

PRESENCIA MEXICANA EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES. EL PABELLÓN «MORISCO» DE NUEVA ORLEANS (1884)

Rafael López Guzmán y Aurora Yartzeth Avilés García

Introducción

La evocación del pasado ha sido una constante en diversos periodos históricos, a modo de apropiación del pasado como garante de la existencia contemporánea. Evocación que tuvo en el siglo XIX uno de sus momentos álgidos, con cualidades formales y simbólicas variables en las distintas geografías, tanto en Europa como en América.

En el caso de México, esta reconstrucción del pasado se convirtió en argumento de identidad, de autenticidad, de garantía de supervivencia cultural en momentos de definición moderna de la mexicanidad. La arquitectura constituyó uno de los medios a través de los cuales se expresaron las distintas construcciones de la identidad nacional. Fue durante el Porfiriato (1876-1910), pese al afrancesamiento general de la cultura, cuando los arquitectos mexicanos entendieron la posibilidad de crear un vocabulario arquitectónico propio que les permitiera, desde el espejo del pasado prehispánico y virreinal, consolidar la identidad nacional. Todo ello en el marco del eclecticismo: combinando el empleo tecnológico del hormigón y el acero con motivos ornamentales tomados de distintos lugares y épocas históricas, ofreciendo una imagen propia sin renunciar a los avances de la modernidad europea y norteamericana. Eclecticismo en sentido positivo en tanto en cuanto cada estética del pasado suponía una manifestación parcial de la belleza, y era la opcionalidad subjetiva la que otorgaba su sentido en un contexto cultural determinado. El arquitecto «debía consolidar la visión del hombre universal: heredero y depositario de las grandes civilizaciones y momentos de la historia»,¹ al tiempo que, a través de la recuperación de las formas del pasado, se pretendió construir la identidad y crear «estilos nacionales».

En México, esta búsqueda identitaria osciló entre las recuperaciones de la estética prehispánica, así como de estilos europeos —como el Renacimiento español y el Gótico veneciano— y de los exotismos orientales, bajo la denominación genérica de *morisco*.² Posteriormente, desde principios del siglo XX, la revalorización de la tradición virreinal se impulsó como un nuevo emblema de la identidad, alentada por los trabajos de teóricos como Jesús T. Acevedo en 1910 y Federico E. Mariscal en 1913. El primero consideraba a la arquitectura «colonial» como la directriz principal de la evolución y de donde podría emerger una arquitectura nacional real; mientras que el segundo señalaba que había sido en la época hispánica cuando los elementos de la nacionalidad mexicana se combinaron, por lo que las construcciones de esos años debían tomarse como base para realizar las modificaciones que revelarían en los edificios «actuales», los cambios que sufrió «de entonces acá la vida del mexicano». En la Ciudad de México, se promovió un ciclo

1 Hugo Arciniega Ávila (2010). La exposición internacional mexicana de 1880, en Hugo A. Arciniega Ávila, Rebeca Kraselsky Masmela, et ál. *México en los pabellones y las exposiciones internacionales, 1889-1929*. México D. F.: Museo Nacional de San Carlos/Instituto Nacional de Bellas Artes/CONACULTA, p. 21.

2 Véase James Oles (2013). *Art and Architecture in Mexico*. Londres: Thames and Hudson, p. 207.

de conferencias sobre el arte de la Nueva España y el periódico *El Universal* abogó por la restauración de los monumentos realizados durante la época virreinal.³

De esta manera, el pasado hispánico se rescató como periodo unitario y conjunto, recubriendo los nuevos edificios, en muchos casos, institucionales y comerciales del centro histórico con fachadas barrocas que copian descaradamente los motivos decorativos de los palacios adyacentes de los siglos XVII y XVIII, sin olvidar concesiones a lacerías de ascendencia mudéjar, arcos polilobulados o a la utilización de cerámicas poblanas sin reparar en su origen técnico y sí en sus valores identitarios. Estos falsos historicistas tuvieron la ventaja de no incidir de forma agresiva sobre los volúmenes previos instalados en las cuadras virreinales. Su vigencia, bien asentada ideológicamente, superaba los tiempos de la revolución, y encontraron en José Vasconcelos a un defensor a ultranza de valores sociales que se visualizaban en la dotación de edificios institucionales neocoloniales con reconocimiento de formas artísticas y culturales del periodo virreinal, lo que conlleva, igualmente, la primera protección de bienes patrimoniales a nivel legislativo.⁴

México en las exposiciones universales e internacionales

Si la definición de la identidad nacional se convierte en un objetivo cultural del Estado y de la sociedad en general, la ventana exterior que suponen las grandes exposiciones internacionales será una muestra de la evolución del pensamiento en México.

Los organizadores de las exposiciones entre 1876 y 1929 buscaban como principales objetivos fomentar la industrialización del país y el intercambio comercial. A través de la exhibición de los productos, se pretendía no solo mostrar las riquezas, industrias y producciones nacionales, sino también ampliar los mercados y efectuar intercambios comerciales.

México participó en varias exposiciones a caballo entre los siglos XIX y XX. Su presencia tuvo como constante la preocupación por mostrar una imagen de nación moderna y estable que los líderes políticos de la época se preocuparon por erigir. Para ello, se valieron de equipos de funcionarios encargados de la organización de estos eventos, quienes llevaban a cada una de las sedes lo más sobresaliente del país. Los edificios en los que México exhibía sus productos manifestaban la imagen nacional que se deseaba proyectar al exterior, así como las concepciones que las élites organizadoras tenían sobre su propia realidad a través de los vínculos que extendían con la época prehispánica, virreinal o el legado occidental.

La primera exposición internacional a la que México concurrió de manera oficial fue la de Filadelfia en 1876. Para esta feria, se montó un *stand* en un edificio

3 Véase Annick Lempérière (1995). «Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural», *Historia Mexicana*, 45 (2), p. 348.

4 Como proyección internacional, esta fue la estética del pabellón diseñado por México para la Exposición Iberoamericana de Río de Janeiro en 1922 realizado por Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi. Más tarde, en el concurso convocado en 1926 para el pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla se presentarán varios pabellones neocoloniales, conjuntamente con otros neoindígenas que serían, a la postre, la tendencia elegida con claras reminiscencias mayas y toltecas.

ubicado en Fairmount Park, y se completó la presencia mexicana con una sección en la Galería de Arte, donde se exhibieron obras de los profesores de la Academia de San Carlos y de sus alumnos más aventajados. El *stand* mexicano era de estilo «neoclásico con algunos adornos aztecas». ⁵ La recuperación del pasado prehispánico fue un elemento importante en la búsqueda y la construcción de la identidad nacional y en varias ocasiones se recurrió a él como carta de presentación de México.

La siguiente convocatoria en la que participó México fue la Exposición Industrial Universal y Centenario Algodonero (Nueva Orleans, 1884), para la que se construyó el pabellón de estilo «morisco» proyectado por el arquitecto José Ramón Ibarrola Berruecos, al que dedicaremos un espacio monográfico en este texto. Es interesante destacar que el contingente de obra de arte destinado a exhibirse en esta muestra incluyó una mayor cantidad de pinturas virreinales con respecto a las que se enviaron a Filadelfia, lo cual indica una mayor valoración de este tipo de arte en aquel momento. ⁶

Continuaría México su presencia, ahora al otro lado del Atlántico, en la Exposición Universal de París de 1889 que conmemoraba el centenario de la revolución. La comisión organizadora realizó un esfuerzo logístico y económico sin precedentes en la historia del país. A diferencia de los eventos anteriores, México participó con un pabellón de grandes dimensiones, inspirado en la arquitectura de Xochicalco y en la mitología prehispánica, que conjugó el interés por destacar el linaje nacional con la aspiración de mostrarse como un país moderno y listo para recibir inversiones y migración.

El edificio, proyectado por el historiador Antonio Peñafiel en colaboración con el ingeniero Antonio de Anza, fue construido según las indicaciones del ministro de Fomento, Carlos Pacheco, de «representar el tipo característico de algún o de algunos de los monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero». ⁷ Así, se giró la mirada hacia los monumentos de Huexotla, Teotihuacán, Mitla y, en especial, Xochicalco, de los cuales se extrajeron motivos y elementos formales que fueron reinterpretados en el pabellón y ordenados en un alzado de inspiración grecorromana en el que columnas de «estilo mexicano» reemplazaron a las clásicas y figuras toltecas se dispusieron a manera de cariátides. En la fachada, se colocaron doce relieves en bronce que representaban a dioses, héroes y mandatarios aztecas, realizados por el escultor mexicano Jesús Contreras, que entonces se encontraba en París. ⁸ El edificio combinó motivos del

5 Mauricio Tenorio Trillo (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 67.

6 En el contingente que viajó a Nueva Orleans, se incluyeron trece pinturas virreinales, mientras que a Filadelfia se enviaron solo cinco (véase Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Doc. II.038, referido por Eduardo Báez Macías [2003]. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 284).

