a la construcción, nada de cuidado -ni víctimas que lamentar”.<sup>39</sup>

Finalmente, los Pegasos llegaron a instalarse, en los cuatro ángulos de la Plaza de la Constitución hasta principios de 1922; esa fue la única propuesta que se concretó para los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia. Los Pegasos de Querol, en sendos pedestales, resistieron en un ambiente insulso. En 1926, el Arq. Luis Prieto Souza menciona que:

“En cuanto a la plaza en sí, ¿Qué valor trascendental representa? Ninguno. Un trazo insignificante y vulgar de prados y callecitas concéntricas, cuatro rastacueros monumentos, idénticos en su mediocridad, que, según tengo entendido, son unos Pegasos”.<sup>40</sup>

En 1928 regresaron los caballos alados al Teatro Nacional y, de ahí a la terminación del edificio, estuvieron en los terrenos de su plaza; primero, abandonados y polvosos, sujetos con cuerdas, “tal vez para evitar que emprendieran de nuevo el vuelo”, se decía.

### **El discípulo mexicano: Federico Mariscal**

Federico Ernesto Mariscal Piña (Santiago de Querétaro, 7 de noviembre de 1881 - Ciudad de México, 22 de agosto de 1971) fue un arquitecto mexicano, uno de los más importantes de su época y de principios del siglo XX. Mariscal fue el más pequeño de siete hijos del matrimonio Mariscal Piña, y hermano del reconocido arquitecto Nicolás Mariscal Piña.<sup>41</sup>

39 Ibid., 73.

40 Ibid., 74.

41 “Federico Mariscal”, EcuRed, consultado el 5 de mayo de 2022, [https://www.ecured.cu/Federico\\_Mariscal](https://www.ecured.cu/Federico_Mariscal).

Federico Mariscal se decidió por la arquitectura y cursó una brillante carrera en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Academia de San Carlos. En 1902 ganó el primer lugar de un concurso de arquitectura por su proyecto para un sanatorio de tuberculosos en la Ciudad de México. Mariscal obtuvo el título de arquitecto el 24 de diciembre de 1903. En los años de 1906 a 1908, fue encargado su primer proyecto de envergadura, con la Inspección General de Policía en la Ciudad de México. Misma donde hizo gala de su conocimiento de los estilos inglés y gótico-normando. Federico Mariscal demostró en el año de 1910, su potencial compositivo, en un monumento efímero y poco recordado: el Cenotafio a los Héroes de la Independencia en el patio central del Palacio Nacional de México, concebido para los festejos del centenario de la independencia de 1910.<sup>42</sup> Se infiere que Mariscal fue discípulo de Adamo Boari durante esos años. Su influencia fue fundamental en su formación, aunque no se sabe con exactitud cuándo empieza a fraguar relaciones con Boari. Además, Mariscal era vinculado a los movimientos culturales posrevolucionarios que buscaban encontrar una identidad nacional: lo mismo que diseñar proyectos que teorizó desde la academia.

En mayo de 1917 proyectó y construyó junto con el arquitecto Ignacio Capetillo y Servín, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, (hoy Teatro de la Ciudad de México: “Esperanza Iris”). Un año después se inauguró con la asistencia del presidente Venustiano Carranza. La edificación fue en realidad la adaptación del antiguo Teatro Xicoténcatl que realizaron los mismos arquitectos en 1912, el cual fue inaugurado con la ópera

42 “Monumento efímero a los héroes de la Independencia (1910). Federico Mariscal”, Arqueología urbana: Patrimonio cultural latinoamericano., consultado el 5 de mayo de 2022, <https://www.daniel-schavelzon.com.ar/?p=1900>.

