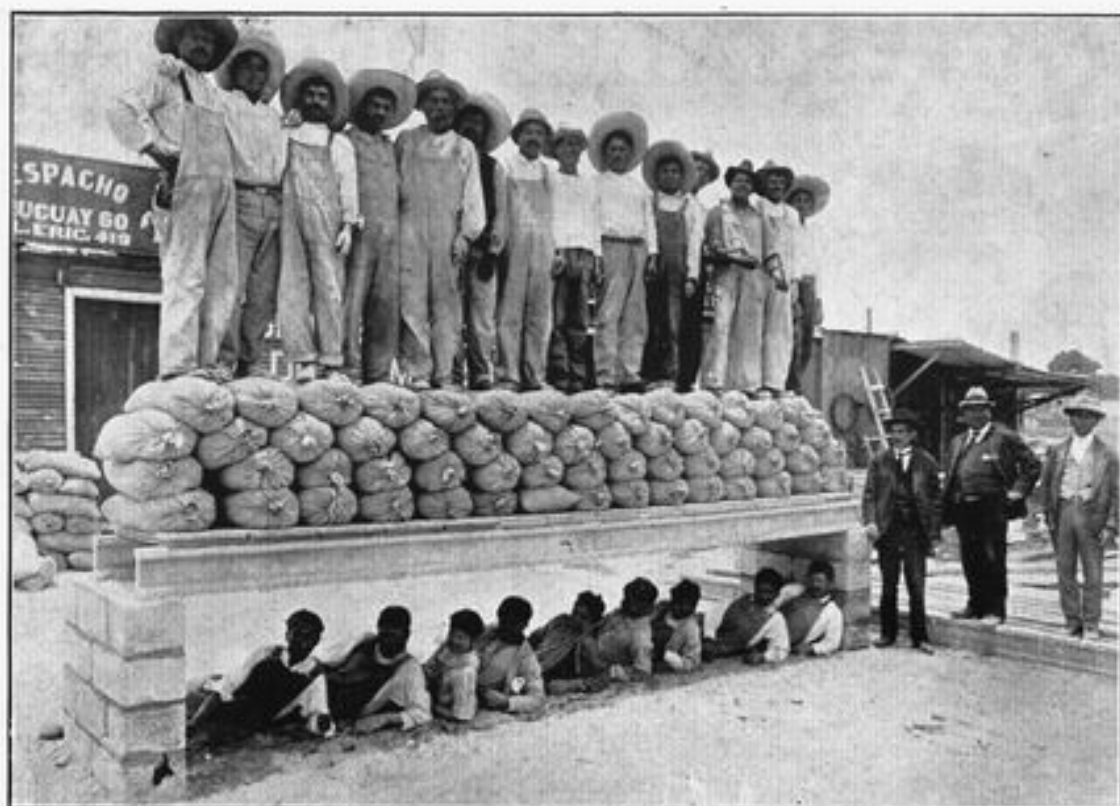


EL ARQVITECTO

MEXICO • D.F.



Techos Eternos Al Precio de los Temporales

Los techos y pisos intermedios de cemento no se derrumban jamás ni con los temblores ni con el tiempo, de manera que ofrecen a usted seguridad personal y, además, tranquilidad económica, porque no necesita estarlos reponiendo periódicamente.

Lo más extraordinario es que los techos de cemento cuestan ahora no más que los de la anticuada viga de madera.

Véanos personalmente o escribanos para tener el gusto de darle detalles.

EL CONCRETO ES PARA SIEMPRE

COMITE PARA PROPAGAR EL USO DEL CEMENTO PORTLAND

APARTADO POSTAL 1071

GANTE 1 -215

MEXICO, D. F.

MATERIALES DE ACERO

Bostwick

Para Construcciones

AHORRAN DINERO, PESO Y TIEMPO.

Armaduras "Truss-V-Rib", "Truss-Loop" y "3/8 Expanded Rib" para techos y paredes.

Metales desplegados lisos y corrugados "Z" (pintados y galvanizados) para plafones y enyesados.

Canales de 3/4", 1", 1 1/2" y 2", ligeros, laminados en frío.

Canales y esquineros de fierro galvanizado.

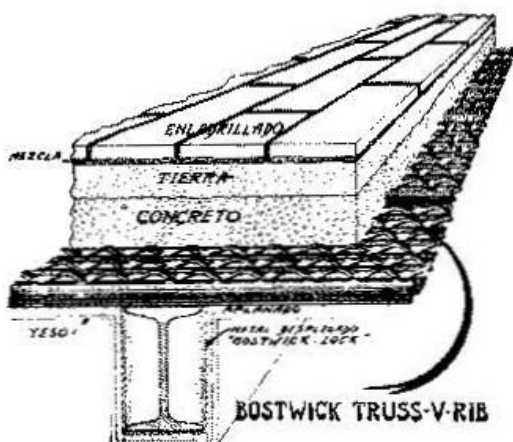
Viguetas de fierro de peso de madera (steel-lumber).

**Primer premio y medalla de oro del
Instituto de Arquitectos Americanos.**

Representante: **Gabriel Robles Domínguez.**

3a. calle de las Flores núm. 55.

Teléfonos: Mexicana, 19-64, Juárez.—Eriesson, 46, México.



Compañía Constructora Contratista

Los Constructores conocen bien las ventajas
de contratar con una firma

RESPONSABLE

Instalaciones Sanitarias.

Instalaciones Eléctricas.

PINTURA Y DECORADO

Gerente: ALFONSO MARQUEZ P.

ERIC. 1-24-69

MEX. 12-55 Neri

Calidad Cumplimiento Competencia

RESERVADO

El Arquitecto

Revista de Arquitectura y Artes Mexicanas.

Organo de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.
Editada bajo la Dirección del Arqto. Alfonso Pallares
Av. 5 de Mayo No. 10. Tel. Mex. 24-62 Neri.
México, D. F.

En el año de 1925 se publicará un número cada dos meses.

Los precios de suscripción a los 6 números son:
En la Rep. Mexicana: En los E. U.
En la Capital . . \$7.50 6.00 Dls.
En los Estados . . ,8.00
En la América del Sur: En Europa y otros países:
5.00 Dólares. 6. Dólares.

Números sueltos \$1.50 en la República Mexicana.
Números sueltos 1.00 Dls. en el extranjero.

En los seis números del "Arquitecto" del año de 1925 se publicarán estudios y análisis gráficos de los edificios siguientes:

EDIFICIOS MODERNOS DE LA CIUDAD DE MEXICO.

La nueva Secretaría de Relaciones: Obra del Arqto. Carlos Obregón Santacilia.

Grupo Escolar Benito Juárez: Obra del Arqto. Carlos Obregón Santacilia.

La Casa de los Virreyes, en la calle de Bucareli: Obra del Arqto. Angel Torres Torija.

Los principales cines de México: Obras del Arqto. Carlos Crombé.

La Fuente de S. Bartolomé de las Casas: Obra del Arqto. Roberto Alvarez Espinosa.

Castillo de Chapultepec: Obras del Arqto. Luis Mac'Gregor.

EDIFICIOS ANTIGUOS DE LA REPUBLICA MEXICANA.

La Escuela Nacional Preparatoria: Obra del siglo XVIII.

La casa de los Condes de Santiago: Obra del siglo XVIII.

El Templo de Xochicalco, civilización tolteca maya.

El Colegio de las Vizcaínas: Obra del siglo XVIII.

La Iglesia del Peñón.

Las pinturas de Diego Rivera.
Esculturas de Asúnsulo, Miguel Angel Fernández y Centurión.



Quedan registrados los derechos de propiedad artística de **El Arquitecto**, conforme a la ley.

EL ARQUITECTO

Av. 5 de Mayo 10

Teléfono:
Méx. 24-62 Neri.

ORGANO • DE • LA
SOCIEDAD • DE
ARQUITECTOS • MEXICANOS

Director:
Arq. ALFONSO
PALLARES

Registrado como Artículo de 2a. Clase el 17 de Septiembre de 1923.

Serie No. 2.

México, D. F., Octubre de 1924

No. 1

NUESTRA META

Con el presente número inicia **EL ARQUITECTO** su programa definitivo.

Cuando se medita sobre el desarrollo arquitectónico y artístico de México, y de toda la América Latina, llega uno a la triste convicción de que los pueblos hispano-americanos son juguete, tanto en lo que se refiere al arte como a la política, y a la filosofía, de influencias exteriores, pues hasta hoy en ninguno de esos campos han logrado realizar su independencia ideológica, ni han llegado a esa inconfundible y viril actuación creadora que caracteriza a los pueblos que han legado a la humanidad las normas inmortales.

Esto es más sensible cuanto que la rapidez de los movimientos diversos operantes, es decir de las influencias externas ha impedido el desarrollo rítmico y completo de un estilo, de una modalidad, de una doctrina; en los tres siglos de dominación española surgieron en Nueva España edificios influenciados por el románico, el gótico, el plateresco, el renacimiento, el barroco, el churriguera, el neo-clásico y los Luisies. Sabemos muy poco de la historia de nuestros monumentos: ¿quiénes los concibieron, en dónde, quiénes los ejecutaron, cuándo?; estas son preguntas a las que no puede darse respuesta en la mayor parte de los casos. Pero algo es inconcuso, y es, que la mayoría de nuestros edificios coloniales fueron obra de españoles y de criollos, y así, el individuo y su educación, sus gustos especiales, exóticos, determinaron la influencia, importaron el estilo. No se puede seguir en su admirable desarrollo rítmico, en su paulatino y titubeante crecimiento, hasta su espléndida floración, como en las artes matrices importadas, el surgir y desarrollarse de un estilo nacional; es decir, el acumularse de esfuerzos homogéneos, espirituales y materiales en nuestros monumentos desde un principio, de manera de ir revelándose paulatinamente esas admirables corrientes de la vida del arte que han dado origen a los grandes valores de las civilizaciones orientales y europeas. Aquí nos llega ya todo hecho y nos complacemos en copiar, en imitar en obedecer el canon importado.

Una sola vez de libertad, de protesta, a veces, apenas inteligible, aparece enredándose como un multiforme reptil en todos los hacinamientos emotivos de nuestras iglesias, de nuestros claustros, de nuestros palacios y de nuestras casas coloniales. Por momentos esa voz alcanza sonoridades maravillosas que casi ofuscan el coro armonioso de las voces exóticas. Es la voz de la "tierra nuestra", es la voz del indio; es la savia precortesiana, esa sí engendradora rítmica de árboles seculares de plástica inmortal, que se filtra por todas las grietas, las ramas y las flores de las nuevas piedras, para pregonar a la "Tierra Muerta", a los antiguos dioses de aplastantes e inconcebibles fantasmagorías ideológicas.

Surge unas veces en la plástica de los ornatos, otras, en la interpretación de las molduras, se revela en los grandes conjuntos de las masas esenciales decorativas y por dondequiera que las nuevas potencialidades extrañas a la ley esencial ofrecen temas, elementos, que vagisimamente den cabida a sus ansias de vida, repercute ese grito de la raza subyugada, esa añoranza de las percepciones plásticas más profundas que evocan las piedras de Xochicalco, de Mitla, de Chichén, etc.

Esta absurda compenetración, a manera de lucha emboscada, oculta, de sigiloso y astuto actuar de los espíritus dominados, de valores aparentemente aniquilados, en los nuevos elementos exóticos y dominantes; este abigarramiento singularísimo siempre, y a veces maravilloso, originado por la coexistencia en un monumento, en un elemento, en un motivo a veces insignificante de dos percepciones diametralmente opuestas de lo bello, es quizás lo único que hace de nuestros monumentos coloniales algo suigéneris, excepcional y de un valor artístico trascendental.

EL ARQUITECTO va a abordar la tarea de analizar, de penetrar en la génesis de nuestros monumentos, justamente para desentrañar "nuestra verdad" y por lo tanto, las bases sobre las que elaborar nuestra independencia de concepción plástica desde luego, y después, si nuestro porvenir social lo consiente, nuestro estilo, y nuestra arquitec-

tura. Creemos que ésta debe ser profundamente distinta de la arquitectura europea, creemos que nuestro módulo continental debe ser profundamente diverso del módulo mediterráneo. Allá, cuando nos envolviera el portento de Río Janeiro "vimos" que esa tierra pedía a gritos hacinamientos de piedras cubiertas de oro, de rojo, de azul, y hacinadas por una ley engendradora de ritmo aún no imaginado, y no la mezquindad monocroma y raquítica (ante esa naturaleza portentosa) de todas las exquisiteces de los estilos mediterráneos.

Creemos que si es necesario conocer y estudiar el por qué y las características de los estilos y de las formas europeas, es tanto o más indispensable a los arquitectos mexicanos y continentales, estudiar y conocer los estilos y las formas de oriente (la India, el Japón, China y Persia) y más aún nuestros estilos aborígenes. Esto originaría una de las modificaciones fundamentales al programa de enseñanza de las Escuelas Profesionales, pero si en ese campo **EL ARQUITECTO** no puede obrar directamente, en cambio, creemos que la labor del mismo entre los profesionistas y los artistas en general de las tierras americanas puede desarrollarse ampliamente por medio de este estudio y análisis concien-

zudo de los elementos fundamentales de nuestra civilización aborígen y colonial, que dará como resultado último que se cumpla el lema socrático "conócete a tí mismo".

Simultáneamente con el análisis y estudio de los monumentos coloniales y aborígenes **EL ARQUITECTO** irá publicando, debidamente analizados, los edificios actuales más representativos y las obras de arte de un valor igualmente indiscutible, de todos los países de América.

No seguiremos un orden cronológico, preferiremos ir entresacando de la fuente inagotable de nuestros monumentos, aquellos que las circunstancias del momento los hagan aparecer más sugestivos y que puedan ser fuente a la vez de observaciones más provechosas para nuestros artistas.

¿Cuáles sean o deban ser las características definitivas de ese arte continental americano que añoramos?, una respuesta definitiva no la podremos dar, sino cuando hayamos cumplido el análisis que ahora emprendemos y como resultado del mismo. Va, pues, **EL ARQUITECTO**, como pregonero de nuevas realidades artísticas y de liberaciones ideológicas, incitando a todos los que aman la belleza a que lo ayuden a cumplir tan noble y trascendental programa.

(ARTE) MEXICANO
(ESTUDIO)
1922



EL NUEVO TEATRO NACIONAL

DE LA

CIUDAD DE MEXICO

Arq. A. Muñoz G.

Su Origen

Transeurrían los años 1896-1897, aproximábase la fecha del Primer Centenario de la Proclamación de nuestra Independencia Nacional, y el Gobierno, pensando en perpetuar acontecimientos y fechas, se propuso levantar monumentos, construir nuevos edificios públicos o reformar los viejos, y así fue como el viejo Teatro Nacional, antiguo teatro Santa Ana, (figs. 1 a 5, escala aproximada de los grabados de las plantas 5.5 mm. por 5 mts.), obra del arquitecto D. Lorenzo de la Hidalga, fue contado entre los edificios a que habría que hacérseles "adiciones y reformas". (Fig. 6, escala aproximada del grabado de la planta 5.5 mm. por 5 mts.)

El proyecto se encomendó al arquitecto Adamo Boari, (italiano), firmándose un contrato el 12 de enero de 1901. Terminados ya los primeros estudios, el Gobierno tuvo la idea de prolongar la Avenida del 5 de Mayo, que comenzaba en la calle del Empedradillo terminaba en la de Vergara, para llevarla hasta la calle del Mirador de la Alameda, a través de las manzanas comprendidas entre las calles de Vergara, Betlemitas, Santa Isabel y el Mirador, y entonces el viejo Teatro Nacional, que cerraba en la calle de Vergara la Avenida del 5 de Mayo, tendría que ser demolido, naciendo por esto la idea de construir un nuevo Teatro Nacional.

El Proyecto del Nuevo Teatro Nacional

Se fijó como sitio de emplazamiento los terrenos que ocupaban las dos manzanas situadas al Oriente de la Alameda, limitadas por las calles del Mirador, (hoy Angela Peralta), la de Santa Isabel, (hoy calle del Teatro Nacional), el Puente de San Francisco, (hoy Avenida Juárez), el callejón de Santa Isabel y la de la Mariscala, (hoy Avenida Hidalgo).

El arquitecto Boari presentó su proyecto a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas el 12 de marzo de 1904, expresado en 18 planos que acompañó con una memoria descriptiva y un presupuesto. El proyecto fue sometido a la consideración del Consejo Consultivo de Edificios Públicos, del que formaban parte los arquitectos Antonio Rivas Mercado, Guillermo de Heredia y Manuel Gorozpe, que juzgaron el proyecto, habiendo dictaminado en el sentido de que si los lineamientos generales de la distribución podían considerarse resueltos y el sistema constructivo se consideraba racional, no podrían aceptarse como resueltas ni la sala de espectáculos, ni las fachadas, y en general, ninguno de los detalles, puesto que los planos presentados sólo podían considerarse como los de un ante-proyecto.

Sin oír al Consejo, el contrato para la construcción del nuevo Teatro Nacional se concretó el 12 de septiembre de 1904, ajustándose a los planos que el Consejo Consultivo de Edificios Públicos no había aprobado, sino en los lineamientos generales desde algunos puntos de vista.

La Obra

Las demoliciones que se imponían de los edificios para tener el terreno en que debía levantarse el nuevo Teatro Nacional, se iniciaron el 12 de junio de 1901 y terminaron el 30 de abril de 1902, adelantándose con toda oportunidad, en tanto se formaba el proyecto.

Los trabajos de la construcción propiamente dicha, se principiaron en enero de 1905 con las excavaciones para alojar la plataforma de la cimentación, y el arquitecto Boari, contando con toda la confianza del Gobierno, activó las obras que se proponía terminar con oportunidad, para el año de 1910, invirtiendo \$4,200,000.

Pero llegaron las fiestas del Centenario, y el Teatro, después de seis años de trabajos y de haber gastado cantidades mucho mayores a la presupuesta, sólo tenía en pie su estructura metálica, sus fachadas no completas y algunos muros interiores, y forjados de pisos.

En la imposibilidad de terminar el Teatro Nacional para septiembre de 1910, se fijó para ello, el año de 1921, en que se celebraría el Centenario de la Consumación de la Independencia Nacional. Así, se contaba con once años más para llevarlo a término.

Mas los movimientos político-sociales que se planearon en 1909 y 1910, restaron elementos al Erario Nacional, al grado de hacer imposible la continuación de las obras con la rapidez que se había pensado; llegando hasta la paralización de los trabajos el año de 1916 y en el cual, por las mismas circunstancias, el arquitecto Boari dejó nuestro país y partió a Italia, abandonando prácticamente la obra.

El odio de la Revolución a los gobiernos pasados, se hizo extensivo a sus obras, y el Teatro estuvo a punto de desaparecer al triunfo del movimiento Carrancista, condenándose al abandono más completo dentro de un cerco de construcciones que se proyectaban a su alrededor y que se destinaban a centros de diversiones, hoteles de viajeros, locales de comercio, etc., etc. Las furias revolucionarias parecían vencer y hubieran dejado con la ruina del Teatro la mejor prueba de su victoria.

Por ventura o por desgracia, no lo sabemos; pero calmados los ánimos, el mismo D. Venustiano Carranza, ya en la Presidencia de la República, cambió de criterio y ordenó que la obra del Teatro Nacional se continuara, pues tenía

deseos de dejar terminada la sala de espectáculos y sus dependencias al concluir su período presidencial. Cuánto se estima para la Historia la elocuencia de la Arquitectura.

El año de 1919 en que el arquitecto Boari no pudiera regresar de Italia, fui comisionado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, en cuya Dirección de Obras Nacionales desempeñaba a la sazón el cargo de Jefe de Ingenieros, para llevar a cabo las obras del Teatro Nacional, confiriéndoseme más tarde el cargo de Director de las obras del Teatro Nacional, que desempeñé hasta el 31 de diciembre de 1923.

El problema que se me encomendaba tenía para mí la importancia de un problema nacional, pues era el caso de que un arquitecto mexicano iba a proseguir la obra de un arquitecto extranjero, favorito de los gobiernos pasados. Era la oportunidad para los arquitectos mexicanos de demostrar que están bien preparados para abandonar cualquier problema de arquitectura, no importándoles cuán pueda ser su magnitud; y que nuestros gobiernos, consecuentes con sus propias Instituciones y aun por egoísmo nacional, no motiven la intervención extranjera en la resolución de nuestros problemas.

había que separar las que realmente podía considerarse como partes constitutivas del proyecto o de la obra, de aquellas que sólo formaban parte de proyectos desechados o tramitaciones inútiles; ensayos o estudios definitivos; ideas propias del arquitecto autor de la obra o ideas ajenas o solicitadas por el mismo a muy diversos artistas, empresarios o constructores de todas partes del mundo.