7 Clementina Díaz y de Ovando (1990). «México en la Exposición Universal de 1889», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 61, pp. 113-114.

8 Para mayor información sobre el edificio y su programa iconográfico, véase Fausto Ramírez (1988). *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*, en *vv. AA. Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte* [XI Coloquio Internacional de Historia del Arte]. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 201-258.

pasado con materiales constructivos modernos, como el armazón interno de acero, fabricado por una compañía francesa.⁹ El espacio interior, diseñado con gran lujo y ostentación, manifestaba el gusto parisino.

La estética del pabellón mexicano en París puede verse como la apropiación visual y simbólica de un pasado glorioso, y la manera en que fue entendido en su momento considerándose heredero de un linaje remontado a los héroes y reyes aztecas, cuya valentía y calidad moral era resaltada y sus hazañas reconocidas como las bases de la historia nacional. Asimismo, se aprovechó el interés de las naciones europeas por el estudio de las culturas antiguas colocando a México en esta sintonía, al mostrar sus contribuciones al conocimiento universal.

En el pabellón, México exhibió una gran cantidad de productos, entre ellos algodón, sedas, «vestidos nacionales» de cuero y de paño, sillas de montar, cueros curtidos y pieles exóticas, bordados, encajes, trabajos en carey y muebles. Se enviaron también varios modelos de máquinas para la agricultura y la industria, así como «un modelo de un ferrocarril de buques por el cual los buques serían transportados de océano a océano a través del istmo [de Tehuantepec]» y un mapa que mostraba «todos los territorios y productos, ferrocarriles y líneas telegráficas». No podía faltar una réplica de la Estatua de Cuauhtémoc del paseo de la Reforma, objeto que estuvo presente en casi todas las exposiciones en las que participó México. Entre las obras artísticas, en esta muestra se exhibió un lote bastante amplio de pinturas de José María Velasco y sus alumnos,¹⁰ quienes recibieron comentarios favorables de la prensa: «Sí, hay una escuela de paisajes en México, y una escuela que no debe nada a nadie, que no ha imitado a nadie, que se ha formado sola, mirando la maravillosa vegetación en los valles, lejanos claros en las montañas, la luz dulce y transparente en las arquitecturas».¹¹ Indudablemente, estas obras evidenciaron no solo la gran calidad técnica de los pintores de paisaje, sino que también difundieron la imagen de un Estado sólido gracias a su territorio, a sus recursos naturales, inmerso en un proceso de industrialización y preparado para recibir inversión extranjera.

Volvería México a París para la gran Exposición Universal de 1900, cuya finalidad era despedir el siglo con un gran evento que «reflejara el deslumbrante genio de Francia y mostrara que, al igual que en el pasado, seguimos a la vanguardia del progreso».¹²

En la muestra, participaron 75 pabellones extranjeros, distribuidos a lo largo del terreno de la exposición, que ocupó todo el Campo Marte, el Trocadero,

9 James Oles (2003). *Art and Architecture in Mexico. Op. Cit.*, p. 201.

10 José María Velasco dirigió el Grupo I, correspondiente a las obras de arte. Como parte de este contingente, se exhibieron 68 obras del paisajista, lo cual muestra la gran importancia de su trabajo en el México de estos años (véase Mauricio Tenorio Trillo [1998]. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930. Op. Cit.*, p. 91).

11 «La pintura en París, honor a un mexicano», en *El Mundo*, México, jueves 15 de agosto de 1889 (publicado por Ida Rodríguez Prampolini [1997]. *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos, tomo III [1879-1902]*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 255).

12 Raymond Rudorff (1972). *Belle Époque: Paris in the Nineties*. Londres: Hamilton, p. 322 (citado por Mauricio Tenorio Trillo [1998]. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930. Op. Cit.*, p. 253).

la explanada de los Inválidos, las Cours de la Reine y las orillas del Sena entre el Pont de l'Alma y la place de la Concorde. En los siete meses que duró, 39 millones de personas recorrieron sus espacios, entre ellos las magníficas construcciones erigidas en el marco del evento, representativas de las innovaciones arquitectónicas de finales de siglo, tales como el Petit Palais, el Grand Palais, la Gare d'Orsay y el Puente Alexander III, inaugurado para celebrar el acercamiento político entre Rusia y Francia.¹³

Para la construcción del pabellón en el que México exhibiría sus productos, se generó el ya repetido debate en torno a la búsqueda de un estilo arquitectónico nacional, hasta el momento inexistente. Por ello, se decidió asociar al país con la imagen de universalidad y colocarlo a la vanguardia a través del uso de un estilo internacionalmente aceptado, denominado en la época como *neogriego* o *neogreco*. Así lo apuntaba Sebastián B. de Mier, comisionado mexicano en París:

Todos los pabellones de la calle de las Naciones, en que estas están representadas, prefirieron primero emplear arquitecturas graves y nuevas. México, que como hemos visto no tiene una arquitectura que lo caracterice, que a la simple vista de la fachada de su pabellón recuerde su nacionalidad, como la tienen Italia, España, Noruega, etc., debía adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que rige su destino y el estilo neogreco, que satisfacía estas condiciones, fue el adoptado.¹⁴

El ingeniero Antonio de Anza fue el encargado de proyectar este edificio clasicista, signo de modernidad y cosmopolitismo que también constituyó un rescate de las obras del arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti, quien ya había introducido este estilo en México desde años atrás. Según se desprende de las palabras de Mier, la imagen nacional se asoció con adjetivos como *seriedad* y *sobriedad*. Desde el punto de vista de los organizadores mexicanos, las naciones modernas evitaban los desplantes de exuberancia y el pabellón, construido en un estilo occidental, pretendía demostrar el universalismo de México, sustentar la formalidad de su gobierno y poner fin a su incivilizado pasado. En esta ocasión, el retorno a la arquitectura prehispánica no fue considerado como una opción.

En el edificio, la inevitable relación con el pasado se manifestó a través de alegorías que aludían a selectas épocas históricas de México (Independencia, Reforma y Paz),¹⁵ mientras que el carácter moderno se acentuó por el uso de la iluminación con luz eléctrica, una de las novedades que fue explotada hasta el extremo en la exposición parisina.

En paralelo, en América, México estuvo presente en la Exposición Universal Colombina de Chicago en 1893, participación que se destacó por su enfoque

13 *Ibidem*, p. 254.

14 Sebastián de Mier (1901). *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. París: Imprenta de J. Dumoulin, p. 229.

15 Mauricio Tenorio Trillo (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. *Op. Cit.*, p. 259.

etnográfico, con la exhibición de antigüedades mexicanas, fotografías de ruinas, reproducciones de la arquitectura de monumentos prehispánicos, modelos de tipos populares, vestimentas y cráneos de indígenas. De nuevo, se envió una réplica del Monumento a Cuauhtémoc, así como del dedicado a Colón.¹⁶ En la Escuela Nacional de Bellas Artes, se comisionó a dos de los alumnos más aventajados del profesor de pintura José Salomé Pina la realización de dos cuadros ex profeso para esta muestra: *La rendición de Cuauhtémoc ante Cortés* de Joaquín Ramírez hijo y *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre, conservadas actualmente en el Palacio Nacional y en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, respectivamente. Según lo indica Fausto Ramírez, estas pinturas evidencian «la voluntad de subrayar la superioridad moral de los héroes mexicanos, traducida en el vencimiento de las propias pasiones y en la fidelidad guardada a la propia palabra empeñada [...] frente a la crueldad y doblez de los dominadores foráneos».¹⁷ Parecería que tanto los objetos etnográficos como las pinturas exhibidas en esta muestra tenían un hilo conductor por medio del cual se pretendía explotar el gusto por el exotismo en conjunción con una visión idealizada del pasado prehispánico que sustentara y exhibiera los valores cívicos y morales propios de la nación.

