

Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna

Sería en nosotros una temeridad, el pretender juzgar y decidir en una materia que nos es absolutamente extraña. Este juicio solamente corresponde a las personas que sean inteligentes.
L. E., 1844.¹

Obertura

En la segunda parte de su novela *Reconquista*,² Federico Gamboa sitúa a los personajes principales, Salvador y Carolina, en las calles de la Ciudad de México, durante un paseo nocturno: desde la plaza de armas siguieron por las calles del 5 de mayo,³ hasta encontrarse con las obras de demolición del edificio que en algún momento de sus 57 años de operaciones, llevó el nombre de Gran Teatro Nacional de Santa Anna:

Conforme adelantaban en la ancha vía solitaria, a su fondo divisaban, destrozada, la enorme mole del pobre Teatro Nacional, que echaban abajo para prolongar la avenida. Y visto a distancia lo que del imponente inmueble se conservaba en pie aunque a punto de caer, unas columnas por los suelos, en pedazos; gruesos cilindros de piedra junto a montículos de escombros y de tierra, en cuyas cimas titilaban las flamas diminutas de las linternas de aviso de los veladores; otras columnas en su sitio todavía, pero truncas, no sustentaban nada, ociosas y condenadas a rodar mañana y morder el polvo; vistos a los andamiajes destructores y a la luz de luna que más allá de pórticos y vestíbulos daba de lleno en lo que había sido sala y escenario, desolados también y también sembrados de escombros, de tierras, de vigías enormes que asomaban sus extremidades amenazantes y erectas, como bestias fantásticas que salieran

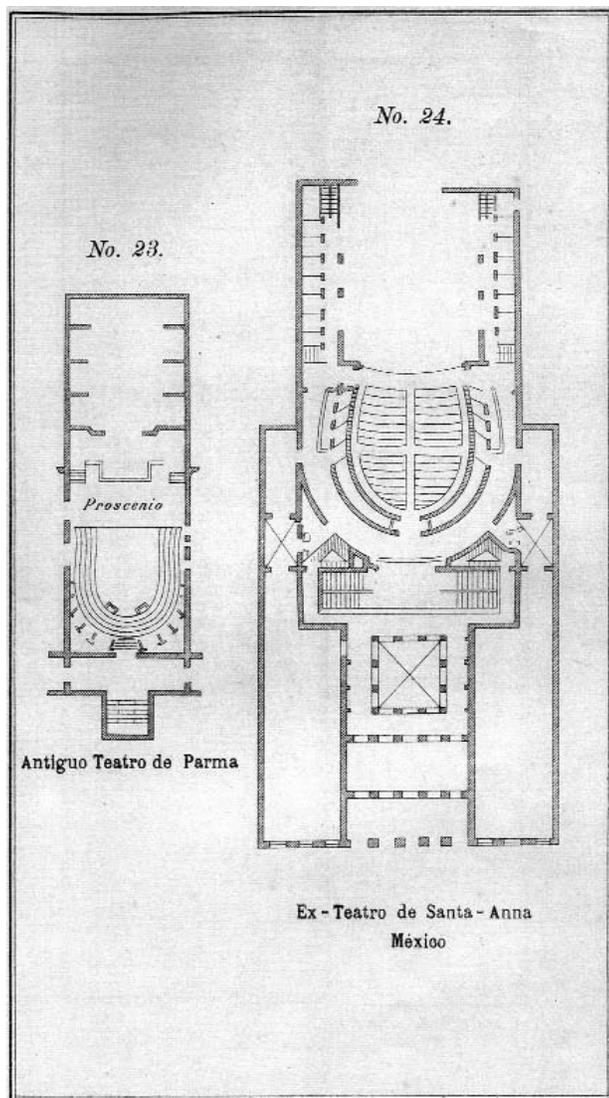
* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ENCYRM-INAH.

¹ L. E., "Gran Teatro de Santa Anna", en *El Museo Mexicano* (Ciudad de México), t. I, 1843-1844. Texto reproducido en Elisa García Barragán, "Lorenzo de la Hidalga", en *Del Arte Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, pp. 203-226.

² Federico Gamboa, *Reconquista*, 2ª ed., México, Botas, 1937, pp. 276-277. Agradezco esta referencia bibliográfica al maestro Fausto Ramírez.

³ El acceso principal al teatro era por la calle de Simón Bolívar, entre las de Francisco I. y Madero y Tacuba; la fachada posterior daba hacia Filomeno Mata, entonces *Callejón de los Betlemitas*. El inmueble fue demolido a principios del siglo XX, para prolongar la Avenida del 5 de mayo hasta el Eje Central Lázaro Cárdenas, la antigua vía de Santa Isabel.





Adamo Boari, *Ex Teatro de Santa Anna, México, Antiguo Teatro de Parma, Planta baja del Teatro Nacional de Santa Anna, ca. 1902, Litografía, col. particular.*

calladamente de los removidos cimientos a disputar la inviolabilidad de sus viejos nidos; visto el conjunto todo de despiadada ruina que obligaba a pensar en las catástrofes y los siniestros que de tiempo en tiempo se descuelgan sobre las fábricas resistentes, y las arrasan: los terremotos, los incendios, las guerras; viendo aquello, según al término de la calle aproximábanse [...] Salvador se detuvo, y extendiendo su brazo libre, exclamó: —¡Esos somos nosotros, mira! ... Ruinas de nosotros mismos, pedazos de un edificio echado abajo por los golpes brutales de albañiles ignaros que pegan donde se les manda que peguen, y destruyen ciegamente, habituados a su labor impía, sin saber lo que hacen, sin oír los lamentos de lo que rom-

pen, sin curarse de las bellezas que aniquilan, de las tradiciones que destrozan, de los sueños que interrumpen... Si todas esas piedras y esas vigas y ese polvo pudieran hablar, oíríamos sus quejas, sus protestas, sus lamentaciones [...] Es que al polvo, y a las vigas, y a las piedras los hemos declarado insensibles, porque sí, por lo que declaramos tantas cosas, arbitrariamente, presuntuosamente, cuando nos conviene declararlo... Da tristeza ¿verdad?...⁴

En voz de Salvador Ortega, en la trama, profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el autor expresó su propio sentir y el de muchos otros capitalinos cuando, en el transcurso de 1901,⁵ vieron desaparecer un inmueble que en varios sentidos se había consolidado como un hito urbano.

La aproximación a buena parte del urbanismo y la arquitectura producidos en México durante el siglo XIX, en este caso en la primera dictadura del general Antonio López de Santa Anna (1841–1844), es posible únicamente a partir del análisis de las descripciones, los relatos, los dibujos, las litografías y las fotografías, ya que los vestíbulos, las escaleras monumentales, los salones y demás dependencias dejaron su lugar a otras formas de habitar, una constante de la vida en la ciudad. Soy de la opinión de que a pesar de no contar hoy con las envolventes, ni poder visitar los recintos para

⁴ Considero oportuno reproducir la totalidad del parlamento: "... ¿No te entristece a ti contemplar este esqueleto disforme que se resiste a que acaben con él?... ¿No te entristece que los hombres seamos tan implacables?... A mí, sí, y mucho, porque palpo que nuestra implacabilidad es mal sin remedio, que lo mismo la ejercitamos en las personas que en las cosas... Y desde que le dieron a este infeliz el primer barretazo, seguido luego de ciento, y de mil, y de millones que le han descargado y descargándole siguen, tonalmente si quieres, yo me afligí con él, y a los principios de la demolición propúseme estar viniendo a ayudarlo a bien morir, de lejos siquiera, como nos detenemos a ver una riña a mano armada, hasta que uno de los reñidores cae y el otro huye [...] Te decía, que estuve viniendo a presenciar el derrumbe, muy puntual; y los ingenieros, mis conocidos, simpatizaron con mi chifladura, colocárame en buenos lugares para que sin riesgos contemplara cómo podemos derribar y demoler lo que es mucho más grande que nosotros..." Federico Gamboa, *op. cit.*, pp. 277-278.