Como he dejado dicha, la obra del Teatro Nacional se inició sin más estudio que los 18 planos presentados por el arquitecto Boari en 1904 y que no fueron aprobados, en resumen, por el Consejo Consultivo de Edificios Públicos. (Figuras 7 al 20, escala aproximada de los grabados de las plantas de pisos 5.5 mm. por 5 mts.)

El resultado de la labor del arquitecto Boari era en extremo débil, si se considera que había empleado en su desarrollo más de tres años, sin faltarle recursos, ni aun el de hacer un viaje por Europa y América para estudiar los teatros más importantes para resolver del modo más amplio el



Fig. 1. Teatro Santa Ana.

Estas consideraciones obligarían a cualquiera de nuestros arquitectos a tomar la empresa con todo entusiasmo, dentro de nuestra idiosincrasia oficial, de llevar a cabo la terminación de la sala de espectáculos y sus dependencias del nuevo Teatro Nacional, con la imposición de sujetarse a los proyectos del arquitecto Boari.

Al verme al frente de una obra abandonada y verdaderamente saqueada, me ocupé simultáneamente de estudiar cuantos documentos y planos hallé en las mismas oficinas y en examinar detenidamente la obra en su estado de adelanto, su conservación y su estabilidad.

Estas primeras labores fueron verdaderamente arduas, pero de gran trascendencia para la buena prosecución de los trabajos, pues tanto en los documentos, como en los planos,

nuevo Teatro Nacional de México.

Festinar la construcción de un teatro de la importancia de un "proyecto de máxima", como lo llamara el arquitecto Boari, con sólo 18 planos generales, que apenas podrían llamarse apuntes para un anteproyecto, en los cuales no se veía resuelto el problema y festinarla por indicaciones del mismo Boari, sin tomar en cuenta la opinión autorizada del Consejo Consultivo de Edificios, es algo que cuesta trabajo admitir, pero es un hecho que da la clave, por sí solo, del poco éxito de la obra.

Analizando los 18 planos del proyecto primitivo se encuentran con facilidad las deficiencias señaladas en el dictamen del Consejo Consultivo; siendo pertinente anotar las siguientes:

“La bóveda elipsoide y las ancas terminales ofrecen dificultades en su construcción, y las pechinas por ser asimétricas y muy tendidas producirán mal efecto.

Nos parece necesario que la bóveda del Hall sea revelada sinceramente, con las formas de un Invernadero, supuesto que el Hall desempeña casi estas funciones; pero no

resultados satisfactorios, pues las salas de los teatros alumbrados así tienen un triste aspecto; las galerías proyectan sombras muy densas, las cuales, suprimiendo los reflejos y las medias tintas, acentúan las facciones de los espectadores, dándoles un aspecto de vejez. Solamente el patio y las primeras filas de las galerías y palcos están relativamente

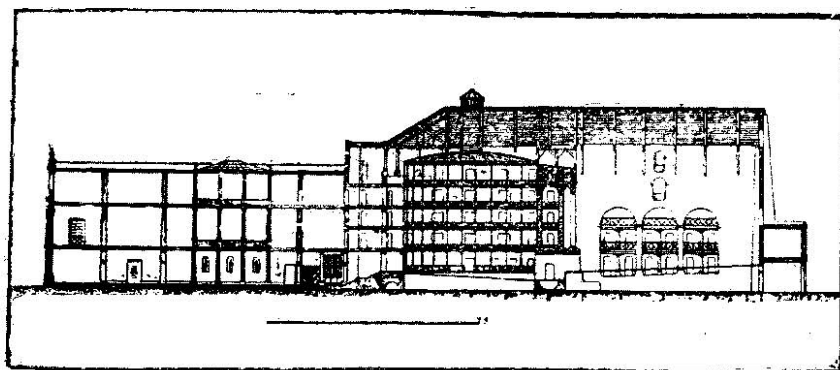


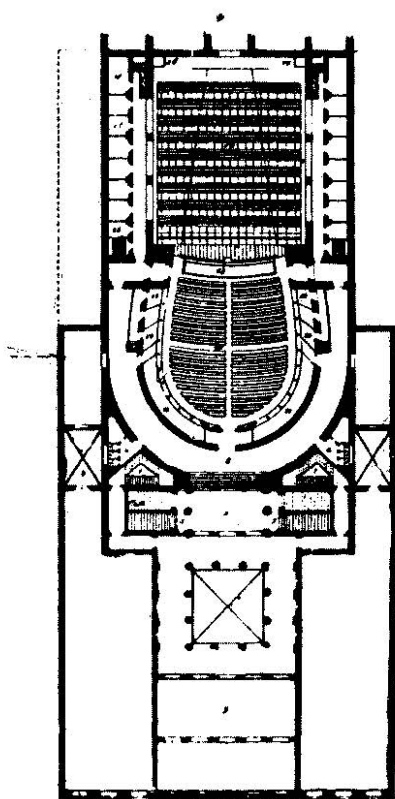
Fig. 2. Teatro Santa Ana.

creemos que la escalera de honor deba acusarse en fachada por medio de una cúpula, pues, aunque escalera de honor, no es elemento culminante de la composición, sino secundario.

Suponiendo que las formas de sus cubiertas pudieran construirse sin tropiezo, sería difícil decorarlas en el interior, mientras que resolviéndolas debidamente por medio de formas geométricas sencillas, resultarán naturales y fáciles de ornamentarse; serán racionales y bellas.

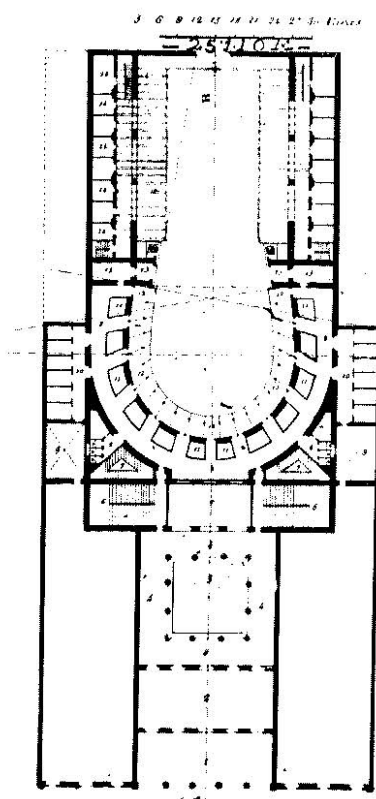
“Inicia en su Memoria el señor Boari hablando de la cubierta de la sala de espectáculos, que esa bóveda será construida con emplomados de vidrios de diferentes colores y

bien iluminadas. Esos graves defectos hicieron que al poco tiempo se intentaran nuevos ensayos, agregando a este sistema de alumbrado pechinas luminosas y candiles distribuidos en algunos puntos de la Sala. (Teatro de la Gaité). Este alumbrado, aunque menos defectuoso, y gracias a la facilidad de subdividir la luz eléctrica en sinnúmero de focos de todas intensidades y de emplear bombillas de vidrios despulidos de todos tonos, y gracias también a la rapidez con que se apagan o encienden las luces que se desea, el arquitecto dispone de facilidades grandísimas para iluminar una sala, ya sea con un candil central, ya con varios otros, o con infinidad de luces distribuidas sobre las diversas líneas



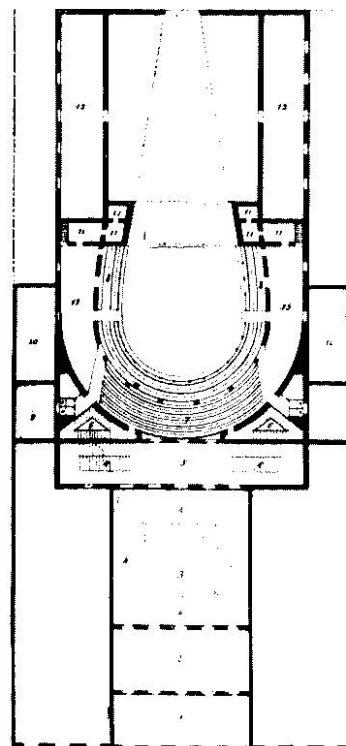
Planta: Baja

Fig. 3. Teatro Santa Ana. Planta Baja.



Planta de los 1º, 2º y 3º Pisos

Fig. 4. Teatro Santa Ana. Palcos.



Planta de la Cazuela &c

Fig. 5. Teatro Santa Ana "Cazuela."

también dice que la techumbre exterior será igualmente de cristales.

Los experimentos hechos hasta hoy en bóvedas o plafones luminosos (Teatros Lírico y Chatelet de París), no dieron

arquitectónicas, para hacerlas valer y para que luzcan las decoraciones pictóricas que el plafond o pechinas tengan que ostentar. Los plafones luminosos de vidrios de colores tienen, además, el inconveniente de adulterar los tonos na-

turales de la decoración y de los espectadores que ocupan la Sala; por otra parte, en las representaciones vespertinas, la luz filtrada al través de las dos bóvedas de cristal, impediría graduarla instantáneamente, conforme a las necesidades escénicas”.

“En los pisos superiores de estas crujías que rodean al escenario y que se comunican con él por medio de un amplio pasillo de circulación, se encuentran situados los cuartos de artistas, foyers, baños, tocadores, guardarropas y demás dependencias; siendo de notar que las dos escaleras que existen, no bastan para dar pronta salida a los artistas en caso de un siniestro. Aun cuando la superficie ocupada en los departamentos para artistas es suficiente, no está resuelta su distribución.”

“... es de sentirse que el señor Boari, preocupado por buscar una silueta, adoptase una cúpula central con dos ancas para cubrir el gran Hall.

Recordaremos que esta cúpula es tan inmotivada como la que pudiera haberse puesto cubriendo la Sala; de manera que el autor es inconsecuente con las ideas que emite en su Memoria.”

“El carácter modernista de la arquitectura empleada peca por lo fantástica, produce la impresión de fiesta y alegría llevadas al extremo y creemos que no es conveniente seguirla”.

“La sala, en lo referente a su construcción y decoración, necesitará un detenido estudio para ser resuelta de una manera conveniente”.

Como se ve, mucho había que estudiar para corregir y resolver el problema antes de emprender la obra; pues hay que aceptar que un edificio es un organismo; que sus dependencias constituyen sus órganos; que su estructura o sus formas constructivas son la esencia de su ser estable; que su aspecto es su revelación orgánica y estructural. Grave error fue pues en el que incurrió el arquitecto Boari al aconsejar que durante los dos años que se requerían para poner en pie la estructura, habría “tiempo suficiente para estudiar con ayuda de maquetas las modificaciones indicadas” (por el Consejo Consultivo); porque si nadie duda que es posible y fácil cambiar la decoración u ornato de un edificio, puesto que se trata solamente de accidentes, las formas mismas, derivadas del organismo arquitectónico, no pueden cambiarse una vez admitida una estructura determinada, ni mucho menos cuando se pretende revelar su constitución. Por esto se explica que en la obra del Teatro Nacional resulten interesantes sus detalles o accidentes decorativos u ornamentales, pero que en cambio sea muy deficiente su organismo arquitectónico. ¡Qué otro resultado podría esperarse de emprender, tan magna obra, sin más estudios constructivos que los 18 planos generales, que sólo podrían servir para dar una vaga idea de lo que se pensaba realizar!

En los planos que terminó el arquitecto Boari en 1916 y que son los planos definitivos, que encontré al hacerme cargo de la obra en 1919, se revela la verdad de las anteriores aseveraciones, tanto como en la obra misma. (Figuras 21 a 27, escala aproximada de los grabados de las planas 5.5 mm. por 5 mts.)

El vestíbulo, con su cualidad de amplitud, no tiene una situación ventajosa para recibir a los concurrentes que llegan por las entradas destinadas a carruajes. La multiplicidad de entradas y de vestíbulos, hace muy confusa la distribución.

El invernadero, que desempeña además de su propio papel, el de Restaurant y Café y es a la vez un desahogo de todos los salones, tiene un partido de patio cubierto con tres corredores superpuestos, soportados por apoyos diseminados indistintamente. No creemos que el arquitecto Boari haya encontrado la solución del interior de este invernadero, especialmente en lo que se refiere a cubiertas, que aun permanecen sin resolver en su parte exterior. Mucha razón tenía el Consejo Consultivo de Edificios Públicos cuando declaró en su dictamen que “suponiendo que las formas de sus cubiertas, (hablando del invernadero), pudieran construirse sin tropiezo, sería difícil decorarlas en el interior, mientras que resolviéndolas debidamente por medio de formas geométricas sencillas, resultarían naturalmente fáciles de ornamentarse; serían racionales y bellas”. ¡Cuánta verdad contenía esta crítica, que por una soberbia mal entendida o crasa inconciencia, no fue oída por el arquitecto Boari!, y debemos puntualizar que después de doce años de trabajos, el mismo arquitecto no ha podido resolver las formas del invernadero, ni mucho menos sus cubiertas en sus ligas interiores, las cuales resultan sencillamente desconcertantes.

Las plantas que ahí invernen, tendrán que ser en número reducido y de pequeñas dimensiones. De ejecutar la disposición proyectada, los corredores del invernadero tendrán el aspecto de los corredores de nuestras casas vernáculas.

La escalera principal se desarrolla en un lugar abierto e inmenso, donde no es posible, naturalmente, su ponderación. Apenas puede comprenderse cómo haya intentado el arquitecto Boari decir que la cubierta del invernadero en forma de cúpula, tuviera que desempeñar el papel de elemento revelador de la escalera hacia el exterior, cuando no existe ninguna liga ni relación entre esos dos elementos y cuando claramente se desprende que esa cubierta compuesta, es la cubierta de un inmenso salón a mayor abundamiento, cuando tales cúpulas nos recuerdan en su silueta la de Santa Sofía de Constantinopla.

Llamamos la atención sobre las penetraciones o encuentros de las cubiertas de la Sala de Espectáculos y de la Sala de Fiestas, con el tambor de la cúpula central, que se hacen sin preocuparse de los ventanales del tambor, que quedan cortados o totalmente cubiertos, lo que parece de poca importancia, ya que las ventanas de los tambores de las ancas desaparecen en el interior, por más que sigan revelándose en el exterior.

La Sala de Fiestas se antoja un tanto desproporcionada por angosta, dadas sus otras dimensiones. Carece en lo absoluto de servicios propios indispensables, como tocadores y guardarropas.

La Sala de Espectáculos, el elemento u órgano esencial de un teatro, adolece del defecto de tener muy poca capacidad, pues tal cual está proyectada, puede reunir 1932 concurrentes en espectáculos que necesiten gran orquesta, o 2.216 cuando no se requieran grandes conjuntos musicales. Esta capacidad no está de acuerdo con la importancia del edificio, ni se explica cuando el arquitecto disponía de espacio libre. Esta deficiencia es capital y ha sido uno de los más serios obstáculos con que se ha tropezado para poder convencer a los Gobiernos que se han sucedido desde 1919 a 1923, de la necesidad de llevar a cabo las obras del Teatro Nacional.

Muchas razones se pueden alegar para disculpar esta deficiencia, pero todas ellas resultan sin fuerza cuando se conoce el verdadero motivo, que es el siguiente: El antiguo Teatro Nacional o Teatro Santa Ana, como puede apreciarse en sus plantas que presentamos, (fig. 3-45), era un tea-

tro bien resuelto: severo en sus formas y conciso en su distribución. La Sala de Espectáculos estaba muy bien ponderada, así como cada uno de los demás elementos. Quizás sólo podría hacerse la observación de que para llegar a las escaleras de galerías se tenía que recorrer un pasillo quebrado y hasta cierto punto angosto. Cuando se le pensó hacer "adiciones y reformas", (fig. 6) el arquitecto Boari formó un proyecto en el que la Sala conservaba sus dimensiones y su forma general, pero el pórtico, vestíbulo, secalera y dependencias fueron transformados y ampliadas sus dimensiones; viéndose desde luego la tendencia a dar a estos elementos la mayor importancia.

Pero decidida la construcción de un nuevo teatro, el arquitecto Boari formó el proyecto tomando como base el proyecto de "adiciones y reformas" que había formado para el viejo Teatro Nacional y de aquí provino que si la Sala del antiguo Teatro Nacional contaba de muro a muro 24 metros de amplitud por 24 metros de fondo al nivel de la

la máxima ampliación que podría hacerse de la Sala, sacrificando comunicaciones, pasillos y formas.

Por lo demás, la decoración y lineamientos definitivos de la Sala, son totalmente distintos de los expresados en el proyecto de 1904, y parecen sin relación y armonía con el exterior, llegando en la misma Sala a faltar la unidad decorativa, con la aplicación del marco del plafón, que ni por mazas, ni relieve, ni formas armoniza con su conjunto decorativo. El marco está desligado y queda cortado por el primer arco de los palcos. Los salientes que provocan los arcos de los palcos, no tienen ninguna norma, pues mientras los salientes de los arcos crecen rápida y francamente, según se acercan al escenario, los salientes de los apoyos no guardan ninguna relación de movimiento, ni entre sí, ni con los arcos.

En su empeño el arquitecto Boari de marcar la forma de embudo o vocina en la Sala, exageró sin otro propósito que éste el columpio o depresión del piso de la Sala y gradierías, llevándolo hasta el extremo de hacer chocante el

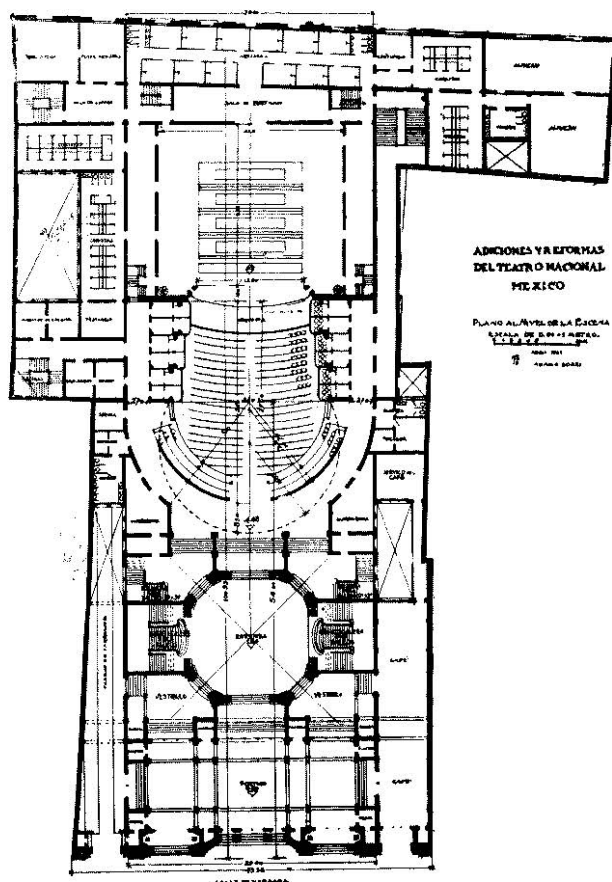


Fig. 6. Adiciones y Reformas al Teatro Santa Ana.

planta del patio, en el primitivo proyecto del nuevo Teatro, apenas fue aumentado en dos metros en su amplitud, quedando de 26 de amplitud por 24 de fondo, y finalmente en el proyecto terminado en 1916, o sea el proyecto definitivo, la Sala, al nivel que venimos tratando, tiene 25 mts. de amplitud por 26 de fondo, al nivel de la planta de patio.

Convencido seguramente al arquitecto Boari de la bondad de la Sala del antiguo Teatro Nacional, no se atrevió a sobrepasar sus dimensiones, limitándose a transformarla. A vestíbulos e invernadero fijó dimensiones desmesuradas con el propósito de dar importancia al edificio, observando antiguas prácticas seguidas en teatros de Cortes, olvidando por completo dependencias, como la sala de descanso para los artistas, una habitación para el Conserje, dependencias para el personal de servicio del Teatro.