La indefinición estilística que protagonizó el pabellón de la Exposición Universal de París de 1900 volvía a repetirse al año siguiente en otra de las ferias estadounidenses en las que se presentó México en este periodo: la Exposición Panamericana de Buffalo. Aquí, México participó con un edificio tipo «misión española» que recuperó el «estilo colonial». En él, se albergaron las exposiciones de minería, arte y artes liberales. Asimismo, se realizó una reproducción supuestamente realista de la arquitectura de un pueblo mexicano, la cual incluía un espectáculo en vivo interpretado por mexicanos, vestidos con trajes típicos, en el que llevaban a cabo rutinas de la vida diaria en México.¹⁸

Tres años después, en 1904, México volvería a estar presente en la Exposición «Compra de Luisiana», en San Luis, Misuri. Esta feria conmemoraba el centenario de la venta por parte de Francia de este territorio a los Estados Unidos. Para esta muestra, México construyó un edificio de «estilo colonial», con un patio central rodeado de jardines de plantas mexicanas autóctonas. Entre el material exhibido, destacaban los estudios antropológicos y arqueológicos. El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública exhibió una amplia colección de piezas prehispánicas, no solo aztecas, sino también mayas, toltecas y de otras culturas. En la sección de etnografía, México mostró varias fotografías de «indios de raza pura». Además, hubo una exposición de tipos populares mexicanos, llamada «Los aztecas y sus industrias», en la que artesanos mexicanos (que eran los aztecas) trabajaban haciendo

16 *Ibidem*, p. 247.

17 Fausto Ramírez (2003). México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el Porfiriato, en *V. AA. Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910* [Catálogo de exposición]. México D. F.: Patronato del Museo Nacional de Arte/Banco Nacional de México/UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 119 y 120.

18 Mauricio Tenorio Trillo (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930. Op. Cit.*, pp. 246 y 250.

ladrillos, cerámica y objetos de cobre.¹⁹ De esta manera, es posible apreciar una continuidad con la exposición de Búfalo, tanto en las propuestas arquitectónicas, como en los discursos etnográficos con los que México se presentó.

La arquitectura neocolonial, presente en distintas modalidades en Búfalo y San Luis (Misuri), se concretaría en su máxima expresión en la Exposición Universal celebrada en Río de Janeiro, entre septiembre de 1922 y julio de 1923, con motivo de los festejos por el centenario de la independencia de Brasil.

El edificio en el que México exhibió sus productos se construyó en estilo neocolonial a instancias de José Vasconcelos y fue autoría de los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi. Para Vasconcelos, un edificio de este tipo era la expresión de la identidad nacional, pues simbolizaba la suma de las manos indígenas con la técnica española. Los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma realizaron los murales que decoraban el segundo piso. Estas pinturas representaban aspectos tradicionales de la identidad mexicana, como hombres vestidos de charros y mujeres peinadas con trenzas y ataviadas con trajes típicos. Asimismo, en los muros del denominado Salón de las Canciones plasmaron fragmentos de canciones populares mexicanas. Es interesante destacar que, en estos murales, se empleó una estética vanguardista, patente en las formas innovadoras y las propuestas plásticas de Montenegro, para expresar un discurso oficial. Estas imágenes fueron juzgadas por la prensa internacional como «alegorías y estampas mexicanas llenas de color, pero muy tradicionales».²⁰

Sin embargo, en esta imagen de nación desplegada en Río, aún estaban presentes los elementos prehispánicos que constituyeron la noción de *identidad* un siglo antes. Esto se evidencia en el obsequio que México realizó a Brasil, de una réplica del Monumento a Cuauhtémoc. Ya se ha mencionado que la figura de este héroe indígena se envió en reproducciones, en todo tipo de formatos, a casi todas las exposiciones universales en las que México participó durante el siglo XIX. En Brasil, el pedestal del monumento fue diseñado por Obregón Santacilia y Tarditi, quienes colocaron en los cuatro vértices cabezas retomadas del Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacán. Asimismo, entre los productos que México exhibió en el pabellón mexicano se incluyeron, junto a fotografías de Guillermo Kahlo que ostentaban el patrimonio virreinal, cerámicas teotihuacanas antiguas y modernas. Así, se aprecia que el imaginario nacional mexicano en la ciudad brasileña se conformó no solo a partir de la recuperación de elementos hispanos a los que se confirió un carácter de identidad, sino también a partir de continuidades con los discursos porfiristas.

Hacia finales de la segunda década del siglo XX, la recuperación de la arquitectura prehispánica fue vista nuevamente como una opción para expresar la identidad nacional. En 1929, México participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla con un pabellón «neomaya» proyectado por el arquitecto yucateco Manuel Amábilis. Esta construcción inspirada en la estética prehispánica se combinó

19 *Ibidem*, p. 250.

20 *Ídem*, p. 276.

con el uso de materiales y elementos arquitectónicos modernos que evidenciaran el avance de la arquitectura nacional en la época.

El proyecto de Amábilis fue elogiado por la crítica, entre otras cosas, por su veracidad arquitectónica y plástica con respecto a los antiguos edificios mayas. Esta fidelidad se debió a que el arquitecto se basó para su diseño en los estudios que tanto él como Víctor M. Reyes, artista encargado de la ornamentación interior del edificio, realizaron sobre los monumentos prehispánicos de la región de Yucatán. Además del pintor, en el equipo de Amábilis se encontraba el escultor Leopoldo Tomassi, quien se encargó de realizar las esculturas de la fachada, así como los relieves ubicados a lo largo del edificio.

En México, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, las concepciones sobre la identidad nacional, expresadas a través de la arquitectura de los pabellones de exposición, fluctuaron entre la recuperación del pasado precolombino como fundamento de la historia, las asociaciones con tendencias clasicistas, universales y sobrias, pasando por el rescate de la estética virreinal en sus distintas modalidades, para finalmente retornar a lo prehispánico, ampliado a la revalorización de otras culturas además de las del centro del país. A su vez, el tránsito por estas diferentes nociones manifiesta, no solo las visiones de cada época sobre su presente, puesto en relación con maneras específicas de comprender el pasado y configurar la historia nacional, sino también las aspiraciones de una élite gobernante y sus intentos por colocar al país en consonancia con las naciones modernas y civilizadas. Las construcciones de la identidad nacional en cada época fueron cambiantes y efímeras como los pabellones que las materializaron y exhibieron al mundo.

México en Nueva Orleans

Entre el 16 de diciembre de 1884 y el 2 de junio de 1885, tuvo lugar en Nueva Orleans la Exposición Mundial conmemorativa del Centenario de la Industria del Algodón (véase la ilustración 1). Las aspiraciones mexicanas de participar en este evento se enfocaron a la búsqueda de una salida comercial para sus materias primas en la economía internacional. Porfirio Díaz, estando «con licencia» de su cargo de presidente durante la gestión de Manuel González, encabezó la Comisión Mexicana para la exposición. Los trabajos que se realizaron tenían como objetivo presentar a México como una nación moderna en el ámbito mundial, exhibiéndose, por ejemplo, un barco de vapor mexicano, construido en astilleros ingleses, así como una maqueta del ferrocarril de buques planeado por el capitán Eads para atravesar el istmo de Tehuantepec.²¹

21 *Ídem*, pp. 69-71.

Ilustración I. Edificio principal de la Exposición de Nueva Orleans.



Fuente: *La Ilustración Española y Americana* (1884).

Igualmente se querían mostrar los avances estadísticos con productos como una versión previa de *Statistique et histoire de la République Mexicaine formée par trente et une cartes des États, territoires et une carte des chemins de fer avec texte en espagnol, français et anglais*, de Antonio García Cubas, que se exhibió terminada en París en 1889, además de estudios científicos como el estudio químico industrial de los varios productos del maguey mexicano y el análisis químico del aguamiel y el pulque, elaborado por el doctor José G. Lobato.²² También estuvieron presentes objetos que resaltaban nuevamente la identidad nacional a través del vínculo con el pasado prehispánico, entre ellos un modelo en yeso del Monolito de la Piedra del Sol. Entre las obras de arte que se mostraron, destacaban producciones de artistas como José Obregón, Santiago Rebull, Gonzalo Carrasco y José María Velasco,²³ quienes con sus propuestas configuraron la imagen de un país moderno y afianzado en sus recursos naturales.

