

Una obra y dos actores

El Teatro Nacional de la ciudad de México,
1841-1901

La mayoría de las veces la palabra "teatro" se vincula con la obra en escena; sin embargo, olvidamos que también se relaciona con el espacio arquitectónico, y este concepto se refiere a todo aquello que se necesita para conformar el inmueble teatral; esto es, el escenario, la sala de espectadores, el foso de la orquesta, las zonas de los camerinos, la tramoya, los servicios, los talleres, etcétera.

68 |

El teatro moderno tiene sus antecedentes en la época barroca, cuando se transforma en una edificación independiente del palacio real y adquiere una relevante importancia e interés para la sociedad y los arquitectos de ese tiempo.¹ A tal grado que, durante el siglo XIX, este tipo de edificaciones fue representativo de una nueva expresión arquitectónica, provocando entre 1840 y 1890 que la mayoría de las construcciones realizadas en Europa fueran teatros para ópera.

Destinados a un nuevo público, el burgués, estos teatros marcaron un cambio en la concepción arquitectónica espacial; sus escenarios, salas, salones, plateas, palcos, pasillos y demás dependencias fueron iluminados en un principio con gas y posteriormente con acetileno; su escenografía y vestuario fueron cada vez más creíbles, más reales, más profesionales. Elegancia, comodidad y modernidad fueron factores imprescindibles para estas construcciones.

México, por su parte, no fue ajeno a esta transformación del teatro. Bajo las tónicas de "modernidad" y "progreso", el gobierno liberal, deseoso de engrandecer al país, enfocó su interés hacia las principales ciudades europeas, Francia, Italia e Inglaterra, a las que tanto admiraba e imitaba, considerando que en sus teatros se reflejaba su "alto

¹ Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1970, p. 180.

nivel* cultural.² Como grandes centros de reunión eran ambientes y lugares adecuados que no sólo proporcionaban diversión, sino también ayudaban a propagar de manera sutil y agradable los principios políticos y sociales dominantes. Por ello fue que el gobierno de México decidió impulsar la construcción de teatros en las más importantes ciudades de la República.

Primera llamada. Primera

"El encuentro de dos actores innovadores"

Entre 1841 y 1844 se llevó a cabo la planificación, construcción e inauguración del más importante teatro que hasta entonces se conoció en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX: el Teatro Nacional.³

Este magnífico conjunto arquitectónico fue producto del sueño realizado de dos grandes visionarios en la historia de la arquitectura mexicana: uno, como empresario, el arquitecto guatemalteco Francisco Arbeu, y el otro, como diseñador y constructor, el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Musitú.

El primero nació en Guatemala en 1796. Estudió arquitectura y fue un hombre de pujan-

te espíritu empresarial. Llegó a México poco después de iniciada la guerra de Independencia y al cabo de 20 años, aproximadamente, había logrado amasar una gran fortuna como resultado de sus negocios en la construcción de vías férreas.⁴

En esa época en la capital mexicana no existían muchos teatros que se diferenciaban tanto por el público que los frecuentaba como por su tipo de espectáculo y de construcción. La mayoría de los teatros eran de madera y estaban destinados al pueblo, mientras que la alta sociedad asistía al único de mampostería que había en la ciudad y que gozaba de gran prestigio, el Teatro del Coliseo Nuevo (posteriormente llamado Principal).⁵ Pensando en esta sociedad, el señor Arbeu concibió a fines de 1840 un ambicioso y brillante proyecto, el de financiar la construcción de un moderno y suntuoso teatro que superara en todo al del Coliseo Nuevo. De esta manera, comentó, no sólo engrandecería a México y al gobierno sino que, además, contribuiría a embellecer la ciudad.⁶

Para poder realizar este sueño lo primero que llevó a cabo fue convocar a un concurso sobre el proyecto del futuro teatro, resultando ganador el del arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitú. Éste presentó un diseño totalmente innovador conformado por un conjunto arquitectónico en el que, siendo el foco de atracción el teatro, incluía sin relevancia visual un hotel y un restaurante, además de una serie de nove-

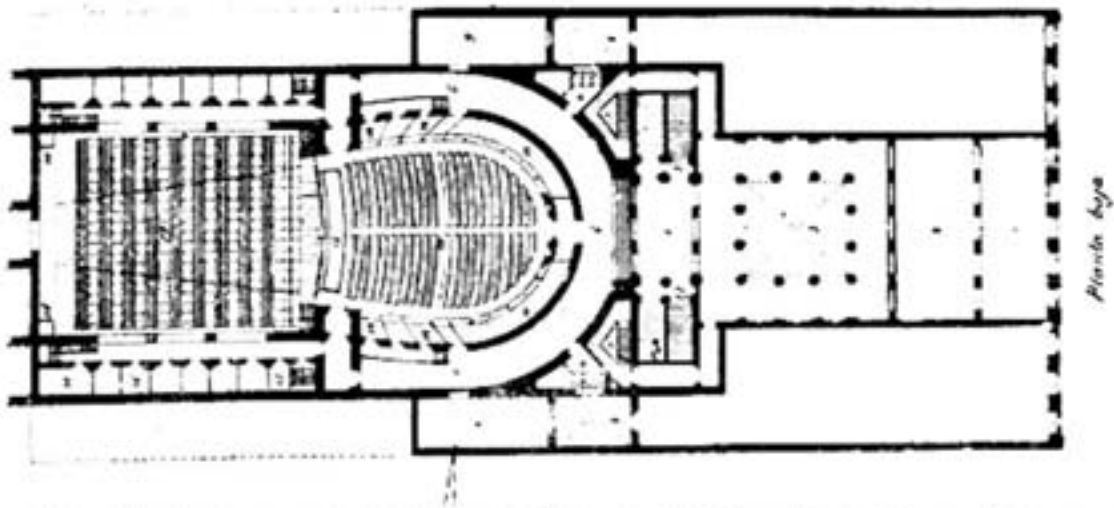
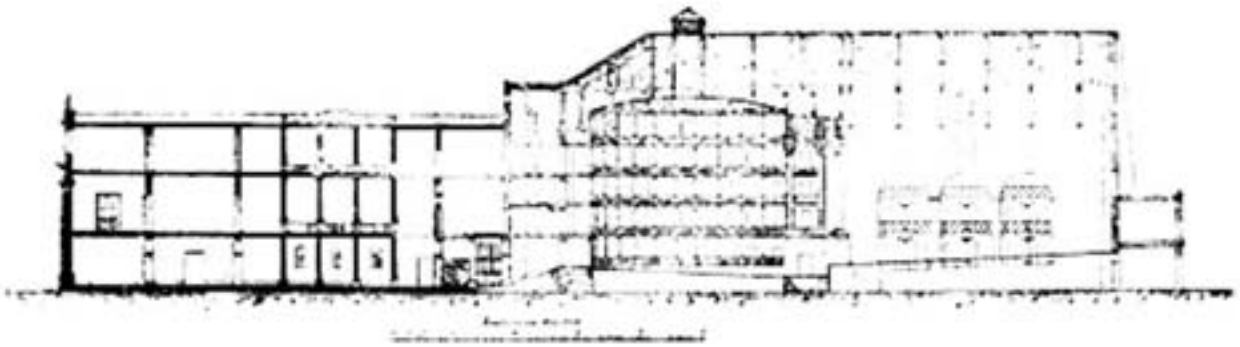
² Hugh Honour, *Neoclasicismo*, Madrid, Xaray Ediciones, 1982, p. 130.

³ Durante la segunda mitad de la centuria decimonónica en la ciudad de México fueron edificados con capital de particulares otros dos teatros de mampostería que, con sus diferencias en repertorio, público y construcción, también alcanzaron gran prestigio: el Teatro Iturbide en 1851 y el Teatro Arbeu en 1874. En éstos, junto con el Nacional y el Principal, se presentaron las mejores compañías teatrales nacionales y extranjeras con programas tanto de obras líricas como dramas, óperas y comedias. María Eugenia Aragón Rangel, "El Teatro Nacional de la ciudad de México. 1841-1901", tesis de licenciatura, México, INBA, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1995, p. 39.

⁴ Tal es el caso de la línea de ferrocarril que proyectó y construyó hacia 1830 para comunicar a la ciudad de México con el pueblo de Tlalpan. María Eugenia Aragón Rangel, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Manuel Francisco Álvarez, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en Méjico*, México, A. Carranza y Comp. Impresores, 1906, p. 90.

⁶ Archivo Histórico del Ex-Ayuntamiento de la ciudad de México, *Fincas. Pulcos en los Teatros Principal y Nacional*, t. 1104, exp. 12, año 1843.



Planos arquitectónicos de la planta baja y corte longitudinal del Gran Teatro Nacional; periódico *El Arte y la Ciencia* [imágenes publicadas en septiembre de 1901 a raíz de la destrucción del teatro para prolongar la avenida Cinco de Mayo] Imp. Lito. de I. Cumpido, Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (reg. 22-5).

dosos servicios, como cafetería, nevería, galería de arte, sala de billar, salón fumador, guardarropa, sala de descanso y salón de fiestas. Eran notables sus amplias escalinatas y pasillos, su cómoda sala de luneta, zona de palcos y zona de plateas. Si bien el presupuesto de construcción era el más elevado, al señor Arbeau le interesaban aún más las futuras ganancias que le dejarían “las manos llenas de dinero”,⁷ así como “la solidez, elegancia, belleza y magnitud del monumento diseñado”.⁸

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem*, nota 5.

El arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Musitu⁹ nació en Álava, España, en 1810. En la Real Academia de San Fernando de Madrid realizó los estudios correspondientes para desempeñarse en la arquitectura. Posteriormente obtuvo una pensión para estudiar en Roma. Al término, en 1836, continuó estudiando en la

⁹ Los datos biográficos sobre el arquitecto De la Hidalga le fueron proporcionados personalmente por su hijo, el arquitecto Ignacio de la Hidalga, a Manuel G. Revilla, Manuel G. Revilla, *Obras*, México, Imp. de V. Agüeros, Biblioteca de Autores Mexicanos, núm. 60, 1908, p. 28. Y del mismo autor, “Don Lorenzo de la Hidalga”, en *El Arte y la Ciencia*, México, Revista Mensual de Bellas Artes e Ingeniería, septiembre de 1901.