Aída. (Una gran experiencia adquirida en cuanto a la edificación y concepción de los espacios teatrales, por lo que cuando sea elegido para terminar el Nuevo Teatro nacional –Bellas Artes- no le sería difícil esta tarea). Además, dentro de ese deseo por encontrar una identidad nacional, Mariscal, en 1928 escribió un novedoso libro sobre la arquitectura prehispánica, a raíz de un viaje que hiciera en 1926 en la zona Maya, con el objeto de levantar planos de los distintos centros ceremoniales. (se sabe que este viaje causó una gran impronta en su estilo, por lo que se puede observar en ciertos aspectos del Palacio de Bellas Artes). En los años 1932 a 1934, planea la ampliación, restauración y conservación del edificio funcionalista en la esquina de Guatemala y Argentina (donde años después, se excavó el sitio arqueológico del Templo Mayor).<sup>43</sup>

### **La vuelta al contratismo para la construcción de Bellas Artes**

El principal contratista que diseñó y ejecutó los trabajos interiores del edificio fue la casa francesa *Edgar Brandt*, a la que se le debe la parte artística, en lo que se refiere a herrería, lampadarios, candiles, balconería, butacas y sillería para el vestíbulo, gran hall y sala de espectáculos. Para acceso al edificio por las tres entradas de la fachada principal; de forma rectangular, el vestíbulo ocupa todo el ancho de la misma; en su acabado se usó mármol rojo veteado tipo “México” de Querétaro, en paredes, columnas (con collares de estaño) y pilastras con granito noruego en los nichos; allí se ubican los cuatro expendios de boletos que constan de dos ventanillas, a manera de liras, forjadas

en cobre bronceado y patinado. Cinco escaleras, tres centrales en mármol negro tipo “Monterrey” y dos laterales de granito noruego, dan acceso al hall -de proporciones monumentales bajo la triple cúpula-la cual constituye el centro de distribución del edificio. La mayoría de los espacios, en todos sus niveles, se aprovecharon para alojar una sala de conferencias y varios museos. La iluminación artificial se consiguió con luz difusa indirecta en plafones y cúpula, cuatro lámparas que simulan fuentes; cuatro lámparas monumentales con iluminación difusa, arrancan del primer nivel y son rematadas, en el último, con grandes mascarones que representan al dios maya Chac. La gran bóveda está circundada, en su base, por un gran anillo de lámparas con difusores de ónix de Oaxaca; la iluminación natural se da a través de dos tipos de ventanas. Las colocadas en los arranques de las semi-cúpulas, de pequeñas dimensiones, y siete grandes ventanales ubicados en los lados norte y sur son hermosas. En las columnas, arcos de sostén de las cúpulas y superficies inferiores de las escaleras se usó mármol rosa de Querétaro; rojo de Torreón en los marcos y cerámica dorada, en las enjutas de los arcos y remates de las lámparas monumentales.<sup>44</sup>

En el segundo piso se alojó el Museo Nacional de Artes Plásticas, ocupaba todo el frente de la fachada principal, componiéndose de nueve salas y dos galerías, dispuestas alrededor del hall; comprendió la sala principal del museo, que en el proyecto de Boari era la sala de fiestas, convirtiéndose en la Sala Nacional; ésta podía ser utilizada ahora como un gran salón o como una sala de reuniones,

43 “Federico Mariscal”, EcuRed, consultado el 5 de mayo de 2022, <https://www.ecured.cu/Federico-Mariscal>.

44 Mariana Anaya (coord.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, (Ciudad de México: CONACULTA, 2012), 33. [https://www.academia.edu/29060173/El\\_Palacio\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_desde\\_su\\_concepcion](https://www.academia.edu/29060173/El_Palacio_de_Bellas_Artes_desde_su_concepcion).





con otras dos de menor dimensión a los lados. Lo más notable de ese espacio son los enormes candiles con esqueleto de hierro y carretillas de bronce dorado y patinado con cristales pulidos en forma de almendra. La Sala Nacional tiene grandes ventanas que comunican con las siete terrazas de desahogo, situadas en la fachada principal y extremo sur de las laterales; frente a ella se encontraba el foyer, que ligaba los palcos primeros del teatro (palco presidencial) con el hall.<sup>45</sup>