La plasmación arquitectónica corrió a cargo, como ya se ha señalado, de José Ramón de Ibarrola (1841-1925), un arquitecto e ingeniero muy reconocido durante el Porfiriato, lo que le llevaría a intervenir en importantes proyectos nacionales como el trazado de ferrocarriles, encauzamientos de ríos o el desagüe del valle de México, así como constructor del faro del Puerto de Tampico. Había pasado varios años estudiando siderurgia en los Estados Unidos, donde hizo amistad con Andrew Carnegie, el cual había fundado en 1865 la empresa Keystone Bridge Company en Pittsburgh, empresa que sería fundamental en la elaboración del denominado «kiosco morisco».²⁴

22 *Ídem*, pp. 168 y 183.

23 Véase «Objetos exhibidos por México en la Exposición Universal de Nueva Orleans», *El Siglo XIX*, México, viernes 30 de enero de 1885 (citado por Ida Rodríguez Prampolini [1997]. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. *Op. Cit.*, pp. 177-182).

24 Otros datos a destacar de la personalidad de Ibarrola son, por ejemplo, que en 1868 fue socio fundador de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México, institución que aún existe; o que en 1906 obtuvo el grado de doctor en Ciencias por la Universidad de Pensilvania (Estados Unidos). Además realizó diferentes informes para distintos gobiernos colaborando y asesorando grandes proyectos (véase Porfirio Chávez Peralta [2013]. «Kiosco morisco», *Boletín Ad Lucem*, 7 [28], septiembre de 2013).

Ibarrola fue nombrado ingeniero arquitecto para la exposición el 17 de marzo de 1884 con una remuneración de 6.000 pesos más los gastos ocasionados en viajes y estancias en los Estados Unidos. En este país, se movió entre las ciudades de Nueva Orleans, sede de la feria, Nueva York, donde se ubicaba la central del National City Bank a través del cual se hicieron los pagos necesarios, Washington, donde presentaba los informes correspondientes y hacía la solicitud de las necesidades que hubiera al cónsul general de México en el país, y Pittsburgh, sede de la empresa que construiría el pabellón morisco.²⁵

La actividad de Ibarrola en los Estados Unidos fue frenética entre las ciudades antedichas. Cuando llega a Nueva Orleans, su primera impresión fue positiva en cuanto a tiempos, lo que se especificaba en una carta remitida a Porfirio Díaz el 11 de junio de 1884:

A orillas del Misisipi y a corta distancia del agua hay un grande espacio, cercado con tablas y en el cual hasta ahora no existen mas que pasto y algunas hermosas encinas, ningún trabajo, ni aún preparatorio se ha efectuado para formar el gran parque [...] [en ese momento] Todo cuanto hoy está solo dibujado sea una realidad, mas hasta ahora solo existe en proyecto, y creo de mi deber manifestarlo a V. así para que no se inquiete demasiado creyendo que todos van aquí muy adelantados y solo nosotros estamos a retaguardia.²⁶

El encargo realizado a Ibarrola, fechado el 23 de abril de 1884, con relación a lo necesario para los objetivos mexicanos en la exposición se concretaba en los siguientes puntos:

1. Supervisión del espacio otorgado a México tanto en el edificio principal de la exposición como en el parque.
2. Arreglo del local de México en el edificio principal, que incluía la delimitación del mismo, así como la construcción de estantes, aparadores y todo lo necesario para recibir los objetos que se iban a exponer.
3. Construcción en el Jardín de México de un edificio básicamente de hierro dedicado a la exposición de minería.
4. Construcción de un edificio de madera destinado a servir de centro de reunión de la Comisión Mexicana, y que incluía un local para la venta de productos industriales.
5. Construcción de un edificio provisional en el lugar que considerara oportuno para albergar a los soldados que desde México se desplazarían para colaborar en los trabajos de construcción.²⁷

25 Exposición de Nueva Orleans. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 72. Expediente 2. Como nota curiosa señalar que Ibarrola centró sus estancias en Pittsburgh, donde residía en el *Monongahela House Hotel*, y en Nueva Orleans lo hizo en el *Hotel Saint Charles*.

26 Informes enviados al general Porfirio Díaz. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2.

27 Se desplazaron a Nueva Orleans un grupo de cuarenta soldados bajo el mando del teniente coronel Quintas.

6. Instalaciones en el jardín para las aves vivas que se iban a exhibir.
7. Preparación del terreno destinado a formar el jardín mexicano que tendría un total de 18.500 m².
8. Si fuera posible, construcción de un lugar adecuado destinado al servicio y venta de manjares, dulces y refrescos mexicanos.

Aparte de las zonas ajardinadas, la intervención de Ibarrola se concretó en tres edificios: el pabellón de minería (kiosco morisco), el centro administrativo de la Comisión Mexicana, que serviría previamente a su funcionamiento en la feria como alojamiento de los soldados y almacén,²⁸ y la adecuación del *stand* de México en el edificio principal.

El más importante y el que nos atañe en este estudio sería:

Un pabellón de fierro, de forma octogonal, de 32' 6" de lado, coronado por una cúpula de obra adornada de fierro y cristal, de estilo morisco, cuyas proporciones y parte ornamental serán conforme al proyecto del ingeniero Ibarrola, y no podrá alterarse parte alguna o detalle del dicho edificio sin el conocimiento y aprobación del mencionado arquitecto.

Igualmente se señalaba que el encargo se hiciera a la empresa Keystone Bridge Company de Pittsburgh.²⁹

El contrato con la empresa fue firmado el 16 de agosto de 1884 por el propio Ibarrola en representación de la Comisión Mexicana.³⁰ En el mismo, la empresa norteamericana se comprometía a realizar todo el proceso de construcción, no solo la elaboración de las estructuras, sino todo el montaje, subcontratando aquellas partidas que considerara pertinentes. A la vez se comprometía a incluir en nómina a los soldados mexicanos enviados como mano de obra al mismo precio, según cualificación, que los estadounidenses. Por su parte, Ibarrola, representante y responsable del pabellón por la parte mexicana, obtenía en el contrato la prerrogativa de inspeccionar los libros de cuentas y todos aquellos contratos que se derivaran del proceso de elaboración y edificación del pabellón. La obra terminada tenía que entregarse antes del 1 de diciembre de 1884, y se señalaban como únicas razones para el posible retraso las sanitarias con relación a la no adecuación al clima de Nueva Orleans de los trabajadores contratados o alguna emergencia no prevista.

28 Este edificio se construyó básicamente con madera, y propuso Ibarrola su reutilización una vez terminada la exposición como estación de ferrocarril en algún lugar de México. La estructura era rectangular de 58 m de frente y 90 m de fondo. Finalmente, se intentó vender en Nueva Orleans aunque, hasta donde sabemos, no encontraron comprador, pese a que la municipalidad de la ciudad parecía estar interesada. También intentaron venderlo como pabellón desmontable para otras exposiciones pensando en otros países como Honduras y Guatemala.

29 Esta empresa ya había trabajado con el gobierno mexicano unos años antes, en 1879, construyendo el Faro de Tampico diseñado también por José Ramón de Ibarrola.

30 Contrato celebrado entre el Sr. J. Ramón de Ibarrola, en representación de la Comisión Mexicana y la Cía. de Puentes de Keystone, para la construcción de edificios y aparadores para la exposición (Exposición de Nueva Orleans. 18 de agosto de 1884. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2).