⁵ Para ampliar la información acerca de la polémica que suscitó la demolición del Teatro Nacional de Santa Anna, es conveniente consultar a Clementina Díaz y de Ovando, "El Gran Teatro Nacional baja el telón (1901)", en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, D.F., XLIV, núm. 462, 1989, pp. 9–15.



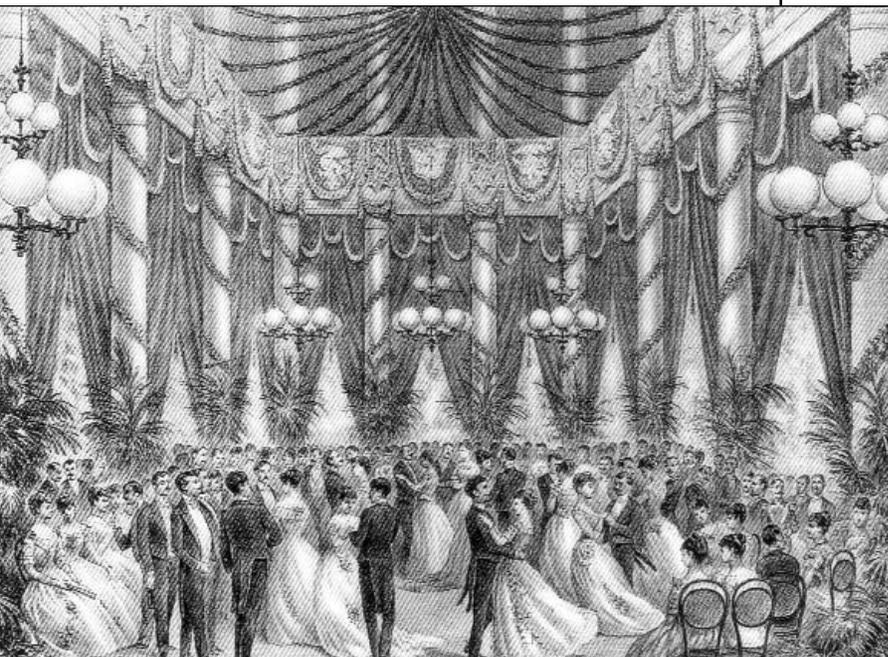
Pedro Gualdi, *Gran Teatro de Santa Anna* (Proyecto inicial de Lorenzo de la Hidalga), ca. 1841, Litografía, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

establecer sus diferentes etapas constructivas, las fuentes documentales permiten reconstruir mucho de los propósitos que persiguieron tanto los hombres de negocios decimonónicos como los arquitectos académicos que contrataron. Más que limitarme a la mera enunciación de rasgos, pretendo acceder a la ideología de los actores sociales. Bajo este enfoque, me propongo emprender un recorrido por una obra arquitectónica que en palabras de Manuel G. Revilla fue: “el único edificio del México independiente, que por su magnitud e importancia y por la rara perfección con que llegó a ejecutarse, pudo competir con los admirables templos y palacios debidos a la Conquista”.⁶ Aunque esta comparación carece de sentido, dada la naturaleza innovadora que supuso la solución de un espacio teatral moderno, es destacable la temprana inclusión del Nacional de Santa Anna en la historia de la arquitectura mexicana.

⁶ Manuel G. Revilla, “Lorenzo Hidalga”, en *Obras. Biografías (Artistas)*, t. I, México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1908, p. 31.

Primer Acto. Un empresario, un arquitecto...

Nuestro relato inicia en 1841, cuando el empresario español Francisco Arbeau y un arquitecto de apellido Moró, concibieron la idea de construir un edificio polifuncional en la capital de una República centralista que sumaba apenas veinte años de existencia como Estado independiente de la corona española. El futuro inmueble daría cabida a un teatro y a un hotel; y además de dotar con un escenario propio a la compañía dedicada a presentar espectáculos extranjeros, tales como óperas y zarzuelas, se cubrirían dos notables carencias en el equipamiento urbano de la Ciudad de México, que en razón de la organización política vigente tenía que alcanzar y demostrar una superioridad absoluta respecto a las capitales de los antiguos estados, entonces departamentos. Un poderoso argumento en favor de la obra fue que varios teatros del interior poseían mejores instalaciones que los de la metrópoli. Por otra parte, después de la irremediable pérdida de la extensa provincia de Texas y de la separación de la península de



Anónimo, *Patio cubierto en el Teatro Nacional, 1891*, Taller litográfico de C. Montauriol y Compañía, 0.25 x 0.30, tomada de Gabriel Villanueva, *Las fiestas en honor del Señor General Porfirio Díaz*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1981.

Yucatán,⁷ resultaba impostergable demostrar hacia el interior —a las clases sociales que sí contaban— y hacia el exterior —básicamente a Francia y al Reino Unido—, que lo que quedaba de la nación —destinada, según Humboldt, a ser una gran potencia americana—, se enfilaba por el camino de la civilización, estadio que de acuerdo con el evolucionismo inglés se ubicaba en el extremo opuesto al que ocupaban las sociedades primitivas. Después de todo, y como argumento final, las representaciones dramáticas ejercían una influencia benéfica para la ilustración y las costumbres de los ciudadanos.⁸

Marcadas diferencias de opinión comenzaron a resquebrajar a la recién fundada sociedad mercantil: primero fueron asuntos de carácter financiero, y le siguió la función que debería resultar privilegiada, el escenario o las dependencias del hotel. La disolución llegó cuando Francisco Arbeu pidió a Lorenzo de la Hidalga

⁷ Yucatán se mantuvo separada de la Unión de 1837 a 1843.

⁸ "...cuál es la influencia que las representaciones dramáticas ejercen en la ilustración y en las costumbres". L. E., *op. cit.*, p. 212.

revisara el presupuesto elaborado por Moró. El académico —formado en San Fernando, de Madrid—lo encontró alto y aprovechó la coyuntura para elaborar un proyecto personal, con miras a erigir una sala de espectáculos al nivel de las que se estaban construyendo en Europa,⁹ distante en función y forma a los coliseos heredados del Virreinato. En resumen, fue su propuesta la que comenzó a edificarse el 18 de febrero de 1842, día en que se verificó la ceremonia de colocación de la primera piedra.¹⁰