Tan grave y palpable es la pequeñez de la Sala, que su mismo autor, en sus planos de 1916, se esfuerza en conseguir

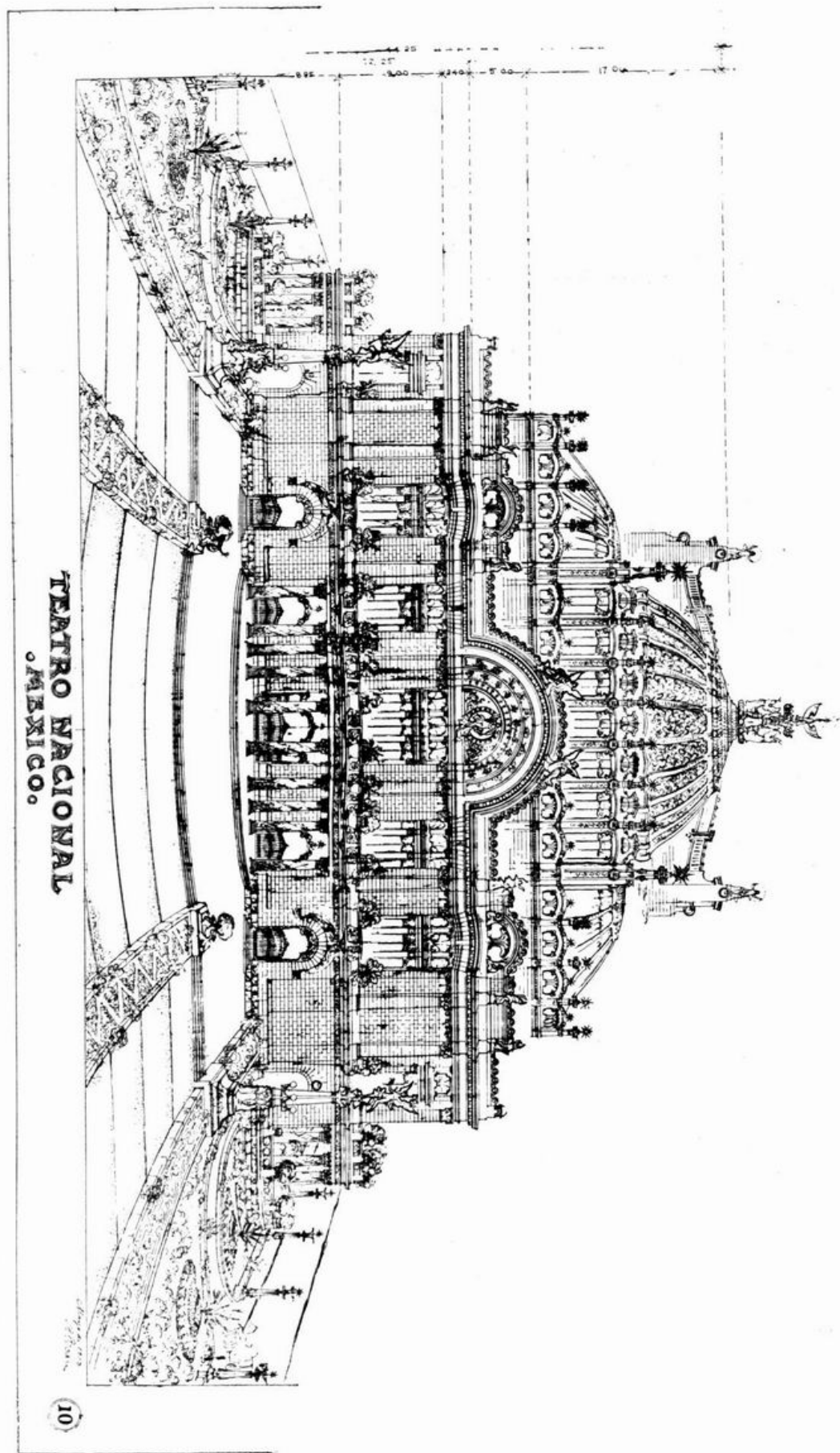
movimiento y positivamente incómoda la colocación de butacas.

No haciendo mención de sus dimensiones, la Sala de Espectáculos, es novedosa en su forma y es severa, quizás exageradamente en su decoración, contrastando por esto enormemente con el exterior del edificio. Hay tanta unidad entre la Sala de Espectáculos y las fachadas de la obra, como entre el interior de Santa Sofía de Constantinopla y la arquitectura francesa de la Exposición de París de 1900.

Tanto influyó en el criterio del Arq. Boari esta Exposición, para fachadas y cubiertas, como el arte de Geza Maroti en la Exposición de Milán de 1906 para la sala de Espectáculos e interiores en general.

Precisemos algunos errores más en detalle.

En la planta baja, nótese la colocación diametralmente opuesta del taller mecánico, bombas, compresoras, depósitos, y el de la planta eléctrica, que por su naturaleza debían estar próximos, para ejercer una vigilancia efectiva y fácil



Proyecto Primitivo.

Fig. 7. Nuevo Teatro Nacional.

sobre el personal ocupado en ellos. Además, el público se vería obligado a mezclarse con los obreros, por servirse de las mismas entradas.

Nótese lo inmotivado de las torres redondas con que se ligan las fachadas laterales y la posterior; y lo inmotivado que resultan en estos planos las puertas posteriores que marcan unos distribuidores que casi han desaparecido.

En la planta de plateas, se advierte la pequeñez de la

errores señalados en la planta de plateas, agregándose que la crujía de la fachada posterior, se convierte, casi en su totalidad, en pasillo que se exige para la comunicación de las dos salas de esta crujía que se forman y quedan separadas por el ascensor de carga.

Los miradores laterales, los de las dobles columnatas, comprendidos en el cuerpo de la Sala de Espectáculos, carecen de amplia comunicación con el interior, como debiera



Proyecto Primitivo.

Fig. 8. Nuevo Teatro Nacional.

Sala de Espectáculos y comparándola con la del proyecto primitivo, se ve la intención de ampliarla, consiguiéndose una dilatación superficial, más de aspecto que efectiva, para su capacidad; empleándose formas indecisas y estran-

de esperarse, y no revelan el interior, puesto que se desarrollan frente a una crujía subdividida y destinada a diversos servicios: escaleras, bodegas, etc.

En las plantas de primera, segunda y tercera galerías,

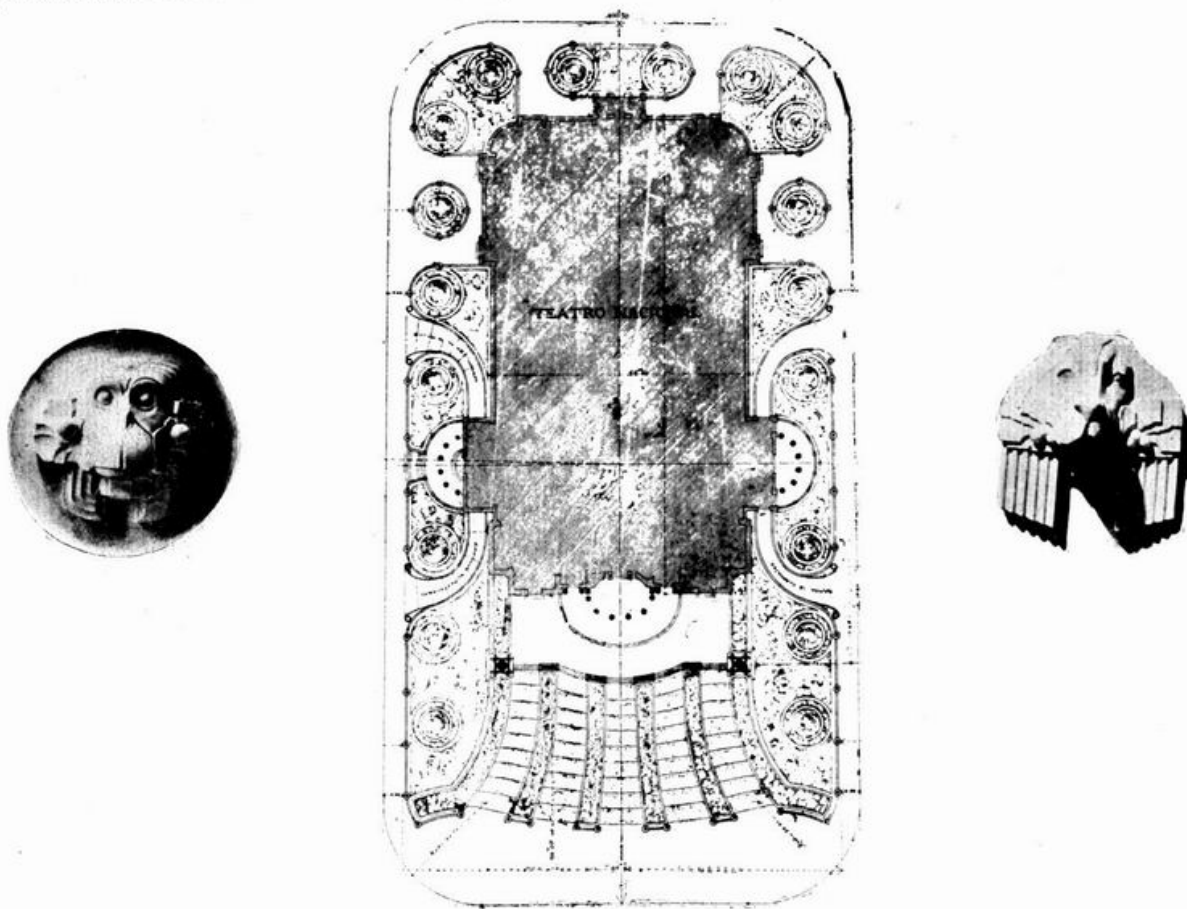


Fig. 9. Planta de Conjunto.

gulando los corredores. Las plateas son de reducidas dimensiones. Las torres redondas siguen presentándose inmotivadas; la escalera de camerinos queda mal situada y es de dimensiones inaceptables; los camerinos de coristas son igualmente reducidos.

Por la falta de desarrollo oportuno del proyecto, se aprecia en esta planta el uso de muros falsos, para conseguir arreglos interiores sin ninguna relación con las fachadas; véase esto en los cuerpos salientes laterales que quedan en los extremos del Invernadero, en donde las ventanas que deberían abrirse al exterior, abren sobre un espacio perdido comprendido entre el muro del salón y el muro de las fachadas, con lo que se hace un dislocamiento del interior con el exterior y una falsa expresión en las fachadas.

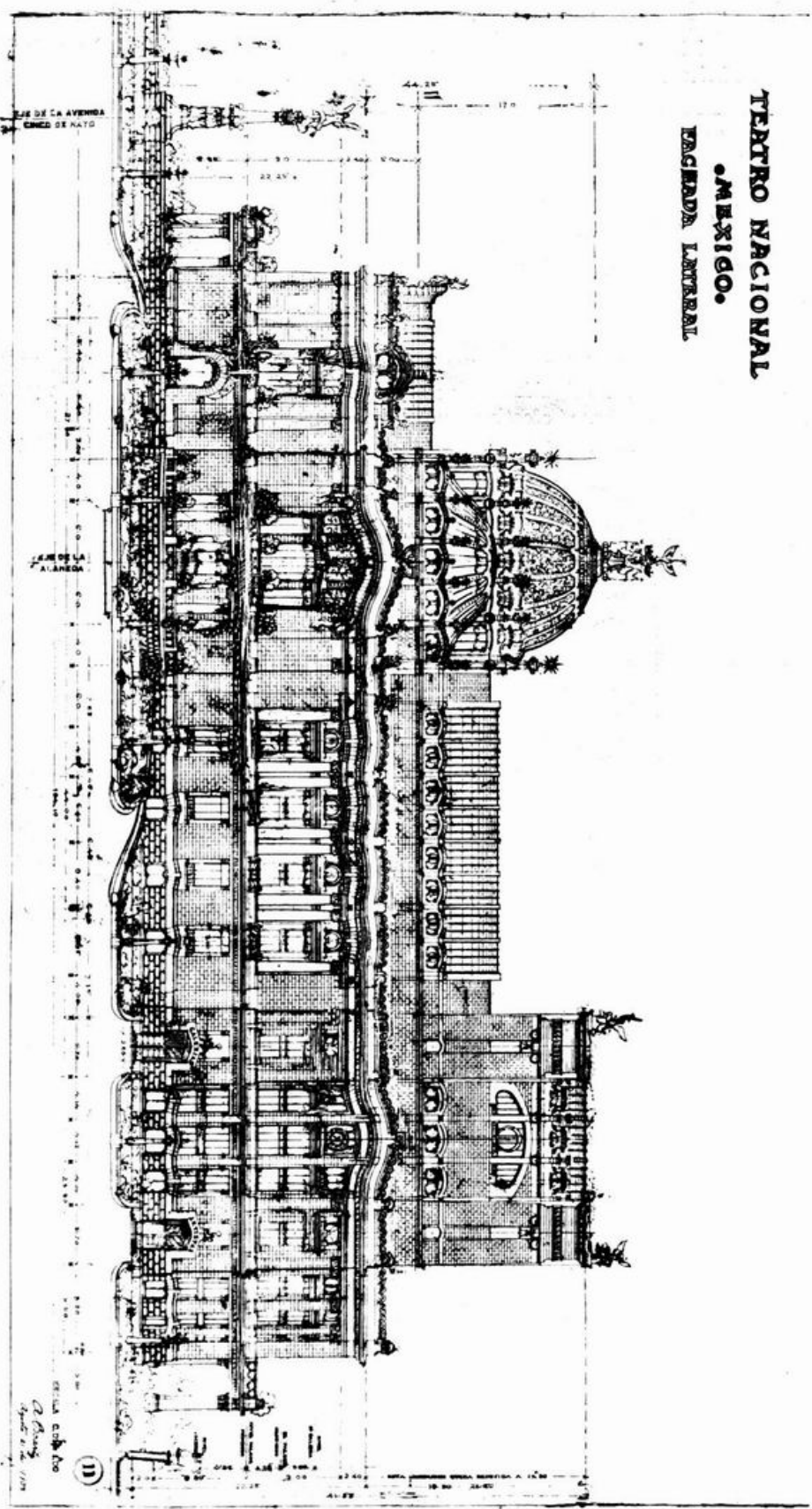
En la planta de palcos primeros subsisten los mismos

se ve el esfuerzo de ampliar la sala lo más posible, aun a cambio de suprimir los corredores, lo que hace incómodo la llegada a las galerías. En estas plantas están también los falsos muros de que hemos hablado ya.

Las Fachadas

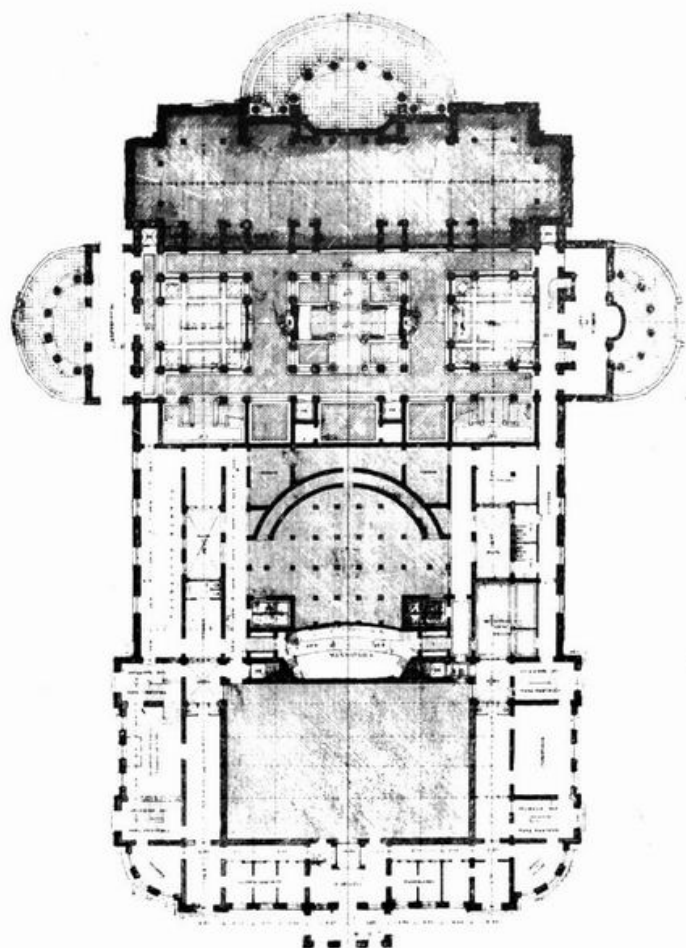
Sus fachadas, especialmente la principal, recuerdan la arquitectura francesa de la Exposición de París de 1900, sobre todo la fachada principal que se ha formado combinando los partidos de las fachadas principales del Petit y Gran Palais. Su conjunto tiene un aspecto demasiado festivo. Se antoja una arquitectura pasajera, novedosa, demasiado rebuseada; una arquitectura de imitación, falsa; arquitectura propia para un pabellón de exposición, hecha

TEATRO NACIONAL
MEXICO.
FACIADA LATERAL.



Proyecto Primitivo.

Fig. 10. Nuevo Teatro Nacional.



Proyecto Primitivo. Fig. 11. Nuevo Teatro Nacional. Sótanos.

con yeso y estructura de madera y para durar unos cuantos días, en donde caben, por lo mismo, las mayores libertades.

Usar semejantes ligerezas en un edificio de estructura metálica, de muros de mármol y concreto, construido para varias generaciones, puede tenerse por un completo descuido.

Las Cubiertas

Los errores son más palpables y sensibles en las cubiertas. Deslumbrado el Arq. Boari por las grandes cubiertas de cristal empleadas en los pabellones de la Exposición ya citada, con carencia de juicio, aceptó para el Teatro semejante disposición, sin darse cuenta de que si en los pabellones de exposición resulta quizá justificado el empleo de las cubiertas transparentes para aprovechar la mayor iluminación solar, no es explicable su uso en locales cuyo destino exige precisamente la más completa obscuridad, cuando menos durante las representaciones.

También las cubiertas de cristal son muy sonoras, siendo por consecuencia impropias para emplearse en lugares en que especialmente se requiere el aislamiento de cualquier sonido que provenga del exterior o se produzca en la cubierta, como pasa en caso de lluvias.

Esas cubiertas son, además, buenas conductoras del calor y por ende impropias para cubrir espacios en que debe mantenerse una temperatura constante y determinada, quedando sujetos los espacios cubiertos de semejante manera a los rigores de las temperaturas ambientales.

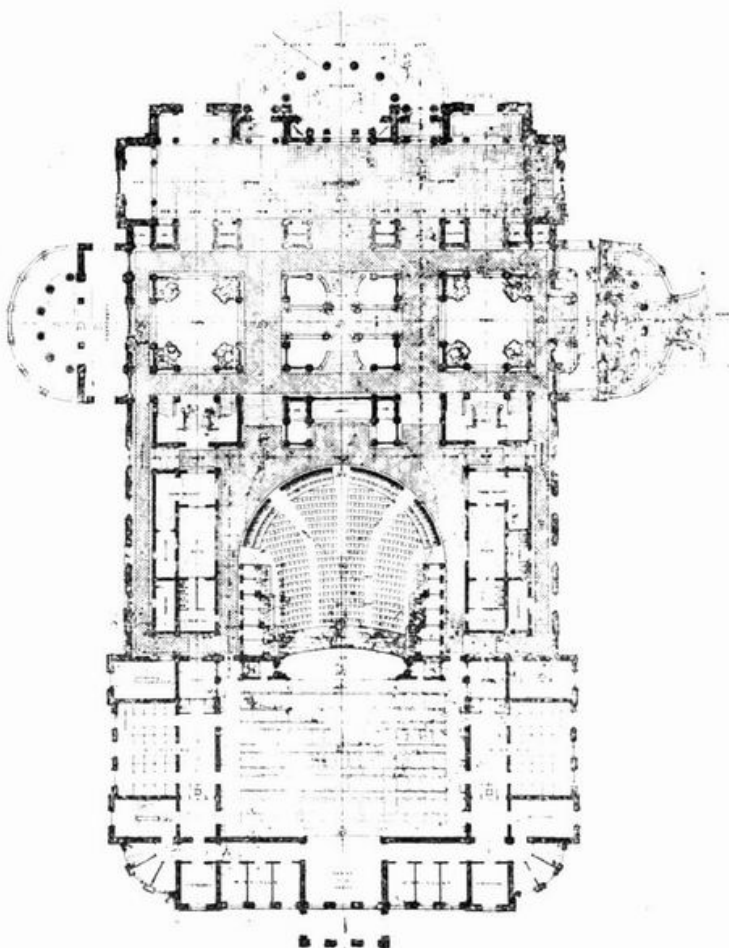
Por su naturaleza son frágiles, y más cuando en sus formas se adoptan superficies curvas y por consiguiente son antieconómicas e impropias; lo primero por las constantes reparaciones que exige su conservación; lo segundo, porque siendo siempre imperfectas, no prestan a los interiores ninguna seguridad, sobre todo en tiempo de lluvias.