École Polytechnique de París, donde afirmó sus conocimientos sobre el clasicismo. De manera simultánea trabajó en el taller de su profesor, el prestigiado arquitecto neoclasicista Henri Labrouste, taller que gozaba de gran fama porque se había convertido en el centro de enseñanza racionalista más importante de Francia, y en el que entabló amistad con los reconocidos arquitectos Edmundo Blanc y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, de quienes aprendió algunos principios de funcionalidad. Sin embargo, las ideas que dejaron profunda huella en De la Hidalga, cuando asistió a la École Polytechnique, fueron las enseñadas por su otro eminente profesor, el arquitecto neoclasicista Jean Nicolás Louis Durand.^{10,11}

“Con la idea de realizar mayores adelantos, disponíase a partir para Italia, cuando por invita-

ción familiar le fue preciso pasar a México por determinado tiempo”.¹² Detrás de esta invitación estaban los acaudalados comerciantes Ana Ramona de Icazbalceta y Musitú, prima materna, y de su esposo, Eusebio García Monasterio. Fue así como el arquitecto De la Hidalga llegó a esta ciudad capital en 1838, acompañado de una sólida preparación y formación eminentemente neoclásica. Una vez instalado fue bien recibido socialmente entre las colonias de extranjeros residentes en la ciudad, siendo la española la que le dio un trato preferencial. En ella destacaba entre sus más importantes personalidades el señor José Rafael Oropeza, quien de amigo se convirtió en su protector. “Sin embargo, ante el requerimiento de varios trabajos que le habían sido solicitados y el buen recibimiento por parte de las mejores familias de la ciudad, fue que decidió fijar definitivamente su residencia en México.”¹³

Al cabo de poco tiempo contrajo matrimonio con su sobrina, Ana García Icazbalceta, hija de su prima y hermana del eminente historiador Joaquín García Icazbalceta.¹⁴ Recién casado estableció, a semejanza de su maestro Labrouste, una “Academia de Arquitectura, Dibujo y Matemáticas” en el entresuelo de la casa del señor José Rafael Oropeza en el número 2 de la calle de Flamencos (hoy José María Pino Suárez). A través de ella logró una excelente repu-

¹⁰ Elisa García Barragán, *Lorenzo de la Hidalga. Un precursor del Funcionalismo*, México, UNAM, IIE, 1977, p. 71.

¹¹ Arquitectos como Jean Nicolás Louis Durand, John Soane, E. L. Boullée, Henri Labrouste y Claude Nicolás Ledoux reaccionaron contra los principios tradicionales arquitectónicos de su tiempo. El arquitecto Durand, influido por los racionalistas del siglo XVIII y por los arquitectos Ledoux, Boullée y el ingeniero civil Rodolphe Perronet, es tal vez el teórico de arquitectura más influyente de principios del siglo XIX en Francia y Alemania. Fue un innovador, ya que contribuyó a definir una serie de reglas y principios propios de la arquitectura neoclásica. En su obra *Précis des Leçons* establece el ideal racionalista de un funcionalismo utilitario, es decir, que la principal obligación del arquitecto es la de lograr un edificio que funcione perfectamente; en el que la utilidad pública y privada, la comodidad y el resguardo de las personas sean el fin principal y en el que cualquier deseo estético o emocional que se quiera reflejar no debe interferir las necesidades ni poner trabas a la realización del programa arquitectónico. Según Durand y Labrouste, la coherencia, la simetría, el orden y el equilibrio de líneas, formas y volúmenes estarían determinados por la Razón. La belleza arquitectónica no se alcanzaba con el uso del color ni con ornamentos decorativos, sino satisfaciendo una necesidad a través de la funcionalidad, relegando los elementos innecesarios y utilizando formas rectilíneas que provocarían los efectos de solemnidad, rigidez y permanencia. Hugh Honour, *op. cit.*, p. 60; Nicolás Pevsner, John Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 179.

¹² *Idem*, nota 9.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Tuvieron cuatro hijos, dos mujeres y dos varones, Ignacio y Eusebio, que estudiaron arquitectura en la Academia de San Carlos, donde fueron catedráticos e hicieron estudios complementarios para titularse como ingenieros topógrafos e hidromensores. Algunas veces trabajaron en colaboración con su padre. Ignacio, el mayor, realizó la fachada del Teatro Principal (1865) y junto con su hermano realizaron obras como el Panteón Español y su capilla (1880); casa en avenida Juárez —donde estuvo el cine Variedades— (1885); casa del señor Hagenbeck —en Bolívar— (1885), y el edificio del Palacio de Hierro (1889). *Idem*, nota 9, e Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1974, p. 282.

tación entre los profesionistas de su ámbito, entre la elite capitalina y, sobre todo, entre las pocas personas que en esos años podían darse el lujo ya no de edificar una obra de acuerdo con sus gustos y necesidades, sino también de pagar a un arquitecto que realizara sus deseos. Muy pronto ganó un prestigio laboral y académico que lo llevó a ser nombrado Académico de Mérito de la Academia de San Carlos; profesor de arquitectura civil e hidráulica en el Colegio Militar, con el grado de Capitán del Cuerpo de Ingenieros del Ejército Mexicano; Presidente de la Sección de Bellas Artes de la Comisión Científica, Literaria y Artística de México; así como el privilegio de ser el único arquitecto de México nombrado Socio Honorario del Instituto Real de Arquitectos Británicos (entre los que se encontraban personalidades de la talla del italiano Severio Cavallari y del alemán Jakob Ignaz Hittorf). Por si esto fuera poco, era además un aficionado a la pintura, la escultura y la miniatura al pastel.

Las ideas y principios que el arquitecto De la Hidalga aprendió a través de la enseñanza y amistad recibidas de los mejores arquitectos neoclasicistas franceses, influyeron en él a tal grado que lo convirtieron en uno de los primeros precursores de la arquitectura orgánica o funcional en México, la cual en el siglo XIX era una arquitectura en la que se aplicaba el principio de la economía, traduciéndose en el rechazo a elementos, formas y volúmenes que estuvieran por demás, ya que éstos tenían que adaptarse a un uso y función específica y necesaria. Esto explica las palabras del arquitecto De la Hidalga a sus alumnos:

El complemento y remate de un edificio, su verdadero sello artístico, está en que por medio de sus formas exteriores se acuse claramente su des-

tino, se marque por así decirlo su peculiar fisonomía.¹⁵

O bien,

La arquitectura es un arte que exige más raciocinio que inspiración y más conocimiento positivo que fantasía [...] la suntuosidad, el fin y el estilo se hallan en un edificio en el momento en que se disponga de la forma más adecuada para el uso al que está destinado.¹⁶

Segunda llamada. Segunda

“Un sueño realizado... no gozado”

Una vez que el señor Francisco Arbeu hizo público el proyecto ganador, se dedicó con empeño a seleccionar el terreno más adecuado donde se erigiría el teatro. La búsqueda terminó cuando encontró un terreno que iba de la calle de Vergara (Bolívar) —sobre la que estaría la fachada— al callejón de Betlemitas (Filomeno Mata). Su ubicación no podía haber sido la más ideal, y esto por dos razones básicas: la primera, porque se encontraba justo en el centro de la zona comercial y empresarial de la ciudad y, la segunda, dada su cercanía con el Teatro del Coliseo Nuevo, aseguraría una concurrencia y con ello la venta de entradas al teatro.

El siguiente paso consistió en dar inicio a la construcción en ese mismo año de 1841. Sin embargo, mermado su capital para continuar con el proyecto, el señor Arbeu buscó asociarse con particulares que no se interesaron en su propuesta. Ante tan desalentador panorama, solici-

¹⁵ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México: 1530-1911*, México, Porrúa, 1961, p. 2076.

¹⁶ *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas. 1843-1845*, México, Imp. I. Cumplido, p. 297.

tó y recibió apoyo del Ayuntamiento de la Ciudad al otorgársele varios bonos con valor de 80 mil pesos a cambio de la concesión de tres palcos en la mejor zona del teatro.¹⁷ Según el proceso burocrático de la época los trámites tuvieron que ser aprobados por el mismísimo presidente de la República, general Antonio López de Santa Anna, quien les dio el visto bueno motivado más que nada por su interés en modernizar y hacer progresar al país. Animado Santa Anna por la envergadura del proyecto conminó a ricos empresarios para participar en él, los cuales nombraron como su representante al señor Ignacio Loperena.¹⁸ Esta noticia fue dada a conocer por la prensa con estas palabras:

Don Antonio López de Santa Anna, ganoso de engrandecer y hermostrar a México, amigo de Hidalgo —arquitecto del teatro— aprobó la elección y los planos y prestó eficaz ayuda a Arbeu, buscándole por sí mismo capitalistas que adquiriesen el derecho de propiedad a determinadas localidades del futuro teatro.¹⁹

El 18 de febrero de 1842 se dio inicio a la construcción con una fastuosa ceremonia de colocación de la primera piedra. El señor Arbeu, el arquitecto De la Hidalga y el presidente Santa Anna estuvieron acompañados por ministros, funcionarios y militares de alto rango, así como de autoridades políticas, la Corporación Muni-

pal y renombradas personalidades de la distinguida sociedad capitalina. Santa Anna y Anastasio Zerecero, alcalde de la ciudad, pronunciaron un discurso mientras que el poeta y dramaturgo Ignacio Rodríguez Galván declamó un poema. Esa "primera piedra" en realidad contenía una caja en la que se habían depositado varias curiosidades:

Una medalla de plata que lucía esta inscripción: "El General Antonio López de Santa Anna, Benemérito de la Patria, Caudillo de la Independencia y Fundador de la República, con mano protectora de la Civilización puso este cimiento siendo Presidente" [...] Tres monedas de cobre, una de Morelos, otra de la Jura del Emperador Iturbide, y otra más de la Jura del Acta de la Independencia; también una moneda de oro y otra de plata, de las de curso corriente en esos días, y otra más que era un octavo, de cobre, o sea un "tlaco" [...] Un calendario de Galván de ese mismo año [...] Un ejemplar de *El Diario del Gobierno* en el que se había publicado la Oda de Rodríguez Galván [...] Un ejemplar del *Semanario de la Industria*, dos del periódico *El Siglo XIX*, un ejemplar de las invitaciones para la propia ceremonia, una copia del discurso de Francisco Arbeu, y por último, un programa [...] de la función que se ofrecía en el Teatro de los Gallos [...].²⁰

Durante el proceso de edificación sus socios, en voz del señor Loperena, propusieron darle más importancia arquitectónica al hotel y al restaurante que al teatro. Contrario a ellos, el señor Arbeu seguía pensando que el teatro debía de conservar la preponderancia, ya que la ciudad y la exigente alta sociedad, carentes de un teatro moderno, bello y elegante que fuera digno de su

¹⁷ Archivo Histórico del Ex-Ayuntamiento de la ciudad de México, *Fincas. Palcos en los Teatros Principal y Nacional*, t. 1104, exp. 12, año 1869. De este crédito concedido al señor Francisco Arbeu, sólo 6 800 pesos le fueron entregados en dinero constante y sonante. María Eugenia Aragón Rangel, *op. cit.*, pp. 65-67.

¹⁸ Dedicado a la renta de inmuebles y terrenos, este acaudalado empresario había sido también el flador en el contrato del mercado de la Plaza del Volador, construido por el arquitecto De la Hidalga entre 1841 y 1844. María Eugenia Aragón Rangel, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 384.

²⁰ Antonio Magaña Esquivel, *Los teatros en la ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974, pp. 40 y 41.

nueva riqueza, requerían un centro de espectáculos que estuviera a su altura.²¹ Esta diferencia de opiniones o de intereses llevó al señor Arbeu a disolver la sociedad, a un nuevo endeudamiento y, por consiguiente, a la búsqueda de un nuevo socio aceptando serlo, finalmente, el señor José Joaquín de Rosas, que poco a poco se fue adueñando de toda la empresa al no poder solventar sus deudas el señor Arbeu, siendo en 1869 cuando pasara totalmente a sus manos.

Tercera llamada. Tercera

‘Arriba el telón... ¡comenzamos!’

Después de dos años de trabajos de construcción el conjunto arquitectónico del Teatro Nacional fue inaugurado en plena época de carnaval, el 10 de febrero de 1844, con un concierto ofrecido por el célebre violoncelista alemán Maximiliano Bohrer y que, previamente, había dejado boquiabierto al público de Estados Unidos y de La Habana.

Enrique de Olavarría y Ferrari comenta que:

Sin haber aún terminado los trabajos de ornato y contra los deseos de Francisco Arbeu para que la apertura del teatro no se verificara antes de que el general Santa Anna llegara a la capital a fin de tomar posesión de la Presidencia, el arquitecto De la Hidalga dispuso que el estreno se realizara al cumplirse los dos años de la colocación de la primera piedra.²²

Tanto Francisco Arbeu como Lorenzo de la Hidalga estuvieron de acuerdo en no realizar la inauguración con un baile de máscaras, ya que sería necesario quitar las lunetas y, por consi-



Fachada del Gran Teatro Nacional (aproximadamente 1868). Desde una perspectiva lateral, sobre la calle de Vergara (Bolívar), puede apreciarse que la fachada del teatro se alzaba de manera imponente. Fotógrafo no identificado. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (reg. 58-20).

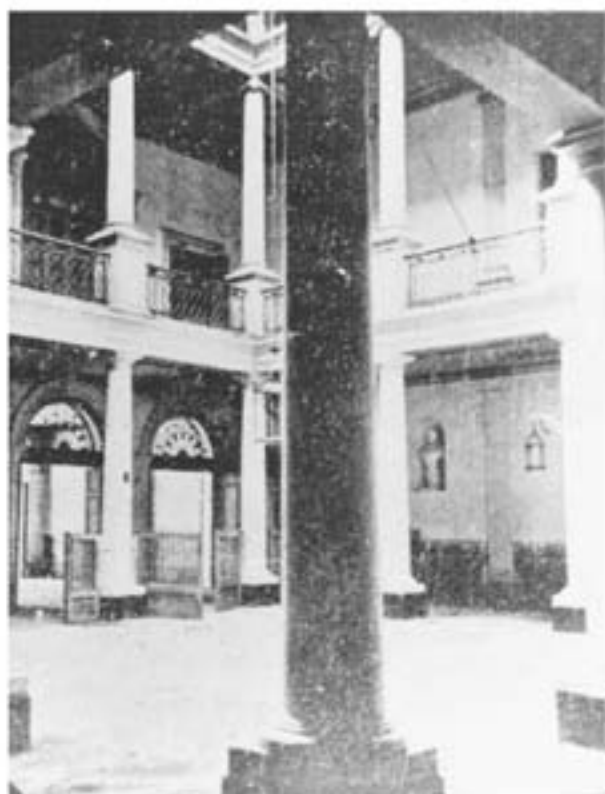
guiente, presentar el patio del salón sin la vista que debía darle la concurrencia que en ellas tomara asiento. El programa de esa fastuosa noche —continúa diciendo Olavarría y Ferrari— hace saber el costo de las entradas: “Precios.- Palcos primeros, segundos, terceros y plateas, con ocho boletos, 16 pesos. Patio y balcones, 2 pesos. Entrada a palco, por cada persona, pasando de los ocho boletos, 1 peso. Galería alta, 4 reales”.

Clementina Díaz y de Ovando narra que “la noche del estreno los elegantes pusieron una nota desagradable ya que fumaron mucho durante toda la función”.²³ Mientras que Olavarría

²¹ Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 87.

²² Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 420.

²³ Clementina Díaz y de Ovando, “El Gran Teatro Nacional baja el telón (1901)”, en *La destrucción del Arte Mexicano*,



Foyer del Gran Teatro Nacional (finales cincuenta, aproximadamente). Una de las novedades arquitectónicas que asombraron a los concurrentes del Teatro fue el foyer, hall o vestíbulo que estaba techado con una bóveda de cristales emplomados. Fotógrafo no identificado. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (neg. 1244-32).

y Ferrari comenta que el señor Arbeu, con la intención de adular y envanecer al presidente Santa Anna, ordenó colocar una estatua suya en el vestíbulo del teatro.²⁴ Sin embargo, el gusto no les duraría mucho, ya que ese mismo año, rebelado el pueblo en contra de Su Alteza Serenísima fue derribada y destruida.²⁵

Menos derecho tuvieron esa plebe y sus directores para invadir como invadieron el Gran Teatro, y destruir como destruyeron la estatua de yeso que en el patio de entrada o desahogo había levantado a Santa Anna la gratitud de don Francisco Arbeu.

Revista de la UNAM, núm. 462, vol. XLIV, México, UNAM, julio de 1989, pp. 9-15.

²⁴ Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 434.

²⁵ Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 44.

El día de ayer —dijo *El Siglo*— no se pudieron librar de la indignación pública el pie del general Santa Anna que se encontraba en el Panteón de Santa Paula, y la estatua de yeso del mismo general, situada en el Teatro de Vergara. Hoy está ya descendida la de bronce erigida en la Plaza del Volador, picado el busto de Santa Anna que se hallaba sobre uno de los balcones de la Sociedad de la Bella Unión, y borrado su nombre en el frontispicio del nuevo teatro.²⁶

El día siguiente de la inauguración la prensa escribió:

Desde mucho antes de la hora señalada para la función, se hallaban las puertas asediadas por numerosa y lucida concurrencia que ansiaba el momento de saciar su curiosidad de ver acabada y en todo su esplendor una obra tan universalmente deseada. Esta obra llena el mayor vacío que se notaba en los monumentos públicos de nuestra capital, y ya de hoy más podremos decir con orgullo que poseemos un teatro que, por su belleza y capacidad, puede competir con los mejores de Europa. El público quedó sumamente complacido con la hermosa estructura que ha sido erigida para su recreo, y así lo manifestó con los entusiastas y prolongados aplausos que prodigó a los señores Arbeu e Hidalgo, obligándolos a presentarse repetidas veces en el escenario.²⁷

Para los días 18, 19 y 20 de febrero de ese año, entonces sí, fueron organizados los bailes de máscaras que tanto gustaban a la elite social capitalina. Para que estos bailes no pasaran inadvertidos, días antes el señor Arbeu distribuyó un volante en el que informaba:

Teatro de Santa Anna. —Bailes de máscaras para el 18, 19 y 20 de febrero de 1844— Al fin este edificio se halla en estado de presentarse y ofrecerse a los habitantes de la hermosa México. Su erección era

²⁶ *Ibidem*, nota 24.

²⁷ Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 421.