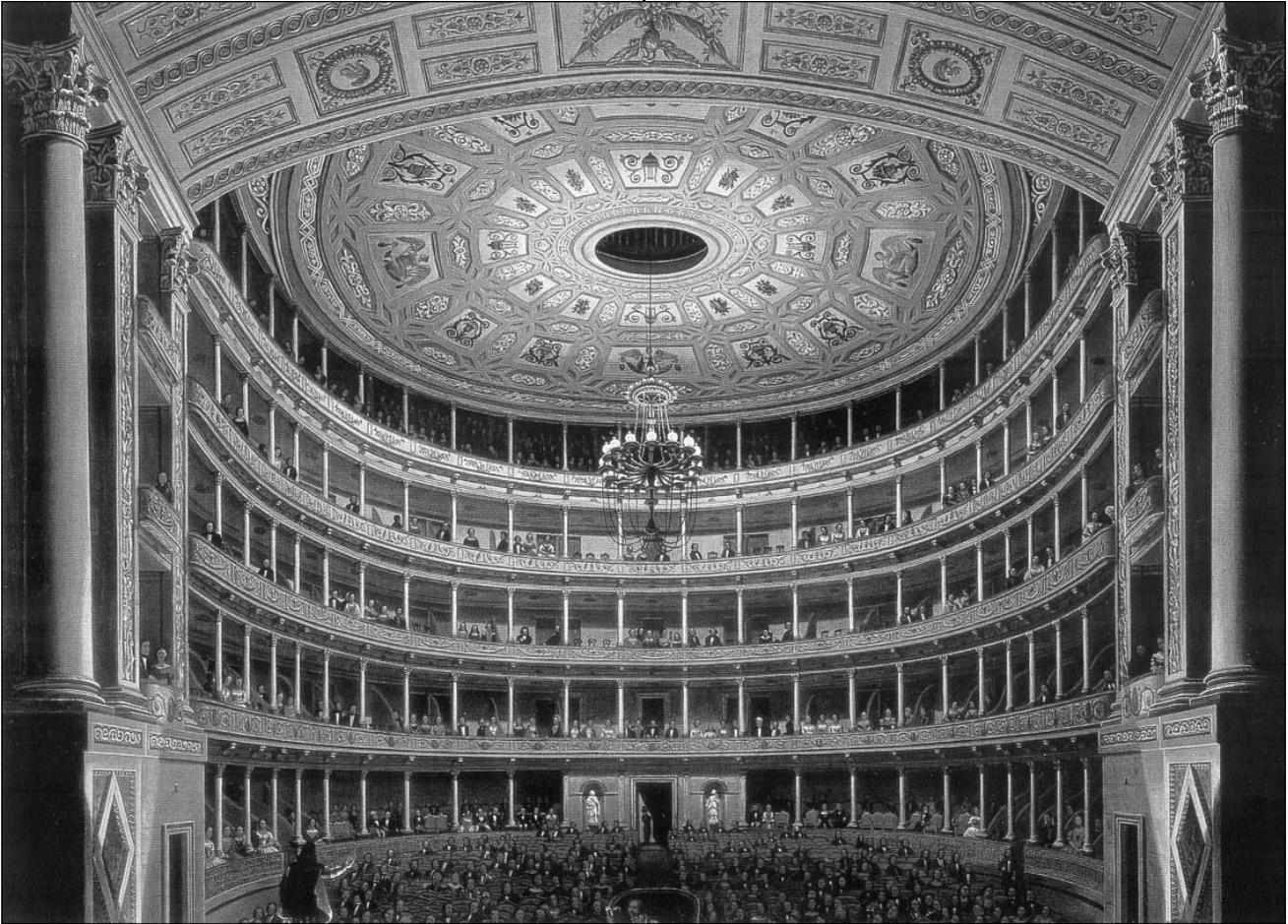
La identidad cultural pudo haber sido el primer elemento de afinidad que surgió entre promotor y arquitecto, ya que de la Hidalga había nacido en la provincia de Álava, país Vasco. Gracias al matrimonio con Ana García Icazbalceta, hermana del destacado historiador Joaquín García Icazbalceta, logró integrarse a la elite intelectual mexicana en relativamente poco tiempo. De la Hidalga desembarcó en Veracruz el 21 de mayo de 1838, cuando su-

maba 27 años de edad y contaba con la enriquecedora experiencia de haber pasado una temporada en París, en donde matuvo contactos con Henri Labrouste,¹¹

⁹ Cabe aclarar que en la Ciudad de México ya existían otros espacios teatrales con características de modernidad, como el *Teatro de Nuevo México*.

¹⁰ Manuel Francisco Álvarez, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, A. Carranza y Compañía Impresores, 1906, pp. 86-87.

¹¹ "Henri Labrouste (1801-1875). Discípulo de Vaudoyer y Le Bas, ganó el Grand Prix en 1824 y vivió en Roma (1824-1830). A su regreso, abrió una escuela que se convirtió en el centro de enseñanza racionalista de Francia. Su racionalismo aparece, en su forma más atrevida, en el interior de su única obra famosa la Biblioteca de Santa Genoveva, junto al Panteón de París (1843-1850). Aquí el hierro se muestra abiertamente en columnas y bóveda y lo dotó de toda la ductilidad de que, en contraste con la piedra, puede alcanzar. Es el primer edificio público monumental en el que la estructura de hierro es así aceptada. La fachada es de un estilo del *Cinquecento*, notablemente moderado, con anchas ventanas de medio punto y de nuevo, en comparación con el tipo italianizante degradado o con el neobarroco de la Academia de las Bellas Artes que por entonces comenzaba a estar vigente, Labrouste se situó al lado de la razón [...] En la década de 1860, Labrouste construyó la sala de lectura y los salones de descanso de la Biblioteca Nacional de París, que de nuevo exhiben orgullosamente su estructura de



Pedro Gualdi, *Interior del Teatro de Santa Anna*. Siglo XIX, óleo sobre tela, 0.70 x 0.97, col. Banco Nacional de México, S.A.

Edmundo Blanc y Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc.¹² Un antecedente personal al que concedió gran importancia, una vez que estos arquitectos obtuvieron reconocimiento y consolidaron un sólido prestigio internacional.

hierro". Nikolaus Pevsner *et al.*, *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza (Alianza Diccionarios), 1980, pp. 385-386.

¹² "Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Nació en el seno de una familia adinerada, culta y progresista. Su oposición al régimen vigente surgió pronto: ayudó a construir barricadas en 1830 y se negó a ir a la Escuela de Bellas Artes para su formación. En 1836-1837 estuvo en Italia estudiando edificios con laboriosidad e inteligencia. Su futuro lo determinó su encuentro con Prosper Mérimé (1830-1870), autor de *Carmen* e Inspector del nuevo cuerpo de la *Commission des Monuments Historiques*. Viollet-le-Duc, alentado por el entusiasmo de Víctor Hugo por un lado, y la erudición de Arcisse de Caumont por otro, se dedicó resueltamente a la Edad Media francesa y pronto se consagró a la erudición y a la restauración. Su primer trabajo fue *Vézelay* (1840). Después intervino la *Sainte Chapelle* de París junto con Duban y en *Notre Dame* con Lasus [...] Como erudito desarrolló ideas nuevas y de gran repercusión sobre el estilo gótico, que para él es socialmente el resultado de una civilización laica que siguió a

El Teatro Nacional no fue la primera gran obra que bajo la firma de don Lorenzo se inauguró en la capital de la República. Gracias a la intermediación de José Rafael Oropeza, tío de su esposa, obtuvo el encargo de

la infeliz dominación religiosa de comienzos de la Edad Media. Para Viollet-le-Duc, el estilo gótico es también un estilo de construcción racional basado en el sistema de bóvedas nervadas, arbotantes y botareles. Los nervios forman un armazón al igual que los armazones de hierro del siglo XIX; la plementería no es más que un relleno ligero. Todas las presiones están dirigidas desde los nervios a los arbotantes y a los botareles; de esta manera los muros pueden reemplazarse por grandes vanos. Estos conceptos fueron formulados y dados a conocer universalmente en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc (publicado en 1854-1868); en los *Entretiens* (2 vols., publicados en 1863 y 1872) y particularmente en el segundo volumen, Viollet-le-Duc dibujó, o mejor dicho sugirió, una comparación entre la estructura gótica y la de hierro del siglo XIX. Aquí aparece como un apasionado defensor de su propia época, de la ingeniería, así como de los nuevos materiales y técnicas, especialmente del hierro para soportes, armazones y nervaduras." *Ibidem*, p. 632.

erigir un mercado en la Plaza del Volador.¹³ Inmueble que quedaría en vecindad con el Palacio Nacional y sustituiría al renombrado Parián, cuya demolición resultaba inevitable para variar la extensión y el aspecto sucio y descuidado que ofrecía la plaza mayor, área en donde se planeaba erigir el monumento a la Independencia. En la invitación a la ceremonia de colocación de la primera piedra del mercado del Volador,¹⁴ se subraya que la futura construcción quedaba bajo los auspicios del “Excelentísimo Sr. Presidente de la República, Benemérito de la patria, general de División Don Antonio López de Santa Anna”.¹⁵ Resulta difícil precisar si este reconocimiento obedeció a la inclusión de una columna rematada por la efigie del controvertido militar veracruzano, a erigir justo en el núcleo del conjunto arquitectónico, o sucedió a la inversa. Por todos los medios había que resarcir un prestigio destruido después de la emboscada en San Jacinto.