En el tercer piso del hall existen otras salas que pertenecieron al Museo Nacional de Artes Plásticas: dos espacios abiertos, una gran galería que los une, dos salones rectangulares y dos pequeñas salas en la fachada principal. En los dos espacios abiertos, limitados por columnas en mármol rosa, en el extremo poniente del edificio está el mural de José Clemente Orozco, el cual plasmó su *Katharsis* (1934-1935).<sup>46</sup>

En el siguiente y último piso se localiza una galería perimetral, muy alargada, que tiene 65 m de longitud por 15 m de ancho, y comprende el vacío del hall en su eje transversal; contaba con un invernadero para la exhibición de loros y plantas, sirviendo al mismo tiempo de sala de descanso. A este piso se tenía acceso, también, por la azotea y el roof garden del edificio (otra herencia de Boari).<sup>47</sup> La galería se ilumina de día

con luz natural que entra por las ventanas y ventanales mencionados; la iluminación artificial se resuelve con lámparas hechas por la compañía *Brandt*. El acceso principal a la sala de espectáculos es por una puerta de hierro ornamentada con cuatro relieves de acero laminado, que representan un motivo prehispánico, y está coronada por una máscara de cobre repujado. Conservando las líneas esenciales para mantener las buenas condiciones de visibilidad y acústica, la planta correspondiente al lunetario, fue transformada por Mariscal, suprimiendo lo que Boari designaba en su proyecto *baignoirs*, con el de ampliar la sala al máximo.<sup>48</sup>

### **Las innovaciones técnicas de Mariscal en Bellas Artes**

Federico E. Mariscal, el 10 de marzo de 1934, incluye: una planta de transformadores: de tres transformadores marca Westinghouse con capacidad de 300 kw que transforman la corriente trifásica proveniente de la hidroeléctrica Necaxa<sup>49</sup> y en su caso, distribuyéndola por medio de 13 cables a la subestación eléctrica. La entrada a esta planta está por la puerta norte del costado poniente.

#### Subestación eléctrica y planta de bombeo

<sup>48</sup> Mariana Anaya (coord.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, (Ciudad de México: CONACULTA, 2012), 34. [https://www.academia.edu/29060173/El\\_Palacio\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_desde\\_su\\_concepcion](https://www.academia.edu/29060173/El_Palacio_de_Bellas_Artes_desde_su_concepcion).

<sup>49</sup> La hidroeléctrica Necaxa proveyó por varios años de cantidades importantes de electricidad al consumo del entonces Distrito Federal. Esto fue así hasta la llegada de sequías por todo el país que harían tomar en consideración otras formas viables de producir energía eléctrica y así evitar apagones a nivel nacional. Para saber más, véase Luis Aboites y Gloria Camacho Pichardo, "Aproximación al estudio de una sequía en México. El caso de Chapala-Guadalupe (1949-1958)", en *Historia de los Desastres en América latina*, vol. 1, coord. Virginia García. (Ciudad de México: CIESAS, 1996), 197-226. <http://cidbimena.desastres.hn/pdf/spa/doc8261/doc8261-1.pdf>.

<sup>45</sup> Ibid., 33.

<sup>46</sup> Ibid., 43.

<sup>47</sup> El concepto del roof garden fue popular en México gracias al Hotel Reforma construido por Mario Pani en 1936. Por muchos años se le atribuyó a Pani como algo revolucionario el uso de este concepto en la arquitectura en México, pero el primero en implementarlo fue Boari, gracias a lo aprendido en la Ciudad de Chicago. Dichos conocimientos fueron traídos consigo e implementándolo en su proyecto, aunque no viviría para verlo. Para saber más acerca del proyecto de Pani, véase en Proyecto Historia Oral, "El arte de hacer Ciudad. J Pani", filmado en 2000 por el Instituto Mora, video, 14:00-19:10, disponible en YouTube, consultado el 5 de mayo de 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_USLn1NsHuE&ab\\_channel=alantorres](https://www.youtube.com/watch?v=_USLn1NsHuE&ab_channel=alantorres)