A partir de la firma del contrato, Ibarrola se centra en el diseño del pabellón, aportando a la empresa constructora planos de detalle y contratando a seis dibujantes para su realización. Pese a la intensidad del trabajo, el conjunto de piezas que formaban el pabellón debieron llegar a Nueva Orleans en noviembre de 1885 por ferrocarril, pese a la propuesta inicial de Ibarrola de hacerlo por vía fluvial.³¹

En los informes periódicos que envía Ibarrola al general Porfirio Díaz, es bastante optimista acerca de la imagen de las construcciones mexicanas y señala, por ejemplo, que «[...] nuestros edificios serán, si no dignos de nuestra patria, sí al menos no de los últimos en este gran concurso». También valora los objetos que se deberían exponer y predice el éxito de los mismos:

[...] Cosas a las cuales en México no se da atención alguna tienen aquí una grande importancia y es un error en el cual con frecuencia incurre nuestro pueblo creer que solo lo que ellos juzgan raro es digno de ser expuesto. Todos nuestros minerales, nuestras maderas, nuestros materiales de construcción, nuestras plantas fibrosas, las diferentes semillas que producen nuestros campos, las variadas especies de chile aquí escasamente conocidas, toda especie de nopales, magueyes, biznagas, nopalillos, órganos son aquí objetos de admiración; nuestras sillas y arreos de montar, lo demás que a la talabartería se refiere, las pieles usadas para vestido, los zarapes, rebozos y otros objetos semejantes son altamente apreciados; en una palabra, no hay objeto por insignificante que nos parezca que no sea aquí de grande interés; y esto, que V. conoce muy bien, debe a mi entender inculcarse en el espíritu de nuestros expositores para que se despojen de su infundada timidez.³²

Ibarrola, orgulloso de su trabajo, en carta enviada al general Díaz el 12 de junio de 1884 señala que los edificios que construirá serán «dignos de México» y aprovecha para criticar de forma bastante dura los edificios oficiales de la exposición:

El Edificio Principal de la exposición, que debiera ser lo más notable de ella, no tiene más mérito que cubrir un espacio inmenso de terreno, pero en sus proporciones, en su aspecto general y en sus pormenores es la mayor blasfemia que he visto llevada a cabo contra el arte arquitectónico. Lo mismo puede decirse del edificio de horticultura, pues no es ni aun como lo pinta la litografía que remito a V., la cual muestra en la parte superior un techo de cristales que en la ejecución es de tabla que se habrá de revestir de asbesto [amianto] o de hoja de lata. En vista de esto, no necesitaré grandes esfuerzos para que nuestros edificios sean muy superiores a los americanos.³³

31 Esta afirmación se basa en el comentario que se hace del quiosco morisco en el número de noviembre de *La Ilustración Española y Americana* (1884), n.º 41, p. 270.

32 Informes enviados al general Porfirio Díaz. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2.

33 Informes enviados al general Porfirio Díaz. *Op. Cit.*

La valoración del pabellón morisco en su momento, así como de los contenidos del mismo los podemos apreciar en el texto de Eduardo E. Zárate: «El edificio que se llama generalmente “La Alhambra Mexicana” es sumamente popular. Es una miniatura bella que bien imita al palacio histórico de Granada, y se halla situada cerca del Edificio Principal (Main Building). Aquí se hallan coleccionadas las bellísimas e innumerables muestras de la abundante y casi inagotable riqueza minera del país de Moctezuma...»,³⁴ plata de forma abundante, mármol, mercurio, carbón, ópalos, topacios y ónix; siendo este último mineral «[...] la cúspide de la pirámide elevada que se halla debajo de la cúpula del edificio [...]».³⁵

El «kiosco morisco»

La estética neoárabe elegida para el pabellón de minería difería radicalmente de los planteamientos estilísticos manejados en el resto de las exposiciones analizadas. El denominado carácter *mudéjar* y su posible relación con obras realizadas en la época virreinal no existe. Su ubicación hay que situarla en las tendencias artísticas de carácter ecléctico que influyen en México a partir de arquitectos formados en Francia y que habían viajado por Europa, incluso algunos de ellos con tintes orientalistas que habían visitado el sur de España y Marruecos, práctica viajera extendida a un grupo significativo de otros profesionales o posibles comitentes de arquitecturas públicas y privadas. También influyeron los nuevos aires que se produjeron en la Academia de San Carlos de México, espacio de formación de arquitectos, a partir de 1857 con el cambio de plan de estudios implementado por Javier Cavallari.³⁶ La nueva propuesta incluía materias como «copia de monumentos de todos los estilos» (segundo año) o estética de las bellas artes e historia de la arquitectura (quinto curso), lo que significaba el posicionamiento ecléctico por parte del claustro de profesores y, a su vez, la ocupación de un lugar en el recorrido histórico y estético de la arquitectura.

Con estos planteamientos, podemos entender este «kiosco morisco» del que se han señalado numerosas relaciones y antecedentes estilísticos, algunos de ellos relacionados con propuestas similares en otras exposiciones, como el salón morisco de la horticultura de la Exposición Universal de Filadelfia en 1876 o el que había representado a España en la Exposición Universal de Viena en 1873.³⁷ También se ha relacionado su estructura metálica con la del Teatro Circo Price de

34 Memoria de la Exposición de Nueva Orleans escrita por el Sr. Licenciado Eduardo E. Zárate, 1892, julio, 16. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 79. Expediente 1.

35 *Ibidem*.

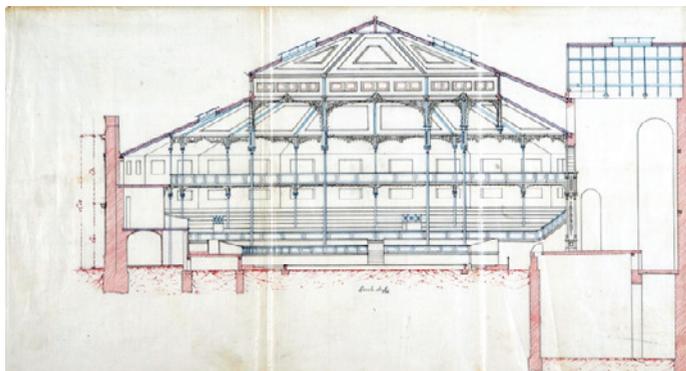
36 Por encargo de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos, Juan Brocca, arquitecto y pintor mexicano que residía en Milán, se dedicó a buscar en Italia a una persona para el cargo de director de la sección de arquitectura, que habría de tener amplios conocimientos de ingeniería. Logró convencer a Javier Cavallari, profesor de la Universidad de Palermo, caballero de la Orden Alberto de Sajonia, socio del Instituto Real de Arquitectos Británicos, doctor del cuerpo académico de Gotinga, quien, más que arquitecto o ingeniero, había sido historiador y arqueólogo. Cavallari llegó a México en 1856.

37 Elisa García Barragán (2001). «Kiosco morisco: evocación de universalidad», *Artes de México*, n.º 55, p. 76.

Madrid (véase la ilustración 2).³⁸ En esta línea, Elisa García Barragán apuntaba:

[...] Pues a semejanza de dicho circo, la estructura del pabellón mexicano aportaba la novedad de estar hecho de hierro, trabajado finamente, en el que lacerías y arabescos de este metal se unían formando afligranadas celosías a las que el brillo de sus cristales proporcionaba mayor atractivo, junto con delgadas columnillas cuyos capiteles recuerdan a la arquitectura granadina.³⁹

Ilustración 2. Estructura arquitectónica del Circo Price (Madrid).



Fuente: *Kind of Life Magazine* [en línea], <<http://www.klmagazine.es/web/index.php/lugares/147-teatro-circo-price>> [consultado el 27 de abril de 2015].

El pabellón se genera como un espacio octogonal centrado por una cúpula acristalada que se proyecta al exterior conjuntamente con un pórtico que avanza sobre la línea geométrica marcando el eje de entrada. El espacio libre interior se interrumpe con un nuevo octógono con columnas que permiten la centralización visual bajo la cúpula (véase la ilustración 3). En un sentido abstracto, el concepto espacial nos remite a modelos de la Antigüedad, concretamente a los *martyrium* bizantinos pero, sobre todo, al más acabado de estos modelos que no es otro que la Cúpula de la Roca en Jerusalén, edificio fundamental de la cultura islámica. Este edificio fue construido por el califa omeya Abd al-Malik a fines del siglo VII para monumentalizar y proteger la roca desde la cual habría iniciado el profeta Mahoma, acompañado del arcángel Gabriel, su viaje místico al Paraíso. También para los judíos tiene este lugar una serie de valores simbólicos al afirmar que desde el mismo Yahvé creó el mundo y que fue, igualmente, el sitio donde Abraham pudo sacrificar a su hijo Isaac, aunque finalmente lo impidió la presencia divina. Ade-

38 El Teatro Circo Price que pudiera tener relación con el pabellón mexicano fue el construido según el proyecto del arquitecto Agustín Ortiz de Villajos en la plaza del Rey de Madrid e inaugurado en 1880, con rasgos neoárabes tanto en el exterior como en el interior y estructura de hierro. Fue derribado en 1970.

39 Elisa García Barragán (1976). «Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, n.º 45, p. 143.

más, ya a principios del siglo VIII, comenzó a identificarse la Cúpula de la Roca con la reconstrucción del Templo de Salomón, lo que añadía simbología tanto para judíos como para cristianos.⁴⁰

Ilustración 3. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Vista general.



Fuente: Foto de archivo de RLG.

