Martín Manuel Checa-Artasu (España). Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona Es profesor titular del Dep. de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores Nivel 2 del CONACYT. Miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias y de ICOMOS México. Mercator Fellow en el proyecto internacional de investigación: *Global Gothic: Arquitectura gótica internacional en los siglos XX y XXI*, de la Technische Universität Dresden (Alemania) de 2018 a 2021.

Olimpia Niglio (Italia). Arquitecta, Doctora en Conservación de los Bienes Culturales por la Universidad de Napoli "Federico II" y Post Ph.D por el Ministerio de la Educación, de la Universidad y de la Investigación Cientifica. Profesora en la Hokkaido University, es profesora invitada en muchas universidades extranjeras. Es Vice Presidenta ACLA "Asian Cultural Landscape Association" y Vice Presidenta ICOMOS PRERICO (Places of religion and ritual). En el 2021 ha sido nombrada en el proyecto italiano "Talenti per il Sud" promovido por el *Ministero Affari Esteri e Cooperazione Internazionale* y *Ministro per il Sud e la Coesione territoriale*.

Adamo Boari (1863-1928)

La trayectoria del arquitecto italiano Adamo Boari se ha recogido en dos importantes volúmenes titulados *Adamo Boari (1863-1928) Arquitecto entre América y Europa*. Ambos son el resultado de una larga y cuidadosa investigación que durante más de dos años ha comprometido los profesores Martín M. Checa-Artasu y Olimpia Niglio en una búsqueda e indagación en archivos de Italia, Estados Unidos y México, con el valioso apoyo del geógrafo e historiador mexicano Francisco Javier Navarro Jiménez y de la historiadora italiana Angela Ammirati. En el primer volumen se analizan todos los proyectos diseñados por Adamo Boari entre 1889 y finales de 1927, con especial referencia a sus primeras experiencias en Brasil antes de pasar a los Estados Unidos, donde participó en varios concursos profesionales, y más tarde en México, donde pasó más de 15 años antes de su regreso definitivo a Italia en 1916. En el país transalpino, Adamo Boari realizó varios proyectos, especialmente a los monumentos conmemorativos y a algunos planes urbanísticos y redactó numerosos escritos, hasta su muerte en 1928. El primer volumen termina con la reedición del catálogo revisado y corregido del Fondo Adamo Boari depositado en la Biblioteca Ariostea de Ferrara, redactado por Angela Ammirati. El segundo volumen se centra enteramente en las obras realizadas por Boari, todas ellas en México. Éstas abarcaron tanto la arquitectura religiosa como la institucional con algún ejemplo de vivienda e incluso, de planificación urbana. Siendo la más destacada por sus características e importancia el desarrollo del Teatro Nacional, hoy, Palacio de Bellas Artes. Este segundo volumen concluye con la revisión exhaustiva de la obra de Adamo Boari en los principales archivos mexicanos realizada por Francisco Javier Navarro Jiménez.

Contribuciones de Angela Ammirati, Francisco Javier Navarro Jiménez.

Imagen de la portada

Adamo Boari en la cubierta de la parroquia de San Miguel en Atotonilco Alto, Jalisco 1900. Autor: desconocido. Fuente: Busta 4 Fascicolo 22, Archivio Storico della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara.

Obra completo ISBN 978–88–255–4043–7
volumen I ISBN 978–88–255–4044–4
volumen II ISBN 978–88–255–4045–1

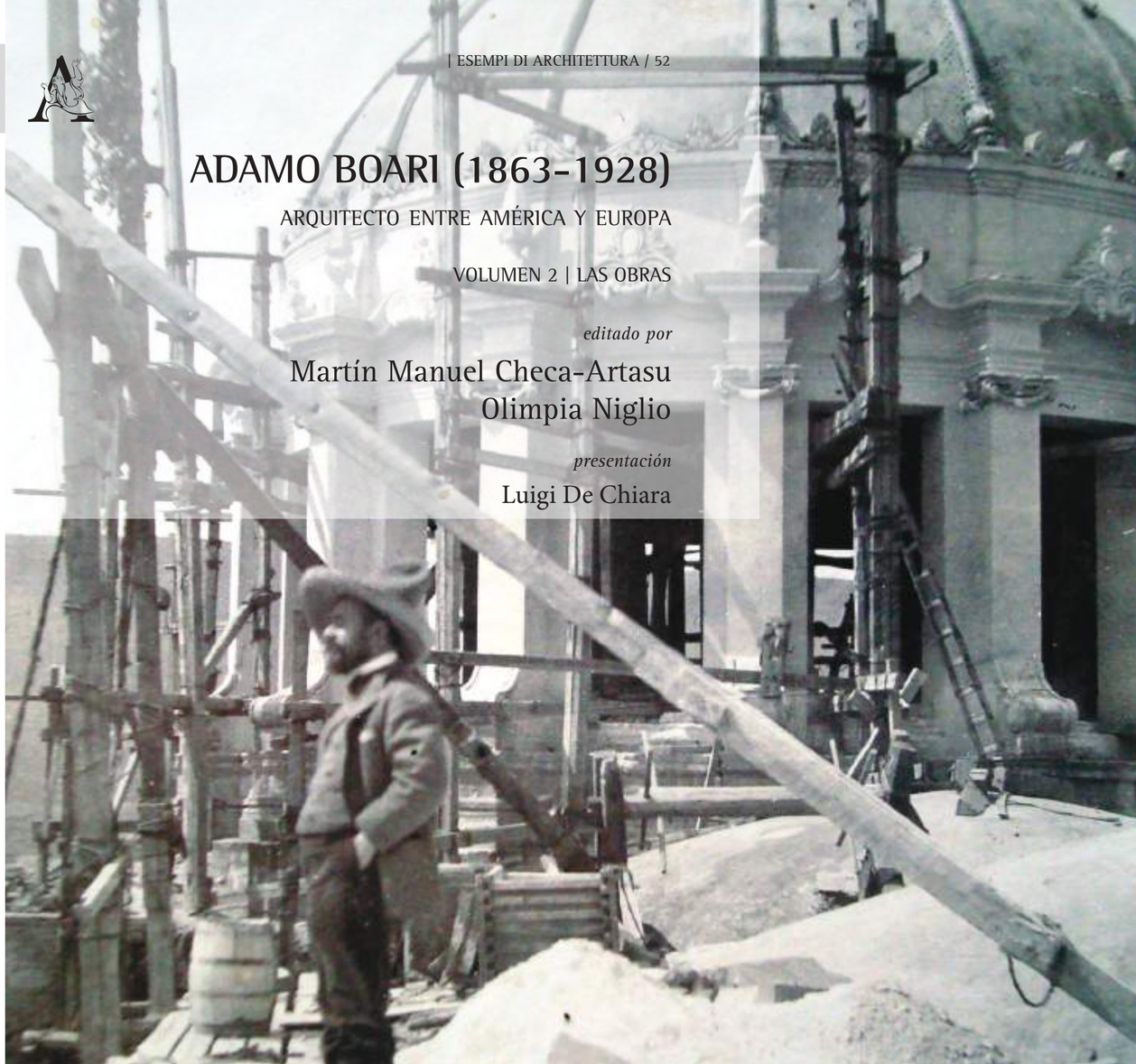
Dos volúmenes indivisibles

48,00 euro

ISBN 978-88-255-4045-1

9 788825 540451

EDA 52 Adamo Boari (1863-1928) editado por Checa-Artasu, Niglio ARACNE



ADAMO BOARI (1863-1928)

ARQUITECTO ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

VOLUMEN 2 | LAS OBRAS

editado por

Martín Manuel Checa-Artasu
Olimpia Niglio

presentación

Luigi De Chiara

ESEMPI DI ARCHITETTURA

52

Direttore
Olimpia Niglio
Kyoto University, Japan

Comitato scientifico
Roberto Goycoolea Prado
Universidad de Alacalà, Madrid, España
Taisuke Kuroda
Kanto Gakuin University, Yokohama, Japan
Rubén Hernández Molina
Universidad Nacional, Bogotá, Colombia
Alberto Parducci
Università degli Studi di Perugia
Cesare Sposito
Università degli Studi di Palermo
Massimiliano Savorra
Università degli Studi di Pavia
Karin Templin
University of Cambridge, Cambridge, UK

Comitato di redazione
Giuseppe De Giovanni
Università degli Studi di Palermo
Marzia Marandola
Sapienza Università di Roma
Mabel Matamoros Tuma
Instituto Superior Politécnico José A. Echeverría, La Habana, Cuba
Alessio Pipinato
Università degli Studi di Padova
Bruno Pelucca
Università degli Studi di Firenze
Chiara Visentin
Universita IUAV di Venezia

ESEMPI DI ARCHITETTURA

La collana editoriale Esempi di Architettura nasce per divulgare pubblicazioni scientifiche edite dal mondo universitario e dai centri di ricerca, che focalizzino l'attenzione sulla lettura critica dei progetti. Si vuole così creare un luogo per un dibattito culturale su argomenti interdisciplinari con la finalità di approfondire tematiche attinenti a differenti ambiti di studio che vadano dalla storia, al restauro, alla progettazione architettonica e strutturale, all'analisi tecnologica, al paesaggio e alla città.
Le finalità scientifiche e culturali del progetto EDA trovano le ragioni nel pensiero di Werner Heisenberg Premio Nobel per la Fisica nel 1932.

> … È probabilmente vero, in linea di massima, che nella storia del pensiero umano gli sviluppi più fruttuosi si verificano spesso nei punti d'interferenza tra diverse linee di pensiero. Queste linee possono avere le loro radici in parti assolutamente diverse della cultura umana, in diversi tempi ed in ambienti culturali diversi o di diverse tradizioni religiose; perciò, se esse veramente si incontrano, cioè, se vengono a trovarsi in rapporti sufficientemente stretti da dare origine ad un'effettiva interazione, si può allora sperare che possano seguire nuovi ed interessanti sviluppi.

Adamo Boari (1863–1928)

Arquitecto entre América y Europa

Volumen 2 | Las Obras

editado por

Martín Manuel Checa-Artasu

Olimpia Niglio

presentación

Luigi De Chiara

Contribuciones de

Angela Ammirati

Francisco Javier Navarro Jiménez

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXXI
Gioacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978–88–255–4045–1
II volumen

ISBN 978–88–255–4043–7
obra completo

Reservados todos los derechos internacionales de traducción, digitalización, reproducción y transmisión de la obra en parte o en su totalidad en cualquier medio, formato y soporte.

No se permiten las fotocopias sin autorización por escrito del editor.

I edición: febrero 2021

Dedicado a nuestros Padres

A Rosa Elena por todo su amor y paciencia
Martin

[...] Y si llego a tener la fortuna de trabajar para este país (México) que me agrada y me ofrece un vasto campo a mi profesión, V.E. encontrará en mi un servidor leal y constante.

Carta de Adamo Boari a José Yves Limantour,
secretario de hacienda, 1 de agosto de 1900.
En CDLIV. 2a. 1900. 7. 16776.2.
Colección José Y. Limantour,
Centro de Estudios de Historia de México CARSO.

Índice

Volumen 2 | Las Obras

Parte I
Las Obras en México

299 La Arquitectura Religiosa diseñada por Adamo Boari en México.
Martín M. Checa-Artasu

359 Adamo Boari y el Edificio de Correos de la Ciudad De México, 1900-1907
Martín M. Checa-Artasu, Francisco J. Navarro Jiménez

427 El Teatro Nacional: la obra cumbre de Adamo Boari en México
Martín M. Checa-Artasu, Francisco J. Navarro Jiménez
Olimpia Niglio

535 Adamo Boari y los escultores del Teatro Nacional
Martín M. Checa-Artasu

579 Del Hotel Jardín a su Casa en La Colonia Roma: La vida de Adamo Boari en La Ciudad De México (1903-1916)
Martín M. Checa-Artasu, Francisco J. Navarro Jiménez

PARTE II
ARCHIVIO BOARI EN MÉXICO
Francisco J. Navarro Jiménez

611 LOS ARCHIVOS EN MÉXICO PARA EL ESTUDIO DE LA VIDA Y OBRA DEL INGENIERO ITALIANO ADAMO BOARI

637 AUTORES

Parte I

Las Obras en México

Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes. Foto, Olimpia Niglio, 2019.

Adamo Boari (1863-1928). Arquitecto entre América y Europa
ISBN 978-88-255-4043-7
DOI 10.4399/97888255404373
pp. 426-533 (febbraio 2021)

El Teatro Nacional: la obra cumbre Adamo Boari en México

Martín M. Checa-Artasu
Francisco J. Navarro Jiménez
Olimpia Niglio

The National Theater in Mexico City was Adamo Boari's most significant work. He dedicated fifteen years of his professional life to building it, between 1901 and 1914. In this chapter, different aspects of this building are analyzed, putting them in context both with the construction of other theaters in Latin America, between Argentina, Colombia, Costa Rica and in Mexico. In these countries, the Italian architects, and engineers, and also many artists and craftsman worked in many new constructions that were realized between the end of the XIX century and early XX century. It explains the Boari's original project and its characteristics.

This chapter also develops the perspective of urban planning associated with the construction of this building. It also explains the problems in the foundation, the subsequent sink of the structure and the solutions to avoid it.

Introducción

El Palacio de Bellas Artes es probablemente uno de los edificios más estudiados de la Ciudad de México, tanto por sus características arquitectónicas como por las actividades que se han desarrollado en su interior,[1] mismas que abarcan exposiciones de arquitectura, pintura, fotografía, escultura y de artes decorativas. Por supuesto, en su interior y a lo largo de 87 años se han visto todo tipo de artes escénicas (teatro, danza,

[1] Al final de este capítulo indicamos en un anexo la serie de publicaciones con relación al análisis arquitectónico e histórico del Teatro Nacional, hoy, Palacio de Bellas Artes.

ópera, música, etc.).[2] Por esa razón se hace notoriamente complejo y a ratos reiterativo, tratar de analizar las actividades específicas que desarrolló Adamo Boari, como diseñador y como director de obras entre los años 1904 y 1912.

En este texto nos acercaremos a la actividad de este ingeniero italiano en la construcción de este edificio que originalmente se llamó Nuevo Teatro Nacional, atendiendo aspectos que consideramos han sido poco tratados. El recuento de esos asuntos es el siguiente: Discernir si era relevante o no, en el contexto mexicano de la época, el hecho de que fuera un arquitecto italiano quien diseñara y construyera el que había de ser el principal teatro del país, teniendo en cuenta la gran cantidad de teatros construidos en México desde la Independencia del país por arquitectos nacionales. Otro asunto que analizaremos es la contextualización de la actividad del propio Boari con relación a la construcción de otros teatros nacionales en América Latina, hechos por arquitectos o ingenieros transalpinos. En ambas temáticas descubriremos la excepcionalidad en la contratación de Boari, tanto en México, como para América Latina.

En el primer caso, debemos decir que el hecho de que al ingeniero transalpino se le encargara la obra del Teatro Nacional podría considerarse la excepción que confirma la regla, dados los poquísimos extranjeros que habían construido y diseñado teatros en México desde 1821 y hasta 1904. En cuanto a América Latina, la excepcionalidad de Boari es algo más limitada, dado que sí hubo varios teatros de carácter nacional: Argentina, Colombia y Costa Rica, que fueron proyectados y edificados por arquitectos o ingenieros transalpinos. Esto se debió a que dichos profesionales formaban parte de los flujos migratorios de carácter económico que desde Italia se dieron hacia

---

[2] Sobre las actividades artísticas realizadas en el Palacio de Bellas Artes, la bibliografía, también es notable: INBA (1959) *Palacio de Bellas Artes: 25 aniversario; festival conmemorativo*. Ciudad de México: INBA; VV.AA. (1986) *50 Años de danza en el Palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: INBA/SEP; Enríquez, M. (ed.) (1986), *50 Años de música en el Palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: INBA/SEP; VV.AA. (1988) *50 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: INBA/SEP; Iturbe, M., Monsiváis, C. y García, N., (2004), *Quimera de los murales del Palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: CONACULTA/INBA/DGE Equilibrista; Jiménez, E. y González, E., (2004), *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (1934-2004).* Ciudad de México: INBA; Sosa, O., (2004), *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: INBA; Millán, J., (2004), *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes (1934-2004).* Ciudad de México: CONACULTA/INBA; Zuckermann, A. y Ostolaza, S., (2004), *El Jazz en el Palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: CONACULTA/INBA; Escudero, A., (2004), *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: CONACULTA/INBA; VV.AA. (2010), *El Palacio de Bellas Artes: 75 años desatando pasiones.* Ciudad de México: CONACULTA; Anaya, M., (2012), *El Palacio de Bellas Artes. Escenarios y sala principal.* Ciudad de México: INBA/Harmonía Libros; VV.AA. (2014), *Palacio de Bellas Artes las obras y los días 1934-2014*. Ciudad de México: Franco María Ricci editores/INBA/CONACULTA.

América Latina a partir del último tercio de siglo XIX. Boari formaba parte de esos flujos, y aunque su trayectoria se había iniciado en los Estados Unidos, México se convirtió por azares de su actividad profesional en un lugar donde pudo desarrollar su carrera sin haberlo pensado inicialmente.

Centrándonos en la obra del Teatro Nacional aportaremos una serie de elementos para conocer los antecedentes del proyecto, en especial, la rehabilitación e inmediato derribo del antiguo Teatro de Santa Anna. Un asunto este que, si bien ya ha sido analizado puntualmente en algún otro trabajo, permite acercarnos a los preámbulos del proyecto constructivo del Nuevo Teatro Nacional y a su inserción dentro el urbanismo de la época.

A partir de las fuentes de archivo revisadas, trataremos de vislumbrar la tensa relación entre Adamo Boari y Gonzalo Garita. Este último, ingeniero mexicano también encargado de las obras hasta el año de 1904. Un punto más, relacionado con lo anterior y que trataremos, será el problema de hundimiento del suelo donde se construyó el nuevo teatro y que significó uno de los asuntos peor resueltos por el ingeniero italiano. Además, damos cuenta someramente tanto del proceso constructivo como de determinadas operaciones de vinculación entre el Teatro Nacional y el vecino parque urbano Alameda. El capítulo finaliza con las últimas preocupaciones de Boari respecto a este edificio, cuando ya residía en Italia.

Brevísima revisión de la evolución del papel del teatro en las ciudades

Es bien sabido que el teatro nació en la antigua Grecia. Allí, encuentra su origen en la palabra griega *θέατρον* (théātron) que deriva de *θεάομαι* (theaomai) es decir, mirar, ser un espectador del lugar de la representación. Este lugar acogía representaciones dramáticas, reuniones públicas y también oraciones. No es este el contexto para elaborar una historia de la arquitectura del teatro, sin embargo, es importante señalar que esta tipología ha sufrido importantes transformaciones a lo largo de los siglos y que estas han estado determinadas por la evolución de la sociedad y su organización.

En cuanto al contexto europeo en el que floreció esta tipología, se puede ver que hasta finales del siglo XVI el teatro se llevó a cabo en espacios cerrados y exclusivos. Su desarrollo siempre estuvo estrechamente vinculado sobre todo a los diferentes tipos de espectáculos y, por lo tanto, al desarrollo de los géneros teatrales y musicales que han condicionado la organización arquitectónica de las estructuras que los acogían.

A partir del teatro humanístico y renacentista hubo un retorno a lo antiguo, es decir, un intento de realizar el teatro descrito por Vitruvio en *De*

architectura. Previo al atestiguamiento de su materialización concreta, el teatro humanístico se realizó tradicionalmente en los palacios de los príncipes y de la naciente aristocracia.[3] Solamente hasta el siglo XVII, principalmente en Italia, Francia, España e Inglaterra, se intensificó la construcción de nuevos teatros públicos, en parte debido a la entusiasta difusión del drama musical. Así, el teatro se convirtió en una empresa social que buscaba proporcionar entretenimiento para todos.

En aquel contexto, el cambio de las condiciones económicas y sociales comenzaba a favorecer el cambio progresivo de las sociedades y, por lo tanto, la ruptura de las barreras entre la aristocracia y las clases subalternas. En esta época se atestigua la transición del teatro aristocrático y privado hacia el teatro público popular y, por lo tanto, el comienzo de una nueva historia sobre la evolución de la construcción de teatros.

A diferencia de los teatros privados construidos en edificios, el teatro público necesita un espacio propio dentro de la ciudad, con funciones de servicio público y una organización específica que permita a todo el mundo acceder a él. El nuevo teatro público se organiza adecuándose también las diferentes clases sociales. De ahí el esquema de un teatro en forma de un gran patio cubierto con una platea central para el aforo general, y varios pisos de logias organizadas en celdas autónomas, o escenarios, destinados a los asistentes con mayor poder adquisitivo.

Bajo el nuevo esquema, el teatro dejaba de ser un lugar donde se realizaban espectáculos temporales y se convertía en un lugar de actividad regular y continua. Todo esto requería también la presencia de maquinaria estable y la necesidad de numerosos tipos de puesta en escena.[4] Estamos en el periodo en el que se desarrolló el teatro definido como de "estilo italiano", una evolución que encuentra sus orígenes ya a principios del siglo XVII con la afirmación del drama para la música.

El teatro a la italiana estuvo inextricablemente ligado a la consolidación de la clase social emergente: la burguesía.[5] La burguesía era también el núcleo de la sociedad que había impulsado a la población francesa hacia la Revolución de 1789. Su rechazo a los poderes monárquicos y su condición dentro de clase, desempeñaron un papel muy importante en la organización del teatro y de sus géneros inspirados en la nueva estructura de clases

---

[3] Cassani, A. G. (2012), "Lo spazio dello sguardo Breve storia dell'architettura teatrale", in Cassini A. G. (ed.). *Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*. Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, p. 31.

[4] Benevolo, L. (1986), Breve storia degli edifici teatrali, in P. Carbonara (ed), *Architettura Pratica*, Vol. III, Torino: UTET, pp. 263-364.

[5] Sanfilippo, Mario, (2009), "El teatro a la italiana, arquitectura y espacios", en Sanfilippo, M. (coord.) *Perfiles de teatro italiano*. Roma: Aracne Editrice, pp.107-120.

posrevolucionaria. El drama burgués llevó al escenario las historias diarias de la familia, investigando y poniendo al descubierto las relaciones sociales y las ambiciones en su interior. El entorno escenificado fue el de la sala de estar donde a menudo se representaba toda la obra.[6] A este género se incorporó también el de la comedia burguesa, convirtiendo al teatro en un espejo de la sociedad burguesa, el lugar donde la nueva clase puede ser admirada en un escenario. Así nació el teatro de la ópera y el drama.[7]

Contemporáneamente las primeras "compañías de teatro" comenzaron a difundirse por toda Europa. Se trataba de conglomerados de artistas que viajaban por a las principales ciudades europeas montando en escena obras teatrales. Esta práctica se desarrolló de manera paralela en el continente americano, tanto en Estados Unidos como en América Latina, donde las compañías europeas, especialmente las italianas, realizaban espectáculos y conciertos en los teatros locales.

La construcción de nuevos teatros en México a lo largo del siglo XIX

A lo largo del siglo XIX y durante el primer tercio del XX, se documentan un importante número de teatros construidos en América Latina. En todos los países, se observa como poco a poco las ciudades de cualquier escala se dotan de teatros, siguiendo una serie características donde prevalece el uso del teatro "a la italiana", la decoración neoclásica o ecléctica, la utilización con profusión, y según disponibilidad económica, de materiales decorativos como pinturas, mosaicos, estatuaria, marqueterías, etc. La cantidad de teatros edificados es notable como lo es el número de arquitectos e ingenieros que los diseñan y construyen, tanto nacionales -la mayoría-, como extranjeros.

La construcción de todos esos recintos escénicos estuvo propiciada por los influjos del romanticismo y el éxito de la ópera y las zarzuelas como espectáculos. Sobre todo, el teatro fue entendido como un elemento transmisor de cultura necesario en el marco de las políticas liberales asumidas por buena parte de las élites de las jóvenes naciones americanas. Al respecto existen varios ejemplos. Citemos un par: el primero de ellos en la Ciudad de México, con el arribo de varias compañías de ópera italiana durante las décadas de 1830 y 1840. Algunas de las anteriores con la presencia de connotadas actrices de gran predicamento entre el público como

---

[6] Mozzoni, L. y Santini, S. (2010), *Architettura dell'eclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Napoli: Liguori.
[7] Molinari, C. (2008), *Storia del Teatro*, Torino: Einaudi.

Anaida Castellán de Giampietro;[8] otras, con la presencia de pintores y escenógrafos que más tarde desarrollaron obra propia en el país, como el caso de Pedro Gualdi.[9] Este intercambio cultural condujo a la consolidación de la capital mexicana como una sede indispensable para la recepción de las óperas estrenadas en Europa.[10]

Otro ejemplo notable es el de compañía de ópera de Augusto Azzali, músico y empresario nacido en Ravena en 1863, que impulso temporadas de actuaciones en el Teatro Municipal de Bogotá, luego en el de Medellín, durante los primeros años de la década de 1890. Incluso inauguró el teatro municipal del Quetzaltenango, Guatemala en 1895 con la ópera Carmen de Bizet.[11]

Atendiendo a todo ello y dado el contenido de este capítulo, parece apropiado preguntarse dos cuestiones. La primera relacionada estrictamente con la construcción de teatros en México, sus características y en especial, quiénes fueron sus proyectistas y constructores. La segunda, a escala latinoamericana, es preguntarse cuál fue la participación de arquitectos, ingenieros y artistas italianos en esos menesteres. Ambas respuestas permitirán ubicar a Adamo Boari con relación a la obra del Nuevo Teatro nacional, hoy Palacio de Bellas Artes.

Respecto a la primera pregunta cabe decir que en México los primeros ejemplos de construcción de teatros "a la italiana" datan de las décadas de 1820 y 1830. Por ejemplo, el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras diseñó el teatro Alarcón en San Luis Potosí, inaugurado en 1827.[12] En Morelia, La cofradía de la Sangre de Cristo construye entre 1828 y 1829 el teatro Melchor Ocampo, decorado por el arquitecto y "pintor de adornos" Luis Zapari, nacido en Morelia y al que se le atribuye un origen italiano.[13] El francés Théodore Journot diseñó el teatro Francisco de Paula Toro en la Ciudad de Campeche, edificado entre 1832 y 1834. En el puerto de Veracruz, el Teatro Principal se construyó entre 1834 y 1836 por parte de los

---

[8] Galí i Boadella, Montserrat, (2002), *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p.336.

[9] Aguilar, Arturo, (2019). "Pedro Gualdi en México. 1836-1851", in M. M. Checa-Artasu; O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 139-157.

[10] Baqueiro, Gerónimo, (1964), *Historia de la música en México*, Volumen 3. Ciudad de México: Departamento de Música/INBA.

[11] Herrera, Cenedith, (2009), Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894. *Historia y Sociedad*, núm. 16 (enero-junio), p. 121; Lamus, M. (2013), *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico.* Bogotá: Luna Libros p. 214.

[12] Montejano Aguiñaga, Rafael (1995) *Los teatros en la Ciudad de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.

[13] Arreola Cortés, Raúl (2001) *Breve historia del Teatro Ocampo de Morelia.* Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, p.13.

alarifes Zapari, padre e hijo, siguiendo un proyecto del teniente coronel de ingenieros Juan Dechelli, de origen italiano.[14] El primero de los constructores, Luis Zapari, también había edificado casi una década atrás el teatro Melchor Ocampo de Morelia; había también proyectado la conducción de aguas en San Luis Potosí que nunca se realizó; y decoró el Teatro Alarcón de esa ciudad.[15] El recinto veracruzano se quemaría en 1900 y sería reinaugurado en 1902 siguiendo el proyecto del ingeniero Salvador Echegaray y del arquitecto Ernesto Latínne.[16]

Una década más tarde (1842-1844) se diseñaba y construía por parte del arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Teatro Nacional, también conocido como de Santa Anna en la Ciudad México.[17] Este teatro fue un símbolo capitalino de mediados de siglo y un referente en términos del diseño y la construcción para algunos de los recintos escénicos que se construyeron durante aquellos años. Uno de ellos fue el Teatro Iturbide o de la República, en Querétaro, diseñado por Camilo San Germán y por el ingeniero inglés Thomas Surplice. Este fue construido entre 1845 y 1852 e inaugurado el 2 de mayo de ese año. Hay que añadir, que este recinto sirvió amén de escenario para dos actos de gran importancia en la historia política de México: el juicio sumario al Emperador Maximiliano de Habsburgo y a los generales Marimon y Mejía en 1867; y cincuenta años más tarde, fue el recinto donde se promulgó y firmó la Constitución de 1917.[18]

En los años centrales del siglo XIX se construyen en varias ciudades del país otros teatros donde el modelo italiano ya se ha normalizado: El Principal de Toluca, que significó la tercera iniciativa por parte del hacendado local José María González Arratia de dotar a la capital

---

[14] Zacarías Capistran Polimnia; Arellano Jiménez, Cristóbal (2003) *La arquitectura de los teatros veracruzanos durante el Porfiriato*. Xalapa: Universidad Veracruzana, p.100.

[15] Pedraza, José Francisco (1969) *La pintura en San Luis Potosí durante el siglo XIX*. San Luis Potosí: Academia de Historia Potosina, p.13 y s.

[16] Leal, Juan Felipe (2009) *El cinematógrafo y los teatros. Anales del Cine en México, 1895-1911,* Vol. 6, 1900: Segunda parte. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, S.A., p.35 y s. y Mejía, Víctor (2016) "El Teatro de la República", en VV.AA. *El teatro de la República. Recinto de los Constituyente y de la constitución de 1917 y la colección de manuscritos Pastrana Jaimes.* Ciudad de México: LXII Legislatura de la H. Cámara de Diputados, p.140 y s.

[17] Aragón Rangel María Eugenia (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA y Arciniega, Hugo (2004) Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Espacios de la Ciudad de México*. julio-diciembre 2004, núm. 75-76, pp.95-108.

[18] Mejía, Víctor (2016) "El Teatro de la República", en VV.AA. *El teatro de la República. Recinto de los Constituyente y de la constitución de 1917 y la colección de manuscritos Pastrana Jaimes.* Ciudad de México: LXII Legislatura de la H. Cámara de Diputados, p.143.

mexiquense de un teatro de calidad. El edificio fue diseñado y construido bajo la dirección del ingeniero Luis G. Aranda e inaugurado el 16 de septiembre de 1851;[19] El teatro Progreso de Monterrey que se iniciará en 1854 para inaugurarse tres años más tarde y desaparecer pasto de las llamas en 1896; El Gran teatro Ignacio de la Llave de Orizaba, Veracruz diseñado por el arquitecto Joaquín Huerta y construido entre 1855 y 1875, al parecer sufragado por el empresario Manuel Escandón, que sustituía a uno anterior que había sido destruido en 1854; En la Ciudad de México, el 16 de diciembre de 1851 se ponía la primera piedra del Teatro de Iturbide. Este recinto había sido financiado por el empresario guatemalteco Francisco Arbeu (1796-1870), quien contrató al arquitecto Santiago Méndez para su diseño, al escultor Santiago Evans y al pintor Manuel Serrano para su decoración, siendo inaugurado el 3 de febrero de 1856. Con motivo de aquella inauguración, el periodista y escritor español residente en México, Juan Niceto de Zamacois Urrutia (1820-1885), describe lo siguiente:[20]

> […] presenta un lindo pórtico, sostenido por cuatro exquisitas columnas, hasta el cual penetran en tiempo de lluvias los coches, consiguiendo de esta suerte las señoras, penetrar en el salón sin mojarse: sobre estas columnas se descubren el primero y segundo cuerpo del edificio, cubiertos de cristales, que dan a espaciosos salones, destinados al recreo, y provistos de aguas aromáticas, esencias, perfumes, pomadas, y de cuanto sirve al afeite del bello secso [sic.].
>
> Pero si agradable es la vista que presenta el exterior [sic.] del edificio que nos ocupa, sorprendente y maravillosa es la que el observador advierte al penetrar en el interior: el lujoso local, destinado a los espectáculos dramáticos, y que es el que representa la presente litografía, está ostentando por todas partes el oro y la plata, diestramente colocados en los selectos adornos y delicadas molduras de las risueñas y delgadas columnas que dividen los bien repartidos palcos. En primer término, presentanse [sic.] 18 sobresalientes plateas, en que la maestría del hábil dorador, rivaliza con la sencillez y gusto del arquitecto: encima de estas pintorescas plateas, admírase [sic.] un delicioso anfiteatro corrido, que volando, por decirlo así, sobre las primeras bancas del patio, queda descubierto a los ojos de los concurrentes: anfiteatro lindísimo, y

[19] Montiel-Ontiveros, Ana Cecilia; Madrigal-González, Nuria Rebeca (2018) Teatros y Cultura en Toluca, México en el siglo XIX, *Legado de Arquitectura y Diseño*, núm. 24, julio - diciembre 2018, pp. 30-39.
[20] De Zamacois, Niceto (1856) El Teatro Iturbide, in, Decaen (ed.) *México y sus alrededores*. Ciudad de México. Establecimiento litográfico de Decaen editor, p. 26.

> lugar el más á propósito, para que las hermosas y esbeltas hijas de este pintoresco suelo, puedan lucir sus ricos y elegantes trajes.
> Al apartar la vista de este punto y alzarla para seguir el ecsámen [sic.] de la belleza del salón, preciso es detenerse en los 17 palcos primeros, y en los segundos, que son 21, así como en la llamada tertulia, que viene a formar una especie de palcos terceros, sobre los cuales se descubre la cazuela, cómoda, lujosa y rica, como el resto del edificio.
> Al reflejar las blancas y brillantes luces de la magnífica araña de cristal que adorna el teatro, en las esquisitas [sic.] molduras y adornos de oro y plata, de las lijeras [sic.] columnas de esos palcos, y en los riquísimos vestidos de las bellas, cuanto amables mexicanas, de ojos negros y labios de encendido coral, el observador se estasía[sic.], y se juzga trasportado á- uno de esos palacios encantados, que nos describen en los fantásticos cuentos de las hadas.

Como se ve, es una casi onírica descripción que revela en mayor o menor medida las características de muchos de los teatros que se construían por todo el país y que servían para dotar a las ciudades de una infraestructura cada vez más demandada por las élites. Así, a partir de la década de 1850 se construirán un buen número de recintos escénicos en distintas urbes mexicanas. Por ejemplo, el 30 de abril de 1856 se ponía la primera piedra de un teatro dedicado al General Santos Degollado en Guadalajara, Jalisco, diseñado por Jacobo Gálvez, culminándose diez años más tarde.[21] En la inauguración, el 13 de septiembre de 1866, se presentó la Compañía Ópera italiana de Annibale Biacchi y la famosa actriz mexicana Ángela Peralta.[22]

En Colima, en 1861, el alarife Lucio Uribe proyectaba el teatro Hidalgo que tardaría varias décadas en concluirse.[23] Ese mismo año, se inicia la construcción el Teatro Guerrero de Puebla, levantado entre 1861 a 1868 por el empresario Ignacio Guerrero y Manzo e inaugurado con un baile de máscaras el 16 de febrero de 1868. Este recinto seria pasto de las llamas 41 años más tarde.[24]

---

[21] Pizano Saucedo, Carlos (1967), Centenario del Teatro" Degollado" de Guadalajara. *Historia Mexicana*, vol.16, núm.3, pp.419-426; Belgogere, F. y De la Maza, F. (1988). *El Teatro Degollado: su circunstancia histórica y social.* Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco.