¹³ Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ El general Santa Anna colocó la primera piedra del mercado el 31 de diciembre de 1841.

¹⁵ Los datos biográficos sobre el arquitecto Lorenzo de la Hidalga fueron tomados de Manuel G. Revilla. *op. cit.*, pp. 23–45. Agradezco esta referencia bibliográfica al maestro Fausto Ramírez. Para ampliar la información sobre las obras dirigidas por este arquitecto también puede consultarse: Elisa García Barragán *op. cit.*, 1977, pp. 203–226; y Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, XXIV, núm. 80, 2002, pp. 101–128.

Desafortunadamente aún no se dispone de un estudio biográfico dedicado a Francisco Arbeu; en las publicaciones de la época repetidamente se le adjudican los adjetivos de “ilustrado y emprendedor”. Para dar a conocer el papel que jugó en el desarrollo de la arquitectura y la ingeniería en México, reproduzco íntegra la esquelera que fue publicada en *El Siglo Diez y Nueve*, con motivo de sus honras fúnebres:

NECROLOGÍA. Víctima de una pulmonía fulminante ha muerto ayer y ha sido sepultado esta mañana en el panteón de San Fernando, el Sr. Don Francisco Arbeu, tan conocido y estimado en esta capital. Amante como el que más de las mejoras materiales y dotado de una inteligencia, de una constancia y de un genio poco comunes. El Sr. Arbeu concibió y realizó grandes empresas y a él se deben los magníficos teatros Nacional e Iturbide y por su iniciativa y esfuerzo tenemos la vía férrea a Tlalpan.¹⁶ El Sr. Arbeu deja en sus obras colosales, monumentos de merecida gloria y una memoria gratísima que será eterna en México. Como bueno y como honrado, ha muerto pobre, a los 74 años de edad, él que manejó en su vida tantos intereses.¹⁷

Pese a los justos deseos del anónimo redactor, la memoria no fue eterna, tal vez porque las obras colosales que emprendió no sobrevivieron mucho más allá del siglo en que le tocó vivir.

En un segundo momento, Arbeu se propuso asignar al Teatro Nacional de Santa Anna, una dimensión urbana. Una vez que obtuviera el apoyo de figuras clave en el gobierno, se procedería a expropiar el huerto perteneciente al convento de

¹⁶ El Teatro Iturbide se levantó en el predio que ocupaba el mercado del Factor. La primera piedra fue colocada el 16 de diciembre de 1851, y los trabajos de equipamiento finalizaron el 3 de febrero de 1856. El proyecto y la dirección de las obras fueron encomendados al ingeniero mexicano Santiago Méndez. Este inmueble también fue demolido a principios del siglo XX, para dar paso a la Cámara de Diputados, sede actual de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, ubicada en la esquina que forman las calles de Ignacio Allende y Los Donceles. A.M.C., “La primera piedra del Teatro Iturbide, 1851”, en *Divulgación Histórica*, México, II, núm. 4, 1941.

¹⁷ Anónimo, “NECROLOGÍA”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, D.F., 17 de febrero de 1870, p. 3.



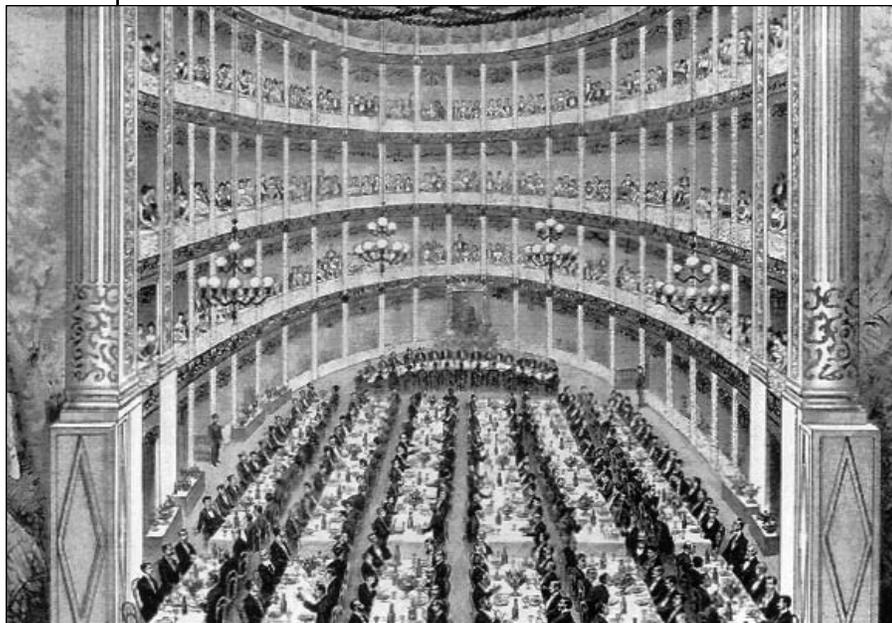
Anónimo, *Interior del Teatro Nacional (detalle) 1850*, litografía, tomada de Manuel Rivera Cambas, *Álbum Pintoresco de la República Mexicana*, t. I, México, Editorial del Valle de México (Universidad Iberoamericana), 2000.

las monjas franciscanas de Santa Clara y parte de la Casa de Ejercicios de La Profesa, para prolongar el Callejón de la Alcaicería, desde la plazuela del Empedradillo, ubicada en el costado poniente de la Catedral Metropolitana, hasta la calle de Vergara, es decir, hasta el pórtico mismo de su sala de espectáculos. Dicha iniciativa, más que al concepto de remate visual, respondía a una nueva concepción sobre el uso de los espacios públicos, ya que la iluminación nocturna a base de gas hidrógeno permitía robar horas al sueño y a la oración, para dedicarlas a admirar las imágenes que las luces parpadeantes asignaban a las fachadas y a los monumentos erigidos para estimular la práctica de los valores laicos.

En las construcciones, a uno y otro lado de esta nueva vialidad—antecedente de la Avenida del 5 de mayo—, se harían cambios radicales: las plantas bajas se destinarían a tiendas de ropa, modas y perfumerías, todos estos artículos de importación, y las altas se reservarían para viviendas. Entre los paramentos sur y norte se armaría una estructura de hierro y cristal, lo que significaba una visualización empresarial, las primeras galerías para la Ciudad de México: en esencia, una calle cubierta que durante el día se utilizaría por una nueva generación de consumidores, y al caer el ocaso protegería al público asistente a sus espectáculos antes de ingresar al vestíbulo y después, al finalizar la función, cuando la amplia concurrencia se repartía, de acuerdo con las posibilidades de su bolsillo, entre el restaurante y las fondas que comenzaron a establecerse en los bajos del ex hospital de Betlemitas.