En el escenario es verdaderamente inexplicable la existencia de la cubierta transparente; pues ahí, sobre todo, es menester de la obscuridad para conseguir el mejor éxito de los efectos escénicos, y en el caso que nos ocupa, resulta, además, completamente supérflua, porque el escenario está abierto por tres de sus lados con ventanales propios de un taller escenográfico.

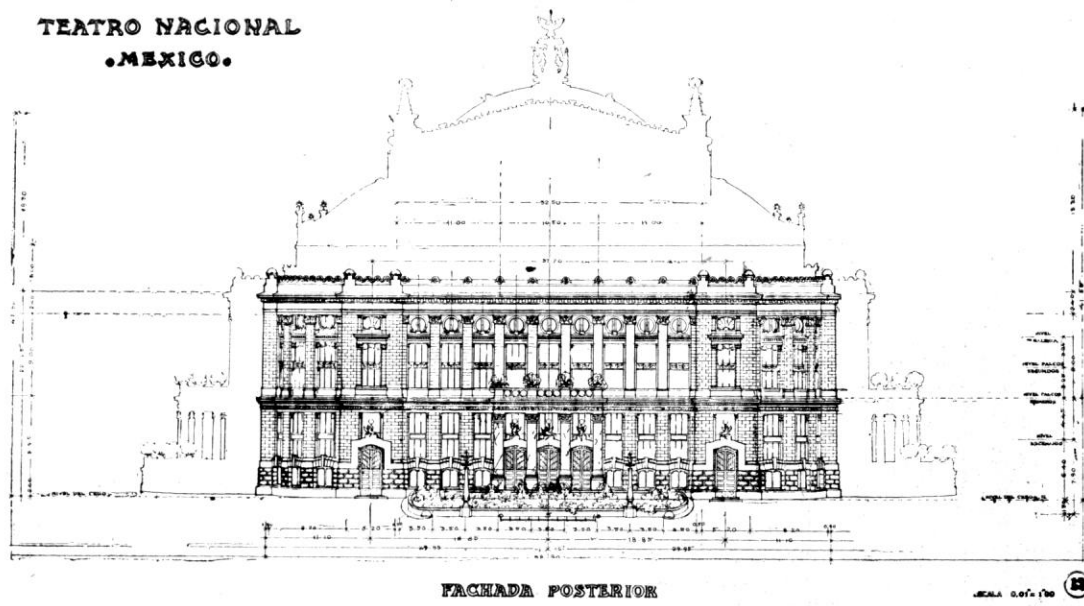
En la Sala de Espectáculos caben las mismas observaciones, existiendo también dos series de ventanas que darían por sí solas la luz más que suficiente para iluminar el espacio que queda entre las dos cubiertas, el plafón de la Sala y la cubierta de la misma.

El arquitecto Boari se proponía usar cortinas para suprimir la luz de los tragaluces; tela de alambre para evitar el peligro de las roturas de los vidrios y cristales cayendo en pedazos, y proyectaba usar un alambrado para amortiguar el ruido que pudiera producir la caída de la lluvia.

En el Hall o Invernadero el desarrollo de las cubiertas transparentes es de tal manera desproporcionado, que el arquitecto Boari ha suprimido de hecho las ventanas del tambor del Hall, por más que sigan figurando en la fachada, aunque en el interior no se vean más. Esta supresión de ventanas en el interior, obedece también al uso del doble muro

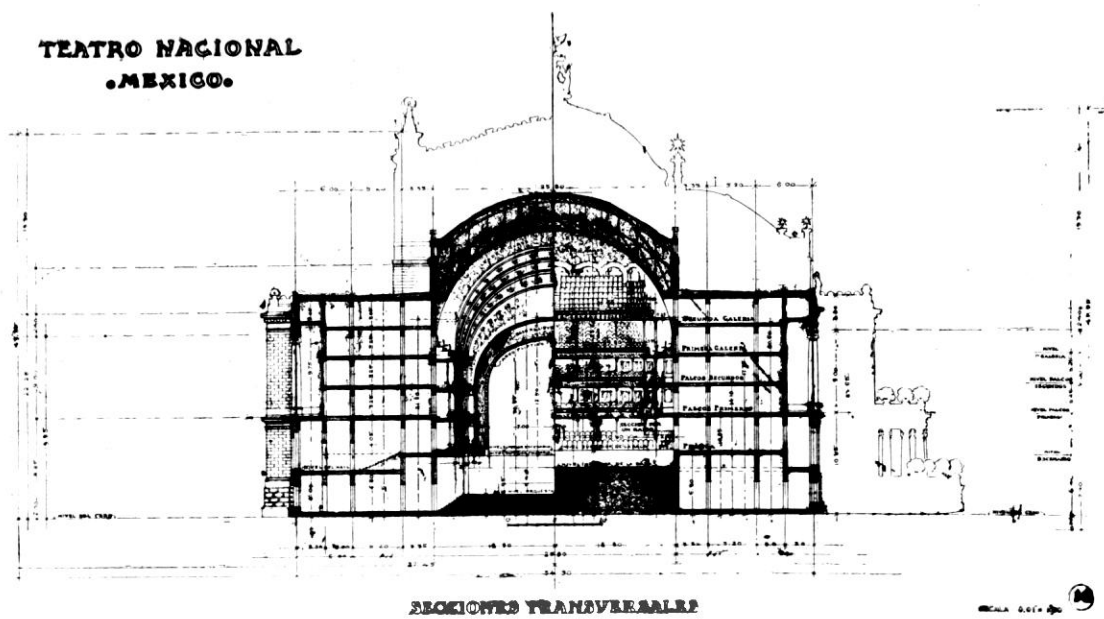


Proyecto Primitivo. Fig. 12. Nuevo Teatro Nacional. Plateas.



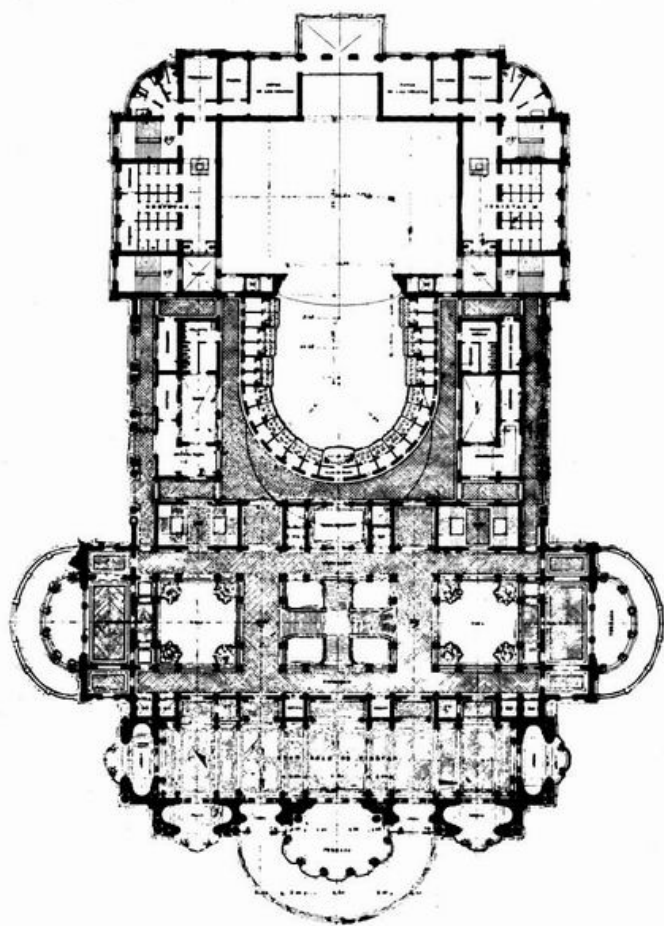
Proyecto Primitivo.

Fig. 13. Nuevo Teatro Nacional.



Proyecto Primitivo.

Fig. 14. Nuevo Teatro Nacional.



Proyecto Primitivo.
Fig. 15. Nuevo Teatro Nacional. Palcos-Primeros.

falso, que se ha visto obligado a emplear el arquitecto Boari como expediente para ocultar las verdaderas formas de esta cubierta, que como observó con todo acierto el Consejo Consultivo, no estaban resueltas, y por lo tanto, al pretender resolverlas estando ya en pie la defectuosa estructura, usó de este recurso, como si se tratara de un viejo edificio en que se pretende, sin tocar las fachadas, adaptarlo a un uso completamente distinto al que por su naturaleza estuviera destinado primitivamente. Este hecho en el caso que nos ocupa es perfectamente reprochable.

La construcción

El desconocimiento del difícil problema de la construcción en la ciudad de México, llevó al arquitecto Boari a errores que ocasionaron el desastroso hundimiento que aun hoy no se contiene.

La falta de comprensión del sistema de construcción adoptado, estructura metálica para apoyos o postes y entramados de pisos, techos y cubiertas, han hecho pesada y falsa la construcción.

Por el propósito de buscar la fastuosidad a fuerza de emplear exclusivamente mármol blanco, material incoloro, han resultado monótonas las fachadas de la obra, faltándoles a la vez claro-oscuro, a pesar de lo movido de sus líneas y del cambio de sus planos. Molesta a la vista y parece de mal gusto en un medio tan intensamente luminoso, como es la ciudad de México.

Las cubiertas de cristal o vidrio son un error desde el punto de vista constructivo y en el Teatro Nacional, por

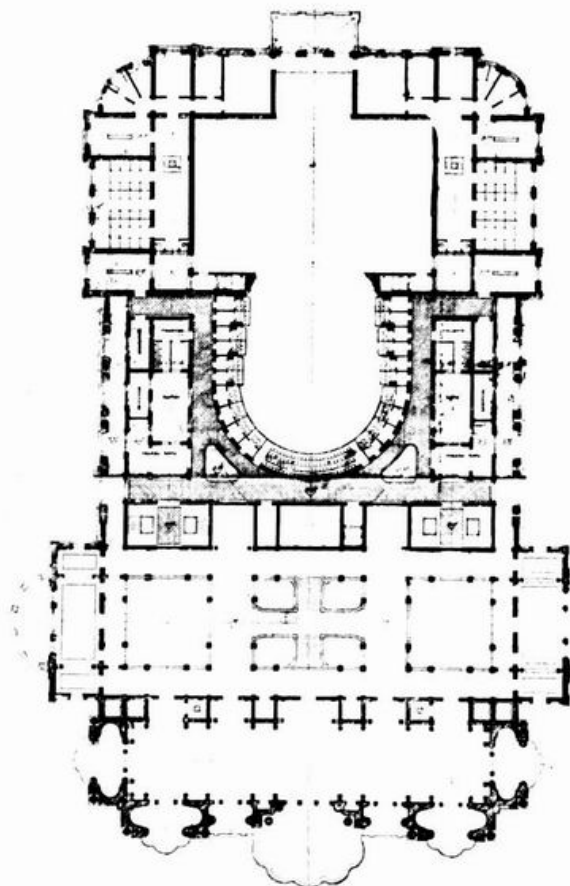
la amplitud con que se han empleado y las formas difíciles y atormentadas, pueden considerarse como un error "de máxima" por su fragilidad, por su falta de seguridad en tiempo de lluvias, por lo impropias que son para aislar los interiores o espacios que cubren de los cambios de temperatura exteriores, por lo costoso de su conservación, etc.

Después de este sómero juicio sobre el proyecto y obra del nuevo Teatro Nacional, pensamos que no debía haberse destruido el viejo Teatro Nacional y que si se estimaba necesaria la continuación de la Avenida del 5 de Mayo, desde la calle de Vergara, actual Bolívar, hasta la Alameda, podía haberse hecho desviando la Avenida hacia el Norte, con lo cual se habría conseguido la utilidad que hoy presta esa prolongación, sin perder, como por desgracia ha sucedido, el mejor Teatro con que contara la ciudad de México.

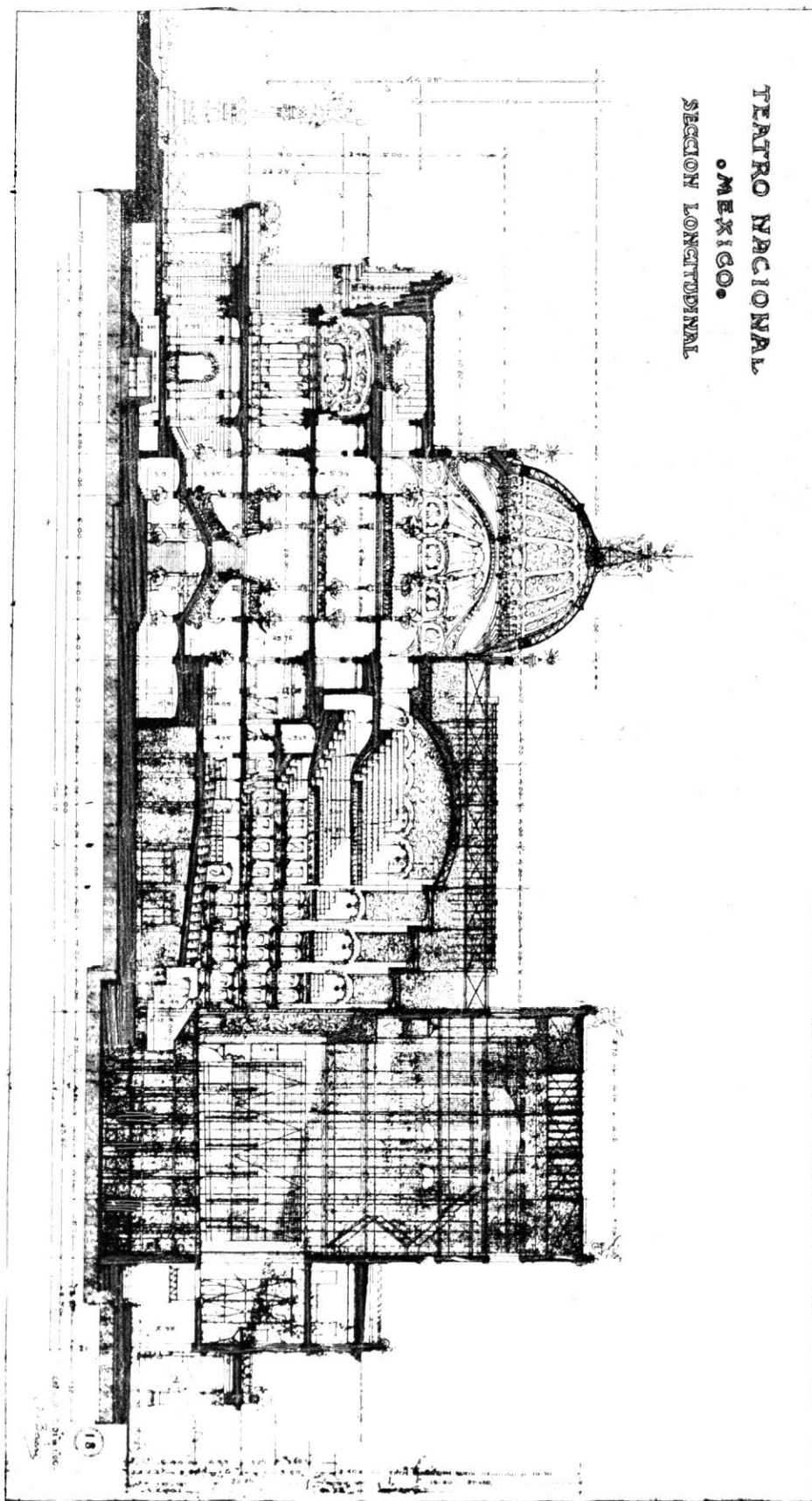
La obra escultórica

El relieve ornamental y la escultura de bulto como detalles aislados, en términos generales han sido bien estudiados o son obra de escultores bien formados; pero considerados como detalles o motivos constitutivos de la obra, están fuera de escala, mal colocados y no armonizan en el conjunto. Por estas razones, o se desprenden del conjunto, o no se distinguen, o rompen la unidad de la obra; cualidad ésta esencial de una obra de arte.

Las guirnaldas de los antepechos de los balcones y terrazas de la Sala de Fiestas, están bien entendidas y colo-

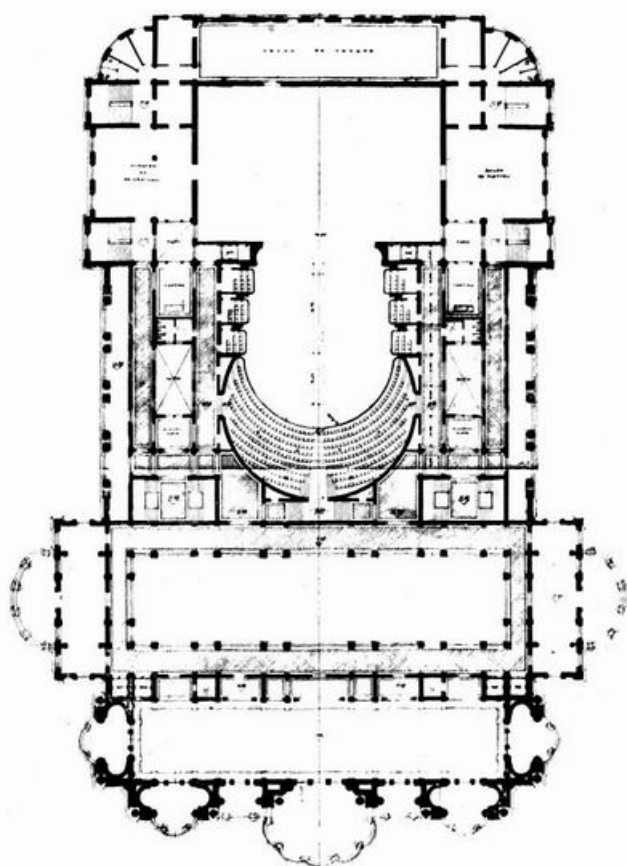


Proyecto Primitivo.
Fig. 16. Nuevo Teatro Nacional. Primera Galeria.



Proyecto Primitivo.

Fig. 17. Nuevo Teatro Nacional



Proyecto Primitivo.
Fig. 18.—Nuevo Teatro Nacional. Segunda Galería.

cadass; pero los mascarones con que se alternan, aunque en sí son bellos, por el lugar en que están resultan demasiado divididos en su masa y fuera de escala con las guirnal-das con que se combinan. Además, por la rigidez de sus líneas se apartan del movimiento general de los lineamien-tos arquitectónicos de la obra. Los ornatos de las acróte-ras se pierden por la altura en que se encuentran, succe-diendo lo mismo con el ornato de los frisos.

El motivo central de la fachada principal, obra de Leo-nardo Bistolfi, se compone de un luneto en donde la Armo-nía se representa por una figura en ademán de adunar y dirigir las pasiones humanas; de una arquivolta en donde se representa la Orquesta formada por varios grupos de geniecillos, y por último dos dualidades que se sostienen en el arco de coronamiento de este motivo central, que re-presentan la Música y la Inspiración. Pues bien, no obs-tante lo hermosa que aparece la figura de la Armonía, el conjunto refleja impropiedad, pues que la obra de Bistolfi parece misteriosa, llena de tristeza y evocadora de la muer-te. No podría ser de otra manera, cuando es sabido que a Bistolfi se le ha llamado poeta escultor de la muerte y son célebres por ese motivo sus obras llamadas "La esposa de la muerte", "La vez de la tumba" y "La belleza de la muerte". No fue en este caso atinada la elección del es-cultor para decorar la entrada de un teatro. Por otra par-te, las figuras de la Inspiración y de la Música, que por su movimiento general podrían estar en armonía con la ar-quitectura del Teatro, ocupan una posición deplorable.