de agua (a un pozo artesanal que provenía agua al recinto, posible influencia del Ing. Garita): con acceso por la puerta anterior, ocupa un salón a la derecha, con vista a la Alameda en el basamento. Se encuentran aquí los tableros en que la energía eléctrica se distribuye a los diversos departamentos del edificio; en luz, fuerza electromotriz y calor ambiental. Se tienen en este lugar generadores para casos de emergencia y una planta eléctrica movida por gasolina para el caso en que falte totalmente la corriente y el espectáculo pueda continuar. Esta planta sirve a un circuito llamado de seguridad integrada por luces en todas las escaleras, pasillos y salidas del teatro, pudiendo proporcionar energía para mover el telón de hierro. Además, se instalaron dos bombas para abastecimiento de agua al servicio contra incendios. En cuanto a las instalaciones varias: en la misma crujía en que se encuentran los transformadores, existían dos grandes tanques de glicerina para el movimiento hidráulico del escenario. Un sistema de calefacción eléctrica automático y otro para proporcionar el agua caliente a los departamentos de artistas. La caldera para producir nubes y cortinas de vapor y otros efectos escénicos. Las calderas destinadas a producir agua caliente y vapor para el servicio del restaurante y para la maquinaria de ventilación artificial. También se incluyó una planta de clima artificial, ocupando el espacio que deja con su declive el piso de la sala de espectáculos, situado al centro del edificio, en el basamento. Esto para el circulamiento de aire para el auditorio y el restaurante.<sup>50</sup>

50 Mariana Anaya (coord.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, (Ciudad de México: CONACULTA, 2012), 34. [https://www.academia.edu/29060173/El\\_Palacio\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_desde\\_su\\_concepcion](https://www.academia.edu/29060173/El_Palacio_de_Bellas_Artes_desde_su_concepcion).

El 22 de junio de ese año se efectuó una prueba general de la instalación eléctrica, y en la segunda semana de julio, el presidente de la república de aquel momento visitó las instalaciones y de acuerdo con Excélsior:

“ocupó el palco presidencial de honor en la hermosa sala de espectáculos, presenciando las grandiosas pruebas de iluminación que se hicieron con tonos de luces en diversos colores y combinados, así como la iluminación del hermoso telón de cristales con el panorama de los volcanes del Valle de México. Finalmente, se hizo funcionar la admirable maquinaria del escenario, mereciendo un entusiasta elogio de parte del señor López y sus acompañantes la prueba, que simula una lluvia y tempestad, así como el cambio de tonos de luz de la cortina del escenario”.<sup>51</sup>

## **La inauguración de Bellas Artes y conclusiones finales**

El Palacio de Bellas Artes fue concluido por el arquitecto Federico E. Mariscal el 10 de marzo de 1934 y entregado a la Secretaría de Educación Pública (SEP) el 16 de junio del mismo año. Para el día de la inauguración no se sabía si en el programa iba a incluir a mexicanos o extranjeros. Mientras no se tenían noticias, los periódicos especulaban que posiblemente en música se podría presentar a Arturo Toscanini, director de la Filarmónica de Nueva York, a Leopoldo Stokowsky de la Sinfónica de Filadelfia y a Otto Kemplerer de la Filarmónica de Los Ángeles. Algunos opinaban que debería de estrenarse con una ópera.<sup>52</sup>

51 Ibid., 37.

52 Ibid., 36.



Según *Excélsior*:

“El Teatro Nacional, orgullo de nuestra nación, ha sido terminado y necesariamente tiene que inaugurarse para dar trabajo al cuerpo coral, a la numerosa orquesta, a algunos artistas, maquinistas, etc. Tampoco se sabe si lo estrenarán con música de viento, con jaripeo, con huehuenches, con pantomima de chinas poblanas y decoración de jícaras o con la orquesta de teponaxtle”.<sup>53</sup>