[22] Rivera, Luis M. (1916), E*l Teatro Degollado. Noticias históricas sobre su fundación, construcción y estreno, Obsequio de la Presidencia Municipal en el L. Aniversario de la Fundación de aquel edificio*. Guadalajara, p.16.

[23] Huerta Sanmiguel, Roberto, Anguiano Palomera y Gabriela Guadalupe (2011), El Hidalgo, teatro centenario de Colima. *Boletín de monumentos históricos*, núm. 21, (enero-abril), pp.63-89.

[24] Pérez Quitt, Ricardo (1999) *Historia del teatro en Puebla: (siglos XVI a XX).* Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Dirección General de Fomento Editorial, p.177 y s.

Por su parte, en la ciudad de Tlaxcala se iniciaba la construcción del teatro Xicoténcatl inaugurado el 5 de mayo de 1873. En Lagos de Moreno, Jalisco se inicia en 1867 la construcción del Teatro José Rosas Moreno, atribuido al maestro de obras local Primitivo Serrano Flores, y que también tardaría varios años en culminarse. En Mazatlán, Sinaloa, el ingeniero Andrés Librado Tapia construirá entre 1869 y 1874, el teatro Rubio, hoy llamado Ángela Peralta, porque la famosa actriz falleció un día antes de actuar en este recinto con su Compañía de Ópera Italiana.[25] Otro teatro con el nombre de esta egregia cantante mexicana se inició en 1871 con diseño del arquitecto Juan Mañón en San Miguel de Allende, Guanajuato. Se trata de un particular teatro con fachada neoclásica en cantera rosa y con 500 butacas en la platea y los palcos. El responsable de las obras fue el alarife local Zeferino Gutiérrez, con varias, algunas muy notables, obras religiosas en la ciudad.[26] Este teatro se inauguró con la ópera Rigoletto, interpretada por la diva mexicana del momento Ángela Peralta.[27]

Durante los años del Porfiriato la construcción de teatros prosigue por todo México a un buen ritmo. Muchas ciudades medias y pequeñas abren recintos escénicos donde se combina la ópera, la zarzuela, el teatro y otros espectáculos como peleas de gallos, corridas de toros o bailes.[28] A caballo de este periodo y del anterior, destacan los diseñados en un muy aparente estilo neoclásico por el arquitecto mexiquense José Noriega (1826-1895). Obra suya son el teatro Doblado en León, construido entre 1867 y 1880, inaugurado el 15 de septiembre de ese año con piezas de las óperas La Traviata y Macbeth y que será reconstruido completamente en 1976.[29]

Quizás el más conocido de aquellos teatros sea el bello y ostentoso Teatro Juárez de Guanajuato, con una llamativa decoración exterior neoclásica.

---

[25] López Sánchez, Sergio (2004) *El teatro Ángela Peralta de Mazatlán: Del desahucio a la resurrección.* Ciudad de México: Ayuntamiento de Mazatlán/CONACULTA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/INBA, p.135.

[26] Sobre la actividad constructiva del alarife Zeferino Gutiérrez, consultar: Checa-Artasu, M. (2020), Una reinterpretación mexicana del neogótico: la torre parroquial de San Miguel de Allende, Guanajuato, en Klein, Bruno, Borngässer Barbara y Marteen, Bettina (eds.) *Gotik global - kolonial – postcolonial. Gotisierende Sakralarchitektur auf der Iberischen Halbinsel und in Lateinamerika vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Gótico global - colonial - postcolonial. Arquitectura sacra gótica en la Península Ibérica y América Latina desde el siglo XIX hasta el siglo XXI.* Frankfurt/Madrid: Veuvert Verlag/Iberoaméricana, pp. 185-198

[27] "Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles", Número: I-11-00346. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante CNMH-INAH).

[28] Vargas Salguero, Ramón (coord.), "El teatro", en *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen 3 El México Independiente, Tomo 2. Afirmación del nacionalismo y la modernidad.* Ciudad de México: UNAM, pp. 433-444.

[29] Díaz de León de Alba, Armando (coord.) (1991), *Teatro de México*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex., p.141.

Iniciado en 1872 y siguiendo un proyecto del arquitecto Antonio Rivas Mercado y del ingeniero Alberto Malo, se inaugurará en 1903.[30] Noriega construirá sufragado por el Ayuntamiento de Aguascalientes y por gobierno del Estado, el Teatro Morelos. Este recinto se construyó entre 1882 y 1885 y fue decorado en su interior por el escenógrafo Rosendo A. Tostado.[31] Obra de Noriega también será el teatro de la Paz en San Luís Potosí. Se trata de un recinto de 1,450 butacas con la curiosidad constructiva de un vestíbulo con una cubierta de zinc traída de Bélgica. Fue iniciado en 1889 e inaugurado en 1894.[32]

Amén de las obras de recintos teatrales del connotado Noriega, se construyen otros muchos recintos por todo el país. En Cuernavaca se inaugura el 5 de febrero de 1882 el teatro Porfirio Díaz, hoy Cine Morelos, mismo que venía a sustituir al Teatro Juan Ruíz de Alarcón, inaugurado en 1872 y consumido por las llamas tres años más tarde. En San Luis Potosí, la Compañía de tranvías sufragará el teatro El Arista, inaugurado en 1888. En misma ciudad se abrirá el teatro El Buen Gusto en 1893. En la ciudad de Jerez, en Zacatecas se abrirá el 15 de septiembre de 1880 el teatro Hinojosa fondeado por el empresario José María Hinojosa, una réplica del teatro Ford de Washington. Este recinto contará con una fosa hidro acústica debajo el escenario para potenciar la voz de los cantantes.[33]

En ese último Estado pero en la capital, en mayo de 1891 se coloca la primera piedra del actual Teatro Fernando Calderón, una obra planeada y construida por el arquitecto George A. King, quién también levantaría el Teatro Principal de Durango y el De los Héroes en la ciudad de Chihuahua.[34] El teatro zacatecano se inauguró el 16 de mayo de 1897.[35] Finalmente, en la pequeña ciudad de Tlacotalpan en Veracruz, una sociedad católica local construirá el Teatro Netzahualcóyotl entre 1887 y 1891,

---

[30] Alcocer, Alfonso (1984), *Teatro Juárez, México*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato; Cordero Domínguez, J de Jesús y Meneses Suárez, Carlota (2017), La estética de la arquitectura del porfiriato en Guanajuato, México: Teatro Juárez, Palacio Legislativo, Mercado Hidalgo. *Legado de Arquitectura y Diseño*, vol.12, núm.21, pp.8-19.

[31] Ramírez Hurtado, Luciano y Esparza Jiménez, Vicente Agustín (2015), Teatro Morelos de Aguascalientes: monumento histórico e instrumento de legitimidad política. *Boletín de monumentos históricos* núm. 34, pp. 61-79.

[32] Montejano Aguiñaga, Rafael (1995) *Los teatros en la Ciudad de San Luis Potosí.* San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga, p.97.

[33] Lira Vásquez, Carlos (2004) *Una ciudad ilustrada y liberal: Jerez en el porfiriato*. Ciudad de México: Ficticia, p.149 y s.

[34] Díaz de León de Alba, Armando (coord.) (1991). *Teatro de México*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, p.131.

[35] Información de la ficha del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. "Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles número: I-0013200957. Disponible en: http://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/80414

siguiendo el proyecto del ingeniero Ángel Anguiano, quien venía a solventar los años de provisionalidad del teatro existente en la localidad.[36]

Por su parte en Monterrey, durante los años de gobierno del General Bernardo Reyes caracterizados por una gran actividad edilicia, se inauguran al menos dos teatros: el Juárez en septiembre de 1898 y el Zaragoza en 1907. Ambos, antes de sucumbir a sendos incendios ofrecieron actuaciones diversas de teatro, canto y ópera, donde se presentaron algunas de las principales cantantes de ópera del momento como las italianas Luisa Tetrazzini o Tina Dilorenzo, o la española María Barrientos.[37] En Saltillo, Coahuila, se inicia la construcción del Teatro García Carrillo en 1906 concluyéndose cuatro años más tarde, siendo un diseño del ingeniero franco canadiense Henri E. M. Guindon, con varias obras en la ciudad. El mencionado teatro venía a sustituir al Teatro Acuña que se había incendiado en 1902.[38]

El 25 agosto de 1906 con la representación de *Il Trovatore* de Verdi, se inauguraba el Teatro Hidalgo, en Parral, Chihuahua, un escenario de más de 1,170 butacas diseñado por el arquitecto, pintor y escenógrafo nacido en Cuba Federico Gabriel Amérigo Rouvier (1840-1912), y quién ya había hecho obras en esa población.[39] Cabe señalar que Amérigo ya había decorado junto al italiano Angelo Guerini, teatros en la Ciudad de México, Guanajuato, San Luís Potosí y Monterrey.[40]

En la población minera de El Oro, en Hidalgo se construye entre 1906 y 1907 un teatro dedicado a Benito Juárez, proyectado al parecer por el ingeniero José Gorbea Romo.[41] En Oaxaca, se construirá el Teatro Macedonio Alcalá, diseñado en un bello *Art Nouveau* por el ingeniero Rodolfo Franco Larrainzar e inaugurado en 1909.[42] En Durango, se reconstruye el Teatro Victoria entre 1909 y 1910 cuyos orígenes datan de

---

[36] Aguirre Tinoco, Humberto (1996), Teatro en Tlacotalpan, Veracruz. *Tramoya*, núm. 49 (octubre-diciembre), núm. 49, pp. 42-52.

[37] Neira Barragán, M. (1970), 4 décadas de teatro en Monterrey, 1900-1940. *Humanitas*, núm. 11, p. 512 y s.

[38] Villarreal Reyes, Arturo E. (2008), *Teatro García Carrillo. Crónica de un incendio*. Saltillo: Archivo Municipal de Saltillo.

[39] Burian, Edward (2015), *The Architecture and cities of northern Mexico from independence to the present.* Austin: University of Texas Press, p.157.

[40] Alcolea, Fernando (2014), "Federico Amérigo y Rouvier", *Fernando Alcolea* [blog en línea]: <http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Federico-Amerigo-y-Rouvier/mobile/>.

[41] Tepox Padrón, Nayde (2012), *La transformación de El Oro, Estado de México (1890-1910)* (Tesis de maestría). UNAM, México, p.56.

[42] Arrioja Díaz-Viruell, Luis Alberto, Gamboa Ojeda, Leticia y Sánchez Silva, Carlos (coords.) (2009), *Historia gráfica del Teatro Macedonio Alcalá. Centenario*. Oaxaca: Teatro Macedonio Alcalá, Editor, p.46.

inicios del siglo XIX.[43] En Mérida, se construyó entre 1906 y 1908 un nuevo Teatro José Peón Contreras, que sustituía a uno anterior, éste diseñado por los italianos Pio Piacentini y Enrico Deserti.[44]

Finalmente, ya en el ocaso del Porfiriato, en la ciudad de Zamora, Michoacán se inicia en 1910 sufragado por la Diócesis de Zamora, la construcción de un teatro, primero llamado Centro Recreativo de Obreros Católicos, y más tarde Teatro Obrero. El recinto se inaugurará el 19 de enero de 1913, será diseñado por José Dolores Sánchez y construido por el arquitecto local Jesús Hernández Segura.[45]

Como se ha visto, la nómina de teatros inaugurados en México a lo largo del siglo XIX y los primeros años del XX es larga. Esto da cuenta de la progresiva penetración social de las actividades y espectáculos que en esos recintos se realizaban.[46] En ese contexto, México llega a inicios del siglo XX con un amplio despliegue de recintos escénicos, muchas veces con múltiples funciones o usos.[47] Esa diversidad pudiera explicar, en parte, la necesidad de dotar a la ciudad capital de un magno recinto que por sus dimensiones y su belleza fuera considerado el principal del país. De alguna manera, en ese hecho se revela una vez más el sempiterno centralismo político de México y el peso de la capital con respecto al quehacer del resto del país. De igual forma, algunos teatros construidos como el Teatro Juárez en Guanajuato, el Degollado de Guadalajara o el Macedonio Alcalá de Oaxaca muestran las posibilidades de dotar a las ciudades de teatros de gran prestancia artística y decorativa. Algo que, sin duda, será un factor importante para tener en cuenta al levantar un nuevo teatro, sobre todo, si este tiene el adjetivo de nacional. Finalmente, cabe añadir que el modelo italiano de teatro estaba plenamente desarrollado en México en los albores del siglo XX.

A pesar de ese enorme despliegue teatral, Adamo Boari al diseñar el futuro Teatro Nacional y ante la demanda oficial de un escenario espectacular y bello, quizás equiparable a otros grandes teatros de otras

---

[43] Guerrero Romero, Javier (2001), *Teatro Coliseo, Teatro Victoria: 200 años de vida del primer teatro del norte de México*. Durango: Instituto Municipal de Arte y de la Cultura.

[44] Peraza Guzmán, Marco Tulio (2019), "El teatro José Peón Contreras en Mérida, Yucatán, obra de italianos", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 200-219; y Cámara Zavala, Gonzalo (1947), *Historia del Teatro Peón Contreras*. Mérida: JAC Ancona.

[45] Sigaut, Nelly (1991), *Catálogo del patrimonio arquitectónico del Bajío Zamorano: La ciudad de Zamora. Parte 1*. Zamora: Colegio de Michoacán, p.101 y s.

[46] Reyes De La Maza, Luis (1965), *El teatro en México durante el porfirismo*. 3 tomos. Ciudad de México: UNAM; y Díaz de León de Alba, Armando (coord.) (1991), *Teatro de México*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.

[47] Pérez Montfort, R. (2014), Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato. *Alteridades*, núm.26, pp.57-66.

tantas ciudades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, demuestra su absoluto desconocimiento de la rica realidad teatral que ya existe en las ciudades mexicanas, tanto en construcciones como en actividad. Sencillamente no la conoce, y por esa razón su experiencia vital facilitará su mirada internacional, pues lo que buscará es equiparar el futuro Teatro Nacional con los mejores recintos del mundo, sin considerar ningún referente mexicano. ¿Ello fue un error? Probablemente, no, dadas las circunstancias y voluntades políticas del México del cambio de siglo.

Arquitectos e ingenieros italianos constructores de teatros en América Latina

La segunda pregunta que permite poner en perspectiva la actividad de Adamo Boari en México con relación al proyecto del Teatro Nacional es saber si la contratación de un ingeniero italiano o extranjero, era o no excepcional tanto en el contexto mexicano como en el latinoamericano.

Respecto a lo primero, cabe decir que efectivamente, resultó excepcional la contratación de un ingeniero italiano a tenor de la experiencia en torno a la construcción de teatros desarrollada en México. En ese sentido, apenas dos ejemplos certifican la presencia de diseñadores italianos de escenarios teatrales a lo largo del siglo XIX e inicios del siguiente. Uno de ellos es el del Teatro Principal del puerto de Veracruz, construido entre 1834 y 1836. Este recinto sigue el proyecto del teniente coronel de ingenieros Juan Dechelli. El segundo caso es el del Teatro José Peón Contreras de Mérida, diseñado por los italianos Pio Piacentini y Enrico Deserti y construido entre 1906 y 1908.[48] Todavía más, si consideramos la actividad de arquitectos e ingenieros extranjeros en ese rubro constructivo, resulta que esta también es reducida respecto al total de teatros construidos, la mayoría, obra de técnicos y constructores mexicanos[49].

País por país una situación similar acontece en América Latina, donde la excepcionalidad se mantiene y pocos son los extranjeros que diseñan y construyen recintos escénicos. Sin embargo, bajo el mismo análisis de escala continental, se observan algunos aspectos relevantes en cuanto al actuar de

---

[48] Peraza Guzmán, Marco Tulio (2019), "El teatro José Peón Contreras en Mérida, Yucatán, obra de italianos", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 200-219.

[49] Niglio, Olimpia (2021), "La creatività e l'ingegno italiano in America Latina tra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo", in P. Mellano e A Dameri *Vicente Nasi. Un arquitecto italiano en Colombia, entre eclecticismo y modernidad*, Torino: Politecnico di Torino, pp. 27-42.

los arquitectos e ingenieros italianos involucrados en la construcción de teatros. Hay decir que sí hubo, aunque fueron pocos, los diseñadores transalpinos involucrados en la construcción tanto de teatros con el adjetivo de nacionales, o como mínimo, que pudieran tener esa consideración. La mayoría de estos recintos fueron edificados en las principales capitales latinoamericanas y muchos otros, construidos en ciudades medias y pequeñas del continente.

El Teatro Colon de Buenos Aires

Entre los primeros, vale la pena reseñar con cierto detalle el Teatro Colón de Buenos Aires, que, si bien no fue nominado explícitamente como nacional, a todos los efectos tiene dicha consideración. Se trata de un recinto que ha sido ampliamente estudiado tanto de forma inicial,[50] a través de su proyecto edilicio, como a lo largo de los años.[51] Además, su análisis confirma dos aspectos que vamos también a ver en el caso del Teatro Nacional en México. El primero se refiere al destacado papel de ambas obras como ejemplo de una idea de nación que busca la modernidad y que utiliza la arquitectura en tanto símbolo de poder como una de sus herramientas ideológicas.[52] El segundo, la necesidad de no sólo considerar a un ingeniero o arquitecto como el diseñador de la obra, sino que éste debe ser visto como

---

[50] Meano, Víctor. (1892), *El nuevo Teatro Colón. Ángel Ferrari concesionario. Especificaciones y detalles de construcción y ornamentación. Cap. Condiciones acústicas*. Buenos Aires: Ed. Kraft; Meano, Víctor (1900), *El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo*. Buenos Aires: UBA/FADU; y Tamburini, Francisco (1892), "Teatro Colón", en *Memoria del Departamento de Obras Públicas de la Nación, 1889-1891*, tomo 3, 59-76. Buenos Aires: s.e.

[51] Sobre este teatro hay una amplia bibliografía: Caamaño, Roberto (1968), *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*. 3 volúmenes. Buenos Aires: Cinetea; Bellucci, Alberto G. (1996), "Una conjunción ítalo-belga: el Teatro Colón", en Braun, Clara y Cacciatore, Julio (coord.) *Arquitectos europeos y Buenos Aires (1860-1940).* Buenos Aires: TIAU; Bianchetti, Eduardo (1996), "El Teatro Colón de Buenos Aires. El legado y la culminación de una tradición europea", en *Encuentro Internacional "Historia de la ciudad, la arquitectura y el arte", 50º aniversario, Instituto de Arte Americano Arq. Mario J. Buschiazzo*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA; Mimeo Moyano, Julio (ed.) (2000), Teatro Colón - A Telón abierto. Buenos Aires: Julio Moyano Comunicaciones; VV.AA. (2011), *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Ministerio de Desarrollo Urbano/Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (en adelante GCBBAA-MDU/FADU-UBA; Molinos, Rita Laura y Puppo, Ximena (comps.) (2019), *El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo, 1900-2019: reproducción facsimilar y catálogo comentado*. Buenos Aires: Espacios teatrales, escenas digitales. Documentos sobre el teatro y la ciudad.

[52] Un asunto que ha sido ampliamente tratado en: Moya Gutiérrez, Arnaldo (2012), *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1911*. Ciudad de México: CONACULTA, p.156; Romero Vázquez, Jesús y Betancourt Mendieta, Alexander (2020), Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910. *Signos Históricos*, vol. XXII, núm. 44, (julio-diciembre), pp.260-292.

el eje que estructura un grupo de trabajo, donde participan distintos profesionales que pueden ser nacionales o extranjeros, en aras de la consecución de la obra.

Así, el Teatro Colón de Buenos Aires se construye sobre dos conceptos: aislamiento y monumentalidad, algo que también veremos en el recinto de la capital mexicana. La primera, a causa del predio donde se hallaba y que obligaba a una construcción exenta pero que curiosamente permite fortalecer la idea de construir un teatro como un edificio único, similar por otra parte a otros teatros tanto americanos como europeos. En este caso, influenciado por ciertos teatros que se construyeron en Alemania.

La segunda, la monumentalidad, potenciada por la voluntad del intendente municipal de Buenos Aires Torcuato de Alvear, quién fue clave en la conformación de un proyecto para dotar a la ciudad de un teatro a la altura de la capitalidad y del recién control federal de esta. Por ello, se planteó una licitación en la construcción que fue refrendada por el parlamento argentino el 16 de octubre de 1888 y que permitía canalizar los recursos dinerarios para su edificación. Dicha licitación, además, justificaba el gasto por la necesidad nacional de tener un teatro de clase internacional.

En ese proceso de licitación es donde la presencia italiana en los rubros de la construcción y la arquitectura, fruto de los extraordinarios volúmenes migratorios desde ese país a la Argentina, se hace notar.[53] Así, ésta fue otorgada al empresario italiano Angelo Ferrari, un violinista reconvertido en empresario teatral que había nacido en 1835 en Castel Nuovo y que falleció en Buenos Aires en 1897. Su relación con el Teatro Colón se inicia a partir de 1868 al ser el empresario que introducirá la ópera en el antiguo Teatro Colón, diseñado por el francés Carlos Enrique Pellegrini, que tras una serie de percances económicos cerraría sus puertas en 1887. Ferrari, sin embargo, quién llego a ser director teatral de la Scala de Milán, seguiría controlando los destinos "teatrales" del nuevo escenario gracias a la licitación y a su prestigio personal hasta 1897, cuando la obra, paralizada en ese momento, pasó a manos del municipio bonaerense.[54] Ferrari será el primer eje sobre el que se sustenta la sucesión de arquitectos que intervienen en la obra, mismos que como veremos permitirán su conclusión.

---

[53] Ave, Gastone y De Menna, Emanuela (2010), *Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina. Identità da scoprire e valorizzare per la città di domani //Arquitectura y urbanistica de origen italiano en Argentina. Tutela y valorización de un extraordinario patrimonio cultural.* Roma: Gagemi Editores; y Viñuales, G. M. (coord.) (2004), *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL.

[54] Brandariz, Gustavo, A. (2011), "El Colón de Francesco Tamburini", in VV.AA. (2011), *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica*. Buenos Aires: GCBBAA-MDU/FADU-UBA, p.36.

Entre los documentos de aquella licitación, estaban la docena de planos y la memoria del proyecto elaborada por Francesco Tamburini (1846-1890). Estos elementos refrendaban la voluntad de monumentalidad que debía tener el nuevo escenario. Tamburini había nacido en Ascoli Piceno. Estudió en el *Istituto Tecnico di Ancona* y se graduó en 1872 en la Universidad de Bolonia como ingeniero. Tamburini, además fue profesor de la Academia de Bellas Artes de Pisa, también en Urbino y Roma. En 1883 el gobierno argentino lo contrata para formar parte del Departamento de Ingenieros y en febrero de 1884, es nombrado Inspector de Obras Arquitectónicas de la Nación.[55]

Ese último dato es relevante en dos sentidos. Uno, porque se trata de un reputado arquitecto en Italia que se traslada a Argentina aportando una visión y conocimientos de lo que en esos momentos se construía en el Europa. Dos, porque gracias a su puesto, Tamburini desplegará su sapiencia edilicia a través de una intensa actividad arquitectónica, centrada tanto en Buenos Aires como en Córdoba, siendo autor de escuelas, penitenciarias, hospitales, comisarías de policía, asilos, entre otros. Entre sus obras destacan, amén del Teatro Colón, la Casa de Gobierno -la actual Casa Rosada-, el Palacio de Justicia de la Nación y la Biblioteca Nacional, todos en Buenos Aires.[56]

En el proyecto del Teatro Colón desarrollado entre 1888 y 1889, más allá de su monumentalidad, Tamburini demostrará un fehaciente conocimiento de los mejores teatros de ópera de Europa a través del análisis de estos y de la implementación de determinados diseños que remiten a edificios teatrales en Italia y Alemania.[57] Baste recordar que ese conocimiento ya lo había plasmado en 1887 en la obra del Teatro Rivera Indarte en Córdoba, inspirado en la Scala de Milán.[58]

En 1890 Tamburini enferma gravemente y muere en Buenos Aires; apenas, se ha puesto la primera piedra del teatro Colón. La obra es continuada por Vittorio Meano (1860-1904), al parecer uno de los colaboradores de Tamburini, nacido en Susa, cerca de Turín y formado en el Instituto de Pinerolo y en la Academia Albertina de Turín. Meano hará unas

---

[55] *Ibid.*

[56] Sobre la obra de este arquitecto, consultar: Schimdt, Claudia (1997), Francisco Tamburini. *Seminario de crítica Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, núm. 81, 22 p.; Arestizabal, Irma, De Gregorio, Roberto, Mozzoni, Loretta y Santini, Stefano (1997), *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I.* Buenos Aires: Museo de la Casa Rosada/Istituto Italiano di Cultura/Comune di Jesi: Pinacoteca e Musei Civici/Comune di Ascoli Piceno: Pinacoteca Civica.

[57] Tamburini, Francisco (1892), "Teatro Colón", en Memoria del Departamento de Obras Públicas de la Nación, 1889-1891, tomo 3, 59-76. Buenos Aires: s.e.; y Meano, Víctor (1900), *El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo*. Buenos Aires: s.e.

[58] Schimdt, Claudia (1997), Francisco Tamburini. *Seminario de crítica Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, núm. 81, 22 p.

modificaciones formales al proyecto en 1892, que adquiere mayor prestancia y volumen. Se amplía el número de espectadores a 3,500 butacas, se plantea un palco escénico móvil y mayores espacios para los actuantes.[59]

El nuevo proyecto es criticado por sus dimensiones, que respondiendo a una licitación parecen buscar más el lucro que una resolución factible de la edificación. Ello demorará la decisión de retomar las obras hasta 1902. En esos años, el empresario Ferrari cede la licitación al municipio de Buenos Aires, quien ahora se hará cargo de la obra, contratando a una empresa constructora regentada por el constructor Francisco Saverio Pellizzari y el arquitecto Ítalo Armellini. Una contratación que, de nuevo, muestra el papel preponderante de la migración italiana en la sociedad argentina de aquellos años. Dos años más tarde, el arquitecto Meano es asesinado, por ello no verá nunca culminada ninguna de sus obras. Baste recordar que amén del Teatro Colón, gana el concurso para la realización del Palacio del Congreso de la Nación Argentina en Buenos Aires y el del Palacio Legislativo en Montevideo, Uruguay.

Finalmente, la obra en el teatro es continuada por el arquitecto belga Jules Dormal Godet (1846-1924), ingeniero por la *École Centrale des Arts et Manufactures de Liège* y arquitecto por la *École Centrale de Paris*, en donde fue alumno de Viollet-le-Duc, entre otros. Arribado a la Argentina en 1868 desarrolló diversas obras entre las que destacan el Parque Tres de Febrero, la Casa de Gobierno de La Plata y la remodelación del Teatro Ópera.[60] Tras seis años en construcción, el 25 de mayo de 1908 se inauguraba el Teatro Colón mostrando toda su majestuosidad que de alguna manera certificará, junto con la actividad operística y teatral su carácter nacional.

El Teatro Nacional de Costa Rica

Otro caso de teatro nacional construido por italianos será el que entre 1890 y 1895 se construye en San José, Costa Rica. Efectivamente, este recinto escénico adquiere la condición de Nacional en una declaración del congreso costarricense del 28 de mayo de 1890. Dicha declaración permitía y obligaba a que el gobierno costarricense sufragará la obra. La obra se llevará a cabo siguiendo un diseño de dos jóvenes arquitectos nacionales:

---

[59] Molinos, Rita y Sabugo, Mario (2011), "El Colón de Vittorio Meano", en VV.AA. (2011), *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica.* Buenos Aires: GCBBAA-MDU/FADU-UBA, pp.38-43.

[60] Brandariz, Gustavo, A. (2011), El Colón desde Jules Dormal, en VV.AA. (2011) *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica*. Buenos Aires: GCBBAA-MDU/FADU-UBA, p.46.

Nicolás Chavarría Mora (1865-1927), formado en la Universidad de Lovaina en Bélgica y Guillermo Reitz Eggers (1868-1897), de padres alemanes y que estudió arquitectura en ese país.[61]

La obra tendrá la participación de arquitectos e ingenieros italianos en distintos rubros gracias a la mediación diplomática directa del Reino de Italia. Un aspecto este que también podemos llegar a entrever en el caso mexicano. Así, la presencia italiana se deja sentir, desde un proyecto nunca edificado del escultor y comerciante de mármoles ítalo-suizo Francesco Durini Vasalli (1856-1920)[62] -quien junto a su hermano Leonardo desarrollaría una intensa actividad en distintos países de Centroamérica y de la que también hay obras en Ecuador-,[63] hasta la participación tanto de la empresa de los mencionados hermanos Durini, como de la sociedad formada por el milanés Cristóforo Molinari Acchipatti con Attilio Riatti y Gaetano de Benedictis en los trabajos de decoración y construcción del teatro.

Lo anterior explica la pléyade de artistas transalpinos que intervinieron en la elaboración de frescos y estatuaria, así como en el diseño de escaleras, tramoyas y escenarios como es el caso del ingeniero mecánico Cesare Saldini, quien creó la platea móvil del recinto. La participación de estos profesionales italianos en dicha tarea fue tan activa, que dada su especialización, uno de ellos, Cristóforo Molinari, fue el administrador del teatro durante unos años.[64] En Costa Rica, tal como también sucederá en México y en Colombia, el hecho de que el principal arquitecto de la obra sea italiano va a propiciar la presencia de un nutrido grupo de artistas transalpinos, muchos contratados en su país para diseñar y crear la obras, mismas que o bien obligan a viajar a los artistas contratados para realizarlas o bien son hechas en Italia en los talleres de esos artistas y más tarde exportadas y colocadas en el recinto teatral en construcción.

---

[61] Santamaría Montero, Leonardo (2017). *Análisis de la conformación del diseño arquitectónico y ornamental del Teatro Nacional de Costa Rica*. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica y Fischel, A. (1992). *El Teatro Nacional de Costa Rica: su historia*. San José de Costa Rica: Editorial Teatro Nacional.

[62] Oviedo Salazar, Mauricio y Santamaría Montero, Leonardo (2020), Entre monumentos, mausoleos y mármoles: Francisco Durini y el proyecto liberal costarricense (1883-1889). *EdA Esempi di Architettura*, junio 2020, vol.1.

[63] Del Pino Martínez, Inés (2010), La presencia italiana en la arquitectura republicana de Ecuador, in Sartor, M. (coord.) *América latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto italiano di Cultura Buenos Aires, p.45.

[64] Oviedo Salazar, Mauricio y Santamaría Montero, Leonardo (2015), Mercato Culturale: el nacimiento de la ornamentación de un coliseo. *Diálogos, revista electrónica de historia*, vol.16, núm. 2 (julio – diciembre), pp.27-57.

El Teatro Nacional Cristóbal Colón en Bogotá, Colombia

La construcción del Teatro Nacional Cristóbal Colón en Bogotá, es otro ejemplo donde vamos a ver cómo a partir de la contratación de un arquitecto-proyectista italiano se despliega la actividad en varios rubros de otros tantos artistas de ese país. En este caso, el gobierno colombiano desde el 14 de septiembre de 1885 decreta la necesidad de construir un teatro nacional.[65] Para esa tarea contrata a Pietro Giovanni Cantini, nacido en Florencia en 1847 y que había estudiado en la Academia de Bellas Artes de la capital toscana. Este arquitecto se encontraba desde 1883 en Colombia contratado por el gobierno de esa nación para la realización del Capitolio Nacional.[66]

Cantini, quién diseñará varios proyectos de teatro incluso antes de que se oficialice la licitación para el Cristóbal Colón, se hará cargo de una obra a lo largo de cinco años, misma que se inaugurará el 12 de octubre de 1892, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. La presencia de Cantini y su mediación personal permitirán la contratación de la empresa de Antonio Faccini, un pintor de paisajes italiano residente en Bogotá, quien junto a su hermano tenía un estudio de fotografía. Esta empresa será la que incorpore a diversos artistas italianos bajo contrato de trabajo para la elaboración de los decorados y la estatuaria del teatro, entre ellos: para estatuaria, Cesare Sighinolfi y Luigi Ramelli; para los dorados, Enrico Fracassini y Giovanni Tempestini; para telones de escena, Giovanni Menarini; para las tramoyas y elementos de escenario y platea, Giorgio Toffaloni; y para las pinturas a Filippo Mastellari.[67]

El Teatro Nacional Cristobal Colón tiene capacidad para 900 personas, y amén de su efusiva riqueza ornamental, destaca por su telón de boca diseñado por el artista florentino Annibale Gatti, donde se representan en tonos clásicos, los principales personajes de grandes óperas. Este telón es sin duda alguna, un elemento decorativo que culminaba y refrendaba la calidad de los artistas italianos con relación a la ornamentación de teatros y que como podemos constatar en este y en otros ejemplos, tuvieron un amplio mercado de trabajo en América Latina.

---

[65] Villa Esguerra, Jaime (1993) *100 años del Teatro Cristóbal Colon 1882-1992*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura/Teatro Colón, p.21.

[66] Uribe González, Mauricio y Morales Ferraro, Alessandra (2016), "De Antonelli a Violi. Los ingenieros y arquitectos italianos en Colombia", in R. Hernández Molina y O. Niglio (eds.) *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*, Roma: Aracne Editrice.p.132; Cantini, Jorge E. (1990), *Pietro Cantini. Semblanza de un arquitecto*, Bogotá: Editorial Presencia.

[67] Villa Esguerra, Jaime (1993), *100 años del Teatro Cristóbal Colon 1882-1992*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura/Teatro Colon, p.35-43.

Otros teatros y otros tantos ingenieros italianos

En otras capitales americanas habrá ejemplos de ese binomio: teatro y arquitecto italiano. Uno de los primeros ejemplos que podemos documentar es el de Carlo Zucchi (1789-1849), originario de Nebbiara, Reggio Emilia, quien en 1841 presentaba los primeros planos del futuro Teatro Solís en Montevideo, Uruguay.[68] Se trataba de proyecto excesivamente caro y grandilocuente que fue rechazado. Ulteriormente, el proyecto presentado por el arquitecto Francisco Javier de Garmendia sería el que se construiría, dando como resultado el actual Teatro Solís de la capital uruguaya.

Otro ejemplo más lo encontramos en Panamá. En 1904 el arquitecto italiano Gennaro N. Ruggieri fue contratado por el gobierno de la naciente nación centroamericana para el diseño de un edificio que tendría que albergar el Palacio Nacional de Gobierno y el Teatro Nacional en Ciudad de Panamá, mismos que serían construidos por el arquitecto panameño Florencio Harmodio Arosemena.[69] El teatro con capacidad para 853 personas y de un evidente estilo neoclásico fue inaugurado el 1 de octubre de 1908 con el estreno de la ópera Aida a cargo de la compañía de Mario Lombardi. Hay que añadir que Ruggieri en más de veinte años de trayectoria profesional desarrolló importantes obras públicas en ese país como la construcción del Palacio Legislativo y de Justicia, el Instituto Nacional y el Palacio Municipal de Ciudad de Panamá.