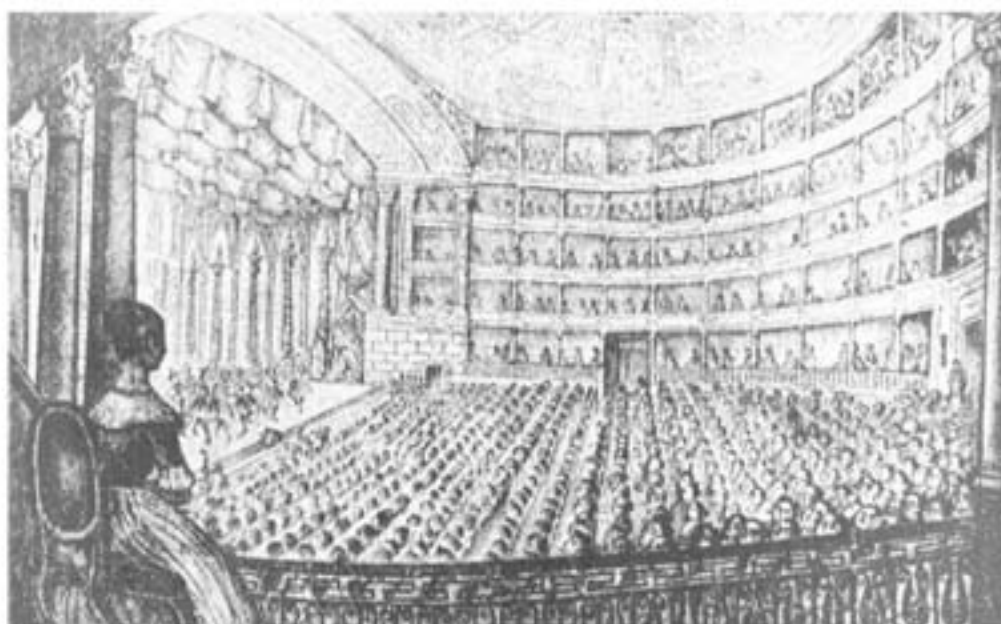
Fachada del Gran Teatro Nacional (1854-1855). En la primera década de vida del mejor teatro de la ciudad, seguramente así lucía de espléndida su fachada. En las pilastras del pórtico se distingue el cartel que anunciaba la presentación de la famosa cantante de ópera, la alemana Enriqueta Sontag. Litografía de Casimiro Castro y C. Rodríguez. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (neg. 19-23).

una necesidad exigida de tiempo atrás, para poner este ramo de civilización y de mejora en armonía con los mejores monumentos que decoran nuestra capital, y con la suntuosidad de sus fiestas: era necesario poner el teatro al nivel del gusto y de tantas otras mejoras formales y materiales. Dificultades, embarazos y contrariedades de todo género, debió encontrar mi celo entusiasta para llevar al cabo una empresa tan superior a mis recursos, como desproporcionada a mi insignificante posición social; pero la constancia ha triunfado; el nuevo teatro existe como un monumento de los que exclusivamente pertenecen a la época de nuestra emancipación. El mexicano que conoce los mejores teatros de Europa, no sentirá humillación ni vergüenza al mostrar el nuestro a los extranjeros, que le hacen justicia [...] Nosotros hemos llenado nuestro deber levantando el templo y sentando en él los pedestales que han de sostener las estatuas de nuestros trágicos y dramáticos [...].²⁸

²⁸ *Ibidem*, p. 422.

Continuando con las celebraciones de apertura, *Las paredes oyen* —del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón— fue la primera obra teatral puesta en escena el 7 de abril de ese año.

En este edificio —el más hermoso de la ciudad, según las crónicas de la época— se presentaron las mejores compañías de ópera, drama y comedia, tanto nacionales como extranjeras. Tal fue el caso de la compañía del actor español José Valero o la presentación de cantantes de la talla de Ángela Peralta. O bien, se verificaron algunos otros sucesos significativos en la historia de México y del teatro que son poco conocidos. Así pues, el 7 de diciembre de 1844 se realizó el estreno del drama *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla; el 15 de septiembre de 1854 se escuchó por primera vez la música y letra del Himno Nacional Mexicano, a cargo de la soprano Claudina Florentini y del tenor Lorenzo Salvi; en 1869 la compañía española de zarzuelas, dirigida por el compositor Joaquín Gastambide, estrenó la opereta, de



Sala de espectadores del Gran Teatro Nacional (aprox. 1844-1848). Ya fuese desde lunetas, plateas, palcos o galería, y alumbrado con una sencilla lámpara de aceite (al centro del techo), el público veía y escuchaba sin problemas las obras de ópera, drama o comedia. Litógrafo no identificado. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (neg. 124433).

Jakob Offenbach, *Orfeo en los infiernos*, que gozaba de fama mundial porque había originado una revolución teatral y social sin precedentes al presentar un nuevo y escandaloso bailable llamado *Cancán*.

Estuvo rodeado de edificios tan interesantes y significativos como el Templo de San Lorenzo al norte; el Teatro del Coliseo Nuevo (Principal) al sur; la Catedral Metropolitana al este; la Escuela Lancasteriana y la Casa de los Condes de Orizaba o "Casa de los Azulejos" al oeste. Hacia esta misma zona tenía como sus vecinas próximas la Plaza Guardiola y la Alameda Central. Desde 1868 y por largo tiempo fue uno de los ejes urbanos más importantes del centro de la ciudad de México, ya que su fachada fue el remate visual de la calle de Mecateros (actual Av. Cinco de Mayo).

De estilo neoclásico renacentista, el conjunto arquitectónico del Teatro Nacional fue notable porque en un solo inmueble se reunían tres servicios (hotel, teatro, restaurante) que se comuni-

caban entre sí, independientemente de que cada uno tuviera su propio acceso. Tuvo un costo total de 351 mil pesos de aquel entonces, su fachada media 42 metros de ancho por 17.65 metros de alto, mientras que de la fachada al fondo su medida fue de 98 metros. Sus paredes eran de mampostería, las puertas de fierro y los pisos enladrillados; durante sus primeros cuatro años de vida estuvo alumbrado con aceite y con gas hidrógeno desde 1846. Existen algunas litografías en las que se aprecian seis estatuas que ornamentarían la fachada y que nunca fueron colocadas.

Destinado para el servicio de las compañías teatrales que ahí se presentaban, el hotel se encontraba hacia el lado izquierdo ocupando todo el segundo nivel; en tanto que para el uso del público y los actores, el restaurante —donde también estaban la cafetería y la nevería— se ubicaba hacia el lado derecho en la planta baja; en esta misma zona, pero en el primer nivel, se hallaban la galería de arte, el guardarropa, el salón fumador

y el salón de descanso; por ser la zona de mayor importancia, el teatro se localizaba al centro del conjunto, de manera que era el foco de atención visual y formal; tenía una capacidad para 2,248 espectadores distribuidos en 20 filas de butacas en la sala de luneta, 10 plateas de lujo, 75 palcos repartidos en tres pisos y, en la parte más alta, 200 asientos de balcón y 700 de galería; los cantantes de ópera y los "cómicos" (actores y actrices) tenían a su disposición 32 camerinos.

Otros motivos que lo distinguieron fueron sus grandes espacios interiores diseñados para permitir suficiente ventilación y brindar una adecuada comodidad; sus amplios pasillos, corredores y escaleras; sus confortables y bien distribuidas butacas de caoba con cojines de tafelè rojo; sus espaciosos palcos con antepechos de madera estucada y dorada, así como sus balcones. De acuerdo con las normas estéticas del neoclasicismo, sus modernas formas se inspiraron en la arquitectura clásica grecorromana; como una actitud reaccionaria hacia la arquitectura barroca, los volúmenes interiores se acusaban claramente en el exterior a fin de no confundirse visualmente entre sí; el cubo, el cilindro, el cuadrado, el círculo, la pirámide, la esfera y la línea vertical participaron de manera determinante en el diseño; el color estuvo ausente, mientras que los elementos ornamentales sólo fueron empleados por razones de uso, es decir, porque tenían una función necesaria, un motivo para estar presentes.

Las notas periodísticas dieron fe del asombro que causó a los usuarios tres zonas o áreas no empleadas hasta entonces en la arquitectura mexicana y que, además de novedosas, les parecieron sumamente atractivas y confortables.

La primera, el Foyer o Hall, era un vestíbulo interior situado después de la entrada. Construido a manera de claustro había sido diseña-

do con la finalidad de que el público pudiera salir a recrearse o refrescarse en los intermedios de las funciones y para resguardarlo de los cambios bruscos de temperatura al salir del teatro. Techado con una bóveda de cristales emplomados ofrecía una iluminación directa muy agradable.

La segunda, el Pórtico Principal de Entrada —al centro de la fachada— era un área cubierta que abarcaba la planta baja y el primer piso. Sus cuatro colosales columnas corintias junto a dos pilastras laterales del mismo estilo y tamaño, formaban cinco intercolumnios que eran el cuerpo de acceso al teatro. Este pórtico estaba integrado de tal modo a la fachada no como un elemento decorativo, sino como espacio de uso múltiple, es decir, como área de servicio para la llegada y espera de los magníficos landós (carruajes); para arribo y desalojo del teatro; como taquilla y como lugar de protección contra la lluvia, el viento y el sol.

La tercera, la Sala de Lunetas, a la que podía dársele un doble uso: como zona de espectadores, porque su forma de herradura —elogiada por cantantes, actores y músicos— permitía, además de una magnífica visibilidad, una excepcional acústica tanto para la ópera como para la comedia, y como salón de fiestas en la época de carnaval, para lo cual sólo bastaba con retirar los asientos.

El arco del proscenio se sostenía sobre columnas y pilastras de orden corintio; a la sala se accedía por cinco puertas correspondiendo las laterales a los palcos intercolumnios, sobre los cuales están en sus hermosas repisas los bustos de dos ingenios mexicanos, Alarcón y Goroztiza; el escenario lucía una hermosa decoración realizada por el pintor y litógrafo italiano Pedro Gualdi; mientras que los telones fueron decorados por el pintor francés Eduardo Revière: en el primero —el de boca— se apreciaba la gran plaza de México —el Zócalo

ciudadino— con la columna de la Independencia²⁹ y dos fuentes monumentales, el otro telón —de los entreactos— era de color rojo, con arabescos, cordones y flecos en el extremo de la cortina y tres grandes medallones en su centro con hermosas figuras que representan a Melpómene, Talía y Terpsícore. El alumbrado, por último, está reducido a las candilejas del foro y a noventa luces colocadas en un gran disco, llamado lucerna, de metal blanco bruñido con su perilla dorada en el centro, el cual descende ya encendido o asciende para encenderse por la horadación practicada en el centro del cielo raso.³⁰

Cuando el arquitecto e historiador de la arquitectura mexicana Manuel Francisco Álvarez visitó esta singular obra arquitectónica manifestó que por sus dimensiones, sólida construcción y estabilidad era digna de comparación con la Scala de Milán (Italia) y con el Teatro de Burdeos (Francia). En cuanto al arquitecto De la Hidalga, añadió, éste podía ser comparado con los mejores arquitectos europeos.³¹ Para el historiador del arte Manuel G. Revilla:

El Teatro Nacional fue la mejor obra de De la Hidalga y 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 [...] El exterior del Teatro Nacional atrae grandemente a pesar de su severa sencillez, exenta de toda ornamentación hojarasca, y a pesar también de no presentar ningún remate anguloso en el centro.³²

²⁹ El diseño de la columna de la Independencia estuvo inspirado en el proyecto que, en ese entonces, había realizado el arquitecto Lorenzo de la Hidalga y que se tenía planeado construir en el Zócalo de la ciudad de México. Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 72.