Las notas y artículos continuaron y cuando se acercaba su apertura, los encabezados iban en este tenor: “México cuenta con el teatro más suntuoso de América”,<sup>54</sup> “El Palacio de Bellas Artes, una maravilla arquitectónica sin paralelo en la América”,<sup>55</sup> “Hoy será inaugurado el fastuoso Palacio de Bellas Artes”,<sup>56</sup> “33 millones de pesos invertidos en el teatro más suntuoso del mundo”<sup>57</sup> y la “Solemne inauguración del Palacio de Bellas Artes”.<sup>58</sup>

Finalmente, quedó abierto el recinto con la declaratoria del presidente Abelardo L. Rodríguez: “Hoy sábado 29 de septiembre inauguro el Palacio de Bellas Artes, institución de cultura popular, que realizará uno de los puntos básicos del programa revolucionario”.<sup>59</sup> Además de los discursos, entre los actos incluidos en el programa, se cantó el Himno Nacional y se interpretó la Sinfonía proletaria, de “letra muy combativa”, de Carlos Chávez, con músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y un conjunto coral formado por miembros

del Conservatorio Nacional de Música y de las Escuelas de Arte para Trabajadores. El teatro se estrenó con la puesta en escena de *La Verdad Sospechosa* del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón.<sup>60</sup>

La preservación del imaginario de la modernidad en la Ciudad de México requiere una revisión desde los vínculos entre los inmuebles con sus muchos realizadores, más allá de los nombres de arquitectos, su identidad se enriquece con las historias que vinculan a unos y otros. En ese sentido, las razones por las cuales se integraron profesionales extranjeros en la arquitectura capitalina fueron las enormes oportunidades de una economía en expansión y una ciudad en desarrollo. En ella se insertó una tipología de estructuras en que la oferta de técnicas y materiales constructivos que llegaban oportunamente a una capital en constante crecimiento. Era una ciudad en la que todos (comerciantes, profesionales de la construcción, empresas nacionales y extranjeras) exploraban nuevas posibilidades de trabajo. En este caso, el Palacio de Bellas Artes bajo las diferentes concepciones de dos arquitectos, uno italiano y otro mexicano, dejaron en la edificación su impronta de pensamiento arquitectónico; del mismo modo, dos etapas políticas definieron su programa: Boari, un gran teatro con grandes espacios floridos para el esparcimiento de las elites poririanas, y Mariscal, un teatro con magníficos espacios para la exhibición de un arte nacionalista, por lo que el estudio del Palacio de Bellas Artes a lo largo de su proceso de 30 años de construcción, pudimos observar importantes transformaciones, no solo arquitectónicas, sino también como las mismas obedecieron con forme su contexto histórico y político del momento.