El remate de la cúpula central, que representa el Tea-tro Nacional con sus cuatro figuras de la Comedia, Trage-

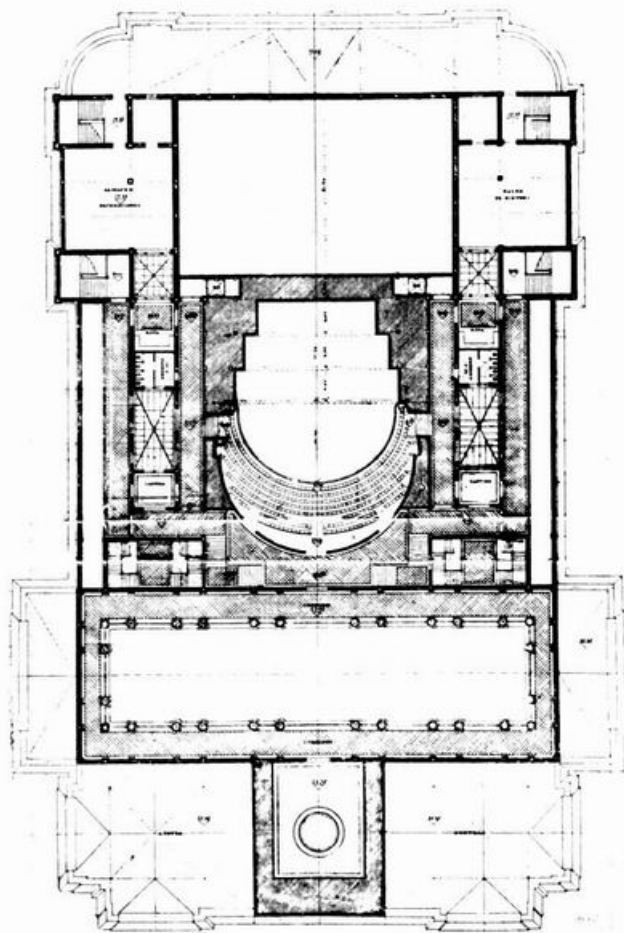
dia, Drama y Drama Lírico, sosteniendo el emblema na-cional de la Patria, fue contratada con Geza Maroti, obra de escultor vienés desconocido, que puede calificarse de magistral; mas por desgracia se hizo, seguramente, sin co-nocer o sin tener en cuenta la arquitectura del Teatro Na-cional, resultando que la obra escultórica no armoniza con el conjunto del edificio.

Los pegazos de Querol, que fueron retirados de sus cuatro remates del escenario, el año de 1921, eran quizás la única obra escultórica que estaba en armonía con el mo-vimiento de las líneas arquitectónicas del Teatro, aunque colocados a considerable altura, se perdían, no sólo en sus detalles, sino en su silueta de masa, a que contribuía la ma-nera como están tratados, impropia de la escultura arqui-tectónica. Son obra mala, decadente, pero quizás como re-presentación del pegaso, de lo menos malo que existe en el mundo de la escultura.

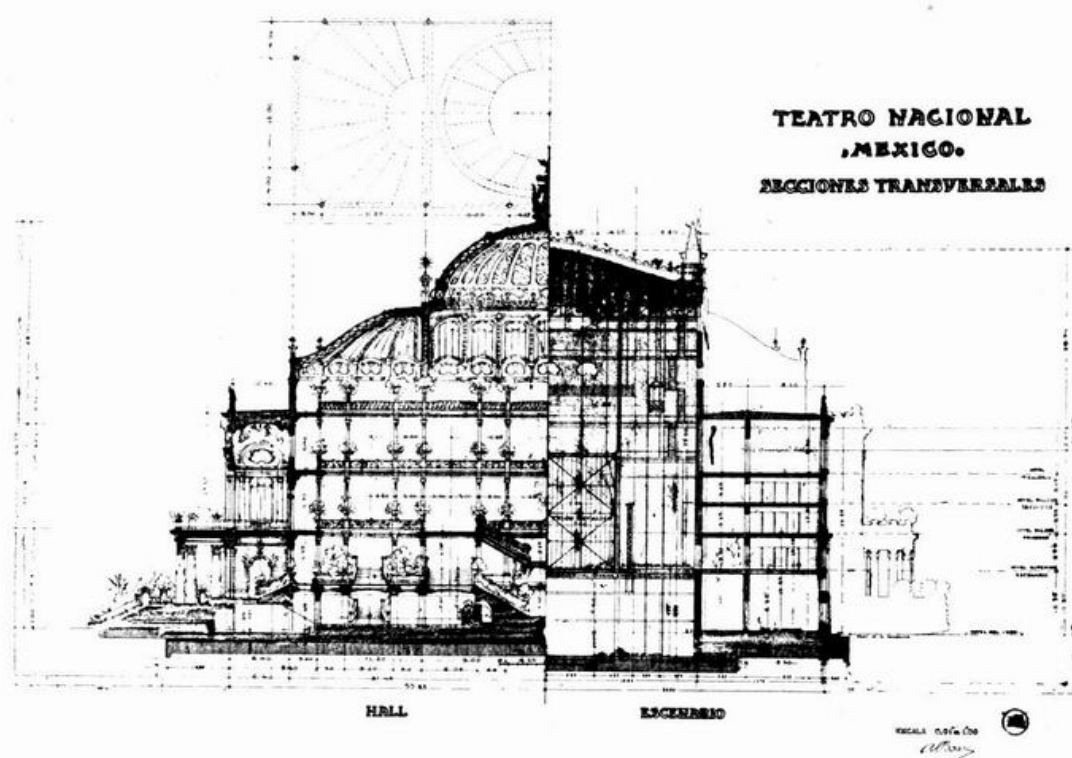
En resumen, la obra escultórica del Teatro Nacional, si en sí misma considerada puede tener algún valor, con-siderada como complementaria o constitutiva de la obra arquitectónica, vale bien poco.

La nueva Dirección

Vistas las deficiencias y señalados los errores del pro-yecto y obra del Teatro Nacional, se procedió a subsanar las unas y corregir los otros, hasta donde fuera llevadero, dado el estado de adelanto de los trabajos y las circuns-tancias económicas que prevalecieron el año de 1919. (Fi-



Proyecto Primitivo.
Fig. 19. Nuevo Teatro Nacional. Tercera Galería.



Proyecto Primitivo.

Fig. 20. Nuevo Teatro Nacional.

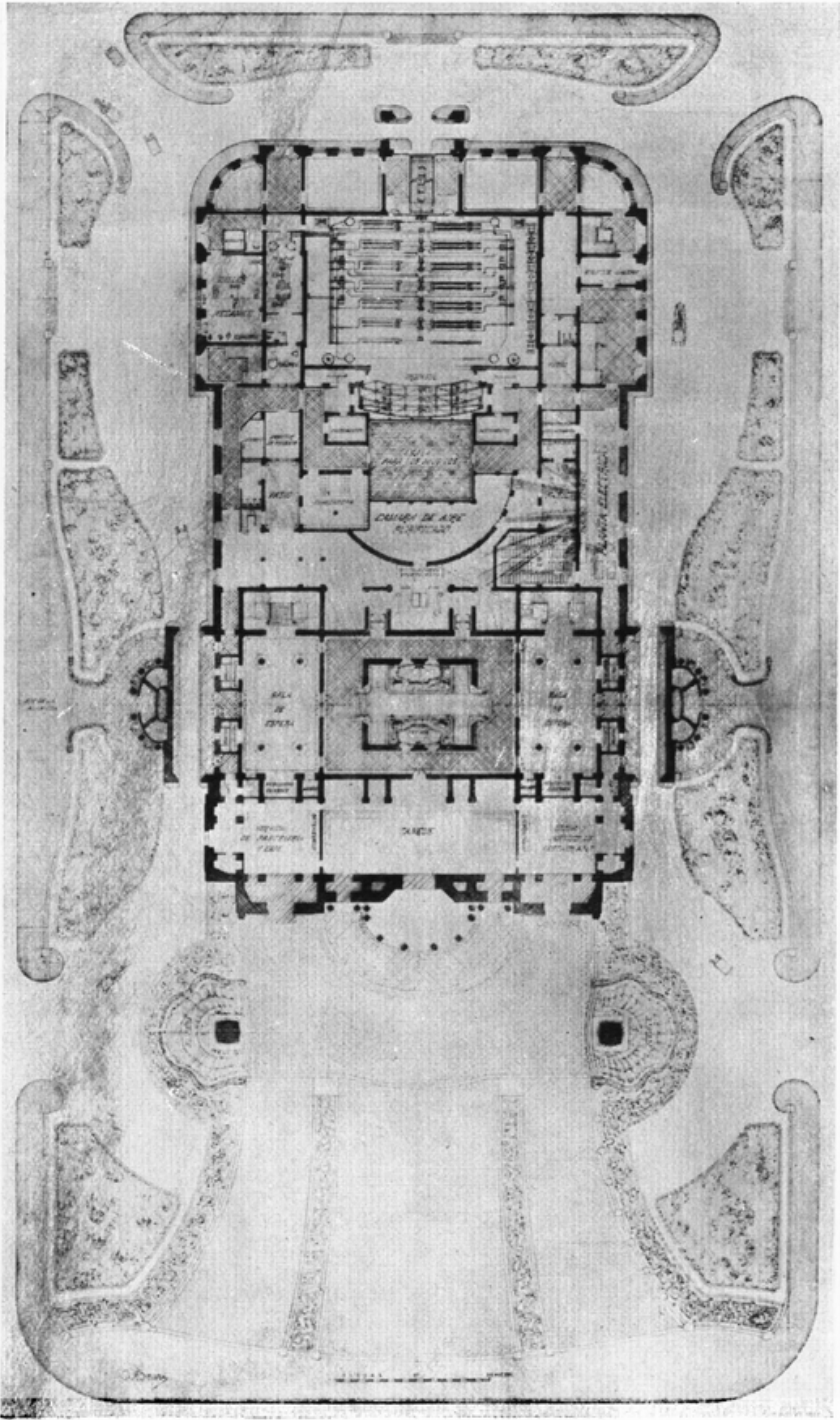
Exposición de Milán 1906



Motivos del Pabellón Húngaro.

Por

Geza Maroti.



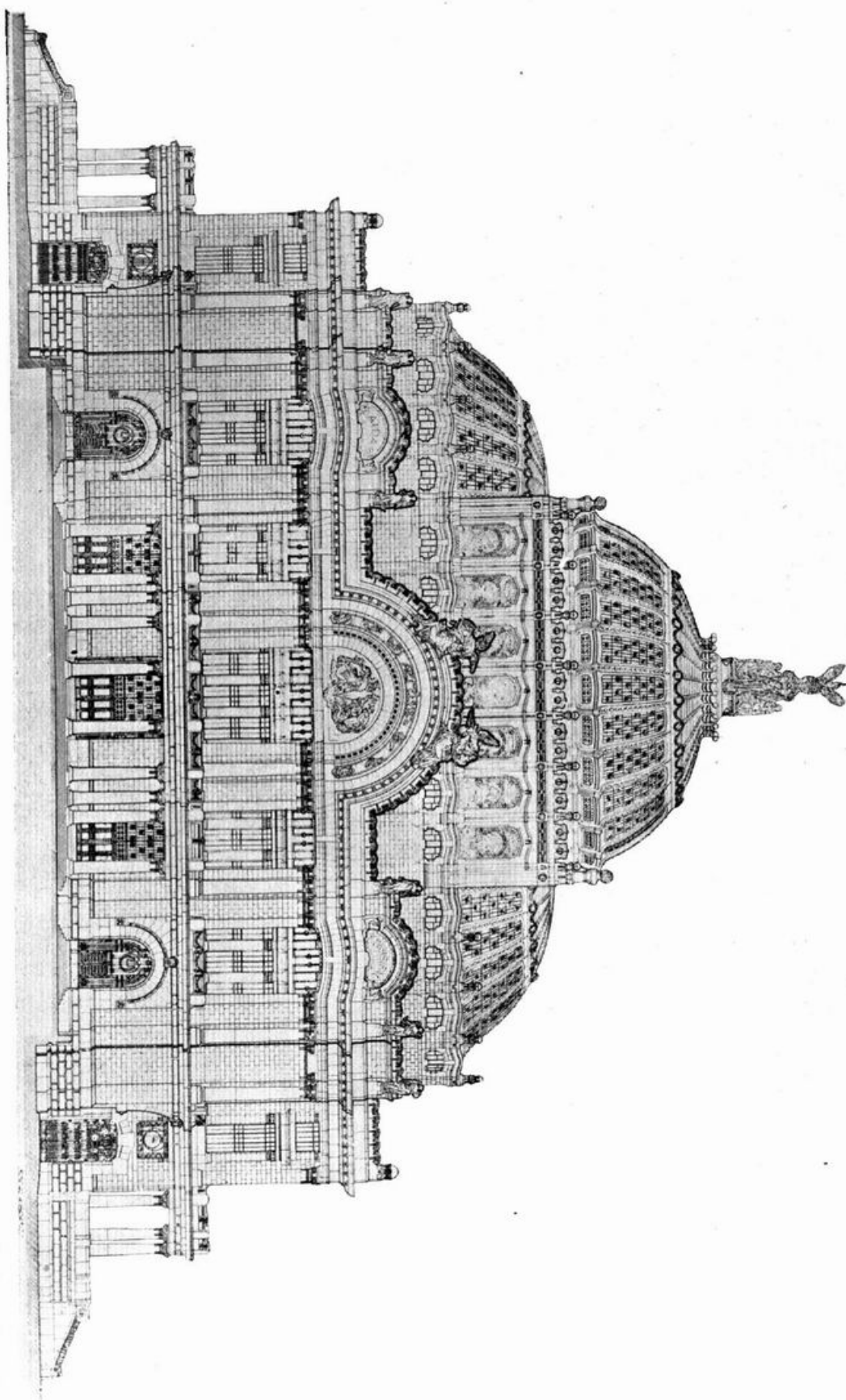
Proyecto Definitivo.

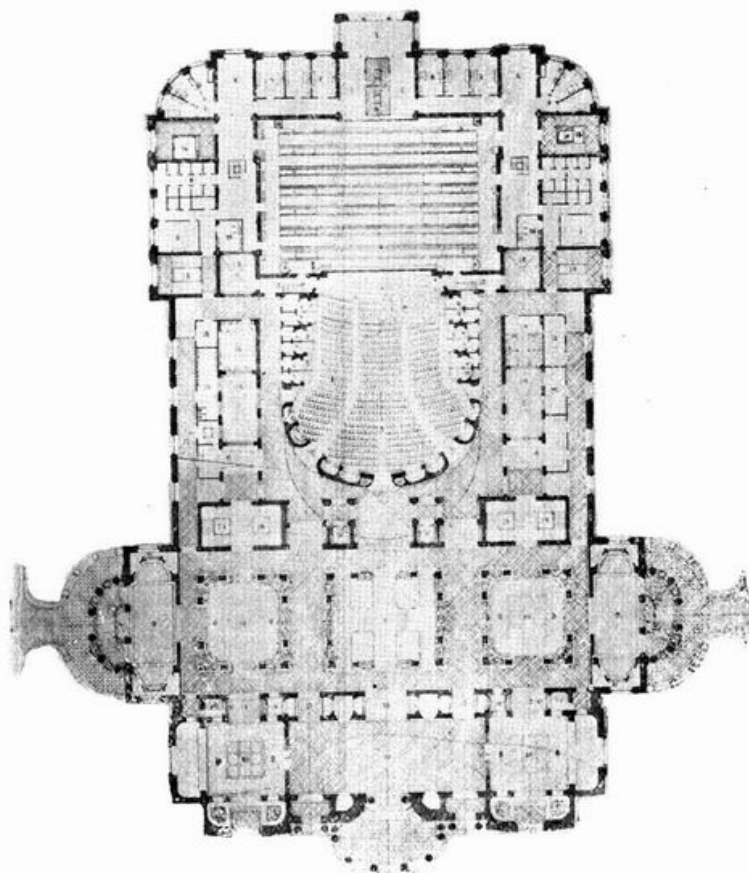
Fig. 21. Nuevo Teatro Nacional.

Proyecto Definitivo.

Fig. 22. Nuevo Teatro Nacional.

Fachada Principal.





Proyecto Definitivo. -
Fig. 23. Nuevo Teatro Nacional. Plateas.

guras 28 a 32, escala aproximada de los grabados 5.5 mm por 5 mts.)

En la planta baja, se agruparon desde luego, los talleres mecánicos, compresoras de aire y bombas con la planta eléctrica y se dispusieron algunas dependencias, como la biblioteca o repertorio y sala de repetición, que no tenía; habiéndose ejecutado en la obra el cambio de todas las tuberías de alimentadores para las instalaciones eléctricas, de acuerdo con el criterio sentado.

Como el piso bajo tuviera una altura excesiva, se dispuso un entresuelo, que vino a llenar algunas deficiencias del proyecto, tales como la falta de dependencias de la Administración.

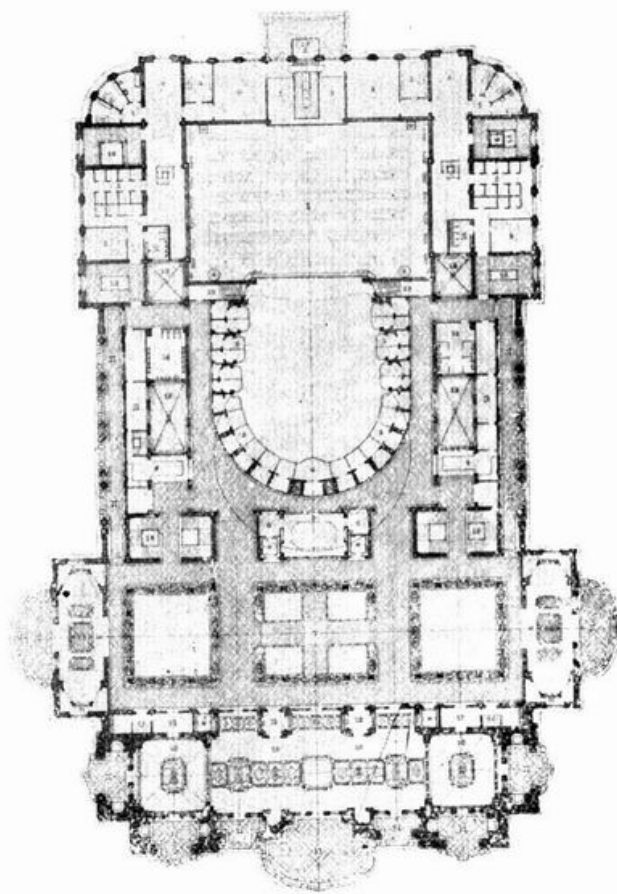
En planta de plateas, se distribuyeron los guardarropas necesarios, se dió a los camerinos las dimensiones de

amplitud que exigen y para la escalera de los mismos, se dedicó otro sitio, y más amplio, que hizo factible su construcción y dió a la galería donde está, mayor amplitud, conservando su integridad.

En la planta de palcos primeros, se dió a los camerinos de la crujía posterior, otra distribución, para aprovechar mejor la crujía. En los camerinos de coristas y en la escalera de ellos, se hicieron las mismas modificaciones que en la planta baja. Se suprimieron los guardarropas para el servicio de la Sala y se modificó la Sala Presidencial y las crujías de los miradores laterales.

En la planta de la primera galería o palcos segundos, se ampliaron los guardarropas y se hicieron en los camerinos las modificaciones ya anotadas en las plantas bajas y de palcos primeros.

En la planta de segunda y tercera galería, sólo se hicieron ampliaciones al guardarropa.



Proyecto Definitivo.
Fig. 24. Nuevo Teatro Nacional. Palcos primeros.

Proyecto Definitivo.