La definición de un eje comercial que rematara en una sala de espectáculos, expresaba la relación que existía de hecho entre la socialización, la indumentaria y el teatro. En este sentido, resulta oportuno referir una crónica del diplomático estadounidense Albert M. William, escrita en aquellos años, después de asistir a una función en el Teatro de Nuevo México:

Esa noche asistiría lo más granado de la ciudad, así como los diplomáticos con sus respectivas familias [...] me



Anónimo, *Aspecto del banquete ofrecido al Sr. General Porfirio Díaz, Presidente de la República, por la Junta Central Porfirista, la noche del 21 de septiembre de 1891, en el Teatro Nacional y al cual concurrieron los Presidentes de los Ayuntamientos de la República, 1891*, Taller litográfico de C. Montauriol y Compañía, 0.25 x 0.30, tomada de Gabriel Villanueva, *op. cit.*

dirigí al teatro [...] está a punto de terminarse un nuevo teatro que llevará el distinguido nombre de Teatro de Santa Anna, el cual una vez concluido, se espera que atraiga hacia él a todo el mundo en México. Al llegar al Teatro Nuevo [México] me sentí complacido con su amplia y agradable construcción.¹⁸ Su singularidad, respecto a los teatros de los Estados Unidos, es apenas perceptible y digna de mención, excepto en un aspecto. Este es, que tanto los asientos de platea como generales, tienen mullidos sillones y respaldos, una comodidad que no se encuentra en la mayoría de los teatros de la Unión [...] Los círculos más modernos y adinerados de damas mexicanas no sólo tienen buen gusto sino que visten extravagantemente siguiendo, en lo general, las variedades y cambios de patrones que se practican en las fuentes de la moda en París; la ciudad de México se encuentra bien provista de modistos franceses, tanto hombres como mujeres. Se me ha informado que una dama mexicana jamás lleva por segunda vez el mismo vestido a un baile, aunque pueda haberle costado quinientos o mil dólares...¹⁹

¹⁸ Se refiere al *Teatro de Nuevo México*, que recibía este nombre por estar ubicado en la calle del mismo nombre, el actual Artículo 123 casi esquina con Dolores.

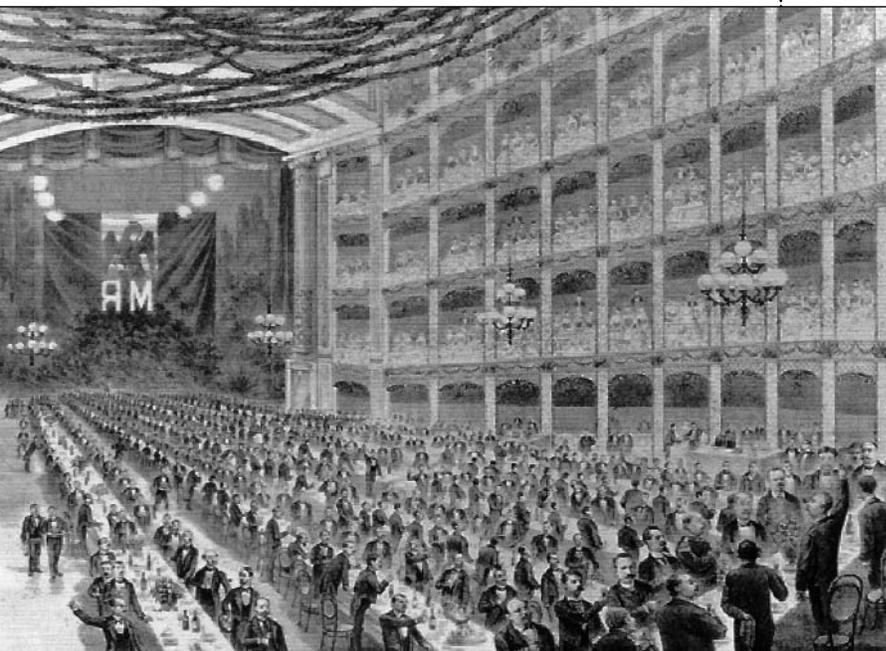
¹⁹ Albert M. William, *Viajes por México durante los años de 1843 y 1844*, México, Conaculta-Siquisiri (Mirada vieja), 1996, pp. 141–142 y 161.

El urbanismo y la arquitectura responden a los usos sociales y de cierta manera los petrifican. Por otra parte, Francisco Arbeau fue un digno exponente de aquella generación de empresarios que, con anterioridad a la promulgación de las Leyes de Reforma, vio en la arquitectura monacal novohispana un obstáculo para desarrollar sus proyectos:

Quando se hicieron las concesiones o se adjudicaron las localidades en las que se encuentran fabricados esos conventos, la ciudad estaba casi despoblada, y se creyó, tal vez, que las personas que seguirían la vida monástica serían más de las que se ha acreditado que son [...] en cada uno de ellos pueden, holgadamente, caber dos o tres centenares más de los individuos que actualmente los ocupan. De manera que la extensión que tienen esas localidades no sirve de otra cosa que de aumentar su lobreguez y privar a la sociedad de establecimientos útiles. Las instancias han cambiado: la población de la ciudad se aumenta considerablemente y la de los conventos disminuye. Es pues llegado el caso de proporcionar mayores

ventajas y hermosura a la primera, construyendo edificios útiles en su centro y abriendo nuevas calles.²⁰

Las funestas consecuencias que la invasión estadounidense (1846–1848) trajo al país impidieron la construcción de las galerías vislumbradas por Arbeau, no obstante, la presencia de su teatro, operando como punto nodal, motivó que el Callejón de Los Mecateros se transformara gradualmente en la Avenida del 5 de mayo, y que importantes establecimientos comerciales, hoteles y restaurantes fueran ubicándose en sus inmediaciones.²¹ Una de las vistas que con mayor frecuencia se reprodujo, tanto en litografía como en fotografía, con el tema del progreso alcanzado en la urbe, fue una perspectiva a un punto de fuga que remataba con las columnas colosales del nuevo hito; construcciones nuevas delimitaban a la vialidad que se fue formando a partir de sucesivas ampliaciones; sobre las aceras prosperaban árboles, cuyos follajes cuidadosamente recortados acentuaban las dos líneas de proyección. El horizonte quedaba dominado por la estructura metálica que coronaba a la sala de espectáculos era la imagen de la ciudad “limpia, regular, elegante y cosmopolita” que lograría atraer la atención de los inversionistas extranjeros;²² aquella que imaginaron, pero no lograron recorrer el promotor y su arquitecto.



Anónimo, *Aspecto del banquete ofrecido al Sr. General Porfirio Díaz, Presidente de la República, por la Junta Central Porfirista, la noche del 21 de septiembre de 1891, en el Teatro Nacional y al cual concurrieron los Presidentes de los Ayuntamientos de la República, 1891*, Taller litográfico de C. Montauriol y Compañía, 0.25 x 0.30, tomada de Gabriel Villanueva, *op. cit.*

²⁰ Francisco Arbeau, *Carta al Excelentísimo Señor Secretario del Ayuntamiento de la Ciudad de México*, 26 de septiembre de 1846, Archivo Histórico del D.F. (AHDF), Calles, Apertura, v. 451, exp. 17, f. 2.

²¹ Sobre la creación de la Avenida del 5 de mayo publicó: “Del Callejón de Los Mecateros a la Avenida del 5 de mayo: la difícil construcción de un espacio urbano moderno”, en *Diario de Campo. Boletín interno de investigadores en el área de antropología*, núm. 50, México, 2002, pp. 2–9.

²² “Todas las naciones han procurado y con razón que sus primeras capitales rivalicen unas con otras en magnificencia y ornato. De aquí resulta el encanto que atrae a los viajeros; esto hace a las capitales agradables y adiosas y de aquí resulta también la respetabilidad y supremacía que ejercen sobre las demás ciudades. Un viajero se forma idea de la civilización de un país [...] viendo a su paso [...] la regularidad, limpieza y policía de sus calles, según la mayor o menor elegancia de sus edificios y según la hermosura y comodidad de sus paseos...”. Francisco Arbeau, *op. cit.*, pp. 1-2.