En cuanto a los teatros que ingenieros o arquitectos transalpinos construirán en otras ciudades latinoamericanas, no capitales nacionales, la lista es amplía. Citemos algunos ejemplos. En Argentina, donde la presencia italiana será notable pues se convierte en el destino preponderante de la migración de ese país, documentamos desde la mitad del siglo XIX diferentes casos: el arquitecto italiano Carlos María Rivarola diseñará el teatro de San Juan en 1842 y el de Mendoza en 1851.[70] Ante la eclosión migratoria italiana en tierras argentinas, desde el último cuarto del siglo XIX, se suceden los ejemplos con mayor predicamento. En la ciudad de Rosario, el diseño del teatro "El Círculo" es realizado por los ingenieros

---

[68] Salgado, Susana (2003), *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo.* Middletown: Wesleyan University Press, p.15.

[69] Gutiérrez, Samuel A. (1999), *Arquitectura panameña: descripción e historia*. Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad Ciudad de Panamá/Autoridad del Canal, p. 262-263.

[70] Gesualdo, Vicente (1973), *Cómo fueron las artes en la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, p.51.

italianos Silvio Contri -quién luego desarrollará una notable carrera en México- y Víctor Cremona en 1888.[71]

Otro ejemplo es el de Juan Bautista Arnaldi (1841-1915) originario de Porto Maurizio. Este arquitecto construye en Buenos Aires el Teatro Dorado, hoy Liceo, probablemente a principios de la década 1870.[72] Él mismo, años más tarde, en 1903, diseñaría y construiría por encargo del empresario italiano Guillermo Bonomi el Teatro Marconi en la Avenida Rivadavia 2314 de la capital. Este edificio se convertiría en un referente operístico de la capital bonaerense hasta su derribo en 1967.

Entre 1887 y 1891, se construye el teatro Rivera Indarte en Córdoba, diseñado por Francesco Tamburini e inspirado en la Scala de Milán.[73] En ciudad de La Plata, Leopoldo Rocchi, el arquitecto, reconvertido en constructor y empresario teatral, levanta el Teatro Argentino con 1,500 butacas entre 1885 y 1895. Hay que señalar que Rocchi construirá en esa ciudad el palacio D´Amico, hoy sede del Palacio arzobispal.[74]

En Corrientes se observa la participación italiana en la construcción, tanto del primer como del segundo edificio del Teatro Juan de Vera. El primero fue diseñado y construido entre 1859 y 1861 por el arquitecto Nicolás Grosso, quien diseñará varias iglesias de estilo neoclásico en la región. El segundo se levantó entre 1910 y 1913 según un proyecto del arquitecto Atilio Locati, quien proyectará años más tarde el Instituto Biológico Argentino (1924-1927). El proyecto del teatro fue modificado por Carlos Milanese y construido por otro italiano: Antonio Sabela.[75]

Esa presencia en todas las funciones asociadas a la construcción de un teatro, la volvemos a encontrar en Zárate, en la provincia de Buenos Aires. Aquí, el constructor Adriano Roncaglia, nacido en 1882 en Santa Ágata, Bolonia, contará con el apoyo del industrial italiano J. Ernesto de Michelis, nacido en 1882 en Alessandria, Piamonte, e inversor en una papelera en Buenos Aires. Dicha mancuerna edificará también el teatro Coliseo de dicha

---

[71] Navarro Jiménez, Francisco J. (2019), "Del Complejo hidroeléctrico de Necaxa al Edificio Excelsior. La obra del arquitecto Silvio Contri en México, 1892-1924", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, p. 178.

[72] Petrina, Alberto y Gutiérrez, Ramón (dirs.) (2011), *Patrimonio arquitectónico argentino. Memoria del Bicentenario 1810-2010, Tomo 1*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la nación, p.234.

[73] Schimdt, Claudia (1997), Francisco Tamburini. *Seminario de crítica Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, núm. 81, 22 p.

[74] Petrina, Alberto y López Martínez, Sergio (dirs.) (2011), *Patrimonio arquitectónico argentino. Memoria del Bicentenario 1810-2010, Tomo 2*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la nación, p. 80 y 208.

[75] Viñuales, G. M. (coord.) (2004), *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, p.190 y s.

localidad. Un ejemplo que da cuenta de la organización y cooperación de la migración italiana en Argentina.[76]

En otros países latinoamericanos, hay otros ejemplos que ponen en relación la construcción de teatros con ingenieros o arquitectos italianos. En Manaos, Brasil, el Teatro de la Opera fue diseñado en 1880 al menos en sus fachadas por los ingenieros italianos Celestial Sacardim y Enrico Mazzolani.[77] En Mérida, México, como ya antes hemos señalado, los italianos Pio Piacentini y Enrico Deserti diseñan y construyen el nuevo Teatro José Peón Contreras, mismo que venía a sustituir uno anterior en el mismo lugar.[78] En Lima, Perú, el Teatro Segura fue diseñado en un académico *art nouveau* por el italiano Julio Lattini e inaugurado en febrero de 1909.[79] En Santa Ana, la segunda ciudad en importancia de El Salvador, la empresa de los hermanos Durini junto con Cristóforo Molinari construyen un teatro entre 1902 y 1910.[80]

Los ejemplos como se ve son varios, pero en absoluto representan una mayoría, en todo caso, se trata de una minoría. La participación italiana en esas edificaciones se dará tanto en contextos marcados por la fuerte presencia migratoria italiana como es el caso de Argentina o Uruguay, o simplemente por un posicionamiento social y profesional adecuado para recibir esos encargos, ya sea porque han sido contratados por los gobiernos nacionales o municipales ante la notoria escasez de técnicos nacionales, ya sea porque han desarrollado una trayectoria profesional antes de migrar.

En ese sentido, la actividad profesional del ingeniero Adamo Boari debe enmarcarse en una de esas circunstancias: la de la contratación gubernamental. Además, en el caso de México, se trata de un encargo excepcional si atendemos a la cantidad de teatros construidos por técnicos nacionales durante el Porfiriato. El encargo dado a Boari para construir el Nuevo Teatro Nacional tendrá mucho que ver con las relaciones que este se irá labrando con algunas autoridades del régimen y a través de la diplomacia italiana, misma que por aquel entonces se encontraba asociada a la diplomacia británica.

---

[76] Ceva, Mariela (2018), Mediadores culturales y prácticas sociales en la construcción del Teatro Coliseo de Zárate, Argentina. *Tarea*, núm. 5, pp. 78-99.

[77] Condello, Annette (2014), *The Architecture of Luxury*. London: Ashgate Publishing, p.101.

[78] Peraza Guzmán, Marco Tulio (2019), "El teatro José Peón Contreras en Mérida, Yucatán, obra de italianos", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 200-219.

[79] Bonilla Di Tolla, Enrique (Dir.) (2009), *Lima y el Callao: Guía de Arquitectura y Paisaje*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Sevilla- Junta de Andalucía, p.204-205.

[80] Oviedo Salazar, Mauricio y Santamaría Montero, Leonardo (2015), Mercato Culturale: el nacimiento de la ornamentación de un coliseo. *Diálogos, revista electrónica de historia*, vol.16, núm. 2 (julio – diciembre), p.48.

La condición de los suelos, la sismicidad de la capital mexicana y también el deseo de algunos -en especial del Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas- de que fuera un ingeniero mexicano quien se hiciera cargo de una obra de tales dimensiones y valor simbólico, explica la decisión salomónica que al final determinó quiénes dirigirían tan importante encargo. Dicha decisión se operacionalizó a través de un singular contrato de codirección de obras para construir el Nuevo Teatro Nacional. Sus protagonistas fueron el italiano Adamo Boari -extraordinariamente vinculado al mundo arquitectónico estadounidense de la época- y el ingeniero mexicano Gonzalo Garita -amplio conocedor de la problemática de los suelos de la capital, afín y alineado al régimen porfirista y contraparte mexicana inevitable en una obra de gran calado social y político-. Sin duda alguna se trató de una solución inédita en el contexto tanto nacional como latinoamericano que ya se ha descrito.

Unas notas sobre el Gran Teatro Nacional o Teatro de Santa Anna

No hay duda que el interés por el teatro,[81] la ópera y la zarzuela contribuyeron al desarrollo constructivo de los teatros en México a lo largo del siglo XIX.[82] A ese interés se deben sumar los procesos de modernización urbana que se dieron en muchas ciudades del país, mismos que incentivaron la inversión, tanto pública como privada en la construcción de edificios dedicados a nuevas actividades seculares, entre los cuales se encontraban aquellos con funciones estrictamente culturales como los teatros.[83] Hacia

[81] Existe una notable bibliografía sobre la historia del teatro en el siglo XIX en México. De entre las varias obras destacan "Reseña histórica del teatro en México" de Enrique De. Olavarría y Ferrari escrito en 1895; La serie de monografías de Luis Reyes de la Maza: "El Teatro en 1857 y sus Antecedentes" (1956); "El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)" (1958); "El Teatro en México durante el Segundo Imperio" (1959); "El Teatro en México en la Época de Juárez" (1961); "El Teatro en México durante la Independencia" (1969); "El Teatro en México con Lerdo y Díaz" (1963); "El Teatro en México durante el Porfirismo, 1900-1910" (1968) ; "El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1840-1850" (1972) ; "Cien Años de Teatro en México" (1972); y "El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1851-1857" (1979). Igualmente, reseñable es la monografía de Antonio Magaña Esquivel "Teatro mexicano en el siglo XIX", editada por Fondo de cultura económica en 1972. Más recientemente, destaca la recopilación de Miguel Ángel Vásquez Meléndez titulada "México personificado. Un asomo al teatro del siglo XIX", editada por CONACULTA en 2012.

[82] Sobre la ópera y otros espectáculos musicales en el México del siglo XIX consultar: Sosa, O. (2010), *La ópera en México. De la Independencia al Inicio de la Revolución*. Ciudad de México: INABA; y Hammeken, Luis de Pablo (2018), *La república de la música: ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX.* México: Bonilla Artiga Editores.

[83] Almandoz, A. (2013), *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas.* Santiago de Chile: Instituto de estudios urbanos y territoriales/Pontificia Universidad Católica de Chile, p.137.

mediados del siglo XIX en la Ciudad de México había pocos teatros, aunque abundaban las casas de comedia que recogían la tradición teatral española del siglo XVI.[84] La mayoría de éstas eran de madera siendo el único construido en mampostería, el Coliseo Nuevo que después fue llamado Teatro Principal desde 1826.[85] De hecho, éste era el teatro más importante de la Ciudad de México y se localizaba en la antigua calle de Coliseo, entre San Francisco y Coliseo Viejo. Este teatro había sido construido por el virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas en 1753.[86] El recinto tuvo el monopolio de la actividad teatral en la ciudad durante casi un siglo hasta que en 1844 se inauguró el Gran Teatro Nacional en las calles de Vergara y Cinco de Mayo.[87] De esa forma, el Teatro Principal se tuvo que adecuar tanto formalmente, a pesar de sus precarias condiciones, y también, en lo relativo a la actividad escénica, centrándose en espectáculos de zarzuela, género que junto a las obras de teatro se convirtió en un referente ciudadano hasta la demolición del recinto en 1931.[88]

Ya para mediados del siglo XIX, el gran referente teatral de la Ciudad de México era el Gran Teatro Nacional, escenario que cambió frecuentemente de nombre a lo largo de sus 57 años de vida: Gran Teatro de Santa Anna, Teatro de Vergara, Gran Teatro Nacional, Gran Teatro Imperial y de nuevo, Gran Teatro Nacional durante los gobiernos de Porfirio Díaz.[89]

Este recinto escénico fue pensado y creado por dos importantes visionarios de la historia de la arquitectura mexicana: Francisco Arbeu (1796-1870) y Lorenzo de la Hidalga Musitú (1810-1872). El primero de ellos fue un empresario guatemalteco establecido en México poco después de iniciada la revolución de independencia y quien, tras veinte años de negocios en la construcción de vías férreas, logró amasar una considerable

---

[84] Vásquez Meléndez, Miguel Ángel (2003), *Fiesta y teatro en la ciudad de México, 1750-1910*: dos ensayos. Ciudad de México: CONACULTA, p.136 y s.

[85] Recchia, Giovanna (1993), *El espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII.* Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA; Aragón Rangel María Eugenia (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA, p.41.

[86] Olavarría y Ferrari, E. De., (1895), *Reseña histórica del teatro en México*. Ciudad de México: Tipografía y Litografía La europea de Aguilar Vera y Compañía.

[87] Mañón, M. (1932), *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*. Ciudad de México: Editorial Cultura.

[88] Aragón Rangel María Eugenia (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA, p.42; Mañón, M. (1932), *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*. Ciudad de México: Editorial Cultura.

[89] Aragón Rangel, María Eugenia (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA; Arciniega, Hugo (2004), Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Espacios de la Ciudad de México*, núm. 75-76, (julio-diciembre), pp.95-108.

fortuna.[90] El segundo fue un arquitecto vasco que había nacido en Vitoria, España y formado en la Academia de San Fernando de Madrid. Más tarde, De la Hidalga reafirmó su formación neoclásica en Roma y en la *Ècole Polytechnique de París*, donde su afamado maestro Jean-Nicolas-Louis Durand, arquitecto, profesor y teórico de la arquitectura, ejerció gran influencia en él.[91] A la edad de 27 años arribó a México y al poco tiempo empezó su carrera profesional con la encomienda del Mercado del Volador, a la que le seguiría la del Teatro Nacional y otras tantas, como varias casas, la Penitenciaría de León, en Guanajuato; la capilla de la Hacienda de Salinas del Peñón Blanco; las fuentes de la Plaza del Zócalo; el pedestal para la estatua ecuestre de Carlos IV; el ciprés de la Catedral metropolitana y la cúpula de la Capilla de Santa Teresa la Antigua.

Fue durante el séptimo gobierno de Antonio López de Santa Anna, de octubre 1841 a octubre de 1842, cuando se planteó la idea de realizar un nuevo teatro con el apoyo financiero de Francisco Arbeu. Dicha construcción representaba un importante proyecto de modernización para la ciudad de México del que se esperaba superase en lujo y funcionalidad al ya añejo teatro Principal. [92]

> [...] El programa arquitectónico no sólo consideraba un teatro, sino también un hotel con habitaciones especiales para los actores, una fonda y un café; también se le dotó de locales comerciales hacia la calle. Este programa se desarrolló en una superficie de 24.5 por 97 metros, abarcando, de oriente a poniente, desde la calle de Bolívar hasta la actual de Filomeno Mata, coincidiendo su eje principal con el eje actual de avenida Cinco de Mayo.[93]

La construcción del teatro dio inicio el 18 de febrero de 1842 con una fastuosa ceremonia a cargo del presidente Antonio López de Santa Anna, del empresario Francisco Arbeu y del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, todo ellos ante la presencia de distinguidos políticos, militares y residentes de la

---

[90] García Rivas, Heriberto (1970), *Historia de la cultura en México.* Ciudad de México: Textos Universitarios, p.400.

[91] Sobre este arquitecto, ver: García Barragán, Elisa. (2002), El arquitecto Lorenzo de la Hidalga. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.24, núm.80, pp.101-128.

[92] Aragón Rangel, María Eugenia (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA, p.79; Arciniega, Hugo (2004), Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Espacios de la Ciudad de México*. julio-diciembre 2004, núm. 75-76, p.97 y s.

[93] Jiménez, V. y Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: INBA, p. 19.

ciudad.[94] Las obras todavía no concluían más que en lo general cuando el nuevo recinto se inauguró el 10 de febrero de 1844. Para la ocasión, se había preparado un concierto del célebre violonchelista Maximiliano Bohrer,[95] quien había sido contratado meses antes por Abreu. Posteriormente, se celebró un baile de máscaras. El nuevo recinto había costado hasta ese momento unos 351,000 pesos.[96] Según la reseña del periodista Juan Niceto de Zamacois, el nuevo teatro tenía las siguientes dimensiones y características:

> Este suntuoso edificio, con el que sólo puede competir en América el teatro de Tacón de la Habana […] tiene un diámetro de paredes curvas de 25 varas; la elevación de las mismas desde el piso de la calle es de 22 varas 2 pulgadas; el grueso de ellas es de 32 pulgadas; el ancho del edificio en la parte del escenario es de 41 varas y 26 pulgadas; la elevación de las paredes laterales exteriores laterales a la escena es de 22 varas y 2 pulgadas; el grueso de las mismas es de 32 pulgadas; el ancho de la escena entre pilastras es de 36 pulgadas; el espesor de las mismas de 28 pulgadas; y el fondo de todo el edificio desde la calle de Vergara hasta la de Betlemitas es de 67 varas […].
>
> Por su parte la fachada frontal ocupa 29 varas y media […], tiene un patio central de 13 varas de ancho y 32 de largo cubierto por una bóveda de cristales […]. […] el recinto tiene capacidad para 3000 espectadores […] y nada se ha descuidado para hacer resaltar el mérito de este gran teatro que puede competir con mucho de los que pasan por obras maestras del arte en Europa: guardarropa, excelente [sic.] café, mesas de billar y cómodas habitaciones se encuentran en él […].[97]

---

[94] Mañón, M.; Recchia, G.; Santos Valdés J. (2009), *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

[95] Reyes De La Maza, Luis (1972*) El teatro en México en la época de Santa Anna: 1840-1850*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p.34.

[96] Orozco y Berra, Manuel, (1867), *Memoria para el Plano de la Ciudad de México formada de orden del Ministerio de Fomento*. Ciudad de México: Imprenta Santiago White, pp. 207-208.

[97] De Zamacois, Niceto (1855-1856), "El Teatro Nacional", en Decaen (Dir.), *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, Ciudad de México: Establecimiento Litográfico Decaen, p. 10.

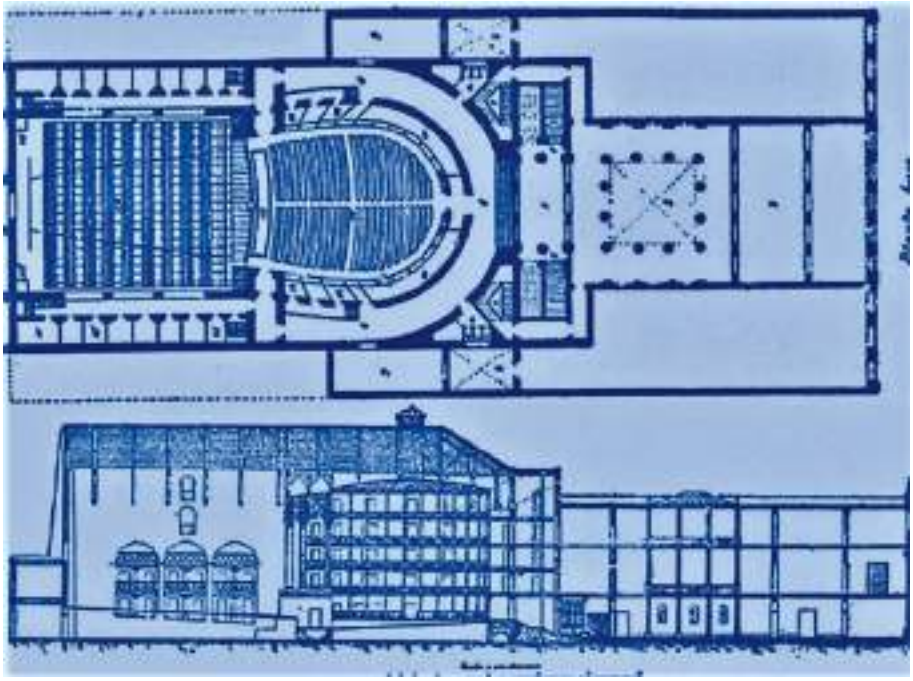


Fig.1. Planta y corte longitudinal del Gran Teatro Nacional. Autor: Lorenzo de la Hidalga, 1842. Fuente: García Cubas, Antonio, (1904). *El libro de mis recuerdos. 1ra. parte*. Ciudad de México: Imprenta de Arturo García Cubas. Hermanos sucesores, p.163

La planta diseñada por Lorenzo de la Hidalga -quién tuvo que sufrir los ataques de la prensa de la época atribuyéndole corruptelas en su beneficio por la construcción-,[98] se trazó de acuerdo con los cánones clásicos, siguiendo el modelo "a la italiana, con una platea en forma de herradura, muy usual en Italia y en Francia desde finales del siglo XVIII y principios del XIX y que como hemos visto, ya aplicado a algunos teatros construidos en México (ver figura 1).[99] La fachada principal estaba compuesta por un pórtico con cuatro grandes columnas de orden corintio que abarcaban los dos primeros pisos, rematadas a lo alto por un balcón con un barandal de hierro

[98] Reyes De La Maza, Luis (1972), El teatro en México en la época de Santa Anna: 1840-1850. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p.330 y s.

[99] Aragón Rangel María Eugenia (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA, p.89-97; Arciniega, Hugo (2004) Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Espacios de la Ciudad de México*. (julio-diciembre), núm. 75-76, p.103-105.

forjado correspondiente a las habitaciones del último piso, estas últimas flanqueadas con dos pilastras del mismo orden; en el remate del pórtico se colocaron bases para seis estatuas.[100]

Al momento de su inauguración el flamante teatro también fue objeto de observaciones críticas. Estas estuvieron dirigidas a su configuración externa cuya fachada se encontraba centrada con la calle del Cinco de Mayo, pero cuyas proporciones eran muy cuestionables y carecían de elementos decorativos como estatuas y balaustradas (ver figura 2). Aspecto éste último que se subsanaría años más tarde.[101] Igualmente, la estructura también se consideró poco estable para soportar fuertes terremotos. Sin embargo, el 7 de abril de 1845 un fuerte terremoto golpeó la Ciudad de México y el teatro demostró ser una estructura sólida porque no se registraron daños. A diferencia del exterior, la decoración interior era extraordinaria, había sido realizada por el artista italiano Pedro Gualdi. De ésta, destacaba el telón que representaba la Plaza Principal de México con la columna de la Independencia, que en esos momentos se construía bajo la dirección de De la Hidalga y que nunca vería la luz.[102]

La decadencia del Teatro de Santa Anna y el plan de reformas del ingeniero Gonzalo Garita

Pasada una década desde su inauguración, el teatro fue objeto de una serie de reformas interiores motivadas por las exigencias tanto de las compañías teatrales que en él funcionaban como por los diferentes tipos de representaciones que tenían lugar en su escenario. Ya hacia finales del siglo XIX el teatro había sido testigo de medio siglo de turbulentos acontecimientos e inestabilidad tanto política como social. De esa *historie événementielle* se cuentan la caída del régimen de Santa Anna, la reintegración de la República liberal, el intento austro-francés de instaurar un Imperio mexicano, la restauración de la República y más de dos décadas del régimen de *Orden y Progreso* de Porfirio Díaz.

---

[100] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: INBA, p. 19.

[101] García Barragán, Elisa. (2002), El arquitecto Lorenzo de la Hidalga. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.24, núm.80, p.108.

[102] Aguilar Ochoa, Arturo (2019), Pedro Gualdi en México. 1836-1851, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 139-157.

Fig.2. Fachada del Gran Teatro Nacional. Autor: Casimiro Castro, 1855-1856. Fuente: Castro, Casimiro, (1855-1856), Teatro Nacional de México, en Decaen (Dir.), *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, Ciudad de México: Establecimiento Litográfico Decaen

Derivado de ese medio siglo el Gran Teatro Nacional fue cayendo en la degradación material pero también en el abandono por parte de las compañías teatrales que ni siquiera contaban con las condiciones necesarias al interior del recinto para representar dignamente sus obras.[103] Durante los últimos años del siglo era habitual que el teatro permaneciera cerrado por largas temporadas debido a los recurrentes conflictos monetarios entre los empresarios teatrales y los dueños del recinto. Los constantes conflictos fueron la principal causa de la falta de rentabilidad del teatro y por esa razón las localidades eran cada vez más costosas para los ciudadanos que allí acudían.[104] Aquellas condiciones influyeron para que en junio del año 1900 el Estado decidiera comprar el teatro a su dueña, la señora Guadalupe Sánchez viuda de Cerdán. La compra la realizó el entonces ministro de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, José Yves Limantour, por la cantidad total de 415,000.00 pesos de los cuales esa Secretaría pagó de contado 150,000.00 y el resto en abonos anuales de 120,000.00 pesos.[105] La compra también comprendió las casas número 10 y 11 de la calle de

[103] "Los teatros de México", *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*, 1 de enero de 1899.
[104] "El Teatro Nacional", *El Tiempo Ilustrado*, 15 de abril de 1901.
[105] "El Teatro Nacional", *La Voz de México*, 28 de junio de 1900.

Vergara, la 4, 4 ½, 5, 5 ½, 6 y 6 ½ de la calle de Betlemitas, todas ellas situadas en la parte posterior del teatro.[106]

Adquirido el teatro, este continuó funcionando con la poca regularidad que le caracterizaba hasta que el 8 octubre de aquel año le fue entregado al ingeniero militar Gonzalo Garita Frontera (1867-1921), quien realizó un inventario de todo el inmueble y de sus anexos.

Un apunte biográfico sobre el ingeniero Gonzalo Garita[107]

Había nacido en Querétaro el 10 de febrero de 1867. Era nieto del general José Frontera, héroe de la Batalla de Padierna durante la ocupación estadounidense. Hizo estudios en el Colegio San José Iturbide de Querétaro y más tarde en la Escuela Militar de Chapultepec, donde se licenciará como teniente de la plana mayor de artillería el 6 de diciembre de 1888. Casi cuatro años más tarde, el 29 de julio de 1892, obtiene la licencia definitiva del ejército e inicia su carrera profesional como ingeniero.[108] Una de sus primeras obras fue la cimentación del Centro Mercantil (1896-1898), diseñado por el ingeniero militar Daniel Garza (1865-1926).[109] Con motivo del 15 aniversario de Porfirio Díaz en la presidencia, y para conmemorar su cumpleaños en septiembre de 1899, se instalarán en la avenida Juárez una serie de arcos triunfales conmemorativos. Garita será el encargado de construir el arco en estilo corintio auspiciado por el Estado de Guanajuato.[110]

---

[106] "La compra del Teatro Nacional", *El Diario del Hogar*, 28 de junio de 1900.

[107] Reproducimos de nuevo la biografía de Gonzalo Garita que redactamos para el capítulo titulado: *Adamo Boari y el Edificio de correos de la Ciudad de México, 1900-1907* en este mismo volumen.

[108] La biografía más elaborada sobre este ingeniero ha sido publicada justo al cierre de la edición de este libro: Silva Contreras, M. (2020), "Gonzalo Garita Frontera. Modernidad en la construcción de la Ciudad de México", en San Martín Córdoba, I. (coord.) *Ingenieros de profesión, arquitectos de vocación. Veinticinco protagonistas en la arquitectura mexicana del siglo XX*, Ciudad de México: UNAM, pp.136-169. Previo a éste, el trabajo más detallado sobre su actividad profesional lo localizábamos en: Schroeder Cordero, Francisco Arturo (1988), *Entorno a la plaza y palacio de Minería.* Ciudad de México: UNAM, pp. 40-41; y en Guzmán, X. (1998), "Nota biográfica sobre Gonzalo Garita", in Santoyo, E. *et al.*, (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*, Ciudad de México: TGC Geotecnia, p.103-106.

[109] Este edificio es analizado con detalle en: Vassallo, Roberta (2013), *La arquitectura de hierro durante el Porfiriato* (Tesis de doctorado). UNAM, México, pp. 654-682. También, hay información en: Leal, Juan Felipe (2015), *1903: Segunda parte. El espacio urbano del cine: La Ciudad de México en los albores del cine. Volumen 9 de Anales del cine en México 1895 – 1911*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, S.A., p.601; Silva Contreras, M. (2019), Arquitectos y contratistas modernos en México: vínculos internacionales entre De Lemos & Cordes y Milliken Brothers, 1898-1910. *Cuaderno de Notas*, núm.20, p.103.

[110] "The President", *The Mexican Herald*, 10 de septiembre de 1899; "Las Fiestas Patrias", *El Imparcial*, 13 de septiembre de 1899.

En el momento del encargo del Edificio de Correos de la Ciudad de México, Garita era ya uno de los constructores más reconocidos. Entre otras había o estaba participando en obras señeras como la cimentación, la construcción de balcones y otras adecuaciones a la Casa Boker (1898-1900),[111] una obra diseñada por el despacho de arquitectos de Nueva York *Lemos & Cordes*.[112] Esa obra, Garita la realiza haciendo mancuerna con William Davis, representante de la empresa de encofrados y estructuras metálicas *Milliken Brothers*.[113]

Garita también, estaba plenamente involucrado en la renovación del Palacio Nacional realizada en 1900, al que se le ampliaron algunas dependencias en el ala sur.[114] Fue nombrado jefe de obras del Palacio Nacional sustituyendo al ingeniero Antonio M. Anza. En este puesto se mantendrá hasta junio de 1911.[115] También, se hará cargo de las obras en el Castillo de Chapultepec. Ambos cargos le permitirán estar cerca de las dependencias decisoras en materia de obras públicas.

A principios del siglo XX, Garita ya atesoraba un importante conocimiento en dos áreas de capital importancia para construir en la Ciudad de México: la técnica y la de proveedores, especialmente en lo relativo a sistemas de cimentación y en el cálculo de estructuras para solventar problemas geológicos y de sismicidad. Estos conocimientos serán la base de su intervención en obras públicas y privadas en los años venideros como las del Nuevo Teatro Nacional de México, el edificio de la *Mutual Insurance Company* -hoy Banco de México (1903-1905)-,[116] en el Edificio de Correos (1900-1907), y desde 1902 en la cimentación de la Columna de la Independencia en el Paseo de la Reforma, diseñada por Antonio Rivas Mercado y construido por éste y por Manuel María Gorozpe.[117]

En ese último proyecto, Garita se implicaría desde sus momentos iniciales y durante una década, vertiendo con notoria eficacia sus conocimientos a través de una sólida y estudiada cimentación con la que

---

[111] Sobre este edificio, consultar: Vassallo, Roberta (2013), *La arquitectura de hierro durante el Porfiriato* (Tesis de doctorado). UNAM, México, pp. 647-654.

[112] "La inauguración de la Casa Boker", *La Gaceta Comercial*, 4 de julio de 1900; "El último cabildo" *El Tiempo*, 13 de noviembre de 1898.

[113] Silva Contreras, M. (2019), Arquitectos y contratistas modernos en México: vínculos internacionales entre De Lemos & Cordes y Milliken Brothers, 1898-1910. *Cuaderno de Notas*, núm.20, p.109.

[114] "Los candelabros del Imperio" *El Tiempo*, 13 de septiembre de 1900, p.2; "Cálculos de resistencia", *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1900, p.1; "El Palacio Nacional", *El Tiempo*, 6 de septiembre de 1900, p.1; "National Palace", *The Mexican Herald*, 9 de septiembre de 1900, p.8.

[115] "La reconstrucción del Palacio Nacional", *El Imparcial*, 5 de septiembre de 1900.

[116] Éste también fue un proyecto de los arquitectos de Nueva York *Lemos & Cordes*.

[117] San Martín Córdoba, I., Cejudo Collera, M. y Santa Ana Lozada, L. (2019), *Del batallón al compás. Cien años de aportaciones arquitectónicas de los ingenieros militares (1821-1921).* Ciudad de México: UNAM, p. 163.

pudo paliar los hundimientos del suelo que en los momentos iniciales de la construcción se habían hecho presentes.[118] Garita además diseñaría algunas escuelas como la Escuela Nacional número 28 en las calles Mina con Humboldt, construida en 1905 y una escuela en la nueva colonia de Santa María la Ribera levantada en 1906.[119] También, en 1911 empieza a desarrollar la Escuela Normal Primaria para Maestras[120], ubicada en la calle Argentina. Proyecto este último que no pudo concluir tanto por las afectaciones de un sismo acaecido el 7 de junio de 1911, como por los embates de la Revolución.[121]

En cuanto a sus responsabilidades gerenciales hay que decir que entre agosto de 1905 y hasta junio 1911 Garita fue director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres.[122] En febrero de 1911 se propone como candidato de la gubernatura de Querétaro, asunto que resulta efímero, lo mismo que su nombramiento como Inspector general de la Policía,[123] que tuvo lugar apenas dos semanas antes de la dimisión de Porfirio Díaz. Garita también dimite de su cargo a finales de mayo de 1911 y al puesto de director la Escuela de Artes y Oficios, emprendiendo en septiembre un viaje a Europa, dejando las responsabilidades como director de obras del Palacio Nacional.

Garita no volverá a tener una responsabilidad profesional conocida hasta septiembre de 1913 cuando consigue un encargo de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para la reparación del rompeolas noroeste y mejoras en el puerto de Veracruz.[124] También, en julio de ese año será nombrado miembro de la junta de inspección para la Beneficencia pública

---

[118] Garita, junto a los ingenieros Guillermo Beltrán y Puga y Manuel Marroquín y Rivera fueron designados por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas como comisión para estudiar los problemas de hundimiento de este monumento (Rivas, 2005, p.44). Incluso en el Congreso de Arquitectura e ingeniería celebrado en Ciudad de México los días 20 a 22 de octubre de 1908, Garita presentó una ponencia titulada "Monografía de cimentación de la columna de la independencia". Ver: "Segunda sesión del Congreso de arquitectura e ingeniería". *El Correo Español*, 21 de octubre de 1908. Sobre la construcción de la Columna de la Independencia, ver: Martínez Assad, Carlos (2005), *La Patria en el paseo de la Reforma.* Ciudad de México: UNAM/Fondo de Cultura Económica, p.66; y Rivas, Antonio P. (2005), *Una victoria dorada: ella me espera, deseo alcanzarla.* Ciudad de México: FCE.

[119] Silva Contreras, Silvia (2016), *Concreto Armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.110 y 111.

[120] "Escuela Normal para Maestras" *El país*, 28 de junio de 1911.

[121] "De educación pública", *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1 de septiembre de 1922, p.21.

[122] "Director de la Escuela de artes y oficios", *El Imparcial*, 25 de junio de 1911.

[123] Fue nombrado el 9 de mayo de 1911. Ver: "Fue nombrado un nuevo inspector de policía" *La Opinión*, 9 de mayo de 1911.

[124] *Diario Oficial Estados Unidos Mexicanos*, 23 de septiembre de 1913, p. 226

del Distrito Federal.[125] Un par de meses antes, en mayo de 2013, ha sido nombrado vicepresidente de la Asociación de alumnos del Colegio Militar. Por esas mismas fechas, rumores en la prensa señalan que se la ha propuesto la Secretaria de Gobernación,[126] asunto que nunca se concretó seguramente por su proximidad con el general Félix Díaz. A pesar de ello, un año más tarde, el gobierno de Victoriano Huerta lo nombra responsable de la Instrucción pública militar de las Secretarias de Estado, un cargo que gestiona la estrategia de militarización de los empleados públicos en esos momentos de confrontación militar entre el gobierno de Huerta y los contingentes de Venustiano Carranza.[127]

Tras la Revolución, sabemos que no logró reincorporarse a su actividad profesional sino hasta 1917, cuando lo localizamos como Inspector General de las Obras y Mejoras Materiales del Distrito norte de Baja California.[128] Este último, un cargo que parece una suerte de exilio interior.