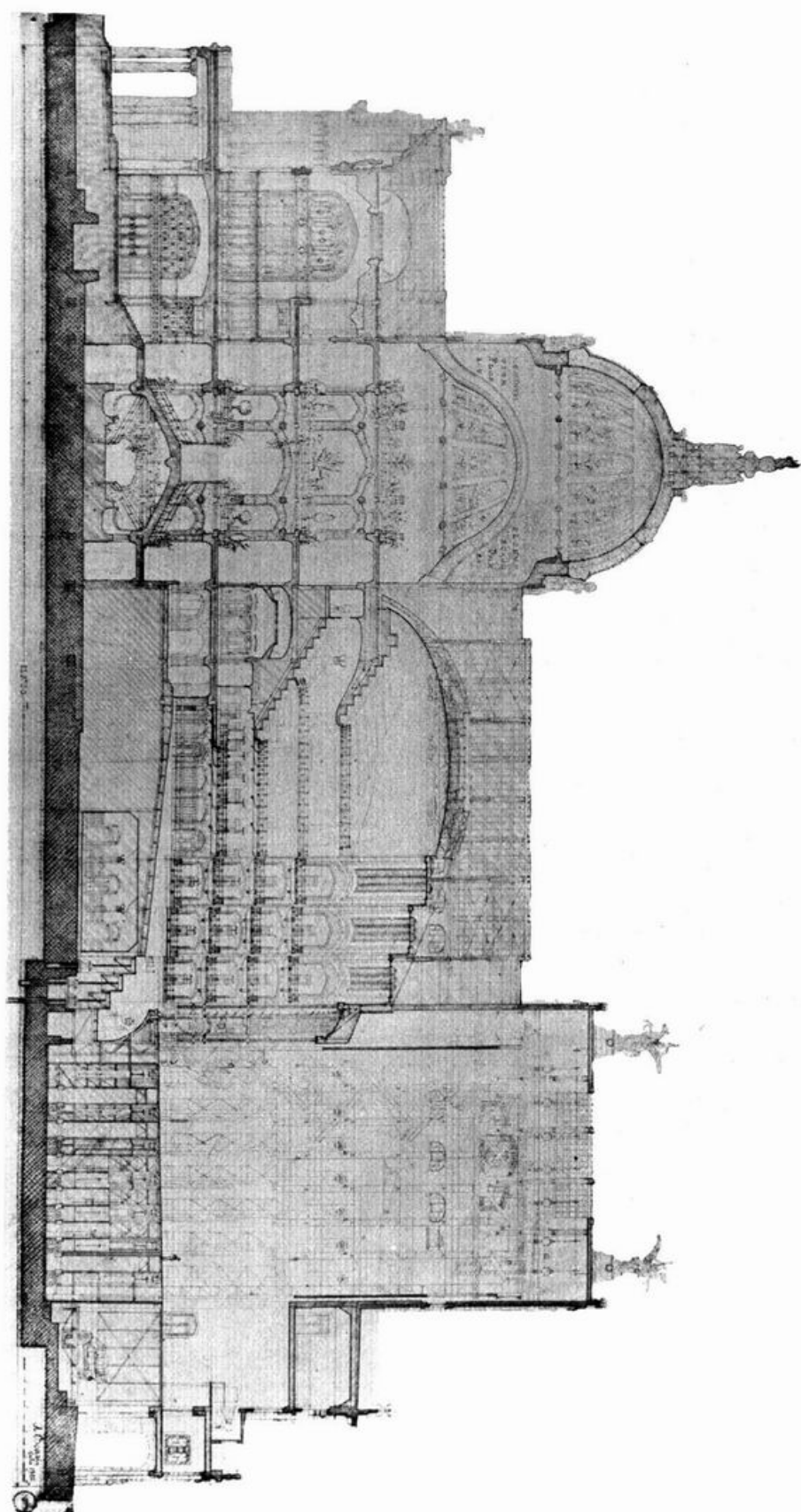
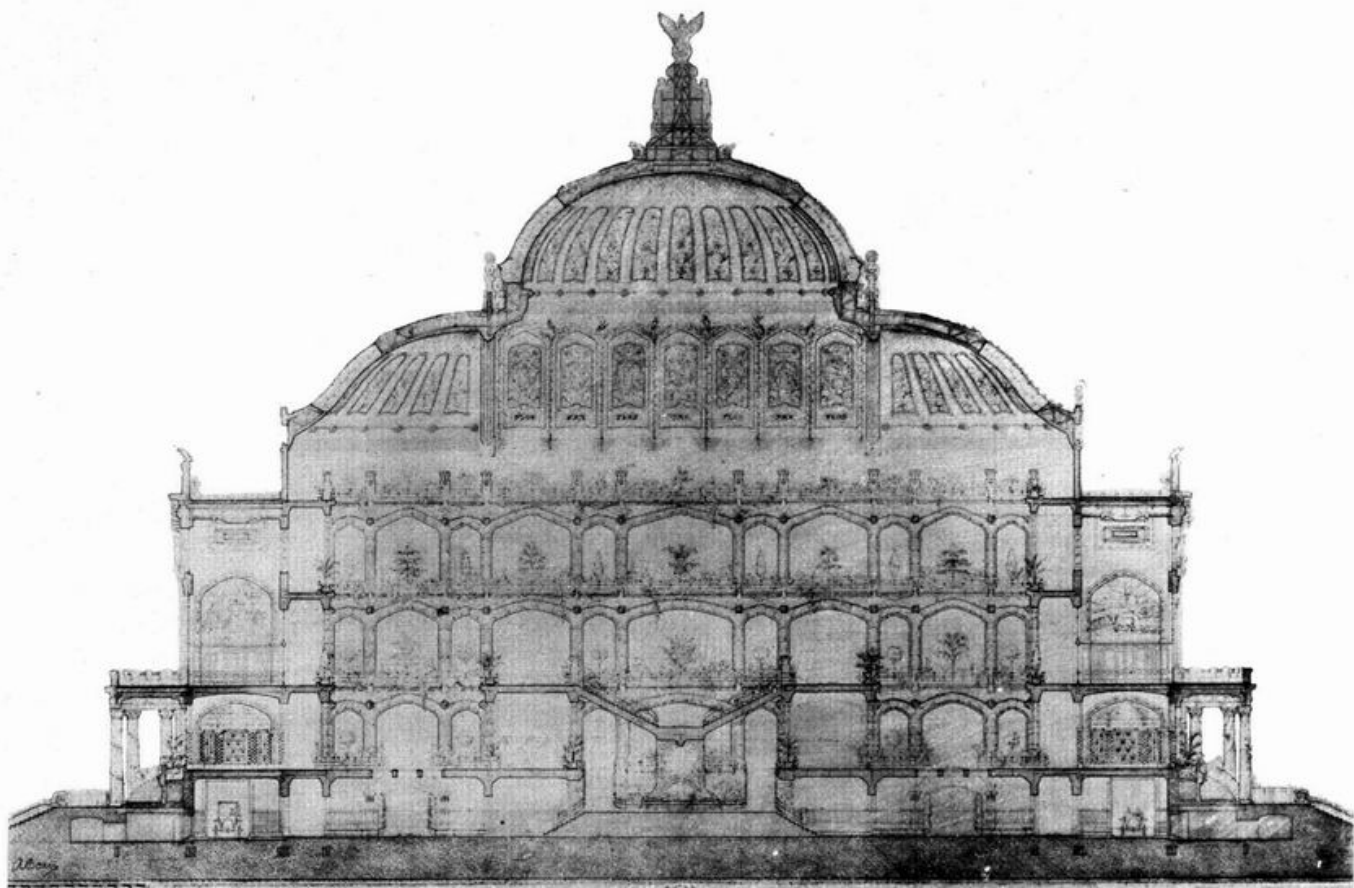
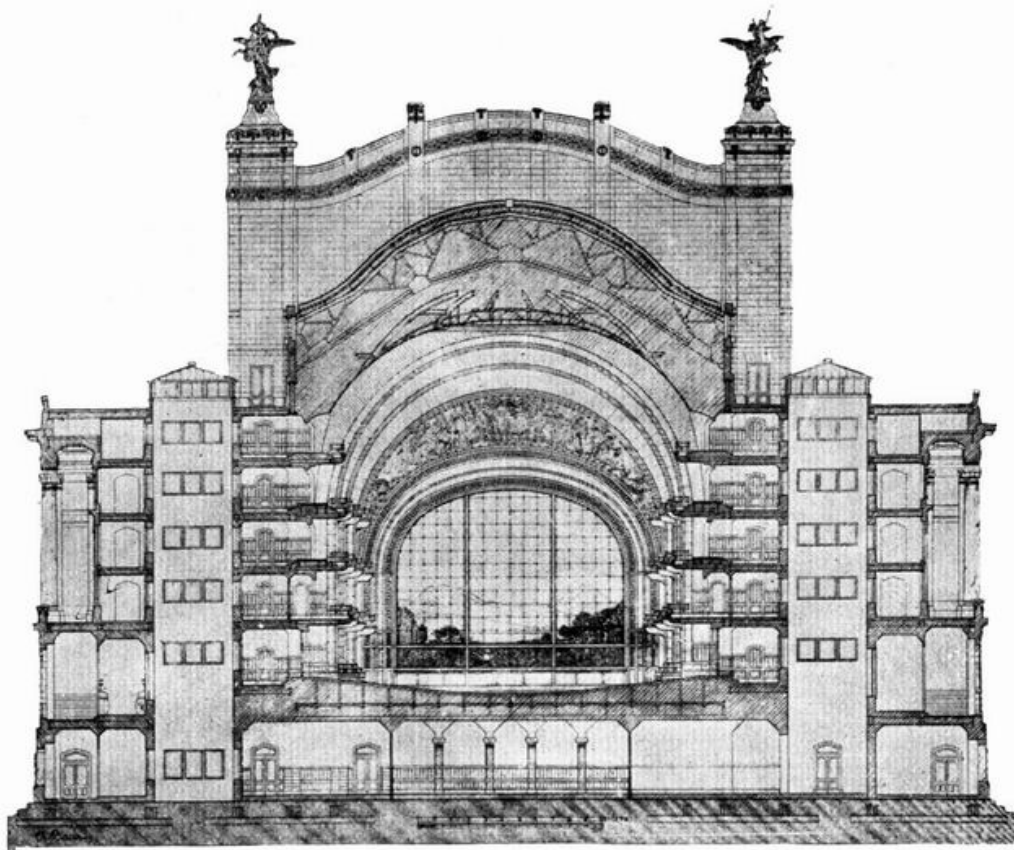


Fig. 25. Nuevo Teatro Nacional.



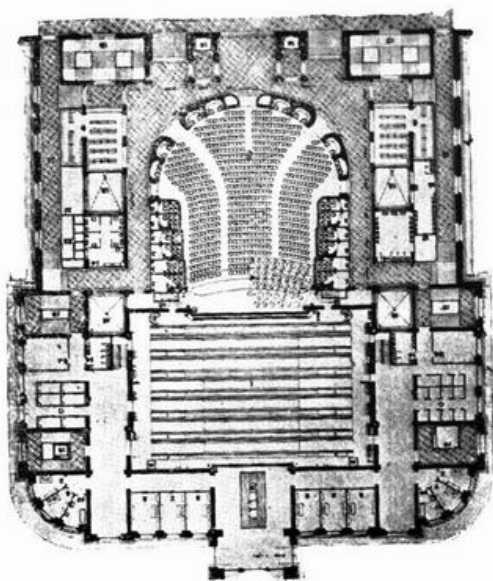
Proyecto Definitivo.

Fig. 26. Nuevo Teatro Nacional.

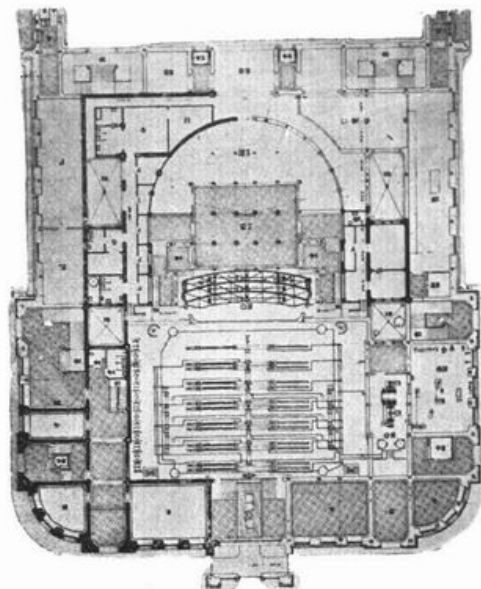


Proyecto Definitivo.

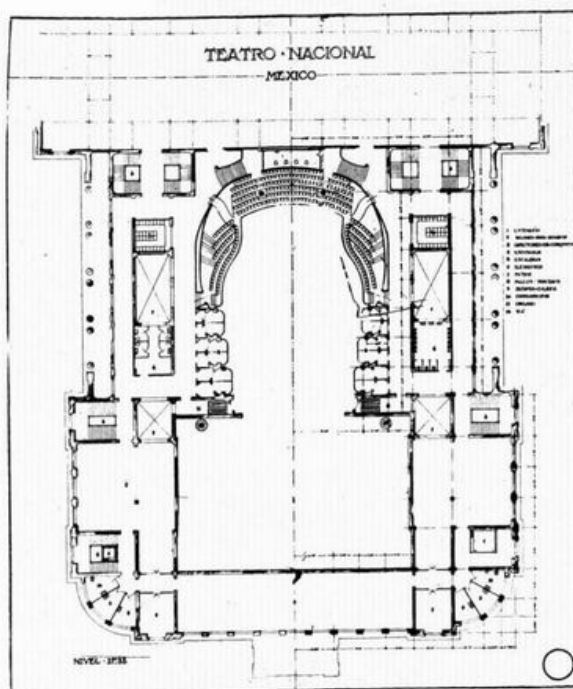
Fig. 27. Nuevo Teatro Nacional.



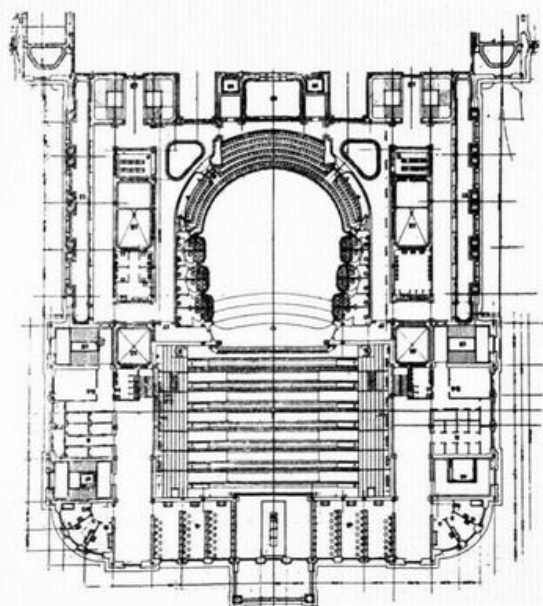
Modificaciones Realizadas.
Fig. 29. Nuevo Teatro Nacional. Plateas.



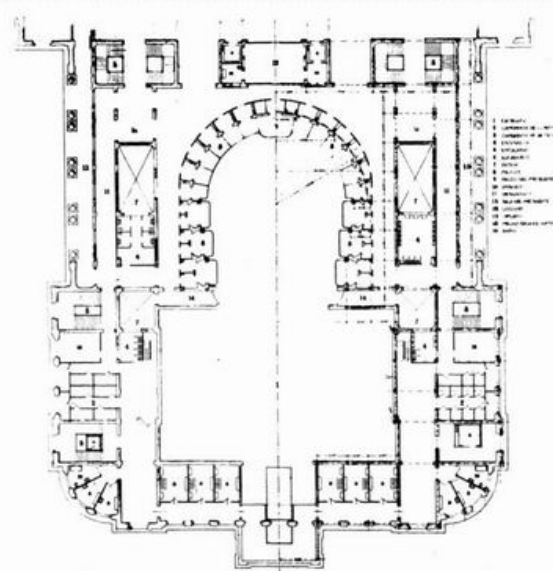
Modificaciones Realizadas.
Fig. 28. Nuevo Teatro Nacional. Sótanos y entresuelo.



Modificaciones Realizadas.
Fig. 32. Nuevo Teatro Nacional.



Modificaciones Realizadas.
Fig. 31. Nuevo Teatro Nacional.



Modificaciones Realizadas.
Fig. 30. Nuevo Teatro Nacional. Palcos Primeros.

LA IGLESIA DE LA SANTISIMA TRINIDAD DE LA CIUDAD DE MEXICO,

Y LOS RETABLOS DE LAS FACHADAS DEL SAGRARIO METROPOLITANO Y DE LA IGLESIA DE TEPOTZOTLAN

Arq. A. Muñoz G.

La Iglesia de la Santísima Trinidad de México es obra, según los historiógrafos del Arq. Lorenzo Rodríguez, proyectada en 1755 y terminada en 1786.

Fué levantada en el solar que ocupara anteriormente la Ermita que Francisco de Olmos y Juan del Castillo, alcaldes de los sastres, dedicaron en 1570 a San Cosme y San Damián.

En 1855, es decir, un siglo después de iniciados los trabajos de la Iglesia, se vió en peligro de ruina, sin duda por los hundimientos que sufriera la obra de un modo intenso y desigual; pero salvada con reparaciones, se volvió al uso público en 1858.

Más tarde, como consecuencia del mismo hundimiento, el agua invadió el Templo y fué preciso cerrarlo hasta el año de 1900, en que después de algunas obras pudo destinarse al culto.

Los movimientos que sufriera están de manifiesto, influyendo definitivamente en su aspecto.—El hundimiento de la fachada debe haber sido tan rápido y marcado hacia el Sur, que a la altura del primer cuerpo se ven las correcciones al plomo, especialmente en el machón Sur.—La base de la torre y el machón Norte, que deben haberse comenzado posteriormente al resto de la fachada, conservan un mismo plomo desde su desplante.—Esto explica el alabeo del muro Norte de la base de la torre y una cuchilla entre el cuerpo central de la fachada y el machón Norte que fue especialmente ornamentada para disimularla.—Pero hay algo más, e interesante, que observar en estas dislocaciones producidas por la compresibilidad del terreno.—En el segundo cuerpo su cornisa se dobla en los extremos de la fachada para ascender verticalmente hasta encontrar las mismas líneas con que rematan los machones y la base de la torre. La masa del tercer cuerpo en que se nota la superposición de fustes de pilastras es inarmónica con el resto, la existencia de la ventana alargada y que quizás está fuera de lugar, sobre todo considerando el interior; la falta de liga entre algunas molduras del tercer cuerpo y el segundo; la pesadez de sus masas con delación al resto de la fachada, especialmente en los estípites.

Debemos creer, entonces, que el hundimien-

to desproporcionaba el interior y que para conservar las proporciones de la nave, se levantó el arranque de las bóvedas, obligándose el aumento del muro de fachada y creciendo el tercer cuerpo del retablo. A su vez en los machones, se dislocó el entablamiento del segundo cuerpo.

Seguramente estas componendas no fueron realizadas por el Arquitecto autor de la obra, pues habiendo transcurrido varios años desde que la obra se había iniciado, difícilmente estuvo siempre a cargo de ella el mismo Arquitecto.—Hay razones, pues, para suponer que su terminación se hizo bajo otra dirección.

Quizás el último cuerpo de la torre o remate, no sea obra de Lorenzo Rodríguez, por más que muy original en su forma y bien comprendido, sus molduras y sus elementos se antojan netamente barrocos y distanciados del resto.

De la parte hundida, nada se conocía hasta ahora; estábamos acostumbrados a ver la puerta chaparrona y a admitir simplemente un hundimiento. Pero familiarizado bastante con la arquitectura de la Iglesia de la Santísima por haberla estudiado durante el año de 1907, cuando siendo alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cursaba la teoría de la Arquitectura, doctrinada y explicada sólidamente por mi maestro el arquitecto D. Nicolás Mariscal, y bajo cuya dirección elaboré "el relevé" de la torre, reproducida en estas notas, tuve la sospecha de que lo que quedaba oculto por hundimiento, era nada menos que todo el pedestal de las columnas del cuerpo bajo, con dimensiones aproximadas de los pedestales del Sagrario Metropolitano, y desde entonces pensaba en hacer algunas excavaciones por vía de investigación, las que he realizado en el mes de septiembre de este año de 1924.

La excavación abarca desde el centro del machón Norte hasta el eje de la base de la columna próxima a la puerta, se removió el terreno hasta llegar al agua ambiente, dejando en descubierto una mampostería con paños lisos bien armados, que envolvía los elementos por descubrir.—Un poco desconcertado por este hallazgo que me hiciera suponer la completa destrucción de los elementos arquitectónicos sustituidos por esas mampos-

terías que aparecían como continuación maciza del cimientto, con toda precaución y cuidado para encontrar la realidad, mandé se desarmara esta mampostería de arriba hacia abajo, viendo con verdadera satisfacción aparecer poco a poco los elementos que buscaba con una ornamentación, riqueza de molduras y detalles no imaginados.

¿Cuándo y con qué objeto habrán sido hechas estas mamposterías? La época no se sabe, pero el objeto, debe haber sido proteger la obra hundida para evitar su desmoronamiento que arrastraba en su ruina las columnas.

La exploración se llevó hasta el desplante de la fachada, más allá del agua ambiente, lo que ha permitido hacer la reconstrucción gráfica que reproducimos en la figura.

¡Nada, pues, se ha adelantado para impedir que las construcciones pesadas en la ciudad de México se hundan! De la Iglesia de la Santísima en 1755, siglo XVIII al Teatro Nacional, en 1904, siglo XX, nada se ha resuelto.

Por la reconstrucción mencionada puede apreciarse la importancia de estos pedestales: son altos de 2.85 mts., con abundante molduración, al-

mohadillados, y ligados al motivo que se desarrolla entre ambos, de un modo original y elegante, motivando el arranque de toda la exornación del paño del muro entre las dos columnas, en la que sobresale el repisón que recibe la escultura de bulto redondo, motivo principal de la decoración.