³⁰ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Patria, 1950, p. 160.

³¹ Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 91.

³² Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 35.

Ocho años después de su inauguración:

El hermoso teatro de Vergara, por su extensión, proporciones y buenas condiciones acústicas —dice Antonio García Cubas— era el apropiado para los espectáculos líricos, dramáticos y coreográficos de pomposo aparato, así como para los grandes festivales patrióticos y bailes de máscaras [...] Los ricos jamás abandonan sus palcos en las temporadas, y aun cuando se ausentan de México, aquellos quedan pagados, por lo que se explica la existencia constante de buenas compañías. Por eso tiene hoy buenos espectáculos baratos, que mañana serán, tan malos como caros. El precio de abono en luneta, por 22 funciones dramáticas en el mes, era de 9 pesos, y por 12 líricas, cuando el teatro estaba ocupado por una Compañía de Ópera, 16 pesos [...] Las temporadas teatrales eran tan exitosas que el empresario Marezek ha recogido de entradas, desde el 16 de Mayo hasta hoy 30 de Noviembre, la respetable suma de 130 mil pesos.³³

De igual manera nos da a conocer algunos de los apellidos de la “superabundante y escogida concurrencia” que, como él, acostumbraba frecuentar este teatro: Benítez, Escandón, Martínez del Campo, Barrón, Añorga, Agüero, Martínez Negrete, Rubio, Ronderos, Algaras y Casaflores, Cortina, Anzoáteguis, Moso, Rincón Gallardo, Iturbe, Lombardo, Cervantes, Trigueros y Terremos, etcétera.

La tarde del 2 de noviembre de 1894, mientras se realizaba la función de la ópera *El Trovador*, de Giuseppe Verdi, un fuerte temblor sacudió la ciudad de México provocando que el público asistente al teatro huyera despavorido en medio de una gran confusión.

El Ayuntamiento ordenó un cuidadoso reconocimiento, para apreciar el estado en que se encontraba después del sismo; pudo advertirse entonces

³³ Antonio García Cubas, *op. cit.*, pp. 160 y 265.

cierto estado ruinoso, y se comunicó al propietario del Gran Teatro Nacional, un señor don Agustín Cerdán, la orden de clausura y la de llevar al cabo las reparaciones necesarias. Posteriormente, el Gran Teatro pudo reanudar sus temporadas. Sin embargo, no pudo recuperarse completamente, en cuanto a su construcción, de las cuarteaduras y daños sufridos.³⁴

El paso del tiempo trajo consigo la llegada de nuevos tipos de entretenimiento que gustaron mucho al público, tal fue el caso del género chico o "de tandas"³⁵ que, a fines del siglo, habría de darle un nuevo impulso al Teatro Principal; y el "Cinematógrafo Lumière", que en el año de 1900 fue instalado en un local de la segunda calle de Cinco de Mayo, cobrando 7 y 10 centavos la "vista".

Se acabó la función

80 |

"Abajo el telón... La destrucción de un sueño realizado"

A causa de la Ley sobre Desamortización y Nacionalización de los Bienes del Clero la ciudad de México sufrió una transformación sin igual de manera que, física y visualmente, fue cambiando su aspecto colonial por uno de acuerdo con las nuevas y modernas tendencias arquitectónicas y urbanas. José María Marroquí nos hace saber sobre estos acontecimientos lo siguiente:

Suprimidas en Enero de 1861 en la ciudad de México, las corporaciones religiosas, quedaron

³⁴ Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 49.

³⁵ Con obras ligeras similares a las operetas y revistas, el género chico surgió a finales del siglo XIX como reacción contra la ópera. Con la alternativa de partes habladas y partes cantadas, también se caracterizaba por sus sainetes cortos de carácter cómico y ambiente popular. Finalmente evolucionó hacia la zarzuela. Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México*, México, SEP, 1972, p. 13.

vacios los edificios por ellas ocupados. Fue común sentir entre los partidarios de la Reforma, que conservándose esos edificios en el estado en que se hallaban, serían punto constante de mira de las comunidades suprimidas, y alguna vez acaso podrían recuperarlos. Llevados de esa idea ampliaron plazas y abrieron calles, rompiendo aquellos que estorbaban, y ocuparon los otros de manera que quedaran imposibilitados para volver a su anterior destino.³⁶

Por ello fue que en ese mismo año de 1861 el gobierno decidiera "poner manos a la obra" ampliando la calle de Mecateros, unas cuadras antes y de manera perpendicular a la fachada del teatro. Sin embargo, la intervención francesa habría de retardar por más de siete años este proyecto. Restablecido el gobierno liberal —continúa diciendo José María Marroquí— fueron reiniciados los planes de modernizar la ciudad, de los cuales una de las primeras consecuencias fue la urbanización de la calle mencionada. A fin de darle celeridad al proyecto fueron contratados un gran número de operarios, de manera que el 5 de mayo de 1868 se llevó a cabo la celebración de una alegre fiesta en la que los concurrentes disfrutaron de arcos de triunfo, discursos, banderolas y gallardetes "de las tres garantías", que ornamentaban las ya entonces primera y segunda calles de Cinco de Mayo. Calle en la que, para embellecerla aún más, fueron plantados fresnos y truenos en cada uno de sus lados.

Al cabo de unos cuantos años fue necesario ampliarla una vez más, pero las interminables penurias del erario público fueron retardando la obra. Fue hasta el gobierno de Porfirio Díaz cuando el Ayuntamiento de la ciudad, presidido por Pedro Rincón Gallardo, decidiera llevar a cabo este nuevo proyecto, iniciándose las obras el 5 de

³⁶ José María Marroquí, *La Ciudad de México: contiene el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados y no pocas noticias curiosas y entretenidas*, México, Patria, 1950, p. 108.



Fachada del Gran Teatro Nacional (aproximadamente en los ochenta). En 1868 cada una de las aceras de la calle Cinco de Mayo fue ornamentada con fresnos y tueros. En 1883 la calle Cinco de Mayo fue abierta de la catedral hasta la "elegante" fachada del teatro; "la nueva calle, completa ya, quedó hermosísima...", dijo José María Muroqui (véase la ruta 36). Fotografía no identificada. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (reg. 717-49).

mayo de 1881. Para este entonces el Cabildo de la ciudad aprobó un dictamen presentado por la Comisión de Policía relativo a la acción de imponer un solo nombre a toda una línea de calles.

Desde la aprobación de este dictamen, las calles conocidas hasta la fecha con los nombres del Arquillo o Mecateros, y las dos del Cinco de Mayo, llevarán un solo nombre desde la esquina de la calle del Empedradillo, hasta la esquina de la de Vergara, y ese nombre será el de Calle del Cinco de Mayo.³⁷

Aún y cuando urgía realizar estas obras por lo céntrico del lugar, el propósito por terminar la ampliación en el menor tiempo posible no pudo verse cristalizado ni con la demolición y reconstrucción de los inmuebles afectados.

³⁷ *Idem*.

Más de dos años permaneció la calle cubierta de escombros, impidiendo el paso a los carruajes y dificultándole a los de a pie; mas al fin el 16 de Septiembre de 1883, en celebración de nuestra Independencia, fue entregada plenamente al uso público.

—La nueva calle, completa ya, quedó hermosísima; cierto es que la visual en ella no tiene la deleitable y apacible perspectiva de campo ó montaña como casi todas las de nuestra ciudad; pero en cambio dan vista sus extremos, el uno á la elegante fachada del Teatro Nacional, y el otro á la amplísima calle del Empedradillo, al costado de la Catedral y á los jardines que la circundan.³⁸

Algunos años después (1899) el gobierno nuevamente planeó volver a hermopear la ciudad de México pensando en prolongar, una vez más, de la calle Cinco de Mayo hasta el oriente de la

³⁸ *Idem*.



Fachada del gran Teatro Nacional (finales de los noventa). Hacia la última década del siglo xix, la modernización urbana capitalina trajo consigo cambios físicos como el que aquí se observa: la calle Cinco de Mayo, desprovista de su ornamentación vegetal, era ya un lugar de constante tránsito tanto vehicular como peatonal. En esta imagen, el teatro seguía siendo remate visual de la transitada calle. Fotografía no identificada. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (reg. 697-99).

Alameda, sólo que ahora el Gran Teatro Nacional, al cerrar la calle, impedía realizar el proyecto del que estaría a cargo el ingeniero Delpierre.³⁹

Recién había empezado el siglo xx cuando en el gobierno del general Díaz empezó a planearse la manera cómo habría de celebrarse el Centenario de la Independencia. Sin embargo, no sólo se tenía en mente festejar tal aniversario sino, también, enaltecer a México y dignificar al porfiris-

mo. Tendiente a ello se determinó que cualquier acción que se llevara a cabo tendría que ser fastuosa. Bajo esta perspectiva se previó organizar una serie de ceremonias, festejos y discursos, junto con la construcción de algunos nuevos e imponentes edificios y monumentos. Ya para entonces el próspero crecimiento de la ciudad de México había originado su expansión, transformación y modernización urbana.