Amén de su actividad profesional, Garita, dada su formación militar, cultivó notables amistades en el ejército. Fue padrino de su boda celebrada el 26 de octubre de 1893 con Adelaida Teresa Vázquez Contreras,[129] el general Felipe Ángeles Ramírez, quién había sido uno de sus compañeros en el Colegio Militar y que como ya hemos señalado fue miembro de la Junta de la Asociación de antiguos alumnos de dicha escuela.

Políticamente Garita fue muy afecto al régimen porfirista y a la figura de Diaz, tanto que fue una de las personas que acudieron al puerto de Veracruz cuando se le despidió hacía el exilio en París.[130] Durante la Revolución colabora en la creación de una suerte de defensa militar civil durante el periodo de gobierno de Victoriano Huerta y parece ser más afecto a la causa del general Félix Díaz que a la de Huerta. Hay que señalar que el general Díaz fue afecto en primer término a las maniobras de Huerta para alcanzar el poder y luego desplazado por éste, hasta defenestrarlo. Garita había sido compañero de Félix Díaz en sus años de estudio en el Colegio Militar y

---

[125] *Boletín de la Beneficencia Pública del Distrito Federal*, 15 de agosto de 1913, p. 7; *Diario Oficial Estados Unidos Mexicanos*, 12 de julio de 1913, p. 104.

[126] "¿Ha sido propuesta la cartera de gobernación al Ing. Garita?, *El Correo Español*, 13 de mayo de 1913.

[127] "Maniobras militares de los empleados", *El Imparcial*, 6 de junio de 1914; "La instrucción militar en las Secretarías de Estado", *El Imparcial*, 30 de marzo de 1914.

[128] Aguirre Bernal, Celso (1966), *Compendio histórico-biográfico de Mexicali, 1539-1966, Volumen 1*. Mexicali: Escudo de Mexicali., p.178.

[129] De este matrimonio tendrá tres hijos: Gonzalo, Adela y Jorge, el primero de ellos será arquitecto. En 1908, falleció con diez años, su cuarto hijo, Guillermo. Ver "Funerales", *El Diario*, 27 de noviembre de 1908; y "De Sociedad", *El Tiempo*, 26 de noviembre de 1908.

[130] "El Gral. Díaz en Veracruz", *La Opinión*, 27 de mayo de 1911.

siempre le mostró su solidaridad y apoyo.[131] Falleció, el 22 de abril de 1921 en Los Ángeles, California. Tenía 54 años.[132] La prensa mexicana no recogerá la efeméride luctuosa a pesar de sus logros en obras de ingeniería para la Ciudad de México y para el país.

Del proyecto de reformas al derribo del Gran Teatro Nacional

A los pocos días de entregar el Gran Teatro Nacional al ingeniero Garita, a finales de octubre de 1900, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas le instruyó para que realizase un levantamiento del edificio y diseñase un proyecto de mejoras. Este primer boceto fue entregado por Garita al secretario de hacienda José Yves Limantour. La entrega tuvo lugar el 9 de noviembre de aquel año e incluía planos de las adiciones, una memoria descriptiva de reformas y la nueva disposición del edificio.[133] El proyecto de Garita planteaba la demolición de una parte del edificio.

En el momento de aprobar su proyecto el gobierno también acordó organizar en el teatro un par de fastuosos eventos previos al inicio de las obras.[134] El motivo de estas fiestas era el de una suerte de despedida en la cual el presidente Porfirio Díaz y su esposa dejarían constancia de su presencia dentro del histórico edificio por última vez. Se trataba de un preludio a la demolición que constaba de dos ceremonias de auto adulación cortesana. La primera de ellas se registró el día 1 de diciembre del año 1900 con motivo de la reelección de Díaz a la presidencia. Fiesta a la que por cierto Gonzalo Garita asistió como invitado.[135] La segunda celebración se hizo al día siguiente y tuvo como motivo un baile organizado por el Círculo de Amigos del presidente para celebrar y agasajar a su esposa, Carmen Romero Rubio.[136]

Celebradas las prosaicas y aduladoras fiestas, Gonzalo Garita procedió al desmantelamiento del teatro y al inicio de las primeras demoliciones que

---

[131] Anaya, Alfonso (1916), Nuestros intelectuales. El ingeniero Gonzalo Garita, *Revista Mexicana: semanario ilustrado*, (20 de febrero), pp.4-6.
[132] Schroeder Cordero, Francisco Arturo (1988), *Entorno a la plaza y palacio de Minería.* Ciudad de México: UNAM, p. 41.
[133] "Memorándum que presenta el ingeniero que suscribe", 6 de febrero de 1904. Foja 16, Exp. 522/12, Caja 1, Reg. 12, Fondo SCOP, Archivo General de la Nación (en adelante AGN).
[134] "Grandes fiestas de diciembre", *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1900.
[135] "La fiesta del presidente Díaz", *La Patria*, 1 de diciembre de 1900.
[136] "El baile en honor de la señora Carmen Romero Rubio de Díaz", *El Universal*, 4 de diciembre de 1900.

comenzaron a mediados del mes de diciembre.[137] Una demolición que hay que señalar causó ámpula en la opinión pública y una intensa polémica.[138]

Apenas iniciados los primeros trabajos dos operarios perdieron la vida: José Concepción Ponce y Mariano Cornejo, quienes al romperse las vigas sobre las cuales cargaba su andamio, cayeron desde el techo más alto del teatro.[139] De aquella calamidad hicieron gran eco los diarios de la época. Poco tiempo después, se anunciaba la inminente interrupción del proyecto de Garita y la entrada en escena del ingeniero italiano Adamo Boari.

La incorporación de Boari al proyecto de Garita

A inicios de enero de 1901 los trabajos de demolición del teatro se encontraban en plenitud. Por esas mismas fechas, Adamo Boari se encontraba en la Ciudad de México firmando su contrato como director, junto a Gonzalo Garita, de las obras del nuevo Edificio de Correos.[140] A inicios de febrero, el ministro de Hacienda José Yves Limantour y el ministro de Comunicaciones, el general Francisco Zacarias Mena, instruyeron verbalmente a Garita para que formulase un segundo proyecto sobre el entonces, ruinoso teatro. También, se le instruyó para que entregase una copia de ese nuevo proyecto a Adamo Boari con el objetivo de que el italiano lo estudiase y realizara algunas variaciones que lo pudiesen mejorar.[141]

Garita entregó al ingeniero italiano una copia de su nuevo proyecto el 20 de febrero y tan sólo una semana más tarde, las Secretarías recibieron la propuesta de adecuación de Boari. Después de estudiar ambos proyectos las Secretarías aprobaron el del ingeniero mexicano el 2 de marzo. En cambio, la propuesta de Boari fue rechazada indicándosele que sus variaciones deberían respetar las plantas diseñadas por Garita y que debería ceñirse exclusivamente a crear una nueva fachada posterior para el antiguo teatro.[142]

La propuesta aprobada de Garita era referida en los informes oficiales como el proyecto de "reconstrucción del Teatro Nacional", es decir, cuando

---

[137] "Las fiestas de ayer", *El Diario del Hogar*, 2 de diciembre de 1900.
[138] Díaz y de Ovando, Clementina (1989), El Gran Teatro Nacional baja el telón, *La destrucción del arte mexicano. Revista de la Universidad de México*, vol. XLIV, núm. 462, (julio).
[139] "Accidente en las obras del Teatro Nacional", *El Popular*, 15 de diciembre de 1900.
[140] "La Tesorería General de la Federación", 24 de julio de 1903. Foja 3, Exp. 523/36, Caja 40, Reg. 12, Fondo SCOP, AGN.
[141] "Memorándum que presenta el ingeniero que suscribe", 6 de febrero de 1904. Foja 16-17, Exp. 522/12, Caja 1, Reg. 12, Fondo SCOP, AGN.
[142] *Ibid*., foja 17.

en marzo estaba ya demolida la mitad del inmueble, no se hablaba de reformar sino de reconstruir. Incluso la prensa de la ciudad era consciente de ese hecho y fue notablemente severa con los trabajos emprendidos por la Secretaría de Comunicaciones. Se decía que originalmente el edificio demandaba únicamente una prudente restauración y algunas reformas de ornato y comodidad en su interior. En su lugar se estaba asistiendo a la destrucción, según algunos medios "del mejor edificio que se había construido durante el periodo independiente".[143] También, se había filtrado la información de que Adamo Boari participaría en el rediseño del teatro y el transalpino tampoco estuvo exento de las críticas:

> Verdad es que la reedificación del Gran Teatro hásele [sic.] encomendado a un arquitecto de nota, al Sr. Boari; más nadie podrá garantizar que la obra de éste supere o siquiera iguale la belleza, la solidez y las ventajosas condiciones acústicas que avaloraban la de Hidalga: ¡Ay! Cuánta falta ha hecho que a edificio como el Teatro Nacional, como el Hotel de Iturbide, como el Palacio de los Azulejos y otros semejantes, no se les haya puesto aquel letrero: "En nombre de los que sueñan y de los que estudia, se prohíbe a la civilización (o a la barbarie, que tanto monta) que toque una sola de estas piedras con su mano demoledora y prosaica.[144]

En medio de la polémica entre conservacionistas y reformistas, Boari tomó de nuevo el proyecto de Garita y viajó a Chicago. Lo que la prensa todavía no sabía, -al menos no de manera oficial-, era que antes de partir, la Secretaría de Comunicaciones le había encomendado al italiano que también diseñase un nuevo "Proyecto General de Teatro".[145] Es decir, el bosquejo de lo que a la postre sería en Nuevo Teatro Nacional y que se construiría en un sitio diferente al del predio del Teatro de Santa Anna.

Boari tenía que cumplir con su primera obligación y se abocó a diseñar la nueva fachada posterior. Esto lo llevó a cabo en su despacho de Chicago, en el *Steinway Hall*. Sus planos estuvieron listos a mediados de abril y le fueron entregados vía correo o vía diplomática a Gonzalo Garita,[146] quien a su vez hizo el favor a Boari de remitirlos a la Secretaría para su evaluación.[147] Su

---

[143] "D. Lorenzo de la Hidalga", *El Tiempo Ilustrado*, 18 de febrero de 1901, p.87.
[144] *Ibid*., p.88.
[145] "Steinway Hall Chicago", 19 de abril de 1901. Foja 5, Exp. 522/3, Caja 1, Reg. 3, Fondo SCOP, AGN.
[146] "Carta del Arq. Boari relativo a […] modificaciones a la fachada posterior del Teatro Nacional el 19 de abril de 1901, referida en "Teatro Nacional", 7 de mayo de 1901. Foja 22, Exp. 522/8, Caja 1, Reg. 8, Fondo SCOP, AGN.
[147] "El ingeniero Garita remite tres copias el 29 de abril de 1901", referido en "Teatro Nacional", 7 de mayo de 1901. Foja 22, Exp. 522/8, Caja 1, Reg. 8, Fondo SCOP, AGN.

diseño fue inspeccionado y aprobado el 2 de mayo.[148] Teniendo ambos sendos vistos buenos, a Garita se le instruyó para comenzar las obras de reconstrucción del teatro basándose tanto en su segundo proyecto aprobado en marzo, como en los planos de la nueva fachada de Boari.[149]

La demolición total y el proyecto de Boari para un Nuevo Teatro Nacional

Cuando el italiano remitió oficialmente sus planos a través de Garita envió también una carta personal al ministro de Comunicaciones. En esta carta, Boari explicaba que le eran necesarias algunas semanas más para ultimar el "Proyecto General del Teatro", -refiriéndose al Nuevo Teatro Nacional-, y solicitaba al ministro que le permitiese permanecer durante ese tiempo trabajando desde Chicago.[150] La solicitud le fue negada y el 7 de mayo el subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Santiago Méndez le envió un telegrama a su despacho en el *Steinway Hall*, situado en el número 17 de la calle Van Buren, ordenándole: "urge venga luego trayendo dibujos teatro en estado que estén".[151] Boari a sabiendas de la importancia del futuro proyecto respondió el mismo día diciendo: "conforme aviso vendré en semana".[152]

El urgente llamado a Boari se debía a que al día siguiente el ministro Limantour llevaría a la Cámara de Diputados una iniciativa para que la Federación tuviera a bien autorizar un presupuesto de 10,000,000.00 de pesos. El dinero provendría del superávit nacional registrado anualmente desde 1898 en las arcas de la Secretaría de Hacienda, y que para inicios de 1901 rondaba los 40,000,000.00 de pesos. El presupuesto solicitado estaría destinado a una serie de obras públicas de gran calado que abarcaban los rubros de la educación, la salud, las infraestructuras de comunicaciones y, por último, según la propia iniciativa de Limantour, un rubro de menor importancia, pero de mucha utilidad para la ciudad: el de la prolongación

[148] "Con oficio de usted fecha 29 del mes próximo pasado", 2 de mayo de 1901. Foja 7, Exp. 522/3, Caja 1, Reg. 3, Fondo SCOP, AGN.
[149] "Memorándum que presenta el ingeniero que suscribe", 6 de febrero de 1904. Foja 17, Exp. 522/12, Caja 1, Reg. 12, Fondo SCOP, AGN.
[150] "Steinway Hall Chicago", 19 de abril de 1901. Foja 5, Exp. 522/3, Caja 1, Reg. 3, Fondo SCOP, AGN.
[151] "Telegrama", 7 de mayo de 1901. Foja 8, Exp. 522/3, Caja 1, Reg. 3, Fondo SCOP, AGN.
[152] "Mexican Telegraph Company", 7 de mayo de 1901. Foja 9, Exp. 522/3, Caja 1, Reg. 3, Fondo SCOP, AGN.

hacia el oeste de la calle del Cinco de Mayo (ver figura 3) y la construcción de un Nuevo Teatro Nacional.[153]

Fig. 3. Calle del Cinco de Mayo vista hacia el oeste. Al fondo el Gran Teatro Nacional todavía en pie. S/Autor, Ca. 1900. Fuente: Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante INAH).

Ambas cámaras legislativas aprobaron la iniciativa del ministro de Hacienda y para la construcción del nuevo teatro y las respectivas compras y/o expropiaciones de predios se autorizó una partida de 1,800,000.00 pesos.[154] Según la iniciativa, una vez comenzados los trabajos de demolición del Gran Teatro Nacional y presupuestadas las obras de su reconstrucción, los costes proyectados resultarían iguales a la cantidad que se necesitaría para edificar un teatro nuevo. Por esa razón tanto la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas como la de Hacienda y Crédito Público decidieron abandonar el proyecto de reconstrucción de Boari y Garita, dándole a este último la orden de iniciar los trabajos de demolición total, tanto del teatro como de las casas aledañas que permitirían la prolongación de la calle del Cinco de Mayo. La demolición del Gran Teatro comenzó a

[153] "Iniciativa aprobada", *Diario Oficial del Supremo Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*", 10 de mayo de 1901.
[154] "Diez millones de pesos para obras públicas", *El Popular: diario independiente de la mañana*", 11 de mayo de 1901.

finales del mes de mayo y concluyó el 2 de julio de 1901 teniendo un costo total de 13,597.42 pesos (ver figura 4).[155]

Fig. 4. Demolición del Teatro Nacional. S/Autor, 1901. Fuente: Fototeca Nacional, INAH

Con la decisión de desaparecer definitivamente un recinto, se abría la posibilidad para Adamo Boari de consagrar su carrera a través del diseño y la construcción de un nuevo Teatro Nacional. Sin duda alguna, la obra arquitectónica más publicitada del régimen de Porfirio Díaz en la actualidad y también, la más reconocida de Adamo Boari, quien, pese a todo, no logró

[155] "Memorándum que presenta el ingeniero que suscribe", 6 de febrero de 1904. Foja 16, Exp. 522/12, Caja 1, Reg. 12, Fondo SCOP, AGN.

ni concluir el edificio, ni verlo finalizado. Con dicha oportunidad, Boari se equiparaba a sus compatriotas Tamburini, Meano y Cantini, quienes habían diseñado sendos teatros nacionales en Buenos Aires y Bogotá. Igualmente, ello le daba enormes posibilidades de construir una obra de resonancia no sólo nacional, sino mundial, como prueban la larga serie de noticias que tanto en la prensa generalista como en la especializada se publicarían en los siguientes años.

El urbanismo del nuevo proyecto

Un tema ciertamente importante durante la gestación del proyecto del nuevo teatro fue el de su integración urbana. Para 1901, Adamo Boari era un ingeniero que ya contaba con cierta experiencia en cuanto al desarrollo de proyectos constructivos, sobre todo en los Estados Unidos, aunque la totalidad de ellos nunca se edificaron. Suponemos que Boari durante sus años de estancia profesional en ese país, entre 1896 y 1902, conocerá de primera mano, importantes proyectos de planificación urbana. Primero, todo el desarrollo urbanístico relacionado con la *World Columbian Fair* de Chicago en 1893 y en especial, los planteamientos y discusiones para un nuevo plan urbano para la ciudad de Chicago, elaborado por David H. Burnham, uno de los instigadores del movimiento *Beautiful City*. Éste había contratado a Boari en 1896 como dibujante y proyectista, precisamente durante los años de gestación del plan.

En el caso de la Ciudad de México, la traza de su casco antiguo proporcionó a Boari una oportunidad única y extraordinaria para abordar el asunto urbanístico dentro de un área particularmente estratificada y rica en vestigios antiguos, tanto arquitectónicos como urbanísticos. En ese contexto urbano, para la proyección del Nuevo Teatro Nacional se diseñó un polígono que fundamentalmente correspondía a la manzana de edificios delimitada por las calles de Santa Isabel al norte, el Puente de San Francisco al sur, La Mariscala al este y el Mirador de la Alameda al oeste. En esta manzana hasta antes de las demoliciones se encontraba parte del exconvento de Santa Isabel,[156] la parroquia de San Sebastián, la de la Santa Cruz, una fábrica de

[156] Sobre los elementos preexistentes en el solar donde se construyó el Teatro Nacional se debe consultar: Guzmán, X. (1998), "Convento Santa Isabel", in Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, p.23-38; y Guzmán, X. (1998), "Construcciones prehispánicas", in Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, p.19-22.

cigarros, un instituto y pequeños locales comerciales y de servicios. Dichas construcciones fueron demolidas entre los años 1901 y 1904 para dar paso a los primeros trabajos de excavación que permitirían las obras de estabilización del terreno para el futuro teatro.[157]

Definida la locación, Boari comenzó a realizar estudios exhaustivos sobre la historia urbana de la zona involucrada en el proyecto. De estos estudios se desprende que los primeros asentamientos se remontaban a la primera mitad del siglo XVI y desde aquí también comenzó la primera fase de urbanización de la nueva ciudad fundada por los españoles. De hecho, se delimitó el área de la Plaza Mayor y alrededor de ella, según el esquema de las ciudades españolas, se empezaron a construir edificios civiles y religiosos en un trazado urbano con ejes ortogonales.

Ciertamente Boari, con su formación italiana, muy atenta a la historia y la conservación de las huellas del pasado, se enfrentó inmediatamente con una realidad urbana muy compleja y en aquellos días aún poco estudiada. Un enfoque éste de Boari, que devino una suerte de estudio "biográfico y cultural de la ciudad contemporánea" aún útil hoy en día.[158] En este caso, la historia del casco antiguo, su trazo, transformación y apropiación fueron todos elementos básicos de los estudios realizados por Boari. El objetivo del italiano fue identificar la concepción misma del lugar ideal como un fragmento que ilustrase o ejemplificase el devenir de la Ciudad de México.

En ese sentido, es importante recordar que el actual Centro Histórico de la Ciudad de México ha sido producto del trabajo urbanístico, arquitectónico y social de muchas generaciones. Es una estructura que se ha conformado por los elementos formales, la arquitectura, las plazas y circulaciones, y por los estilos de vida de quienes que lo han habitado y que lo han considerado como digno de preservarse. En realidad, el Centro Histórico es producto de siglos de transformaciones que han determinado una estratificación de construcciones que nos fáciles de compilar en un documento único.[159]

---

[157] Checa-Artasu, Martín. M. y Navarro Jiménez, Francisco. J. (2019), "Adamo Boari y sus proyectos de arquitectura civil en la Ciudad de México, 1901-1916", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 75-81.

[158] Niglio, O. (2020), La biografía cultural de la ciudad histórica en la edad contemporánea. *EdA, Esempi di Architettura*, Vol.2, núm 2. pp. 1-8.

[159] Sobre el Centro histórico de la Ciudad de México, hay una copiosa bibliografía entre la que destacamos: Coulomb, René (2000), "El Centro Histórico de la Ciudad de México", en Garza, Gustavo (coord.) *La Ciudad de México en el Fin del Segundo Milenio*, Ciudad de México: GDF/COLMEX, pp. 530-537; Suárez Pareyón, A. (2004), El centro histórico de la ciudad de México al inicio del siglo XXI. *Revista INVI*, vol. 19, núm. 5, pp. 75-95; Almandoz, A. (2008), *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*, Caracas: Editorial de la Universidad Simón Bolívar; y AA.VV. (2010), *Seminario Permanente. Centro Histórico de la Ciudad de México*. Ciudad de México: UNAM.

Aunado a la dimensión histórica del lugar, la operación de adecuación urbanística del Nuevo Teatro Nacional involucraba también la puesta en práctica de los presupuestos del urbanismo liberal que se habían desarrollado bajo la forma de proyectos de ensanche y apertura de calles, tanto en Europa como en América durante todo el siglo XIX. Estas operaciones representaron durante la época la renovación de las ciudades a través de obras destinadas principalmente a remediar los problemas de salud, a la higienización de la urbe, pero también a ampliar y construir nuevos barrios debido a la fuerte migración procedente principalmente del campo.

Ciertamente hacia 1901 el sistema capitalista y el desarrollo de la industrialización habían determinado grandes cambios en el diseño de las ciudades. Una verdadera revolución cultural-urbana había sido motivada por problemas seculares como la falta de higiene y la funcionalidad del espacio urbano.[160] El análisis de estas cuestiones también sirvió para justificar algunos cambios morfológicos en las ciudades como la demolición de barrios históricos enteros como los de París (1853-1869), o la demolición total de las valiosas murallas medievales de Viena (1859-1872), de Colonia (1862) y Florencia (1865-1875). A estos se sumaron también la demolición de murallas medievales y el derribo o apertura de parte de los antiguos centros de Barcelona (1859) y Estocolmo (1866), o el cubrimiento del Senne en el centro de Bruselas (1867-1871) para crear una gran arteria que conectara las dos estaciones de ferrocarril recién construidas.[161]

Obviamente estas experiencias europeas también se habían desarrollado en América donde las condiciones, especialmente en las ciudades del norte del continente, eran diferentes también para una historia constructiva que ya había sufrido muchas transformaciones sin preocuparse por la protección del patrimonio histórico. Por el contrario, en las ciudades latinoamericanas más antiguas como Lima y la Ciudad de México, se conservaron muchos vestigios tanto del mundo antiguo como del periodo virreinal, pero también se vieron afectadas por los cambios introducidos por las leyes promulgadas a mediados del siglo XIX con la supresión de templos y conventos que fueron

---

[160] Capel, Horacio (2002), *La morfología de las ciudades. Vol. I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 203 y s.

[161] Macry, P. (1996), Circuiti Redistributivi di una Città Ottocentesca. *Quaderni storici*, vol.31, núm. 91 (1), pp. 69-85; Zucconi, G. (2001), *La città dell'Ottocento*. Roma-Bari: Laterza; y Navarro Jiménez, Francisco J. (2016), *Dejar el casco antiguo. Dos casos de modernización urbana en América Latina: Lima y la Ciudad de México, 1895-1910* (Tesis de maestría). Centro de Investigación y Docencia Económicas, México.

objeto de una amplia demolición para dar paso a nuevos espacios de uso secular.[162]

En el caso de México, las Leyes de Reforma,[163] así como la Constitución de 1857 incentivaron la modernización del país, la circulación de bienes y favorecieron cambios importantes en los planos de las ciudades. En los cascos antiguos, este proceso se dio sobre todo a partir de la demolición de edificios religiosos y la creación de solares destinados a obra nueva de tipo civil. Si comparamos el plano de la Ciudad de México del año 1824 con los finiseculares, es fácil entender lo que sucedió durante la segunda mitad del siglo XIX en el casco antiguo a partir las diferentes renovaciones urbanas.

La operación urbanística más importante de aquel siglo en la Ciudad de México fue la traza del Paseo del Emperador (1864), hoy en día, Paseo de la Reforma. También lo fueron la fundación de nuevas colonias como la de Santa María la Ribera (1868), Guerrero (1873), Los Arquitectos (1868) y Juárez (1898). Así mismo, no fue casual que en este contexto de transformación urbana se planteara en 1901 la apertura de la calle del Cinco de Mayo y la alineación de las calles en torno a ella (ver figura 5). En esta zona del casco antiguo eventualmente se construirían importantes edificios como el de Correos, el de la Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas y, sobre todo, el Nuevo Teatro Nacional y su plaza frontal.

Algunos arquitectos como Víctor Jiménez y Juan Urquiaga han hipotetizado que aquellas novedades introducidas en el trazado del casco antiguo estaban más bien enfocadas en renovar una parte importante de la ciudad con motivo de las celebraciones del Centenario de la Independencia. Es decir, que las operaciones de adecuación urbanística no eran producto de un proceso histórico complejo sino de las contingencias provocadas por el régimen que en 1910 pretendía simbólicamente embellecer ciertas zonas de la ciudad con motivos meramente estéticos.[164]

Desde nuestra perspectiva, la propuesta anterior está fincada en una visión limitada y excesivamente centrada en un determinado entendimiento del régimen porfirista.

---

[162] Navarro Jiménez, Francisco J., (2017), Del derribo de la muralla a los tranvías electrificados: elementos para la modernización urbana de la ciudad de Lima, 1869-1910. *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Universidad de Barcelona)*, vol. XXII, (1.199).

[163] Las Leyes de Reforma fueron: La Ley Juárez (23 de noviembre de 1855), Ley Lerdo (25 de junio de 1856), Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos (12 de junio de 1859), Ley del Matrimonio Civil (23 de julio de 1859), Ley de Creación del Registro Civil (28 de agosto) y la Ley Sobre la Libertad de Cultos (4 de diciembre de 1860).

[164] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: INBA, p. 28-29.

Fig.5. Vista de la prolongación de la calle de Cinco de Mayo hacia el oeste sin el Gran Teatro Nacional. Autor: Waite Photo, Ca. 1906. Fuente: Fototeca Nacional, INAH.

Esa mirada excluye otras más complejas como la necesidad de representatividad del régimen político y de su poder a partir de la obra arquitectónica en sí misma.[165] Efectivamente, el entorno generado por la construcción del Nuevo Teatro Nacional y su plaza frontal -que en algún momento se denominó "Gran explanada Guardiola"-,[166] respondía a dichos criterios de representatividad del poder y de las funciones y preocupaciones del Estado liberal. No en vano, en el mismo momento que se proyectaba el teatro y se iniciaba su construcción, se planeaba en sus inmediaciones el nuevo Museo Nacional de Historia, diseñado por el arquitecto francés Michael Deglane.[167] Obra que por su costo no pudo prosperar.

Otro aspecto urbanístico que se debe tener en cuenta es que gracias a estas obras la Ciudad de México se asemejaba a una realidad compartida por la mayoría de los países de América Latina. Así, en la segunda mitad del siglo XIX en México, como en la mayoría de los países americanos, se solía

---

[165] Asunto que aborda con detalle Moya Gutiérrez, Arnaldo (2012), *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1911*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

[166] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.47 y s.

[167] *Ibid*.p.68 y s.

mirar más hacia afuera que hacia adentro, y los cambios en la arquitectura y el urbanismo contribuyeron a definir la nueva imagen de las ciudades americanas en relación sobre todo a lo que sucedía en las ciudades europeas.[168]

A esa lógica se incorporaron otros factores como el migratorio, a partir del cual muchos arquitectos, ingenieros y artistas europeos llegaron a países como México con la premisa de trabajar como profesionales de la construcción, o para involucrarse en las actividades académico-formativas de las principales universidades del país. Esta fuerte presencia de migrantes favoreció, sin lugar a duda, el proceso modernizador que miraba hacia Europa.

> [...] La arquitectura mexicana de finales del siglo XIX asumía igual una tendencia europeizante que una alusión nacionalista de rasgos prehispánicos; también cupo la gran diversidad de arquitecturas populares de provincia, el internacionalismo, o la repetición de las tradiciones arquitectónicas apoyadas tanto en lo vernáculo como en lo intelectual. La tarea era lograr una arquitectura que fuese al mismo tiempo moderna y nacional, razones por las cuales prevalecía entre algunos sectores del ámbito arquitectónico un sentimiento antiespañol y en otros la intención de retomar o extender los valores y modelos arquitectónicos emanados de la colonia.[169]

Fue precisamente en ese contexto donde se insertó la creatividad de Adamo Boari quien por primera vez se enfrentaba a una operación de tipo urbanístico en una ciudad latinoamericana. Así, el proyecto de la apertura de la calle del Cinco de Mayo obligaba a Boari a respetar el trazado ortogonal y al mismo tiempo imponía forzosamente la ubicación del nuevo teatro no ya sobre el eje de la nueva prolongación sino detrás de este, dentro de la mitad norte de la manzana donde se habían derribado varios edificios y el convento de Santa Isabel (figura 6). Por ello, Boari para potenciar la visibilidad y con ello, resaltar el papel simbólico del edificio teatral pensó dos soluciones. La primera dejar un amplio espacio, 100 metros entre la Avenida Juárez y el teatro y la segunda, solicitó a la Secretaría de Comunicaciones y Obras

---

[168] McMichael Reese, Carol (2004), "Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la Ciudad de México, 1900", en Widdifield Stacie G. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920).* Ciudad de México: CONACULTA, pp.75-85.

[169] Rosales Mendoza, J.M. (2019), *La comunidad arquitectónica del exilio español en México. Arquitectos, ingenieros, aparejadores, técnicos y constructores del destierro* republicano. Ciudad de México: Silla vacía Editorial, p. 86.

Públicas que no se pudieran construir edificios de más de 24 metros de altura en las inmediaciones del teatro con el fin de no opacar su magnificencia[170].

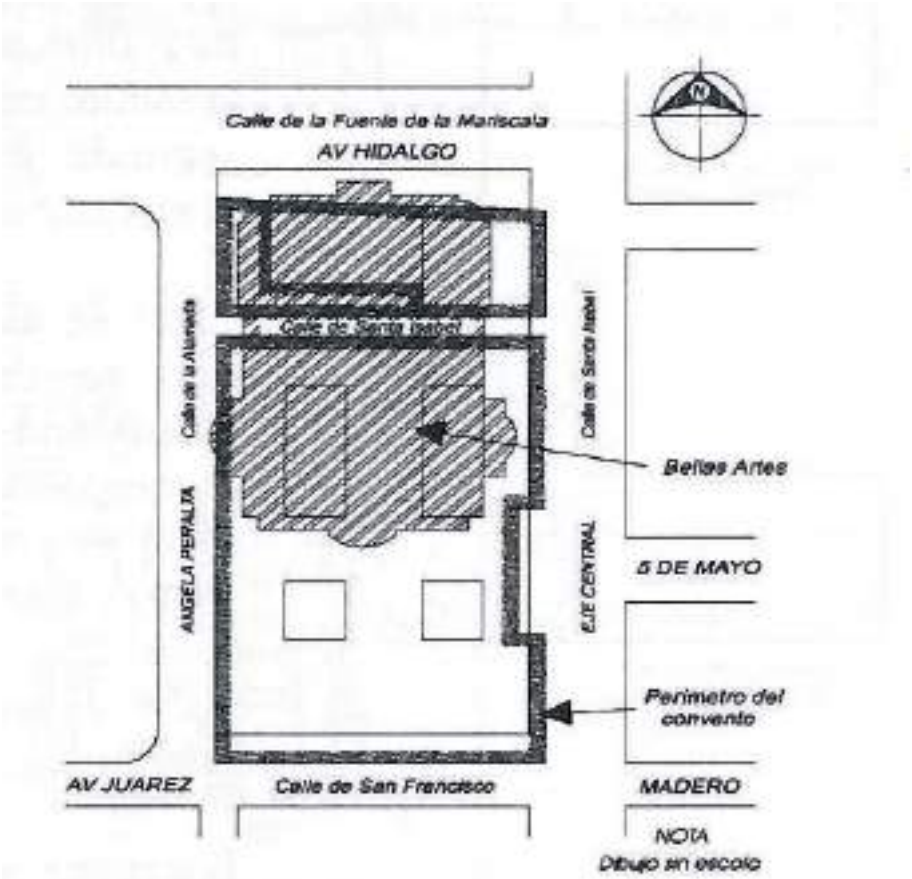


Fig. 6. Croquis de la disposición de Teatro Nacional frente a los edificios anteriores en el mismo predio. Fuente: Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*, Ciudad de México: TGC Geotecnia, p.51.

Adamo Boari tuvo que adaptarse a una estructura urbana que también le trajo importantes limitaciones. Siendo las más evidentes las propiciadas por el polígono de la Alameda. Éste último, un gran parque urbano cuyos

[170] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.50.

orígenes se remontaban a finales del siglo XVI y que había sufrido diversas transformaciones seculares. Fue precisamente bajo el gobierno de Porfirio Díaz cuando se encontró la ocasión idónea para emprender una nueva e importante transformación que vendría de la mano del proyecto del nuevo Teatro Nacional de Boari.[171]

La vecindad de la Alameda también obligó a Adamo Boari a diseñar un proyecto que tomase en cuenta la estrecha relación entre la arquitectura y el paisaje, tema poco discutido durante la época en México. El estudio de ambas dimensiones lo realizó *in situ*, pero los aspectos técnicos como el desarrollo de la maqueta de escala local los produjo en Chicago.[172] Estos trabajos quedaron bien reflejados en las decisiones que Boari tomó sobre aspectos formales del nuevo edificio y en todos los aspectos estéticos que caracterizaron las soluciones externas del mismo.

El estudio de Boari no se trató únicamente de un dialogo entre aspectos formales y elementos naturales sino también, de la cuidadosa armonización entre la arquitectura y el paisaje urbano caracterizado por el alto grado de estratificación del casco antiguo de la Ciudad de México (ver figura 7). No es difícil entender esta dimensión urbana del proyecto si se analiza el contexto cultural italiano donde Boari se formó. Igualmente, facilita esa comprensión la serie de conocimientos y experiencias adquiridos durante sus años de trabajo en la ciudad de Chicago. Primero en sus trabajos durante la *World Columbian Fair* de Chicago en la empresa del arquitecto paisajista Frederick Law Olmsted;[173] más tarde, en la firma de los arquitectos Dankmar Adler y Louis Sullivan. Y especialmente, de forma destacada por su relación laboral y personal con David Burnham, creador del movimiento *Beautiful City*.[174]

Otro tema importante sobre el proyecto de Boari fue el de la alineación del edificio con la calle del Cinco de Mayo y su localización dentro del entramado urbano.