Parece peculiar de Lorenzo Rodríguez esta manera de hacer el churriguera, como puede verse también en los pedestales del Sagrario Metropolitano, que aunque menos ricos en ornamentación, son quizás más vigorosos. La liga de los dos pedestales motivando la exornación del paño entre las dos columnas, es verdaderamente magistral. Cabe sin embargo observar, en los pedestales descubiertos de la Iglesia de la Santísima, que las figurillas que forman los motivos centrales de los ornatos que se desenvuelven en los dados de los pedestales, en las partes laterales se ven pequeñas, y por consiguiente, fuera de escala; el movimiento de las molduras de la tapa del pedestal, no está cabalmente concebido, dislócense porque no "caben" al ascender para motivar el encuadramiento del ornato del entreje.



Iglesia de La Santísima Trinidad.



EL ARQUITECTO

MEXICO

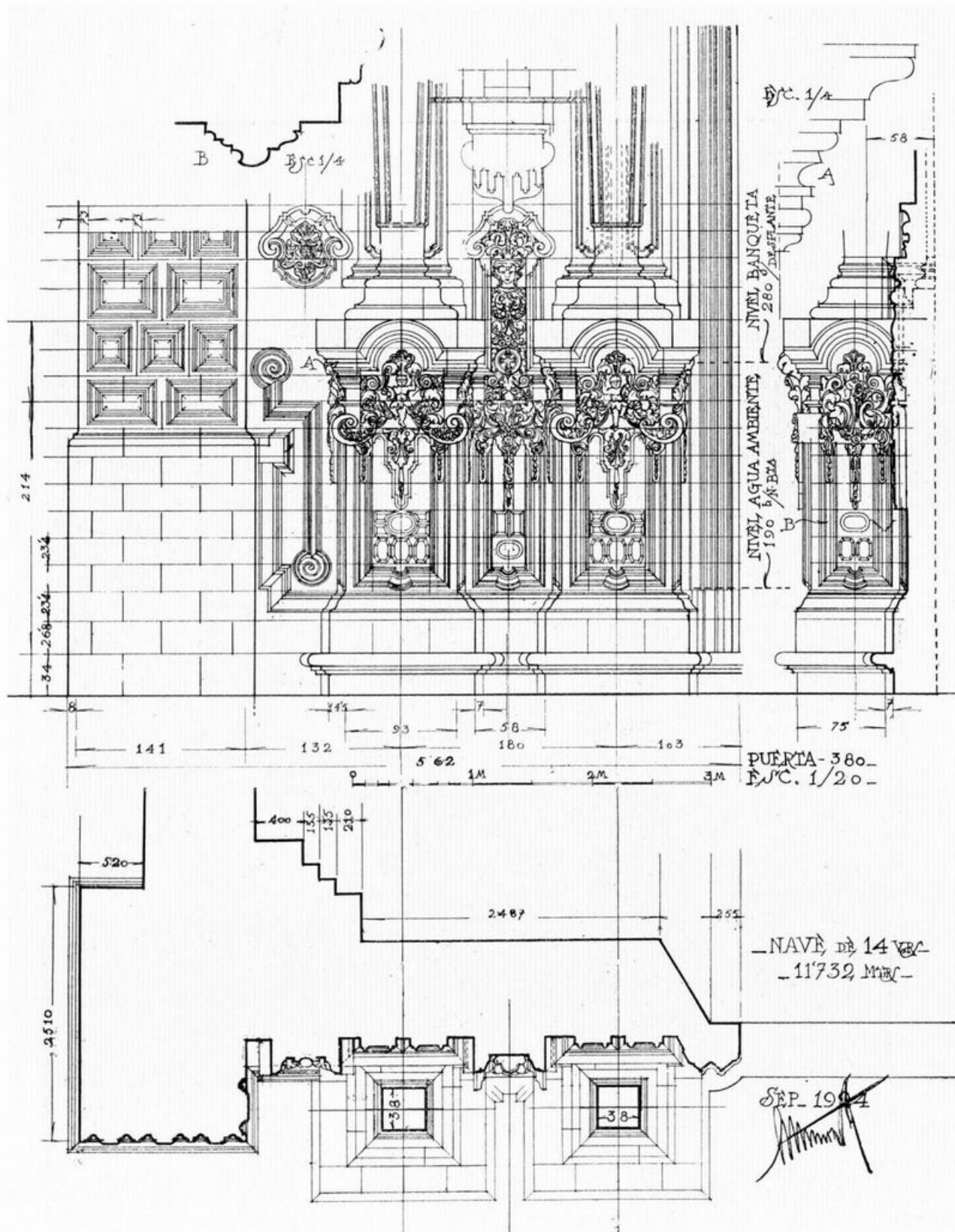
OCTUBRE - MCMXXIV



Iglesia de La Santísima. Estado actual.



Iglesia de La Santísima. Una sugestión de su aspecto original.



Reconstrucción Gráfica de la parte hundida.

Es de sentirse que tengan estos puntos débiles estos pedestales, porque son sin duda los de mayor relieve y riqueza, si se les compara con los del Sagrario y Tepozotlán.—El Arq. Rodríguez no ha dejado en la Santísima un ejemplar de columna aislada, a la manera de los realizados en los retablos churriguera hechos en madera.—Con esta disposición se evitan las penetraciones o encuentros con las pilastras, de difícil solución, porque el fuste de la columna churriguera es un elemento galibado, no único, sino complejo en donde las secciones van aumentando de la base y del capitel hacia el centro del fuste y están muy dis-

simo de alargar base, capitel y otros elementos hasta alcanzar el paño de la pilastra, con lo cual resultan verdaderas deformidades; si se toma para hacer el empotre el paño del arranque del fuste sobre la base de la columna, entonces resultan intercesiones más o menos difíciles de los elementos más amplios, en que se divide el fuste, con las pilastras, como pasa en Tepozotlán.

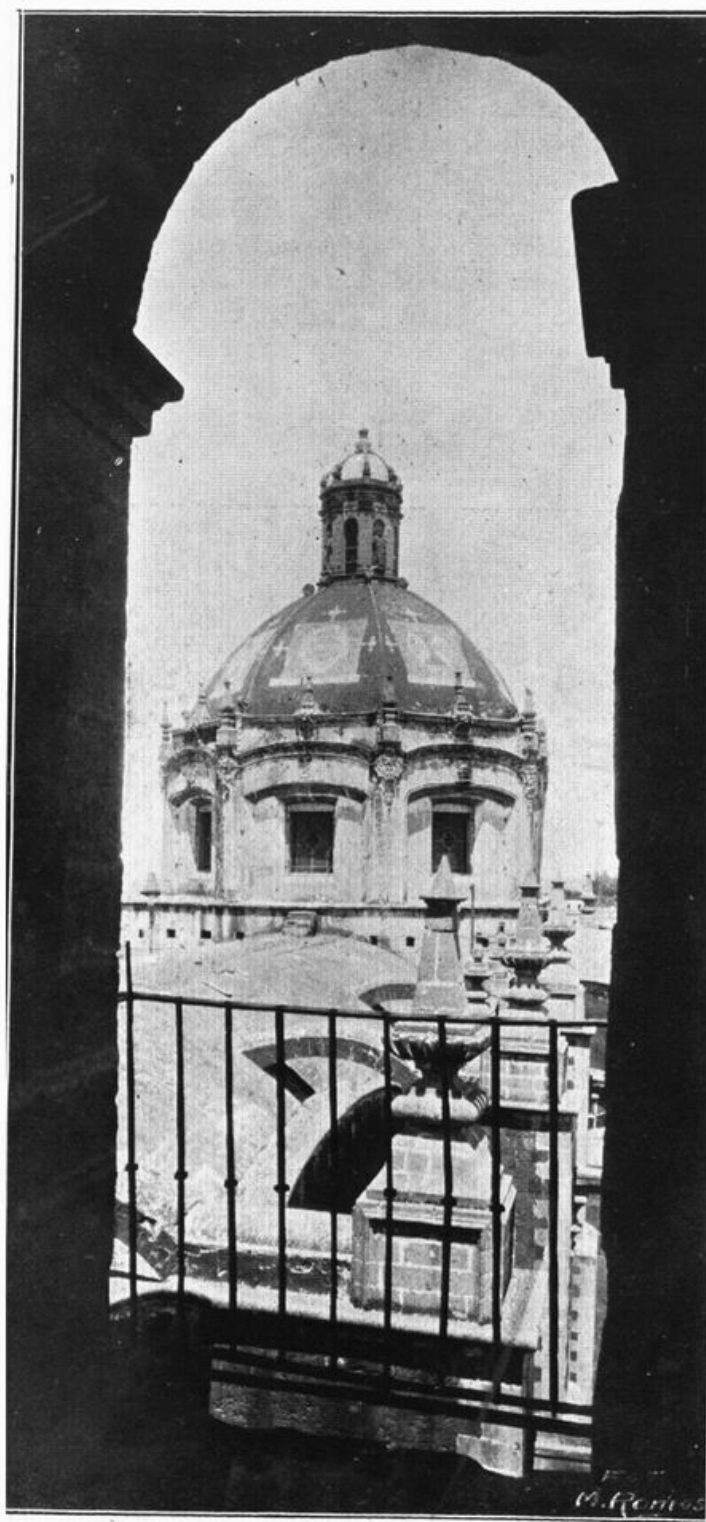
Estas dificultades se aumentan cuando, como en Tepozotlán y en el Sagrario, a las pilastras no les faltan abundantes molduras y relieves que las caractericen. ¿Cuál de las tres soluciones puede considerarse la mejor? En la Santísima, si bien no



Detalle del cuerpo bajo de la Fachada.

tintamente ornamentadas.—Si analizamos el caso del Sagrario donde se toma como paño de empotre el elemento más amplio del fuste, entonces sucede que las partes próximas a la base y al capitel, inclusive la base y el capitel mismos, quedarían aislados, dando mal efecto, lo que para impedirlo se ha usado el expediente desagradabili-

existen las deformaciones por adosar o empotrar, en cambio la columna parece frágil, tanto por sus proporciones mismas, cuanto por su característica subdivisión; por otra parte, su saliente oculta la decoración de los entrejes en las vistas escorzadas de la fachada.—En el Sagrario es deplorable la deformación del capitel, pero en cambio la masa



Cúpula y estípites vistos desde la Torre.

de las columnas es más vigorosa, verdaderamente soberbia por la riqueza de líneas y abundancia de masa en el medio y parte baja del fuste, adquiriendo mayor estabilidad, por el mismo empotramiento.—Su saliente, aunque es muy vigorosa oculta menos la decoración del fondo de la fachada.—En Tepozotlán el empotramiento es correcto, pero la forma en general del fuste no es tan armoniosa ni vigorosa como en el Sagrario; en cambio es la fachada que por el menor saliente de las columnas empotradas y por la amplitud del

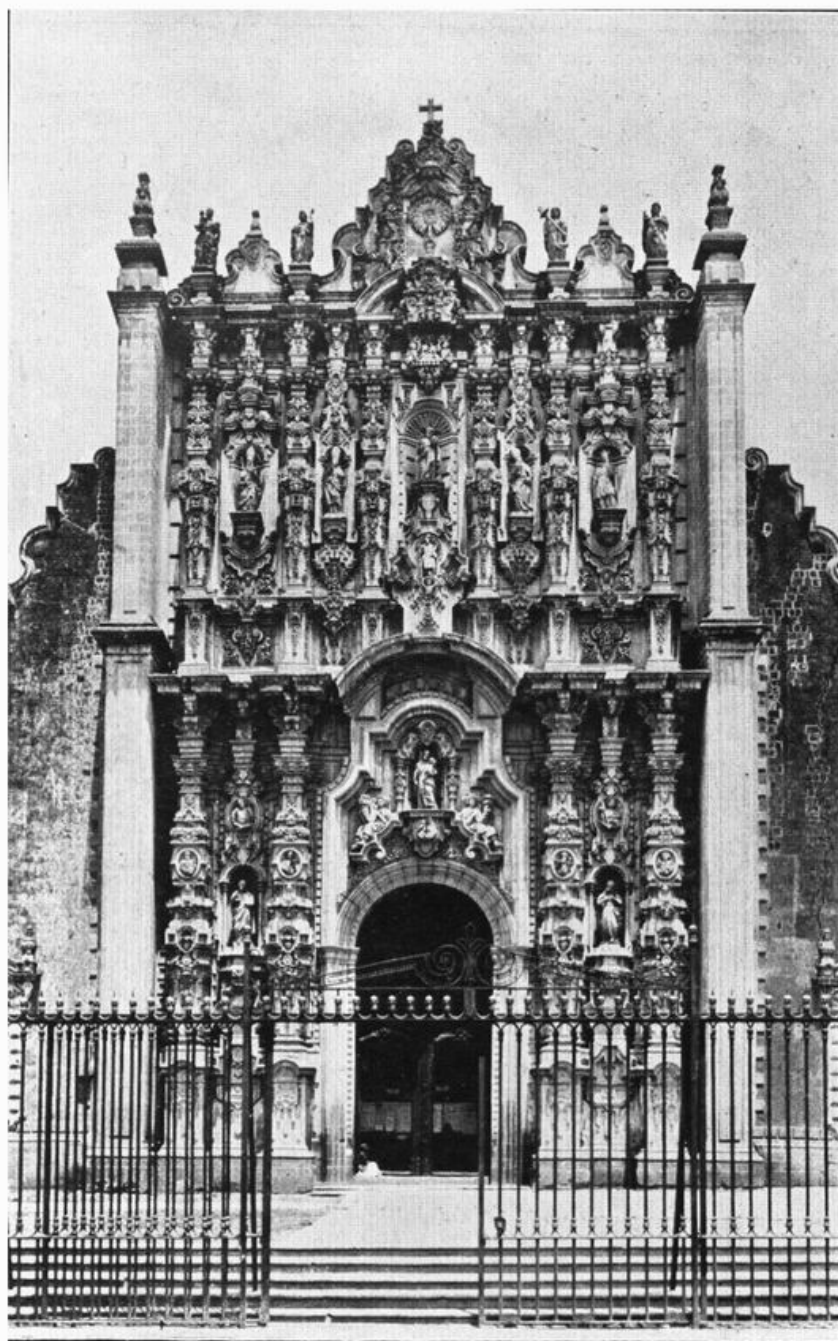
entreje de las columnas, permite en su claro-oscuro mayor tranquilidad y mayor lucimiento en el conjunto del retablo.

De los cuatro ejemplares de retablos apuntados, los realizados cabalmente son sin duda los del Sagrario, especialmente el que se ve hacia el Sur.—Hay en ellos unidad de obra y unidad de composición.

Por lo que toca a la Santísima, a consecuencias del hundimiento, la obra pierde su unidad, pues en el tercer cuerpo el proyecto de Lorenzo



Iglesia de Tepetzotlán.

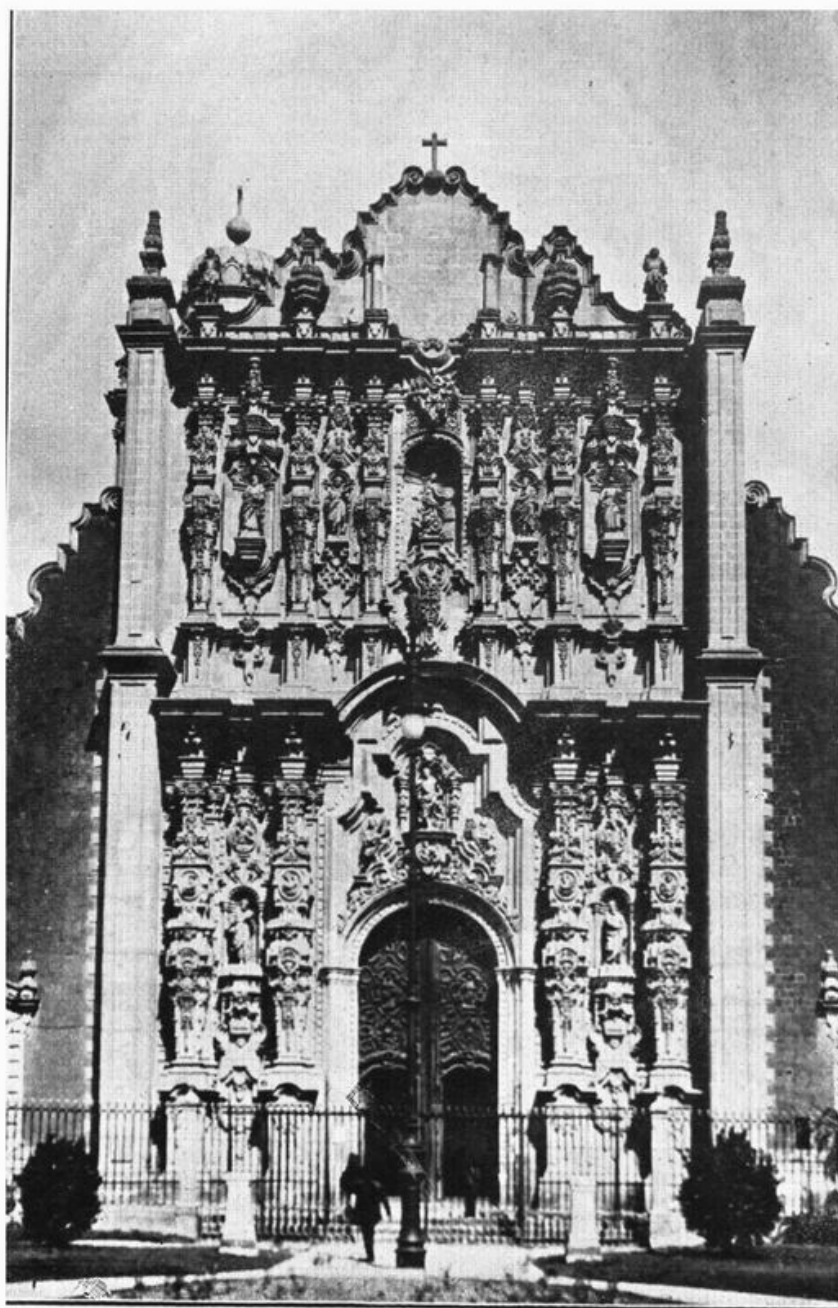


Fachada Sur. Retablo del Sagrario Metropolitano.

Rodríguez ha sido alterado por la necesidad de aumentar en altura la fachada para poder tener una mejor proporción en el interior.—La sugestión que presento reduciendo la altura del tercer cuerpo, y la altura de la ventana, conservando en una línea horizontal la corniza del segundo cuerpo que liga el retablo de la fachada con los machones, da también una idea bastante clara de las proporciones originales del cuerpo bajo con sus pedestales y de la portada, así como del conjunto de la obra.

En Tepozotlán puede observarse también que el tercer cuerpo denuncia ser de época distinta al resto de la fachada, y quizás sea un agregado al proyecto original o cuando menos un motivo cre-

cido en sus dimensiones, pero hecho sin duda con más conocimiento y talento de lo que lo fuera el de la Santísima.—Puede precisarse tal aseveración con el hecho de verse pesadas las masas de ese tercer cuerpo de amaneramiento en el ornato aplicado y la falta de escala en los motivos, diseminados y carentes de ligas entre sí. Además, la bóveda pasa por el segundo cuerpo, y vista la parte posterior del tercer cuerpo, se marcan perfectamente por diferencia de mampuestos dos épocas, quedando dentro de los lineamientos del primitivo remate el medallón en donde constan algunos datos sobre la construcción del Noviciado e Iglesia de Tepozotlán.