La idea de espacio para circunvalar en torno a una roca en la arquitectura de Jerusalén se traduce en el pabellón mexicano a tenor de sus funciones museográficas. El interior presentaba una exposición que obligaba a los usuarios a visitarla circulando en torno al centro, lugar donde se encontraba una pirámide que culminaba en una gran piedra de ónix, mineral del que México es el principal productor a nivel mundial. La relación entre una exposición de carácter geológico, a modo de mosaico de las riquezas de México, tenía mucho que ver con el concepto conmemorativo, en este caso de una roca, en la construcción de Jerusalén. No es por tanto extraño la extrapolación de la planta y sus funciones alejadas, pero en abstracto coherentes, en ambos edificios. El octógono mexicano, con lados aproximadamente de 10 m, la mitad que la Cúpula de la Roca, desarrollaba un área interior de unos 500 m². Era más pequeño que el edificio islámico, pero la imagen final era bastante semejante (véase la ilustración 4).

40 Estos valores simbólicos, sin cotejarlos con datos históricos, han supuesto que la Cúpula de la Roca fuera copiada en proyectos dispares como la Iglesia de San Giacomo de Rialto en Venecia o la Sinagoga de Budapest en la calle Rumbach, obra de Otto Wagner. Ha funcionado como fondo arquitectónico de pinturas tan conocidas como *Los desposorios de la Virgen* de Rafael (1504) o *Jesús entrega las llaves a San Pedro* de Perugino (1482). También, entre los antecedentes, se pensaba que para la construcción se copió la Iglesia del Santo Sepulcro, lo que hizo que a partir de las cruzadas su imagen se confundiera y apareciera como referente iconográfico en las imágenes de órdenes militares, así como en la arquitectura europea (sobre el Templo de Salomón, véase Willian J. Hamblin y David Rolph Seely [2008]. *El Templo de Salomón. Historia y mito*. Madrid: Akal).

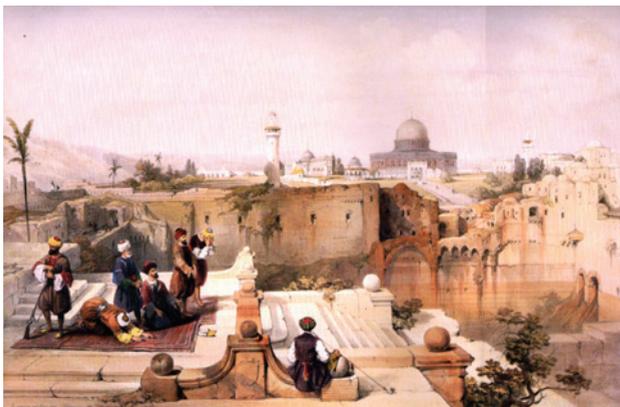
Ilustración 4. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Interior.



Fuente: Foto de archivo de RLG.

La imagen que conociera Ibarrola de la Cúpula de la Roca podría estar en relación con los dibujos y grabados de viajeros que, extendiendo el Grand Tour, llegaban hasta Tierra Santa, lo que hizo, por ejemplo Chateaubriand, aumentando el interés de los europeos occidentales por Oriente Próximo. Entre estas posibles imágenes no son descartables las realizadas por David Roberts, que visitó Jerusalén y la representó en 1839 (véase la ilustración 5).

Ilustración 5. Vista de Jerusalén.



Fuente: David Roberts (1842) [en línea], <<http://castlesandkilts.blogspot.com.es/2013/01/heroes-de-leyenda-y-poesias-magicas.html>> [consultado el 27 de abril de 2015].

A nivel de perfil exterior, las arquerías ciegas de la Cúpula de la Roca y sus coloristas cerámicas se traducían en el ejemplo mexicano en vanos con vitrales cromáticos. En el interior del pabellón de Santa María de la Ribera, los soportes son columnas de capitel cúbico nazaríes y la decoración, geométrica y vegetal; en su referente hierosolimitano, las columnas son corintias y la decoración en mosaicos bizantinos es también vegetal y geométrica, aunque se añade epigrafía conmemorativa en árabe, ausente en el ejemplo mexicano.

Los elementos básicos de espacio y composición nos llevan a la construcción omeya de Jerusalén, pero la composición de detalle del alzado nos remite a la Alhambra de Granada y la arquitectura andalusí. Las arquerías perimetrales se estructuran con columnas, simples o dobles según el lugar, que se continúan con pilares y enmarcan arcos peraltados, ligeramente angrelados, composición presente en la Alhambra en espacios como el Pórtico del Cuarto Dorado o en las galerías de los patios de Comares y de los Leones. Se cierra el alzado con almenas escalonadas, referente que a nivel decorativo está presente en las decoraciones de la Alhambra, pero que a nivel de remate de alzados nos llevaría a otras construcciones andaluzas como la Mezquita de Córdoba o a buena parte de la arquitectura mudéjar sevillana. La imagen exterior del pabellón se completa con la gran cúpula sobre tambor acristalada que, a modo de yamur, se remata con el águila mexicana.

El espacio interno se interrumpe con el octógono central que se corresponde en el interior con el diámetro de la cúpula y que se estructura con columnas y pilastras superpuestas que enmarcan, de nuevo, arcos peraltados.

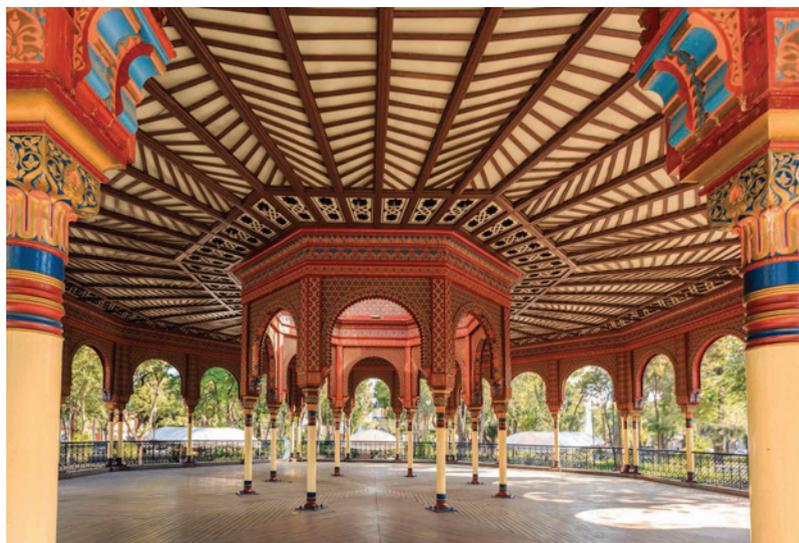
En cuanto a los elementos decorativos de detalle, tenemos que pensar en la posible bibliografía que consultó Ibarrola. Sabemos que estudió en la Academia de San Carlos, donde hemos podido documentar la existencia en su biblioteca en el momento de diseñar el pabellón de obras con temáticas decorativas de carácter islámico como la de Émile Prisse d'Avennes,⁴¹ la de Jules Bourgoïn⁴² o la de Albert Charles Auguste Racinet,⁴³ así como la *Revue des Arts Décoratifs* que comenzó a editarse en París en 1880 y en donde se insertaron algunos diseños de carácter árabe (véase la ilustración 6).

41 Concretamente, el libro que estaba en dicha biblioteca de este autor era Émile Prisse d'Avennes (s. d.). *La décoration arabe: extraits du grand ouvrage l'art arabe*. París: Librairie General de l'Architecture et des Travaux Publics.

42 Jules Bourgoïn (1867). *Les arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux, etc., avec un texte descriptif et explicatif et le trait général de l'art arabe*. París: A. Morel.

43 Owen Jones (1856). *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*. Londres: Published by Day and Son. Este libro se documenta en la Biblioteca Nacional de México, pero no sabemos con exactitud si proviene, como los anteriormente citados, de la biblioteca de la Academia de San Carlos.

Ilustración 6. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Detalle de alzado.



Fuente: Foto de archivo de YGM.