---

[171] Duerta, M.E., Ugalde, N. (2001), *Alameda: visión histórica y estética de la Alameda de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

[172] "Nuevo Teatro Nacional. Apuntes sobre el proyecto", 12 de marzo de 1904. Foja 8, Exp. 522/11, Caja 1, Reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[173] Giovannardi, Fausto (2019), L'ingegnere Adamo Boari "un italiano bollente", in M. Checa-Artasu; O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma, Aracne Editrice, p.37.

[174] Manieri-Elia, Mario (1979), "Toward an 'Imperial City": Daniel H. Burnham and the City Beautiful Movement, in Giorgio Ciucci; Francesco Dal Co; Mario Manieri-Elia; Manfredo Tafuri (eds.) *The American City: From the Civil War to the New Deal.* Cambridge, MIT Press.

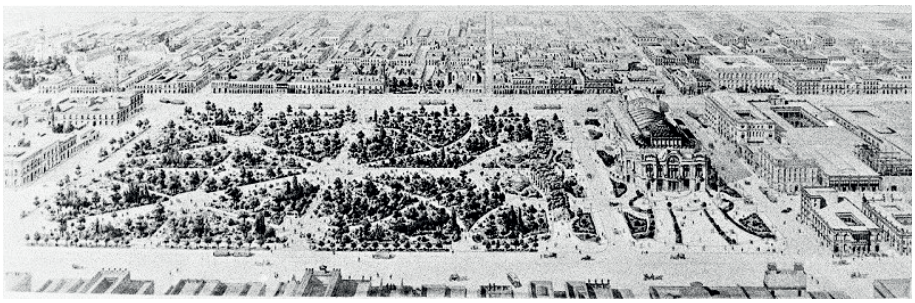


Fig.7. Maqueta en yeso para el estudio de la localidad donde se localizará el nuevo Teatro Nacional. Autor: Adamo Boari, 1904. Fuente: SOB-1272-D, Teatros, Negativos, Archivo Histórico y Centro de Documentación de la Dirección General de Servicios Técnicos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (en adelante AHCD-DGST-SCT).

Para resolver la cuestión, Boari realizó un viaje a Europa con el propósito de desarrollar un estudio comparativo entre los teatros más modernos de las principales ciudades de ese continente basándose en las condiciones de su localización dentro de una cierta traza y en sus dimensiones.[175] Algo que también realizó Francesco Tamburini para el proyecto del Teatro Colón en Buenos Aires y que deberíamos pensar era un proceso de trabajo que enraizaba en la tradición formativa arquitectónica italiana.[176] Para Boari, sus casos de estudio fueron la Plaza de la Ópera de París no como era en aquel entonces, sino como había sido concebida originalmente; el Teatro de la Ópera de Fráncfort; el Teatro de Hesse de Wiesbaden; la Ópera Wagner de la ciudad bávara de Bayreuth; y el Teatro Hofburg de Viena, Austria (ver figura 8).

La solución adoptada por Boari a partir de aquel minucioso estudio fue orientar el edificio del nuevo teatro de manera que tuviera la entrada principal en el lado corto de la manzana, mirando hacia el sur. Por lo tanto, que se formara una plazoleta entre la prolongación de la calle del Cinco de Mayo y el lado corto de la Alameda, al oriente del teatro. De esta manera, el parque, la plazoleta, el teatro y la nueva avenida se integrarían armoniosamente, estableciendo también direcciones precisas de uso (ver figura 10). Esta decisión también le permitió garantizar la adecuada integración visual tanto del edificio como de la Alameda, algo que no

[175] "Adamo Boari al señor ministro", marzo de 1902. Foja 3-4, Exp. 522/11, Caja 1, Reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[176] Meano, Víctor (1900), *El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo*. Buenos Aires, Kraft.

hubiese sucedido de haber ubicado la fachada del teatro sobre el lineamiento de la calle del Puente de San Francisco.

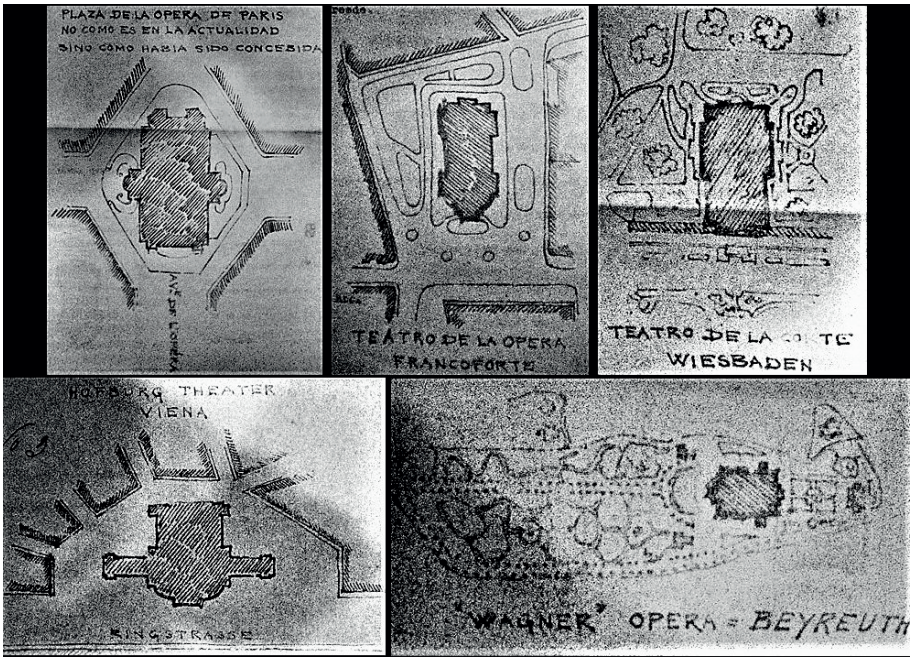


Fig.8. Estudios urbanísticos de localización de los teatros en ciudades europeas. Autor: Adamo Boari, 1901-1902. Fuente: "Informe preliminar sobre el proyecto para la construcción del Teatro Nacional de México", marzo de 1902. Foja 57-60, Exp. 522/11, Caja 1, Reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

Elementos de arquitectura del paisaje en el proyecto de Boari para el Teatro Nacional

Como ya apuntábamos, para Boari, ese vínculo urbanístico entre la Alameda y el teatro fue una de sus mayores preocupaciones. Para ello, el ingeniero italiano creo varias estrategias tanto en el diseño del Teatro Nacional como incluso en la Alameda. Por ejemplo, el eje central del Teatro con su triple cúpula está alineada al paseo central de la Alameda[177]. Una alineación que no era casual ya que, bajo la cúpula, Boari pensó en construir un vestíbulo ajardinado

[177] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.50.

desde donde se podía acceder al escenario, al salón de fiestas y otras dependencias como un café y un restaurante. Ese jardín, a manera de invernadero en el vestíbulo distribuidor, gracias a esta ubicación es una continuidad sutil con la Alameda (figura 9).

Figura 9. Vista del nuevo Teatro Nacional, en tinta azul. Se observa con claridad los jardines y parterrers pensados por Boari. Autor: Adamo Boari, 1904. Fuente: SOB-45-D, Teatros, Negativos, Archivo Histórico y Centro de Documentación de la Dirección General de Servicios Técnicos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (en adelante AHCD-DGST-SCT).

Lo mismo sucedió con la serie de parterres y jardines en los laterales y frente del teatro, diseñados como elementos vinculados a la Alameda. Hasta los siete balcones o *loggias* del primer piso se pensaron decorados con flores y plantas, buscando ese efecto de continuidad con el gran parque urbana adyacente[178]. Con respecto a los jardines frontales y laterales hay que comentar que el Ayuntamiento de la Ciudad de México creo en 1902 una

[178] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 52.

comisión de embellecimiento formada por los arquitectos Nicolás Mariscal, Guillermo de Heredia y el ingeniero Miguel Ángel de Quevedo que determinó la forma y la vegetación de éstos para no opacar la vista del Teatro Nacional[179].

En este punto, vale la pena preguntarse por el tipo de vegetación que Boari pensó para esos jardines en torno al Teatro Nacional e incluso, para el vestíbulo "invernadero" de éste. La mencionada Comisión de embellecimiento pensó para los jardines frontales hierba bien cortada, racimos florales en número impar y arbustos de poca altura puestos de forma alternada. Por otro lado, según Condello, las especies elegidas por Boari para esos jardines eran agaves, cactáceas y otras plantas tropicales, autóctonas de México[180]. Según esta autora, con esa elección mantenía una constante con otros proyectos y en donde estaba presente la inserción de vegetación similar, siempre propia del entorno mexicano, como sería el caso del proyecto de Monumento a Porfirio Díaz, fechado en 1900, o la vegetación de cactáceas y palmas que pensó para su casa en la Ciudad de México[181].

Boari, también pensó en "reformar" las vías de circulación tanto centrales como perimetrales de la Alameda, introduciendo la circulación de autos y eliminando ciertos elementos como las fuentes existentes[182]. Dicha reforma pretendía acomodar el tránsito vehicular y el acceso al teatro y de alguna forma ordenar la circulación en la Alameda. Así, el italiano diseñó un acceso, a nivel de calle, en el lado oriente del teatro para autos y carruajes. Éste estaba cubierto en la parte del descenso de los visitantes y público del recinto escénico. Con ello, se asumía cierta privacidad y comodidad en ese acceso al interior del edificio, acortando el recorrido de las personas hacía los diferentes espacios[183]. La solución era original pues no había sido tomada en cuenta por la mayoría de los teatros que Boari visitó, que normalmente, tenían su acceso por la parte frontal[184].

---

[179] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.66.

[180] Condello, Annette (2014), Cacti transformation from the primitive to the avant-garde: modern landscape architecture in Brazil and Mexico. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol.34, núm.4, p. 344.

[181] Sobre este asunto hablamos en el capítulo titulado "Adamo Boari, la arqueología mesoamericana y el monumento a Porfirio Díaz", dentro del primer volumen de la presente obra.

[182] "Proyecto de reforma a la alameda para formar un solo conjunto con los terrenos y jardines", 1907. Foja 36, Exp. 522/66, Caja 010, reg. 7, Fondo SCOP, AGN.

[183] "Informe preliminar sobre el proyecto para la construcción del Teatro Nacional de México. Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", 1903-1904. Fojas 53-85, Exp. 522/11, Caja 001, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[184] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 56.

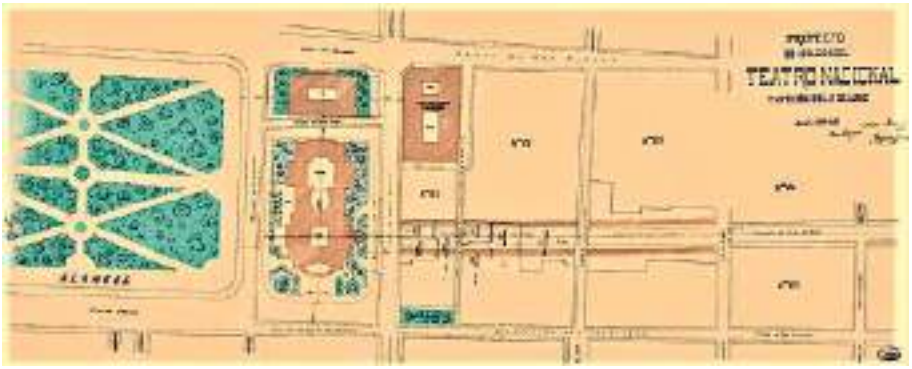


Fig.10. "Proyecto de locación del Teatro Nacional y Avenida del 5 de mayo". Autores: Adamo Boari y Gonzalo Garita, 12 de junio de 1901. Fuente: Legajo 113-1, Caja 3, Vol. 4758, Proyectos-Alameda, Planos del Ayuntamiento de México, Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCM).

Los cambios que Boari propuso en el anteproyecto del teatro de 1902 para la Alameda fueron aprobados para realizarse en 1909 y fueron publicitados en la prensa como una operación de regeneración urbana de gran calado[185]. Sin embargo, quedaron en proyecto[186], entre otras causas, porque el conflicto revolucionario puso freno a una operación de por sí costosa, grandilocuente y temporalmente larga[187].

Sin embargo, la integración urbanística haciendo uso de la arquitectura del paisaje entre la Alameda y el Teatro Nacional tuvo otro intento más modesto y pensado como preámbulo de esa gran modificación planeada por Boari que sí prosperó. Este fue el diseño y construcción, entre 1907 y 1908, de una pérgola sinusoidal que de alguna forma quería marcar una suerte de límite ambiguo entre la Alameda y el Teatro Nacional pero también, dado su peculiar diseño potenciaba una integración fluida de ambos elementos urbanos.[188] Ese elemento arquitectónico era otro intento de Boari de adecuar el tránsito de la Alameda a los requerimientos de movilidad del nuevo teatro

[185] "Startling proposal for making over the Alameda" *The Mexican Herald*, 10 de abril de 1909.

[186] Pérez Bertruy, Ramona I. (2018) *Planos de la Alameda de la Ciudad de México: siglos XVIII-XX: planes y proyectos en el acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, p.18.

[187] Esa grandilocuencia fue una cuestión que criticada en la prensa en su momento: "Un proyecto monstruoso que sublevará en su contra a toda la Ciudad de México", *La Patria*, 6 de octubre de 1909.

[188] Vázquez Ángeles, Jorge (2015), Historia de una pérgola y una librería de cristal. *Casa del Tiempo*, núm.15, p. 33; y Pérez Bertruy, Ramona Isabel (2018), *Planos de la Alameda de la Ciudad de México: siglos XVIII-XX: planes y proyectos en el acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, p.18-19.

y de la ciudad y que remitía ejemplos construidos en Francia e Italia que Boari tuvo presentes:[189]

> Es sabido que estos pórticos florales en la antigüedad rodeaban a los propileos de los templos como también a las villas magníficas de los latinos. Muchos de estos pórticos – toman por similitud distintos nombres de "trailles", "pérgole", "emparrados" – quedaron célebres históricamente. Por ejemplo, las "trailles" del castillo de Montargais, las del Trianon, las "pérgole" de la Villa Doria en Génova, las de la Villa Pía en el Vaticano. Cierto que la condición esencial de la "traille" es la planta trepadora, la cual sube y cubre el pórtico de flores. México posee los mejores especímenes que existen, y es lógico que se conceda a estas plantas pomposísimas el modo propicio de ostentarse.

Fig.11. Vista de la pérgola anexa al Teatro Nacional en 1939. Autores: Adamo Boari y Federíco Mariscal. Fuente: INBA (2010), El palacio de Bellas Artes Álbum histórico 1904 – 1934. Ciudad de México: INBA/ [Compañía Editorial Moderna (1934)], p.79

Como se ve, se trata de unos ejemplos que nos remiten en su esencia formal a un conocimiento del italiano de algunos rudimentos de lo que hoy

[189] "Proyecto de reforma a la alameda para formar un solo conjunto con los terrenos y jardines", 1907. Foja 36, Exp. 522/66, Caja 010, reg. 7, Fondo SCOP, AGN.

sería arquitectura del paisaje y que en esos momentos empezaban a publicitarse como un recurso a utilizar en el diseño de parques y jardines.[190]

Por tanto, la pérgola era una estrategia con una doble intención (figura 11). Por un lado, limitaba el espacio de Teatro Nacional con la Alameda y a la vez, permitía la conectividad entre ambos, a manera de una transición. También, su construcción embellecía la Alameda,[191] pues eliminaba una suerte de "salón" hecho de lonas que de permanecer hubiera contrastado de forma negativa con el entorno del Teatro Nacional.[192] Igualmente, se removieron unos leones de bronce que antaño habían formado parte de la entrada de la Alameda desde siglo XVIII y que estaban ubicados, sin una función más que decorativa, justo en el lugar donde se construyó la pérgola.[193]

La estructura de acero con pernos y tuercas remachados de la pérgola fue construida por la Milliken Brothers, siguiendo el cálculo de William H. Birkmire.[194] Estaba sobreelevada con relación a la Alameda y dividida en varios tramos separados entre sí. A esa estructura, se le añadieron unos suelos de mármol, unas bancas y unos macetones de cemento diseñados por el ingeniero Th. Menard. Con ello se creaba, tal como Boari declaró a la prensa:

> […] una especie de terraza para conversar públicamente o mejor, un pasillo de flores desde donde pueda oírse la música y que vendrá a sustituir felizmente las lonas de mal gusto que hoy forman un rústico salón junto a los kioscos del paseo.[195]

Para septiembre de 1909, a casi un año de su construcción, alguna nota de prensa advierte que la pérgola ha quedado inconclusa parándose su construcción debido a las necesidades de obra del propio Teatro Nacional. En ese momento, se describía de la siguiente manera:

---

[190] "Pérgola", *El mundo ilustrado*, núm. 23, 6 de junio de 1909, p. 1275.
[191] "Beautifying Alameda", *The Mexican Herald*, 17 de enero de 1909.
[192] "Las obras del Teatro Nacional", *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 12 de abril de 1908.
[193] "Los leones de la Alameda", *El Tiempo*, 31 de marzo de 1909.
[194] Con relación a la construcción de la pérgola durante el periodo que Boari dirigió las obras se hicieron tres contratos con proveedores para construirla. Ver: "Contrato con Milliken Brothers para la cimentación y emparrillado de la pérgola en los jardines del lado oriente de la Alameda", 1908. Foja 26, Exp. 522/81, Caja 012, reg. 5, Fondo SCOP, AGN; "Contrato con el ing. Menard para la construcción de macetones de cemento armado para la pérgola en los jardines", 1908-1909. Foja 15, Exp. 522/103, Caja 015, reg. 3, Fondo SCOP, AGN; "Contrato de Milliken Bross para la construcción en acero, revestimiento con metal prensado y pintura de esmalte para la pérgola", 1910-1011. Foja 35, Exp. 522/148, Caja 019, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.
[195] "Las obras del Teatro Nacional", *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 12 de abril de 1908.

> Las enredaderas en flor que se han plantado en el techo enrejado del paseo de mármol han echado raíces y, cuando se reanude el trabajo, probablemente serán lo suficientemente largas como para cumplir su propósito desde el principio.[196]

Las obras de la pérgola no se retomaron hasta octubre de 1911,[197] concluyéndose la colocación de la estructura de acero y dándole una capa de pintura para protegerla.[198] Efectivamente, la pérgola fue remozada entre 1931 y 1934 por el ingeniero Modesto C. Rolland siguiendo lo proyectado por el arquitecto Federico Mariscal, en esos momentos el director de obras del Teatro Nacional. Entonces, se cubrió el entramado de acero con cemento colocándose como elementos decorativos relieves de guerreros aztecas como botaguas o unos pináculos sobre una cubierta a cuatro aguas, construida en ese mismo periodo. Se colocaron, además, unos toldos, elaborados por La Nacional, una fábrica de cortinas, tiendas de campañas y lonas.[199] El ánimo era convertirla en el espacio para un mercado de flores y frutas, con cerca de 100 puestos.[200] Está operación, ciertamente, destruyó el sentido de tránsito entre el Teatro Nacional y la Alameda, convirtiéndola en una suerte de límite o barda entre ambos espacios.

Hay que añadir, que esa pérgola se convirtió al menos durante sus 65 años de existencia, de 1908 a 1973, en un elemento urbano destacado en esa área. Apenas tuvo existencia con la función para la cual se diseñó. Entre 1934 y 1939 fue utilizada como un efímero mercado de flores. También en esos años fue sede de algunas exposiciones de la Academia de San Carlos. En 1939 se transformó y se le añadió un segundo piso. Una transformación hecha gracias al empuje y mediación del escritor Rafael Giménez Siles, quien la convirtió en la sede de la Revista Tiempo y en una librería llamada Librería Cristal de la Pérgola, al parecer inspirada en el Palacio de Cristal del

---

[196] "Concentrating work upon main theater building", *The Mexican Herald*, 15 de septiembre de 1909. El texto original está en inglés: *The flowering vines which have been planted to the trells roof of the marble promenade have taken root and by the time the work is resumed will probably be long enough to serve their purpose from the start.*

[197] "La pérgola del Teatro Nacional", *La Patria*, 10 de octubre de 1911; "La pérgola del Teatro Nacional", *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 10 de octubre de 1911.

[198] "Contrato de Milliken Bross para la construcción en acero, revestimiento con metal prensado y pintura de esmalte para la pérgola", 1910-1911. Foja 35, Exp. 522/148, Caja 019, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[199] Información extraída de: INBA (2010), *El palacio de Bellas Artes Álbum histórico 1904 – 1934*, Ciudad de México: INBA, p.28.

[200] Gorostiza, José (2007), *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; INAB, p. 41.

parque de El Retiro de Madrid.[201] Ambas iniciativas realizadas por la editorial EDIAPSA que Giménez Siles dirigía. Más tarde, se ubicarían allí parte de las oficinas de esa editorial. Quizás para rescatar la imagen de antaño de la Alameda en 1973 la pérgola se demolió. Desaparecía así no sólo una librería apreciada por los capitalinos sino el único proyecto construido de arquitectura del paisaje que Boari hizo en su carrera profesional.[202]

Boari intentaría de nuevo en 1923 modificar la integración urbana del Teatro Nacional. Esta vez de forma muy forzada cuando ya se encontraba en Italia y claramente estaba defenestrado de la operación de construcción del recinto. Así, Boari rediseña el plano urbanístico del teatro en un intento por actualizar el proyecto a las exigencias del contexto posrevolucionario, cuando en la Ciudad de México comenzaba a popularizarse el uso del automóvil (ver figura 12).

Esta propuesta transformaba el uso de las zonas peatonales y los jardines al frente del teatro en calles abiertas para la circulación de automóviles. Aunque su bosquejo no fue tomado en cuenta como tal, a la postre la masificación del uso del automóvil reclamó obligadamente el uso planteado por Boari en 1923. Esto permite entender cómo durante buena parte del siglo XX la plazoleta frente a la fachada del teatro se convirtió en gran parqueadero de automóviles e incluso hubo una avenida que cortaba todo el complejo entre lo que actualmente es el Eje Central y la antigua calle del Mirador (ver figura 13). Actualmente, el espacio frente al Palacio de Bellas Artes ha sido reconvertido una vez más en una plaza de uso peatonal con jardineras, arbustos y las esculturas de los Pegasos de Agustín Querol que inicialmente se colocaron en techo del teatro,[203] y que luego fueron puestos en el zócalo de la capital y desde la década de 1930 ocuparon su actual emplazamiento.[204]

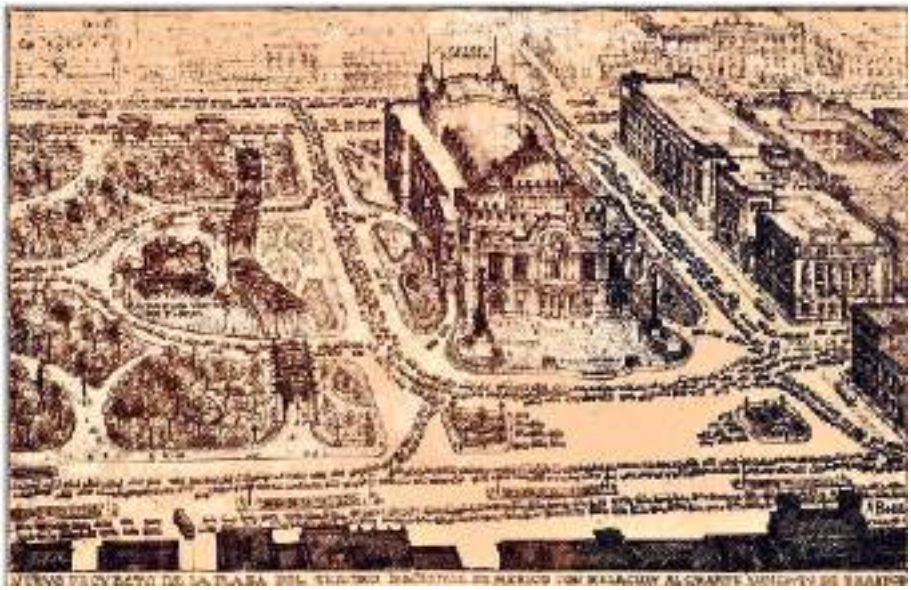
---

[201] Escudero, Alejandrina y Álvarez Guerra, María del Rocío (2012), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*. Ciudad de México: INBAL, p.54.

[202] Vázquez Ángeles, Jorge (2015), Historia de una pérgola y una librería de cristal. *Casa del Tiempo*, núm.15, pp. 32-36; y Giménez Siles, Rafael (1980), *Testamento profesional: comentarios, ilustraciones y sugerencias al finalizar la tarea editorial, librera e impresora.* Ciudad de México: EDIAPSA.

[203] Galán Caballero, Montaña (2012), *Los pegasos de Agustín Querol: análisis ejecución, desmontaje e intentos de recuperación de un conjunto escultórico (1898-2011)* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España, p.363.

[204] Escudero, Alejandrina y Álvarez Guerra, María del Rocío (2012), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días. Ciudad de México:* INBAL, p.32.



Arriba: Fig.12. "Nuevo proyecto de la Plaza del Teatro Nacional de México con relación al grande aumento de tráfico. Autor: Adamo Boari, 1923. Fuente: Planoteca del AHCM. Abajo: Fig.13. Plaza del Palacio de Bellas Artes. S/Autor, Ca. 1904. Fuente: Fototeca Nacional, INAH.

El Teatro Nacional, sincretismo arquitectónico entre Europa y América

A pesar de esos intentos de reacomodo urbano, la propuesta de Adamo Boari para el Nuevo Teatro Nacional fue una experiencia arquitectónica de sincretismo estético entre Europa y América, aquí considerando más Estados Unidos que México. En ella, dialogan al unísono lenguajes diferentes entre los que resaltan la cultura secesionista austriaca de Otto Wagner y Joseph Maria Olbrich, pero también la experiencia del *Art Nouveau* francés.[205] También se observa el papel del desarrollo de la ingeniería en hierro que se difundió a través las exposiciones universales y estaba presente en el mundo constructivo estadounidense y empezaba a notarse en México.[206] A ello, Boari también incorporó algunos aspectos de inserción de decoración en la arquitectura que nos remiten a la obra de Louis Sullivan, arquitecto estadounidense con el que Boari tuvo relación laboral y profesional durante sus años de residencia en Chicago.[207]

De forma paralela, pero sólo de forma levemente referencial, en el proyecto de Boari se conecta el concepto de la modernidad edilicia europea anclada en los modelos clásicos con lo mesoamericano, tomado de la arquitectura y la ornamentación de ciudades como Tenochtitlán, Tlatelolco y la ciudad de Teotihuacán. Así, Boari decide integrar estos elementos mesoamericanos en forma de esculturas y mascarones junto a otros que remiten a un eclecticismo neoclásico, poniendo en conexión tanto el arte antiguo mexicano como el europeo.[208]

Lo anterior lo conseguirá organizando un programa decorativo para el cual contratará la obra de varios escultores transalpinos, de un húngaro y de un español. Todos apegados a una formación en lo clásico occidental y, por tanto, adaptando lo mesoamericano a esos lineamientos. Se trata de una peculiar manera de Boari de entender la modernidad que México desea; a ratos, un limitado pero interesante sincretismo estético que además buscaba unir ambas culturas.

Ese entendimiento particular de la modernidad también tenía que ver con incorporar la forma de hacer arquitectura en los Estados Unidos. Es decir, el uso del hormigón armado y con las estructuras de hierro, las técnicas y materiales constructivos desarrollados en la arquitectura a finales del siglo

---

[205] Frampton, K. (1985), *Modern Architecture a critical history*, London: Thames and Hudson.
[206] Silva Contreras, Silvia (2016), *Concreto Armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
[207] Manieri-Elia, Mario (1996), *Louis Henry Sullivan*, New York: Princeton Architectural Press.
[208] Sobre este asunto, consultar el capítulo "Adamo Boari, la arqueología mesoamericana y el monumento a Porfirio Díaz" de la presente obra.

XIX en ese país que, por otro lado, ya empezaban a dejarse sentir notables ejemplos en México.[209]

La de Boari fue una visión cosmopolita que él mismo manifestó en su "Informe preliminar sobre el proyecto para la construcción del Teatro Nacional de México", fechado el 2 de abril del año 1902.[210] Pese a ello, esa manera cosmopolita e innovadora de hacer arquitectura no fue entendida en su momento por su valor cultural, sino valorada por su simbolismo y su eficacia política.[211] Una vez que el presidente Porfirio Díaz dimitió y se exilió en París, ese sesgo político que antes había incentivado la obra del Nuevo Teatro Nacional ahora actuaba en detrimento del proyecto y de la reputación del propio Boari. El comienzo de la Revolución armada ralentizó y detuvo su construcción al mismo tiempo que el italiano y sus relaciones en el país comenzaron a deteriorarse.

Aun así, ya en pleno siglo XXI, el papel de aquel proyecto de Adamo Boari en el desarrollo de la estética, la arquitectura y de sus valores asociados, como los del nacionalismo posrevolucionario, comienzan a tener otras lecturas que buscan revalorizar en su justa medida el legado cultural del Nuevo Teatro Nacional, hoy conocido como Palacio de Bellas Artes:

> […] *The National Theater and the pavilion had a different impact on future architectural expression of the nation. The revaluation of the role of indigenous antiquity in architecture evident in the pavilion became important after the Mexican revolution and remained central to Mexican architecture for the remainder of the twentieth century.*
> *The* Palacio de Bellas Artes *had no direct heirs. Because of the intimate connection of neoclassicism with the* Porfiriato *and the rapid ascent of modern architecture as an international style after the Mexican revolution, neoclassicism, and art nouveau played no overt part in the architecture of the twentieth century even if the aura of classicism persisted. Both buildings conceptually anticipated the integration of international design tendencies with decorative details based on indigenous antiquity that became characteristic of Mexican architecture, especially in the second half of the twentieth century. Multiple regimes notwithstanding, the tensions between cultural and economic*

---

[209] Silva Contreras, Silvia (2016), *Concreto Armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

[210] Boari, Adamo (1907), "Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional, México". *Anales de la Secretaría de Comunicaciones y obras públicas*, núm.24, (octubre), pp.15-23. Luego reproducido en: Boari, A., Juárez Vega, S. y Guzmán Urbiola, X. (2004), *Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional, México*. Ciudad de México: INBA; y en Jiménez, V. y Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: INBA, p. 315-324.

[211] Moya Gutiérrez, Arnaldo (2012), *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1911*. Ciudad de México: CONACULTA, p.151 y s.

> *dependence and autonomous expression evident in the nineteenth century also continued.*[212]

Se presenta el proyecto del Teatro Nacional

En enero de 1901, Boari envió el estudio preliminar de la planta del futuro teatro al Secretario de Hacienda José Yves Limantour.[213] Confirmada la realización del proyecto, desde noviembre y hasta marzo del siguiente año el italiano estuvo viajando por Europa elaborando el estudio de teatros,[214] una suerte de anteproyecto con memoria y 18 planos que fue presentado en abril de 1902 ante la oficina de la Secretaría de Comunicaciones y Obras y ante el presidente de la República.[215] La comisión dictaminadora del proyecto, conformada por los ingenieros civiles Manuel Marroquín Rivera, Ricardo López Guerrero y Enrique O. Cárdenas le hará una serie de consideraciones y correcciones en los meses de octubre y noviembre. Esta acepta sólo en parte los planteamientos de Boari y le piden adecuaciones debido a la falta atributos, tanto en los espacios del teatro y en el cálculo de cimentaciones, como en el peso de estructuras y, sobre todo, porque adolece del deseado "carácter señorial".[216]

A pesar de las consideraciones hechas a Boari, se trata de uno de los documentos claves para entender la idea constructiva y estética proyectada por el ingeniero italiano para el Teatro Nacional. Se trata de un análisis que, en primer término, señala los 16 teatros europeos que Boari ha considerado en su estudio, dividiéndolos por categorías: imperiales, nacionales, municipales y privados. Revisa las dimensiones de éstos, proyectando para el de México una superficie de 5,850 metros cuadrados. Una medida que lo situaría en un nivel medio respecto a las dimensiones de los teatros analizados. Explica, además, la necesidad de contar con una plaza al frente del teatro dada su ubicación urbana para magnificarlo. Una clara alusión a la voluntad urbanística que había detrás de la elección de nuevo solar para el

---

[212] Fernández, M. (2014), *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture*, Austin: University of Texas Press, p.135.

[213] "Carta manuscrita de Adamo Boari a José Yves Limantour", 22 de enero de 1901. Carpeta 9, Documento 23257, Colección José Y. Limantour, Fondo CDLIV, Centro de Estudios de Historia de México, CARSO.

[214] "Informe preliminar sobre el proyecto para la construcción del Teatro Nacional de México", remitido en "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", 1903-1904. Fojas 53-85, Exp. 522/11, Caja 001, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[215] *Ídem.*

[216] "Observaciones que se hacen a los planos presentados por el Sr. Adamo Boari para Teatro Nacional", 3 de octubre de 1902. Foja 2-8, Exp. 522/10, Caja 1, reg. 10, Fondo SCOP, AGN.

teatro. Destaca en su análisis, su relato de la forma y distribución interior del recinto escénico donde centraliza su distribución a través de un gran *hall* que distribuirá a los asistentes y las distintas funciones del teatro (figuras 14 y 15). Algo novedoso que contradice -de hecho, Boari lo criticará- a la disposición del gran teatro de referencia de la época: la Ópera de París.

Ese *hall* tendrá una característica que pone a Boari en contacto con la arquitectura del paisaje; el transalpino piensa para ese espacio lo siguiente:

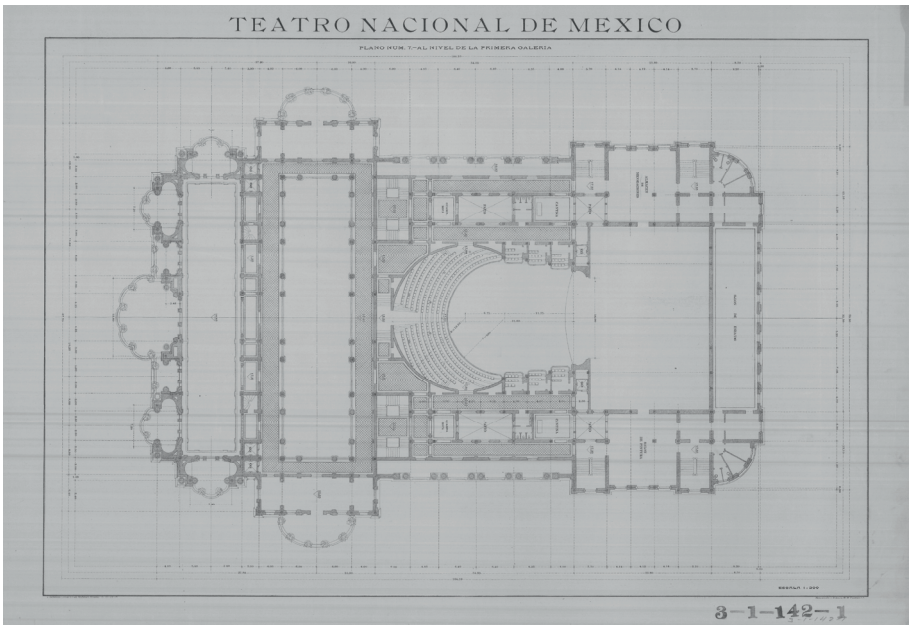
> El clima de México, la uniformidad de su temperatura, única en el mundo, y la posibilidad de conservar plantas y flores durante todo año al interior del edificio sin necesidad de calor artificial , hicieron concebir la idea de aprovechar estas ventajas naturales introduciendo una innovación no intentada aún en ningún otro teatro: un gran *Hall* techado de cristales a la altura del edificio, con mucha luz y mucho aire oxigenado, que divida la sala de espectáculos del vestíbulo y Salón para fiestas. El uso de plantas naturales como decoración interior va generalizándose más y más y cuando se trata de adornar pomposamente una sala, se recurre a macetas y palmas movibles. Pues bien ¿por qué no hacer de ellas una cosa estable por medio de una instalación apropiada con grandes macetones de cemento, con un desagüe propio, revestidas exteriormente con mayólicas decorativas?[217]

Gracias a esa combinatoria entre temperatura y ajardinamiento, ese hall sería el gran recibidor del recinto y por supuesto, el distribuidor de las distintas funciones del teatro generando con ese un espacio de solar e intercambio de notables características.