Entre los planes a realizar había uno que cambiaría el destino del conjunto arquitectónico del Gran Teatro Nacional:

Por ese tiempo los periódicos de la capital anunciaron que el Gobierno Federal compraría el Gran Teatro Nacional a la señora viuda de don Agustín

³⁹ J. V. Delpierre. Conocido como arquitecto francés, fue autor de la tumba de Ignacio Luis Vallarta en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores (1894). En 1895 hizo un proyecto para la galería de los festivales de la Exposición Nacional Mexicana del año 1896; en 1899 proyectó la fachada del Teatro Renacimiento, después llamado Virginia Fábregas. Israel Katzman, *op. cit.*, p. 275.



El Gran Teatro Nacional y la calle Cinco de Mayo (años noventa del siglo XIX). En esta época el gran Teatro Nacional era parte contextual y reconocida de la imagen urbana del México porfiriano. Paulatinamente la calle Cinco de Mayo se había transformado en uno de los corredores comerciales más exclusivos e importantes de la ciudad de México. Fotógrafo no identificado. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (reg. 512-51).

Cerdán, con objeto de cederlo al Ayuntamiento de la Ciudad y ponerlo en condiciones de ser útil al fomento de los espectáculos públicos. Asegurábase que el Ministro de Hacienda, licenciado don José Ives Limantour, que aunque dedicado a los números y a las combinaciones hacendarias era un inteligentísimo aficionado a las bellas artes y un gran conocedor del divino arte de la música, había llevado consigo en un viaje a Europa un plano del referido Gran Teatro, plano que sometió al estudio de arquitectos competentes, con el objeto de que le indicaran las modificaciones y reformas que pudieran hacerse en él; añádase que el Ministro había traído los datos apetecidos y que según ellos las mejoras importarían 200 mil pesos.⁴⁰

El 19 de febrero del año 1900 *El Imparcial* comunicó a sus lectores:

Es ya un hecho que el Ministerio de Hacienda acaba de comprar a la señora viuda de don Agustín Cerdán el Gran Teatro Nacional que actualmente se encuentra en malas condiciones estructurales. El edificio que comprende el Teatro, las dos casas que están contiguas a él en la calle de Vergara; cuatro más en la calle de Betlemitas, y todos los muebles, útiles y accesorios, están comprendidos en la compra, por el precio de 335 mil pesos. Esta cantidad será pagada en tres años fiscales, debiendo hacerse el último pago en 1903. Con sólo dos casas más del callejón de Betlemitas, se obtiene el block completo, y éstas también serán compradas en 48 mil pesos. El fin que el gobierno se ha propuesto, es fomentar el arte, pudiendo pro-

⁴⁰ Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 1985.



El Gran Teatro Nacional y la calle Cinco de Mayo (aproximadamente 1895). Durante sus últimos años de existencia, el Gran Teatro Nacional era aún el lugar preferido de la elite capitalina para disfrutar de la ópera, drama y comedia. Sin embargo, la llegada de novedosos espectáculos y atractivos entretenimientos, como las "tandas" del Teatro Principal y el cinematógrafo Lumière, habrían de marcar un cambio en el gusto del público que regularmente asiste al teatro. En esta imagen, tomada desde el campanario de la catedral, puede apreciarse el Gran Teatro Nacional, todavía en pie, así como la calle Cinco de Mayo, sin su recubrimiento de adoquín. Del lado izquierdo, sobre la actual calle Cinco de Febrero, se encuentra el estudio del famoso fotógrafo mexicano Artaco Cruces, "Cruces y Cia." (focal 4, fotografía). Fotógrafo: A. Briquet. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (reg. 684-19).

porcionar un local decente, y matar de raíz muchas dificultades con que tropezaban los buenos espectáculos. Es curioso enumerar todas las gabelas que tiene dicho Teatro.

—El objeto de esta adquisición es hacer una reparación completa del inmueble, reconstruyéndolo al estilo moderno, con todas las comodidades que los adelantos de la época reclaman: lo pensado hasta hoy es clausurar el Hotel de la Ópera, que es una de las casas anexas; se utilizará este local, arreglando magníficos salones para actos, veladas, reuniones artísticas y literarias, representaciones que no necesiten la apertura del gran salón, etc. Se decorará un lujoso Foyer, que tan necesario se hace a los concurrentes a palcos y lunetas, y un anfiteatro que permita entrar los carruajes bajo el amplio portal, sin que sufran los concurrentes sobre todo en tiempo de aguas. Por lo que respec-

ta a lo que hoy es el Teatro se harán a la mayor brevedad las obras de limpieza, y las necesarias para comodidad del público y los artistas. Creemos que para la temporada de Ópera en este año, ya tendremos nuestro Gran Teatro en condiciones tales de decencia que cause verdadero gusto concurrir a él. La noticia ha causado agradabilísima sensación en todos los grupos artísticos y literarios.⁴¹

El diseño del proyecto de renovación del Gran Teatro Nacional le fue solicitado al arquitecto italiano Adamo Boari,⁴² quien de inmediato empezó a trabajar. Sin embargo, al cabo de un año no

⁴¹ *Idem*.

⁴² Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, pp. 46 y 108.



Fachada del Gran Teatro Nacional (1901). De enero a julio de 1901 el gobierno de Porfirio Díaz llevó a cabo la demolición de esta magnífica construcción, no sin antes causar profunda pena a muchos asiduos al Teatro. "Esperemos que el nuevo Gran Teatro Nacional, cumpla con ese deseo —de superar o igualar— al teatro de la calle de Vergara", E. Olavarría y F. (véase la nota 45). Fotógrafo no identificado. Imagen aneja al texto de Clementina Díaz y de Ovando.

se habían realizado aún los pretendidos y tan anunciados trabajos de remodelación.

La última temporada del Gran Teatro Nacional fue la primera que ofrecieron en México la primera actriz y el primer actor María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en enero de 1900. Estrenaron entonces *El Cyrano de Bergerac*, de Rostand, y para congraciarse con el público mexicano montaron también *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón.

—El 3 de octubre de ese mismo año la ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, fue puesta en escena para despedir al Gran Teatro Nacional.⁴³

Grande fue la sorpresa a inicios del año 1901 cuando la prensa anunció que el Gran Teatro Nacional —que según se había dicho iba a ser remodelado— había empezado a ser demolido para construir en su lugar un nuevo teatro más acor-

de al auge modernista que estaba viviendo el país y, por lo mismo, más amplio, más cómodo, más pomposo y monumental; que estuviera "a la altura" de los mejores en su tipo y que fuese digno de la distinguida concurrencia con la que había sido honrado este "templo del arte".

Olavarría y Ferrari aborda la noticia de esta manera:

Pasemos a lamentar la inesperada e injustificable obra emprendida sin previa consulta a la opinión pública, para destruir y reducir a escombros nuestro Gran Teatro Nacional. Ningún periódico de los que hubieran podido estar bien informados, hizo conocer de quién partió la orden, cómo y cuándo se dictó y qué fin se perseguía. Ciertamente es que desde antes de que diese inicio el nuevo periodo presidencial, habían sido arrancados los cielos rasos del edificio, lo cual dificultó el adorno de la gran sala para el banquete y el baile celebrado el 1° y 2 de diciembre de 1900; cierto es que después de esas fechas numerosos operarios empezaron a

⁴³ *Ibidem*, p. 49.

derrumbar las fincas ruinosas que por el callejón de Betlemitas se apoyaban en los muros y contrafuertes exteriores del defectuoso escenario; pero a todo ello no dieron importancia los muchos que suponían que por allí iban a principiar las obras de reparación y ornato.

—Confirmó la suposición el hecho de que en expectativa de un próximo término de las obras de reparación y ornato, distintos órganos de la prensa diéronse a formar proyectos de grandes Compañías que podrían estrenar el teatro reformado.⁴⁴

El 12 de enero de 1901 *El Imparcial* comunicó a sus lectores:

Los trabajos de demolición del Gran Teatro Nacional se han llevado con la mayor actividad.

Toda la parte donde se formaba la escena y donde estaban los cuartos de los artistas, ha quedado destruida por completo, y por la calle de Betlemitas se ve el gran hemicíclo de la sala de espectáculos sin las galerías y sin los palcos.

El teatro va a ser totalmente demolido, para después levantarlo, siguiendo los planos aprobados.

A la vez que la destrucción del teatro se está llevando a cabo la de las casas contiguas en la calle de Betlemitas.⁴⁵

¡Era enteramente cierto! —continúa diciendo Olavarría y Ferrari— A mediados de ese mes al derribo del escenario había seguido el del grandioso y magnífico arco del foro, y el de la complicada armazón de la techumbre de la extensa sala.

El 21 de enero *El Diario del Hogar* avisaba que las obras de demolición estaban por terminar. Se derribaron los muros del salón y gran parte de los que formaban el vestíbulo. Ha seguido el escombros del terreno para que, en poco tiempo, inicien los trabajos de construcción del nuevo teatro.

Todo México lamentó con positiva pena la destrucción de aquel templo de Arte, cien y cien veces profanado por espectáculos indignos de él,

pero otras cien y cien enaltecido por los más cultos y magníficos que puedan darse.

Esperemos que el nuevo Gran Teatro Nacional que reemplace al demolido, cumpla con ese deseo de quienes derrumbaron el de la calle de Vergara.⁴⁶

Conforme se realizaban los trabajos de demolición en aras del progreso y la modernidad, la prensa continuaba informando a sus lectores de la paulatina agonía del Gran Teatro Nacional. Días después, el 27 de enero, *El Mundo Ilustrado* justificaba así tal destrucción:

Y así, en todo, para evolucionar, es preciso remover obstáculos. Hoy, es una nota de actualidad, la demolición del primer teatro metropolitano. Multitud de personas contemplan diariamente el derribo de los fuertes muros, ven al descubierto, entre maquinaria desvencijada, telares carcomidos y abiertos escotillones. [...] Recuerdos son que quedarán sepultados bajo los escombros [...] Lo exigía así la invariable ley de la evolución: "demostrar para construir".⁴⁷

Lo que realmente había sucedido se debía a una razón de gran envergadura que se relacionaba con las acciones que el gobierno había emprendido para el festejo del Centenario de la Independencia. Se había decidido que lo más conveniente era prolongar la calle de Cinco de Mayo hasta la Alameda y construir, entonces sí y en ese lugar, el totalmente nuevo teatro que se había pensado y que estaría diseñado por el mismo arquitecto italiano Adamo Boari Dandini,⁴⁸ te-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 2035.