Segundo acto. Los valores del corintio

Por fortuna, las plantas arquitectónicas correspondientes a los tres niveles y un corte longitudinal del Gran Teatro Nacional de Santa Anna, fueron litografiados e incluidos tanto en publicaciones de la época como en los escasos estudios retrospectivos que se han emprendido sobre la obra de Lorenzo de la Hidalga.²³ Originalmente, estas láminas tuvieron por función aclarar las dudas y responder a los severos cuestionamientos que algunos colegas inconformes, entre otros un resentido Moró, hicieron al proyecto propuesto por de la Hidalga, críticas que se incrementaron considerablemente a partir de que le fueron confiados, además, el diseño y la construcción del Monumento a la Independencia.

A partir del dibujo de la planta baja y el corte puede advertirse la transición espacial experimentada por los asistentes, desde que descendían de sus carruajes hasta que penetraban en la gran sala de espectáculos. Una vez transpuesto el pórtico, se ingresaba al vestíbulo a través de cinco arcos, y desde allí podía accederse a las dependencias del hotel y al restaurante; dos arquerías paralelas delimitaban este recinto y le conferían fluidez a la circulación. Más adelante, la altura se elevaba súbitamente dos niveles en el patio cuadrangular, rodeado de columnas, cuatro por lado, y cubierto con una moderna cúpula acristalada, que además de resguardar de la intemperie a los asistentes, permitía la contemplación del cielo estrellado durante las noches despejadas; esta característica pudo contribuir a hacerlo uno de los salones más apreciados para verificar grandes bailes, como el de máscaras, que anunciaba las restricciones que imponía la Semana Santa. En los muros norte y sur, el arquitecto abrió seis nichos para colocar esculturas, probablemente representaciones de Apolo y de las musas asociadas a la lírica, la tragedia, la comedia, la música y la danza.²⁴ Este espacio hacía

²³ Entre las segundas puedo mencionar a Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 91, quien incluso estableció un estudio comparativo entre el Nacional de México, la Escala de Milán y el de Burdeos; y los artículos de García Barragán, ya referidos.

²⁴ De la Hidalga planeaba rematar el ático con seis esculturas y dos jarrones. Es posible que se tratara de representaciones de las



Anónimo, *Calle de Vergara en la Ciudad de México*, en segundo plano la fachada principal del Teatro Nacional, en donde ya se advierten algunas modificaciones. En la imagen también aparecen el ex hospital de Betlemitas y la cúpula de la iglesia del convento de San Lorenzo, ca. 1880, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

las veces de filtro social, por ser paso obligado hacia los corredores que conducían al ascenso hacia la cazuela,²⁵ restringiendo el paso al siguiente recinto. Al fondo, en el extremo poniente, se ubicaba el salón de pasos perdidos,

musas Talía, asociada con el arte de la comedia; Melpomene, con la tragedia; Calíope con la poesía épica; Erato, con la poesía lírica y los cantos sagrados; Euterpe, con la música de flautas y otros instrumentos de viento, y Terpsícore, con la música y el baile. Si se mira al óleo de Pedro Gualdi, puede advertirse que también se incluiría una efígie de Apolo.

²⁵ Enrique Olavarría y Ferrari, citado en Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 10.



Casimiro Castro, *Vista del Teatro Nacional*, ca. 1867, Litografía, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

una galería que albergaba los arranques de tres escalinatas, que llevaban hasta los balcones, los palcos o, en su defecto, por la central, hacia la circulación periférica al patio de butacas. A través de la disposición de los apoyos es posible inferir la importancia que de la Hidalga asignó a este espacio: el acceso se repartía en tres vanos delimitados por pilastras, consiguiendo un ritmo a partir de la alternancia entre el lleno y el vacío; y otro, formado por repetición de elementos. Ya en el interior, dos columnas magistralmente dispuestas enmarcaban la escalinata central; pero vistas desde el norte o el sur señalaban además el embarque de las laterales, es decir, los mismos cuerpos formaban composiciones distintas dependiendo de la posición del observador, todo esto sin aludir a su función estructural.

En los tres niveles se incluyeron bloques de baños para hombres y mujeres que presentaban la ventaja adicional de recibir ventilación desde los cubos de luz aneoxos; al considerar el estado que entonces mantenía la higiene en la ciudad, es posible dimensionar esta previsión, misma que desde el presente podría parecer una obviedad de programa. Así, los cambios en los niveles de piso; las alturas y las formas de la cubierta, y

el impecable estudio de las vistas, confieren a esta transición espacial gran interés plástico: por la variedad de ámbitos y subámbitos que se generaban, y no menos relevante por todas las prevenciones consideradas para evitar aglomeraciones al desalojar el inmueble, siempre habría un recinto agradable en donde aguardar prudentemente a que los ocupantes de la galería abandonaran la zona vestibular. Un planteamiento congruente con una sociedad organizada en grupos, en donde un aristócrata y un artesano no debían compartir la misma escalera.

En la historia del teatro mexicano, este escenario resultaba inusualmente amplio y profundo; estaba dotado con una maquinaria capaz de bajar y elevar varios “decorados” o telones, recurso indispensable para aproximar al público a las épocas y los lugares imaginados por los autores de las piezas literarias. Los 32 camerinos, las sastrerías y las áreas destinadas

para pintar escenografías se repartían en dos niveles a cada extremo del foro. El partido arquitectónico cumplía con el principio de simetría, uno de los valores plásticos más apreciados en la época, pero además se consiguió una aproximación agradable que evitaba a los asistentes, al terminar la función, quedar inmediatamente expuestos a las variaciones de la temperatura, mientras aguardaban que su carruaje se apostara ante el estilóbato del edificio. Esta secuencia de salones cumplía más que satisfactoriamente con una función ajena a lo que sucedía en el foso de la orquesta, y sí en cambio, con la mentalidad de la época: establecer el estatus de los caballeros a partir de la indumentaria de las damas que les acompañaban; la costumbre victoriana de observar y ser observado, y formar parte o ser excluido. A cada uno de los tres niveles de palcos correspondía un *foyer* o salón fumador, espacio masculino por definición en donde los jefes de familia y los jóvenes *lagartijos*, tanto de pensamiento liberal como conservador, comentaban los acontecimientos políticos, mientras las señoras aguardaban en la sala.

Antes de formar cualquier juicio estético sobre la fachada principal es preciso considerar la importancia que

Lorenzo de la Hidalga concedía a la asignación de un carácter adecuado los edificios, especialmente para los públicos. El proceso creativo encaminado a cumplir con esta norma comenzaba con la selección, de entre la gramática formal grecorromana, de los elementos sustentantes y sustentados, es decir, con el diseño de los pedestales, las bases, los fustes, los capiteles, el arquitrabe, el friso, las cornisas, la dimensión dada a los intercolumnios y otros elementos ornamentales propios del orden arquitectónico elegido. Todo esto en estrecha relación con la escala a dar al inmueble, así como de su contenido simbólico. En todo caso, la definición de niveles, ejes, salientes y entrantes debería aludir muy claramente a la disposición y función de los espacios interiores.²⁶ Esta nueva interpretación del concepto de unidad, que rebasa lo puramente temporal o lo concerniente a la solución de los cuatro frentes, significa un cambio respecto de los primeros ejercicios historicistas, en donde poco se atendía a la coherencia existente entre la envolvente y el conjunto de necesidades humanas a solucionar.