Otro de los aspectos más llamativo de este informe es el despliegue informativo con respecto a la decoración y la arquitectura que debería tener el teatro mexicano. En ese punto, Boari demuestra no sólo el detalle de conocimientos que ha acumulado sobre la construcción de recintos escénicos en su viaje, donde se ha entrevistado con directores de teatro y arquitectos que han diseñado espacios escénicos, sino sus preclaros planteamientos que llevará a cabo en los años siguientes durante la obra del Teatro Nacional.

---

[217] "Informe preliminar sobre el proyecto para la construcción del Teatro Nacional de México", remitido en "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", 1903-1904. Fojas 53-85, Exp. 522/11, Caja 001, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.



Figg.14 y 15. Planos de planta calle y primer piso del Teatro Nacional. Reducción y dibujo de N. Flores a partir de los planos del proyecto original del 1904. Fuente: 3-1-142-1, Teatros, Planos, AHCD-DGST-SCT.

Aboga con claridad por la introducción del *Art Nouveau* en la construcción, citando ejemplos de todo el mundo y escultores afines a ese estilo. Se trata de una primera intención sobre los escultores que querría contratar.

Igualmente, y no es menor, en este informe, Boari relata con mucho detalle cuestiones de la acústica necesaria y útil para un teatro. Propone una solución de "concha acústica", consistente en reducir la abertura de la boca-escena. Ello permitió limitar el uso de cortinajes y del arlequín sobre el telón y dejar un lienzo libre para que años más tarde, el húngaro Géza Maróti plasmará allí su arte. También explicita el uso de reflectores eléctricos en la base de los palcos, algo que conoce de su estancia en los Estados Unidos y que sitúa al teatro mexicano como uno de los más avanzados de su época.

Finalmente, atiende la probabilidad de incendios, un problema que afectaba a la mayoría de los teatros de su época, mostrando toda una serie de soluciones y de proveedores que pudieran ser contratados por el gobierno mexicano. Esta cuestión, ciertamente obsesionará a Boari, quién finalmente, en mancuerna con la empresa estadounidense *Tiffany Studios* diseñará un espectacular telón con capacidad ignífuga que será un asombro técnico en su época.

Unos meses más tarde, el 15 de agosto de 1902, Boari presentará al secretario de comunicación y obras públicas un documento titulado "Apuntes sobre el proyecto del Teatro Nacional. Anteproyecto".[218] En este documento, Boari desglosa las partes del nuevo teatro mexicano, citando los ejemplos internacionales y cada parte en la que se inspira. Igualmente, señala un primer presupuesto de la obra, 4,200,000 pesos, que, además, compara con otros costos de otros tantos teatros europeos. El resultado es que el costo pensado lo sitúa entre los de menor coste de los teatros analizados. Ese costo supone 28 pesos por metro cúbico construido. El precio de los honorarios de Boari sería del 4% de ese presupuesto, es decir, 168,000 pesos, una suma importante para la época.[219]

Inocentemente, Boari, también estimó en sólo cuatro años la duración de la obra. Nada más lejos de la realidad. Los costos y las negociaciones con la burocracia mexicana, los problemas de cimentación y los conflictos políticos

---

[218] "Apuntes sobre el proyecto del Teatro Nacional. Anteproyecto", remitido en "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", 1903-1904. Fojas 53-85, Exp. 522/11, Caja 001, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[219] Datos mencionados en: Gorostiza, José (2007), *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934*. Ciudad de México: Siglo XXI/INBA, p. 15.

demoraron la obra por treinta años, inaugurándose seis años después de la muerte de Boari en 1928.

Las ideas plasmadas en estos dos informes pervivirán en la mente de Boari a lo largo de los años en que fungirá como director de obras, de 1904 a 1912. Incluso, en 1918 cuando ya está residiendo en Italia publica en una edición ciertamente lujosa, *La Costruzione di un Teatro*. En ese documento seguirá manteniendo esas mismas ideas después de 16 años, justificando algunas cuestiones como la cimentación del teatro y el hundimiento del suelo donde se asentó el recinto. Asunto este que sólo comprendió tras años de trabajar en la Ciudad de México. Estos tres documentos, aunado al proyecto definitivo que se presentará en 1904, conforman el verdadero testamento arquitectónico de Boari respecto a lo que él pensó y quiso para el Nuevo Teatro Nacional.

Efectivamente, tras esos anteproyectos redactados en 1902, Boari tardará casi dos años en remitir las adecuaciones que le exigen, no un replanteamiento de la obra, pero si una mejor definición tanto formal de la distribución de espacios y, sobre todo, mejoras sustanciales en el cálculo estructural y en las cimentaciones.

La cimentación del edificio, la confrontación con Gonzalo Garita y la construcción del edificio

El 12 de marzo de 1904, Boari presentará el proyecto definitivo del Teatro Nacional a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.[220] Tras la entrega, Boari aprovecha para viajar de nuevo, esta vez a Nueva York, para identificar las más recientes innovaciones en el campo de la ingeniería estructural para aplicarlas en la construcción del nuevo teatro.[221] En ese viaje se pone en contacto con el ingeniero estadounidense William H. Birkmire, uno de los expertos mundiales en emparrillados de cimentación y en cálculo estructural. A este ingeniero, inventor del sistema *skeleton construction* le remitirá Boari su proyecto sobre la cimentación del Teatro Nacional. El italiano busca que Birkmire haga tanto el cálculo y el diseño de la

[220] La documentación relativa a este proyecto se encuentra en: "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", 1903-1904. Exp. 522/11, Caja 001, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[221] Jiménez, Víctor y Escudero, Alejandrina (1995), *El Palacio de Bellas Artes. Construcción e Historia*, México: CONACULTA/INBA, p.11.

cimentación, como el de la superestructura del Teatro Nacional; y así sucedió.[222]

Esta visita nos permite discernir que Boari, a pesar de sus conocimientos sobre el uso de estructuras de acero para la cimentación y las estructuras edilicias quiere poner en manos de un verdadero experto ese asunto. Quizás, desconfía de sus habilidades y conocimientos o quizás, quiere asegurar la mejor calidad posible en la elaboración de la cimentación y las

estructuras de acero. Esto último es lo más plausible, dada la controversia que por esa cuestión venía dándose desde julio de 1902 entre Boari y el ingeniero mexicano Gonzalo Garita, quién como Boari, había sido responsable de los primeros pasos del proyecto del Nuevo Teatro Nacional.

Efectivamente, la controversia entre ambos ingenieros por la cimentación durará dos años y acabará con la renuncia de Gonzalo Garita a su contrato para las obras del recinto en enero de 1904.[223] A nivel humano e interpersonal, este tema tornará tensa la relación entre ambos ingenieros, afectando a la obra del Edificio de Correos que los dos realizaran entre 1901 y 1907.

La controversia entre ambos se inicia el 17 de julio de 1902 cuando Gonzalo Garita remite el proyecto de cimentación para el Teatro Nacional al secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, el general Francisco Z. Mena.[224] Dicho proyecto tenía en cuenta aspectos fundamentales como la posible condición pantanosa del subsuelo, pues Garita era consciente del pasado geológico del solar, y señalaba la posible fórmula de cimentación. Dos días después, el 19 de julio, Adamo Boari remite una serie de indicaciones sobre el proyecto para la cimentación de Garita, pues éste por "cortesía" se lo ha remitido. Una de esas indicaciones fue solicitar que los estudios estructurales los hiciera de nueva cuenta un experto internacional.[225]

Días más tarde, el 5 de agosto, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas remite una nota donde señala dos carencias al proyecto de cimentación de Garita: que hay un exceso de acero y concreto en los cálculos

---

[222] Sobre este asunto consultar: De la Torre, Oscar (1998), "Comentarios estructurales sobre el Teatro nacional, in Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, pp.39-46.

[223] La controversia entre Boari y Garita en la obra del Palacio Postal la detallamos en el capítulo "Adamo Boari y el edificio de correos de la Ciudad De México, 1900-1907", incluido en el presente volumen de esta obra; y también se describe, en parte, en el capítulo "Adamo Boari y el concurso para la construcción del Palacio Legislativo", incluido en el primer volumen de esta obra.

[224] La documentación relativa a este asunto se encuentra en: "Planos, proyecto arrendamientos y memoria de los cimientos", 1902. Exp. 522/9, Caja 001, reg. 9, Fondo SCOP, AGN; y en "Proyecto para el emparrillado metálico y cimientos", 1902-1903. Exp. 522/10, Caja 001, reg. 10, Fondo SCOP, AGN.

[225] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.83.

y que los puntos de apoyo no han sido suficientemente estudiados. Esa misma instancia le remite "oficialmente" el proyecto de Garita a Adamo Boari, el 28 de julio, sin saber, quizás, que éste ya lo ha recibido por cortesía del ingeniero mexicano. El italiano, dos días más tarde, el 30 de julio, sin corresponder a la gentileza de Garita, manda su propio proyecto de cimentación a la Secretaría.

El 18 de agosto, Garita parece asumir su error señalado desde la Secretaría, pero hace una réplica contundente al proyecto de cimentación de Boari, mencionando varias cuestiones relativas al peso del edificio y a los materiales empleados. Garita critica las cimentaciones en pilote propuestas por Boari -que son las que el italiano ha visto en Chicago- por su inutilidad para el tipo de suelo de la Ciudad de México. Además, propone el uso de una plataforma continua de cemento donde calzar la estructura del edificio.

Garita sin embargo no replicará sólo de esa forma y parece estar realmente molesto con el proceder del italiano. Así, utilizará su posición de ingeniero en jefe de obras del Palacio Nacional para informar al Secretario de Hacienda y Crédito Público, José Yves Limantour, de toda una serie de circunstancias polémicas en torno al quehacer de Boari, en ese momento, en la construcción del Edificio de Correos. Las acusaciones dejan entrever que el italiano forzó para que la empresa *Milliken Brothers* fuera quien llevará a cabo la cimentación y la estructura de acero del Edificio de Correos porque él ha negociado una comisión por adjudicación -dinero- con esa firma. Garita lo explica con las siguientes palabras:[226]

> La Secretaría de Comunicación y obras públicas aceptó la oferta de Milliken Bros, como la más favorable y con este incidente se motivó entre el Sr. Boari y el suscrito una acalorada discusión en que mi honor de hombre honrado no estaba muy seguro en concepto de dicho señor pues sus palabras que al día siguiente repetí al Subsecretario de Comunicaciones fueron éstas: "Soy tan negociante como Ud. y no he venido al país a conformarme con un honorario tan pequeño" a lo cual le respondí que yo no era negociante y si me conformaba con los honorarios que legalmente me correspondían.[227]

---

[226] Así, lo revela en la extensa carta escrita por Gonzalo Garita a José Yves Limantour el 4 de agosto de 1902: "Contiene cinco documentos; entre ellos, copiadores de cartas mecanografiadas, carta mecanografiada, memorándum y presupuesto mecanografiados. Trata sobre las aclaraciones que el Sr. Gonzalo Garita, hace a Limantour relativos a la casa Amiga de la Obrera y la obra para el Edificio de Correos". CDLIV. 2a. 1903. 15. 66, Fondo José Yves Limantour, Centro de Estudios de Historia de México CARSO.

[227] *Ídem.*

Seguramente, por esa denuncia solapada, cuando se formuló la propuesta para realizar los implementos interiores del Edificio de Correos, *Milliken Brothers* fue descartada en detrimento de la *Fonderia del Pignone.* Como se puede ver los rifirrafes entre Boari y Garita, ya no sólo afectan a la obra del Nuevo Teatro Nacional sino también a la del Edificio de Correos. Se trata de una relación profesional que no funciona entre los dos responsables de ambas obras.

Ante ello, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas viendo la polémica entre los dos responsables de obras y ante la indefinición de algunos aspectos constructivos del Teatro Nacional, crea una comisión para analizar el proyecto de cimentación de Garita, encabezada por el ingeniero civil Manuel Marroquín Rivera. El 27 de agosto esa comisión se desentiende ante la falta de datos para determinar los posibles errores de ese proyecto.

Tres meses más tarde, la polémica parece sofocada, pero el 31 de diciembre de 1902, Boari señala a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas que va a solicitar informes para que el cálculo de la cimentación necesaria y de la superestructura edilicia sea efectuado por la empresa *E.C& R.M. Shankland civil engineers.* Ésta tiene sede en el edificio *The Rookery* en Chicago y con notable experiencia en la edificación de estructuras de acero en varias ciudades de Estados Unidos. Boari tiene el permiso de la Secretaría para ello y parece haber asumido su poco bagaje con relación al cálculo estructural y sobre las cimentaciones necesarias, pero quiere controlar esa parte de la construcción tan medular. Para ello, echa mano de sus conocimientos en cuanto a proveedores de ingeniería civil que adquirido en su estancia en Chicago.

Es plausible pensar, que conocía a la firma *Shankland* de sus años de estancia en la Ciudad de los Vientos. Ese hecho nos lleva a lanzar la siguiente pregunta: ¿realmente, Adamo Boari tenía pocos conocimientos en cuanto a las cimentaciones y el uso de acero en las construcciones? Sabemos, que el transalpino era muy consciente del papel destacado que esos nuevos elementos constructivos tenían en la arquitectura que él debía hacer. Así lo certifica en 1898 en el artículo “Arquitectura Nacional”, que publicará el 7 de agosto de ese año en El Mundo Ilustrado, donde al respecto dice:

> De algún tiempo a esta parte vuelve a debatirse en las revistas europeas la cuestión de la arquitectura del porvenir. La revolución del sistema de construcciones es un hecho consumado: se ha introducido definitivamente en armazón de acero y hierro, del mismo modelo que se sustituyeron los puentes férreos a los de madera y a los de cal y

> canto; tan costos, éstos; y aquello, tan provisionales y frágiles. Los muros no son hechos ya para sostener, sino para ser sostenidos. La *steel construction* ha empezado a emplearse en México tímidamente si se quiere; pero a no dudarlo, dentro de pocos años tendrá toda suerte de aplicaciones en este país. Aparte de las razones de economía y de su mayor adaptación a los usos modernos, hay una ventaja enorme a favor de la construcción de hierro y acero, por las condiciones peculiares de México, país amenazado constantemente por las oscilaciones sísmicas y quizás por los terremotos. La construcción de ladrillo y acero, por cuanto con ella se puede hacer de los edificios sistema rígidos, soporta perfectamente las oscilaciones más violentas, reuniendo a esta ventaja que ya es inmensa, la de poder hacerlos a prueba de fuego, *fire proofing*.[228]

Como se puede deducir de estas líneas, ya en 1898, tres años antes de empezar a trabajar en México, Boari es consciente de las bondades del acero en la construcción de nuevos edificios y conoce, si acaso superficialmente, los avances al respecto en México.[229] Incluso en el texto se anticipa a uno de los problemas recurrentes de los edificios: los efectos de los incendios, que con el nuevo material inhibe. Sorprenden, sus anotaciones respecto a la sismicidad de México y propone la posibilidad de que los edificios hechos con ladrillo y acero sean los más adecuados para edificarse en el país, en especial, en su capital.

Sin duda alguna, esa consciencia de la importancia de introducir el acero en la construcción fue lo que le impulso a ser él quien calculará la estructura necesaria para el edificio, así como la cantidad de acero necesario.

Dicho esto, entonces, podemos suponer dos posiciones de Boari respecto a la polémica con Gonzalo Garita. Una que quería controlar todo el proceso constructivo sin la intromisión del mexicano; y la segunda, que fue la propia polémica, el hecho enfrentarse a un experto como Garita, quien le hizo cuestionarse sus propios conocimientos y asegurarse que alguien más, con mayor conocimiento y experiencia interviniera el cálculo estructural del esqueleto metálico y de la cimentación necesaria. Ese alguien debería tener como único interlocutor a Boari para evitar la polémica con Garita. El

---

[228] "Arquitectura Nacional", *El Mundo Ilustrado*, 7 de agosto de 1898.

[229] Sobre este tema resulta clarificador, consultar: Vassallo, Roberta (2013) *La arquitectura de hierro durante el Porfiriato*. Tesis para obtener el título de doctor (a) en Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México.

elegido será el ingeniero civil estadounidense William Harvey Birkmire (1860-1924).[230]

Efectivamente, a esas alturas Boari ya desconfía del ingeniero mexicano Gonzalo Garita, pues es conocedor de algunas de sus acciones y que el mexicano entiende cómo poco éticas o incluso, punibles, realizadas durante la obra del Edificio de Correos. Además, Garita tiene sobradas razones para sus reclamos respecto a la cimentación, dado que sabe, por las obras del Edificio de Correos, que Boari tiene carencias en cuanto a la forma y maneras de cimentar dada su corta experiencia.[231] Por otro lado, es más que probable que hubiera un importante desconocimiento de las habilidades técnicas de Garita por parte de Boari, quien como sabemos, siendo éste uno de sus mayores defectos, no conocía a cabalidad la realidad mexicana en el área de la arquitectura o de la ingeniería. Garita, en esos momentos es uno de los ingenieros más destacados del país y con experiencia en el manejo de estructuras edilicias de acero.

Todo ese cúmulo de circunstancias abonó a la desconfianza y al desconocimiento mutuo entre ambos ingenieros. A ello hay que sumar, las posibles reticencias de que un extranjero fuera responsable de las obras más importantes del régimen. Éstas, de tono chauvinista, eran instigadas desde la jefatura de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas desde años antes, y Boari tenía sobrada constancia de las mismas gracias a sus reclamos en relación con su premio en el Concurso internacional del Palacio Legislativo de 1897.

Así, parece plausible pensar, por lo que nos deja entrever la documentación, que entre ambos profesionales había un ambiente tenso que al menos en el Edificio de Correos supieron sobrellevar pero que no fue

---

[230] El arquitecto William Harvey Birkmire era originario de Filadelfia, pero desarrolló su carrera profesional en gran medida en Nueva York, a partir de 1885, cuando trabaja en el departamento de obras en *Jackson Architectural Iron Works*. A partir de 1892, lo hará en *J. B. y J. M. Cornell Iron Works*, donde tiene la oportunidad de intervenir el cálculo estructural de numerosos edificios, algunos tan famosos como el Hotel *Waldorf Astoria*. Más tarde, sería socio y presidente de la firma: *Building and Engineering Co*. Escribirá varios manuales relacionados con el cálculo estructural y el manejo de estructuras de acero para todo tipo de edificaciones. Ver: Tatman, S.L. (s.f) "Birkmire, William Harvey (1860 - 1924), Architect" *Philadelphia architects and buildings* [web] <https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ar_display.cfm/23875>.

[231] Así, se deduce de las declaraciones expresadas en una extensa carta escrita por Gonzalo Garita a José Yves Limantour el 4 de agosto de 1902. Donde el ingeniero mexicano dice lo siguiente de Boari: "[…] *el grado de responsabilidad de cada uno, pues se suponía en una de las partes mayores conocimientos en lo que se refiere al manejo de personal y materiales del país que los que pueda suponer el otro que nunca había ejecutado está clase de obras* […]". Ver: "Copiadores de carta mecanografiada y cartas mecanografiadas. Sobre los conflictos entre los arquitectos Adamo Boari y Gonzalo Garita a quienes se les encargo estudiarán y modificarán los proyectos para la construcción de los edificios de Correos y Bellas Artes. Entre José Y. Limantour y Gonzalo Garita". CDLIV. 2a. 1902. 12. 65, Fondo José Yves Limantour, Centro de Estudios de Historia de México CARSO.

posible mantener en la obra del Nuevo Teatro Nacional. Incluso, esa situación muestra meridianamente que son personalidades, ciertamente, diferentes. Un Garita militar, disciplinado y sumiso con el régimen porfiriano y un Boari, europeo, atrevido, inconsciente de sus limitaciones, pero con una experiencia, que, aunque limitada, parece notable en México.

De enero de 1903 a marzo de 1904, Boari elaborará el proyecto definitivo para el Nuevo Teatro Nacional, mientras atiende el proyecto del Edificio de Correos que realiza con Garita, y empieza a dictar clases de composición arquitectónica en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

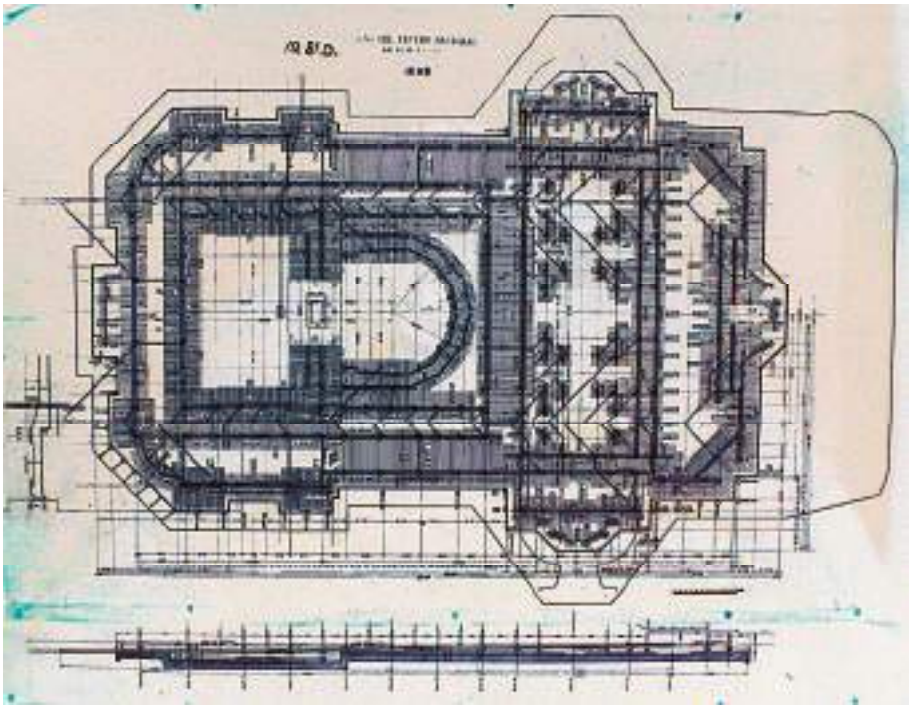


Fig.16. Plano de la estructura del acero del Teatro Nacional. S/Autor, 1898 (¿?). Fuente: SOB-1281D, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT.

Como decíamos, con su experiencia, Garita percibió las carencias formativas de Boari que se hicieron evidentes durante los primeros trabajos en la obra del Edificio de Correos. Estas mismas carencias las constató también cuando ambos se encontraban diseñando el proyecto definitivo para el Nuevo Teatro Nacional, especialmente en las cuestiones relativas a la

cimentación. Esto último fue un acicate para que Gonzalo Garita presentará su renuncia como responsable de obras del Nuevo Teatro Nacional, a finales de enero de 1904. En su carta de renuncia, Garita se refería a Boari de la siguiente manera:

> Durante la marcha de la obra del Correo, se suscitaron dificultades entre el arquitecto Boari y el subscrito, debidas primero a que el arquitecto quería intervenir en todos los asuntos administrativos sin ser de su competencia, y segundo, de carácter técnico, en los cuales sus fundamentos no eran de peso, por desconocer el arquitecto los métodos generales de construcción, tanto en el país como en el extranjero.[232]

Probablemente, la causa real de la renuncia no fueran sólo las controversias con Boari, señaladas como ignorancia e intromisión, sino el exceso de carga laboral debida a los múltiples quehaceres que ya tenía. En esos momentos, participa en las obras del Edificio de Correos, en las del Palacio Nacional, en el edificio *Mutual Insurance Company* -el actual Banco de México- y en el Monumento a la Independencia.

Tras la renuncia de Garita, el 12 de marzo de 1904, Boari presentará el proyecto definitivo del Nuevo Teatro Nacional a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.[233] Tras la entrega, Boari viaja a Nueva York y como indicábamos al inicio de este apartado, se pone en contacto con el ingeniero estadounidense William H. Birkmire, a quien entrega su proyecto sobre la cimentación del Teatro Nacional.[234] Probablemente, le solicite unos primeros cálculos y le pregunte por la posibilidad de hacer ese encargo (figura 16). Todo indica que el contacto previo con la firma de Chicago *E.C& R.M. Shankland civil engineers* para el mismo encargo no había sido exitoso. Las razones las desconocemos. Birkmire tiene ya una notable experiencia en esos momentos en la construcción de todo tipo de edificios. Además, había escrito en 1896 el libro *The Planning and Construction of American Theatres*, manual que muy probablemente Boari conocía desde sus años profesionales en Estados Unidos.

---

[232] "El ingeniero que suscribe ante usted", 25 de enero de 1904. Foja 8, Exp. 522/12, Caja 1, Reg. 12, Fondo SCOP, AGN.

[233] La documentación relativa a este proyecto se encuentra en: "Proyecto para la construcción y resumen de los planos que remite el arquitecto Adamo Boari", 1903-1904. Exp. 522/11, Caja 001, reg. 11, Fondo SCOP, AGN.

[234] Jiménez Víctor y Escudero Alejandrina (1995), *El Palacio de Bellas Artes. Construcción e Historia*, México: CONACULTA/INBA, p.11.

De nuevo en México, el 12 de septiembre de 1904, el italiano firma el contrato en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas en el que se acepta el proyecto para la construcción del Nuevo Teatro Nacional y se le nombra director general de la obra, dando así inicio a las obras de cimentación (ver figura 11).[235]

Una semana más tarde, el 19 de septiembre de 1904, Boari propone al experimentado ingeniero estadounidense Birkmire a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para que realice el cálculo estructural de la cimentación y de la estructura de acero del Teatro Nacional.[236] Ocho días más tarde, Boari remite a Birkmire los planos del edificio a construir para que efectué los correspondientes cálculos. A mediados de octubre, el estadounidense envía sus resultados. Su pago, vía el cónsul de México en Nueva York, es el 1.5% del costo de contratación de los proveedores de la estructura de acero. Además, Birkmire le propone a Boari que use su *Skeleton System* acompañado de unos "muros cortina" perimetrales, que proveen de rigidez lateral al edificio. Será gracias a éstos que será posible colocar los muros que soportan la mampostería, la marmolería y otras piezas de decorativas.

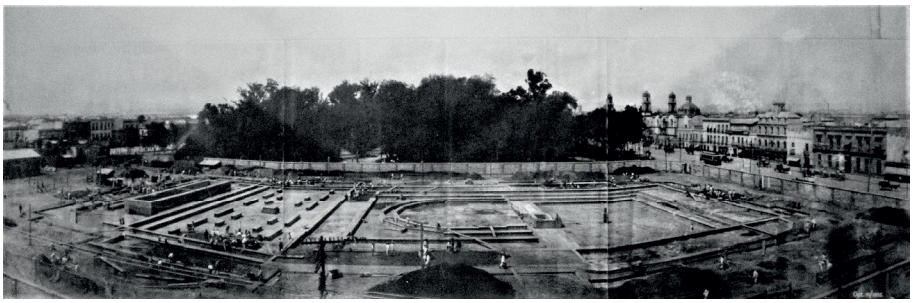


Fig.17. Obra de cimentación del nuevo Teatro Nacional vista hacia el oeste. S/Autor, 10 de octubre de 1905. Fuente: SOB-3, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT

La propuesta de Birkmire, de una plataforma flotante donde asentar el edificio, limitaba la profundidad de la excavación para cimentar, asunto que, a la larga, sería el origen de un problema considerable para Boari: el hundimiento del suelo y por ende del Teatro Nacional a partir del año 1907. El 8 de noviembre de 1904, Boari busca varios proveedores para realizar la excavación para cimentar. Ésta no se hará sino hasta marzo de 1905 a cargo

[235] "Liquidación de honorarios conforme al contrato del 12 de septiembre de 1904", 26 de agosto de 1911. Foja 17, Exp. 522/197, Reg. 17, Caja 26, SCOP, AGN.

[236] Sobre esta cuestión, consultar: "Cálculos para los cimientos del Teatro Nacional", 1904-1905. Exp. 522/13, Caja 001, reg. 13, Fondo SCOP, AGN.

de la empresa de Alfredo A. Jiménez que cobrará 10,550 pesos por el trabajo.[237] La perforación se ha hecho a 2 metros con 40 centímetros desde la cota cero.

Fig.18. Trabajos de cimentación del nuevo Teatro Nacional vista desde el Noroeste. S/Autor, 10 de octubre de 1905. Fuente: SOB-76-D, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT.

Cómo se ve, 1904 fue el año clave para Boari para tomar el control absoluto de la obra del Teatro Nacional. A partir de ese momento y hasta 1910 su actividad será frenética y estará sólo centrada en la multitud de facetas que incumbían una obra de esas características. Así, entre 1904 y 1906 Boari comienza con las edificaciones preexistentes, se excavó y cimentó el terreno sobre el que se comenzó ensamblarse la estructura de acero del teatro. Las partes de esta estructura se construían en la fábrica de la *Milliken Brothers*, en Nueva York y poco a poco se iban enviando a México para el ensamblaje *in situ* (ver figuras 17 y 18). Además de la estructura,

[237] Contrato para la excavación de los cimientos del Teatro Nacional", 1904-1905. Exp. 522/18, Caja 001, reg. 18, Fondo SCOP, AGN.

durante esos dos primeros años se establecieron, sobre todo al norte y al noroeste del centro de la ciudad, todos los talleres donde se trabajarían los modelos en yeso, las esculturas, las piedras y mármoles para fachadas y losetas.[238]

Fig.19. Trabajos de armado de la estructura de acero de la Milliken Brothers en la obra del nuevo Teatro Nacional. S/Autor, 12 de octubre de 1906. Fuente: SOB-70-D, Teatros, Negativos, AHCD-DGST-SCT.

Milliken Brothers era una empresa con base en New York, pero con oficinas en la Ciudad de México que para ese entonces ya se encontraba trabajando con Boari y Garita en la obra del Edificio de Correos. Esta empresa conocía, por tanto, las condiciones de trabajo en México y los vericuetos de la burocracia del gobierno mexicano, hecho que sin duda ayudó a que obtuviera hasta siete contratos en la obra del Teatro Nacional,

[238] "Memoria presentada al Congreso de la Unión por el secretario de estado y del despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, 1905-1906", p. 131. Acervo Histórico del Palacio de Minería, Biblioteca Ing. Antonio M. Anza (en adelante AHPMBIAMA).

entre 1904 a 1910.[239] Sabemos, además, que esta empresa fue una de las predilectas de Boari, pues el italiano la quiso favorecer en la obra del Correo; al parecer tenía un acuerdo verbal para cobrar una comisión por esa contratación.[240] Esa cuestión, como ya hemos indicado, fue otro punto de fricción con Gonzalo Garita. Ese antecedente hace presumir que quizá Boari incidiese para que en la construcción de las estructuras metálicas del Teatro Nacional la empresa escogida fuera *Milliken Brothers*. Si Boari cobró o no una comisión por esos contratos es una cuestión que nunca sabremos.

En 1910, Boari verá terminado todo el ensamblaje de la estructura de acero del teatro junto con las cúpulas, los muros perimetrales del primer y segundo piso, techos, cornisa de primer piso y columnas (ver figura 19).[241] Durante esta etapa constructiva se trajeron desde diferentes talleres italianos en Carrara, Massa, Serraveza y Pietrasanta, las columnas, capiteles, bases y mármoles de cornisa que se instalaron en las fachadas. Se recibieron las esculturas decorativas del catalán Agustín Querol, de los italianos Leonardo Bistolfi, Mazzucotelli y Boni.[242] Así mismo, se comenzó con la instalación del esqueleto metálico de los palcos, el plafón de cristales opalinos y los mosaicos decorativos hechos por el húngaro Maróti.[243] Entre 1906 y 1910, Boari busca los proveedores para la maquinaria del escenario y las tramoyas. También, se ha preocupado de la definición y construcción del telón cortina, negociando con la firma *Tiffany Studios* la elaboración de éste.

---

[239] Son varios los expedientes en el Fondo SCOP del AGN que nos remiten a los contratos y actividades de la *Milliken Brothers* en el Teatro Nacional. Ver: "Contrato con Milliken Brothers para la ejecución de ocho tanques", 1907-1908. Exp. 522/68, Caja 010, reg. 9; "Contrato con *Milliken Brothers* para la cimentación y emparrillado de la pérgola en los jardines del lado oriente de la alameda", 1908. Exp. 522/81, Caja 012, reg. 5; "Contrato con *Milliken Brothers* de Nueva York para las obras de los cielos rasos y cuartos de las artistas del Teatro Nacional", 1908. Exp. 522/87, Caja 013, reg. 2; "Planos del primer piso, planta baja, galería, azotea y nivel de palcos, aumento de cuotas que deban reembolsarse a los señores *Milliken Brothers*",1908. Exp. 522/95-2, Caja 014, reg. 4; "Contrato con *Milliken Brothers*, revestimientos, aislador de las vigas del esqueleto metálico del escenario",1908-1909. Exp. 522/102, Caja 015, reg. 2; "Contrato con *Milliken Brothers* para revestimiento con tela metálica y aislada provisión de materiales", 1909-1910. Exp. 522/135, Caja 018, reg. 8; "Contrato de *Milliken Bross* para la construcción en acero, revestimiento con metal prensado y pintura de esmalte para la pérgola", 1910-1911. Exp. 522/148, Caja 19, reg. 11; y "Contrato con *Milliken Bross* para el concreto, emparrillado y esqueleto metálico del Teatro Nacional", 1910. Exp. 522/27, Caja 020, reg. 18.

[240] "Carta escrita por Gonzalo Garita a José Yves Limantour", 4 de agosto de 1902. CDLIV. 2a. 1902. 12. 65, Fondo José Yves Limantour, Centro de Estudios de Historia de México CARSO.

[241] "Memoria presentada al Congreso de la Unión por el secretario de estado y del despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, 1906-1907", p. 157. AHPMBIAMA.

[242] "Memoria presentada al Congreso de la Unión por el secretario de estado y del despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, 1907-1908", p. 192. AHPMBIAMA.

[243] "Memoria presentada al Congreso de la Unión por el secretario de estado y del despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, 1908-1909", p. 159. AHPMBIAMA.