53 Idem.  
54 Ibid., 37.  
55 Idem.  
56 Idem.  
57 Idem.  
58 Idem.  
59 Idem.

60 Ibid., 38.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aboites, Luis y Gloria Camacho Pichardo, "Aproximación al estudio de una sequía en México. El caso de Chapala-Guadalajara (1949-1958)". En *Historia de los Desastres en América latina*, vol. 1, coord. Virginia García Acosta. Ciudad de México: CIESAS, 1996. <http://cidbimena.desastres.hn/pdf/spa/doc8261/doc8261-1.pdf>.
- Anaya, Mariana (coord.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, Ciudad de México: CONACULTA, 2012. [https://www.academia.edu/29060173/El\\_Palacio\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_desde\\_su\\_concepcion](https://www.academia.edu/29060173/El_Palacio_de_Bellas_Artes_desde_su_concepcion).
- Arqueología urbana: Patrimonio cultural latinoamericano. "Monumento efímero a los héroes de la Independencia (1910). Federico Mariscal", consultado el 5 de mayo de 2022, <https://www.danielschavelzon.com.ar/?p=1900>.
- Biblio 3W, "De Ferrera a la Ciudad de México pasando por Chicago: La trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904)". Consultado el 5 de mayo de 2022. <https://www.ub.edu/geo-crit/b3w-1111.htm>.
- De la Fuente, Beatriz. "Beneath the Sign of 'Otherness'." *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 42, (2002): <http://www.jstor.org/stable/20167581>.
- Diócesis de Matehuala. "Diócesis de Matehuala", consultado el 5 de mayo de 2022, <https://diocesisdematehuala.com/index.php/historia/>.
- Brooks, H. Allen. "Steinway Hall, Architects and Dreams." *Journal of the Society of Architectural Historians* 22, no. 3 (1963): <https://doi.org/10.2307/988228>.
- Checa-Artisu, Martín, "Adamo Boari, la arquitectura Mesoamericana y el Monumento a Porfirio Díaz." en *Adamo Boari (1863-1928) Arquitecto entre América y Europa*, ed. Martín Checa-Artasu y Olimpia Niglio. Roma: Aracne Editrice, 2021, <https://martin-checaartasu.com/wp-content/uploads/2021/11/CAP-BOARI-MESOAMERICANO.pdf>
- Checa-Artisu, Martín, Adamo Boari y sus proyectos de arquitectura religiosa en México (1897-1902) en *italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX*, ed. Martin Checa-Artasu y Olimpia Niglio. Roma: Aracne Editrice, 2021, [https://www.researchgate.net/publication/335025476\\_ADAMO\\_BOARI\\_Y\\_SUS\\_PROYECTOS\\_DE\\_ARQUITECTURA\\_RELIGIOSA\\_EN\\_MEXICO\\_1897-1902](https://www.researchgate.net/publication/335025476_ADAMO_BOARI_Y_SUS_PROYECTOS_DE_ARQUITECTURA_RELIGIOSA_EN_MEXICO_1897-1902).
- EcuRed, "Federico Mariscal", consultado el 5 de mayo de 2022, [https://www.ecured.cu/Federico\\_Mariscal](https://www.ecured.cu/Federico_Mariscal).



Figueroa, José, “El palacio de Bellas Artes” en Paseo virtual por el Palacio de Bellas Artes. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. <http://132.248.52.100:8080/xmlui/handle/132.248.52.100/220>.

Proyecto Historia Oral, “El arte de hacer Ciudad. J Pani”, filmado en 2000 por el Instituto Mora, video, 14:00-19:10, disponible en YouTube, consultado el 5 de mayo de 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_USLn1NsHuE&ab\\_channel=alantorres](https://www.youtube.com/watch?v=_USLn1NsHuE&ab_channel=alantorres)

Richard, Mark, “Louis Sullivan - The Struggle for American Architecture”, filmado en 2010 por Whitecap Films, video, 1:36:20. Disponible en YouTube, consultado el 5 de mayo de 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=aAZEM-hloTM&ab\\_channel=InuDoge](https://www.youtube.com/watch?v=aAZEM-hloTM&ab_channel=InuDoge).

Rosa, María. “Educación higiénica y consejos de salud para campesinos en El sembrador y Maestro Rural, 1929-1934”, en Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX, coord. Claudia Agostoni. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008. [www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar\\_sanar/494.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar_sanar/494.html).

Santillana, Ana. “La arquitectura Art Nouveau en México” en Presencia del Art Nouveau en México: El arte como reflejo de lo social. Madrid: Editorial Académica Española, 2013. [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lha/santillana\\_a\\_al/capitulo3.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/santillana_a_al/capitulo3.pdf)

Silva, Mónica. “Arquitectos y contratistas modernos en México. Vínculos internacionales entre De Lemos & Cordes y Milliken Brothers, 1896-1910.” Cuaderno de Notas, núm. 20 (2019): <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/4264>.