El concepto de armonía fue interpretado por el arquitecto español, —así como por buena parte de su generación— como la definición de un patrón de medidas o módulo base al que debían referirse todos los componentes del inmueble: espaciales, estructurales y formales. En este caso, los elementos prefabricados de hierro y cristal no dictaron la proporción de la obra; ésta decisión todavía quedó en manos del artista académico. Así, la unidad y la armonía eran los principios que definían al carácter de un edificio, lo que en otras palabras significaba que los alzados tuvieran la elocuencia suficiente para transmitir al transeúnte, erudito o lego, una idea más o menos aproximada sobre las actividades desarrolladas al interior. En la obra promovida por Francisco Arbeu, este mensaje no debía limitarse a lo que sucedía en la sala de espectáculos sino aludir, además, a los servi-

²⁶ Sobre la intencionalidad de los elementos presentes en la fachada principal del *Teatro Nacional de Santa Anna*, se cuenta con el artículo: L. E., “Gran Teatro de Santa Anna”, *op. cit.*, pp. 212–213.



Anónimo, *Vista de la Avenida del 5 de mayo, al fondo el pórtico del Teatro Nacional, ca. 1890*, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

cios de hotel y restaurante con que estaba dotado el conjunto.²⁷

El paramento en donde se abrían los cinco medios puntos que conformaban el acceso principal, se remecía unos metros del alineamiento general de la calle de Vergara —dos intercolumnios— dando cabida a una escalinata que elevaba el ingreso sobre el nivel de la acera, recursos, ambos, puestos en juego para asignar jerarquía al inmueble y conseguir que las columnas proyectaran su sombra sobre el muro. En determinadas horas del día, éstas, a manera de figuras protagónicas, predominaban sobre un fondo oscuro. Los metros cuadrados restados al vestíbulo se ganaron en presencia. De la Hidalga siguió la fórmula propuesta por el teórico Jean-Nicolas-Louis Durand, bien conocida en Europa: un pórtico central de inspiración historicista al que se le añaden dos volúmenes laterales, en donde se alojaban las necesidades que imponía la época.²⁸ La

²⁷ La fachada principal se reconstruyó a partir de los documentos siguientes: Pedro Gualdi, *Exterior del Teatro de Santa Anna. Siglo XIX*, óleo sobre tela, 0.70 x 0.97, col. Banco Nacional de México, S.A., de dos vistas urbanas de Casimiro Castro; de la litografía de Murguía, *Gran Teatro Nacional*, publicada en Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco, Artístico y Monumental...*, t. 1, México, Editorial del Valle de México, 2000, p. 510, y de dos fotografías procedentes de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

²⁸ “Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834). Probablemente

novedad aquí consiste en que sobre el friso colocó un ático compuesto por 11 vanos y 16 pilastras; descartó el so-corrido recurso del gran frontón triangular y proveyó a los comensales y huéspedes con la hermosa vista de los volcanes.²⁹ Al destacarse por su escala sobre las viviendas más próximas y el pretil del ex hospital de los Betlemitas, dominaba, junto con la cúpula de la iglesia de San Lorenzo, sobre el perfil urbano, adquiriendo la grandeza que corresponde a un edificio público que además ostentaba el rango de nacional.

fuera el teórico de arquitectura más influyente de principios del siglo XIX, no sólo en Francia sino también en Alemania. Se formó con Boullée y con el ingeniero civil Rodolphe Perronet ...Construyó poco (Maison La Thuile, París, 1788, destruida en el siglo XIX), pero en cambio se le encargaron decoraciones para fiestas durante la Revolución y presentó a la Convención numerosos proyectos de edificios públicos. En 1795 fue nombrado catedrático de arquitectura en la nueva *École Polytechnique*, que se estructuró como la escuela real de ingenieros militares (y a la que sustituyó), manteniéndose en este cargo hasta 1830. En 1800 publicó su *Recueil et parallèle des édifices en tout genre*, donde se ilustraban edificios públicos de varios periodos y países (incluyendo los no europeos) según su teoría de las proporciones modulares. Sin embargo, su obra principal es *Précis et leçons d'Architecture* [1802–1809, reeditada con frecuencia y traducida al alemán; en dos volúmenes], en la que establece el ideal racionalista de un funcionalismo utilitario: 'uno no debería preocuparse por realizar edificios bellos, ya que si uno se ocupa solamente de satisfacer los requisitos prácticos, es imposible que no resulten bellos'. Escribió: 'los arquitectos deberían preocuparse de proyectar y nada más'. Sin embargo, no abandonó el empleo de la ornamentación historicista ni el principio de proyectación en estricta simetría." Pevsner, *op. cit.*, pp. 179–180.

²⁹ La proporción del ático que desarrolló para el mercado de la Plaza del Volador, recibió comentarios desfavorables, a los que el arquitecto respondió: "...el cuerpo superior de la fachada del mercado corresponde a una parte accesoria o secundaria del edificio, es propiamente lo que constituye un ático en arquitectura, y pocos edificios pueden pasar sin él, así es que muchos monumentos de importancia los tienen y en nada disminuyen su magnificencia, ni puede disminuirla una cosa que la necesidad y la conveniencia exigen. Un ático es siempre la coronación de un edificio, y su proporción puede ser la mitad de la altura del cuerpo principal, y en algunos casos hasta la tercera parte: se distingue, además, por la sencillez en los miembros del orden a que corresponde", Lorenzo de la Hidalga, citado en Álvarez, *op. cit.*, p. 85.



"Programa para una función en el Teatro Nacional", tomado de Antonio de María y Campos, *El programa en cien años de teatro en México*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

Atendiendo a lo estrecho de la calle, se invirtió la solución tradicional. Así las columnas colosales se mantuvieron sobre el mismo eje que los cuerpos laterales, y lo que retrajo fue el ingreso. Mucho se ganó en contraste, pues durante el día, a la distancia, los apoyos corintios destacaban sobre un fondo penumbroso; y por la noche, la luz emitida desde el interior era fraccionada por los apoyos. El interesado no abrigaría duda alguna sobre la dirección en que debería encaminarse para ingresar al edificio.

Al poco tiempo de su inauguración, el sábado 10 de febrero de 1844, meses antes de que el *cojitranco* partiera

hacia el exilio, el aspecto que ofrecía la gran sala de espectáculos fue captado por los pinceles de Pedro Gualdi, en la obra *Interior del Teatro de Santa Anna*.³⁰ La vista a que aludo fue tomada desde el escenario hacia el patio de butacas, justo hacia el apabullante, intrincado y vivo panorama que se desplegaba ante los ojos de los actores durante las representaciones. Al centro y bajo el palco presidencial, la vacilante silueta de un caballero, aún cubierto con un sombrero de copa, aparta el cortinaje que desde el desembarque de la escalinata cerraba el acceso principal, delimitado por dos nichos que resguardaban las correspondientes esculturas de tamaño natural, posiblemente representaciones de la Tragedia y la Comedia. La obra ha iniciado, *el héroe de 1838*, quien es reconocible por su ubicación en el espacio y por su uniforme de gran gala, su familia y algunos de sus colaboradores ocupan ya sus localidades, en el sitio de honor. A éste correspondían tres de los enmarcamientos más elaborados de todo el inmueble.

Aquella noche la concurrencia, no muy nutrida,³¹ se repartió entre el patio de butacas, los balcones, los

³⁰ Pedro Gualdi (1808–1857), *Interior del Teatro de Santa Anna*. Siglo XIX, óleo sobre tela, 0.70 x 0.97, col. Banco Nacional de México, S.A.