⁴⁵ Citado por Clementina Díaz y de Ovando, *op. cit.*, pp. 9-15.

⁴⁶ Adamo Boari Dandini, nació en Ferrara, Italia. Después de terminar sus estudios en ese país, pasó a los Estados Unidos donde obtuvo también diploma de arquitecto y trabajó en despachos de varios colegas. Su intervención en México se inició con el concurso internacional convocado en 1897 para el proyecto del palacio legislativo, en el que a pesar de haber sido premiado, no se respetó el veredicto. Boari venía en sus

⁴⁴ Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 2033.

⁴⁵ *Idem*.

niendo como colaborador al ingeniero Gonzalo Garita.⁴⁹

Los días 8 y 17 de mayo *El Imparcial* comunicaba lo siguiente:

-mayo 8- Generalmente se ha creído que un nuevo teatro se levantaría en el lugar que ocupaba el Gran Teatro Nacional. Hoy se sabe de buena fuente que se llevará a cabo otro plan, y aunque no puede afirmarse de manera positiva, es probable que se realice el viejo proyecto de prolongar hasta la Alameda la calle de Cinco de Mayo. Si esto fuera así quedará un vasto espacio utilizable en el lado oriente de la Alameda, y entonces se realizará la idea de levantar el Nuevo Teatro Nacional.

Comunicados el callejón de Betlemitas y el de la Condesa, quedará abierta desde el Zócalo hasta la Alameda, la Avenida del Cinco de Mayo, que será una de las más amplias y hermosas calles con que cuente la capital.

vacaciones anuales a enterarse del curso que seguían las intrigas del Legislativo. En su viaje de 1899 le solicitaron dos proyectos de iglesias en Jalisco: el del Santuario de la Virgen del Carmen en Atotonilco el Alto, y el del Templo Expiatorio, en Guadalajara. Le tocó después diseñar dos de las obras más importantes del porfiriato: el edificio de Correos (1902) y el Teatro Nacional (1904). Correos fue construido por el ingeniero Garita y estrenado en 1907. Para el teatro, se le dio primero la comisión de un viaje de estudio a Europa y a su regreso presentó una monografía con sus experiencias. Para el proyecto realizó un estudio urbanístico de la Alameda y calles adyacentes. Boari dirigió la obra hasta 1916, después la continuaron Antonio Muñoz G. y Federico Mariscal, inaugurándose en 1934. Realizó su propia casa, de concreto armado, en la manzana que limitan Insurgentes, Álvaro Obregón y Monterrey. Se le atribuye la casa de Nápoles 47. Fue profesor de composición en la Academia de Bellas Artes en 1903 y 1912. Regresó a Italia en 1916, donde se casó. Falleció el año de 1928. Israel Katzman, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁹ Gonzalo Garita se graduó como ingeniero militar. Construyó El Centro Mercantil, en la calle 16 de septiembre, con el ingeniero Daniel Garza (1896-1897); la Casa Boker (1898-1900) y La Mutua, después Banco de México (1902-1906), estas dos últimas proyectadas por De Lemos y Cordes; el edificio principal de Correos, con diseño de Boari (1902-1906) y la columna de la Independencia (desde 1906), proyectada por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. En 1900 remplazó al ingeniero Anza como director de las obras del Palacio Nacional e hizo un proyecto para transformar el lado sur. *Ibidem*, p. 279.

-mayo 17- Al prolongar la Calle de Cinco de Mayo hasta Santa Isabel se pasará por el sitio en que durante más de medio siglo se levantó el Gran Teatro Nacional.

En el lugar que ocupan las dos manzanas —callejón de Betlemitas y callejón de la Condesa— que separan el callejón de Santa Isabel será construido el Nuevo Teatro Nacional.⁵⁰

Día a día se generaban nuevas noticias que los lectores engullían con gran interés. Clementina Díaz y de Ovando da a conocer este inverosímil comentario escrito en *El Mundo Ilustrado*, el mes de mayo de 1901:

No sabemos si con estas reformas ganará o perderá —la ciudad de México—, no sabemos si los anticuarios y estudiosos deplorarán que tal o cual recuerdo se oscurezca; lo que sí sabemos es que la civilización actual, esencialmente utilitaria y práctica, que trata de hacer más larga la vida de los hombres, exige esas mutilaciones y esos sacrificios. [...] Abrir calles, aunque al abrirlas se borren las huellas de una tradición; alinearlas, hacer de ellas lo que deben ser, en una palabra, ha sido una de las miras constantes de nuestros Ayuntamientos, desde 1861 hasta la fecha.⁵¹

Comentarios como éstos en cierta medida servían para favorecer demagógicamente las acciones modernizadoras emprendidas por el gobierno del presidente Díaz, a fin de darle a la ciudad un "sabor francés" tan fielmente perseguido, no sólo por la clase en el poder, sino también por aquellos que lo apoyaban. Entre las pocas voces de los "anticuarios y estudiosos" —según palabras de *El Mundo Ilustrado*— que se manifestaron en contra, estuvo la de Manuel G. Revilla, para quien:

El inmoderado afán de novedad, que tantos desastrosos ha consumado y seguirá consumando, ha hecho que en estos días se haya llevado a cabo la

⁵⁰ *Ibidem*, nota 47.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 9-15.

completa demolición de la sala, el proscenio y otros anexos del Gran Teatro Nacional. [...] de la demolición se encargó el ingeniero militar Gonzalo Garita por disposición del Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas.⁵²

En julio de 1901 estaba consumada la plena destrucción del Gran Teatro Nacional. Seguramente que ni el señor Francisco Arbeu ni el arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitú pensaron en algún momento que el nacimiento de un Nuevo Teatro Nacional —que posteriormente recibiría el nombre de Palacio de Bellas Artes— marcaría el fin de su colosal obra, el conjunto arquitectónico del Teatro Nacional.

Despedida

*¡Bravo!... a una excelente obra
y dos magníficos actores visionarios**

A pesar de haber sido destruida la primera y más significativa obra arquitectónica del México independiente,⁵³ de sus creadores quedó algo más que el recuerdo.

Haber perdido el Teatro Nacional no significó que Francisco Arbeu perdiera la iniciativa ni el interés por las obras de ornato que favorecieran el “embellecimiento de la ciudad”, como él mismo lo manifestaba. Por ello fue que en 1846 se abocó al proyecto “de la ruptura de la casa de la Profesa para formar una calle ancha y hermosa”.⁵⁴

⁵² Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 37.

⁵³ Véase la nota 32.

⁵⁴ Este proyecto no pudo llevarse a cabo porque en ese entonces muchas personas evitaban transitar por las calles abiertas a través de los templos y conventos por considerarlos lugares santificados por las virtudes de sus moradores. Resultando que aunque fueran a estar en el centro de la ciudad estas calles, dilataban en poblarse, rehusando algunos comprar las porciones de aquellos edificios destinados para

Algunos años después logró reunir un nuevo capital y tras asociarse con el señor Rafael Oropeza —¡sí!, aquel reconocido como el protector del arquitecto Lorenzo de la Hidalga— lograron emprender, por segunda vez para Arbeu, la construcción de otro teatro que llamaría Iturbide y que estaría localizado en Allende esquina Donceles (terrenos que había ocupado el antiguo Baratillo o Mercado del Factor). Construido entre 1851 y 1856 por el arquitecto Santiago Méndez⁵⁵ fue un teatro que, de igual manera, llegaría a perder debido a las deudas no pagadas y a la inestabilidad política que se vivía en el país.⁵⁶ Desconsolado y decepcionado, Francisco Arbeu no pudo recuperarse de la quiebra económica. Moral y físicamente abatido, solo, sumido en la pobreza y enfermo, la muerte lo encontró el 16 de febrero de 1870 en un cuartucho que ocupaba, gracias a la benevolencia del nuevo dueño, en el mismo Teatro Iturbide.⁵⁷

venderse, y los que compraron, dilataron en edificar, por razones de otro género, quedando en tanto las calles sin nombre, en ruinas y poco transitadas. José María Marroquí, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁵ Santiago Méndez fue ingeniero civil y presidente de la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos, en 1869, así como autor de diversos escritos sobre ferrocarriles. Israel Katzman, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁶ Sólo un año después, en 1857, sus acreedores, mediante un mandato judicial, prácticamente vaciaron el teatro dejándolo inútil e inoperante. La solución del problema estuvo en manos del empresario Oropeza cuando tomó por su cuenta el negocio del Teatro Iturbide, logrando reabrirlo, ya sin Arbeu, el 21 de julio de ese mismo año. Posteriormente (22 de agosto de 1872), al consumir un espectacular incendio el salón que la Cámara de Diputados ocupaba en el Palacio Nacional, el Ayuntamiento de la ciudad decidió expropiar el Teatro Iturbide dado que había sido construido en un terreno de su propiedad y que el contrato con el señor Oropeza le reconocía el completo derecho de disponer de él. En breve tiempo se realizaron las obras de transformación para sede permanente de la —antigua— Cámara de Diputados, hoy de la Asamblea de Representantes del Distrito Federal. Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 59, y María Eugenia Aragón Rangel, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁷ Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 60.