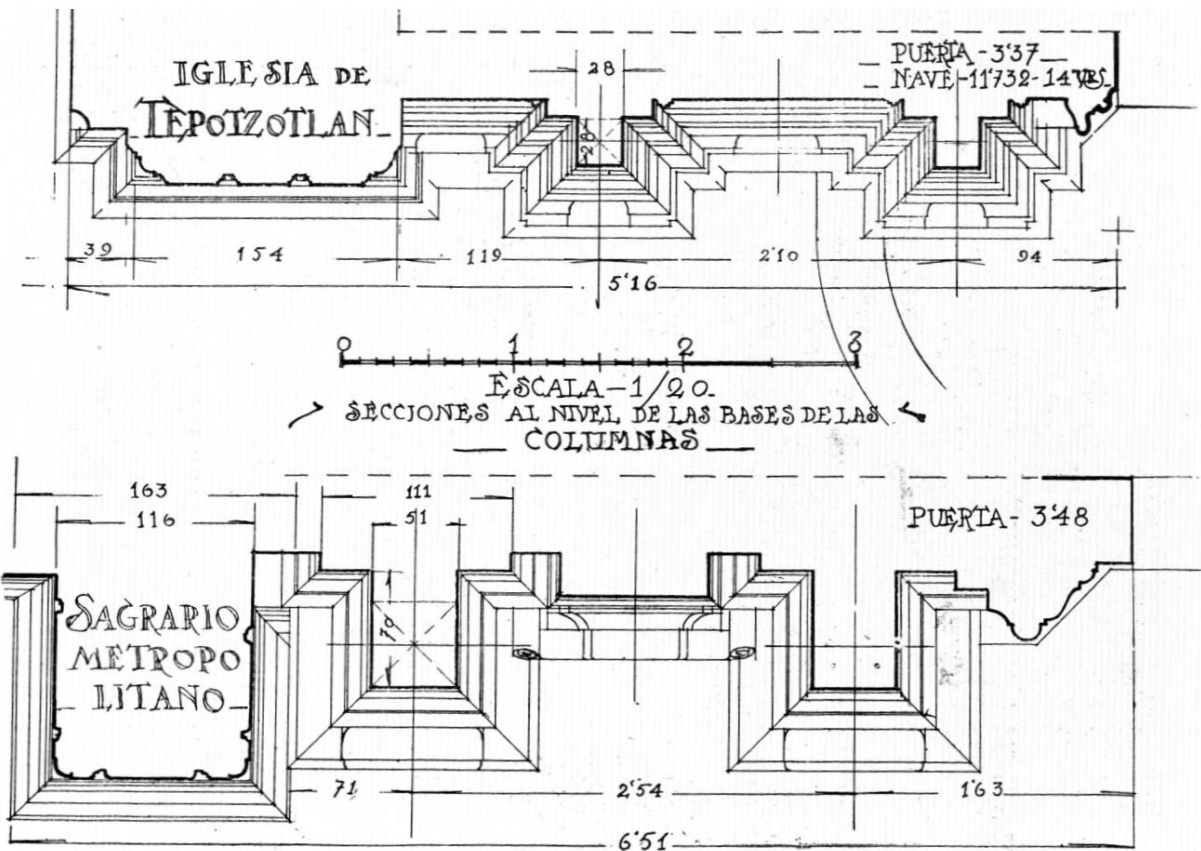
Fachada Oriente. Retablo del Sagrario Metropolitano.

En punto a ejecución, en todas ellas se ve gran habilidad, pero quizás, y debido a la docilidad del material empleado en Tepozotlán, la talla adquiere ahí la mayor delicadeza.

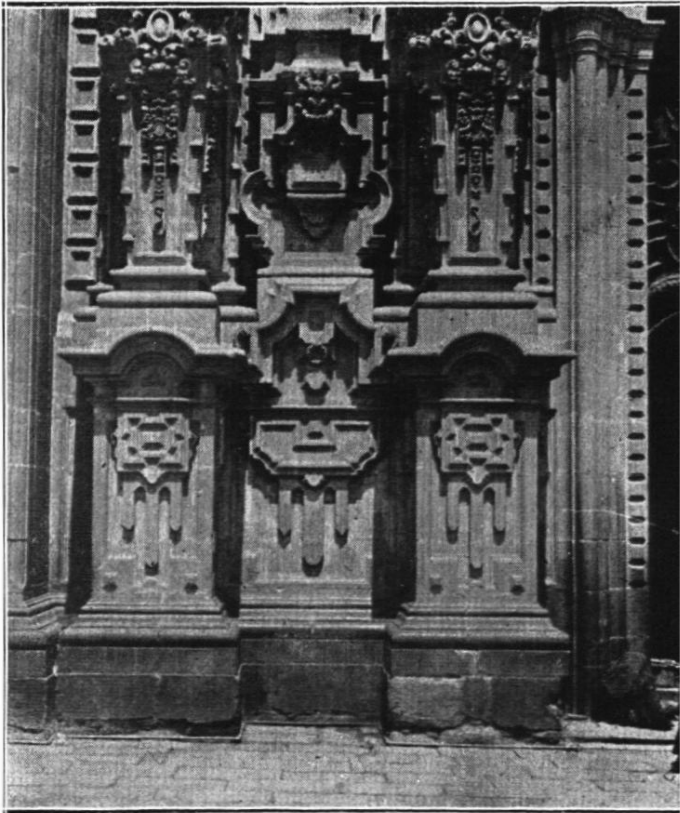
Por cuanto a construcción, en regla general se ve que excepcionalmente emplearon sillares de grandes dimensiones, y que por el contrario, hubo el empleo de sillares de pequeñas dimensiones que

llevan las líneas del aparejo sin relación o liga con las líneas de la decoración, molduras u ornato.

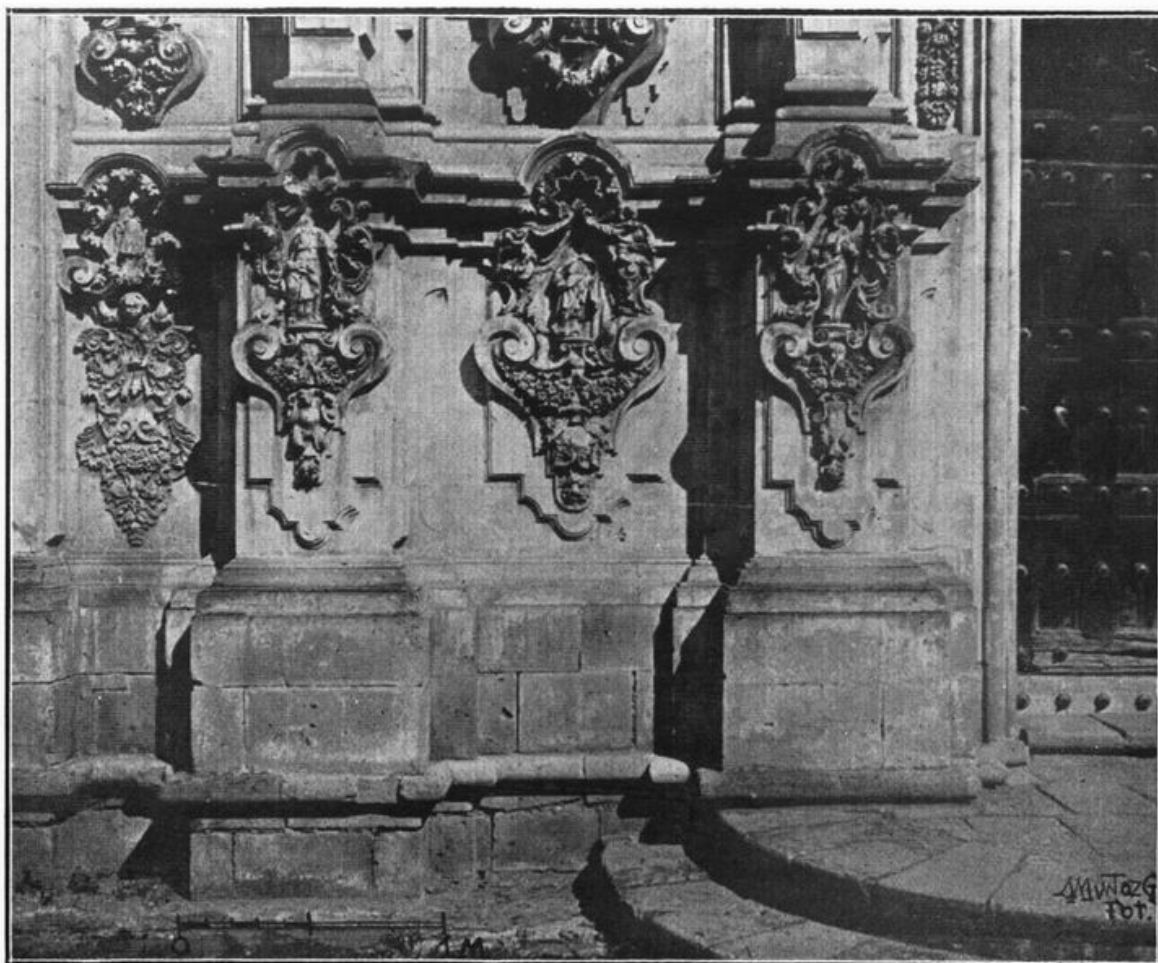
Valgan estas notas como un homenaje de devota admiración para los Arquitectos que concibieron y ejecutaron estas obras y que en el actual siglo XX no podrían ejecutarse, entre otras razones, por la rapidez y el costo de la vida.



Plantas de los Retablos de Tepotzotlán y el Sagrario.



Pedestales del Sagrario.



Pedestales de Tepotzotlán.

La Arquitectura Colonial y el Interés Actual por su Conocimiento y Aplicación en la Solución de los Problemas Arquitectónicos del día, y los Arquitectos

Nicolás y Federico Mariscal.

Arq. A. Muñoz G.

Hoy parece estar de moda el estilo Colonial, pues que en arquitectura, a veces, también el capricho es ley. Arquitectos, pasantes y alumnos de arquitectura, o simples amantes de las bellas artes, todos, han vuelto sus estudios y actividades a lo llamado colonial y se ufanan porque impere como en pasadas centurias.

Este hecho para algunos parece un acontecimiento espontáneo, sin antecedentes ni principio, a la manera de un sér nacido por generación espontánea, de un fruto sin formación; mas no ha sido así.

En la primera década del Siglo XX, año 1907, pasaba por la Escuela Nacional de Bellas Artes asistiendo al curso de Teoría de la Arquitectura dado por mi maestro el arquitecto D. Nicolás Mariscal, en cuyo programa, que desarrollábase, comprendía el ejercicio de construir un "releve" de motivos arquitectónicos de edificios o construcciones Coloniales; haciendo los croquis respectivos, tomando después las dimensiones en la obra mis-

ma para acotar el croquis y hacer después la reconstrucción gráfica a escala determinada.

Esta práctica establecida con anterioridad al año de 1907 y seguida sin interrupción mientras la clase estuvo a cargo de los hermanos Mariscal, Nicolás y Federico, llevó a toda una generación de arquitectos al conocimiento de las formas arquitectónicas coloniales.

Las consecuencias y frutos de esas prácticas fueron inmediatos ya que en los cursos de composición y sin imposiciones de criterio por parte de los profesores, los ensayos para resolver los problemas que se nos ponían, con formas coloniales eran frecuentes (Fig.) y proyectos profesionales como el del arquitecto Benjamín Orvañanos, presentado el 16 de marzo de 1911, resolvió un Palacio Arzobispal en estilo colonial.

En el ejercicio de la profesión son muchas las construcciones realizadas con el mismo espíritu en la primera década de este Siglo y principios de la segunda por los arquitectos Estanislao Suá-

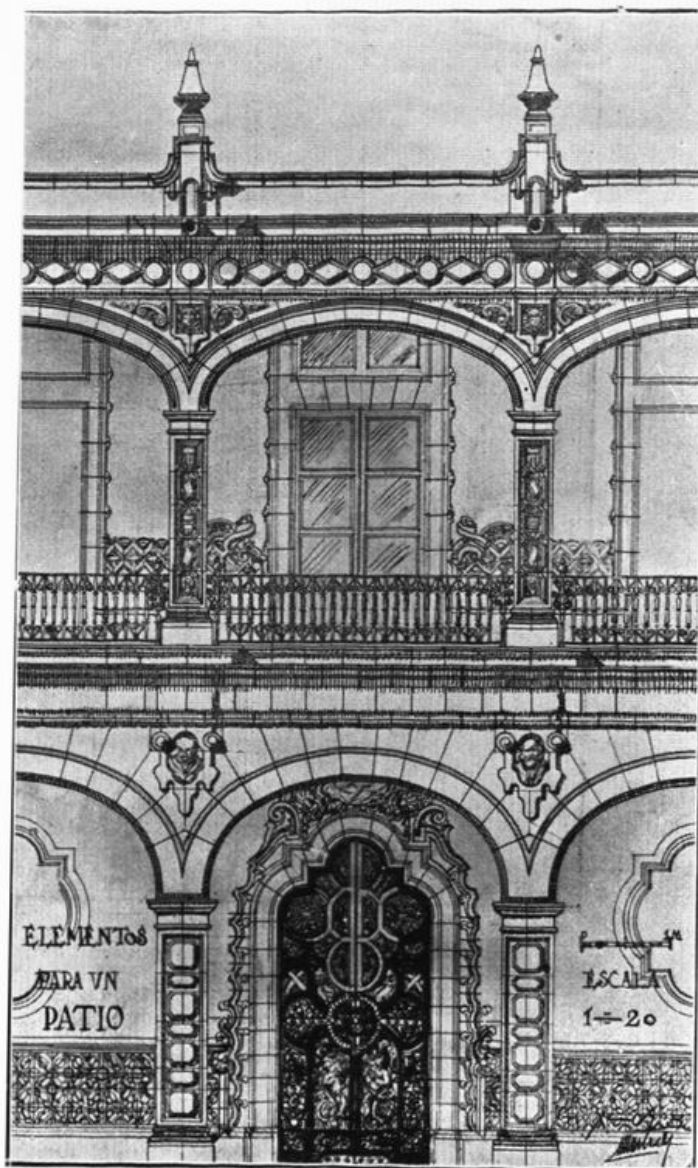
rez, Rafael Goyeneche, Samuel Chávez, Manuel Gorozpe, Benjamín Orvañanos, Ignacio Marquina, y desde entonces la decisión por el arte colonial ha ido extendiéndose y desarrollándose hasta el grado que hoy lo vemos.

Como labor de información de documentos digna de mención, está la del arquitecto Mauricio Campos, realizada en la Secretaría de Hacienda cuando estuvo encargado del departamento de Bienes Nacionales, y que últimamente han empezado a dársele publicidad.

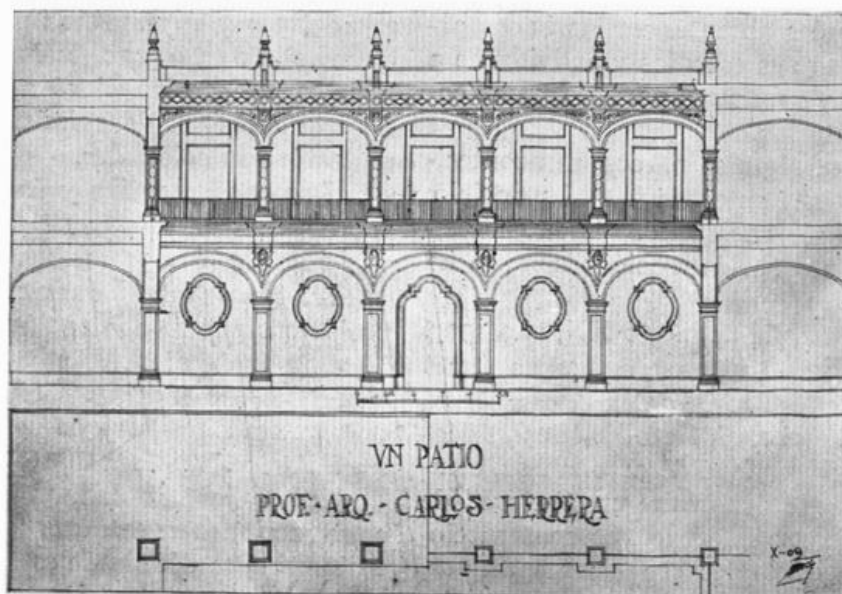
¿Podremos creer o esperar en un renacimiento Colonial? Indudablemente que no.

La esencia de las formas arquitectónicas son las formas mismas, derivadas de los sistemas constructivos los cuales están cambiando definitivamente en la actualidad como en ninguna otra época y por lo tanto sólo podrá tener aplicación en las formas nuevas, la decoración de ellas con motivos coloniales.

Sea de ello lo que fuere, quepa la gloria de haber iniciado las nuevas tendencias coloniales a los arquitectos Nicolás y Federico Mariscal.



Trabajo Escolar de Composición.



Trabajo Escolar de Composición.

CIA. CALERA DE APASCO, S. A.

ROSAS MORENO 77.

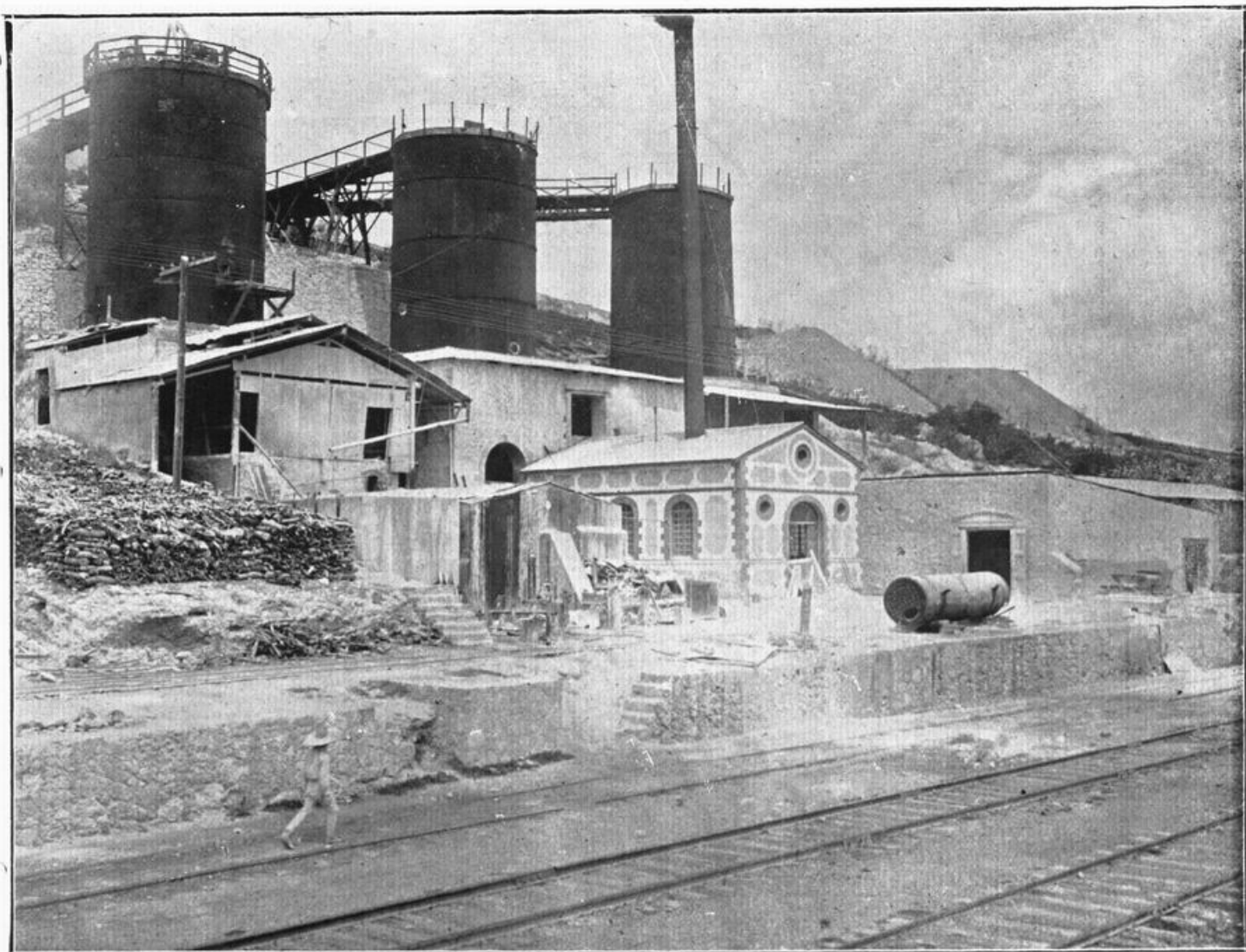
TEL. ERIC. 11-94.

MEX. 160 JUAREZ

La mejor Cal de la República. La más económica por su alto rendimiento en lechada

CEMENTO Y YESO de las mejores marcas

A PRECIOS DE FABRICA



LA VAJILLA DE PLATA

Segundo Alonso y Cía. Suc.

Av. Guatemala núm. 10.

MEXICO, D. F.

Vidrios Sencillos Vidrios Mediosdobles Vidrios Rayados Vidrios Especiales

Vidrios de Piso Cristales de Aparador Lunas de Varias Clases

Grabamos, Encurvamos, Biselamos, Plateamos y Hacemos Vidrierías Artísticas

COMPañIA MANUFACTURERA
DE
CEMENTO PORTLAND
S. A.
“LA CRUZ AZUL”



Cemento Portland preferido en las
MODERNAS CONSTRUCCIONES DE MEXICO

Fábrica de Bloques huecos de Cemento y Hormigón
Vigas de Cemento Armado Transportables

**COMPañIA FUNDIDORA DE
FIERRO Y ACERO
DE
MONTERREY
S.A.**