³¹ De acuerdo con Enrique Olavarría y Ferrari, la capacidad de la sala de espectáculos era de 2 395 localidades, repartidas de la manera siguiente: 704 en el patio de butacas; 810 en 81 palcos;

palcos y la galería o cazuela, desde donde el pueblo bravo y transgresor, abucheaba, silbaba y se burlaba de las interpretaciones de renombradas actrices italianas, tal y como lo hacía en los antiguos corrales de comedias. Después de todo, era la única oportunidad que tenían de estar por encima de los estratos dominantes.

En las columnas y los frisos predominaba el orden arquitectónico, que ornamentaba los capiteles con hojas de acanto. Una elección que no fue azarosa, ya que era el más apropiado para dimensionar las columnas colosales que delimitaban al proscenio. Su naturaleza femenina podría interpretarse como una alusión abstracta a las “vírgenes jóvenes y graciosas que practicaban honestas y buenas disciplinas”, es decir, a las musas. La gran altura que mediaba entre el plafón y el punto más bajo del piso, sólo era equiparable a algunos espacios interiores sacros como el de la Catedral. Los capitalinos se encontraron de repente con la nueva escala que el siglo XIX asignó a una arquitectura civil pública que debía resultar grandiosa. La relación visual establecida con el escenario hacía de cada palco un ámbito singular. Según se deja ver, en éstos el mobiliario se reducía a algunas sillas de madera o sillones dorados, forrados de terciopelo rojo, cuyas líneas y procedencias dependían de los caudales y gusto de arrendatarios y propietarios. Ondulantes mamparas diagonales separaban a caballeros solos, grupos de damas, parejas y familias. Para cumplir con las formas a que obligaba la buena educación, los corredores perimetrales dispuestos en cada nivel no sólo servían para dar acceso a los balcones, sino que posibilitaban la comunicación entre la concurrencia. Así las familias extensas y las amistades se visitaban y el intercambio de información se favorecía.

El último nivel, llamado paradójicamente el Paraíso, resultaba penumbroso, tal vez porque no había mucho



Programa para baile de carnaval en el Teatro Nacional, tomado de Antonio de María y Campos, *op. cit.*

que lucir. Al centro la proximidad se acentuaba, una masa de siluetas sugiere la existencia de una gradería de pronunciada pendiente que los planos confirman, dispuesta para que los últimos asistentes consiguieran “ver algo” del proscenio.³² En algún momento de tedio, la mirada debió ser atraída hacia el espléndido candelabro de 16 bombillas, formado por numerosos hilos de cristal y metal que permanecía suspendido de una larga cadena hasta alcanzar la posición exacta. En el núcleo de la gran elipse que cubría el ámbito, se abría un oculo que se prolongaba hasta la torrecilla que remataba al edificio por

el exterior; era como si se mirara a través de un cilindro, concentrando en un punto de la cubierta la sensación de profundidad, de una secuencia de niveles que se proyectaba hasta el infinito.

Desafortunadamente en ninguna de las crónicas que aluden a este inmueble se mencionan los materiales con los que se armó la cubierta interior, pero siguiendo la tradición constructiva de la época, podríamos apuntar hacia la madera, el yeso y la tela. Gualdi, en cambio, sí da cuenta de la intención de Lorenzo de la Hidalga de manejar diferentes planos, rehundiendo los motivos iconográficos pintados y resaltando, a manera de enmarcamientos, los rombos que hacían las veces de grandes pétalos. Las representaciones de cuatro figuras femeninas aladas quedaban separadas por estilizadas liras, trofeos, cornucopias y otros motivos fitomorfos que se organizaban bajo un patrón radio concéntrico. Enmarcando al oculo aparece una greca de inspiración griega. Dos efectos fundamentados en el contraste son identificables aquí: el primero se consiguió mediante el manejo de la luz, en tanto la cazuela o Paraíso se muestra casi en la oscuridad, el plafón resplandece; la iluminación artificial se propagaba desde el centro hacia la periferia. Junto con la escala, las lámparas de gas en un espacio

120 en balcones; 650 en galerías y 111 en ventilas. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 10.

³² Proscenio: en un teatro moderno es el área existente entre el telón y la orquesta.

cerrado asignaban nuevos contornos, tonalidades, texturas y sombras a los volúmenes; el segundo efecto, tiene que ver con la distribución de las masas, la gran elipse parecía sostenida por apenas 22 esbeltos apoyos, cuando en realidad estaba anclada a la compleja estructura de madera que formaba parte de la cubierta. Debo insistir en que se proyectó atendiendo preferentemente a la iluminación artificial, por eso las águilas nacionales, capiteles, barandales, ménsulas, guirnaldas y acantos se cubrieron con hoja de oro, como un recurso para multiplicar todos aquellos haces. Atmósfera de fulgores, de perfiles vibrantes, de sombras difusas, de vuelta por Gualdi, a la que enriquecían la joyería de las señoras y los apliques de los uniformes militares.

Final de obra. ¡Abajo el telón!

En esta breve aproximación al que fuera uno de los edificios emblemáticos del nivel de civilización alcanzado por la Ciudad de México, cuando el general *cojera* dispuso que se erigiera este teatro en la capital de una República central, me propuse destacar dos aspectos: uno, la visión y participación en la génesis del proyecto de un promotor como Francisco Arbeu; y, dos, insistir en la relevancia que las imágenes y las descripciones guardan en el proceso de identificación de los valores plásticos que normaban las composiciones de los arquitectos académicos. Si atendemos a la activa sustitución de construcciones experimentada en casi todos los asentamientos del país, entonces afinar esta metodología de aproximación a la arquitectura abolida representa, junto con la arqueología de sitios históricos, el único recurso para cubrir los vacíos de información existentes en la historia de la cultura material mexicana.

Detrás del pórtico corintio del antiguo Teatro Nacional subyace el momento cuando todo proyecto urbano-arquitectónico, tendiente a engrandecer a la urbe



Programa para espectáculo de hipnotismo en el Teatro Nacional, tomado de Antonio de Maria y Campos, *op. cit.*

fue apoyado decididamente por el gobierno del general Antonio López de Santa Anna, cuando promotor y arquitecto debían saber cómo alimentar un ego tan dilatado. No obstante, lo superficial del homenaje se hace evidente al detenernos en el mensaje que recibía el público asistente a las temporadas de ópera o a los grandes bailes, al contenido concreto, es decir, al programa ornamental que se centraba básicamente en Apolo y las musas y no en la supuesta defensa del puerto de Veracruz, que llevó al controvertido presidente a perder una pierna durante una acometida francesa, en plena Guerra de los Pasteles. El aporte que busco

construir con estas líneas consiste en identificar, a través de la obra, la interpretación que Lorenzo de la Hidalga hizo de conceptos básicos para la composición arquitectónica, sólo en apariencia atemporales, como son el orden, la unidad, la armonía y la economía bien entendida y, no menos importante, la relación que el arquitecto estableció a través del tiempo con la ciudad.

La fortuna crítica del Teatro Nacional de Santa Anna se ha dirigido al espectáculo mismo, dejando de lado su continente arquitectónico que alcanzó una significativa proyección urbana: estuvo asociado a los primeros intentos secularizadores y a la conformación de un eje comercial que tomaría la forma de galerías, como las que impactaron en el paisaje edificado de Londres y París. Rápidamente se constituyó en un punto nodal que detonó el proceso de cambio de un sector, que llegaría a ser tan relevante para el desarrollo de géneros edilicios innovadores como fue la Avenida del 5 de mayo. En lo que concierne a su autor, el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, este encargo le permitió expresar una visión personal de aquella sociedad y aplicar las tres características que, de acuerdo con sus notas, deberían definir a un edificio público de calidad indiscutible: grandeza, magnificencia y proporcionar ornato a la ciudad.