Boari y los trabajadores italianos de la obra del Teatro Nacional

Uno de los aspectos más desconocidos de la obra del Teatro Nacional tiene que ver con la presencia de trabajadores italianos en ésta. La información de archivo nos da pocas pistas del número total de trabajadores empleados en la obra a lo largo del tiempo de construcción (figura 20). Sin embargo, alguna documentación nos apunta hacia ciertos elementos que hacen pensar que Adamo Boari se rodeó de una serie de técnicos italianos para dirigir la obra en el terreno, a manera de gerentes o capataces.

Fig. 20. Trabajadores en el proceso de cimentación del Teatro Nacional. S/Autor, 12 de octubre de 1906. Fuente: SOB-47-D, Teatros, Negativos, AHCD-DGST-SCT.

Sabemos de al menos cuatro técnicos italianos que serán los hombres de confianza de Boari durante esta obra. Esta información se conoce gracias a una carta del día 8 de agosto de 1906 dirigida al secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Leandro Fernández, donde Boari solicita un permiso especial para viajar al extranjero con el objetivo de atender

asuntos relativos al Teatro Nacional. En dicha misiva, Boari se refiere a los técnicos de la siguiente manera:

> Me permito manifestar a V.S. que la organización de las labores durante mi ausencia será la siguiente, salvo diferente opinión de V.S.:
>
> El señor Aquiles Brambilla tiene a su cargo cuidar los trabajos de concreto y drenaje, firmar las listas de rayas para los porteros, sobrestantes, etc., así como las memorias semanarias.
>
> El Señor Cesar Novi cuidar la oficina de dibujo, así como las listas de piedras, plantillas y entregas.
>
> El Señor A. Bacchini estudiar el plano de desplante general englobando todos los elementos que ya fueron estudiados para las secciones de los muros, ayudado por el Señor Fidel Ortiz.
>
> El Señor G. Zaccagna cuidar los talleres de piedra y el personal adjunto.
>
> El Señor Carlos Lazo de la Vega, ya está enterado de toda la correspondencia, preparar las liquidaciones y listas y dar curos a los expedientes oficiales. [244]

Como puede observarse, son cuatro trabajadores italianos a los que Boari confía la gestión y el control de la obra en su ausencia. Son compatriotas, hablan la misma lengua, todos son migrantes laborales y probablemente por ello establecen un vínculo que quizás pudiera ir más allá de lo laboral. Se intuye con ello, que Boari confió en sus ausencias y probablemente en distintos momentos de sus años como director de obra, en estos trabajadores. En su mayoría, cualificados, con estudios y con cierta experiencia en el mundo de la construcción. Apuntemos algunos datos de ellos:

Poco sabemos del constructor Achille Brambilla, quien era originario de Milán.[245] Al parecer estuvo en México sólo unos años, siempre trabajando bajo el mando de Adamo Boari, primero en el Edificio de Correos y más tarde en el Teatro Nacional. Similar circunstancia acontecerá para el ingeniero Cesare Novi, también originario de Milán. Éste conocía a Boari desde 1900 cuando éste participa en el diseño del homenaje al rey Humberto I que la comunidad italiana en México organiza en el Templo de Santo Domingo, en la Ciudad de México. Novi, junto con Enrique Alciati serán los

---

[244] "Arquitecto Adamo Boari solicita viajar a Europa para preparar planos y presupuesto para instalaciones y decorado", 1906. Exp. 522/53, Caja 007, reg. 1, Fondo SCOP, AGN.

[245] "Il nuevo palazzo delle poste della capitale delle Messico", *Bollettino del Ministero delle Poste e dei Telegrafi*, 1907, p.1062.

constructores de dicho monumento y siguen el proyecto de Boari, en su ausencia, pues éste ha tenido que viajar urgentemente a Chicago.

Cesare Novi, quién también trabajará en el Edificio de Correos junto con Brambilla y Boari, permanecerá varios años en México donde formará parte de la primera Junta Directiva de la Sociedad italiana Dante Alighieri, creada en la Ciudad de México, y que en 1901 fundaría una escuela y más tarde, una biblioteca.[246] Novi siempre estuvo vinculado a las asociaciones mutualistas y culturales propias de la comunidad italiana en la capital mexicana. Con Boari, más allá de la obra del Teatro Nacional también tendrá otro tipo de relación pues entre 1904 y 1905 ambos serán miembros de la Junta de la Cámara de Comercio italiana en México.[247] Novi en 1910 también será presidente de dicha entidad.[248] En 1914 figuraba aún como residente en la Ciudad de México.[249]

El arquitecto Angelo Bacchini (1861-1948) tendrá una actividad más prolongada en México, aunque en primera instancia trabaja de 1906 a 1909 con Boari en las obras del Teatro Nacional. Más tarde, se independiza pues se presentará a un concurso para la rehabilitación de la fachada del Palacio Nacional en 1908.[250] Su proyecto seguía la decoración neogótica del Edificio de Correos. Esta obra fue paralizada tras la marcha al exilio de Porfirio Díaz en 1911.[251] Veinte años más tarde, lo localizamos en Mérida, Yucatán, donde será el arquitecto de la neomaya Casa del Pueblo del Mayab, tras ganar el concurso promovido por el Gobierno de aquel Estado.[252]

Pocos datos tenemos de Gino L. Zaccagna, originario de Carrara, quien participa en la obra del Teatro Nacional como responsable de los talleres de piedra y a buen seguro controló el trasiego de piedra y mármol en las obras y tuvo una relación muy cercana con el escultor Gianetti Fiorenzo, encargado en el Teatro Nacional de muchas de las pequeñas piezas decorativas que lo decoran. Su actividad en las obras del reciento escénico se inició en 1906 y se prolongó hasta que Boari abandonó la dirección de obras. Como la mayoría de los residentes italianos participa en las actividades asociativas de esa comunidad. En este caso, además sabemos de su interés por el

---

[246] "Ayer quedo inaugurada una nueve escuela italiana en México" *El Imparcial*, 17 de enero de 1910.
[247] "The Italian colony to build club house", *The Mexican Herald*, 11 de diciembre de 1904.
[248] "Pabellón latino -americano en Turín", *El País*, 12 de junio de 1910.
[249] S.A., (1914), Ministero di agricoltura e commercio. *Registro delle ditte italiane All'estero: America settentrionale e centrale*. Roma: G. Bartero, p.7.
[250] Castro Morales, Efraín (2003), *Palacio Nacional de México: historia de su arquitectura*. Ciudad de México: Museo Mexicano, p.218.
[251] Valles Septién, Carmen (2001), *Palacios de gobierno en México: arquitectura del poderío*. Ciudad de México: CVS, p. 31.
[252] VV.AA. (1997), *Art déco: un país nacionalista, un México cosmopolita*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, INBA, p.133.

montañismo pues participa en julio de 1908 en una ascensión al Nevado de Toluca.[253] En 1912 trabajará para la Compañía Italiana de construcciones, que lo requiere por su conocimiento del mundo de la cantera en Carrara. El contrato no prosperó y Zaccagna demandó a esta firma.[254]

Fig.21. El constructor Aquilles Brambila (?¿) en las obras del teatro nacional. Fuente: SOB-78-D, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT

En 1913 lo encontramos en San Salvador, construyendo junto al ingeniero químico francés Luis Fleury, una Escuela Normal para Maestros que años más tarde se convertiría en la casa del presidente de la República de El Salvador. En 1914, lo volvemos a ubicar en la Ciudad de México.[255] Tres años más tarde, en 1917 será el constructor de la casa que el empresario algodonero Godofredo P. Siegrist hace para su esposa Dolores Clamont. Esta casa diseñada en *Liberty Style* se ubica en la Calle Valladolid, 100 esquina

[253] "To climb Nevada of Toluca", *The Mexican Herald*, 4 de julio de 1908.
[254] "Zaccagna Gino l. contra Compañía Italiana de construcciones, SA Juicio Ordinario Mercantil." *Diario de Jurisprudencia del Distrito y Territorios*, 13 de abril de 1912, pp.705-710.
[255] Ministero di agricoltura e commercio (1914). *Registro delle ditte italiane All'estero: America settentrionale e centrale*. Roma: G. Bartero, p.7.

con calle Tabasco en la Colonia La Condesa.[256] Dicha casa destaca por su decoración realizada bajo la técnica de colado en concreto sobre moldes de yeso por el también italiano Enrico Nessi, quien tenía un taller en la calle de Frontera número 111.[257]

Fuera de la lista que nos aporta el documento de archivo, debemos mencionar el papel de Giacomo Piccone (1860-1924) quien había llegado a trabajar como jefe de obras del teatro en 1909, según parece contratado por Boari y probablemente, sustituyendo a Angelo Bacchini (figura 21). Piccone tenía estudios de ingeniería y formaba parte de una familia de constructores originarios de San Remo.[258] Será él quien dirigirá las tareas relativas a la inyección de cemento en el subsuelo que requirieron de unas complejas instalaciones entre 1910 y 1911. Igualmente, se encargará de las obras de colocación de los conjuntos escultóricos de Leonardo Bistolfi y Géza Maróti en el Teatro Nacional. A la salida de Boari de la dirección de obras, iniciará una carrera particular, quedándose a vivir en México.

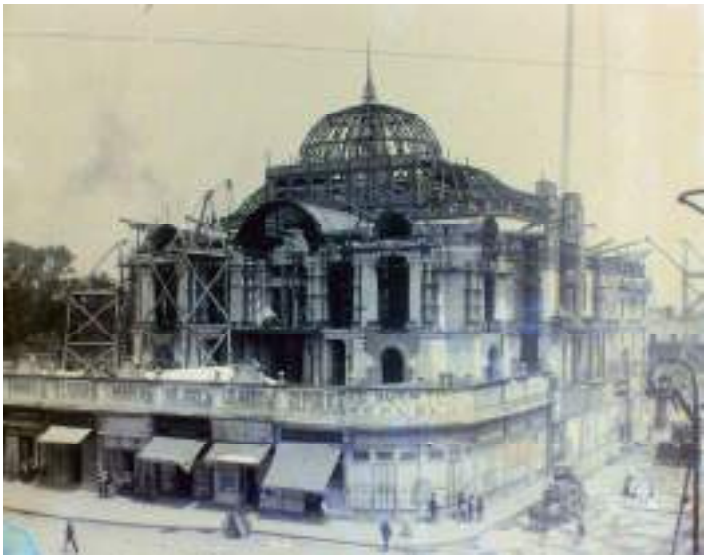


Fig.22. Avance de las obras del Teatro Nacional. Autor: S/Autor, fecha: aprox., 1910. Fuente: "S/Autor Fuente: SOB-2939, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT.

---

[256] Tavares López, Edgar (1996), *Colonia Roma*. Ciudad de México: Clío, p.64.

[257] Información extraída de: Fierro Gossman, Rafael (2020), "Las casas de don Godofredo Siegrist y Dolores Clamont en Valladolid 100 esquina con Tabasco", 30 de julio de 2020. *Grandes casas de México* [en línea], <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2020/07/>.

[258] Sobre esta familia e incluso sobre el propio Giacomo Piccone consultar: Hülsz Piccone, Guillermo Antonio (2018), *Los Piccone, constructores de Sanremo*. Ciudad de México: autoedición.

Fig.23. Avance de las obras de la parte posterior del Teatro Nacional. Autor: S/Autor, fecha: aprox., 1910. Fuente: "S/Autor Fuente: SOB-2939, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT.

Los problemas de hundimiento del Teatro Nacional

A pesar de los significativos avances en la construcción del nuevo teatro, desde finales de 1907 y hasta que Boari abandonó el proyecto en marzo de 1916, el edificio sufrió constantes hundimientos e inclinaciones, primero, en dirección suroeste y después noroeste. Efectivamente, entre 1907 y hasta los inicios de la década 1920 se hicieron cantidad de intentos por resolver estos problemas,[259] incluyendo los diagnósticos de compañías e ingenieros del

[259] El tema del hundimiento del Palacio de Bellas Artes y de los procesos de remediación implementados, esta explicado con gran detalle en: Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes. Campaña de inyección del subsuelo 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, SA de CV; Santoyo Villa, Enrique (2012), "Inyección del subsuelo del palacio de Bellas Artes." *XXVI Reunión Nacional de Mecánica de Suelos e Ingeniería Geotécnica*, 14 a 16 de noviembre de 2012, Cancún, Quintana Roo; y Barocio A., Luis Miguel y Álvarez-Varela L. (1921), Experiencias y estudios verificados para formular el proyecto de consolidación del subsuelo del Teatro Nacional. *Revista Ingeniería*. 1er año, Tomo I, No 5. (Jun).

extranjero que pudiesen hallar una solución.[260] Después de varios años de lidiar con el tema se determinó que el problema se debía a múltiples factores como la heterogeneidad en los niveles de compactación que habían ejercido durante siglos los diferentes tipos de construcciones fincadas sobre el terreno; el paso de un curso de agua subterráneo entre el predio del edificio y el extremo oriente de la Alameda; así como un probable error de cálculo por parte de William H. Birkmire y la *Milliken Brothers* en los trabajos de cimentación y construcción de la plataforma del edificio (figura 24).[261]

Se trató de un proceso complejo que obligó al uso de diferentes técnicas y que sólo tras varios intentos consiguió limitarse el hundimiento a base de la inyección de grandes cantidades de cemento.[262] La versión oficial de la causa del hundimiento se empezó a popularizar en 1934, con las siguientes palabras:

> Por un error consistente en cargar más de dos kilos por centímetro cuadrad, excediendo considerablemente en esta forma el coeficiente de la resistencia del subsuelo, el edificio empezó a hundirse a medida que se adelantaba en su construcción.[263]

Las mismas nos alertan de dos circunstancias que actuaron como coadyuvantes de ese hundimiento: el peso de los materiales de construcción, elementos decorativos e incluso, maquinaria del escenario, estatuaria en esa construcción y la ignorancia por la condición geológica del subsuelo. A pesar de ello, tras comprobar la situación del subsuelo y sus filtraciones de agua, se empezó a generar la idea de que el hundimiento había sido a causa

---

[260] Sobre este asunto hay diversos expedientes relativos al Teatro Nacional depositados en el Fondo SCOP del AGN que relatan los pormenores de las acciones que se emprendieron y sus protagonistas: "Vicente García Hidalgo propone un procedimiento para la desecación del Terreno del Teatro Nacional", 1914. Exp. 522/14, Caja 027, reg. 17; "Comisión para dictaminar la estabilidad del Teatro Nacional", 1914. Exp. 522/17, Caja 028, reg. 3; y "Solicitud de Gonzalo Garita para la recimentación del Teatro Nacional", 1912. 522/221, Caja 028, reg. 7.

[261] Checa-Artasu, Martín M. y Navarro Jiménez, Francisco. J. (2019), "Adamo Boari y sus proyectos de arquitectura civil en la Ciudad de México, 1901-1916", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX,* Roma: Aracne Editrice, p. 79.

[262] Esa cuestión se estudia con detalle en: Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes. Campaña de inyección del subsuelo 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, SA de CV; Santoyo Villa, Enrique (2012), "Inyección del subsuelo del palacio de Bellas Artes". *XXVI Reunión Nacional de Mecánica de Suelos e Ingeniería Geotécnica*, 14 a 16 de noviembre de 2012, Cancún, Quintana Roo.

[263] Gorostiza, José (2007), *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; INBA, p. 17.

de un error en el cálculo para la cimentación y para la estructura de acero por parte de la *Milliken Brothers*. Cuestión que no era descartable, considerando que la propia empresa presentó una solución para ese hundimiento, considerando de forma solapada que el hundimiento pudiera ser un error de su parte.[264]

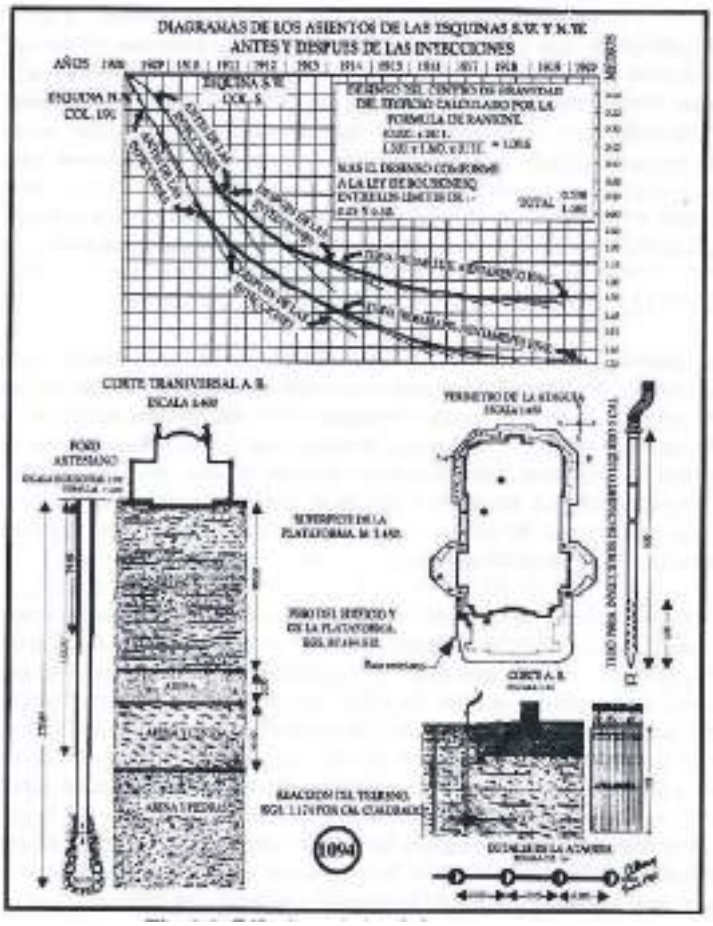


Fig.24. Croquis resumen de las campañas de inyecciones en el subsuelo del Teatro Nacional. Fuente: Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*, Ciudad de México: TGC Geotecnia, p.55.

---

264 "*Milliken Brothers* proponen material Roebling para el Teatro Nacional", 1911-1912. Exp. 522/193, Caja 026, reg. 13, Fondo SCOP, AGN.

Cabe decir que entre 1906 y 1907 la nombrada compañía con sede en Nueva York había terminado de producir y ensamblar la estructura de acero del Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas ubicado a escasos 80 metros del nuevo teatro. El arquitecto italiano Silvio Contri que era el director de aquel proyecto, rechazó hasta en tres ocasiones los cálculos de cimentación y estructura propuestos por la *Milliken Brothers* para el palacio. A pesar de las repetidas ofertas de bajo costo de la empresa, Contri aludía errores de cálculo y calidad estructural inaceptables para su proyecto.[265]

Si consideramos el peso del edificio con sus elementos, a más de cien años vista, podemos concluir que el sistema de cimentación elegido no fue el mejor, dado que era una construcción que se había calculado con un peso de 43,300,000 kilos, a los que se tendrían que sumar los 32,400,000 kilos de la plataforma de cimentación.[266] Ambos pesos generaron un empuje que a causa del suelo de la zona potenció su hundimiento, mismo que sólo pudo ser solventado con la masiva inyección de cemento durante varias campañas en otros tantos años.

El papel de Boari en esta cuestión revela que el asunto del posible hundimiento del suelo donde se asentaba el Teatro a causa de su propio peso fue una cuestión que inicialmente le preocupó y buscó soluciones, pero al continuar el problema, él irá delegando la resolución a expertos nacionales. Pareciera que a medida que avanzan las obras y aparecen los grandes elementos decorativos del Teatro, la preocupación del italiano se centra en ello y no el hundimiento. Cuando en 1912 el asunto es ya grave, Boari está a punto de ser defenestrado de la dirección de obras y solventar el problema recae en otros.

En 1907 dará noticia del hundimiento de la plataforma en dirección noroeste. Se harán una serie de catas y se descubrirá una corriente de agua subterránea a la que se atribuirá el problema.[267] Para resolverlo, Boari consultó, de nuevo, al ingeniero Birkmire quién a su vez recurrió al ingeniero estadounidense John O'Rourke. Ambos habían trabajado en

---

[265] Checa-Artasu, Martín M. y Navarro Jiménez, Francisco J. (2019), *Adamo Boari y sus proyectos de arquitectura civil en la Ciudad de México (1901-1916)*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, p. 79. Sobre la cuestión del Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, así como del arquitecto Silvio Contri, consultar: Navarro Jiménez, Francisco J. (2019), "Del Complejo hidroeléctrico de Necaxa al Edificio Excelsior. La obra del arquitecto Silvio Contri en México, 1892-1924", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 177-199.

[266] Cifras extraídas de: Jiménez, Víctor y Escudero, Alejandrina (1995), *El Palacio de Bellas Artes. Construcción e Historia*, México: CONACULTA/INBA, p.19.

[267] "Planos de los asientos habidos en la plataforma del Teatro Nacional", 1907-198. Exp. 522/73, Caja 011, reg. 2, Fondo SCOP, AGN.

algunas construcciones en Nueva York. O'Rourke propuso una estructura de celdas de concreto que detuviese el hundimiento.[268] Finalmente, se construyó una estructura con tablaestacas de acero que parecía dar con la solución al problema. Incluso Boari propuso que si se hundía más la plataforma del teatro se pudieran construir nuevas rampas y escalinatas de acceso más allá de las que se habían proyectado. El problema quedo latente, pues año con año se midió el hundimiento de la plataforma.[269]

En 1910, con el teatro ya concluido en sus estructuras metálicas, con gran parte de la decoración externa colocada e incluso con gran parte de la mampostería, el hundimiento era preocupante. Boari de nuevo consultó a O'Rourke y se determinó emplear un procedimiento que ya había sido probado en Nueva York y en París: la inyección en el subsuelo de una lechada de cemento que conglomerase el suelo y detuviese el hundimiento. En septiembre de 1910 se hicieron las primeras inyecciones que no concluyeron hasta agosto 1911.[270] El 7 de junio y el 16 de diciembre de 1911 hubo dos sismos en la Ciudad de México de magnitudes superiores a 7 grados en la escala Richter. Ambos parece que se aliaron en la solución del problema pues indujeron el asentamiento de la estructura unos 5 centímetros, aunque produjeron cuarteaduras y grietas en lo ya construido.[271]

Entre octubre de 1911 y marzo de 1912, Boari solicita dejar la dirección de obras para viajar a Europa para recuperarse de una neumonía que le ha dejado con sus pulmones dañados. Aprovechará para hacer varias gestiones para las obras del Teatro Nacional. No sabe que serán las últimas que hará como director de obras. En febrero de 1912, quizás aprovechando que Boari estaba ausente, se solicita un informe al ingeniero Gonzalo Garita, entonces trabajando en la *Unidad vendedora de productos manufacturados*, SA, sobre posibles soluciones al hundimiento.[272] Éste propone crear una serie de puntos de apoyo:

---

[268] Gran parte de la información sobre esta propuesta está en: "Proyecto de *Stell Piling Caisson* para la construcción del Teatro Nacional", 1908, Exp. 522/99, Caja 014, reg. 9, Fondo SCOP, AGN.

[269] Santoyo, Enrique (1998) "Inyección del subsuelo de Bellas Artes", en, Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes. Campaña de inyección del subsuelo 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, SA de CV, p.57.

[270] "Estudio y hundimiento del Teatro Nacional", 1911. Exp. 522/172, Caja 021, reg. 6, Fondo SCOP, AGN.

[271] Santoyo, Enrique (1998) "Inyección del subsuelo de Bellas Artes", en, Santoyo, E. *et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes. Campaña de inyección del subsuelo 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*. Ciudad de México: TGC Geotecnia, SA de CV, p.58-59.

[272] "Solicitud de Gonzalo Garita para la recimentación del Teatro Nacional, 1912. Exp. 522/293, Caja 030, reg. 9, Fondo SCOP, AGN.

> […] asentados sobre pilotes de madera y concreto cuya resistencia se calculará en relación con la carga que deben soportar. Establecidos los puntos de apoyo, que deberían estar limitados por una ataguía especial, erigida y armada para contrarrestar los esfuerzos a que esté sujeta, se construiría sobre los pilotes mixtos una plataforma de concreto reforzado, sobre la cual quedarían anclados los cables de acero que desempeñarían el papel de las trabes bajo los cimientos.[273]

La propuesta de Garita es desestimada, probablemente por compleja y costosa. Ese mismo mes de febrero, se creó una comisión de la Asociación de ingenieros y arquitectos de México para estudiar el hundimiento. Ésta estuvo formada por los ingenieros C. Herrera, Francisco. M. Rodríguez y Gabriel. M. Oropesa y se llamó "*Comisión para estudiar las causas de los movimientos del Teatro Nacional y la manera de evitarlos*". La misma remitió su informe a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas el 23 de febrero de 1912,[274] donde propone tres sistemas para solventar el problema, declarando que el más adecuado es continuar con las inyecciones a través de un plan de trabajo, pues han de permitir "la transformación del terreno para aumentar su reacción".[275]

Aquel informe fue revisado por el ingeniero Alberto Pani, jefe de la primera sección de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, quien corroboró el mismo, y dio el visto el bueno a las inyecciones a realizar. Para mayo, la prensa se hace eco del hundimiento y se genera una polémica entre mentiras, desmentidos y asunción final del inevitable problema.[276] Las obras se aceleran y se llevan a cabo entre mayo y agosto de 1912 (figura 25). A buen seguro, Boari supo de las mismas pero su suerte como director de obras del Teatro Nacional ya estaba escrita. En mayo renegociaba su contrato como director de obras con la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.[277] Las siguientes inyecciones continuaron ya en la década de 1920, solventando en buena medida el hundimiento.

---

[273] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.97.

[274] "Los hundimientos del Teatro Nacional", *El Tiempo*, 28 de febrero de 1912.

[275] Este informe se encuentra en: "Cálculo del hundimiento del terreno y carga de las columnas y el peso propio de la plataforma", 1913. Exp. 522/207, Caja 027, reg. 10, Fondo SCOP, AGN; y también en: Herrera, C., Rodríguez F.M. y Oropesa, G.M. (1998), "Dictamen presentado a la Asociación de Ingenieros y arquitectos de México", en Santoyo, E.*et al*., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*, Ciudad de México: TGC Geotecnia, p.23-38.

[276] "El hundimiento del Teatro Nacional." *El Diario del Hogar*, 8 de mayo de 1912.

[277] Información extraída de distintas fojas en: Caja 026, reg. 17, exp. 522/197, 134 fs. Años: 1912. Contrato de director de las obras arquitecto Adamo Boari, Fondo SCOP, AGN.

Fig.25. Una de las perforadoras para la inyección de cemento en el subsuelo del Teatro Nacional. Autor: S/Autor, fecha: aprox., 1912. Fuente: "S/Autor Fuente: SOB-100-II, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT.

En la primavera de 1912 Boari empieza su alejamiento de la obra a la cual había dedicado tantos desvelos. Quizás el hundimiento de la plataforma sobre la que se asienta el teatro, sumado a la problemática en la resolución de la cimentación y las estructuras metálicas fueran una causa importante

que abonó a su remoción del cargo como director de obras, más allá incluso, de los cambios ideológicos, políticos y económicos que sufría México y que afectaban a la obra del Teatro Nacional.

Boari defenestrado y su marcha a Italia

En 1911 el exilio del presidente Porfirio Díaz en mayo de ese mismo año, dos terremotos, uno el 7 de junio y otro el 16 de diciembre, sumado al comienzo de la Revolución tuvieron serias repercusiones sobre el proyecto del Teatro Nacional. En 1912, la Revolución armada obligaba a la suspensión de obras, dado que gran parte de los obreros en el teatro se integran a cuerpos voluntarios en el ejército. En mayo de ese año, Boari pierde su condición de director de obras y la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas renegocia su contrato.[278] Ahora, simplemente cobrará por obra realizada el 4% de su costo.

El conflicto armado y la precaria condición de las finanzas públicas hacen inviable continuar una construcción que hasta ese momento ya ha costado 12,000,000 de pesos, es decir, tres

veces más de lo que inicialmente Boari había presupuestado.[279] A ello se han de sumar los costos extra de las inyecciones en el suelo para evitar el hundimiento. Todos son motivos suficientes para alejar de la dirección de obras al italiano y redirigir los esfuerzos a una situación de mínimos que duraría varios años. Así, en los siguientes años, sólo se le va a requerir para ciertos proyectos concretos, como el de la adecuación de los jardines de la fachada principal del teatro.[280]

Dos años más tarde, en 1914, se deja entrever por primera vez que la obra de Boari realizada durante el Porfiriato debe tomar un nuevo giro, revolucionario, acorde con los nuevos tiempos. En ese año, el pintor Gerardo Murillo, el Dr. Atl y la Confederación Artística Revolucionaria explicitaba un nuevo devenir para el teatro y reclamaba que el mismo debía ser concluido por técnicos mexicanos comprometidos con la Revolución.[281]

---

[278] *Íbid.*

[279] Gorostiza, José (2007), *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; IINBA, p. 15.

[280] Urquiaga, J y Jiménez, V.(coords.) (1984), *La construcción del palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: INBA, p..173.

[281] Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.98 y 99.

Fig.26. Vista del interior de la sala principal del Teatro Nacional en construcción. Autor: S/Autor, fecha: aprox., 1910. Fuente: "S/Autor Fuente: SOB-2938-C, Teatros, Fotografías, AHCD-DGST-SCT.

Como resultado de ello, Adamo Boari debía ser defenestrado. Se iniciaba así, un *tour de force* entre el italiano y algunos representantes de la arquitectura y el arte afines a los presupuestos revolucionarios quienes, como el arquitecto Federico Mariscal pretendían una decoración basada en lo virreinal o lo prehispánico para el teatro.

Durante los siguientes años la construcción se ralentizó a tal punto que en 1915 el Ayuntamiento de la Ciudad de México envió una moción al Cabildo para que aprobasen una iniciativa propuesta por el propio Boari. Dicha propuesta comenzaba aludiendo a la falta de empleo entre los operarios de la ciudad y a la carencia de recursos para sostenerse durante los difíciles tiempos que estaba viviendo el país debido a la Revolución. La solución a parte de este problema era instalar locales comerciales alrededor del predio del teatro inconcluso y con los dividendos de las rentas reiniciar las obras de su construcción.[282] No se trataba de una petición extraordinaria, teniendo en cuenta que en los momentos más álgidos de la construcción del teatro

[282] "Moción del C. Regidor M.F. Reyes, proponiendo la reanudación de las obras de construcción del Teatro Nacional", 1 de junio de 1915. Foja 1, Exp. 138, Vol. 4017, Fondo Ayuntamiento. Teatros, AHCM.

Nacional había habido locales en comerciales en la barda perimetral de protección de las obras (ver figura 22).

El intento del Ayuntamiento y de Boari por retomar las obras del teatro fue desestimado. No viendo claridad en su relación profesional con el futuro del recinto, Adamo Boari decide abandonar México, sin olvidarse por completo de su obra, la cual consideraba estaba amenazada por el abandono y la inquina de los hombres. Unos meses más tarde, el 8 de marzo de 1916, entrega a la nueva Secretaría de Comunicaciones y Transportes, 1095 planos y plantillas, así como la maqueta en yesos, modelos de las ornamentaciones y otras muestras de la obra a la que había dedicado quince años de su vida.[283] Aquel evento se trató de una entrega triste, pues a los pocos días, seguramente a mediados de marzo de 1916,[284] con su hija de apenas tres años, su esposa y con un visible deterioro en su salud, Boari deja México.

El ingeniero italiano nunca abandonará la idea de volver a México para completar su obra, de hecho, habrá al menos dos invitaciones del gobierno mexicano para volver, las cuales, se anularán en el último momento.[285] Ello explica que en 1918 enviará a México *La Costruzione di un Teatro*, una lujosa carpeta con 34 planos, fotografías y textos de todo lo que en opinión de Boari quedaba pendiente de hacer.[286] Nada de ello sirvió pues el recinto quedó en una suerte de abandono institucional, rodeado de bardas, con maleza y acumulación de materiales de construcción entre la decoración de mármoles aun por colocar. A pesar de ello en 1917 se instalará y se probará la maquinaria del escenario que había sido contratada por Boari.[287]

La obsesión por el Teatro Nacional de la Ciudad de México persiguió a Boari hasta su muerte. Fue una obcecación que minó su ya frágil salud. El italiano se mantendrá al tanto de los avances e incluso propondrá nuevas funciones como la conversión del teatro en un cine, e incluso la reformulación de tránsito de vehículos en la plaza frente al edificio.

---

[283] "Apéndice 7. Memorándum de Adamo Boari a las autoridades mexicanas", en Urquiaga, J y Jiménez, V.(coords.) (1984), *La construcción del palacio de Bellas Artes.* Ciudad de México: INBA, pp.337-338.

[284] Hemos considerado la fecha de partida que mencionan en Escudero, Alejandrina (1984), "La construcción, 1904-1916 Adamo Boari", en Urquiaga, J y Jiménez, V.(coords.), *La construcción del palacio de Bellas Artes,* Ciudad de México: INBA, p. 173; y en Ulloa del Río, Ignacio (2007), *El Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, p.99.

[285] Urquiaga, J y Jiménez, V.(coords.), *La construcción del palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: INBA, p. 338.

[286] Existe una edición en español de ese texto: Boari, Adamo (1979), La construcción de un teatro. *Serie Monografías: 1, Cuaderno de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico México* (enero).

[287] Ulloa del Río, I. (2007), *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México: Universidad Iberoamericana, pp. 100-101.

Respecto al primer asunto, la conversión del teatro en un cine,[288] vale la pena comentar que en la serie de cartas que Boari remite entre noviembre y septiembre de 1927 al subsecretario de Comunicaciones y Obras públicas, el general Eduardo Hay, se expone la viabilidad de construir un cine en lo que debiera ser el teatro, pero también le propone la instalación de un planetario que usase la cúpula del *hall* principal, aquel que antaño él había pensado como un jardín interior.

La modernidad de aquella propuesta sorprende, pues esta toma referencias del recientemente abierto planetario de Roma. Igualmente, propone la transformación del salón de fiestas en dos salas, una para conciertos de música para radio y otra para lectura de periódicos culturales. Como se ve, Boari, se mantiene al corriente de las novedades técnicas, pero también de las posibles querencias ideológicas y políticas presentes en el México posrevolucionario. Ello le permite transformar su proyecto inicial de teatro proponiendo otras funciones sólo con el interés de acabar su obra y adecuarla a los nuevos tiempos. Será todo en vano, su propuesta no será tenida en cuenta.

Con respecto al Teatro Nacional cabe decir que, en 1921 tras el proceso revolucionario, el gobierno de Álvaro Obregón ve en la conclusión del Teatro Nacional un elemento de conciliación nacional y de normalización institucional. A pesar de ello, la obra no se retomará hasta 1930 debido a la preocupación que suponía el hundimiento del suelo donde se asentaba el teatro y que requirió de estudios por parte de distintos especialistas.

Finalmente será el arquitecto Federico Mariscal quien retomará las obras siguiendo un plan decorativo en el interior del teatro influenciado por el arte de los antiguos pueblos mesoamericanos. El magno edificio se inaugurará en 1934 bajo el nombre de Palacio de Bellas Artes.[289]

---

[288] Sobre esta cuestión ver: Molina Palestina, Oscar (2008), *Cinema México. El último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes* (Tesis de maestría). UNAM, México.