Cuatro años después de su muerte, aprovechando la desamortización de los bienes del clero, el empresario Joaquín Moreno asociado con Porfirio Macedo, yerno de Francisco Arbeau, decidieron edificar un teatro en el terreno que ocupaban el Oratorio y el Templo de San Felipe Neri, y que llevaría el nombre de Teatro Arbeau en homenaje a quien había favorecido tanto el teatro en México hasta arruinarse.⁵⁸

En cuanto al arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitú, éste fue un creador infatigable que se propuso hacer sobresalir a la arquitectura mexicana imprimiéndole ese sabor neoclásico que tan acertadamente dominaba. Sin embargo, ¿quién iba a imaginar! que con el paso del tiempo casi todas sus obras, destinadas a embellecer la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX, habrían de ser víctimas de la destrucción.⁵⁹

⁵⁸ Las obras, a cargo del arquitecto Apolonio Téllez Girón, se iniciaron el 9 de julio de 1874, fue inaugurado el 7 de febrero de 1875 y demolido en 1966. El antiguo convento fue reconstruido en 1970 para sede de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Antonio Magaña Esquivel, *ibidem.*, p. 77.

⁵⁹ En orden cronológico sus proyectos y obras realizadas fueron: templo de la hacienda Santa Clara Montefalco, Morelos (1839); mercado de la Plaza del Volador (1841-1844); proyecto para monumento a la Independencia y "arreglo" a la Plaza Mayor (1843); retablos altares de la iglesia del Colegio de Niñas, en la calle de Bolívar (1843); proyecto de Cuartel de Inválidos, con la colaboración del general Pedro García Conde y los capitanes de ingenieros Francisco Chavero y José M. Márquez; reposición de la cúpula de la capilla de Santa Teresa (1845-1858); proyecto de escalera para la casa de Francisco Rubio (hacia 1845); ciprés de la Catedral Metropolitana (1847-1850); proyecto de Penitenciaría para la ciudad de México (1850); proyecto e iniciación de la Penitenciaría de León, Gto. (1850-1851); proyecto de edificios con baños públicos y viviendas (hacia 1850); proyecto de casa de San Ignacio (hacia 1850 o 1860); proyecto de transformación del Hotel del Refugio; proyecto de altar (hacia 1850); casa en la calle de Madero, de la familia Barrón (hacia 1850 o 1860); plaza de toros en la esquina noroeste de Rosales (Guerrero) y Juárez (1851); traslado y nuevo pedestal de la estatua de Carlos IV (1852); refuerzos en la presa de San Renovato, Guanajuato (1852); casa anexa a la plaza de toros de Rosales (antes de 1854); dos casas en la calle de Palma (hacia 1860); su propia casa en Puente de

Alrededor de la década de los años cincuenta del siglo XIX el prestigio académico y profesional que el arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitú se había ganado entre propios y extraños le valió el privilegio de ser reconocido —señala Francisco de la Maza— como "El Arquitecto Nacional".⁶⁰ Por sus revolucionarias ideas es uno de los precursores del funcionalismo, que habría de desarrollarse en la arquitectura mexicana de los primeros años del siglo XX. Dos décadas después de su reconocimiento es cuando llega a su fin la vida de este revolucionario arquitecto.

Falleció en la ciudad de México el 15 de junio de 1872, a consecuencia de una fiebre perniciosa que contrajo al estar dirigiendo unas excavaciones en la casa de Guardiola. Sus restos fueron depositados en el Panteón del Tepeyac. En el sepulcro se lee esta sencilla inscripción: Lorenzo Hidalga, arquitecto.⁶¹

Sólo resta decir que el conjunto arquitectónico producido por estos dos magníficos actores visionarios, surgió en un contexto histórico en el

Alvarado, después de Pablo Escandón (hacia 1860); proyecto de pabellón y entrada a un jardín (hacia 1860); proyecto de casas gemelas en Tepic, Nayarit; cárcel municipal de Belén (1863); transformaciones en el Palacio Nacional —cuando proyectó el Salón del Emperador— con los arquitectos Ramón Rodríguez Arangoity, Juan y Ramón Agea y Antonio Torres Torija (1864-1867); segundo proyecto de "arreglo" de la Plaza Mayor en colaboración de sus hijos Eusebio e Ignacio, dando inicio al zócalo del monumento a la Independencia (monumento no construido) y las fuentes (1864-1866); proyecto de capilla para el Palacio Imperial (1864); casa en Capuchinas número 3 (Venustiano Carranza); capilla de la hacienda Salinas del Peñón Blanco; transformación de casa en Indio Triste número 12 (Correo Mayor); casa en la plazuela de Guardiola, utilizando en parte proyectos de los arquitectos Fenole y Rodríguez Arangoity (1865-1872); proyecto de cementerio, en colaboración de sus hijos (1871). Joaquín García Icazbalceta, *Opúsculos y biografías*, México, UNAM, 1973, p. 17; Israel Katzman, *op. cit.*, p. 283.

⁶⁰ Francisco de la Maza, *Del neoclásico al art nouveau y primer viaje a Europa*, México, SEP Setentas, núm. 150, 1970, p. 27.

⁶¹ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 45.



Calle Cinco de Mayo (aproximadamente 1910). Una vez destruido el Gran Teatro Nacional la avenida Cinco de Mayo fue prolongada hasta la Alameda. Hacia el fondo de esta fotografía se distinguen dos estructuras que cambiarían debido a la Revolución. Al lado derecho, la cúpula del nuevo teatro —Palacio de Bellas Artes— y, al lado izquierdo, lo que sería el Palacio Legislativo y que se transformó en el Monumento a la Revolución. Fotografía no identificada. Fototeca, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH (neg. 448-24).

que se deseaba estar a la altura de los modernos países europeos y en el que, particularmente, el teatro era el centro de reunión primordial para el desarrollo de la vida social y política del país.

Fue tal su importancia que, desde el punto de vista ideológico, este conjunto tuvo un especial significado en el sentido de que fue reflejo de la minoría en el poder en el siglo XIX ya que, tanto en su proyecto como en su realización, implicó,

debido a diferentes circunstancias, a altos personajes del mundo social, político y económico, como lo fueron Arbeu, sus asociados, el arquitecto De la Hidalga y el presidente Santa Anna.

Del mismo modo, surgió en un contexto artístico dominado por la tendencia neoclásica y en la que sus preceptos fueron los de monumentalidad, salubridad, sencillez, severidad, comodidad, estabilidad y una marcada predilección por la línea

vertical. De acuerdo con esta normatividad, el arquitecto De la Hidalga coincidió con lo que Honour manifiesta respecto al neoclasicismo, en el sentido de que se buscaba llegar a una pureza y sencillez primitivas, a un mundo nuevo y mejor, regido por las leyes inmutables de la razón y la equidad.⁶² Inspirado en este espíritu, De la Hidalga decidió concentrarse más en la forma que en la textura; más en la línea que en el color y más en lo conceptual que en lo visual. Mientras que con el arquitecto Durand coincidió en cuanto que al ser sólida y salubre, la construcción necesariamente resultaría cómoda; y que al ser simétrica, ordenada y coherente en sus formas sería, por lo tanto, económica. Asimismo, la funcionalidad se presentaba cuando la suntuosidad, el fin y el estilo estaban en disposición al uso al que había sido destinada la construcción. Es así que su gestación, concepción, diseño y realización fueron reflejo de las ideas artísticas y constructivas más novedosas y modernas de su tiempo, a fin de contribuir al embellecimiento de la ciudad capital para que ésta pudiera competir, en nivel y esplendor, con las cultas naciones europeas.

El conjunto arquitectónico del Teatro Nacional es uno de los máximos ejemplos en la historia de la arquitectura de teatros en México, porque estuvo conformado por tres zonas de servicios (hotel-teatro-restaurante) y una serie de novedades nunca antes vistas en edificios semejantes (salones recreativos, galería para exposiciones, nevería, cafetería y billar) que lo hicieron sobresalir como un moderno y lujoso edificio. Fue una obra en la que todo (estructura, formas, elementos, etcétera) respondió a un partido arquitectónico funcional y racionalmente jerarquizado, y en el que el teatro fue el foco de atención visual y formal.

Este conjunto arquitectónico tuvo una vida de 56 años, agitados y dramáticos para el país, en los que fue testigo de las idas y vueltas de la dictadura de Santa Anna, del Imperio de los Habsburgo, de la Reforma Juarista y de la "paz porfiriana". De aquí que, a fin de adecuarse a las circunstancias políticas, habría de ser reconocido unas u otras veces como Teatro de Santa Anna, Teatro de Vergara, Gran Teatro Imperial, Teatro Nacional o Gran Teatro Nacional. Llegó a ser tal su importancia y renombre que, tal vez sin proponérselo, fue causa de la decadencia de otros teatros contemporáneos.

De él no sólo queda el recuerdo, sino expedientes de archivo, reproducciones de los planos arquitectónicos, información hemerográfica, algunas imágenes fotográficas, unas cuantas litografías y el claustro del Foyer o Hall —aquel que estuvo techado con una bóveda de cristales emplomados— que fue trasladado al interior del edificio ubicado en la esquina norponiente de las calles de Bolívar y 16 de Septiembre.

Por razones como estas es que el Teatro Nacional ocupa un especialísimo lugar en la historia de la arquitectura mexicana, pues fue una obra de excepcional interés y una de las primeras edificaciones en las que se incorporaron los conceptos de comodidad, utilidad y economía que requería la arquitectura de mediados del siglo XIX.

En opinión de Justino Fernández, el Teatro Nacional fue:

Una obra concebida con una sencillez clasicista que expresaba el buen gusto del tiempo y por su ligera estructura y otros méritos puede decirse que correspondía a lo más avanzado que podía ofrecer la arquitectura en su momento.⁶³

⁶² Hugh Honour, *op. cit.*, p. 53.

⁶³ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imp. Universitaria, 1952, p. 163.

Sin ninguna consideración histórica y artística fue derribado por aquellos que enarbolaban la bandera del progreso y la modernidad de fin de siglo. *Aspiración que día a día empobrece nues-

tro patrimonio histórico, artístico y monumental y al que se tiene la obligación heroica de conservar y salvaguardar.⁶⁴



⁶⁴ Clementina Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 15.