Ahora bien, aunque la decoración islámica basada en formas geométricas y vegetación estilizada es común a toda su cultura y, por tanto, las fuentes pueden provenir de diversos espacios geográficos, en los elementos de detalle del pabellón morisco los referentes más precisos nos llevan a las láminas de la Alhambra de Owen Jones y Jules Goury,⁴⁴ editadas entre 1836 y 1845. Así, el friso superior del interior de la zona bajo la cúpula repite el sistema de círculos entrelazados con piñas que recoge la lámina XVI de la edición de Owen (véanse las ilustraciones 7 y 8).⁴⁵ En general, los elementos geométricos que utiliza Ibarrola proceden de detalles de otras láminas, aunque simplificadas, pero que se acercan a las propuestas cromáticas del inglés con dominio de rojos y oros. El intradós de los arcos con conchas y estilizaciones del árbol del Paraíso también remite a modelos de Owen Jones.⁴⁶

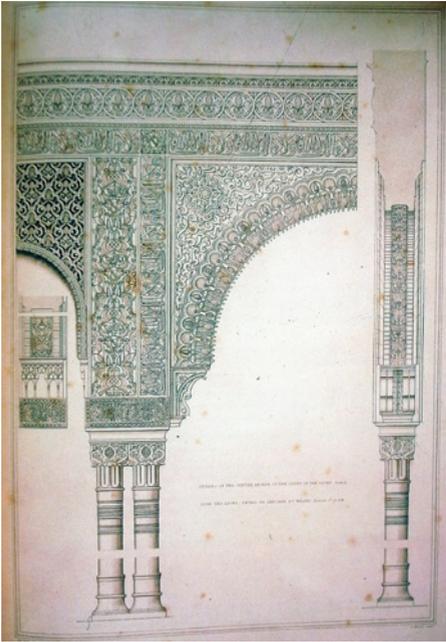
44 Owen Jones y Jules Goury (2001). *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Madrid: Akal.

45 *Ibidem*, p. 117.

46 Sobre Owen Jones, véase Juan Calatrava (coord. científica) (2011). *Owen Jones y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

Presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón «morisco» de Nueva Orleans (1884)

Ilustración 7. Detalle de la arcada central del Patio de los Leones (Alhambra).



Fuente: Owen Jones y Jules Goury (2001). *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Lámina XVI. Madrid: Akal.

Ilustración 8. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Detalle de la decoración.



Fuente: Foto de archivo de YGM.

No obstante, también tenemos que situar en posibles influencias directas las láminas correspondientes a la Alhambra de los «Monumentos arquitectónicos de España» (véase la ilustración 9), proyecto de la Academia de San Fernando de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX del que fueron editados treinta cuadernos

entre 1875 y 1882 por José Gil Dorregaray, siendo los dibujos del monumento nazarí básicos en la concepción de registros estructurales de alzado y decorativos del pabellón de Nueva Orleans.⁴⁷ No podemos constatar dónde pudo visualizar estas imágenes, ya que no hemos podido documentar su presencia en ninguna biblioteca contemporánea mexicana, aunque otra vía podría haber sido el grupo de orientalistas de Puebla de los Ángeles, dado que dicha influencia también está presente en los fumadores de esa ciudad, de manera que hay que considerar, en este sentido, la posible influencia del arquitecto Eduardo Tamariz.⁴⁸

Ilustración 9. Granada. Fuente central y detalles del Patio de los Leones en la Alhambra. Monumentos Arquitectónicos de España.



Fuente: Dibujo de Rafael Contreras Muñoz. Fondo de Grabados, Real Academia de San Fernando, Madrid.

47 Sobre este tema, véase el catálogo de la exposición realizada en la Real Academia de San Fernando entre el 22 de diciembre de 2014 y el 15 de febrero de 2015: Juan Bordes (ed.) (2014). *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También el texto de Javier Ortega Vidal y Miguel Sobrino González (2007). *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

48 Véanse Mónica Martínez y Héctor Erasmo Rojas (2001). «El neoárabe de Eduardo Tamariz», *Artes de México*, n.º 54, pp. 69-73; y José Antonio Terán Bonilla y Luz de Lourdes Velázquez Thierry (2001). «Salones fumadores de Puebla», *Artes de México*, n.º 54, pp. 75-83.

Lo que sí está claro es que desde el principio, y dadas sus formas arquitectónicas, la relación con la Alhambra de Granada fue una constante. Además del texto citado de Eduardo E. Zárate,⁴⁹ en un artículo de *La Ilustración Española y Americana* de 1884 se daba noticia del conjunto de la Exposición de Nueva Orleans, especificándose que uno de los dos edificios que representaban a México se concebía como: «[...] un artístico templete octogonal, de estilo árabe, cuyos lados reproducen exactamente los más bellos arcos de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla».⁵⁰

Como ha señalado José Manuel Rodríguez Domingo en relación con el kiosco (véase la ilustración 10), la concreción formal del mismo «[...] nos permite nuevamente considerar la “arquitectura neomusulmana” básicamente como una reelaboración de los códigos decorativos, entendidos como esencia del arte islámico y de una amplia gama de estímulos sensoriales, sirviendo a los arquitectos ochocentistas de enmascaramiento de estructuras industriales carentes de toda “dignidad estética”».⁵¹

Ilustración 10. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Interior de la cúpula. Ciudad de México.



Fuente: Foto de archivo de YGM.

La colonia de Santa María de la Ribera y la ubicación final del «kiosco morisco»

El hecho de que el pabellón fuera desmontable hizo que la prensa periódica de inicios del siglo XX propagara la idea, sin fundamento, de que el edificio había recorrido otros espacios feriales. La realidad fue que en octubre de 1885, tras la finalización de la Exposición de Nueva Orleans, se arrendó el edificio a un tal Juan de Dios Rodríguez, que iría a la ciudad del Misisipi para proceder a su

49 Memoria de la Exposición de Nueva Orleans escrita por el Sr. Licenciado Eduardo E. Zárate. *Op. Cit.*

50 *La Ilustración Española y Americana* (1884), n.º 41, p. 270.

51 José Manuel Rodríguez Domingo (2007). El modelo alhambrista en el medievalismo arquitectónico del siglo XIX, en *VV. AA. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentales. El arte y la mirada del otro*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 282.

desmontaje, teniendo que ser asesorado por Ibarrola, el cual señalaba en un nuevo informe remitido a Porfirio Díaz el hecho:

[...] de que dicho pabellón es una estructura construida con el mayor cuidado y con gran delicadeza, y la cual requiere para desmontarla tantos cuidados como para armarla; siendo además indispensable el marcar metódicamente todas sus piezas para saber luego dónde se han de colocar; el empaque de los cristales y de las partes de fierro que lo requieren, exige, gran cuidado, y finalmente, aun el arreglo de las diversas piezas en los carros necesita un conocimiento especial de sus resistencias para evitar que se quiebren o averíen.⁵²

El pabellón llegaría a México siendo llevado «[...] a la Alameda Central [véase la ilustración II] de la Ciudad de México como sede de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública y a él acudían los capitalinos a presenciar los sorteos».⁵³ La construcción del Hemiciclo Juárez, inaugurado en 1910, hizo que se volviera a desmontar, para luego trasladarse a la colonia Santa María la Ribera.

Ilustración II. Kiosco morisco en la Alameda, Ciudad de México.



Fuente: Fotografía de Félix Miret. Archivo General de la Nación, México.

Esta colonia surge a partir de 1861 durante el Porfiriato y rompe los límites de la ciudad histórica sobre ejidos y haciendas periféricas. Resto monumental de esta historia sería la denominada Casa de los Mascarones en la calzada de San Cosme (antigua calzada México-Tacuba), construida entre 1766 y 1771 como la residencia campestre de don José Diego Hurtado de Mendoza, conde del valle de Orizaba. Esta arquitectura barroca quedó integrada en un barrio, originalmente,

52 Informes enviados al general Porfirio Díaz. *Op. Cit.*

53 Elisa García Barragán (2001). «Kiosco morisco: evocación de universalidad», *Op. Cit.*, p. 79.

de viviendas historicistas y eclécticas, al modo porfiriano, y de iglesias como la de la Sagrada Familia (1901-1906), de estilo neobizantino, del arquitecto Carlos Herrera. Conjunto arquitectónico que se completaría a partir de los años cuarenta del siglo XX con diseños de *art déco*. Para nuestro interés, destacan por su diseño neoárabe la situadas en Amado Nervo n.º 61 y Gabino Barreda n.º 71 (ya en la colindante colonia San Rafael denominada originalmente como de los Arquitectos y contemporánea a Santa María de la Ribera).⁵⁴

En el centro del plan urbanístico con manzanas rectangulares, se diseñaba una alameda donde recalaría finalmente nuestro «kiosco morisco» (véase la ilustración 12). Como hemos señalado anteriormente, la realización del Hemiciclo Juárez en la Alameda de la capital mexicana obligó a la migración del pabellón hasta la colonia Santa María la Ribera, sufriendo una importante transformación al perder los vitrales que cerraban los vanos, transformando la imagen de espacio acotado en un kiosco abierto en el centro de la plaza, rememorando así algunos antecedentes de prestigio como el realizado por el arquitecto Eduardo Tamariz en Puebla de los Ángeles (1882-1883) con claros elementos neoárabes como los capiteles nazaries.