[289] Sobre el desarrollo de esos años de obra se debe consultar: Escudero, Alejandrina y Álvarez Guerra, María del Rocío (2012), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*. Ciudad de México: INBAL; Ulloa del Río, Ignacio (2007), *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México: Universidad Iberoamericana, p.96; Jiménez, V. y Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: INBA, p. 229; Moyssén, Xavier (1993), *Palacio de Bellas Artes*. México: Aeroméxico; Molina Palestina, Óscar (2008), *Cinema México. El último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes* (Tesis de maestría). UNAM, México; Muñoz, Antonio (1924), El nuevo Teatro Nacional de la Ciudad de México. *El Arquitecto*, núm. 1, segunda serie, (octubre); también ver: Gorostiza, José (2007), *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Siglo XXI/INBA, 89 p.

Tristemente, Boari no lo vio nunca terminado pero su impronta quedó en el edificio, ya sea por la estructura diseñada, por sus fachadas exteriores que fueron respetadas, ya sea por elementos tan entrañables como la escultura del rostro de su perrita Celeste Aida, ubicada en la fachada del edificio. Esta última, una sutil firma de este arquitecto italiano en uno de los edificios más significativos de la Ciudad de México y del todo el país.

Anexo 1. Relación de publicaciones sobre el análisis arquitectónico e histórico del Teatro Nacional, hoy, Palacio de Bellas Artes

Jiménez, V. y Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. Ciudad de México: INBA. Este último, un trabajo que estuvo documentado de forma extraordinaria por la arquitecta Alejandrina Escudero.

Escudero, A. y Álvarez, M., (2012), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*. Ciudad de México: INBAL.

Ulloa del Río, I., (2007) *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. México: Universidad Iberoamericana.

Jiménez V. y Escudero A., (1995) *El Palacio de Bellas Artes. Construcción e Historia*. México: CONACULTA/INBA.

VV.AA., (1989) El Palacio de Bellas Artes. *Artes de México*, núm. 19.1

Moyssén, X., (1993) *Palacio de Bellas Artes.* México: Aeroméxico; Ricci, F.

Santoyo, E., Ovando, E., Guzmán, J., Cuanalo, O. y De la Torre, O., (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925.* Ciudad de México: TGC Geotecnia.

Sánchez, A. G. (2004) La administración también cuenta historias. El Palacio de Bellas Artes. *Anuario 2003, Administración [y Tecnología] para el Diseño*, pp.17-39.

Hülsz, G., (1979), *Remodelación de la plaza y estacionamiento subterráneo del Palacio de Bellas Artes* (Tesis de licenciatura). UNAM, Ciudad de México.

López, F., (2010) “Italia y el Bicentenario de la Independencia en México”, in Sartor, M. (coord.) *América latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires: Istituto italiano di Cultura Buenos Aires, pp.271-300.

López M., (1985), Teatro de las Bellas Artes de la Ciudad de México. *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 2, Spring 1985, pp. 7-11.

Molina, O., (2008), *Cinema México. El último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes* (Tesis de maestría). UNAM, Ciudad de México.

Toca, A., (2012) Remodelación del Palacio de Bellas Artes. *Casa del Tiempo*, núm.50-51, enero de 2012, pp.52-56.

Hernández, O., (2006), *A Theater of Harmony: Adamo Boari's Project for the Teatro Nacional, Mexico* (Tesis de doctorado). Harvard University, Massachusetts.

Igualmente, existen numerosas notas de prensa, como:

Muñoz, A., (1924), "El nuevo Teatro Nacional de la Ciudad de México", *El Arquitecto*, núm. 1, segunda serie

Guardia, M., (1956) "21 años en la historia del arte", *Bellas Artes*, núm. 1 (enero), pp.22-27.

También se ha de consultar la edición del proyecto original de Adamo Boari:

Boari, A., (1907) "Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional, México", *Anales de la Secretaría de Comunicaciones y obras públicas*, núm.24 (octubre), pp.15-23. Luego reproducido en: Boari, A., Juárez, S. y Guzmán X., (2004), *Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional, México*. Ciudad de México: INBA; y en Jiménez, V. y Urquiaga, J. (1984), *op. cit*., pp. 315-324.

También: Boari, A., (1918), *La Costruzione di un Teatro*. Roma: Danesi-Arti Fotomeccaniche. Existe una edición en español de este último: Boari, A., (1979), La construcción de un teatro. *Serie Monografías: 1, Cuaderno de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico México* (enero).

Otros materiales de interés son las ediciones facsímil de:

Gorostiza, J., (2007), *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México. Cultura, 1934.* Ciudad de México: Siglo XXI/INBA

INBA (2010), *El palacio de Bellas Artes Álbum histórico 1904 – 1934.* Ciudad de México: INBA/ [Compañía Editorial Moderna (1934)].

Incluso, existe un libro destinado al público infantil explicando la historia de este edificio: Sastrías de Porcel, M., (1995), C*onstrucción del Palacio de Bellas Artes.* México: Aconcagua.

Bibliografía

AA.VV. (2010), *Seminario Permanente. Centro Histórico de la Ciudad de México*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Aguilar Ochoa, Arturo (2019) *Pedro Gualdi en México. 1836-1851*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 139-157.

Aguirre Bernal, Celso (1966) *Compendio histórico-biográfico de Mexicali, 1539-1966, Volumen 1.* Mexicali: Escudo de Mexicali.

Aguirre Tinoco, Humberto (1996) Teatro en Tlacotalpan, Veracruz. *Tramoya*, octubre-diciembre 1996, núm. 49, pp. 42-52.

Alcocer, Alfonso (1984), *Teatro Juárez, México.* Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.

Alcolea, Fernando (2014) "Federico Amérigo y Rouvier" Fernando Alcolea [blog] http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Federico-Amerigo-y-Rouvier/mobile/

Almandoz, A. (2013), Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas. Santiago de Chile: Instituto de estudios urbanos y territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile.

_____ (2008), *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*, Caracas: Editorial de la Universidad Simón Bolívar.

Anaya, Alfonso (1916) Nuestros intelectuales. El ingeniero Gonzalo Garita. *Revista Mexicana: semanario ilustrado*, 20 de febrero 1916, pp.4-6

Aragón, María (1995), *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA.

Arciniega, Hugo (2004) Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Espacios de la Ciudad de México*. julio-diciembre 2004, núm. 75-76, pp.95-108

Arestizabal, Irma; De Gregorio, Roberto; Mozzoni, Loretta; Santini, Stefano (1997) *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I.* Buenos Aires; Museo de la Casa Rosada; Istituto italiano di Cultura; Comune di Jesi: Pinacoteca e Musei Civici: Comune di Ascoli Piceno: Pinacoteca Civica, 1997.

Arreola Cortés, Raúl (2001) *Breve historia del Teatro Ocampo de Morelia.* Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas.

Arrioja Díaz-Viruell, Luis Alberto; Gamboa Ojeda, Leticia; Sánchez Silva, Carlos (coords.) (2009) *Historia gráfica del Teatro Macedonio Alcalá. Centenario*. Oaxaca: Teatro Macedonio Alcalá, Editor.

Ave, Gastone; De Menna, Emanuela (2010), *Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina. Identità da scoprire e valorizzare per la città di domani //Arquitectura y urbanistica de origen italiano en Argentina. Tutela y valorización de un extraordinario patrimonio cultural.* Roma, Gagemi Editores.

Baqueiro Fóster, Gerónimo (1964) *Historia de la música en México*, Volumen 3. Ciudad de México: Departamento de Música, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Barocio A. y Álvarez-Varela L. (1921). Experiencias y estudios verificados para formular el proyecto de consolidación del subsuelo del Teatro Nacional. *Revista Ingeniería.* 1er año, Tomo I, No 5. Jun.

Belgogere, F.; De la Maza, F. (1988). *El Teatro Degollado: su circunstancia histórica y social.* Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco.

Bellucci, Alberto G. (1996) "Una conjunción ítalo-belga: el Teatro Colón". En: Braun, Clara y Cacciatore, Julio (coord.). *Arquitectos europeos y Buenos Aires (1860-1940).* Buenos Aires: TIAU.

Benevolo, L. (1986), *Breve storia degli edifici teatrali*, in P. Carbonara (ed), Architettura Pratica, Vol. III, Torino: UTET, pp. 263-364.

Bianchetti, Eduardo de (1996) "El Teatro Colón de Buenos Aires. El legado y la culminación de una tradición europea". En: *Encuentro Internacional "Historia de la ciudad, la arquitectura y el arte", 50º aniversario, Instituto de Arte Americano Arq. Mario J. Buschiazzo*: Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, octubre-noviembre de 1996.

Boari, Adamo (1979). La construcción de un teatro. Edición facsímil. Serie Monografías: 1, Cuaderno de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico.

_____ (1918). *La Costruzione di un Teatro*, Roma: Danesi-Arti Fotomeccaniche.

_____ (1907) Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional, México. *Anales de la Secretaría de Comunicación y obras públicas*, núm.24, octubre de 1907, pp.15-23.

Boari, A., Juárez Vega, S., Guzmán Urbiola, X. (2004), *Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional, México, 1910*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Bonilla Di Tolla, Enrique (Dir.) (2009) *Lima y el Callao: Guía de Arquitectura y Paisaje.* Lima: Universidad Ricardo Palma; Sevilla: Junta de Andalucía.

Brandariz, Gustavo, A. (2011) El Colón de Francesco Tamburini, en: VV.AA. (2011) *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica.* Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires - Ministerio de Desarrollo Urbano; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

_____ (2011) El Colón desde Jules Dormal, en: VV.AA. (2011) *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica.* Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires - Ministerio de Desarrollo Urbano; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Burian, Edward (2015) *The Architecture and cities of northern Mexico from independence to the present.* Austin: University of Texas Press.

Caamaño, Roberto (1968). *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*. 3 volúmenes. Buenos Aires: Cinetea.

Cámara Zavala, Gonzalo (1947) *Historia del Teatro Peón Contreras*. Mérida: JAC Ancona.

Cantini, Jorge E. (1990), *Pietro Cantini. Semblanza de un arquitecto*, Bogotá: Editorial Presencia.

Capel, Horacio (2002) *La morfología de las ciudades. Vol. I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal

Cassani, A. G. (2012), *Lo spazio dello sguardo Breve storia dell'architettura teatrale*, in Cassini A. G. (ed.). Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città. Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, pp. 29-50.

Castro Morales, Efraín (2003) *Palacio Nacional de México: historia de su arquitectura.* Ciudad de México: Museo Mexicano.

Ceva, Mariela, "Mediadores culturales y prácticas sociales en la construcción del Teatro Coliseo de Zárate, Argentina", *Tarea*, núm 5, pp. 78-99.

Checa-Artasu, M. (2015). De Ferrara a la Ciudad de México pasando por Chicago: la trayectoria arquitectónica de Adamo Boari (1863-1904). *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Universidad de Barcelona)*, Vol. XX (1111).

Checa-Artasu, M.M., Navarro Jiménez, F. J. (2019), *Adamo Boari y sus proyectos de arquitectura civil en la Ciudad de México (1901-1916)*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 75-81.

Checa-Artasu, M.M. Niglio, O. (eds.) (2019) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artista entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice.

Condello, Annette (2014) Cacti transformation from the primitive to the avant-garde: modern landscape architecture in Brazil and Mexico. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol.34, núm.4, pp. 339-351

_____ (2014) *The Architecture of Luxury.* Londres: Ashgate Publishing.

Cordero Domínguez, J de Jesús; Meneses Suárez, Carlota (2017). La estética de la arquitectura del porfiriato en Guanajuato, México: Teatro Juárez, Palacio Legislativo, Mercado Hidalgo. *Legado de Arquitectura y Diseño*, vol.12, núm.21, pp.8-19

Coulomb, René (2000) "El Centro Histórico de la Ciudad de México", en Garza, Gustavo (coord.) *La Ciudad de México en el Fin del Segundo Milenio*, Ciudad de México: GDF, El Colegio de México.

De Zamacois, N., (1855-1856), El Teatro Nacional, en Decaen (Dir.), *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, Ciudad de México: Establecimiento Litográfico Decaen.

Del Pino Martínez, Inés (2010) La presencia italiana en la arquitectura republicana de Ecuador, in Sartor, M. (coord.) *América latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto italiano di Cultura Buenos Aires, pp.37-56.

Díaz de León de Alba, Armando (coord.) (1991). *Teatro de México*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.

Díaz y de Ovando, Clementina (1989) "El Gran Teatro Nacional baja el telón", *La destrucción del arte mexicano. Revista de la Universidad de México*, vol. XLIV, núm. 462, julio.

Duerta, M.E., Ugalde, N. (2001), *Alameda: visión histórica y estética de la Alameda de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Escudero, Alejandrina; Álvarez Guerra María del Rocío (2012), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días.* Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Fernández, M. (2014), *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture*, Austin: University of Texas Press.

Fischel, A. (1992). *El Teatro Nacional de Costa Rica: su historia.* San José de Costa Rica: Editorial Teatro Nacional.

Frampton, K. (1985), *Modern Architecture a critical history*, London: Thames and Hudson.

Galán Caballero, Montaña (2012) *Los pegasos de Agustín Querol: análisis ejecución, desmontaje e intentos de recuperación de un conjunto escultórico (1898-2011).* Tesis para optar al grado de doctor, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Galí i Boadella, Montserrat (2002) *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México.* Ciudad de México: UNAM.

García Barragán, Elisa. (2002). El arquitecto Lorenzo de la Hidalga. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.24, núm.80, pp.101-128.

García Cubas, Antonio, (1904). *El libro de mis recuerdos. 1ra. parte*. Ciudad de México: Imprenta de Arturo García Cubas. Hermanos sucesores.

García Rivas, Heriberto (1970) *Historia de la cultura en México.* Ciudad de México: Textos Universitarios.

Gesualdo, Vicente (1973) *Cómo fueron las artes en la Argentina.* Buenos Aires: Plus Ultra.

Giménez Siles, Rafael (1980) *Testamento profesional: comentarios, ilustraciones y sugerencias al finalizar la tarea editorial, librera e impresora.* Ciudad de México: EDIAPSA.

Giovannardi, Fausto (2019), *L'ingegnere Adamo Boari "un italiano bollente"*, in M. Checa-Artasu; O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX, Roma, Aracne Editrice, p.28-44.

Gorostiza, José (2007). *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; Instituto Nacional de Bellas Artes.

Guerrero Romero, Javier (2001) Teatro Coliseo, *Teatro Victoria: 200 años de vida del primer teatro del norte de México.* Durango: Instituto Municipal de Arte y de la Cultura.

Gutiérrez, J. (1991), *El Palacio de Comunicaciones*, México: Azabache.

Gutiérrez, Samuel A. (1999), *Arquitectura panameña: descripción e historia*, Biblioteca de la Nacionalidad Ciudad de Panamá: Autoridad del Canal.

Hammeken, Luis de Pablo (2018). *La república de la música: ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX.* México: Bonilla Artiga Editores.

Hernández, O. (2006), *A theater of harmony: Adamo Boari's project for the Teatro Nacional, Mexico*, Boston, Harvard University.

Hernández Molina, R., Niglio, O. (eds.) (2016), *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*, Roma: Aracne Editrice.

Herrera Atehortúa, Cenedith (2009) "Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894" *Historia y Sociedad*, núm. 16, enero-junio, pp. 113-142.

Huerta Sanmiguel, Roberto; Anguiano Palomera, Gabriela Guadalupe (2011) El "Hidalgo", teatro centenario de Colima. *Boletín de monumentos históricos*, núm. 21, enero-abril, pp.63-89.

Hülsz Piccone, Guillermo Antonio (2018) *Los Piccone, constructores de Sanremo*, Ciudad de México: autoedición.

_____ (1979), *Remodelación de la plaza y estacionamiento subterráneo del Palacio de Bellas Artes.* Tesis para obtener la licenciatura en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

INBA (2010) *El palacio de Bellas Artes Álbum histórico 1904 – 1934*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Jiménez, V. y Escudero, A. (1995). *El Palacio de Bellas Artes. Construcción e Historia*, Ciudad de México: CONACULTA/INBA.

Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lamus Obregón, Marina (2013) *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico.* Bogotá: Luna Libros.

Leal, Juan Felipe (2015) *1903: Segunda parte. El espacio urbano del cine.: La Ciudad de México en los albores del cine. Volumen 9 de Anales del cine en México 1895 – 1911.* Ciudad de México: Juan Pablos Editor, S.A.

_____ (2009) *El cinematógrafo y los teatros. Anales del Cine en México, 1895-1911,* Vol. 6, 1900: Segunda parte. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, S.A.

Lira Vásquez, Carlos (2004) *Una ciudad ilustrada y liberal: Jerez en el porfiriato*. Ciudad de México: Ficticia.

López Mendoza, Margarita (1985) Teatro de las Bellas Artes de la Ciudad de México. *Latin American Theatre Review,* vol. 18, núm. 2, Spring 1985, pp. 7-11.

López Ruiz, Francisco (2010) Italia y el Bicentenario de la Independencia en México, in Sartor, M. (coord.) *América latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto italiano di Cultura Buenos Aires.

López Sánchez, Sergio (2004) *El teatro Ángela Peralta de Mazatlán: Del desahucio a la resurrección.* Ciudad de México: Ayuntamiento de Mazatlán; CONACULTA; Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA.

Macry, P. (1996), Circuiti Redistributivi di una Città Ottocentesca. *Quaderni storici*, vol.31, nún.91 (1), pp. 69-85.

Manieri-Elia, Mario (1996), *Louis Henry Sullivan*, New York, Princeton Architectural Press.

_____ (1979), "Toward an 'Imperial City": Daniel H. Burnham and the City Beautiful Movement, in Giorgio Ciucci; Francesco Dal Co; Mario Manieri-Elia; Manfredo Tafuri (eds.) *The American City: From the Civil War to the New Deal*. Cambridge, MIT Press, 142 p.

Mañón, M. (1932) *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*. Ciudad de México: Editorial Cultura.

Mañón, M., Recchia, G., Santos Valdés J. (2009), *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Martínez Assad, Carlos (2005) *La Patria en el paseo de la Reforma.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de cultura Económica.

McMichael Reese, Carol (2004) "Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la Ciudad de México, 1900", en Widdifield Stacie G. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920).* Ciudad de México: CONACULTA, pp.69-98.

Meano, Víctor (1900) *El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo*. Buenos Aires.

_____ (1892). "El nuevo Teatro Colón. Ángel Ferrari concesionario. Especificaciones y detalles de construcción y ornamentación. Cap. Condiciones acústicas" Buenos Aires: Ed. Kraft.

Mejía, Víctor (2016) "El Teatro de la República", en VV.AA. *El teatro de la República. Recinto de los Constituyente y de la constitución de 1917 y la*

colección de manuscritos Pastrana Jaimes. Ciudad de México: LXII Legislatura de la H. Cámara de Diputados, pp.109-155.

Molina Palestina, Óscar (2008), *Cinema México. El último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes*. Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Molinari, C. (2008). *Storia del Teatro*, Torino: Einaudi.

Molinos, Rita; Sabugo Mario S. (2011) El Colón de Vittorio Meano, en: VV.AA. (2011) *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires - Ministerio de Desarrollo Urbano; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Molinos, Rita Laura; Puppo, Ximena (comps.) (2019) El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo, 1900-2019: reproducción facsimilar y catálogo comentado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Espacios teatrales, escenas digitales. Documentos sobre el teatro y la ciudad.

Montejano Aguiñaga, Rafael (1995) *Los teatros en la Ciudad de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.

Montiel-Ontiveros, Ana Cecilia; Madrigal-González, Nuria Rebeca (2018) Teatros y Cultura en Toluca, México en el siglo XIX, *Legado de Arquitectura y Diseño*, núm. 24, julio - diciembre, pp. 30-39.

Moya Gutiérrez, Arnaldo (2012) *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1911*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Moyano, Julio (ed.) (2000) Teatro Colón - A Telón abierto. Buenos Aires: Julio Moyano Comunicaciones.

Moyssén, X. (1993). *Palacio de Bellas Artes. México*. México DF: Aeroméxico, Franco María Ricci.

Mozzoni, L. Santini, S. (2010). *Architettura dell'eclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Napoli: Liguori.

Muñoz, Antonio (1924) "El nuevo Teatro Nacional de la Ciudad de México", El Arquitecto, núm. 1, segunda serie, octubre.

Navarro Jiménez, Francisco J. (2019). "Del Complejo hidroeléctrico de Necaxa al Edificio Excelsior. La obra del arquitecto Silvio Contri en México, 1892-1924", in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) *Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma: Aracne Editrice, pp. 176-199.

_____ (2017). "Del derribo de la muralla a los tranvías electrificados: elementos para la modernización urbana de la

ciudad de Lima, 1869-1910", en *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Universidad de Barcelona)*, vol. XXII, (1.199).

_____ (2016). *Dejar el casco antiguo. Dos casos de modernización urbana en América Latina: Lima y la Ciudad de México, 1895-1910*, Tesis de maestría, México: Centro de Investigación y Docencia Económicas.

Neira Barragán, M. (1970). 4 décadas de teatro en Monterrey, 1900-1940. *Humanitas*, núm. 11, pp. 511 -530.

Niglio, O. (2020), La biografía cultural de la ciudad histórica en la edad contemporánea. *EdA, Esempi di Architettura*, 2 (2), pp. 1-8.

Niglio, O. (2021), "La creatività e l'ingegno italiano in America Latina tra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo", in P. Mellano e A Dameri *Vicente Nasi. Un arquitecto italiano en Colombia, entre eclecticismo y modernidad*, Torino: Politecnico di Torino, pp. 27-42.

Olavarría y Ferrari, E. De., (1895). *Reseña histórica del teatro en México.* Ciudad de México: Tipografía y Litografía La europea de Aguilar Vera y Compañía.

Oviedo Salazar, Mauricio; Santamaría Montero, Leonardo (2020) Entre monumentos, mausoleos y mármoles: Francisco Durini y el proyecto liberal costarricense (1883-1889). *EdA Esempi di Architettura*, junio 2020, vol.1.

_____ (2015) Mercato Culturale: el nacimiento de la ornamentación de un coliseo. *Diálogos, revista electrónica de historia*, vol.16, núm, 2, julio - diciembre, pp.27-57.

Pedraza, José Francisco (1969) *La pintura en San Luis Potosí durante el siglo XIX*. San Luis Potosí: Academia de Historia Potosina.

Peraza Guzmán, Marco Tulio (2019). *El teatro José Peón Contreras en Mérida, Yucatán, obra de italianos*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 200-219.

Pérez Bertruy, Ramona Isabel (2018) *Planos de la Alameda de la Ciudad de México: siglos XVIII-XX: planes y proyectos en el acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México.* Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Montfort, R. (2014). Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato. Alteridades, núm.26, pp.57-66.

Pérez Quitt, Ricardo (1999) *Historia del teatro en Puebla: (siglos XVI a XX).* Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.

Petrina, Alberto; Gutiérrez, Ramón (dir.) (2011) *Patrimonio arquitectónico argentino. Memoria del Bicentenario 1810-2010, Tomo 1*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de presidencia de la nación.

Petrina, Alberto; López Martínez, Sergio (dir.) (2011) *Patrimonio arquitectónico argentino. Memoria del Bicentenario 1810-2010, Tomo 2.* Buenos Aires: Secretaria de Cultura de presidencia de la nación.

Pizano Saucedo, Carlos (1967). Centenario del Teatro" Degollado" de Guadalajara. *Historia Mexicana*, vol.16, núm.3, pp.419-426.

Ramírez Hurtado, Luciano; Esparza Jiménez, Vicente Agustín (2015). Teatro Morelos de Aguascalientes: monumento histórico e instrumento de legitimidad política. *Boletín de monumentos históricos* núm. 34, pp. 61-79.

Ramírez Potes, Francisco, Gutiérrez Paz, Jaime (2000) *Nacionalismo y Arquitectura. El Revival Neoindigenista (1930-1950).* Cali: Editorial UNIVALLE.

Recchia, Giovanna (1993) *El espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII.* Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA.

Reyes De La Maza, Luis (1972) El teatro en México en la época de Santa Anna: 1840-1850. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1965) El teatro en México durante el porfirismo. 3 tomos. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rivas, Antonio P. (2005) Una victoria dorada: ella me espera, deseo alcanzarla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Rivera, Luis M. (1916). E*l Teatro Degollado. Noticias históricas sobre su fundación, construcción y estreno, Obsequio de la Presidencia Municipal en el L. Aniversario de la Fundación de aquel edificio.* Guadalajara.

Romero Vázquez, Jesús; Betancourt Mendieta, Alexander (2020) Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910. *Signos Históricos*, vol. XXII, núm. 44, julio-diciembre 2020, pp.260-292

Rosales Mendoza, J.M. (2019). *La comunidad arquitectónica del exilio español en México. Arquitectos, ingenieros, aparejadores, técnicos y constructores del destierro* republicano. Ciudad de México: Silla vacía Editorial.

Salgado, Susana (2003) *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo.* Middletown: Wesleyan University Press.

Sánchez, A. G. (2004) "La administración también cuenta historias. El Palacio de Bellas Artes." *Anuario 2003, Administración [y Tecnología] para el Diseño*, pp.17-39.

Sanfilippo, Mario (2009) El teatro a la italiana, arquitectura y espacios, en: Sanfilippo, Marina (coord.) *Perfiles de teatro italiano*. Roma: Aracne Editrice, pp.107-120

Santamaría Montero, Leonardo (2017). *Análisis de la conformación del diseño arquitectónico y ornamental del Teatro Nacional de Costa Rica.* Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica.

Santoyo Villa, Enrique (2012) "Inyección del subsuelo del palacio de Bellas Artes." *XXVI Reunión Nacional de Mecánica de Suelos e Ingeniería Geotécnica,* 14 a 16 noviembre de 2012, Cancún, Quintana Roo.

Sastrías de Porcel, Marta (1995) *La historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes*. Aconcagua editores.

Schroeder Cordero, Francisco Arturo (1988) *Entorno a la plaza y Palacio de Minería.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Schimdt, Claudia (1997) Francisco Tamburini, *Seminario de crítica Instituto de arte américano e investigaciones estéticas,* núm. 81.

Sigaut, Nelly (1991) *Catálogo del patrimonio arquitectónico del Bajío Zamorano: La ciudad de Zamora. Parte 1.* Zamora: Colegio de Michoacán.

Silva Contreras, M. (2020). Gonzalo Garita Frontera. Modernidad en la construcción de la Ciudad de México. En San Martín Córdoba, I. (coord.) Ingenieros de profesión, arquitectos de vocación. Veinticinco protagonistas en la arquitectura mexicana del siglo XX, Ciudad de México: Facultad de arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.136-169.

_____ (2019). Arquitectos y contratistas modernos en México: vínculos internacionales entre De Lemos & Cordes y Milliken Brothers, 1898-1910. *Cuaderno de Notas*, núm.20, pp.101-118.

_____ (2016) *Concreto Armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Sosa, O. (2010) *La ópera en México. De la Independencia al Inicio de la Revolución*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Suárez Pareyón, A. (2004). El centro histórico de la ciudad de México al inicio del siglo XXI. *Revista INVI*, vol. 19, núm. 5, pp. 75-95.

Tamburini, Francisco (1892) "Teatro Colón". En Memoria del Departamento de Obras Públicas de la Nación, 1889-1891, tomo 3, 59-76. Buenos Aires: s.e.

Tavares López, Edgar (1996) *Colonia Roma*. Ciudad de México: Clío.

Tepox Padrón, Nayde (2012) *La transformación de El Oro, Estado de México (1890-1910).* Tesis para obtener el grado de maestría en arquitectura, UNAM, México.

Ulloa del Río, I. (2007) *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México: Universidad Iberoamericana.

Uribe González, Mauricio; Morales Ferraro, Alessandra (2016) *De Antonelli a Violi. Los ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*, in R. Hernández Molina, O. Niglio (eds.) Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia, Roma: Aracne Editrice.

Valles Septién, Carmen (2001) *Palacios de gobierno en México: arquitectura del poderío.* Ciudad de México: CVS.

Santoyo, E., Ovando, E., Guzmán, J., Cuanalo, O. y De la Torre, O. (1998), *Palacio de Bellas Artes: campañas de inyección del subsuelo, 1910, 1912 y 1913, 1921, 1924 a 1925*, Ciudad de México: TGC Geotecnia.

Vásquez Meléndez, Miguel Ángel (2003) *Fiesta y teatro en la ciudad de México, 1750-1910*: dos ensayos. Ciudad de México: CONACULTA.

Vázquez Ángeles, Jorge (2015) Historia de una pérgola y una librería de cristal. *Casa del Tiempo*, núm.15.

Vargas Salguero, Ramón (coord.). El teatro, en *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen 3 El México Independiente, Tomo 2. Afirmación del nacionalismo y la modernidad.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Villa Esguerra, Jaime (1993) *100 años del Teatro Cristóbal Colon 1882-1992*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura; Teatro Colon.

Villarreal Reyes, Arturo E. (2008) *Teatro García Carrillo. Crónica de un incendio*. Saltillo. Archivo Municipal de Saltillo.

Viñuales, G. M. (coord.) (2004). *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL.

VV.AA. (1997) *Art déco: un país nacionalista, un México cosmopolita*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes.

VV.AA. (2011) *Teatro Colón, puesta en valor y actualización tecnológica.* Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires - Ministerio de Desarrollo Urbano; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Zacarías Capistran Polimnia; Arellano Jiménez, Cristóbal (2003) *La arquitectura de los teatros veracruzanos durante el Porfiriato*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
Zucconi, G. (2001), *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari: Laterza.

Archivos históricos y centros de documentación consultados

En Italia
Archivio Storico della Biblioteca Vallicelliana, Roma.
Archivio Storico, Biblioteca Ariostea, Ferrara.

En México
Archivo General de la Nación.
Archivo Histórico de la Ciudad de México.
Archivo Histórico y Centro de Documentación del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Archivo Histórico y Centro de Documentación de la Dirección General de Servicios Técnicos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes.
Archivo Histórico de la Secretaría de Salud.
Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO.
Acervo Histórico del Palacio de Minería.
Biblioteca Ing. Antonio M. Anza del Palacio de Minería.
Biblioteca y Centro de Documentación del Palacio de Correos.
Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Hemeroteca Nacional.
Mapoteca Manuel Orozco y Berra.

Autores

MARTÍN MANUEL CHECA-ARTASU (editor)
Martín Manuel Checa-Artasu (España). Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona. Maestro en Dirección y Administración de Empresas por la U. Politécnica de Cataluña y licenciado en Geografía e Historia, especialidad Arqueología por la U. de Barcelona. Es profesor titular del Dep. de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Docente en el Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines en la U.Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores Nivel 2 del CONACYT. Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias, ICOMOS México y de la Red Mexicana de estudios de paisajes patrimoniales, AC.
Mercator Fellow en el proyecto internacional de investigación: *Global Gothic: Arquitectura gótica internacional en los siglos XX y XXI*, de la Technische Universität Dresden (Alemania) de 2018 a 2021. Investigador en el proyecto *Italian Diaspora in Latin America*. de EdA International Research Center, Italia. desde 2016. Ha impartido seminarios y conferencias en universidades de Argentina, Alemania, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Italia y México. Es autor de los siguientes libros: *El neogótico tapatío. Guía básica para la apreciación del entorno edificado* (2021) y *El Patronato de les Viviendas del Congreso". Habitatge i catòlics a la Barcelona del Franquisme* (2008). Ha coordinado solo o en coautoría los siguientes libros: *Barcelona, la ciudad de las fábricas* (2000); *El espacio en las ciencias sociales. Geografía, interdisciplinariedad y compromiso* (2013), *Arquitecturas de lo sagrado en el México contemporáneo* (2014); *Las "otras ciudades" mexicanas. Procesos de urbanización olvidados* (2014); *Paisaje y territorio. Articulaciones Teóricas y Empíricas* (UAM & Tirant México, 2014); *Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y la sociedad* (2015); *El petróleo en México y sus impactos en el territorio* (2016) *El neogótico en la arquitectura americana. Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones* (2016); *Paisaje: métodos de análisis y reflexiones*. (2017), *Italianos en México: arquitectos, ingenieros y artistas entre los siglos XIX y XX* y *El paisaje y su legislación. Debate abierto en México* (2020). Éste último: Premio a mejor trabajo teórico en la IV Bienal latinoamericana del paisaje.

OLIMPIA NIGLIO (editora)
Olimpia Niglio, italiana, profesora de Historia de la Arquitectura Comparada, Hokkaido University, Japan. Arquitecta por la Universidad de Nápoles "Federico II", con Doctorado y Post Doctorado en Conservación del Patrimonio

en la Universidad de Hokkaido. Profesora visitante en universidades entre Asia y America.
Es academica de número en la Academia Colombiana de Historia de la Ingenieria y de las Obras Publicas. Es directora del Centro Internacional de investigación EdA Esempi di Architettura que ella ha fundado en el 2004.
Coordinadora de dos proyectos internacionales de investigación: "Italian Diaspora in the world" y "Transcultural Heritage and Cultural Diplomacy".
Entre el 2020 y el 2021 es ganadora de una beca internacional otorgada por la Korea Foundation, República de Korea.
Ganadora de siete premios internacionales por sus actividades de investigación internacional, es autora de muchas publicaciones y monografias en distintos idiomas y sus intereses cientificos se abarcan entre Extremo Oriente (Korea y Japón) y Extremo Occidente (America Latina). Es Vice President ICOMOS PRERICO y Vice President ACLA "Asian Cultural Landscape Association" (Korea).

ANGELA AMMIRATI
Angela Ammirati, después de los estudios clásicos y la licenciatura en Historia Antigua en la Universidad de Bogna, realizó varios años de investigación en el campo arqueológico, participando en campañas de excavación en Monterenzio (Bolonia), Aosta, Ferrara y colaborando con el Museo Arqueológico de Bolonia y los Museos de Arte Antiguo de Ferrara. Sucesivamente ha trabajado como bibliotecario para la ciudad de Tresigallo (Ferrara) y para la ciudad de Ferrara.
Desde el 1988 hasta el 2019, en la Biblioteca Ariostea ha coordinado las actividades de las Oficinas de Adquisiciones, Catalogación y Servicios Públicos.

FRANCISCO JAVIER NAVARRO JIMÉNEZ
Nació en la Ciudad de México, estudió la licenciatura en Geografía Humana en la Universidad Autónoma Metropolitana para posteriormente obtener una maestría en Historia Internacional en el Centro de Investigación y Docencia Económicas, perteneciente al Sistema de Centros Públicos de Investigación del CONACYT. Actualmente es doctorando dentro del Programa Interinstitucional de Doctorado en Arquitectura, adscrito a la Universidad Michoacana y al Programa Nacional de Posgrados de Calidad en el nivel de Competencia Internacional. Ha realizado investigaciones en Italia, Perú y México en torno a la historia urbana, al paisaje urbano en zonas patrimoniales, la historia de la arquitectura y las fuentes históricas para el estudio de las ciudades. Así mismo, tiene diversas publicaciones sobre la modernización urbana, procesos de urbanización y arquitectura historicista durante los siglos XIX y XX.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2021
en la imprenta «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
para la «Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale», Canterano (RM)