Ilustración 12. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera, Ciudad de México.



Fuente: Foto de archivo de RGV.

De gabinete de curiosidades o de maravillas de carácter translúcido, si atendemos al funcionamiento de los vitrales, la estructura se convertía en kiosco abierto, lo que le permitía instituirse como modelo para otras construcciones con el mismo fin en diversas localidades mexicanas y con resultados estéticos dudosos, pero en los que el neoárabe y el concepto centralizado del espacio están presentes. La imaginación popular corría en paralelo a las nuevas funciones del kiosco, ahora como lugar de conciertos de bandas y orquestas, como salón de baile o lugar de tertulias y encuentros. También lo extraño de sus formas inspiraba leyendas urbanas que incluyen la donación del edificio por parte de algún jeque árabe o referencias

54 También aparecen algunos detalles neoárabes en vanos de la vivienda situada en la calle Enrique González Martínez, n.º 131. Esta casa con aspecto de castillo perteneció al torero Vicente Segura, lo que hace que en la decoración interior aparezcan algunos motivos taurinos (véase Berta Tello Peón [1998]. *Santa María la Ribera*. México D. F.: Clío, pp. 107-108).

a aspectos astrológicos y mágicos, debido a su planta octogonal y al gran número de decoraciones geométricas que tiene este denominado por algunos como «pabellón mahometano».⁵⁵

En 1986, el Instituto Nacional de Antropología e Historia ordenó la restauración de este pabellón, realizada por el arquitecto Ramón Bonfil, y lo decretó monumento histórico. El edificio, llamado a ser efímero por su función primigenia, se convirtió en emblema de un barrio mexicano, valorado por Elisa García Barragán como «espejo de ciertas resonancias coloniales, pero sobre todo del romántico apego al refinamiento de la tradición islámica, este monumento no soslaya sus afanes de cosmopolitismo. Como digno homenaje a la Alhambra, una de las más relevantes obras del mundo y patrimonio de la humanidad, José Ramón Ibarrola revistió su pabellón con un romántico anhelo de universalidad».⁵⁶

Lo curioso es que, habiendo sido elogiado el pabellón por la crítica en el momento de su construcción, el carácter orientalista desapareció en las inmediatas propuestas mexicanas para exposiciones. En un extenso estudio sobre la arquitectura del siglo XIX, coordinado por el arquitecto Carlos Chanfón Olmos, sus autores se preguntan en relación con las propuestas de pabellón para la Exposición Universal de París de 1889:

¿Qué fue lo que llevó a los dos proyectos presentados a concebir sendos pabellones rescatando las formas y perfiles de la arquitectura mesoamericana, cinco escasos años después de haberse elaborado el exitoso proyecto de Ibarrola? Entre este merecidamente elogiado pabellón, pero neomorisco, y los dos últimos no mediaba sino la realización del Monumento a Cuauhtémoc: ¿fue el impacto causado por esta obra el que bastó para imprimirle un sesgo nacionalista a la arquitectura oficial?, ¿fue la presencia del nacionalismo transhistórico la que en el momento del nacimiento de la arquitectura oficial afloró impetuosa, o más bien fue la admiración causada por los últimos descubrimientos arqueológicos?, ¿o fue la conjunción de todo esto, más el acicate de las demás manifestaciones artísticas que en materia de nacionalismo le llevaban a la arquitectura décadas de anticipación? Lo cierto es que México envió a París un proyecto ampliamente conmemorativo de los edificios asentados en los enclaves culturales más destacados de Mesoamérica: Palenque, Papantla, Tula, Chichén Itzá y Xochicalco. Bien podría decirse que los arquitectos mexicanos pasaban lista de presente con el eclecticismismo, pero imprimiéndole su peculiar sello nacionalista indígena.⁵⁷

La realidad es que el orientalismo desapareció de la arquitectura oficial, de manera que el pabellón de Santa María de la Ribera es la primera y la última gran obra en este contexto, con repercusiones en arquitectura privada, mínimamente en

55 Israel Katzman (1973). *Arquitectura del siglo XIX en México*. México D. F.: UNAM, p. 192.

56 Elisa García Barragán (2001). «Kiosco morisco: evocación de universalidad», *Op. Cit.*, p. 79.

57 Carlos Chanfón Olmos (coord. general) (1998). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El México independiente*, vol. III. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 453.

construcciones religiosas o de ocio, y de forma muy diluida y casi *kitsch*, como ya hemos comentado, en la arquitectura de kioscos que centralizan parques y plazas en poblaciones periféricas.

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Rafael López Guzmán es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Coordinó, a nivel científico, el proyecto «El legado Andalusi» y dirigió el Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Granada. También ha coordinado programas internacionales de posgrado sobre «Gestión y conservación del patrimonio» (Cuba y Colombia). Es vicepresidente del Comité Español de Historia del Arte y del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino. Igualmente, es correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. En 2014, se le concedió el Premio Andalucía de Investigación «Plácido Fernández Viagas» en reconocimiento a su trayectoria investigadora. Sus publicaciones giran en torno a la época moderna en Andalucía e Hispanoamérica (<www.andaluciayamerica.com>), así como en torno a la cultura islámica y especialmente al arte mudéjar.

Aurora Avilés García, originaria de la Ciudad de México, cursa la Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Durante seis años, trabajó como investigadora en el Museo Nacional de San Carlos, donde realizó la cocuraduría de las exposiciones *Gramática del ornamento. Repertorios de los siglos XVIII y XIX* en 2009 y *México en los pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)* en 2011, así como la curaduría de la muestra *Aproximaciones al arte español de los siglos XVII al XX*, montada en 2013. Asimismo, fungió como apoyo curatorial y coordinadora editorial en la exposición *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España* en 2012. Entre 2013 y 2014, se desempeñó como investigadora y curadora de exposiciones en el Museo de El Carmen, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Además, es autora de diversos artículos en fuentes especializadas y de divulgación.

RESUMEN

El presente estudio se centra en la participación de México en las exposiciones universales de los últimos años del siglo XIX hasta la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. A través de las arquitecturas que se construyeron en las mismas, se puede observar la creación de la identidad nacional. Específicamente, nos interesa el pabellón morisco que se construyó para la de Nueva Orleans de 1884, en el que se recurrió a la estética neoárabe basándose, a nivel compositivo, en la Cúpula de la Roca de Jerusalén y, a nivel decorativo, en la arquitectura de al-Andalus y, más concretamente, en la Alhambra de Granada.

PALABRAS CLAVE

Exposiciones internacionales, neoárabe, identidad mexicana, alhambrismo.

ABSTRACT

This study focuses on Mexico's participation in international expositions from the late nineteenth century up to the Ibero-American Exhibition in Seville in 1929. Through examining the architecture used in Mexico's constructions for these events, the creation of the national identity can be observed. Of particular interest to us is the Moorish pavilion built for the New Orleans exposition of 1884. Drawing on the neo-Arabic aesthetic, it was based at compositional level on the Dome of the Rock in Jerusalem and, at decorative level, on the architecture of al-Andalus and, more specifically, the Alhambra in Granada.

KEYWORDS

International expositions, neo-Arabic, Mexican identity, Alhambrism.

الملخص

تتمحور هذه حول مشاركة المكسيك في المعارض الدولية منذ السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر و إلى المعرض الإيروأمريكي المنعقد بإشبيلية سنة 1929. بحيث يمكن تبين تأسيس الهوية الوطنية من خلال المعمار الذي بني في تلك الفترة. و يهمننا، بشكل خاص، الرواق الموريسكي الذي بني لأورليون الجديدة سنة 1884، و الذي إعتمد على الجمالية النيوعربية بالإرتكاز، في الجانب التركيبي، على قبة صخرة القدس، و في جانب الزخرفة، على الفن المعماري الأندلسي، و بشكل أدق، على قصر الحمراء بغرناطة.

الكلمات المفتاحية

معارض دولية، نيوعري، الهوية المكسيكية، الدراسات حول قصر الحمراء.